

XII) Kommentierte Bibliographie der Buchpublikationen zu Heiner Müller

Heinz-Ludwig Arnold (Hg.): Heiner Müller. Edition Text & Kritik,

Anna Seghers' "Bienenstock" galt ihm als "Beweis für die Richtigkeit (...) und (...) Unbesiegbarkeit" des "revolutionären Marxismus", an Willi Bredels Exil-Roman "Dein unbekannter Bruder" hob er besonders die "Parteilichkeit" der Darstellung hervor, und anlässlich einer politisch mißliebigen Anthologie tadelte er sogar die seiner Meinung nach allzu liberale Zensur, da sie dem inkriminierten Buch die Druckgenehmigung nicht verweigert hatte. Heiner Müller, ein stalinistischer "Literaturpolizist", der vordringlich den ideologischen "Standort von Autoren dingfest zu machen suchte?" Seine Artikel und Rezensionen Pamphlete eines "Scharfmachers" und Möchtegern-Zensors, der in der "politischen Sauberkeit" von Literatur und Kunst ein sozialistisches Kulturgut ersten Ranges zu erblicken vermeinte?

Wie Michael Töteberg zu Beginn des vorliegenden Sammelbands in seinem Beitrag "Vorgeschichte eines Autors" zeigt, läßt sich die frühe Publizistik Heiner Müllers mit Etikettierungen dieser Art doch nicht abtun. Denn Müller, der von 1951 - 57 Mitarbeiter mehrerer DDR-Kulturzeitschriften war, hat in seinen journalistischen Arbeiten immer schon kritische Positionen eingenommen und dabei auch Auseinandersetzungen nicht gescheut. Zudem - so Töteberg - begann Müller sehr bald seine dogmatischen Auffassungen zu revidieren. So plädierte er bereits 1954 - gleichsam im Vorgriff auf sein späteres Literaturkonzept - für eine "Komplizierung des ästhetischen Genusses", weil dadurch "die moralische und politische Wirkung des Kunstwerks vertieft" werde; an der DDR-Literatur monierte er im selben Jahr deren "Scheu, Konflikte zu gestalten", und in einer Besprechung ungarischer Erzählungen klingt sogar erstmals ein zentrales Thema seiner Dramatik an: das Weiter-

wirken der faschistischen Vergangenheit auch in der sozialistischen Gesellschaft.

Neben dieser Untersuchung Michael Tötebergs enthält der Band sechs weitere Beiträge, die in überzeugender Manier teils einführend, teils die wissenschaftliche Diskussion vorantreibend wichtige Aspekte der literarischen Produktion Heiner Müllers aufgreifen und bearbeiten.

Uwe Wittstock zeichnet in seinem überaus lesenswerten Beitrag "Die schnellen Wirkungen sind nicht die neuen" die dramatische Arbeit Heiner Müllers von den frühen Produktions- und Brigadestücken bis zur "Hamletmaschine" nach. Instruktiv beleuchtet er dabei die mit dem zunehmenden Zerfall von Müllers marxistischer Geschichtsperspektive einhergehende "Auflösung dramatischer Formen", die sich bereits in dem 1972 entstandenen Stück "Zement" abzeichne, vollends jedoch erst "ab Mitte der siebziger Jahre" mit dem Doppelstück "Schlacht/Traktor" zum Tragen komme. In der "Hamletmaschine", die in kaum zu steigenden "Metaphern der Ausweglosigkeit und der Zukunftsangst" das Scheitern des Sozialismus und damit den "Stillstand" von Geschichte beklage, sieht Wittstock diesen formalen wie ideologischen Demontageprozeß an die Grenze seiner dramatischen Möglichkeiten gelangt. Von Müllers geschichtsphilosophischen Hoffnungen, die sich "in seinen Produktionsstücken trotz kritischer Vorbehalte" noch deutlich artikulierten, bleibe in diesem Stück somit kaum mehr etwas übrig. Einzig die düstere Hoffnung eines allein auf "Zerstörung" und "Rache" gerichteten Aufstands der historisch Deklassierten bewahre noch die Vision eines gleichwohl "schrecklichen" Neuen.

Das Verhältnis von Sprache und Bild in der Theaterästhetik Heiner Müllers steht im Mittelpunkt des Aufsatzes von Heinrich Vormweg. In dem mitunter recht diffusen Beitrag tritt Vormweg dafür ein, Müllers Stücke ganz in der Konzentration auf die Sprache und deren Bildhaftigkeit zu inszenieren, da nur so die in ihnen enthaltene "Erkenntnisbewegung" adäquat nachzuvollziehen sei. Wenn er allerdings weiterhin ausführt, daß dem theatralen Bildbereich dabei allein die Aufgabe zukommen dürfe, das von Müller Gemeinte sinnfällig zu veranschaulichen, dann offenbart dies ein Theaterverständnis, das der Dramatiker selbst

augenscheinlich längst verabschiedet hat: "Was mich an Inszenierungen oft so langweilt ist, daß sie bloß illustrieren, was schon im Text steht, statt das Geschriebene als Assoziationsmaterial zu benutzen, als eine Art Supernova, zu der sich die Regisseure etwas eigenes einfallen lassen". 1)

Rüdiger Mangel und Georg Wieghaus versuchen in ihrem Beitrag Heiner Müllers Position im literarischen Spektrum der DDR ausfindig zu machen. Zu diesem Zweck werden von den fünfziger Jahren an inhaltliche und formale Bezüge zu literarischen Wegbegleitern Müllers - bisweilen allerdings etwas gewollt - hergestellt, so etwa wenn Wolfsche Betroffenheitsprosa ("Kindheitsmuster") mit den "monströse(n) (Wahn)gebilde(n)" des Müllerschen Theaters verglichen wird. In Peter Hacks, dem selbsternannten Klassiker der DDR-Dramatik, machen die Verfasser dann aber doch einen ästhetischen und politischen Antipoden Müllers aus, in Volker Braun hingegen erkennen sie einen Gesinnungsgenossen, dessen Stücke sich - denen Müllers gleich - dem "Anspruch auf Affirmation des realen Sozialismus" kategorisch verweigert hätten. Auch Müllers inspiratorische Wirkung auf Literaten der jüngeren Generation - vorzüglich auf Thomas Brasch und Stefan Schütz - wird als spannungsvolles Wechselspiel von "Abgrenzung und Teilhabe" diskutiert.

In seinem Aufsatz "Der Tod des Körpers in der Geschichte" spürt Florian Vaßen den Interdependenzen von "Tod, Sexualität und Arbeit" im Oeuvre Heiner Müllers nach. Prägnant verfolgt er Müllers zunehmende Abwendung von der Marxschen Theorie, die, in Fortschrittsgläubigkeit erstarrt, das Individuum "zum 'subjektiven' Faktor im Geschichtsprozeß" degradiere und damit dessen Bedürfnisse den 'objektiven Notwendigkeiten' eines historischen Entwicklungsgesetzes unterordne. Nachgerade in Müllers Lehrstücken, in denen die Depravierung von revolutionärer Arbeit zu sinnentleertem Töten und Getötetwerden gezeigt wird, sieht Vaßen diesen im marxistischen Geschichts- und Revolutionskonzept nicht hinreichend reflektierten Widerspruch auf die Spitze getrieben und als zerstörerisch für das Individuum entlarvt. Über diese Kritik - so Vaßen weiter - gelangt Müller in der Folgezeit zu einem

Begriff von Revolution, der diese nicht als Ereignis entfremdeter Arbeit, sondern als sinnlich-rauschhafte Revolte versteht, deren subversives Movens sich in erster Linie aus einem neuen Verhältnis zu Tod und

Genia Schulz betrachtet in einem weiteren sehr gelungenen Beitrag die Entwicklung der Frauengestalten im dramatischen Werk Heiner Müllers. Zwei Phasen macht sie dabei aus. In der ersten, die sich von den Produktionsstücken bis zu "Zement" erstreckt, verkörpert die Frau eine nicht entfremdete, naturhaft-spontane Produktivität, sie sich vornehmlich in ihrer Gebärfähigkeit manifestiert. Von einer "spezifischen Frauenthematik" läßt sich laut Schulz in dieser Phase noch nicht sprechen, werden doch weibliche ebenso wie männliche dramatis personae vor allem "in ihrer Eigenschaft als Produzenten (einer neuen Gesellschaft) gesehen". Erst mit der Revolutionärin Dascha in "Zement", die ihre traditionelle Rolle als Ehefrau und Mutter aufkündigt, werde "den Frauen (...) ein 'eigener Diskurs' eröffnet (...), der sie aus der Welt (und der Sprache) der Männer heraushebt". Damit trete in der zweiten Phase eine von Tod und Sexualität bestimmte "mythische Dimension" des Weiblichen hervor, die sich zunehmend im archetypischen Bild der Medea konkretisiere. Die Frau figuriere nun als haßerfüllte Rächerin, die gegen ihre gesellschaftliche und sexuelle Ausbeutung, mithin gegen eine allein von Männern beherrschte Geschichte rebelliert.

Den Abschluß des Bandes bildet ein Beitrag von Hans-Thies Lehmann, in dem die Beziehung zwischen der Dramatik Heiner Müllers und der neueren französischen Philosophie bzw. deren Hauptvertretern Derrida, Deleuze und Baudrillard aufgeheilt wird. Lehmann erörtert darin die poststrukturalistische Dekonstruktion des okzidentalen, "an Dialektik und historischem Subjekt festgemachten Geschichtsbegriffs", die auch Müller - gleichwohl auf ästhetischem Gebiet - in seinen Theatertexten auf immer radikalere Weise betreibt. An die Stelle linearer dramatischer Konstruktion trete dabei ein Modell maschineller Zeit, das in vielen Punkten der "rhizomatischen" Konzeption von Geschichte bei Deleuze und Guattari entspreche. Die Dominanz des Maschinellen bedeute indes weder eine Preisgabe historischen Bewußtseins noch einen "Rückzug

auf (...) mythisches Denken"; sie weise vielmehr auf einen Zeitbegriff, in dem "jene Impulse registrierbar werden", die dem unifizierten Geschichtsverständnis hegelianischer oder marxistischer Provenienz gemeinhin "entgleiten". Denn so Müller selbst: "...die Insistenz der Wiederholung demaskiert die Langeweile", sie greift "unter die Schwelle des Bewußtseins, wo die Wünsche und die Ängste hausen...". 2)

1) Heiner Müller im Gespräch mit André Müller. In: André Müller: Im Gespräch mit Rosa von Praunheim, Sam T. Cohen, Manfred Rommel... Reinbek bei Hamburg 1989, S. 137 f.

2) Heiner Müller: Rotwelsch. Berlin 1982, S. 102.

Roger Fornoff

Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Apokalypse und Utopie. (Schriften der Universität, Gesamthochschule Paderborn: Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft; Bd. 11.) Schöningh Verlag: Paderborn / München / Wien / Zürich 1989.

Norbert Otto Eke legt mit seiner Dissertation die bisher umfangreichste Arbeit zu Heiner Müller vor; dieser quantitative Aspekt findet durchaus seine Entsprechung im Qualitativen: Es ist neben der Dissertation von Frank Raddatz und der Untersuchung von Joachim Fiebach die fundierteste Analyse von Müllers Theaterkonzeption und Theatertexten.

Dabei konzentriert sich Eke auf Texte seit Ende der 70er Jahre, beginnend mit der "Hamletmaschine", die nicht nur einen gewissen "Endpunkt" darstellt, wie Müller selbst es formuliert, sondern zugleich auch Ausgangspunkt war für die weitere ästhetisch experimentelle und politisch radikale Theaterarbeit.

Heiner Müller, lange Zeit wenig bekannt, wurde in den 80er Jahren sehr schnell zugleich zum Klassiker und zum Modeautor. Gegen vorschnelle

Vereinnahmungen und politische Neutralisierungen legt Eke schon in seiner Einleitung den Akzent auf den "Provokateur" Müller, dessen zentrales Thema Geschichte, vor allem "der Epochenschnitt zwischen dem (im Marxschen Sinn) Alten und Neuen im Geschichtsgang" (S. 15), quer in der gängigen Theaterlandschaft der Bundesrepublik liegt. Zugleich problematisiert Eke zurecht die schematischen Periodisierungsmodelle ("Werkphasen"), die Heiner Müllers Texten "übergestülpt" werden, und spricht stattdessen von "Werkschichten" (S. 15). Die "Unterschiedlichkeit der gleichzeitig vorgelegten literarischen Modelle", ihre "Gegenläufigkeit" und "Komplementarität" (Streisand), macht gerade die spezifische Qualität von Müller aus; man denke nur an die Parallelität von "Bildbeschreibung" und "Wolokolamsker Chaussee I".

Ziel von Ekes Untersuchung ist es, in detaillierter Textarbeit Müllers Theatertexte "inhaltlich zu erschließen und in ihren ästhetischen und poetologischen Prämissen zu klären." (S. 16) und dabei ein "Netzwerk" von Bezügen sichtbar zu machen, nicht aber die literarisch-theatralen Produkte unter eine Theorie zu subsumieren. Gleichwohl liefert Eke in den Kapiteln zwei und drei eine sehr umfangreiche und zugleich differenzierte theoretische "Grundlegung", in der er gegen eine postmoderne Sichtweise von Müllers Texten die "soziale Funktion" (Müller) dieses theater-ästhetischen Modells, die "politische Dimension der Theaterarbeit Müllers" (S. 45) herausarbeitet. Eke versteht Müllers "ästhetische Praxis, die einen neuen Umgang mit Kunst voraussetzt - als offene Spielvorlage und Material einer kollektiven Selbstverständigung zur Erkundung und Erweiterung des kulturellen Möglichkeitsspielraums." (S. 23) Dieser Tendenz steht keineswegs entgegen, daß Müller seine Theaterarbeit als "Provokation und Entgrenzung" versteht, daß er poetologisch ein "Lernen durch Schrecken" postuliert, daß er sich auf den Antirationalismus der literarischen Moderne bezieht (de Sade, Rimbaud, Lautréamont, Artaud) und daß er mit der literarisch-theatralen Technik des Fragments, der Montage, der "Überschwemmung" und des "Zeitraffers" in alogischer, nichtmimetischer Struktur und nichtdiskursiver Sprache Bereiche wie Triebökonomie, Traum und Instinkt aufgreift. Müllers Kritik an der Postmoderne wird - so Eke - besonders an

seiner Interpretation des Orpheus-Mythos deutlich. Es geht demnach Müller nicht um die Verabschiedung von Geschichte und Vernunft, sondern um deren "Redialektisierung", d.h. um ein neues bzw. das alte Verhältnis von "Rausch/Trieb und Vernunft/Logos" (S. 48).

Nicht Geschichtslosigkeit, vielmehr ein anderer Blick zurück auf die Geschichte steht im Mittelpunkt von Müllers Theaterproduktion, eine Haltung, die bis in die dramatischen Strukturen hinein wirksam ist: Ein "hypothetisches Drama" als "Innenraum der Reflexion", ein "Nachdenken" in monologischen Texten verdrängt die Dominanz theatraler Spielelemente (Fabel, Raum-Zeit-Kontinuum, *dramatis personae*) (S. 20f). Dieser für mich zentrale Aspekt, der auch Ekes Einzelinterpretationen an entscheidenden Stellen bestimmt, wird grundlegend in dem - allerdings überraschend kurzen - dritten Kapitel (vier Seiten) diskutiert. Erinnerungsarbeit und Körpergedächtnis bilden die Basis von Heiner Müllers literarisch-theatraler Praxis als Widerstand gegen ein medial vermitteltes, erfahrungsloses Bewußtsein. "Literatur ist auf jeden Fall so etwas wie Gedächtnis" (Müller), und so schreibt Müller an gegen die "Zerstörung der Sinnlichkeit", jene "schlimmste Verstümmelung", gegen die "Auslöschung von Gedächtnis, Erinnerung und Erfahrung" (Müller). Dieses Eingedenken gegen das Vergessen als Verrat, dieser "Dialog mit den Toten" bezieht sich zum einen auf Walter Benjamins Geschichtsphilosophie und zum anderen auf den Tod als "symbolischen Tausch" (Baudrillard), d.h. auf einen ethnologischen Blick auf ein völlig anders strukturiertes Verhältnis von Leben und Tod in der Dritten Welt. Entsprechend seinen Bezugspunkten geht es Müller dabei nicht um individualpsychologische Erinnerung, sondern um "kollektive Erinnerungsprozesse". Gerade mit Blick auf die Detailanalyse der Theatertexte - Heiner Müllers Lyrik und Prosa werden von Eke nicht berücksichtigt - hätte der Titel von Ekes Untersuchung durchaus zutreffend auch "Heiner Müllers Theater der Erinnerung" heißen können. Um so bedauerlicher ist es, daß Eke in Kapitel drei nicht eine umfangreichere Darstellung des Erinnerungs-Aspektes vorgelegt hat.

In den folgenden sechs Kapiteln interpretiert Eke sehr detailliert "Die Hamletmaschine", den "Auftrag", "Quartett", "Verkommenes Ufer Me-

deamaterial Landschaft mit Argonauten", "Bildbeschreibung" und "Wolokolamsker Chaussee I und II". Bereits die Analyse der "Hamletmaschine" (Kap. 4) beginnt mit der Erörterung des "Retrodiskurses" (S. 71) - "Ich war Hamlet." - im Kontrast zur Gegenwärtigkeit von Ophelia - "Ich bin Ophelia". In dem "Auftrag" (Kap. 5) verbindet sich der Erinnerungsdiskurs, das zeitlich Fremde und Verdrängte, mit dem räumlich Fremden und Verdrängten der Dritten Welt und ihrer "anderen" Revolution. Die Verbindung von Erinnerung und Revolte setzt sich auch in "Quartett" (Kap. 6), "Nach-Spiel und Wiederholung stattgefundenener Geschichte(n)" und "Krise des aufklärerischen Denkens", fort. Der "Todeshaß der Geschlechter" (S. 155) spitzt sich in "Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten" weiter zu und verbindet sich zugleich mit der Dritten-Welt-Problematik (Kap. 7).

Mit der Revolte der "Barbarin" Medea gegen den "Kolonisator" Jason im Kontext des Übergangs vom Mythos zur Geschichte, beherrscht von männlicher Zweckrationalität, setzt Medea die Reihe von Müllers Frauenfiguren (Dascha, Ophelia/Elektra, Merteuil) ebenso fort wie die Erinnerungsarbeit ("Wann hat es angefangen, Jason") gegen das Vergessen-Wollen des Mannes ("wann hört das auf"). Ist der Mittelteil "Medeamaterial" ein "erinnertes Drama" als Vergegenwärtigung, so stellt der dritte Teil eine vom Vergessen strukturierte Realität und damit die Auflösung des Subjekts dar. Trotz der Stillstellung im Tableau wird auch "Bildbeschreibung" (Kap. 8) von "Erinnerungsdiskurs" und "Gedanken-Spiel" (S. 227), von Vorgeschichte und dem "Anderen" bestimmt. Wiederum stehen Geschlechterkampf, Tod und Zerfall des Subjekts im Mittelpunkt. Der offene Schluß von Müllers Theatertexten, z.B. in der "Hamletmaschine", im "Auftrag" und besonders deutlich im "Verkommenen Ufer ..." - "Wer hat bessere Zähne / Das Blut oder der Stein" reduziert sich in der "Bildbeschreibung" auf eine "Utopie" der Abwesenheit und Unterbrechung, des Andersseins. "Wolokolamsker Chaussee I und II" schließlich stellen Müllers bisher konzentrierteste Form des "Meditativen Theaters des Eingedenkens" (S. 248) dar. Im monologischen "Erinnerungsfluß" der "Ich-Instanz" des Kommandeurs, die gleichwohl - wie Müller selbst betont - kollektiven Charakter hat, im

schuldhaften Eingedenken realisiert sich gegen jegliche Verdrängung der Widerspruch von humaner Utopie und barbarischer Praxis. "Und immer geht der Tote meinen Schritt / Ich atme esse trinke schlafe nachts / In meinen Kopf der Krieg hört nicht mehr auf / Die eine Salve und die andre Salve / Gehn zwischen meinen Schläfen hin und her /" (Müller).

Ich habe hier nur diesen einen, für mich allerdings besonders wichtigen Argumentationsstrang von Eke nachzeichnen können. Alle Einzelinterpretationen sind von großer analytischer Präzision bei gleichzeitigem empathischen Verstehen; sie bestechen durch ihre Vielzahl von Aspekten, Hinweisen und Bezügen, so daß analog zu dem "Netzwerk" der Texte ein "fein gesponnenes" Interpretationsgeflecht entsteht. Von besonderer Bedeutung sind Ekes differenzierte Analysen von "Bildbeschreibung" und "Wolokolamsker Chaussee I und II", da hierzu, abgesehen von wenigen Ausnahmen, wenig Sekundärliteratur vorliegt. Neben den Aufsätzen von Lehmann und Riechmann bzw. von Edelmann, Heeg und Stephan gibt es erst seit kurzem weitere Untersuchungen (vgl. Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von Heiner Müller, hrsg. v. Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr, Bonn 1990, aber erst 1991 ausgeliefert).

Ekes Arbeit hat noch eine weitere besondere Qualität: Sie ist auch im Formalen sehr präzise und enthält eine umfassende Bibliographie von Müllers Texten, Reden und Interviews, der Sekundärliteratur sowie vor allem der Inszenierungen und der Theaterkritiken (in Auswahl). Dieser Teil der Publikation, der immerhin 100 Druckseiten umfaßt, wird erst durch die hier vorliegende Bibliographie ersetzt. Die klare Gliederung und ein Personenverzeichnis vervollständigen die überzeugende Konzeption dieser Arbeit von knapp 400 Seiten. Ekes Schreibweise, vom wissenschaftlichen Diskurs bestimmt und z.T. etwas mit Parenthesen überladen, ist frei von terminologischer "Verschlüsselung" und damit als wissenschaftlicher Text gut lesbar.

Ekes Untersuchung zu Heiner Müller repräsentiert den neuesten Forschungsstand, verarbeitet solide und zugleich kritisch die wichtigen Aufsätze von Domdey, Emmerich, Girshausen, Greiner, Hörnigk, Lehmann, Schulz und Streisand und geht über die früheren umfangreichen

Untersuchungen von Schulz (1980), Wieghaus (1981, 1984), Teraoka (1985), Teichmann (1986) und Maltzahn (1988) wesentlich hinaus.

Ekes besonderes Verdienst sehe ich jedoch darin, daß sowohl Müllers vorschnelle Etikettierung als Geschichtspessimist als auch seine Zuschreibung zur Postmoderne mit dieser Arbeit widerlegt ist. Gegen Vereinnahmungen und Neutralisierungen, aber auch gegen ein zunehmendes Desinteresse in einem vereinten Deutschland, werden sich Müllers Theatertexte als Teil eines radikalen politischen Theaters behaupten. "Die guten Texte wachsen noch immer aus finsterem Grund, die bessere Welt wird ohne Blutvergießen nicht zu haben sein, das Duell zwischen Industrie und Zukunft wird nicht mit Gesängen ausgetragen, bei denen man sich niederlassen kann. Seine Musik ist der Schrei des Marsyas, der seinem göttlichen Schinder die Saiten von der Leier sprengt." (Heiner

Joachim Fiebach: Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten. Henschel Verlag: Berlin 1990.

"Inseln der Unordnung" nennt Joachim Fiebach seine fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten und damit hat er nicht nur einen prägnanten Titel gefunden, sondern auch einen seinem Untersuchungsgegenstand adäquaten. In diesem Zitat aus Müllers Text "Der Fall Althusser..." klingt zum einen Müllers spezifische Utopie an, aber auch ihre Punktualität und Begrenztheit, zum anderen eine widerständige Haltung gegen Ordnung, Reglementierung und Disziplinierung. Fiebachs fünf Versuche bilden - um im Bild zu bleiben - ein Archipel, das Müller sozusagen "unordentlich" einkreist.

In dem ersten Versuch "Das Bleibende ist das Flüchtige" zeichnet Fiebach, ausgehend von "Gundling" und zurückgehend bis zum "Lohn-drücker", Heiner Müllers Bewegung von Brecht zu Artaud nach. An-

knüpfend an die Brechtsche Konzeption der Widersprüche wendet sich Heiner Müller zusehends von der tradierten linearen Narration ab und löst sich damit aus der Tradition des realistischen Schreibens. Die Logik des Träumens, Erinnerungsarbeit, nichtdomestizierte Sinnlichkeit sowie die Lage der Frau, der Minderheiten und der Dritten Welt bestimmen dabei zunehmend Müllers literarische Arbeit. Fiebach hebt vor allem drei Aspekte hervor: "das Verschwinden des Autors", "die Auflösung des 'Werkes'" und "die Spielvorlage (...) für co-produzierende Rezipienten." (S. 27).

Der zweite Versuch "Die Ideen und der Körper" zeigt, wie Müller immer radikaler vom Ich spricht, vom "Universum des Eigenen, der Einmaligkeit des Körpers" (S. 42), dem die Ideen Wunden beibringen, wie es bei Müller heißt. Wie schon im ersten Kapitel sind die sehr differenzierten Einzelinterpretationen vor allem zu "Philoktet", "Der Horatier", "Mauser", "Macbeth", "Zement" und "Germania", eingebettet in die Darstellung von übergreifenden Aspekten (Lehrstück, Spieltheorie etc.) sowie in aufschlußreiche Informationen zur kulturpolitischen Entwicklung der DDR. "Summarisch", so Fiebach, "ließe sich die Bewegung Müllers von den fünfziger zu den siebziger Jahren so erklären: Sein Theater arbeitet daran, ursprüngliche Vorstellungen des sozialistischen Entwurfs, seine vorherrschenden Denkfiguren, sein Wertesystem und deren Umsetzung in historischer Realität von 1917 neu zu sehen und zu fassen." (S. 93)

Im dritten Versuch "Wir lieben es, Nomaden zu sein..." schreitet Fiebach in einem weiten Horizont Heiner Müllers theoretische Bezüge und Fixpunkte ab. Dabei weist er nach, daß "Müller sein eigenes Konzept in vielem von Brecht her begründet" (S. 137), zeigt aber in fundierter theaterwissenschaftlicher Argumentation vor allem, wie stark er von den historischen Avantgarden, insbesondere von der Linie Lautréamont - Surrealismus - Artaud sowie von der Theaterpraxis Grotowskis, Peter Brooks, des Living Theatres und der Schaubühne beeinflusst ist. Fiebach betont, daß Müller damit in der DDR nicht allein stehe, er vielmehr Teil der kleinen DDR-Kunstavantgarde sei. Dennoch sei es seine "kulturhistorische Leistung", so Fiebach, "solche Aspekte (...) in

Vorstellungen einzubringen, die aus der Geschichte des Sozialismus kommen und sich an seinem Fernziel orientieren." (S. 129) Trotz enger Zusammenarbeit und partieller Nähe besteht demnach in Müllers Orientierung an Möglichkeiten historischer Veränderungen auch die Differenz zu Robert Wilson, was bei allen Unterschieden keineswegs gewisse Korrespondenzen mit der französischen Postmoderne ausschließt, wie Fiebach ausführlich belegt.

Im vierten Versuch verfolgt Fiebach Heiner Müllers Hinwendung zu dem Bild der rächenden Frau und dem der revoltierenden Dritten Welt. Ohne in einen moralischen Dualismus von Gut und Böse zu verfallen, stehen beide als Negation für die "Hoffnung". Bei der Analyse von Müllers komplexem Verhältnis zur Dritten Welt kommt Fiebach zugute, daß er vielleicht der beste deutschsprachige Kenner des afrikanischen Theaters ist, zu dessen spezifischer Oralität sich überraschende Parallelen bei Müller finden. Müller geht es nach Fiebach darüber hinaus "nicht um ein privatistisches Ich, um einen vereinzelt Körper" (S. 206), sondern er beharrt darauf, daß seine Texte "von einer Gruppe von Schauspielern dargestellt werden." (S. 205) Es geht um kollektive Erfahrungen.

Im abschließenden fünften Versuch "Theater als Zeitmaß gebremster Explosion" situiert Fiebach Müllers Theater in den Kontext einer zunehmend mediatisierten Welt und deren Tendenz zur Entsinnlichung und Verflüchtigung. Desillusionierend und sympathisch zugleich wirkt es, wenn Fiebach seinem eigenen Versuch, "Müllers Konzept und dessen Texte als Paradigma einer noch einzig möglichen kritischen Kunst zu erörtern," (S. 243) mit wachsender Skepsis begegnet. Besteht noch die Möglichkeit, von der Müller 1981 spricht, daß das Theater "Phantasieräume, (...) Freiräume für Phantasie - gegen diesen Imperialismus der Besetzung von Phantasie und der Abtötung von Phantasie durch die vorfabrizierten Klischees und Standards der Medien" produziert? Vorsichtig formuliert Fiebach: "Das theatrale Grundmuster könnte (noch) eine der symbolischen Formen erhalten, in der die unmittelbare Anwesenheit der Körper zählt, das Wesentliche ist, so direkte Kommunikation, und damit Austausch, Dialog ermöglicht." (S. 229) Am Ende

aber steht der Zweifel angesichts der dominierenden neuartigen, alltäglichen Theatralität etwa in der Politik.

Ohne die wissenschaftliche Qualität anderer Untersuchungen schmälern zu wollen, scheint mir Fiebachs Arbeits- und Schreibweise Müller doch am nächsten zu stehen - beide treffen sich im "vagabundierenden" Denken. Fiebachs interdisziplinäre, theaterwissenschaftlich akzentuierte Versuche zu Heiner Müller liefern über die interessanten Einzelinterpretationen der Theatertexte hinaus nicht nur ein vielfältiges und assoziationsreiches Bild des Dramatikers Heiner Müller, sondern - meines Erachtens - auch das prägnanteste. Und noch aus einem anderen Grund ist es ein erstaunliches Buch: Schon einige Zeit vor dem Herbst 1989 geschrieben und kurz danach mit nur minimalen Veränderungen veröffentlicht, widerlegt es die pauschalen Vorurteile gegenüber den Wissenschaften in der DDR gründlich - nichts von Dogmatismus oder Schematismus. Gerade die produktive "Unordnung" macht die Lektüre bisweilen aber auch beschwerlich - anstelle des roten Fadens: Mäander und Knoten. Deshalb eignet sich Fiebachs Untersuchung nicht zur schnellen Informationen oder gar zum Nachschlagen; das Personenregister kann das fehlende Werk- und Sachregister nicht ersetzen und das Finden von Fiebachs Quellen in seinen umfangreichen und z.T. sehr wichtigen Anmerkungen ist ohne Literaturverzeichnis mühsam. Stattdessen aber bietet dieses Buch eine spannende Lektüre, viele anregende Hinweise sowie einen oft neuen Blick auf Müllers Theatertexte, ihren DDR-Kontext sowie ihren Zusammenhang mit der europäischen Avantgarde und der Kultur der Dritten Welt.

Florian Vaßen

Gottfried Fischborn: "Stückeschreiben", Claus Hammel, Heiner Müller, Armin Stolper. Akademie-Verlag: Berlin (Ost) 1981.

Der Verfasser der 1975/76 als Leipziger Dissertationsschrift entstandenen und hier unverändert vorgelegten Veröffentlichung¹⁾ untersucht, orientiert an bekannten poetologisch-dramaturgischen Selbstaussagen Müllers - wie "künstliche Synthetisierung", Fragmentarisierung, Anwesenheit des Autors im Produkt und Bewußthalten des Produktionsverfahrens, Prozeßhaftigkeit der gezeigten Vorgänge - die Zusammenhänge von "Aneignungsweisen" der Wirklichkeit, ästhetischen Techniken und Wirkungs- und Rezeptionsintensionen in seinen Theatertexten. Erkenntnisleitend ist dabei die - in Anlehnung an Dieter Schlehstedt und Volker Braun - als "arbeitende Subjektivität beschriebene Einheit von politischer und künstlerischer Tätigkeit" (S. 9) und ihren Konstitutionsbedingungen. Die von Müller verwendeten Verfahren werden als Ausdruck einer komplexen Wirklichkeit begriffen: "Das Unfertige, Dynamische, 'Fragmentarische' einer Realität, die das Künstler-Subjekt selbst mitverändert, drängt zum Fragmentarischen bei seiner künstlerischen Widerspiegelung" (S. 110). Theorie- und theatergeschichtlich knüpft Müller an "funktions- und produktionsästhetische Modelle" des sowjetischen Kunsttheoretikers Tretjakow, deren "emphatisch überspitzte Verallgemeinerungen" (S. 120) durch Walter Benjamin und an den frühen und mittleren Brecht an.

Differenziert sind auch die Ausführungen des Verfassers zur Funktion des Autors in seinen Texten. "Das künstlich hergestellte Fragment enthält beides, das Zurücktreten des Autors (er bietet nichts Fertiges an, er lädt ein zum Mitproduzieren, zum Fertigmachen) und sein Vortreten (er gibt diese Einladung provokatorisch, er provoziert aufs Stärkste durch seine Stoffauswahl, seine Intentionen und ihrem Widerspruch zum Material, seine systematischen Arbeitsschwierigkeiten)" (S. 119).

Diese Befunde werden an Analysen von "Zement", "Die Schlacht" und "Traktor" demonstriert und erweitert und im Kontext einer als "ästhetische Emanzipation" (S. 12) apostrophierten Aufwertung von Subjektivität in der Entwicklung der Literatur der DDR in den siebziger Jahren

beschrieben. Dieser Vorgang - der auch in Werken der Dramatiker Claus Hammel und Armin Stolper dargestellt wird - figuriert bei Müller, bezogen auf die Darstellung des Individuums in der Geschichte als "Historisierung des Innenraums" (S. 83). Mit der sich daran anschließenden Behauptung eines "tragisch akzentuierten Weltempfindens" (S. 15) schlägt der Verfasser, dessen Darstellung vor allem durch den Rekurs auf ein operatives bzw. eingreifendes Theater und die Analyse der ästhetischen Mittel Müllers überzeugt, einen "diffusraunenden" feuilletonistischen Ton an, der die Interpretationsperspektive nachhaltig prägt: Die "tragödisch beeinflusste Aneignungsweise" (S. 94) und "tragische Erschütterung" (S. 95), die dem untersuchten Text eignen bzw. sie auszulösen vermögen, werden in einer simplifizierten Wirkungskette "Erschüttertersein (des Autors, U.S.) - Betroffenmachen - Erschüttern (des Zuschauers) - sozialistische Impulse auslösen" (S. 96) zusammengefaßt. Die Deutung vermag ihrem Objekt nur noch in einer fragwürdig ahistorischen Übertragung von Kategorien idealistischer Ästhetik (Schillers "Vergnügen an tragischen Gegenständen") zu begegnen und bleibt angesichts der Verwendung des "Modells Tragödie" (Genia Schulz) durch den Autor Müller hilflos. Fischborns Interpretate paraphrasieren verlegen-wortreich eine Leerstelle sozialistisch-realistischer Kunstlehre; kenntlich wird daran die ausgebliebene Entfaltung eines Begriffs von Tragik und Tragödie, die die Historizität gattungs- und wirkungsgeschichtlicher Topoi reflektiert. So wird das "Drama des Individuums" in das Autorenbewußtsein zurückverlegt und dem "wirklichen Drama der Revolution" (S. 92) als "Notwendigkeit, die häufig in der Form des Leidens angenommen werden muß" subsumiert. Müllers "unreine Wahrheit" wird aufgespalten in die "umwegige", aber unzweifelhafte Beförderung des humanen Fortschrittes und die deformierenden Erfahrungen, die er für die ihm unterworfenen Subjekte bedeutet.

Das wird auch an Einzeluntersuchungen erkennbar: Fischborn bildet dort apodiktische Gegensätze, wo Müller komplexe Widerspruchslagen zeigt, die die "Frontverläufe" verwischen. So zu "Die Schlacht", wo er zwar, in Anlehnung an den Autor, erkennt, daß "Unschuld als Glücksfall absolut ausgeschlossen ist" (S. 104), die wechselseitige Verschuldenre-

lation zwischen den feindlichen Brüdern aus dem Bild "Die Nacht der langen Messer" aber einer einsinnig moralisch-psychologisierenden Verurteilung des "Klassenverrats" verfällt. "Klassenbewußtsein ist nur noch als toter Rückstand vorhanden, als schlechtes Gewissen, unproduktiv, keiner lebendigen nützlichen Aktivität mehr fähig" (S. 99). Ähnlich fragwürdig erscheint die lineare Verknüpfung von "Schlacht" und "Traktor". Die im Stück über den Faschismus dargestellten Normalzustände des Überlebens durch Töten erfahren ihre Aufhebung durch den Sozialismus, der die "Zwangslagen zersprengt". Das ist - so der Verfasser - der Gegenstand von "Traktor". "Das Schlachtfeld in der Brust (...) wird eines der wichtigsten Felder der historischen Subjektwerdung" (S. 106). Fischborns geschichtsteleologische Konstruktion läßt das textimmanente Rezeptionspotential der "Szenen aus Deutschland", das sich in der Bewegung von Text und Leser und Text und Akteur verwirklicht, unausgeschöpft.²⁾

Die Untersuchung plaziert die behandelten Theaterarbeiten Müllers in den Zusammenhang des Rezeptionsmodus eines "koproduzierenden" Publikums und eines "kommunikativen Modells", das - in Anschluß an Volker Braun - seine politisch-ästhetische Qualität aus dem theatral antizipierenden Rollenspiel gesellschaftlicher Prozesse gewinnt. In diesem Beziehungsgefüge finden dann auch die in der DDR umstrittenen formalen Mittel des Autors - als Ausdruck "veränderter Verkehrsformen zwischen Kunst und Publikum" (S. 12) - eine approbierte Funktionszuschreibung. Abgesehen davon, daß die Aufführungen der mit einer solchen Intention zu verbindenden Stücke vielfach be- oder verhindert wurden, schränkt der Verfasser die Gegenstände eines solchen Ansatzes durch einen doktrinären Geschichtsbegriff ein, der die Erfahrungen der Individuen als in einem Allgemeinen schon aufgehoben voraussetzt. So ist die beschriebene "dialektische Polarität von tragisch akzentuiertem Weltempfinden und Verwurzelung in der proletarisch-revolutionären Tradition eines operierenden bzw. eingreifenden Theaters" (S. 15/16) eine Integrationsformel, die das Anstößige der Texte Müllers harmonisiert.

- 1) Eine Zusammenfassung der Arbeit ist in "Theater der Zeit", H. 1, 1978 unter dem Titel "Künstlerische Subjektivität und Wirklichkeitsaneignung" erschienen.
- 2) Vgl. dazu Helen Fehervary: History and Aesthetics in Brecht and Heiner Müller. New German Critique 8 / 1976, S. 95.

Pasquale Gallo: Il teatro dialettico di Heiner Müller. Edizioni Milella: Lecce 1987.

Brecht sah im Leben des 'Helden der Arbeit' Hans Garbe den ersten wirklich neuen deutschen Stoff und ließ von dieser Idee bis zu seinem Tode nicht ab, wenngleich seine Hômmage an den Aktivist, der als "Büsching"/"Garbe" für seinen Staat durch's Feuer ging, nur Fragment blieb. In Claudius` Brigaderoman "Menschen an unserer Seite" als "Aehre" von Jubel umweht, stellt sich der Stoff, aus dem die Helden sind, bei Müller quer: Er wird zum Balke(n), zum "Lohndrucker".

Pasquale Gallo, der am Institut für deutsche Literatur und Sprache der Facoltà di Lingue e Letterature Straniere an der Universität Bari lehrt, hat sich im ersten der drei Aufsätze, die der Band versammelt, ausführlich mit der Arbeitswelt- und der Heldenmythologie in der DDR auseinandergesetzt. Prägnant beschreibt er in seiner soliden Darstellung Müllers Entzauberung der Neuerer und Aktivist, die es in den Dramen allenfalls zu "amputierten Helden" bringen. Dargelegt wird, wie Müller - getreu dem Brechtschen Motto: "Wehe dem Land, das Helden braucht" - den Ausbau Garbes zur überhöhten Symbolfigur zurücknimmt, ihn somit als "Dogmen verkörpernden Helden" kenntlich macht und ihn stattdessen als "kleinen Mann" (deutsch im Original) mit all jenen widerspruchsvollen Qualitäten ausstattet, die den "Kampf zwischen Altem und Neuem, den ein Stückeschreiber nicht entscheiden kann" (Müller), ausmachen. Eingebettet in die Untersuchung ist eine Beschreibung der

restriktiven kulturpolitischen Gegebenheiten, die italienische Leser noch wesentlich mehr befremden dürften als hiesige ohnehin schon. Die "fremde Welt der 'deutschen Misere'" mag denn auch der Grund dafür sein, daß Gallos Analyse kaum Neuigkeiten birgt und daher notgedrungen wenig instruktiv für "Müllerianer" bleibt.

Das gilt auch für den zweiten Essay, der anhand des (die Landreformen zwischen 1945 und 1960 und deren Unbilden thematisierenden) Stückes "Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande" das Augenmerk vornehmlich auf die Antagonisten Flint und Fondrak lenkt. Gallo stellt (wie andere Interpreten) die Nähe des anarchischen Säufers zu Brechts "Baal" fest, schlägt den vitalen Egozentriker dann aber kurzschlüssig den "grandi personaggi" des Ankunftsdramas wie Hacks' "Moritz Tassow", Langes "Marski" und Brauns Paul Bauch zu. Wie Girshausen überzeugend darlegt, hat die Fondrak-Figur im Gegensatz zu ihnen aber "keinerlei Demonstrationswert in irgendeinem dramatischen Beweiszusammenhang"; trotz eines "theoretischen Moments" lehrt (und lernt) sie nichts.

An einen Abschnitt über "Die Möglichkeiten der Sprachkomik bei Heiner Müller" reiht sich dann ein Kapitel, in dem Gallo die verbale Schlammschlacht zwischen Müller und Hacks in den frühen 70er Jahren nachzeichnet. Hacks hatte "nach anfänglicher Bewunderung für die formale Bravour des Autors der 'Umsiedlerin'" die Antikerezeption Müllers inkriminiert und auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung seine Kritik in einer Satire dargelegt, die er - Schlegel "zugeeignet", aber auf Müller gemünzt - "Der Meineidsdichter" nannte: "Friedrich Schlegel, wie alle Schwachbrüstigen, hatte eine Neigung zu Grenzfällen und äußeren Zipfeln. Der Begriff der Mitte gehört zu denen, die er nicht leiden kann: man gewinnt sie, seiner sechsundvierzigsten Idee zufolge, indem man die Extreme verbindet. Es ist die reine Schwätzerdialektik." Müller freilich wehrt sich gegen den "Harmoniebedürftigen": "wer der Kollision mit dem Publikum auszuweichen (sucht), ist, wie schon Friedrich Schlegel bemerkt hat, ein 'Hundsfott'." Das alles ist vergnüglich zu lesen, entführt es doch temporär aus der nicht immer ergiebigen isolierten Be-

trachtung der Stückeschreiber in eine öffentliche Diskussion, die schon in der jungen DDR sehr intensiv geführt wurde.

Mit neuen Erkenntnissen tritt Gallo erst im dritten Beitrag des 150 Seiten starken Bandes, dem eine knappe Bibliographie angefügt ist, hervor. Hier - man konnte es erwarten - sucht er Bezüge zwischen "Inferno" und "Purgatorio" in Dantes "Divina Commedia" und Müllers "Der Bau". Und er wird fündig: Nicht nur, daß er auf dem Bau "höllische Charakteristika" wie "einen Sumpf von düsterer und übelriechender Atmosphäre, wo zäher und schwarzer Schlamm jedes andre natürliche Element befleckt", ausmacht; darüber hinaus entdeckt er an diesem "Ort der Qual" einige tatsächlich verblüffende textliche Parallelen. Zu einer umfassenden Deutung der gefundenen Entsprechungen indes reicht es nicht; allein ein Hegel-Zitat gibt Auskunft über den zu bewältigenden Initiationsritus auf dem Weg zu absolutem Geist, Paradiso und Kommunismus: "Hier (in der "Divina Commedia" - H.W.) verschwindet alles Einzelne und Besondere menschlicher Interessen und Zwecke vor der absoluten Größe des Endzwecks und Ziels aller Dinge."

Am Ende verbeugt sich Gallo etwas hilflos vor der Virtuosität des radikalen Intertextualisten Müller und stellt Dante nach erfolgter Rettung des Literaturpatriotismus beruhigt in eine Reihe mit Homer, Shakespeare und Brecht. "Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate." ("Laßt jede Hoffnung, wenn ihr eingetreten") lautet der letzte Vers der Inschrift über der Höllenpforte in Dantes "Göttlicher Komödie". Gleiches gilt noch weithin für die Detektive im Dienst der Intertextualität, die in Müllers Werk Eintritt suchen.

Hendrik Werner

Theo Girshausen (Hg.): Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel. Prometh Verlag: Köln 1978.

Als die "Hamletmaschine" 1977 erschien, war die Resonanz innerhalb der bundesdeutschen Theaterlandschaft überwältigend. Die Kritik, obgleich zu großen Teilen von der experimentellen Ästhetik des Stücks fasziniert, reagierte indes mit Verstörung - das Stück galt ihr als hermetisch, unverständlich oder schlicht als chaotisch.

Der vorliegende Band nun, ca. ein Jahr nach der "Hamletmaschine" veröffentlicht, stellt den ersten umfangreicheren Versuch dar, dieses bis dahin in seiner ästhetischen wie politischen Brisanz kaum wirklich begriffene Stück zu erschließen. Allerdings geht es nicht um die Erörterung der "Hamletmaschine" allein, der Band bemüht sich zugleich, den Versuch einer "szenischen Realisation" des Stücks zu dokumentieren sowie die Grundzüge des theaterästhetischen Konzepts Heiner Müllers freizulegen. Ziel dieser Vorgehensweise ist es, über die begrenzte Perspektive diskursiver Textanalyse und theoretischer Reflexion hinaus auch konkrete Erfahrungen des theatralen Prozesses in den ästhetischen Diskurs über Müller einzubeziehen, um damit ein umfassenderes Bild seiner dramatischen Arbeit liefern zu können. Zu diesem Zweck enthält der Band neben einem theoretischen Teil sowie einer Diskussion zwischen den Verfassern, in welcher unter gewohnten literaturwissenschaftlichem Blickwinkel die Architektonik des Stücks in ihrem politischen Bedeutungshorizont beleuchtet wird, drei Gespräche, die die Gründe für die gescheiterte Uraufführung der "Hamletmaschine" 1977 in Köln aus der Sicht des Regisseurs zu eruieren suchen. Auch wenn diese Gespräche schließlich nur noch die Irritationen der am Inszenierungsvorschlag Beteiligten nachzeichnen, führen die in ihnen aufgeworfenen Fragen und Probleme doch unmittelbar in das Zentrum der theatertheoretischen Überlegungen Heiner Müllers. Reduziert man das etwas mehr als 50 Seiten umfassende Diskussionsmaterial auf seinen wesentlichen Aspekt, dann wird folgendes deutlich: Mit der "Hamletmaschine" tritt eine Tendenz der Theaterkonzeption Müllers in den Vordergrund, die nicht mehr in erster Linie auf die direkte Einbeziehung des Zuschauers in den

theatralen Spielprozeß zielt (Koproduktion des Zuschauers, Aufhebung der Trennung von Zuschauerraum und Bühne), sondern vorrangig die Veränderung der Institution Theater, d.h. die Weiterentwicklung ihrer ästhetischen Mittel und Techniken intendiert. Deren Herausbildung sucht Müller mittels einer Textpraxis zu forcieren, die den gängigen Rezeptionsstrategien größtmögliche Schwierigkeiten entgegensetzt: "Während Autoren normalerweise versuchen, Texte krampfhaft 'theatergerecht', spielbar zu schreiben, macht Müller gerade das Gegenteil. Er versucht Texte nicht spielbar zu machen" (S. 66). Im Rahmen dieser wirkungsästhetischen Intentionen ist eine Störung des theatralen Funktionsmechanismus also durchaus kalkuliert, mag eine solche für die Theaterproduzenten doch weitaus fruchtbarer sein als die herkömmliche, den Arbeitsvorgang ignorierende Fixierung des Theaters auf das fertige Produkt. Das beste Beispiel hierfür sind die vorliegenden Gespräche selbst, denn sie lassen sich nicht nur als Protokolle des Scheiterns lesen, sondern ebenso als kritische Reflexionen über Möglichkeiten und Grenzen ästhetischer Praxis innerhalb der strukturellen Zwänge eines "normalen" bundesrepublikanischen Theaters.

Der theoretische Teil des Bandes umfaßt insgesamt sieben Aufsätze, die, obschon sie von jeweils unterschiedlichen Gesichtspunkten ausgehen, gleichwohl alle darin konvergieren, daß sie das "Thema 'Geschichte' als den übergreifenden Gegenstand" der Dramatik Heiner Müllers ansetzen und die verschiedenen Formen ihrer ästhetischen Verarbeitung in seinen Theaterstücken sichtbar zu machen suchen. In der vielleicht erhellendsten Analyse, die den Einfluß Benjamins auf das "ästhetische Programm" Müllers "kritisch überprüft", arbeiten Fritz Iversen und Norbert Servos pointiert Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den geschichtsphilosophischen Modellen Walter Benjamins und Heiner Müllers heraus. Dabei machen sie deutlich, daß für beide Auffassungen die "Implosion" historischer Chronologie konstitutiv ist. Doch während Benjamin die Heraussprengung eines monadisch zu fassenden Augenblicks aus dem "Kontinuum der Geschichte" postuliert, der "virtuell alles, was Geschichte war und was über sie ausgesagt werden kann" enthält, begreift Müller Geschichte vor allem als eine von mythischen

Grundmustern strukturierte Wiederkehr des Immergleichen, als Vorgeschichte, deren Transgression hin zu eigentlicher Geschichte im Marx'schen Sinne notwendig an die Überwindung kapitalistischer Produktions- und Besitzverhältnisse gebunden ist. Anzumerken ist hierbei freilich, daß sich Müller in einem seiner jüngsten Stücke gerade des Benjaminschen Verfahrens bedient; man denke an den Theater text "Bildbeschreibung", der ein "Tableau geronnener Geschichte" (Eke) zeigt, in welchem die Zeit stillgestellt und gleichsam eingefroren ist.

Einen anderen Ausgangspunkt, dem komplexen Geschichtsverständnis Heiner Müllers auf die Spur zu kommen, wählt Theo Girshausen in seinem besonders im Hinblick auf die "Hamletmaschine" überaus instruktiven Aufsatz "Subjekt und Geschichte". In diesem Beitrag richtet er sein Augenmerk im wesentlichen auf das an der Kritik der orthodox-marxistischen Widerspiegelungsästhetik entwickelte Literaturkonzept Müllers, das - so Girshausen - durch die bewußte Verschränkung objektiver Geschichte und auktorialer Subjektivität, "Geschichte in ihrer Subjektdimension" authentisch beschreibbar macht.

Im Gegensatz dazu vermag Richard Webers "Versuch, die politische Dimension der 'Hamletmaschine' zu orten" sowie Ulrich Zaums stichpunktartige Darstellung der Müller-Rezeption in der BRD weniger zu überzeugen. Vor allem in Webers Aufsatz stört eine bisweilen ins Phrasologische abdriftende marxistische Begrifflichkeit, die weder der politischen Radikalität der "Hamletmaschine" beizukommen vermag, noch den marxistisches Denken längst transzendierenden zivilisationskritischen Impetus Müllers adäquat wahrzunehmen imstande ist. Wo, um die ganze Produktivität dieses Textes "freisetzen" zu können, entweder ein sensibles ästhetisches Sensorium oder zumindest eine kreative Herangehensweise vonnöten wäre, schlägt Weber ihn mit einem grobschlächtigen Begriffsapparat tot und degradiert ihn zur bloßen Illustration politischer Theoreme. Auch in den übrigen Aufsätzen, die neben zwei Originaltexten Heiner Müllers (ein kommentierter Abdruck der "Hamletmaschine" und die Skizze "Quadriga") den Band vervollständigen, setzt sich diese Misere, wenn auch in abgeschwächter Weise fort: die Begriffe greifen zu kurz, eine präzise Textarbeit findet kaum statt.

Dennoch: Auch wenn es mittlerweile weitaus gründlichere und ausgereifere Analysen der "Hamletmaschine" bzw. der ihr zugrundeliegenden Theaterkonzeption gibt, der vorliegende Band ist noch immer von Interesse, macht er doch augenfällig, in welchem Maße ein konventionelles, zumal ein konventionell marxistisches Text- und Theaterverständnis in der Konfrontation mit Müllers Stücken an seine Grenzen stößt. Insofern ist der Band vor allem ein Symptom, eine Spiegelung eben jener Ratlosigkeit, mit der die professionelle Kritik zu Anfang der "Hamletmaschine" gegenüberstand. Aber auch dies mag ein Buch verdienstvoll machen.

Roger Fornoff

Theo Girshausen: Realismus und Utopie. Die frühen Stücke Heiner Müllers. Prometh-Verlag: Köln 1981.

"Die Hamletmaschine", der neben "Bildbeschreibung" wohl enigmatischster Text Heiner Müllers, registriert in Bildern und Chiffren einer sich verweigernden und auflösenden Subjektivität den (vorläufigen) Endpunkt von Geschichte und einer politisch und gesellschaftlich teilnehmenden Literatur und ihrer Ästhetik. "Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen. Meine Gedanken saugen den Bildern das Blut aus. Mein Drama findet nicht mehr statt."

Das in dem Text ausbleibende Drama verbindet Theo Girshausen in seiner Untersuchung mit dem Scheitern einer politisch-ästhetischen Theaterkonzeption, der des "Didaktischen Theaters", dem Müller in seinen frühen Stücken, vor allem mit dem "Lohndrucker", "Der Korrektor" in der Erstfassung, der szenischen Collage "Zehn Tage, die die Welt erschütterten" sowie dem Hörspiel "Klettwitzter Bericht" verpflichtet ist, und das als, so Girshausen, "verdecktes" Zentrum seiner Arbeitsintentionen fungiert.

Innerhalb seines vielbezüglichen Frageansatzes rekonstruiert der Verfasser den in seiner Rezeptionsgeschichte verschütteten umfassenden Entwurf der ästhetischen und institutionellen Erneuerung des Theaters in der DDR und seine Verflechtung mit Müllers "Theater als Prozeß". Die Analyse ist darin Korrektur eines weithin wirksamen Forschungskonsenses. Denn Müllers Anfänge sind ebenso wie die Nachkriegsentwicklung der Dramatik in der DDR nach Maßgabe der epischen Dramaturgie Bertolt Brechts gedeutet worden. In dem Stücktypus der Parabeln der späten Werkperiode Brechts hat sowohl die bundesdeutsche als auch die Germanistik in der DDR die Eigenart von Müllers Arbeiten einem dort vorgeprägten dramengeschichtlichen Fluchtpunkt zugeschlagen und damit den Zugang zu dem politisch-gesellschaftlichen und kunsttheoretischen Kontext verstellt.

Die Kritiken und Konzepte, die Girshausen etwas ambitioniert als (unsystematische) Theorie vorstellt und die sich auch auf Stellungnahmen von Peter Hacks, B.K. Tragelehn, Heinar Kipphardt und Hagen Müller-Stahl beziehen, gehören nach ihrem Selbstverständnis einem neuen politisch-historischen Entwicklungsstand der DDR-Gesellschaft an: Nach der Phase einer antifaschistisch-demokratischen Volksfrontpolitik, die die unmittelbare Nachkriegszeit und die Jahre der Staatsgründung bestimmte, markiert die proklamierte "Schaffung der Grundlagen des Sozialismus" und einer "sozialistischen Nationalkultur" den Eintritt in eine Periode des transformierenden Übergangs. Diesem Umbau der Gesellschaft korrespondieren die Entwürfe einer kulturrevolutionären Innovatorik. Postuliert wird ein die bürgerliche Ästhetik überwindendes, experimentelles Theater, das in seinen "operationellen" und rezeptions-strukturellen Voraussetzungen auf seine Selbstaufhebung als "Sozialisierung" angelegt ist. Das "Didaktische Theater" erscheint als Reaktion auf eine paradoxe Ungleichzeitigkeit von sozialistischen Produktionsverhältnissen und des an ästhetischen Normierungen und institutionellen Traditionen des "Vorsozialismus" orientierten "kulturellen Überbaus". Dagegen zielen die Diskutanden des "Didaktischen Theaters" auf eine grundsätzliche Demontage der kanonisierten Kunsttheorie und ihrer institutionellen Rahmenbedingungen. Dabei ist das Phänomen als ein unverbundener

Diskussionszusammenhang gefaßt, in dem in gestuften Ausformungen eine in den Prämissen einheitliche Tendenz formuliert wird.

Politisch werden in diesem von Girshausen als "einzigartig" apostrophierten Vorgang Entwicklungen zur Korrektur der gesellschaftlichen Systeme in Osteuropa wirksam, die sich mit der "Entstalinisierung" verbinden. Literaturtheoretisch und kulturpolitisch steht diese Intention im Horizont der Kritik des offiziellen Abbildrealismus und der Forderung nach der Rezeption der internationalen Avantgarde durch Ernst Bloch und Hans Mayer. Auf einer veränderten politisch-gesellschaftlichen Entwicklungsstufe wiederholt sich in der Kontroverse um das "Didaktische Theater" die im Expressionismus-Streit thematisierte Dichotomie von "Gestaltung" und spezifisch modernen Ästhetiken (Reportage, Agit-Prop). Dabei wird die Theaterarbeit Brechts - einem der Diskutanden der Literaturoseinandersetzung der 30er Jahre - in einer komplexen Verschiebung von Absicht und Folgen für das "Didaktische Theater" zu einem Bezugspunkt kritischer Aneignung. Bleiben aber dessen Ansätze für die dramaturgische und institutionelle Praxis der Theater in der DDR folgenlos, so wird die "selektive Aufwertung" des der Dekadenz und des Formalismus verdächtigten Brecht zur identifizierbaren Kennmarke. "Während das Didaktische Theater in sich der (nie abgeschlossene) Prozeß der Theoriebildung einer kulturrevolutionären Neukonstitution des Theaters ist, artikuliert es sich 'nach außen' als abgeschlossene Theorie. Als solche beruft sie sich auf das Paradigma Brechts und fordert dessen Anerkennung als verbindliches Werkmodell für das sozialistische Theater des status quo" (S. 70).

Müllers "Lohndrucker" plazierte Girshausen innerhalb dieser Theater tendenz als ein Probandum der thematisch gegenwartsbezogenen als auch, abgestuft, der radikal rezeptionsstrukturellen Entwürfe. In dem Stück tritt an die Stelle eines illustrierenden mimetischen Abbildbezuges ein fiktional-konstruierendes Verfahren als "Simulacrum von Realität, dessen Auf-augesetze weit mehr daran interessiert sind, wie man sich der anvisierten historischen Realität nähern, als was man - von ihr - in der Darstellung aussagen kann" (S. 129). Dabei besteht die koproduktive Leistung des Zuschauers in der, wie man wohl einfügen muß,

idealtypisch synthetisierenden Bearbeitung der durch das Stück gezeigten Problemkonstellation. Die Didaxe organisiert sich mithin nicht als autoritäre Lehre, sondern als kommunikativer Vorgang.

Innerhalb der Konzepte des "Theaters als Prozeß" wird auch der Widerspruch zwischen den "exklusiven" avancierten Darstellungsmitteln und den Wirkungskomponenten in einem Lernprozeß aufgehoben. In der Qualifizierung zur Mitarbeit und der Lösung vom doktrinären Zwang zur abbildenden Entsprechung von Wirklichkeit wird diese dem Rezipienten wieder verfügbar und so die gemeinsame Arbeit an der Stückkonstitution zur Vorwegnahme befreiter gesellschaftlicher Produktivität. Mit dem expliziten, "textinternen" vorkonzipierten Rezeptionsbezug greift die Ästhetik des Stückes über die "anachronistisch" gewordene Parabeldramatik Brechts hinaus. Die dort verhandelten und auf eine Lehre gebrachten Inhalte erscheinen nunmehr im Horizont ihrer Verwirklichung. Als im "Fluß" befindlich und "unanschaulich" verweigern sich zudem die neuen Widersprüche der Gegenwart einer generalisierenden Regel, der eine anweisende Aussagestruktur zu entnehmen ist. Ebenso wenig ist daraus noch eine utopische Perspektive zu erhalten; der "Verlust der ausgeprägten, parabolisch zu vermittelnden Bilder, die für die Vergangenheit gültig waren" ist auch "Verzicht auf ausgemalte Bilder für Gegenwart und Zukunft" (S. 205). So ist Müllers Haltung zu Brecht kritische Übernahme: einerseits Zurückweisung der geschlossenen "klassischen" Texte, andererseits verändernde Weiterführung der ästhetischen Praxis der Lehrstücke, Notate, Skizzen und Entwürfe.

"Der Bau" und "Hamletmaschine" verarbeiten - auf unterschiedliche Weise - das Scheitern des "Didaktischen Theaters". Der emanzipative Zuschauerbezug ist in die darstellungsimmanente Reflexion über Kunst und ihre gesellschaftskritischen Implikate zurückgenommen und in "Hamletmaschine" im Rekurs auf die eigene Materialität und die "Selbstbehauptung der Kunst" (S. 294) als Verfügung über ihre Darstellungsmittel ausgeschlossen. Das aber bedeutet nicht die Verabschiedung des "Theaters als Prozeß", die nach "Hamletmaschine" entstandenen Arbeiten, wie "Wolokolamsker Chaussee", beweisen die modifizierte Geltung der den frühen Stücken des Autors unterliegenden Voraus-

setzungen. Insofern ist der von Girshausen behauptete Bruch in der Entwicklung des Autors nach verschiedenen Schreibverfahren und -intentionen aufzufächern.

Den inneren Zusammenhang und die äußeren Verknüpfungen der Texte Müllers mit einer wichtigen Etappe der Geschichte der DDR methodisch und begrifflich auf einem insgesamt hohen Niveau beschrieben zu haben, macht den Wert von Girshausens Untersuchung aus. Auch wenn dem Phänomen des "Didaktischen Theaters", entgegen den ausgesprochenen Absichten des Verfassers, im Gang der rekonstruierenden Beweisführung und des "extrapolierenden" Zugriffs auf das vorliegende Material dabei eine Schlüssigkeit und Konsistenz zukommt, die es tatsächlich wohl nicht aufweist, so mindert das die Bedeutung der Befunde nur wenig. Einen Mangel bezeichnet allerdings die ausbleibende Perspektivierung des überzeugend nachgewiesenen politisch-ästhetischen Grundzusammenhangs für andere Stücke und Projekte des Autors.

Bettina Gruber: Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982. Verl. Die Blaue Eule: Essen 1989 (Germanistik in der Blauen Eule; Bd. 11).

Anders als es die seinen Texten mit Vorliebe "übergestülpten", indes allzu übersichtlichen Periodisierungsmodelle gemeinhin nahelegen, läßt sich Heiner Müllers Antike-Rezeption nicht auf die 60er Jahre einengen. Im Gegenteil: Müllers Auseinandersetzung mit dem griechischen Mythos erstreckt sich - von den frühen Gedichten der 50er Jahre bis hin zu dem 1985 veröffentlichten Theatertext "Bildbeschreibung" - über nahezu den gesamten Zeitraum seiner literarischen Produktion. Doch bei aller Kontinuität, die Müllers mittlerweile fast 40 Jahre währende "Arbeit am Mythos" aufweist, sind die zum Teil erheblichen Veränderungen in seinem Umgang mit der antiken Überlieferung kaum zu übersehen. Denn

während Müller in seinen Sophokles-Adaptionen "Philoktet" (1964) und "Ödipus Tyrann" (1966) noch mittels einer rationalisierenden Lesart der mythischen Stoffe deren zivilisationsanalytischen Kern freizulegen sucht, löst sich in seinen späteren Stücken die Kohärenz derartiger Mythos-Modelle zunehmend auf. An ihre Stelle treten schließlich paradoxe "Textamalgane", deren mythischer Bezugshorizont nur noch in versatzstückartigen Zitaten und Allusionen aufscheint.

Seit 1989 nun liegt mit der Dissertation der Bochumer Germanistin Bettina Gruber der erste umfassendere Versuch vor, diese verschiedenen Formen der Mythenverarbeitung im dramatischen Werk Heiner Müllers zu klären. Im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht dabei die detaillierte Analyse von drei Theaterstücken - "Philoktet" (1964), "Zement" (1972) und "Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten" (1982) -, von denen jedes einen spezifischen Modus von Müllers Mythenadaption repräsentiert. Erkenntnisleitend für die Untersuchung der jeweiligen Stücke ist die Frage nach dem "Konnex von Mythos und Geschichtskonstruktion", der, so die Ausgangsthese der Verfasserin, trotz der heterogenen Umgangsweise Müllers mit der mythischen Tradition allen seinen Texten inhärent ist.

Diese geschichtsphilosophische Perspektivierung des Mythos zeigt sich besonders deutlich in Müllers erstem Antike-Stück "Philoktet", das Bettina Gruber im Anschluß an einige einleitende Bemerkungen über die Komplexität des literaturwissenschaftlichen Mythosbegriffs eingehend erörtert. Ihre Interpretation unterscheidet sich dabei, obschon auch sie "Philoktet" den allseits konzidierten Status eines parabolischen Geschichtsmodells zuspricht, in einem wesentlichen Punkt von der gängigen Lesart des Stücks. Wie sie nämlich überzeugend nachweist, handelt es sich bei Müllers "Philoktet"-Version keineswegs um eine vollständige "Durchrationalisierung" der antiken Vorlage nach dem Muster Brechts. Müllers Bearbeitung bewahrt vielmehr einen häufig übersehenen "mythischen Restbestand", der - so Gruber - als gesellschaftlich-objektivierter Naturzwang repressiv auf das zivilisatorische Modell einwirkt. Dem Text sei somit "eine gegenläufige Bewegung von Ent- und Remythisierung eingeschrieben", wobei der Mythos - wie in der "Dialektik der

Aufklärung" - als "monistischer Terror" und "eiserner Wiederholungszwang" figuriert, "dem sich die Individuen vergeblich zu entwinden trachten". Indem Geschichte auf diese Weise als gänzlich heteronomer Prozeß imaginiert werde, gewinne sie "eine mythische oder quasi-mythische Qualität zurück": Sie erscheint als lückenloser Unterdrückungszusammenhang, dessen "Aufhebbarkeit" nicht absehbar ist.

Vom "Kampf des Alten mit dem Neuen", von der schmerzhaften Geburt einer neuen Zeit und eines neuen Menschen handelt dagegen Müllers Revolutionsstück "Zement", mit dem sich Bettina Gruber im zweiten Abschnitt ihrer Arbeit ausführlich befaßt. In ihrer tiefen Interpretation arbeitet sie heraus, daß - trotz der genauen historischen Situierung in der Spätphase der Russischen Revolution - auch diesem Stück ein mythisch vermittelter und mithin relativ abstrakter Geschichtsentwurf zugrundeliegt. Im Gegensatz jedoch zu "Philoktet", wo der Mythos eine katastrophische Wiederholungsstruktur repräsentiert, tritt er in "Zement" gerade für die Unterbrechung bzw. für die "revolutionäre Ablösung" der geschichtlichen Fatalität ein. Genaugenommen - so Bettina Gruber - wird durch eine gezielte "Einschaltung" mythologischer Elemente in den dramatischen Text eine zweite Bedeutungsebene innerhalb des Stücks etabliert. Diese verwandelt das "empirische Phänomen" der Russischen Revolution, indem sie es mit dem "imaginären" einer menschengeschichtlichen Erneuerung gewissermaßen "überblendet", in ein Ereignis von mythischen Ausmaßen. Damit erhält die revolutionäre Umwälzung nicht nur eine besondere Relevanz, ihr wird zugleich eine Würde zugeschrieben, die sie als "partikulares geschichtliches Geschehen" kaum beanspruchen könnte.

Während in "Zement" Handlungs- und mythische Bezugsebene klar voneinander getrennt sind, diagnostiziert Bettina Gruber für "Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten", das sie als drittes und letztes Stück Heiner Müllers untersucht, eine "Verschmelzung" von mythischen und "gegenwartsbezogen / historischen" Bedeutungszusammenhängen. Die für "Zement" charakteristische "Allegorisierung" der dramatischen Fabel weicht damit einer symbolischen Form der Mythenintegration, die im wesentlichen über die "Zitierung mythologischer

Eigennamen" sowie über den "Einsatz" rekurrenter mythologischer Einzelemente funktioniert. Wie Gruber - allerdings etwas holzschnittartig - darlegt, verbindet sich mit dieser veränderten Mythenrezeption eine einschneidende geschichtsphilosophische Neuorientierung Müllers, die in erster Linie durch den Verlust seiner explizit marxistischen Geschichtskonzeption gekennzeichnet ist. Konstitutiv für Müllers Dramatik ist nun der sich bereits in "Zement" abzeichnende Gegensatz von Mann und Frau, der als Chiffre für einen "Blick auf die Geschichte aus privilegierter und unterprivilegierter Sicht" zu verstehen ist. Die Revolution, in "Zement" noch Ort utopischer Naherwartung, wird entweder in die Dritte Welt "ausgelagert" oder als mythische Revolte rächender Frauen avisiert. Dabei vertritt der Mythos zwar auch weiterhin "beide Pole von Müllers Geschichtsverständnis": das "Immergleiche an Geschichte" sowie dessen "Gegenstück, die revolutionäre Handlung"; doch ist er in "Verkommenes Ufer ..." und mehr noch in den folgenden Texten Müllers um beliebig zitierbaren "Kulturschutt" geworden, dessen poetische (Wieder-)Verarbeitung allein dem "unmittelbaren Produktionsinteresse" des Autors folgt.

Bettina Grubers Studie, die folgerichtig mit einer Analyse von Müllers Zitierverfahren endet, zeichnet sich vor allem durch eine ungewöhnlich präzise und methodisch überzeugende Interpretationsarbeit aus. Weit über ihre eng umrissene Fragestellung hinaus liefert sie so nicht nur eine Fülle interessanter und produktiver Einzelergebnisse, sie ermöglicht zugleich einen durchaus instruktiven Einblick in die Geschichtskonzeption Heiner Müllers. Auch wenn Grubers Ausführungen mitunter etwas trocken sind, insgesamt läßt sich kaum ein ernsthafter Einwand gegen ihre Untersuchung geltend machen. Ihr Vorhaben nämlich, die Verwendung antiker Mythen im dramatischen Werk Müllers zu klären, erfüllt Bettina Gruber allemal. Bleibt einzig und allein die Frage, ob eine solch reduzierte Zielsetzung angesichts der weitreichenden ästhetischen und politischen Intentionen Heiner Müllers nicht allzu bescheiden ist.

Roger Fornoff

Herzinger, Richard: Masken der Lebensrevolution. Vitalistische Zivilisations- und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers. Fink-Verlag : München 1992.

Gegenstand der als Dissertation entstandenen Untersuchung sind Theaterstücke und Selbstäußerungen Heiner Müllers aus den 70er und 80er Jahren. Die zu den Texten dieses Zeitraums thematische Perspektivierung auf eine Fundamentalkritik an der europäisch-westlichen Zivilisation wird von Herzinger als Modifikation einer konstanten, mit dem Sozialismus verknüpften Grundposition beschrieben und - das ist die leitende mit Aplomb vorgebrachte These der Untersuchung - als eine den wesentlichen gedanklichen Grundfiguren und Bildkomplexen der Lebensphilosophie affine Haltung dargestellt. Diese als "strukturell" bewertete Verwandtschaft konservativer und sozialistischer Modernekritik wird transparent auf dem Hintergrund des für den behandelten Zeitraum konstatierten "Paradigmenwechsels" (W. Emmerich) der DDR-Literatur. Müller, so der Verfasser, gehörte ebenso wie Christa Wolf und Volker Braun einer "kritisch-loyalen Literatur" an, die, desillusioniert über die politische und gesellschaftliche Stagnation des Sozialismus, ihre schreibstrategische Orientierung an einem finalgesetzmäßigen Geschichtsprozeß und dem ihm immanenten Fortschrittsoptimismus durch die Kritik an Genese und Wirkung der als zerstörerisch begriffenen europäischen Zivilisation substituierten.

Herzinger deutet diesen Vorgang signifikant anders, als er in der westdeutschen Literaturwissenschaft rezipiert worden ist: Wurden vielfach literarische Texte der genannten Autoren als Ausdruck eines systemübergreifenden, an der "Dialektik der Aufklärung" Adornos und Horkheimers orientierten, ihrer analogen oder in ihren Kategorien beschreibbaren Kritik an einer instrumentell verkürzten Rationalität gewürdigt, so versteht der Verfasser diese Kritik als ideologische Abwehr von Tendenzen im Sozialismus der DDR, die das westliche Entwicklungsmodell zu kopieren suchten. Insofern erscheint die "kritische Qualität" dieser Literatur funktional umgewertet als Zurückweisung der drohenden "Verwestlichung" aus der sie ihren Gegenentwurf gewinnt und somit wird

der Mangel zum Vorteil, der die im Westen depravierten Potenzen eines ganzheitlichen Lebens bewahrt. Der postulierte Bruch mit der zu konsumistischer Entfremdung führenden, europäisch geprägten Zivilisation legitimiere sich aus der ihr inhärenten apokalyptischen Drohung, die Leben schlechthin auslöscht. In der Haltung dieser Autoren verschränke sich, so Herzinger, ein "romantischer Antikapitalismus" mit der erneuerten Kraft der Utopie, und die "emphatische Besetzung von Leben" komme überein mit Deutungsmustern lebensphilosophischer und kulturkonservativer Provinienz; sie bezeichne eine politisch-ideologische Position, an der der diskreditierte Sozialismus - indem er mit dem global bedrohten Leben zusammenfällt - noch einmal Legitimation gewinnen könne. So macht, wie Herzinger resümiert, "die apokalyptische Perspektive die

Innerhalb dieses literarhistorischen Rahmens verortet Herzinger wesentliche thematische und motivische Konfigurationen von Müllers Oeuvre. In vielfältigen Filiationen werden darin Topoi kulturkonservativer und lebensphilosophischer Prägung wirksam. Gegen die zum Untergang bestimmte zivile Welt, in der gleicherweise Konsum, Medienmanipulation und der "Terror der Begriffe" zu artifizieller Mittelbarkeit zwingen, restituere sich in der Erfahrung von Krieg, Gewalt, Schmerz, Verzweiflung, Wahnsinn und Tod das "Leben" als eine ganzheitlich-organische Urkraft. In Gleichklang mit der vitalistischen Deutung von Krieg und Schmerz bei Ernst Jünger, evoziere Müller in schockhaften Bildern der Gewalt die im Verlauf der europäischen Zivilisationsgeschichte angstvoll domestizierte "Einheit von Leben und Tod".

Ähnlich wie der lebensphilosophisch prominente Topos des "Lebensstroms" Ausdruck einer die vernichteten Einzelleben in der Fortdauer der Gattung aufhebende Elementarbewegung ist, figurierten Lebens- und Todesproduktion in den untersuchten Stücken Müllers als gleichgerichtete Momente im "Werdungsprozeß des Gattungskollektivs".

In Müllers Zivilisationskritik bleibt das rationale Subjekt der europäischen Vernunftgeschichte von seiner Wirklichkeit unüberbrückbar geschieden, stattdessen begründe der durch Aufklärung und Humanismus inaugurierte "Terror der Begriffe" eine second-hand-Welt hypostasierter

Lebenspraxis, die die reine Bewegungsenergie des Lebens überforme. Ausgehend von der Rede des Autors zur Verleihung des 'Georg Büchner-Preises', "Die Wunde Woyzeck", entfaltet Herzinger Müllers "Epi-phanie des Anderen" als "dionysisches Verwandlungsmodell" (H. Domdey). Die das Ich entgrenzenden Ursprungsgewalten von Rausch, Traum und Wahnsinn erscheinen an der Opfergewalt Woyzeck gezähmt, der "Wolf zum Hund" degeneriert; seine Rückverwandlung zu authentischen Sein vollziehe Müller im "Aufstand der Steppe" in den russischen Kriegs- und Bürgerkriegsstücken und an den Figuren des Nicht-Europäers und der Frau, die gleichermaßen der Lebensunmittelbarkeit Ausdruck geben. Im Anschluß an Frantz Fanon und Jean Paul Sartre, treten bei Müller die Erfahrung von Folter und Schmerz, Gewalt und Opfer als Signatur einer "Ganzheit des Lebens", mit der Perspektive eines außereuropäischen Aufstandspotentials zusammen: Leitfiguren einer Zivilisationskritik wie Sasportas oder Aaron, die als "tellurisch-terrane Partisanen" Kraft zum Widerstand aus ihrer unverbildeten Verbindung zu Volk und Erde schöpfen und für den Bruch mit der entfremdeten Mißgestalt des Lebens stehen. Die "Lücke im Ablauf", die den Einspruch des "Anderen" und die Zerschlagung der "linear fließenden Zeit" bedeute, ist, wie Herzinger dartut, eine dem Dezisionismus Carl Schmitts und dem von ihm beeinflussten Geschichtsbegriffs Walter Benjamins ähnliche Konstellation: Im voluntaristischen Sprung und im "Ausnahmestand" gelingt der Durchbruch zur eigentlichen, unmittelbaren Wirklichkeit.

An die Gedankenbilder Müllers heftet sich das "Utopiebild einer fundamentalen Naturrevolution" (M. Janz), die ihre - in Analogie zum Antagonismus von Land und Meer bei Carl Schmitt, auf den bereits die Figur des völkisch-erdhaften Partisanen verwies -, modellhafte Ausprägung im Bruderkampf zwischen dem kolonisierenden Stadtgründer Kain und der dem Elementaren verwurzelten Bauern Abel finde. Der biblische Mythos ist "Allegorie auf die Gründung der Zivilisation" (S. 131) und ihres Dualismus von entfremdeter urbaner Zivilisation und Natur, die im Bild vom "Krieg der Landschaften" (Müller) als "Racheenergie, die aus der

Erde dringt" (S. 131) und die zerstörte Gattungsgemeinschaft wiederherstellt, beschworen werde.

Müllers thematische und motivische Bildkomplexe schließen sich, nach Herzinger, schließlich zum Bezugspunkt der welthistorischen Grundkonstellation von "Byzanz gegen Rom" zusammen. Auch darin, so Herzinger, knüpfe Müller an antiwestliche und antidemokratische Affekte konservativer Kulturkritik an. "Rom" erscheint als die ideologische Kennmarke der verderblichen imperialen Zivilisation und einer aufgezwungenen künstlichen Staats- und Vernunftidee; "Byzanz" bildet den mit "völkischen Sein" und "identitärer Gemeinschaft" besetzten Gegenbegriff.

Für Müllers Werk der siebziger und achtziger Jahre, so faßt Herzinger seine Ergebnisse zusammen, bleibt gleichwohl die "Großkoordinate Sozialismus gegen Kapitalismus" konstitutiv, in die sich die lebensphilosophischen Topoi von Müllers manichäischem Denken eingliedern und in denen sie ihre spezifische Funktion gewinnen. Müllers revolutionärer Manichäismus von "Sozialismus oder Untergang" solle, so Herzinger, dem verlorenen Sinn des scheiternden Projekts aufhelfen und den opfervollen Entwicklungsstand des DDR-Sozialismus als Ausweis authentischen Lebens rechtfertigen.

Auch Müllers Kunstgriff und sein Verständnis von Theater und Drama wird von Herzinger der vitalistischen Grundposition eingefügt. Ein Zentralbegriff ist hier "Phantasie", die als eine in der "dekadenten Konsumgesellschaft" der "lebenden Toten" beständig enteignete Potenz im Theater als "Vorschein einer neuen Lebensunmittelbarkeit" einen Platzhalter hat. Kunst opponiert bei Müller in der Verrätselung ihrer Bilder als "blinde Praxis" den theoretischen und programmatischen Inanspruchnahmen der lebensfeindlichen Rationalität. "Als inneres Vermögen, das, im Gegensatz zu 'Theorie' unmittelbar mit der Lebensbewegung in Verbindung steht, gleicht Müllers Kategorie 'Phantasie'", so behauptet Herzinger, "der Kategorie 'Seele' in der deutschen zivilisationskritischen Tradition" (S. 38).

Herzingers Untersuchung erschließt eine neue, originelle Deutungsperspektive, die die Struktur und Bedeutung von Heiner Müllers Zivilisationskritik erhellt und in den Kontext einer spezifisch deutschen, geistes-

geschichtlichen Tradition stellt. Ob diese durchweg zu Recht als "lebensphilosophisch" apostrophiert werden kann, erscheint freilich sehr zweifelhaft. Das gilt vor allem für Ernst Jünger. Hier - und bei manch anderen "Gewährsleuten" - wäre eine, die Vielschichtigkeit des Phänomens berücksichtigende, einläßlichere Recherche und Reflexion notwendig gewesen. Herzinger konstruiert stattdessen mit "respektablen Namen" Traditionsbezüge, die heterogener nicht sein können: Da stehen Scheler und Spengler neben Benjamin, Bloch und Brecht, Heidegger, Klages und Niekisch neben dem "Hegelschüler" Fanon und dem Surrealisten Artaud, Carl Schmitt neben Jean Paul Sartre. Abgesehen von Adorno und Horkheimer (aber wie steht es denn mit Adornos Nietzsche-Rezeption?) und den eh in ihrem Dogmatismus "verkommenen" Kommunisten scheint für Herzinger der Kulturkonservatismus und die Lebensphilosophie wie eine "Hydra" alles zu vereinnahmen. Ärgerlich ist zudem, daß Herzinger in zweifacher Hinsicht eine weitgehend 'deutsche Brille' trägt: Zum einen ist auffällig, daß er die Erörterung des Verhältnisses von Müller zur französischen Postmoderne vermeidet; bei Baudrillard z.B. hätten ganz andere "Quellen" für Ritual, Sakralisierung und Mythos gefunden werden können als Herzinger sie angibt. Zum anderen blendet Herzinger die ästhetische Moderne (z.B. die französischen Symbolisten, den Surrealismus - abgesehen von Artaud - oder die Negritude) aus, deren Texte Heiner Müller in besonderem Maße als Material dienten.

Gleichwohl eröffnet Herzingers Analyse bedeutsamer Elemente in Heiner Müllers Texten wie die mit der Aufhebung chronikaler Zeit in Zusammenhang stehende Denkfigur der "Lücke im Ablauf" und die des "Anderen" mit dem Dezinismus Carl Schmitts oder die dem bürgerlichen Normalverlauf ausgegliederten Erfahrungen von Schmerz, Qual, Wahnsinn und Tod, die mit Ernst Jünger ebenso in Beziehung treten wie die Faszination von Schrecken, Krieg und Gewalt, oder die unter das Vorzeichen des Lebens gestellte Virulenz des Mythischen als Ereignischarakter von Entgrenzung und Rausch (Dionysos) ebenso wie die genetische Rückführung der Zivilisationsgründung auf das Müllers Texten

vielfältig unterliegende Motiv des Bruderkampfes, Zugänge zu bislang vernachlässigten Sinn- und Bedeutungsschichten.

Problematisch sind vor allem Herzingers Methode und Darstellungsart. Die Affinität von lebensphilosophischer Kulturkritik und - pointiert gesagt - Müllers dramatisierter Eschatologie erscheint nicht selten weniger in beziehungsvollem Licht als von einem Beziehungszwang der Prämissen bestimmt. Auch ist Müllers Dramenästhetik in zunehmenden Maß in der Fragmentarisierung von Handlungsgefügen, in Montagen und Collagen von Fremdtexten, in der Auflösung von Figurenkonstanz und -kontur, durchgearbeitetes Artefakt und artifizielle Konstruktion, d.h. Ausdruck des "Machens" von Kunst, und damit dem "schauenden" und "schöpferischen" Intuitionismus Oswald Spenglers unverträglich; die ästhetische Entsprechung vitalistischer Philosopheme dürfte primär in der Vorstellung eines organischen Werkganzen zu suchen sein, dem die Dis-paratheit zersprengter Formverläufe der Theatertexte Müllers widerspricht.

Herzingers Überlegungen sind sicherlich relevant für Stücke wie "Mau- ser", "Zement" und "Wolokolamsker Chaussee", die vornehmlich auch das untersuchte Textcorpus bilden. An anderen Texten, wie "Bildbe- schreibung", "Quartett", "Hamletmaschine" lassen sich jedoch gegen- über dem gezeichneten Bild vom Ideologieproduzenten Müller gegen- läufige Tendenzen ablesen. Wie vor allem die Untersuchung von Nor- bert Otto Eke gezeigt hat, konfigurieren diese Stücke einen Prozeß der Sinn- und Ideologizertrümmerung, der eindeutige Lesarten verweigert; der Zuschauer/Leser ist auf einen offenen Horizont der Sinnkonstitution verwiesen. Die die Rezeption lenkenden Vorgaben sind durch eine virtu- ell partizipative Qualität der Wahrnehmung und Deutung, die auch als ein "demokratischer" Vorgang zu verstehen ist, ersetzt.

In Herzingers Arbeit treiben Form und Inhalt unvermittelt auseinander, der Rekurs auf lebensphilosophische Denkfiguren bleibt der ästhetischen Dimension der Texte deshalb vieles schuldig. Wie schon an Herzingers Ausblendung poetischer Intertextualität sichtbar wurde, betreibt er Ideo- logiekritik im traditionellen Sinne, was nicht nur an der versatzstück- weisen Interpretation der Dramentexte erkennbar ist, sondern - noch

problematischer - an der tendenziellen Gleichsetzung von Protagonist und Autor. Weder der Chor in "Mauser" noch die Revolutionäre in "Zement" und auch nicht Sasportas in "Der Auftrag" sind jedoch Heiner Müllers "Sprachrohre". Wenn sich Herzinger mit Drama und Theater, insbesondere ihrer Ästhetik und ihren Spielformen, sei es nun als Schauspiel oder in Form des Lehrstücks, kenntnisreich und differenziert auseinandergesetzt hätte, wäre ihm manche voreilige und "schiefe" Sichtweise erspart geblieben.

In dem Versuch, den politischen und offenbar auch künstlerischen "Unwert" der untersuchten Stücke durch die ideologische Selbstbindung ihres Autors zu erweisen, wird die Darstellung oft zu einem - allerdings anspruchsvollen - Pamphlet. Bereits im Vorwort teilt sich der interpretative Furor als "tabula rasa" der wissenschaftlichen Rezeption mit. Zwar haben nicht selten eifertig-einverständige Exegeten zu einem unkritischen Nachvollzug von Müllers Intentionen geführt. Herzingers polemische Gebärde, mit der er wichtigen Beiträgern der Forschung in knappen Bescheiden verurteilende Auskünfte erteilt und dem Soupçon fahrlässiger oder gar ideologisch dienstwilliger Deutungsfolgschaft aussetzt, wird allerdings der bisherigen Rezeption in keiner Weise gerecht. Die zentrale Schwäche der Untersuchung liegt in der Verwechslung oder undifferenzierten Identifizierung ästhetischer Phänomene mit politisch-ideologischen Programmen. In der Optik des Verfassers rückt Müller in die Funktion eines Demonstrationsobjektes affirmativ-legitimierender Politkunst. Daß Müller kein Demokrat im westlich parlamentarisch-pluralistischen Verständnis ist, wie es Herzinger hervorhebt, erscheint nicht unbedingt überraschend. Aber die Differenz, die man dazu empfinden mag, wird bei Herzinger zu einer vom Gestus der Enttarnung getragenen unkritischen Apologie dessen, was in Müllers Texten Gegenstand der Abwehr ist. Nimmt man - wie Herzinger es tut - diese Gegenstände nicht ernst, die im "Westen" übrigens u.a. unter den Bezeichnungen Surrogate der Warenwelt und Entwirklichungstendenz der Medien bekannt sind, wird Müller zum wahnhaften Ideologen. Herzinger schließt sich auf diese Weise - wohl um der Zivilisationskritik Müllers auch noch den Schein einer Berechtigung zu nehmen - gegen das Zeit-

bewußtsein ab. Zum Manko der Arbeit schlechthin wird nicht der innovative Ansatz und die kritische Kommentierung der Ergebnisse, sondern deren polemisch-politisierende Instrumentalisierung, die im Zusammenhang mit der anhaltenden Debatte um DDR-Literatur auch ein kulturpolitisches Gewicht erhält. So bleibt als Fazit: Müller als "Metaphysiker" ist noch zu entdecken. Dafür bezeichnet die Arbeit einen problematisch-kontroversen Ausgangspunkt.

Uwe Sänger

Frank Hörnigk (Hg.): Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Reclam Verlag: Leipzig 1989, 2. Aufl. 1990 und Steidl Verlag: Göttingen 1989.

Die gesellschaftliche Funktion kritischer Schriftsteller in der DDR (und mittelbar auch kritischer Germanisten) ist nicht mit schnellen Urteilen zu "erledigen". über Jahrzehnte in Westdeutschland vielleicht auch überschätzt und z.T. allein wegen ihrer kritischer Haltung hochgelobt, wird nun, nach den politischen Veränderungen im Herbst 1989, in der alten Bundesrepublik "abgerechnet". Dabei wird ein breites Spektrum von Vorwürfen sichtbar: da werden den Schriftstellern ihre unbestreitbaren Privilegien "um die Ohren gehauen", da wird ihr Bleiben in der DDR verurteilt und ihr Sich-Einlassen auf die DDR-Realität scharf kritisiert, obwohl beides Voraussetzung ihrer literarischen Arbeit war; da wird der Vorwurf der Gesinnungsliteratur erhoben, und schließlich erleben sie vielerorts Ablehnung und Spott, weil viele von ihnen an der Utopie einer befreiten sozialistischen Gesellschaft festhielten.

Heiner Müller ist bei dieser "Abrechnung" der westdeutschen Literaturkritik (unter Mithilfe auch einiger Literaturwissenschaftler) noch relativ "glimpflich" davongekommen. Mit seiner antipadagogischen und aufklarungskritischen Position, seiner radikalen Auseinandersetzung mit Moderne und Postmoderne und seiner experimentellen Dramatik bietet er

weniger Angriffsflächen als etwa Christa Wolf oder Stefan Heym. Aber auch Müller traf der Vorwurf des literarischen Stalinismus, des Da-Bleibens und Sich-Einlassens und natürlich besonders der des Privilegiertseins.

Es ist selbstverständlich nicht quantifizierbar, welchen Einfluß kulturelle Entwicklungen, die Künste oder gar kritische Schriftsteller auf die "Implosion" der DDR (Heiner Müller) hatten. Sie mögen mit ihrem Renommée - oft auch gerade nach außen - gesellschaftsstabilisierend gewirkt haben. Nach innen aber untergruben sie in vielfältiger Weise die SED-Herrschaft. Sie wirkten subversiv, indem sie "Gegentexte" zum offiziellen Herrschafts-Diskurs schrieben, sie widerlegten die zentrale Staatsideologie der Zukunftsgewißheit, sie verletzten Tabus und boten literarische Orientierungspunkte auch für die politische Opposition.

Heiner Müller hat ohne Zweifel - wenn auch spät - Ehrungen und Anerkennung in der DDR erhalten, aber wesentlich gravierender waren die Restriktionen, Verbote, Ausschlüsse und Bedrohungen. Wichtige Dramen-Texte wie "Mauser" (1970), "Germania Tod in Berlin" (1977) und "Hamletmaschine" (1977) erschienen in der DDR erst 1988. Wissenschaftliche Monographien über Müller gab es über Jahrzehnte nicht; die Dissertationen von Kubitschek (1977), Baumbach (1978), Hörnigk (1981), Stillmark (1982) und Streisand (1983) bargen aus der Sicht der SED erhebliche politische Brisanz mit z.T. negativen Folgen für die Verfasser und Verfasserinnen und blieben unveröffentlicht.

So ist es nicht zufällig, daß am Ende der DDR eine Publikation zu Heiner Müller erschien, die für einen anderen Umgang mit dem Autor steht. Frank Hörnigks "Heiner Müller Material" ist zweifelsohne Ausdruck der sich schon vor dem Herbst 1989 deutlich verändernden gesellschaftlichen Situation der DDR; erst jetzt war offensichtlich die Zeit "reif" für derartige Buchpublikationen, die ihrerseits - wie gering auch immer - Anteil an den Veränderungen hatten.

Hörnigks Buch, "dem 60. Geburtstag Heiner Müllers gewidmet", gliedert sich in zwei Teile. Der erste Abschnitt umfaßt Texte von Müller, die "in einem Zeitraum von mehr als 30 Jahren entstanden" und "wesentliche Zusammenhänge eines anhaltenden künstlerischen wie theoretischen

schen Selbstverständigungsprozesses" dokumentieren. Die 32 Texte, die Hörnigk zusammengestellt hat, waren zum größten Teil in der DDR nicht zugänglich, nur wenige lagen an entlegenen Stellen gedruckt vor. Dieses wäre - aus heutiger Sicht - sozusagen ein historisches Verdienst dieser Textsammlung; das aktuelle besteht meines Erachtens darin, daß diese Auswahl auch heute für Leser einen sehr guten Einblick in Heiner Müllers literarische, politische, essayistische und theoretische Arbeit gibt. Da stehen die beiden zentralen Theatertexte "Bildbeschreibung" und "Hamletmaschine" neben so wichtigen Prosatexten wie "Der glücklose Engel", "Herakles 2 oder Die Hydra", "Der Vater" und "Todesanzeige"; Essays wie "Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen" und "Fatzer ± Keuner" neben Briefen, Gesprächen und Reden wie "Shakespeare eine Differenz" und "Die Wunde Woyzeck". Hörnigk hat dabei kein chronologisches Gliederungsprinzip gewählt, vielmehr stellt er Zusammenhänge her. Nicht zufällig beginnt diese "Text-Komposition" mit den drei Texten "Der glücklose Engel", "Bildbeschreibung" und "Bilder", in denen sich Müllers Geschichtsphilosophie, das Verhältnis von Raum und Zeit, von Bild und Sprache, von Tod und Leben kristallisieren. Hörnigk hat weitere "Konstellationen" im Sinne Walter Benjamins hergestellt, z.B. zum Thema Brecht und Lehrstück oder zu Müllers autobiographischen Obsessionen. Schließlich scheint mir "Die Wunde Woyzeck" in ihrer radikalen Sicht auf die Erste und die Dritte Welt ein bewußt gewählter Schlußpunkt.

Der zweite, etwa gleich lange Abschnitt besteht aus zehn literatur- und theaterwissenschaftlichen Beiträgen von Verfassern aus acht verschiedenen Ländern. Diese Internationalität, die die "Wirkung Müllers weit über die Grenzen der DDR hinaus" belegen und "die verschiedenen Möglichkeiten, Zugänge zu ihm zu finden", "bezeugen" soll, scheint mir jedoch eher legitimatorischen Charakter zu haben, als daß sie eine besonders produktive "Probe eines Dialogs" darstellte. Die Beiträge sind von recht unterschiedlicher Qualität, nur wenige treiben die wissenschaftliche Diskussion wirklich weiter, ohne daß die anderen etwa einen einführenden Charakter hätten, was ja auch denkbar und legitim wäre. Stattdessen vertiefen sie Einzelaspekte, liefern Material und informieren über spezi-

elle Fragestellungen, so etwa Vlado Obad mit seiner Skizze "Zu Müllers Poetik des Fragmentarischen", Joachim Fiebach mit einer "Marginalie zu Robert Wilson und Heiner Müller", Jorge Riechmann mit einer "Annäherung an Bildbeschreibung" sowie Alexander Gugin mit seinen Ausführungen "Zur Rezeption von Sowjetliteratur" und Anna Chiarloni "Zu Heiner Müllers Duell". Karol Sauerland greift dagegen in seinem Kommentar zu Müllers "Philoktet" mit der "Einsicht in die Notwendigkeit", der "Opferproblematik" und der "Maske des Todes" drei zentrale Aspekte auf, die auch für Müllers literarische Arbeit insgesamt von großer Bedeutung sind. Besonders hervorheben möchte ich jedoch Frank Hörnigks Untersuchung von Müllers Geschichtsbegriff mit Blick auf Müllers und Benjamins Engel-Figuren, Wolfgang Emmerichs Analyse von Müllers geschichtsphilosophischer Entzifferung des Mythos, eines Mythos, dem gleichermaßen Terror und Schrecken wie logische Struktur und Vernunft eigen ist, und vor allem Genia Schulz' exzellenter Beitrag über Sehen und Sehzwang, Nichtsehen und Blendung als grundlegende Momente von Müllers Geschichtsverständnis. Ob dagegen Jost Hermands fiktiver Dialog über den "Lohndrucker" ein gelungener Abschluß des Kommentar-Teils ist, möchte ich bezweifeln.

Trotz dieser kritischen Anmerkungen ist dieses Buch zu Heiner Müller nicht nur ein Beleg für die Differenziertheit und kritische Sichtweise der wissenschaftlichen Müller-Rezeption in der DDR, in der außergewöhnlichen Verbindung von literarischen, essayistischen und wissenschaftlichen Texten ist es auch für die aktuelle Diskussion um Heiner Müller ein wichtiger Materialien-Band, der jedoch leider nur noch in der wesentlich teureren westdeutschen Ausgabe vorliegt - auch das eine Folge der deutschen Vereinigung.

Florian Vaßen

Andreas Keller: Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988. Peter Lang Verlag: Frankfurt / Main 1992.

Der Verfasser sucht in seiner Dissertation die Entfaltung der "experimentellen Ästhetik" Heiner Müllers als einen Vorgang von "Kontinuität und Differenz" zu beschreiben. Die innere Textgeschichte der Stücke wird dabei in drei Perioden strukturiert:

1.) Die Phase der Produktions- und Lehrstücke (u.a. "Lohndrucker", "Zement", "Umsiedlerin"), in denen - unter Verwendung zumeist zeitgenössischer Stoffe - abstrakte Modell- und Entscheidungssituationen mit politisch-gesellschaftlichen Wirkungsstrategien verbunden werden. In ihnen wird, in einer "offenen Ästhetik", der Nachstellung von Milieu oder naturalistischer Abbildung, entsprechend der jeweils geltenden normativen Anweisungen einer Widerspiegelungsästhetik, opponiert. Anders als in der Parabeldramatik Brechts, in der die gezeigten Konfliktkonstellationen durch "Deutungsstrategien" überformt werden, enthalten Müllers Arbeiten keine die Rezeption präformierenden Lösungsangebote.

2.) Daran schließt eine Periode an, die durch die Aufnahme und Verwertung von Verfahrensweisen der literarischen Avantgarde beeinflusst wird. Keller exemplifiziert die rezipierten ästhetischen Verfahren, die zur Auflösung von "organischer Totalität" führen, an der Fragmentarisierung zu Handlungssequenzen und den intertextuellen Collagetechniken, die die Stücke Müllers mit heterogenem Fremdmaterial semantisch komplex aufladen. Die Verabschiedung des geschlossenen Werkes ist mit der Aufgabe einer an Systemen und politischen Ideologien gebundenen Haltung verschränkt. Diese Werkgruppe umfaßt Stücke wie "Germania Tod in Berlin", "Die Schlacht", "Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei", "Die Hamletmaschine".

3.) "Der Auftrag", "Quartett", "Verkommenes Ufer ..." und "Bildbeschreibung" bezeichnen politisch-ästhetische "Grenzüberschreitungen" in eine Bewußtseinstopographie, die keiner raum-zeitlichen Zuschrei-

bung mehr gehorcht. Der Selbstentmächtigung des Autor-Subjekts korrespondiert die Demontage der Bühnenfigur, sie erscheint austauschbar, auf den Prozeß der Erinnerung verwiesen, oder wird in einem "Ge-

Müllers Dramen erscheinen nun gattungsgeschichtlich perspektiviert, sie beschreiben Endzustände der eurozentrisch geprägten Vernunft- und Revolutionsgeschichte. Dem entspricht die Depotenzierung der Utopie als geschichtsphilosophisches Modell, ihr Ort wird außergeschichtlich im "ausgeschlossenen Anderen" der Frau und der Schwarzen situiert. Beide sind Figurationen eines Kontextes, in dem die Geschichte der Gattung in den Naturzusammenhang übergeht.

Die Periodisierung gewinnt ihre Kriterien vor allem aus dem Selbstkommentar des Autors, die medienspezifisch als Interviews, Gespräche, Diskussionsbeiträge und Briefe, als ein angelegter Fond abrufbarer Deutungsangebote die Werkgeschichte - gesteigert durch die öffentliche Kenntnisnahme und Approbation seit etwa Mitte der siebziger Jahre - begleiten. So geht Kellers Darstellung auch als eine Grundformel das Bild von der Spirale voraus, mit dem Müller den Werkzusammenhang ausdeutet. "In einer zeitlichen Bewegung (Geschichte) durchzieht die Spirale unterschiedliche Werkschichten, wobei zu keinem Zeitpunkt eine zuvor erreichte Position noch einmal eingenommen wird" (S. 40). Die Spiralbewegung vermittelt den Eindruck von Bewegungen der Entfaltung, was den Gedanken einer Entwicklungslogik ausschließt. "Dadurch wird ein Anschauungsmodell des vorliegenden Textcorpus als Schichten- und Schichtungsgefüge evoziert, in dem potentiell alle möglichen Gestaltungselemente und Verfahrensweisen vorhanden sind, die dann 'phasenweise' je nach den Erfordernissen der gegebenen Situation abgerufen und in den konkreten Stücktext aktualisiert werden" (S. 39). Produktions- und rezeptionsästhetisch bewirken historisch-gesellschaftliche Veränderungen eine "beschleunigte Windung der Spirale".

Die Problematik des von Keller verfolgten Modells liegt vor allem auf zwei Ebenen: Die das Textcorpus strukturierende, dreiteilige Periodenbildung ist mit dem Schichtenmodell kaum zu vereinbaren. Die Analyse der übergreifend-werkkonstitutiven Elemente, ihrer Modifikationen und

Veränderungen, vollzieht sich innerhalb eines durch eine eher traditionelle Entwicklungsgliederung vorbestimmten Bezugsrahmens. Mit dem Bild der Spirale verbinden sich komplexe thematische, motivische und formale Stufungen, mit denen die vom Verfasser vorgenommenen, wenigstens zum Teil vergrößernden Einteilungen und Zuordnungen unverträglich erscheinen. Ein Beispiel hierfür ist die "Hamletmaschine", die in die zweite Werkgruppe eingeordnet wird. Die verwendeten ästhetischen Formkategorien - Dekomposition des Subjekts, Sprünge in der raumzeitlichen Struktur, Destruktion von Handlung - verweisen aber bereits auf die Arbeiten der anschließenden Phase, insbesondere "Bildbeschreibung", aus der Keller idealtypisch das Beschreibungsinventar für die "Grenzüberschreitung" genannten Phänomene entnimmt.

Ein weiterer Einwand richtet sich gegen die Voraussetzungen der Arbeit. Der Erkenntniswert eines Konzeptes, das sich nahezu ausschließlich des Wechselspiels von Konstanz und Neuansatz über die ästhetische Selbstreflexion des Autors versichert, reicht über die dort eingetragenen Auslegungen naturgemäß nicht hinaus. Ebenso wird der Status der öffentlichen Äußerungen Müllers nicht hinreichend differenziert. Seine Rolle als, zeitweise, ubiquitärer Deutungsagent seiner Werke ist nicht ausschließlich Ausweis eines politisch operierenden Selbstverständnisses und Arbeit am Verschwinden der Autonomie von Kunst und Literatur in der Funktionszuschreibung des sich veröffentlichenden Schreibsubjekts, sondern auch Besetzung und Lenkung von Rezeption.

Vergleichbar wie durch den Gebrauch von lyrischen und Prosaformen der Dialog, die Handlung und identifizierbare Konturen von Figuren aufgelöst, gattungsspezifische Textstrukturen zu einer neuen Einheit zusammengeschlossen werden, nähern sich die publizistischen Selbstkommentare den dramatisch-fiktionalen Werkteilen an. Keller verzeichnet diesen, parallel zur ästhetischen Um- und Neuformulierung der späteren Arbeiten des Autors verlaufenden Vorgang, der sich insbesondere an den "Briefen" ablesen läßt, wenn er davon spricht, daß die Texte "die Ebene begrifflich formulierter Darstellung verlassen und sich den Strukturen fiktionaler Texte annähern" (S. 35). Dieser porös erscheinenden

Grenzlinie zwischen Selbstdeutung und auslegungsbedürftigem "Primärtext" wird vom Verfasser aber nicht weiter nachgegangen.

Die Fixierung auf den Autorkommentar wird auch in den detaillierten Analysen der phasenspezifischen Verwendung ästhetischer Verfahren und thematischer Schwerpunkte sowie bei der Behandlung von Einzeltexten nicht aufgelöst. Hinzu tritt eine die eigene Wertung und Kritik überlagernde Bindung an den Forschungsstand. Damit wird die Arbeit Kellers nicht selten zum ausführlich zitierenden, paraphrasierenden und

Dabei gelingen aber auch einige konzis zusammenfassende Darstellungen wesentlicher Einzelaspekte - etwa zur Intertextualität, der damit eng verknüpften Montage- und Collagetechnik (S. 184f.) und der Referenzen zu ästhetischen Modellen der literarischen Avantgarde, die an Kafka, Nietzsche und den Lehrstücken Brechts veranschaulicht werden. Ähnlich genau sind die Ausführungen zur Option Müllers für eine Literatur der "Gesten ohne Bezugssysteme" (S. 104) und zu einem Theater der Bilder, das wie in den Inszenierungen Robert Wilsons, den Text nicht tautologisch bedient, sondern sich in Widerstand und Heterogenität zu ihm in Beziehung setzt. Solchen Beschreibungen stehen - vorwiegend in der Darstellung der Stücke - einige unverbindliche und phrasenhaft anmutende Wertungen gegenüber. Etwa wenn es zur "Umsiedlerin" heißt, Müller zeige an den Widersprüchen von Agrarreform und Kollektivierung, daß ein "sensibleres Vorgehen bei der Einführung von Neuerungen im Einzelfall (...) dauerhafte Erfolge auf dem Weg zu einer humanen Zukunft erzielen" (S. 172) kann. Auch bei der Untersuchung von "Verkommenes Ufer" stehen präzise Aussagen über das Thema und die ästhetischen Formkategorien neben einem verkürzten Resümee, das der radikalen Perspektive des Textes einiges schuldig bleibt, so etwa, wenn Keller schreibt, daß der Autor darin "die Schattenseiten der modernen Lebenswelt" (S. 247) hervorhebe. Müllers Zivilisationskritik, die diesem Stück unterliegt, ist keine Abwägung von Salden historischer Gewinn- und Verlustkalkulation, die den Prozeß der Naturbeherrschung begleiten, sondern meint den an einer Ursprungssituation kenntlichen Katastrophenverlauf europäischer Vernunftgeschichte, als deren Endpunkt

die Gegenwart erscheint. Einen ähnlichen Zusammenhang thematisiert Keller in einer die Arbeit abschließenden Untersuchung zu Müllers Eigeninszenierung des "Lohndrückers", die das Stück von 1956 umstellt und ergänzt, insgesamt dadurch in die Perspektive späterer Werk-schichten rückt. Dieser Abschnitt erhellt in einem exemplarischen Vergleich noch einmal die Veränderungen, die die Dramaturgie des Autors erfahren hat. In einem "Theater der Erinnerung" wird der Blick zurückgeworfen auf die eigenen Anfänge, wie auf die zu einem Abschluß gebrachten historischen Erfahrungen, mit denen sie sich verbanden. Die Metaphorik des Feuers markiert den Paradigmenwechsel, dem das Werk unterliegt. War das Bild des Ringofens Ausdruck der beherrschten Natur und des möglichen gelingenden Aufbaus, so verweisen die nun in das Stückgeschehen eingeblendeten Filmszenen eines Vulkanausbruchs auf eine sich dem Menschen entziehende Natur und den Fehllauf ihrer Gattungsgeschichte.

Uwe Sänger

Paul Gerhard Klussmann / Heinrich Mohr (Hg.): Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von Heiner Müller. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters. Jahrbuch zur Literatur in der DDR, Band 7. Bouvier Verlag: Bonn 1990.

Wie ein Treppenwitz der jüngsten deutschen Geschichte in einem wiedervereinigten Staat muß es erscheinen, wenn die Herausgeber in ihrem Vorwort Müllers Thematisierung und Dekuvrierung "propagandistischer(r) Maskeraden in der DDR" würdigen und sich in die Schar der literarischen Gratulanten eben einer derjenigen Maskierten einreihet, durch die Müller "die Ideale der Revolution, des Kommunismus und der sozialistischen Gesellschaft (...) pervertiert" sah: Rainer Schedlinski, in Stasi-Diensten auf dem Prenzlauer Berg tätig, ist mit zwei Gedichten und einem Brief vertreten. "Und die Mutter / Der Ordnung ist die Ord-

nungswidrigkeit / Der Vater der Staatssicherheit der Staatsfeind (...) Das Spiel heißt Räuber und Gendarm", teilte Müller bereits Mitte der 80er Jahre in "Wolokolamsker Chaussee IV" über die Schedlinskis mit und behielt Recht, auch wenn heute die Verfolgten zu Gendarmen geworden sind.

Von der aktuellen Brisanz des "dritte(n)" Versuch(es) in der Proletarischen Tragödie im Zeitalter der Konterrevolution", wengleich nicht unter dem Vorzeichen einer Hexenjagd, geben zahlreiche Beiträge des an thematischen Abwechslungen reichen Bandes Kunde. Während der Jahrestagung des "Internationalen Arbeitskreises Literatur und Germanistik in der DDR" im Dezember 1988, deren Erträge das Buch versammelt, sei dieses Stück gemeinsam mit "Bildbeschreibung" und "Der Lohndrücker" ob der Zeitläufe und einiger aktueller Inszenierungen in den Brennpunkt gerückt, schicken die Herausgeber voraus.

Den Auftakt bildet ein Beitrag von Heinz-Dieter Kittsteiner, dessen Polemik auch dann klug und witzig bleibt, wenn er - Müller mißverstehend - "Heiner Mauser als STÄTTIGUNGSBEILAGE" dem "rituellen Mahl" untermischt, an dem sich die BRD seit November 1989 göttlich tut; selbst dann noch, wenn er Müllers Stücke "atavistisch" nennt und sein Werk als "'Gothic Novel' des Stalinismus" bezeichnet. Zu kurz greift zweifellos sein Versuch, Müllers Ästhetik des Schreckens als eine dem Publikumsgeschmack geschuldete Lust an der "Erhabenheit des Krieges" zu deuten. In "Wolokolamsker Chaussee" macht er die seiner Meinung nach für den Sozialismus konstitutive "Strategie des symbolischen Handelns" aus, die unter dem Deckmäntelchen des "ästhetischen Scheins" und ordnungsgemäßer innerer Führung das bereits ruchbare Scheitern der proletarischen Revolution zu verbergen sucht. Exekution und Degradierung in Teil I und II des Stückes, gerechtfertigt als Strafe für Sabotage und Verrat, sind nach dieser Lesart hilflose Scheingefechte, die die Ohnmacht dem "äußeren Feind" (Deutschland) wie auch systemimmanenten Härten (Stalinismus) gegenüber durch Opferung (scheinbarer) "innerer Feinde" zu überwinden sucht.

Theaterpraktisch fällt Heinz Klunkers Gang über die "Wolokolamsker Chaussee" aus. Er skizziert, die "Produktivität des Parasitären" rüh-

mend, den Umgang des Theaters mit dem in Stücken entstandenen Stück, das von den Bühnen zwischen Frankfurt/Oder und Paris, angereichert mit Versatzstücken "von Kleist und Schubert zum französischen Libretto für preußisch deutschen Gesang", respektlos und ausbeuterisch in Szene gesetzt worden sei. Innovative Vielfalt durch Raubbau: Müller macht's schließlich vor, auch wenn er die fünf Teile gern zusammenge-

Weiterhin beschäftigen sich die Beiträge von Rainer Grübel und Wolfgang Emmerich mit dem Stück: Grübel streicht differenziert die intertextuellen Bezüge zur literarischen Vorlage von Aleksandr Bek heraus, und Emmerich beleuchtet instruktiv die diffizile Problematik des "Töten(s) mit politischen Begründungen" in Müllers Dramen, indem er faschistische Exekutionen solchen im sozialistischen Lager gegenüberstellt. In der Hinrichtung des desertierten Gruppenführers sieht Emmerich "Müllers Beitrag zum Histroikerstreit: Er dreht Ernst Noltes These um. Daran, daß sich der Sozialismus dem Faschismus habe gleichmachen müssen, um ihm widerstehen zu können, läßt Müllers Text keinen Zweifel." Daß wir indes "nicht in einer Weltgegend (leben), wo töten und getötet werden der Alltag ist" und das bundesrepublikanische Theaterpublikum darum der politisch gegründete Tod kaum etwas angehe, ist längst falsifiziert; es sei denn, unsere "Weltgegend" reichte nicht weiter als bis zu unseren Anrainerstaaten.

Horst Domdeys operative Versuche an der "Wunde Woyzeck" sind selbst zu sehr dem von ihm inkriminierten "Prinzip der Reihung" verfallen, als daß sie - über assoziative "Leckerbissen" hinaus - bleibenden Eindruck hinterlassen würden. Unterschiedslos wirft er alles, was sich für seine Lesart der Müllerschen "Tendenz zur Monumentalisierung" mobilisieren läßt, in einen Topf; mehr noch: er ridiculisiert mit Verve Müllers ästhetische Spielarten des Katastrophischen, indem er sie etwa als "Teil der allgemeinen Ereigniskultur" oder "in Konkurrenz zum Entertainment von André Heller" setzt. So glänzend die Abhandlung geschrieben ist, so matt schimmert sie als Dokument seriöser Auseinandersetzung.

Mit einem Mißverständnis setzt sich Florian Vaßen in dem Beitrag "Lehrstück und Gewalt" auseinander: Spannend wie überzeugend wird die Rezeption der Brechtschen "Maßnahme" durch die RAF-Gefangenen um Baader und Meinhof als "Lehre mit Beispielfunktion" geschildert, die "kurzschlüssig auf die aktuelle politische Situation übertragen" worden sei. Anhand Müllerscher Lehrstücke, die - wie diejenigen Brechts - den "Konflikt Individuum-Kollektiv in Form von Gewalt" materialisierten, zeichnet Vaßen das Phänomen der Gewalt als ein im Lehrstück-Spielprozeß erfahrbares Moment nach, das indes in aktionistischer Verknappung nur Katastrophen zeitigen könne. So erscheine die Handlungen der RAF, die sich so gerne in der Rolle der Agitatoren und als Vertreter der "reinen Lehre" gesehen hätte, vielmehr als Scheitern der Spontaneität, die schon den jungen Genossen das Leben kostete, mit dem Vaßen wie Müller Ulrike Meinhof vergleichen.

Neben weiteren Beiträgen von Hans-Thies Lehmann über Müllers "Lohndrucker"-Inszenierung (1988 am Deutschen Theater in Ostberlin), Genia Schulz (Fragment-Praxis) und Heiner Hillmann (Dichtung und Wahrheit im "Lohndrucker"), erscheint der Aufsatz von Marlies Janz besonders kommentierenswert. Dies zum einen, weil Literatur zu "Bildbeschreibung" rar ist, gute - dies zum anderen - zumal. Janz stützt sich in "Der erblickte Blick" auf ein gleichfalls in das "tableau vivant" eingewobenes, indes nicht namhaft gemachtes "frappierendes Zitat": auf Foucaults Beschreibung von Velasquez "Hoffräulein" in "Die Ordnung der Dinge". Aus der Konfrontation schlußfolgert sie, daß "wo bei Foucault am Schluß das Subjekt der Repräsentation - der Darstellung der Welt im Bild - als 'Lücke' (...) namhaft gemacht wird, erscheint in Heiner Müllers Text das 'Ich' des Bildbetrachters, aber eben nicht als 'essentielle Leere', sondern als der 'Mensch', wie ihn Foucault als bloßes Konstrukt der Moderne verstanden wissen will. (...) Es ist der überwachte Überwacher des Bildes." Müllers Text überträgt somit, folgt man Janz, "Die Ordnung der Dinge" in eine gespenstische "Vision des Ordnungsstaates mit seinem Fehler- und lückenlosen Überwachungssystem", nicht unähnlich (wenn auch ästhetisch gänzlich anders gestaltet) dem Satyrspiel "Ken-

tauren" (der vierten Wegmarke der "Wolokolamsker Chaussee"), das indes den sozialistischen Ordnungsstaat ungleich konkreter denunziert.

Prosa von Fritz Mierau und Lyrik von Sarah Kirsch, Brigitte Struzyk, Durs Grünbein sowie Kurt Bartsch für oder/und über Heiner Müller runden den überaus lesenswerten Band ab. Das letzte Wort erhält Bartsch (aus: "Letztes Sonett Leichenmaterial Schrei aus dem Nichts" nach Müller): "Ich in der letzten Spur/ Von Loch zu Loch aufs letzte Loch lustlos/ Nichts sagend, blaß, aus Kot und Blut ein Brei./ Mein letztes Stück fraglos der letzte Schrei."

Hendrik Werner

Carlotta von Maltzan: Zur Bedeutung von Geschichte, Sexualität und Tod im Werk Heiner Müllers. Verlag Peter Lang: Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris 1988.

Daß Tod, Sexualität und Geschichte die herausragenden Sujets im Werk Heiner Müllers sind, war bei Erscheinen der umfangreichen Analyse Carlotta von Maltzans bereits hinlänglich bekannt. Daß den weiblichen dramatis personae in den Theatertexten - deutlich erkennbar spätestens seit "Zement" - ein eigener Diskurs zugestanden wird, der indes gleichsam als Chiffre für die Gesamtheit der Unterdrückten, die "Neger aller Rassen", fungiert, war ebenfalls ein offenes Geheimnis. Um so verwunderlicher, daß sich die Germanistin ihre Hauptthese als (ver)späte(te) Conclusio für das Schlußkapitel aufspart: "Das Prinzip der Körperlichkeit versus dem Prinzip der Idee entspricht in Müllers Theater der Kategorie des Weiblichen bzw. der Kategorie des Männlichen. Letztere umfaßt dabei Ideen, Konzepte und Begriffe wie Arbeit, Geschichte und Rationalität, die traditionell immer dem männlichen Bereich zugeordnet worden sind. Dagegen steht die Kategorie des Weiblichen in der Einheit von Geburt und Tod." (S. 170)

Um zu dieser Aussage zu gelangen, bemüht von Maltzan nahezu das gesamte dramatische Werk Müllers, so daß die von ihr avisierte Schwerpunktanalyse unversehens doch zur Untersuchung einzelner Stücke gerät. Die methodische Vagheit schmälert jedoch kaum die verdienstvolle Akribie, mit der die Autorin zu Werke geht.

Beginnend mit einem auf ihr Thema zugeschnittenen Abriß über den Forschungsstand, auf den ein Kapitel über die Intellektuellenproblematik sowie die restriktive Kulturpolitik in der DDR und Müllers theaterästhetisches Modell als Antwort darauf folgt, stellt von Maltzan die Geschichtskonzeption im Oeuvre Müllers dar.

In der Gegenüberstellung von Benjamins "Engel der Geschichte" und Müllers "Glücklose(m) Engel" entdeckt sich ihr, daß für den Theaterautor "das Zusammenschieben von Epochen aus der Eliminierung der qualitätsdifferenzierenden Zeit" (S. 56) bestehe, so daß sich in den Dramen die ewige Wiederkehr von Gewalt als modellhafte Verschmelzung verschiedener (und doch vergleichbarer) historischer Ereignisse materialisiere. Allein die Befreiung der Toten wie auch der Vergangenheit könne ein die Geschichtsperspektive erneuerndes Moment sein, führt von Maltzan aus, ohne freilich wesentlich mehr Gewährsleute anzuführen als Müller selbst. Der alleinige Rekurs auf Theater- und Interviewtexte ist kaum dazu angetan, ein solides theoretisches Gerüst zu zimmern, von dem aus des Dramatikers spezifische Form des Eingedenkens auf dem Theater sich differenzierter verfolgen ließe. Überhaupt scheint das entscheidende Manko der Untersuchung dieses zu sein: Von Maltzan nähert sich den Müllerschen Obsessionen ahistorisch und weitestgehend unpolitisch; nur sehr selten stellt sie ihre Textbeobachtungen in einen historischen Kontext.

Weniger flüchtig beschäftigt sie sich mit den Themen Tod und Sexualität, anhand derer sie nachzuweisen sucht, daß "Bilder des revolutionären Umbruchs fast immer im Zusammenhang mit Frauenfiguren auftauchen" (S. 73). Erarbeitet waren diese Erkenntnisse längst von Schulz, Fehervary, Vaßen u.a., doch zeigt die Autorin immerhin recht detailliert die Entwicklung des weiblichen Personals Müllerscher Dramatik. Drei Phasen macht von Maltzan dabei aus: In der ersten, die die Produk-

tionsstücke bis "Zement" einschließt, ist die weibliche Sexualität vorzüglich an Aufbauhoffnungen gebunden; die Vagina als "Startloch" steht hier etwa als Metapher für den Neuanfang in der DDR. Es schließt sich, beginnend mit Dascha in "Zement", die Phase lysistratischer Verweigerung an, die gleichsam eine Aufkündigung der Mutterrolle als Kriegerproduzentin impliziert. Von der Autoaggression gelangen die Frauenfiguren in der Folgezeit mehr und mehr zu einer gegen den Mann, mithin gegen die patriarchalische Gesellschaftsform gerichteten Haltung. Die Frau repräsentiert eine Verbindung von Sexualität und Tod, kulminierend im Monolog von Ophelia/Elektra in der "Hamelmaschine".

Obschon aber der Autorin deutlich ist, daß "die Frau für Müller zur Metapher wird, an der er einen geschichtlichen Prozeß illustriert" (S. 132), der einen globalen Unterdrückungszusammenhang konfigurieren soll, bleibt sie zumeist in der geschilderten, recht eindimensionalen Ausdeutung der Texte befangen. Das zeigt sich nicht zuletzt in der Ausparung einer männlichen Figur als revolutionären Hoffnungsträger: Sasportas aus "Der Auftrag", dessen Tod bei Müller einen qualitativ neuen Begriff von Revolution gebiert, findet keine Erwähnung.

Darüber hinaus versäumt es von Maltzan, in ihrer Analyse der Todesproblematik auf deren explizit politischen Charakter hinzuweisen. Da wird - teilweise recht naiv - von "Macht" gehandelt, ohne daß differenzierter auf das staatliche Todes- und Tötungsmonopol eingegangen würde, und es wird Müller unterstellt, er sehe das Töten als unabdingbare Prämisse für die Abschaffung der Klassengesellschaft an - Ausführungen, die profunderer Begründungen bedurft hätten.

Gut und flüssig zu lesen ist die vorliegende Studie trotz der angeführten Mängel. Mitunter mangelt es der Argumentation an Stringenz; die strikte Dreiteilung der Untersuchung verlangt sehr gewollt scheinende und nicht immer schlüssige Übergänge. Alles in allem: eine engagierte und ambitionierte Fleißarbeit, die das Lesen allemal lohnt.

Hendrik Werner

Frank-Michael Raddatz: Dämonen unterm roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers, Metzler-Verlag: Stuttgart 1991.

Heiner Müller ist z. Z. einer der erfolgreichsten und zugleich umstrittensten deutschsprachigen Dramatiker. Besonders seine Berührungspunkte zur literarischen Moderne und philosophischen Postmoderne lassen ihn im Streit der Kritiker - positiv verklärt oder zutiefst verdammt - häufig als "Modeschriftsteller" erscheinen. Um so verdienstvoller ist es, daß Raddatz in seiner Dissertation diesem Etikett sowie dem Vorwurf des "Geschichtspessimismus" mit einer umfassenden Analyse von Heiner Müllers Geschichtsphilosophie entgegentritt. Dabei gelangt er in wesentlichen Teilen seiner Arbeit zu neuen Einschätzungen von und zu überraschenden Einsichten in Müllers spezifische Verbindung von objektiven und subjektiven Geschichts- und Gesellschaftstendenzen, vergegenständlicht in einer avantgardistischen literarischen Schreibweise.

Raddatz verwendet in seiner Untersuchung zu Heiner Müllers Literaturproduktion der 70er Jahre, der entscheidenden Phase in Müllers literarisch-politischer Entwicklung, mit der autobiographischen Vorgehensweise und dem daraus resultierenden Begriff der Obsession einen grundlegend neuen Interpretationsansatz. Diesen Ansatz im ersten Teil der Arbeit als theoretische Fundierung für die detaillierten Interpretationen in Teil zwei entwickelt und materialreich dargelegt, basiert auf der Negativfolie kurzschlüssiger psychoanalytischer Deutungen von Heiner Müllers Texten. Innerhalb des zweiten Teils dominiert quantitativ und qualitativ "Der Deutschlandkomplex" (Kapitel A) gegenüber dem "Revolutionsskomplex" (Kapitel B) und der "Emanzipation der Frau" (Kapi-

tel C). Die beiden Teile verhalten sich wie theoretischer Entwurf inklusive ersten Hinweisen auf das zu untersuchende Material und überprüfende, die aufgestellten Thesen - gegebenenfalls - bestätigende Einzelanalyse. Ohne die neue methodische Herangehensweise von Teil eins wären demnach die Neudeutungen der sieben im Zentrum der Interpretation stehenden Theatertexte von Heiner Müller nicht möglich.

Wie schon am Untertitel der Dissertation sichtbar wird, hat Raddatz, ausgehend von seinem autobiographischen Interpretationsansatz, das Schwergewicht seiner Analyse auf geschichtsphilosophische und damit korrespondierende ästhetische Fragestellungen gelegt und folglich theaterwissenschaftliche und rezeptionsästhetische sowie soziologische und gesellschaftswissenschaftliche Aspekte im Kontext der Kultur und Kulturpolitik der DDR bewußt nicht oder nur marginal berücksichtigt.

Als Ausgangspunkt für seine autobiographische Methode dienen einige wenige Texte bzw. Textstellen von Heiner Müller, insbesondere "Der Vater" und "Todesanzeige". Aus diesen Texten arbeitet Raddatz drei traumatische Erfahrungskomplexe Heiner Müllers heraus - Gewalt (1) und Verrat (2) in seiner Kindheit während des Nationalsozialismus sowie den Freitod seiner Frau Inge Müller (3) - und zeigt zugleich, wie Müller in diesen Traumata Subjektivität und Geschichte koinzidieren läßt: (1) Die Gewalt, der Heiner Müllers Vater im Faschismus unterliegt, wird gesehen als "Spezifik der deutschen Gewaltförmigkeit", deren Tendenz zur Zerstörung und Selbstzerstörung auf eine "besonders a-humane Variante des Abendlandes" (S. 12) verweist. (2) Im "Verrat" des sozialdemokratischen Vaters angesichts dieser nationalsozialistischen Gewalt konkretisiert sich die "Dichotomie von Selbsterhaltung und politischer Moral" (S. 14) im Revolutionskontext. Raddatz deutet die Souveränität als Charakteristikum von Müllers Revolutionsbegriff und weist nach - sich auf Brechts Einverständnis-Postulat in den Lehrstücken beziehend -, daß dieses insbesondere die Aneignung des eigenen Todes durch den Revolutionär impliziert. Opfergedanken und Todesbejahung als Teil einer naturversöhnten Gesellschaft werden als Opposition zu Moral und rationalem Verhalten der abendländischen Zivilisation sichtbar. Daraus entwickelt sich Heiner Müllers Kritik am europä-

ischen Revolutionsbegriff sowie dessen Betonung der Dritten Welt als "Hoffnungsträger des Utopischen" (S. 17). (3) Schließlich läßt Heiner Müller die Selbstzerstörung der Frau (Freitod) in die Zerstörung der Männergesellschaft (Mord) umschlagen, konkretisiert in der Identität der beiden Frauenfiguren Ophelia und Elektra. Heiner Müllers Konzept der Erfahrung des Schreckens basiert hier auf der "rächenden Frau", deren destruktive Körperrevolte sich insbesondere gegen die sexuelle Ausbeutung richtet; aus der Verbindung von Tod und Eros entsteht ein neuer Emanzipationsbegriff, der gegen die patriarchalisch abendländische Geschichte rebelliert.

Als Folge dieser drei autobiographischen Motive ergibt sich für Müller ein verändertes Geschichtsmodell, das auf der Auflösung des Subjektbegriffs basiert, ein "Subjektbegriff, der die Subjektivität bis in die intimsten Regungen als vermittelt zeigt; die Individuen selbst sind Schauplatz der historischen Konflikte, in ihnen kollidieren die Epochen, sie werden zerrissen im Kampf von Alten und Neuen, bis keine klare Subjekt- und Objekt-Trennung mehr möglich ist, ..." (S. 34). Die besondere Qualität dieser Kapitel liegt jedoch nicht nur in der Entdeckung dieses "Glutkerns" von Heiner Müllers Texten sowie in dessen kenntnisreicher und differenzierter Analyse, sondern gleichermaßen in der Reflexion der literarischen Realisierung der Müllerschen Traumata, d.h. in der Art und Weise wie "'Individualpsychologie' durch Geschichte substituiert" (S. 35) wird. Indem nachgewiesen wird, daß dem Trauma, in dem sich Subjekt und Geschichte vermitteln, allein die Formsprache der literarischen Avantgarde adäquat ist, wird eine überzeugende Erklärung für Heiner Müllers spezifische Verknüpfung von "politischer" und "autonomer" Literatur gegeben. Mit Hilfe des Rekurses auf Walter Benjamins "Chok"-Begriff lassen sich Heiner Müllers literarische Techniken in den Kontext der literarischen Moderne situieren. Dabei wird deutlich, daß es sich bei den Kategorien Schrecken, Grauen und Alptraum weder um Irrationalität und psychische Deformation noch um Dekadenz handelt, sondern daß Müllers "phantasmagorische(n) Bilder(n) des Grauens (...), (...) in ihrer Substanz historischer und damit politischer Natur" (S. 43) sind.

Einleitend zu dem "Deutschlandkomplex", dem wohl wichtigsten thematischen Bereich in Heiner Müllers Literaturproduktion der 70er Jahre, wird die zuvor entwickelte Begrifflichkeit wieder aufgegriffen. Dabei wird sichtbar - in einer Art Psychogramm eines kollektiven Subjekts -, daß das deutsche "Gewaltpotential" auf schizoider Zerrissenheit, vergegenständlicht im Topos des "Anderen", beruht. Müllers Trauma von Gewalt und Verrat stiftet erstens die Grundlage "der ästhetischen Produktivität, zweitens wird es als solches reflektiert zum künstlerischen Material und schafft die Affinität zu bestimmten Themen und Techniken. Drittens kongruiert es mit (literarisch) tradierten kollektiven Erfahrungen und stiftet so den Zugang zu kollektiven Kräften, ..." (S. 51). Mit seiner These von Müllers Kunstkonzeption der Obsession vermag Raddatz das Gemeinsame der drei Deutschland-Dramen, Heiner Müllers Rückgriff auf eigene, frühe Texte als Material sowie das Ende der literarischen Verarbeitung einer Obsession zu erklären.

Entgegen der dominierenden Auffassung der Forschungsliteratur, "Die Schlacht" thematisiere nicht den deutschen Faschismus, sondern grundsätzliche menschliche Verhaltensweisen, gelingt Raddatz in einer akribischen Textanalyse der Nachweis, daß Heiner Müllers Thematik, die "staatliche(n) Entfesselung deformierter menschlicher Natur" (S. 58), der Abbau traditioneller moralischer Hemmungen, durchaus eine Faschismusanalyse zur Grundlage hat. Ausgehend von dem Begriff des "souveränen Todesbewußtseins" (S. 59) sowie der Kritik an "Selbsterhaltungsmoral" und "Fortschrittsglaube(n)" (S. 63) versteht er den Nationalsozialismus, wie Müller ihn sieht, als regressive Revolte.

Noch detaillierter fällt die Textanalyse von "Germania Tod in Berlin" aus, das zurecht als "das historisch weitreichendste Deutschlandstück" apostrophiert wird, eine Analyse, deren innovatives Moment vor allem in der intensiven Diskussion des Aspektes der Triebgeschichte zu sehen ist; neben die Klassenlage des Bürgertums stellt Müller deren Psychogramm: "Die historische Erfahrung schlägt sich im Innern der Subjekte als Reaktionsbildung nieder; zum psychischen Zwangsverhalten geronnen strukturiert es wiederum die geschichtliche Praxis." (S. 77) Raddatz kennzeichnet in diesem Kontext Autorität bei Müller - an Horkheimers

Theorem anknüpfend - als zugleich "historische und psychologische Kategorie" (S. 77) und diskutiert Müllers explizit politischen Todesbegriff - die aus den historischen Niederlagen entstehende Identitätsproblematik der Deutschen führt zum Todestrieb, dem "Wunsch auszulöschen und ausgelöscht zu werden." (H.M.). Weiterhin untersucht er Müllers apokalyptischen Geschichtsbegriff - an die Stelle von Beerbung tritt die Destruktion der Vorgeschichte, um die "Kontinuität des Falschen" (S. 87) zu durchbrechen - und arbeitet die sozialpathologischen Triebkräfte der Geschichte, die traumatischen Schäden bei der Konstituierung der deutschen Nation heraus.

Das dritte Deutschlandstück "Leben Grundlings" setzt die beiden vorhergehenden fort - die Geschichte des Körpers in Preußen als "materielle Basis der psychischen Deformationen" (S. 99) - und entwickelt zugleich eine neue Qualität: die Deutschlandkritik erweitert sich zur Kritik der abendländischen Zivilisation. Wiederum eng am Textmaterial wird die "Körperdressur" und "Disziplinierungskampagne" des Militärstaates, das Verhältnis von innerer Natur und Rationalität analysiert sowie die "Selbstverneinung" als Grundprinzip herausgearbeitet.

Im zweiten Themenbereich, dem Revolutionskomplex, entwickelt Raddatz am Beispiel der beiden Revolutionsstücke "Mauser" und "Der Auftrag", ausgehend wiederum vom Verrats-Motiv, Müllers Kritik am europäischen Revolutionsmodell, dem er die kollektive Todeserfahrung, die Naturversöhnung und die Körper-Revolt der Dritten Welt entgegenstellt, Aspekte, die sich im Initiationsritus, in der "rituellen Manifestation des Heiligen/Ursprungs" (S. 147) konzentrieren.

Als dritten und letzten Themenbereich untersucht Raddatz, entsprechend der zu Beginn erörterten autobiographischen Traumata, Mythos und Rache im Kontext weiblicher Destruktion. Dem Versagen des Intellektuellen, versinnbildlicht im Scheitern Hamlets angesichts der "mörderischen" Geschichte, stellt Müller die Destruktivität der rächenden Frau entgegen.

Hatte Raddatz bei dem Deutschlandkomplex das vorliegende Textmaterial als Ganzes interpretiert und war die Analyse des Revolutionskomplexes auf zwei Theaterstücke konzentriert, allerdings bei gleichzeitigem

Verweis auf Revolutionsaspekte in anderen Texten Heiner Müllers, so reduziert er in Abschnitt C seine Interpretation auf die "Hamletmaschine". Diese Vorgehensweise erscheint mir zum einen legitim, da sich in diesem Text zum erstenmal derart deutlich die Position des Autors zu diesem Themenbereich realisiert. Zum anderen, so muß kritisch angemerkt werden, gehen jedoch auch Variationen und Differenzierungen aus anderen Texten ("Quartett", "Medea-Material") verloren.

Es ist vor allem die spezifische methodische Herangehensweise, eine Herangehensweise, die detaillierte philologische Textinterpretationen und die Erörterung von erstaunlich weitgefächerten historischen, philosophischen, sozialpsychologischen und ästhetischen Theorieaspekten miteinander verbindet, die zu den außergewöhnlich produktiven Ergebnissen dieser Untersuchung führt. Dabei setzt sich Raddatz sowohl mit Adorno und Horkheimer, als auch mit Fromm und Reich, gelegentlich auch mit Marx und Engels auseinander; er bezieht sich ausführlich auf Heiner Müllers "Lehrer" Bertolt Brecht und auf Walter Benjamin sowie auf Nietzsche und französische Theoretiker wie Bataille, Foucault, Baudrillard und Klossowski. Ergänzt man noch die französische literarische Avantgarde von Rimbaud bis Artaud, so sind damit - abgesehen von Shakespeare, der in diesem Kontext von geringerer Relevanz ist - auch Heiner Müllers entscheidende Bezugspunkte benannt.

Bei der Lektüre wird sehr deutlich, daß Raddatz Heiner Müllers Geschichtsphilosophie sehr nahe steht. Diese Affinität, die auch aus persönlicher Bekanntschaft und punktueller Zusammenarbeit entstanden ist, ermöglicht Einsichten, die bisher in der Forschungsliteratur nicht zu finden waren, verhindert aber keineswegs analytische Distanz und interpretatorische Präzision. Ein kritischer Blick auf Heiner Müllers Geschichts- und Kunstkonzeption konnte sich dagegen auf dieser Grundlage nicht entwickeln, man wird ihn deshalb in dieser Arbeit vergeblich suchen. Der innovative Ansatz bei Heiner Müllers autobiographischen Traumata, die methodisch überzeugende Untersuchung von deren Verarbeitung in den Dramentexten, der souverän und zugleich argumentativ präzise gehandhabte philosophisch-theoretische Diskurs sowie vor allem die sehr differenzierten und detaillierten Textinterpretationen führen in

ihrer Verbindung zu einer in vielen Aspekten neuen Deutung von Heiner Müllers Theaterproduktion der 70er Jahre.

Judith R. Scheid (Hrsg.): Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks. Klett Verlag: Stuttgart 1981.

Die Publikation versammelt Aufsätze ausschließlich aus den siebziger Jahren, die bereits in Literatur- und Kulturzeitschriften veröffentlicht worden waren. Die Beiträge sind überwiegend Germanisten aus der DDR, der Bundesrepublik und den Vereinigten Staaten. Auch wenn mittlerweile viele der in den Untersuchungen ausgebreiteten Einzelbefunde überholt sind, vermitteln sie doch - gemessen vor allem auch an der Rezeptionssituation ihrer Entstehungszeit, in der die literaturwissenschaftliche Kenntnisnahme Heiner Müllers, vornehmlich in der bundesdeutschen Germanistik, über summarische Einordnungen innerhalb der Koordinaten des Ost-West-Gegensatzes kaum hinauskam - das Bild einer differenzierenden Erweiterung und vertiefenden Detailanalyse ihres Gegenstandes. Die von der Herausgeberin annoncierte Vermittlung einer "vorurteilslosen Einsicht" geht allerdings an den politischen und kulturtheoretischen Prämissen vorbei, die den Thementaufrisen und Frageansätzen präformierend vorausliegen.

In einem recht umfangreichen Beitrag behandelt Helen Fehervary "Heiner Müllers Brigadenstücke". Die Verfasserin verbindet damit eine sowohl vom Lehrstück als auch vom affirmativen Milieustück abgegrenzte Abbildfunktion gesellschaftlicher Wirklichkeit in ihrer "typischen Grundstruktur" (S. 15). Die unter diesem Terminus gefaßten Texte, insbesondere "Der Lohndrucker", erscheinen als mimetisches Konzentrat oder "Soziogramm" (Girshausen), deren Wirkungsintention auf eine Verständigung des Publikums über sich selbst abzielt. Müller wird in der Nachfolge Brechts verortet, dessen ästhetische Mittel und "soziologische" Methode er weitgehend fortsetzt. In diesem unproblematisierten Rekurs auf den Übervater sozialistischer Dramatik und in der widersprüchlichen Bestimmung des Moments der ästhetischen Nachbildung gesellschaftlicher Bedingungen, die - zwischen objektiver Entsprechung und utopisch erhöhtem Bild der Möglichkeiten des DDR-Sozialismus - Müllers Absichten nicht zu deuten vermag, liegen die Schwächen der Untersuchung. Diese Mängel sind häufig einer etwas saloppen Diktion

geschuldet, in der die Analyse durch entschlossene Wertung ersetzt wird. Das gilt vor allem für die "genie-ästhetisch" anmutende Mythisierung der Autorenrolle, die an Müllers Selbstverständnis vorbeigeht (S. 17). Gelungener sind, trotz einiger Pauschalierungen, die etwa die Figur des Parteisekretärs Donat betreffen, die Untersuchungen zu "Der Bau". Hier wird im "Zyklogramm" - halbabstrakten Bewegungsfolgen, wie sie in der photographischen Abbildung bewegter Objekte erscheinen - das zentrale Verfahren des Textes beschrieben: "Und so dringt er (Müller, U. S.) um so stärker in Abstraktes vor: die Charaktere werden zu Gesten, die Handlungsstöße zu Metaphern" (S. 38).

Rüdiger Bernhards Beitrag über Müllers Rezeption des Mythos "Die antike und die literarische Bearbeitung" verfolgt die Adaption mythischer Sujets und Figuren von den lyrischen Schreibanfängen ("Herakles", Gedichte über Horaz, "Tod des Odysseus", "Philoktet 1950") bis zu den dramatischen Formulierungen in "Zement", "Herakles 5" und "Philoktet". Die Deutung folgt dabei der sozialistischen Erbekonzeption, gegenüber der sich Müllers Bearbeitung von Geschichte insgesamt als Verlust ausweise. Die historisch-poetische Methode des Autors wird als Abstraktion beschrieben, die die "Konkretheit" geschichtlicher Prozesse und die positiven Traditionen, mit der sich sozialistisches Gegenwartsbewußtsein verbindet, reduziert auf die Grundgrößen "Arbeit" und "Krieg". Damit werden "aufzubewahrende" Leistungen der Vergangenheit aufgegeben und in der schroffen Antithetik von Vorgeschichte und Geschichte verschwinden gemacht. Gleichmaßen wie "Geschichtlichkeit" dabei verlorengelange, werde die geschichtliche Zielprojektion illusorisch. "Unbeantwortet ließ Müller bisher die Frage, durch welche Kraft und zu welcher Zeit sich die nach Müller notwendige Bekämpfung des 'vorgeschichtlichen' Terrors aufhebt und der Zeitpunkt kommt, an welchem der Kommunismus wird aufgehen" (S. 78/79). Das Unbehagen des Verfassers beschreibt ex negativo eine an den Texten Müllers zunehmend ablesbare Differenz zu einer teleologischen Geschichtstheorie, wie sie dem Marxismus immanent ist, und in die Erbetheorie - der Sozialismus als im Hegelschen Sinne Aufhebung der progressiven Elemente des Geschichtsprozesses - eingegangen ist. Der Mangel an Positivität

und Identifikation, den Bernhard moniert, ist gerade die unvergleichliche Qualität von Müllers Arbeiten: Ebenso wenig wie die Gegenwart vom Alp der Vergangenheit loskommt, enthält diese eine auslegbare Anweisung auf die Zukunft. In der "Wiederkehr des Gleichen unter ganz anderen Umständen" (Müller) erweist sich der Bruch von barbarischer Vorgeschichte und befreiender Geschichte als nur scheinbar und als die Fortgeltung einer mythischen Grundstruktur. So weist die zivilisationskritische Perspektive Müllers, die sich einer "Dialektik der Aufklärung" verschreibt, über die dogmatisch-marxistische Geschichtsinterpretation hinaus.

Eine Neupositionierung des Individuums, die Brechts Lehrstückkonzeption revidiert, weist Hildegard Brenner an "Heiner Müllers 'Mauser'-Entwurf: Fortschreibung des Brechtschen Lehrstücks" nach. So verändert sich das Einverständnis des fehlerhaft Abweichenden mit seiner Verurteilung durch den Chor/die Partei, wie es im jungen Genossen der "Maßnahme" figuriert, zur Ambivalenz des "Ja und Nein". Was bei Brecht noch in seinem historischen und intersubjektiven Sinn als revolutionäre Raison gesichert erschien, verliert angesichts der vom Kollektiv unbeantworteten Fragen des maßlos tötenden Henkers die legitimierende Eindeutigkeit. Die Beziehung zwischen Kollektiv und Individuum wird so zum sich, vor allem in der Sterbeszene, verdichtenden Widerspruch, der, immanent unaufgelöst, an die potentiellen Spieler des Lehrstückes zurückverwiesen bleibt. "Als Metapher geschichtlicher Bewegung ist das Stück ohne Finalität" (S. 92). Die geschichtliche (Schreib)-Situierung des Autors Müller überschreitet die geschlossene, "unentrinnbare" Notwendigkeit des "Maßnahme"-Entwurfs; "hinter den Fronten" bedürfen die zweifelnden Fragen "keiner tödlichen Antworten mehr" (S. 91). Brenners thesenhaft gegliederte Darstellung ist die ungleich differenzierteste der Aufsatzsammlung, die dem wissenschaftlichen Diskussionszusammenhang über eine der umstrittensten Arbeiten Müllers wichtige Impulse vermittelt hat. Freilich wird ihre Reichweite durch den "rationalisierenden" Gestus des analytischen Zugriffs begrenzt. Daß der Gegenstand auf Bedeutungsqualitäten zu befragen ist, die jenseits einer ausschließlich politisch-ideologisch zu definierenden Bezugsebene zu

erschließen sind, in der Dichotomie von Geschichtsprozeß und der Erfahrung der Subjekte, bleibt außerhalb des Erkenntnisinteresses.

Wolfgang Harichs Pamphlet gegen die "Macbeth"-Bearbeitung Müllers scheint implizit dessen Apologie durch Friedrich Dieckmanns "Lesart zu 'Macbeth'" mitzustrukturieren.¹⁾ Dort, wo der Verfasser seine Kritik an literaturkritischen Rezeptionszeugnissen (Rischbieter und Schlösser) und deren verabsolutierender Verselbständigung der blutig-grellen Schocks des Stückes ("Die Welt als Schlachthaus"), die zu - allerdings unterschiedlich bewerteten - Diagnosen von Geschichtspessimismus führt, vorträgt, darf sich Harich durchaus mitbetroffen erkennen. Dagegen wird die Adaption als "Geschichtsdrama" apostrophiert, das der Shakespeareschen "Version" eine "zusätzliche Dimension" hinzufügt. Anders jedenfalls als in der "geschichtsphilosophierenden" Abrechnung Harichs, attestiert Dieckmann dem Autor eine "konkretisierende" Perspektivierung auf "einige Grundmodelle politischer Geschichte in Klassenstaaten" (S. 196), die von ihm analogisierend u.a. auf den Faschismus und den Krieg der USA in Vietnam appliziert werden. Die Anmerkungen des Verfassers verflachen die Aussagestruktur des Textes zu einer Folie korrigierender materialistischer Geschichtsinterpretation und suchen gleichzeitig daraus eine kapitalismuskritische Parabel zu gewinnen. Dabei geht der durchaus auch textimmanente Bezug zur Machtgeschichte des Sozialismus, etwa in der Sowjetunion, als "Phänomenologie revolutionärer Gewaltanwendung" (Hans-Thies Lehmann) verloren.

1) Wolfgang Harich: Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß. Aus Anlaß der "Macbeth"-Bearbeitung von Heiner Müller. In: Sinn und Form 1 / 1973, S. 189 - 218.

Uwe Sänger

**Wolfgang Schivelbusch: "Sozialistische Dramatik nach Brecht".
Drei Modelle: Peter Hacks - Heiner Müller - Hartmut Lange.
Luchterhand Verlag: Darmstadt und Neuwied 1974.**

Schivelbuschs Studie bezeichnet einen frühen Versuch wissenschaftlicher Beschäftigung mit dem DDR-Autor Heiner Müller durch einen bundesdeutschen Germanisten. Die Analyse unterliegt dabei theoretischen und methodischen Vorentscheidungen; es sind - im Zusammenhang mit der Studentenbewegung erneut aufgegriffene - Kategorien der philosophisch-ökonomischen Frühschriften Karl Marx', die unter Beziehung von Arbeiten Georg Lukács' für eine gesellschaftstheoretisch und geschichtsphilosophisch inspirierte Interpretationsperspektive ausgewertet werden. Die Schlüsselbegriffe sind demnach "Entfremdung" und "Dialektik".

Seinen Untersuchungsgegenstand umreißt der Verfasser als die "sozialistische Dramatik, die zeitlich und methodisch an Brecht anschließt" und die "Widersprüche der sozialistischen Übergangsgesellschaft direkt oder indirekt erkennbar reflektiert" (S. 7). Die behandelten Autoren sind neben Müller, von dem "Der Lohndrucker" "Der Bau" "Korrektur" "Philoktet" "Der Horatier" und "Mauser" untersucht werden, Peter Hacks und Hartmut Lange.

Für "Der Lohndrucker" beschreibt Schivelbusch als stückkonstitutiv eine "Konstellation von Widersprüchen" zwischen dem vorherrschenden alten Bewußtsein der Arbeiter, dem Festhalten an Verhaltensformen, die unter kapitalistischen Verhältnissen angemessen erschienen, und ihrem Funktions- und Bedeutungswandel unter den neuen Bedingungen der Aufbauphase des Sozialismus, der sie "reaktionär" werden läßt. Unter den Vorzeichen der ökonomischen Notwendigkeiten entsteht der Zwang zur Kooperation, der die Personen aufspaltet in Träger eines individuellen Bewußtseins, das von den Merkmalen der gerade zurückliegenden Vergangenheit geprägt erscheint, und dem "Allgemeinen" ihrer Person, ihrer Arbeitsleistung, die sie zur Verfügung stellen. Damit - und das markiert die paradoxe Gestalt der im Stück gezeigten Verhaltensformen

- "entfremden sie sich in den Sozialismus hinein, weil dieser für ihr vom Alten geprägten, konkretem Bewußtsein das fremde Neue ist" (S. 104). Die Aufhebung der Entfremdung ist "dialektisch perspektiviert; im Übergang zu einem neuartigen: noch - nicht-sozialistischem Bewußtsein und Handeln" (S. 103). Die Negation der Negation setzt der Verfasser mit einem Umschlag an, indem sich aus der, in ihrem Widerspruch zu den sozialistischen Produktionsverhältnissen gesteigerten Entfremdung, eine neue Identität begründet. Diese Darstellung ist Spekulation; die darin behauptete Aufhebung der Widerspruchsstruktur folgt weniger einer stückimmanenten Optik als den herangetragenen theoretischen Vorgaben. Darüber hinaus unterliegt der Verfasser einem "dialektischen Abbildrealismus", der als Eigenart von Sujet und thematischer Konfiguration bestimmt, was erst der Rezeptionsmodus erschließt: "Der 'Lohn-drücker' ist ein Industriestück (...) vom Stoff her unmittelbare Abbildung (...) der Produktionsverhältnisse" (S. 202). Daß sich die Interpretation dagegen auf die produktive Leistung des Zuschauers zu beziehen hat, der die Aussagestruktur synthetisiert, hat Theo Girshausen gezeigt.¹⁾

Schivelbusch untersucht vorwiegend die stofflich-thematischen Zusammenhänge der Texte, die anvisierte Nachfolge Brechts als Fortsetzung, Weiterentwicklung oder verwerfende Differenz bleibt gerade in ihren "methodischen" Aspekten, also den formal-strukturellen Bezügen, weit hin unaufgeklärt. Der damit verknüpften Analyse übergreifender literarhistorischer und formgeschichtlicher Parallelen kommt deshalb auch kaum heuristischer Wert zu. Dies gilt vor allem für eine den behandelten Autoren zugeschriebene gemeinsame Entwicklungslinie, deren Verlaufsform vom Produktionsstück, als Ausdruck naturalistischer Unmittelbarkeit, über das "ländliche Volksstück", dessen Archaik die Gegenwart tendenziell überschreite, zur Parabel als (vorerst) "sklavensprachlichen" Fluchtpunkt führt, und damit, in einer veränderten Reihenfolge, Ästhetik und Werkentfaltung teilweise Brechts korrespondiert (S. 59/60).

Problematisch ist auch die Einordnung von "Philoktet" als "Parabel über die Dialektik von Lüge, Terror und gesellschaftlichem Handeln" (S. 129), in der philosophische Termini gleichsam personifiziert und metaphorisiert auftreten. Als Drama des Individuums, das objektiver Not-

wendigkeit unterliege, ist das Stück - so der Verfasser - aber auch Tragödie, ebenso wie es als geschichtsphilosophische Parabel Auskunft gibt über die Realgeschichte des Kommunismus und Sozialismus (S. 129). Der Rekurs auf das polyvalente Sinnpotential des Textes läßt Unentschiedenheit erkennen, aus der auch der Verweis auf einen allgemein philosophischen Lehrgehalt nicht befreit. Die "ausweitende" Interpretation ist gerade die reduktionistische, die theatrale Adaption abstrakter Begriffe, die der Text "in erster Linie" vermitteln, greift zu kurz und entwertet die politisch-gesellschaftlichen und geschichtsphilosophischen Referenzen, die Schivelbusch selbst herstellt.

Anregend, in den Schlußfolgerungen aber auch fragwürdig, erscheint die behauptete Wiederbelebung des Tragischen und der Tragödie als einer dialektischen Bestimmung durch die Dramatik Müllers. Die Argumentation bedient sich geschichtsphilosophischer und gattungshistorischer Kategorien Peter Szondis ("Versuch über das Tragische"²) und sucht diese an Brechts "Maßnahme" und als dessen fortsetzenden Neuansatz an Müllers "Mauser" zu erweisen. Der entwickelte Zusammenhang ist dabei nicht vollständig expliziert, wirkt thesenhaft und bisweilen kurssorisch. Schivelbusch scheint aber zu meinen, daß nach der Depravation des Tragischen und ihrer parodistischen Aufhebung in der bürgerlich-kapitalistischen Welt, etwa in den Endspielen Becketts (und ihrer Deutung durch Adorno), dem Begriff wieder ein geschichtlich-substantielles Moment in der sozialistischen Dramatik entstehe. So ist Brechts "Maßnahme" eine "Tragödie" in Form eines "Lehrstück-Übungstextes" (S. 266) und "Mauser" eine "optimistische Tragödie", wobei, wahrhaft dialektisch, der "Optimismus sich erst durch die Tragik entfaltet" (S. 220). Für Schivelbusch figuriert dabei das Tragische als aporetischer Widerstreit identischer Interessen und Werte: "Ursache des Untergangs sind die Werte, die das Ziel der Revolution ausmachen" (S. 214). So ist der Tod des jungen Genossen in der "Maßnahme" in einem "neuartigen Sinn tragisch. Das Neuartige ist die brüderliche Form der Vernichtung" (S. 215).

Ulrich Profitlich hat zu zeigen versucht, daß in Brechts Stück ein Nicht-Identisches der Werte verhandelt wird und der darin vergegenständlichte

Umgang mit finaler Humanität und gegenwärtiger Inhumanität während des Veränderungsprozesses von einem "übergänglichen" Moment geprägt wird. So wird in "Maus" das tragische Deutungsmodell geschichtlichen Handelns zwar aktualisiert, eine Auflösung aber durch die Arbeit des Rezipienten in gesellschaftlicher Praxis konzipiert.³⁾

Schivelbuschs Studie ist trotz Schwächen und Fehldeutungen, die vornehmlich aus den Zwängen folgen, die die theoretischen Prämissen begründen, in vielen Einzelheiten noch immer lesenswert. Ihr Ort im Rezeptionsprozeß der Stücke Müllers ist - und darin liegt kein geringer Verdienst - als Versuch zu umreißen, jenseits klischeehafter Diffamierung, die den Autor in der bundesdeutschen Theaterkritik zunächst begleitete, in seinen politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen gerecht zu werden und der literaturwissenschaftlichen Diskussion zugänglich zu machen; in einer ersten umfassenden Gesamtsicht, die in ihrer Wirkung auf die die ausgebreiteten Ergebnisse ausdifferenzierende und korrigierende Forschung nachhaltig blieb.

1) Theo Girshausen: Realismus und Utopie. Die frühen Stücke Heiner Müllers. Köln 1981, u.a. S. 136/137.

2) Die zentrale Formulierung für diesen Sachverhalt lautet bei Szondi: "(...) das Tragische ist ein Modus, eine bestimmte Weise drohender oder vollzogener Vernichtung, und zwar die dialektische. Nur der Untergang ist tragisch, der aus der Einheit der Gegensätze, aus dem Umschlag des einen in sein Gegenteil, aus der Selbstentzweiung erfolgt" (S. 60).

3) Ulrich Profitlich: "Dialektische" Tragik im DDR-Drama? in: Hans D. Irmischer/Werner Keller (Hrsg.): Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Göttingen 1983, S. 317 - 332.

Uwe Sänger

Genia Schulz: Heiner Müller. Metzler Verlag: Stuttgart 1980.

Eine Besprechung der vorliegenden Arbeit, die unter Mitwirkung von Hans-Thies Lehmann entstand, muß ihren Gegenstand zweiteilen: Was das Bild der Darstellung des Oeuvres Heiner Müllers bestimmt - eine Vielzahl von differenzierten und anregenden Einzelbefunden -, läßt sich unschwer von ihrer problematischen Leitthese ablösen. Sie lautet: "Es werden verschiedene thematische Komplexe herausgestellt, wobei jedoch an der Erkenntnis festzuhalten ist, daß es sich um ein homogenes, immer wieder um die gleichen Fragen kreisendes Werk handelt" (S. 1). "Der Blick, der in Müllers Werk auf die Welt fällt", bleibt aber kein sich durchhaltend-identischer, er bricht sich an den veränderten Prozessen, die er wahrnimmt. So bleibt der vielfach gestufte Wechsel der politisch-ästhetischen Positionen, von einer unter den Vorzeichen marxistischer Gesellschaftstheorie stehenden Bearbeitung sozialismus-immanenter Widersprüche zu einer umfassenden zivilisationskritischen Perspektive, hinter der das lange Zeit werkprägende Revolutionsmodell oft nur noch als schattenhaftes Selbstzitat nachklingt, in der Darstellung der Autorin unvermittelt, obwohl sie diesen Vorgang präzise als durch die Berührung mit dem französischen Poststrukturalismus beeinflusste "textuelle Dekonstruktion" beschreibt, die nicht mehr auf "ein einziges organisierendes Zentrum gerichtet" ist (S. 21).

Was Genia Schulz als Belege für ihre Behauptung "eine(r) Konstruktion des Interpreten, nicht organisch dem Werk abgelesen" (S. 1), anführt, ist ebenso materialreich-vielbezüglich wie rhapsodisch-skizzenhaft. Zwar werden thematisch-stoffliche Kontinuitäten der um das Zentralthema Geschichte focussierten Texturen summiert und wesentliche Aspekte der ästhetischen Verfahren und ihrer Einflußquellen genannt und beschrieben, für den strikten Nachweis ihrer inneren Einheit bleibt die Darstellung zu vage. Das vielfach verschränkte Spiel und Gegenspiel der von Müller verwendeten Formen - didaktisches Lehrstück ("Der Lohn-drücker"), das den koproduzierenden Zuschauer verlangt, mythisch-antikes Parabelwerk ("Philoktet"), enigmatische Bilderschrift und Absage an, im übrigen beständig korrigierte, literarische Selbstentwürfe ("Ham-

letmaschine"), modifizierte Rückkehr zu einer lehrstückhaft und anekdotischen Struktur ("Wolokolamsker Chaussee") - bedarf eines differenzierteren methodischen Bezugsrahmens als ihn der die Arbeit einleitende Überblick zu entfalten vermag. Eine Einsicht wie "Mehr noch als bei Brecht geht es Müller um die Differenz zwischen Vorgang (Geschichtsprozeß) und dem subjektiven Blick darauf" (S. 6) könnte dafür ein erkenntnisleitender Ansatz sein. Die "Homogenitätsthese" wird im chronologischen Durchgang der Stücke nicht nachhaltig wirksam, der interpretative Zugriff bleibt davon, vorteilhaft, unbetroffen. Die Einzelanalysen bestehen für sich und sie machen die Lektüre lohnend und manchmal auch spannend. Dies gilt vor allem für die Darstellung von "Die Bauern", "Philoktet" und "Die Schlacht / Der Traktor".

Wie an einigen Stücken Brechts, etwa der "Maßnahme" oder "Mahagonny", die behandelten Werke allerdings oft aus ihrem politisch-gesellschaftlichen Kontext ablösend, Bezüge zur Topik und Symbolik christlicher Heilsgeschichte erkannt worden sind, so erhellt Genia Schulz in ihrer Analyse von Müllers Stück über die DDR-Landreform "Die Bauern" in der Dualität von "fordernder Transzendenz religiöser Gebote und dem sinnentleerten und (...) von Fortuna beherrschten Getriebe der Welt mit ihrem Spiel von Macht und Tod" (S. 46) eine Analogie zum christlichen Trauerspiel des Barock. Die Zukunftsverheißung des kommunistischen Ideals droht in der "Maschine der Vanitas" (S. 47) verlorenzugehen. Der christliche Topos des deus absconditus begegnet säkularisiert in einer Zeitkonstellation, die durch die Unkenntlichkeit des Ziels und die Mühen der Gegenwart bestimmt, individuelle Lebenszeit und Weltzeit (Geschichtsprozeß) beziehungslos auseinandertreten lassen. War Brecht noch das Erreichen des Ziels in der episierenden Perspektivierung gesichert, so steht am Beginn seiner Verwirklichung "die Realität des Ziels, der Wert des Einsatzes, (...) immer neu auf dem Spiel" (S. 47). Die Ausdeutung des Stückes als Allegorie von Vanitas, Weltaskese und Verlangen nach erfüllter Jetztzeit - in der Sujettypik der bäuerlichen Lebenswelt als zyklische Wiederkehr und "Historie als Naturgeschichte" angelegt - erfährt ihre figurale Ausformung vor allem durch den asozial-

melancholischen Selbsthelfer Fondrak. An ihm wird der Sozialismus des ihm Nützlichen aber auch Unverträglichen gewahrt.

Genia Schulz rekurriert bei ihrer Analyse, die auch dem Text eine "Neigung (...) zur emblematischen Verkürzung, zu sprechenden Namen" (S. 45) nachweist, stets präzise auf seinen politisch-historischen Gehalt und entgeht so einer verfälschenden existentialistischen Lesart.¹⁾ Auf eine allegorische Deutungsebene bezieht die Autorin auch "Philoktet", wirksam werden darin die Widersprüche kommunistischer Politik, die "innere Dialektik von Ideal und Macht als unlösbare(r) Konflikt" (S. 75). Diese Stalinismus-kritische Lesart, die auf dem Hintergrund der Macht-Mechanik, die in dem Stück entfaltet wird, transparent bleibt, ist in weiteren Untersuchungen vertieft worden zur Darstellung eines umfassenden zivilisatorischen Modells. Der von Schulz historisch konkretisierte Vorgang ist rückzubinden an eine "Dialektik der Aufklärung" und ihrer "kontradiktorischen Struktur von Naturverhaftung und Naturbeherrschung mit dem Ergebnis eines triumphalen Sieges der instrumentellen Vernunft"²⁾. Der Machttechniker Odysseus wird ähnlich wie bei Horkheimer/Adorno als Ursprungsgestalt eines Logo- und Eurozentrismus lesbar, deren Kritik Müller in "Hamletmaschine", "Medea-Material" und "Der Auftrag" pointiert.³⁾ Auch bereits in "Ödipus Tyrann" wird der mythische Archetyp zum neuzeitlichen Exempel, werden die Genese des menschlichen Selbstbewußtseins und seine Selbstblendung zusammengedacht. Wissenschaftliche Aufklärung und theoretisches Wissen sind bereits an ihrem Beginn von ihrer politischen Verwertung abgespalten: "denn süß ist wohnen/ Wo der Gedanke wohnt, entfernt von allen"⁴⁾.

Eine ernsthafte und ausführliche Beschäftigung mit Müllers Lyrik und Prosa ist ein Forschungsdesiderat, ihr kommt innerhalb der Müller-Philologie oft nur ein funktionaler Status als Vorstufe oder Variante dramatischer Ausformulierung ("Philoktet", "Ödipus Tyrann") oder ein für die Analyse der Stücke nutzbares Motivinventar zu. Das zumindest einige dieser Arbeiten über ihre z.T. okkasionelle Bedeutung hinaus eine einläßliche Bearbeitung beanspruchen dürfen, belegt Schulz mit einigen exemplarischen Untersuchungen. So gelingt es ihr überzeugend, die Metaphorik in dem Gedicht "Bilder" aufzuhellen und als Selbstreflexion

und poetologischen Kommentar zu erweisen. Müller verzeichnet darin ein Residuum an Hoffnung, das literarischer Produktion angesichts scheiternder Zukunftsentwürfe noch verbleibt, ohne in falschen Bildern sich der lügenhaften Anwesenheit einer Vision zu verschreiben. "Notwendig ist ein Schreiben, eine Kunst, ein Denken, das sich einläßt auf die Schweben einer Zeichenproduktion zwischen falscher Konkretion im Bild und dem bloßen abstrakten Begriff. Zwischen dem was ist und dem Ende der Schrecken gibt es eine winzige Spanne, eine Lücke, einen fast inexistenten Zwischen-raum: das Schöne als das mögliche Andere des Jetzt" (S. 170).

Der Vergleichsbezug auf barocke Stilmittel erschließt auch die Struktur einiger Prosatexte. So sind die Personen der oft um ein autobiographisches Muster fixierten Erzählungen weniger Handlungsträger als allegorische Figuren. Sie verkörpern ganze Bewußtseinssysteme (Großvater, Vater, der Mann mit dem eisernen Kreuz, der Student P. in "Liebesgeschichte").

Die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Arbeit von Genia Schulz (1980) noch lückenhafte Forschungs- und Rezeptionssituation macht ihre Darstellung von Müllers Oeuvre zu einem über weite Strecken ersten Untersuchungsverfahren. Dabei haben die vorgelegten Interpretate in ihrer Detailgenauigkeit und analytischen Prägnanz oft noch Bestand vor der mittlerweile "nachgewachsenen" Müller-Philologie. Wo Ergänzungen und Differenzierungen notwendig sind, etwa bei der stellenweise etwas assoziativ ausfallenden Deutung von "Germania Tod in Berlin" und "Leben Gundlings ...", und wo ein ungleich ausführlicheres Eingehen auf Selbstzitate und übergreifende Motivbezüge und Verknüpfungen erforderlich erscheint, könnte eine baldige, erweiterte, die Werkbeschreibung aktualisierende und den vermehrten Rezeptionsstand - zu dem auch die durchweg lesenswerten Aufsätze der Autorin gehören - verarbeitende und kommentierende Neuauflage Abhilfe schaffen. Das wäre dem Buch zu wünschen.

1) Vanitas-Motivik erkennt Schulz auch in "Traktor", S. 127 und "Hamletmaschine", S. 150.

Marc Silberman: Heiner Müller. Rodopi Verlag: Amsterdam 1980.

Der vorliegende zweite Band der "Forschungsberichte zur DDR-Literatur", der 1980 als Supplement der "Amsterdamer Beiträge" von Gerd Labrousse herausgegeben wurde, ist Heiner Müller gewidmet. Silbermans "Forschungsbericht" ist aufgeteilt in zwei größere Abschnitte. In einem ersten Zugriff gibt Silberman einen Überblick über die Rezeption von Müllers Stücken in der Bundesrepublik und der DDR. In der zweiten Annäherung an Heiner Müller thematisiert Silbermann spezielle Aspekte des dramatischen Oeuvres anhand der von ihm ausgewerteten Sekundärliteratur und benennt darüber hinaus Forschungsdesiderate.

Abgerundet wird der 127 Seiten starke Forschungsbericht von einem ausführlichen bibliographischen Anhang mit nahezu 450 Titeln, der sowohl die wichtigste Primärliteratur nennt als auch alle zentralen Titel der Sekundärliteratur und der Theaterkritiken namhafter Tages- und Wochenzeitungen beinhaltet.

Wie schon Georg Wieghaus (1981) und Genia Schulz (1980) mit ihren Heiner Müller-Monographien, so verfolgt auch Marc Silberman mit seinem Forschungsbericht den Anspruch, "den Zugang zu dem doch überaus schwierigen Werk dieses Schriftstellers wenigstens zu öffnen". (S. 9) Dies gelingt Silberman immer dann besonders gut, wenn er sich einem einzelnen Theatertext Müllers intensiver widmet, und die Sekundärliteratur seine Argumentation stützt und belegt. Leider fehlen aber zumeist Hinweise auf den gesellschaftlichen Kontext.

Zweifelsohne, und dies ist ein wesentliches Verdienst des Überblicks, stehen im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung, die Nennung und die ausführliche Zitierung der Beiträge, die im wesentlichen die (auch theatergeschichtliche) Rezeption des Müllerschen Werkes initiiert und beeinflusst haben. Dem am Gegenstand "Heiner Müller" arbeitenden Wissenschaftler soll so die Möglichkeit gegeben werden, sich die "Einarbeitung um einiges zu erleichtern" (S. 9). Silbermans Versuch, den Lauf der Theaterkritik nachzuzeichnen, darf als geglückt bezeichnet werden. Im ersten Teil des Forschungsberichts gibt Silberman dem Leser einen Überblick über die sich in ihren Beurteilungen zum Teil erheblich widersprechenden Theaterrezensionen in Ost und West (S. 13 - 27). In der westdeutschen Rezeption Müllers, die wie Silberman richtig konstatiert, erst Ende der 60er bis Anfang der 70er Jahre einsetzt, sind zwei charakteristische Merkmale in der theaterkritischen Aufnahme Müllers evident. Entweder die Theaterkritik apostrophiert Müller als dogmatischen Marxisten und Apologeten der DDR oder sie disqualifiziert ihn als - wenn auch sprachlich hochbegabten - so doch ohne politisches Engagement ausgestatteten Schriftsteller. (Vgl. S. 22) Darüber hinaus ist die westdeutsche Kritik der siebziger Jahre dadurch gekennzeichnet, daß sie in der Rezeption zumeist reduktiv verfährt, d.h. Stücke Müllers wie "Mauser" oder "Philoktet" lediglich als Paradigmen einer ihnen innewohnenden Stalin-Kritik liest. Die Reduzierung der Müllerschen Ästhetik auf das Konzept eines wie auch immer gearteten Existentialismus, die vor allem Mitte der siebziger Jahre in der westdeutschen Rezeption einsetzt (Fuhrmann), wird Müller ebensowenig gerecht.

Silberman fällt ein vernichtendes Urteil über die Wegbereiter einer ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der "DDR-Literatur" (F.J. Raddatz, Brettschneider), - er wirft ihnen wissenschaftlichen Positivismus vor (S.26). Hingegen sieht er in der "linken Germanistik", die am Begriffsapparat der "Frankfurter Schule" geschult und der "Dialektik der Aufklärung" von Adorno / Horkheimer verpflichtet ist, "fruchtbare Ansätze, zu dem Verständnis von Heiner Müllers Werk". (S. 27)

Im zweiten Teil seines Forschungsberichts (S. 28 - 76), der sich mit den Ergebnissen der Heiner-Müller-Forschung auseinandersetzt, gibt Silberman zunächst einen ebenfalls chronologisch geordneten, mit den Stücken der "Aufbauphase" beginnenden Rekurs auf die wissenschaftlichen Forschungsergebnisse zu den einzelnen Werkphasen des Dramatikers. Zunächst ausführlich auf die einschlägige Literatur zum Komplex Brecht-Müller eingehend, konzentriert sich Silberman im folgenden auf das Besondere des Müllerschen "Lernstücks" im Vergleich zum Brechtschen "Lehrstück" und zieht dabei die einschlägige Sekundärliteratur (Rosshoff, Brenner, Schivelbusch, Fehervary) heran.

Bei der Auswertung der wissenschaftlichen Positionen über die nacheinander abgehandelten Themenaspekte "Aufnahme des Lehrstückgedankens", "Rezeption der Antike", "Fragmentstruktur der Stücke", die "Geschichtsphilosophie Müllers" und den "Gebrauch der Sprache bei Müller" resümiert Silberman die zentralen Ergebnisse der Müller-Forschung und macht im Schlußteil seines Forschungsberichts schließlich auch auf einige interessante und wichtige Fragestellungen und Teilaspekte des Müllerschen Gesamtwerkes aufmerksam (Frauenfiguren im Werk

Am Ende seines Überblicks über die Forschungsliteratur zu Heiner Müller (bis 1980) macht Silberman nicht nur auf die Notwendigkeit einer Einführung in das Gesamtwerk Müllers aufmerksam, er weist auch darauf hin, wie eine derartige Werkeinführung zu gestalten sei, nämlich vom "Standpunkt des Beschreibungsrealismus" (S.77) aus. An die künftigen Forschungsarbeiten zum Gegenstand Heiner Müller stellt Silberman als "Conclusio" seiner Untersuchung die Forderung, daß sie "den (Irr)-weg der rein philologischen Forschung" (S. 78) verlassen müßten.

Mit dem gelungenen Versuch, die Forschungsergebnisse der Sekundärliteratur zu Heiner Müller überblicksweise zusammenzutragen, korrespondiert unmittelbar das umfangreiche Literaturverzeichnis, das im Anhang des Forschungsberichtes nicht nur annähernd 450 verschiedene Titel aufnimmt, sondern für weitere Heiner Müller-Bibliographien maßgebend war. So ist der Aufbau des Literaturverzeichnes sowohl von Genia Schulz (1980) wie auch von den Verfassern dieser Bibliographie, nur leicht modifiziert, übernommen worden. Die sinnvolle Einteilung der Primärliteratur (Stücke, Lyrik, Prosa, Übersetzungen, Rezensionen, Reden, Interviews) erleichtert den Zugriff auf die Texte Heiner Müllers in erheblichem Maße, und auch die in der Rubrik Sekundärliteratur vorgenommene Unterteilung nach Stücken ist von großem Nutzen.

Alles in allem rüstet das vorliegende Literaturverzeichnis den Forschenden trotz einiger "Flüchtigkeitsfehler" mit dem nötigen literarischen Werkzeug aus, sich mit Heiner Müller intensiv zu beschäftigen und neue Forschungsaufgaben in Angriff zu nehmen.

Ingo Schmidt

Wolfgang Storch (Hrsg.): Explosion of a memory, Heiner Müller DDR, Ein Arbeitsbuch. Edition Hentrich: Berlin/West 1988.

Format, Volumen und Ausstattung der Publikation erwecken den Eindruck einer Festgabe oder opulenten Hommage an einen "Großschriftsteller", dessen Gemeinde sich zum symbolischen Jubelakt zwischen zwei Buchdeckeln versammelt. Vergleicht man damit die fast gesuchte optische Kargheit etwa der Ausgaben von Texten Müllers im Rotbuch-Verlag, erscheint der vorliegende Band als seinem Objekt ungemäße, verschwenderische Pracht. Aber bereits der Broschüreband weist auf eine nicht im bibliophilen Sinne repräsentative Edition. Fast ausnahmslos alle Beiträge nähern sich der Vita und den literarischen Arbeiten des Autors durchaus nicht im adorierenden Tonfall des Prei-

sens, sondern nehmen ihn - in unterschiedlicher Weise - zum Bezugs- oder Ausgangspunkt politischer, historischer oder persönlicher Erfahrung. So ist der Band wie der Herausgeber Wolfgang Storch ankündigt, "ein offenes Buch, halb eine Zeitschrift". Dabei wird die Perspektive nicht allein geprägt durch die persönliche Reminiszenz oder den wissenschaftlichen Diskurs, sondern vielmehr artikuliert sich das Verhältnis der Beiträger zu ihrem Gegenstand häufig im künstlerischen, vor allem bildnerischen Ausdruck, aber auch, wie bei Katja Lange-Müller oder Lothar Trolle, im literarischen Text. Die in der Publikation enthaltenen Reproduktionen von Zeichnungen, Bildern, Objekten und Stückszenarien entzünden sich an den visuellen Gehalten von Müllers Sprachkunst, an Text-Bild-Welten, als dessen Fort- und Umschreibung sie erscheinen. Wie man annehmen darf, treten Beiträge ungeplant in Korrespondenz, wie z.B. die Texte von Herbert Achternbusch und Friedrich Kittler zur Autobahn. Achternbusch beschreibt, wie der Egalisierungsprozeß der Moderne die Besonderheit applaniert. "Welt ist ein imperialer Begriff. Auch wo ich lebe ist Welt. Früher ist hier Bayern gewesen. Jetzt herrscht hier die Welt. Auch Bayern ist wie der Kongo oder Kanada von der Welt unterworfen, wird von der Welt regiert" (S. 186). Der Autor zeigt Bewußtseinsprozesse, "Die Autos der rasenden Begriffe" als Kolonisierung der Lebenswelt. Die Autobahn ist Medium und Metapher der Bemächtigung durch eine ausgreifende Megamaschine, die die Differenz begradigt und das abweichend-entlegene der Vereinheitlichung unterwirft. Den spezifisch deutschen Mythos führt Kittlers Analyse auf seine Zweckbestimmung als Teil der Kriegslogistik und militärischen Infrastruktur zurück, dessen Ursprung in der "Automobilisation" und als Aufmarschweg der Touristen-Invasionen noch durchsichtig bleibt. Die Ausführungen von Bernd Growe zu Goyas Wand-Bild "Duell mit Stöcken", von Müller in einer Eigeninszenierung von "Der Lohndrucker" mehrfach verwandt, erhellt dessen, sich vom historischen Kontext ablösende, überindividuelle Signatur als die einer mythischen Gewaltszene. Ebenso wie der Kunstgeschichte bedient sich Müller der literarischen Tradition als Steinbruch; ihre avancierten Materialbestände gehen zitat- haft oder überformt in seine Texturen ein. Kenntnisreich und genau er-

weist diese beziehungsvoll gestufte Intertextualität Genia Schulz in "Ein Fetzen Shakespeare - 'Der Rest ist Lyrik' oder 'Der Autor als Leser'" an T.S. Eliots "Waste Land" und Müllers "Verkommenes Ufer". Dabei sind die Übernahmen sowohl formal-konstruktiv - in beiden Texten werden der literarische Traditionsbestand, Bildungsgut und Alltagssprache verarbeitet - als auch thematisch. "Medea" entzieht sich ebenso wie Eliots "Teiresias" geschlechtsspezifischer Identifizierung und überschreitet den gesetzten Zwang in ein "between". "I, though blind, throbbing between two lives / Old man with wrinkled female breasts, can see" (S. 103). Ein "Dazwischen" beschreibt auch gleichermaßen die Metaphorik des Ufers in Eliots Gedicht und "Hamletmaschine", das es in Politik übersetzt. Konstitutiv ist für beide Texte das Ende von "Waste Land": "These fragments I have shored against my ruins". Ist Müllers Selbstverständnis als Autor an die Aufhebung der Autonomie des Künstlers geknüpft, so beansprucht Eliot ein Aufgehen literarischer Arbeit in der "Anonymität der Tradition".

Einen Schwerpunkt der Beiträge bildet die Dokumentation der Inszenierungen von Stücken. Sie sind Spiegelung divergenter Erfahrung im Umgang mit ihren strukturellen Eigenarten und Sprechweisen. Befremden und Verletzung etwa zeigt sich in Probennotaten des Schauspielers Hermann Beyer über Müllers Eigeninszenierungen von "Lohndrucker" und "Macbeth". Die passagenweise etwas privat-kryptischen Aufzeichnungen führen Klage über die abverlangte Selbstverleugnung unter dem Zwang zum "Unschauspielerhaften", dem Verzicht auf "Nuance" und Spiel. Dieser Aspekt der Textbehandlung begegnet auch in einigen der anderen abgedruckten Interviews und Gesprächsprotokollen. So auch in dem instruktiven und unterhaltsamen Gespräch mit Robert Wilson, der einige Stücke des Autors ("Hamletmaschine", "Quartett") inszeniert hat, und an dessen deutschen Teil von "Civil Wars" Müller mitgearbeitet hat. "Es ist also völlig unmöglich, den Text darzustellen und zugleich über ihn zu reflektieren (...), wenn wir versuchen, ihn zu verstehen, dann ist das eine Lüge (...) Fragen muß die Darstellung" (S. 64). In einem Diskussionsbeitrag faßt Müller die Problematik der eingeübten theatralen Sprechweisen, die sich als verfälschende Interpretate des erklärenden

Spiels zwischen Text und Zuschauer legen, zusammen: "dem Publikum (den Text, Einf. U. S.) zu erklären, ihn zu verstehen und dem Publikum zu zeigen, daß sie ihn verstanden haben. Dann erscheint der Text als schwierig. Weil das Publikum versteht dann nur: hier ist etwas zu verstehen und schon verstehen sie nicht mehr" (S. 49).

Müllers Arbeiten haben mittlerweile auch im Ausland, vor allem in romanischen Ländern, große Beachtung gefunden. Aufschluß über einige Aspekte der französischen Rezeption gibt Jean François Peyret in einer exegetischen tour d'horizon "Auf das Glück der Worte". Die Faszination, die er an den Stücken beschreibt, unterliegt der Optik des "fern und nah", gefiltert und gesteigert durch das "undenkbare" Deutschland, mit dessen Geschichte und Kultur der Autor verschränkt ist.

In welcher Weise die Textblöcke in der Darstellung musikalisch rhythmisiert werden können und zugleich ein Theater der Selbsterfahrung freisetzen, vermittelt Waltraud Kutschera in ihrem Bericht einer Aufführung der "Hamletmaschine": "Theater Angelus Novus Wien 1984". Darin wird, im protokollierenden Nachvollzug der (gelungene) Versuch, dem Zwang der Identität von Rolle und Figur zu entkommen, reflektiert. In einer Aleatorik der Textauswahl wechseln die Darstellerinnen ihre Parts innerhalb der Vorstellung. Damit verbindet sich die Erfahrung von Spontaneität, die Konfrontation mit verschiedenen Aspekten der Frauenrolle ("Opfer", "Mörderin") und ein musikalischer Duktus der Darstellung. Die Beobachtung, daß Müllers Texte musikalischen Strukturprinzipien folgen, in zeitlicher Synchronizität organisiert sind, macht auch der Komponist Wolfgang Rihm ("Hamletmaschine") zum Ausgangspunkt seines Beitrags. "Sie fallen ineinander und auseinander wie Klangzustände und Tonverläufe; Dichte-Perspektiven in der Zeit. Der Sog entsteht nicht durch ein 'Schritt für Schritt', eher durch ein 'Schicht für Schicht'" (S. 78). Eine Form radiophoner Übersetzung von Müllers Texten, die dem Überschuß an Interpretation durch die Schauspieler/-Sprecher, die sich durch eine "akustische Mimik" herstellt, vermeidet, beschreibt Heiner Goebbels an den Beispielen seiner Hörstücke "Die Befreiung des Prometheus", "Der Mann im Fahrstuhl" (aus "Der Auftrag") und "Verkommenes Ufer" als "Expeditionen in Textlandschaften".

Analog den filmischen Verfahrensweisen von Straub/Huilliet werden die Texte segmentiert und in musikalische Bilder aufgelöst, die dem Hörer einen "Phantasieraum" erhalten. Dabei zielt die Austreibung des Bedeutung suggerierenden "Privaten Expressionismus" der Darstellung und die Freilegung von "Schichten und Reflexionsebenen" nicht auf eine "plurale Öffnung", die zu Beliebigkeit führt, sondern zu inhaltlicher Genauigkeit. Als ein musikalisches Konstruktionsprinzip fungiert die musikalische Montage in "Verkommenes Ufer": Indem Zufallspassanten das Gedicht sprechen, entgeht die Darstellung der Aura des Schauspielerhaften und erscheint als ein komplexer Vorgang der semantisch-assoziativen Bedeutungsverschiebung und -variation.

Interessant sind ebenfalls die Zeugnisse von Hans Bunge, Fritz Marquardt und B.K. Tragelehn zur Erstaufführung von "Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande", die zum Anlaß vielfacher staatlicher Kontrollen und Sanktionen für die Inszenatoren, die Zuschauer und den Autor Müller wurde, der seine Mitgliedschaft im Schriftstellerverband verlor und für über ein Jahrzehnt keine Aufführung seiner Stücke mehr erlebte.

Eine angemessene, ausführliche Würdigung erfahren auch das lyrische Werk von Inge Müller und ihre Mitarbeit an den literarischen Werken ihres Mannes, auch wenn in dem Beitrag von Annett Gröschner der Anteil kulturpolitischer Entscheidungen - wie das "Umsiedlerin"-Verbot - an der materiellen und psychischen Bedrückung der beiden Autoren vor allem in den sechziger Jahren absichtsvoll verdunkelt erscheint.

Insgesamt ist die Publikation in doppelter Weise eine Dokumentation der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte Heiner Müllers: Man erhält Auskunft über Entstehung und Inszenierung von Stücken, die kulturpolitischen Bedingungen, die sie ermöglichten oder oft genug verhinderten, und über thematisch zentrale Deutungsaspekte in Analysen und literarischen und visuellen Bearbeitungsformen. Außerdem enthält der Band Texte des Autors; dabei handelt es sich einerseits um "Widmungen", Dedikationen und Adressen an Künstlerkollegen - etwa an Luigi Nono, Erich Wonder, Paul Dessau, Benno Besson und Pina Pausch -, die fast durchweg gleichermaßen Auskunft über Adressat und Urheber geben,

sowie Wiederabdrucke von zum Teil an entlegenen Stellen publizierten Beiträgen (darunter den größten Teil der "Widmungen" genannten Texte) und einige Erstveröffentlichungen, u.a. zu Shakespeare, zur deutschen Geschichte, Stückentwürfe und Fragmente. Es begegnen hier zahlreiche Fundstücke und aufschließende Interpretationen, die die Produktivität und Vielbezüglichkeit der literarischen Arbeiten Müllers eindrucksvoll belegen und bestätigen. So verbindet diese Veröffentlichung durchaus der Anspruch einer Quellensammlung mit dem zum selegierenden Gebrauch einladenden Charakter eines "Lesebuches".

Uwe Sänger

Klaus Teichmann: Der verwundete Körper. Zu Texten Heiner Müllers. Burg-Verlag: Freiburg 1986, 2. verbesserte Aufl. 1989.

In seinem 1986 bzw. 1989 in einer zweiten verbesserten Ausgabe erschienenen Buch "Der verwundete Körper" versucht Klaus Teichmann, sich in fünf Kapiteln dem komplexen Werk Heiner Müllers zu nähern; einen monographisch-systematischen Ansatz vermeidend, ähneln Teichmanns Herangehensweise an Müllers Texte einer archäologischen Spurensuche, die Müllers ästhetischer Konzeption durchaus nahe steht. Teichmann verfolgt dabei das Ziel, Müllers häufig hermetische Texte mit Hilfe der Theorie des Strukturalismus bzw. Postrukturalismus methodisch zu dechiffrieren.

Die in der Heiner-Müller-Forschung bisher vorgenommene Aufteilung in einzelne zeitlich fixierte Schaffensphasen des Autors hält Teichmann für wenig ergiebig und wählt deshalb als Kriterium seiner Gliederung die Art der Wirklichkeitsvermittlung, den "mimetischen Aspekt, der stets zu tun hat mit dem Verhältnis von Sache und Bedeutung, Sprache und Wirklichkeit". (S. 11) Hiernach läßt sich nach Teichmann Müllers Schaffen in drei Phasen einteilen: in die realistische, in die pragmatische

und in die a-mimetische Phase, in der die Zeichen nicht mehr auf die Wirklichkeit verweisen.

Teichmann geht in seiner Analyse von der Hypothese aus, daß Müller als Autor eine eigene "Theorie des sprachlichen Zeichens" entwickelt hat und daß diese - so zahlreiche Selbstäußerungen Müllers - in der Nähe des Strukturalismus anzusiedeln ist. Geht man von der Grundaussage der strukturalistischen Theorie aus, nach der die subjektive Konstitution der Welt an Zeichensysteme gebunden ist und das Subjekt nicht mehr absolut gesetzt wird und seine Autonomie als dezentrierter "Ort der Täuschung" (S. 13) erscheint, dann lassen sich in der Tat Analogien zum Strukturalismus vor allem in den späteren Theatertexten Müllers konstatieren. Mit den darin sichtbar werdenden Auflösungstendenzen der ästhetischen Form, die unmittelbar mit der Auflösung des autonomen Subjekts korrespondieren, geht eine Betonung des Körperlich-Sinnlichen einher, die auch die Tabuzonen und das Verdrängte der Geschichte sichtbar macht.

Auf der Suche nach dem dezentrierten Ich und der Potenzierung der Bild-Metapher in den Texten Müllers läßt sich Teichmann von dem Begriff der "Wunde" leiten, den er sowohl anwendet auf die Versehrtheit der Individuen wie auch im metaphorischen Sinn als "Text-Wunden", wie Teichmann Müllers Collagen, Textmontagen und Fragmente bezeichnet. Ausgehend von Müllers Credo, "Ideen bringen den Körpern Wunden bei" (Rotwelsch, S. 76), zeichnet Teichmann sehr detailliert nach, inwieweit die Figuren Müllers ihre Identität im Spannungsfeld von Körper und Idee noch wahren bzw. nicht mehr wahren können. Dabei wird deutlich, daß der versehrte Körper immer mehr "zum Signifikanten eines Zusammenhangs [wird], der den tödlichen und lebensabbauenden Aspekt der Dialektik als umfassendes geschichtliches Prinzip aufzeigt..." (S. 13 f.).

Als "Literatur-Bearbeiter, (...) -Bastler und -Bricoleur" (S. 15), der aus zusammengetragenen oder vorgefundenen Materialien ein Fragment-Ganzes schafft, geht Müller nicht grundsätzlich von einer Idee als Schreibimpetus aus. Vielmehr wird die aus dem Körper heraus diagnostizierte Körper-Erfahrung konstitutiv für Müllers Schreib-Erfahrung.

Der Bruch mit der überlieferten Geschichte geht auf der ästhetischen Ebene einher mit dem Auf-Bruch der Dramenform. Das synthetisch hergestellte Fragment verweist einerseits auf den Anachronismus der Geschichte und andererseits auf den Bruch mit der Geschichtsteologie. Müller stellt jedoch nicht nur Dramen-Collagen her, der Rezipient kann auch innerhalb der syntagmatischen Ebene der Texte ein "literarisches Basteln" beobachten. Als Sammler von Zitaten montiert Müller aus der Trümmer-landschaft der (Literatur)-Geschichte seine Fragmente zusammen.

Müllers fragmentarische "Textmaschinen" machen in der Zerstörung der tradierten Rezeptionserwartung den Weg frei für einen progressiven Diskurs, der erst durch die Tatsache möglich wird, daß der Text nicht als "Endprodukt" betrachtet wird, sondern die einmontierten Text-Zitate das Textganze disharmonisieren und den Texten "als dissoziierende Stör-Subjekte" (S. 22) Wunden beifügen. Es liegt beim Rezipienten, diese Wunden durch das Einbringen eigener Erfahrung zu schließen oder

Der Metapher kommt in Müllers Ästhetik eine große Bedeutung zu. Müller, der in zahlreichen Gesprächen von der "Überlegenheit der Metapher, die klüger als der Autor ist", gesprochen hat, verwendet die Metapher als Sprengsatz und Störfaktor. Gleichzeitig ist die Metapher als Zitat mitverantwortlich für die Enteignung der Autorenherrschaft und arbeitet "am Verschwinden des Autors" (Heiner Müller) mit. Die der Technik des Films (Montage, Schnitt, Zeitraffer, Rückblende) verpflichtete Produktionsweise Müllers erhebt den Anachronismus und die Diskontinuität zum Strukturprinzip der Texte. Das Ziel heißt Disharmonie und produktiver Schock (in Anlehnung an Benjamins "Choc"-Begriff), der beim Leser/ Zuschauer bewußt eine Haltung des identifizierenden

Im zweiten Kapitel seines Buches geht Teichmann intensiv auf die Konfrontation von Körper und Verlust bzw. Behauptung von Identität der Müllerschen Figuren ein. Während die Figuren aus Müllers frühen "Produktionsstücken" ihre Identität in der Erfüllung ihres geschichtlichen Auftrages innerhalb der Gesellschaft noch behaupten können, beschrei-

ben Müllers spätere Texte eine "Linie zunehmender Entfremdung vom Prinzip gelingender Identität der Figuren sowie von einer realitätsabbildenden Funktion der Sprache" (S. 48). Kann der Traktorist, der beim Minenpflügen ein Bein verliert, seine Identität bewußt zurücknehmen, weil er sie im allgemein Höheren (der Gesellschaft) aufgehoben weiß, so kann sich spätestens das Text-Ich aus der "Hamletmaschine" mit dem gesellschaftlich Ganzen nicht mehr identifizieren.

Teichmann verifiziert an den Stücken "Traktor", "Philoktet" und "Mauser" die unterschiedlichen Behauptungsmöglichkeiten von Identität und Körper in gesellschaftlichen Extremsituationen. Gewinnt der Traktorist seine Identität durch die gesellschaftliche Aufgabe, so ist der Bogenschütze Philoktet derjenige, der sich gerade mit dem Verzicht auf eine zukünftige Aufgabe identifiziert. Dieser Verzicht als Mangel ist geknüpft an den eigenen schmerzenden Körper. Er begreift sich selbst als stinkendes Fleisch. Die faulende Fußwunde wird zum Auslöser seiner Identitätssuche, ist die tägliche Erinnerung an seine "Geschichte". Erst durch die Verwertung des toten Philoktet durch den Pragmatiker Odysseus und der damit verbundenen Rückführung Philoktets in das (gesellschaftlich-politische) System, wird Philoktet neben dem Geruch als das Identitätsstiftende auch die eigene Geschichte genommen: "Philoktet wird zum allzeit einsetzbaren Shifter, zum Signifikanten, der bar eigenen Inhaltes ist und dessen Bedeutung erlischt, sobald er aus dem Paradigma herausfällt". (S. 69)

Die Problematik der Identitätsfindung ist in "Mauser" um eine weitere Komponente erweitert. Teichmann spricht in diesem Zusammenhang vom "double-bind", von der schizophrenen Doppelbindung. Die Schizophrenie besteht in "Mauser" darin, daß der Protagonist seine Individualität bzw. Ich-Identität für die Aufgaben der Revolution verleugnen muß, um eben diese Individualität als Endziel der Revolution erreichen zu können. Die Individualität wird de facto ausgegrenzt, obwohl sie doch das proklamierte Ziel ist.

Im daran anschließend analysierten Stück "Quartett" zeigt der Verfasser eine weitere Steigerung des Identitätsbruchs auf. Er scheint in "Quartett" endgültig zu sein, denn Merteuil und Valmont fungieren in der Doppe-

lung ihrer Masken (Volange / Tourvel) als Ort der Rede von vier Personen (Quartett). Erst im Begehren, das sich auf das Gegenüber richtet, konstituieren sich die Figuren des Stücks: "Als Begehren von Subjekten verflüchtigt sich der psychologische Trieb somit zum Sprachzeichen und organisierenden Gravitationszentrum, um das die Figuren kreisen und sich im metonymischen Sog dabei wechselseitig ersetzen, ohne dem Ziel des Begehrens näherzukommen". (S. 87)

Als zentrale Isotopien im Werk Müllers benennt Teichmann den "Schrei" und die "Puppe". Allen Puppen in Müllers Theater-Texten ist gemeinsam, daß ihre Körper-Identität aufgelöst ist. Bezugnehmend auf Kleists Schrift "Über das Marionettentheater" konstatiert Teichmann, daß Müllers Puppen dem romantischen Erkenntnisweg (Rückführung zur ursprünglichen Einheit) diametral entgegenstehen; sie entwickeln stattdessen eine Eigendynamik, die in Selbstzerstörung umschlägt. Aus der Zerstückelung der Puppe ("Nachtstück") entsteht das Neue, nämlich der Schrei, der, weil er keinem logisch-diskursiven System eingeschrieben ist, eine direkte Antwort als Widerstand gegen die einsetzende Selbstentfremdung darstellt und damit als produktiv-subversive Kraft zu bewerten ist.

Im dritten Kapitel untersucht Teichmann unter der Chiffre "Sprache und Autor" in Anlehnung an Manfred Pfisters Standardwerk "Das Drama" die Rede und Sprache in Müllers Dramen. Müllers bevorzugte Auswahl von Isotopien wie "Fleisch", "Loch", "Blut", "Eisen" und "Kot" fördert eine Entwicklung zur Bildersprache und trägt maßgeblich dazu bei, das Verdrängte (in der Sprache) freizulegen (Sexualität, Erotik, Tod) und die Körper- und Sinnlichkeit der Sprache zu akzentuieren.

Im vierten Kapitel widmet sich Teichmann Müllers späteren Texten bis "Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten" unter der Fragestellung, inwieweit die Subjekte beim Herausfallen aus der geschichtlichen Bewegung noch zu einer Wahrung ihrer Ich-Identität in der Lage sind, bzw. welche Versuche sie unternehmen, ihr "Ich" als Einheit neu zu konstituieren. Während dem männlichen Paradigma des handlungsunfähigen Intellektuellen in den Stücken nach "Hamletmaschine" eine wie auch immer geartete geschichtliche Funktion abgesprochen

wird, setzt Müller am Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre auf Frauenfiguren wie Ophelia/Elektra und Medea, die der paternal verfaßten Geschichte eine anarchisch-destruktive Geschichts-Revolt entgegenzusetzen.

In Müllers 1979 vorgelegtem Stück "Der Auftrag" wird das Motiv der Identitätssuche- bzw. Identitätswahrung erweitert um die Isotopien "Verrat" und "Landschaft", wobei die menschlichen Grenzerfahrungen "Tod" und "Lust" in einen politischen Kontext gerückt werden. Fungiert der geschichtliche Auftrag für den Protagonisten Debuissou als Sinn-Mitte, so haftet der sexuellen Lust als Libertinage und äußeres Zeichen von "Herrschaft" nach der Aufhebung des revolutionären Auftrags der Moment des "Verrats" an, währenddessen das Sich-Hin-Wenden des Mannes im Fahrstuhl-Text zur (Körper-) Landschaft deutlich als Gegenposition und Alternative zum Verrat gekennzeichnet wird. Im Bild der Landschaft entwirft Müller auch in "Bildbeschreibung" eine positive Utopie. Der Tod verwandelt das Fleisch, den Körper in Landschaft, die wiederum auf das Verschwinden des Menschen wartet. Nur die rächende Medea als bewußt gewordene Ophelia kann mit sich selbst identisch werden, weil sie mit dem Tod ihrer Kinder auch ihre Schuld auslöscht und so zu ihrer unentfremdeten Identität zurückfindet. Die Freisetzung von vitaler Energie wird aber erst durch Auto-Agression möglich: "Müller reaktiviert den Schrei als eruptiven Einsatz gegen die Verdrängungssysteme Tragödie und Geschichte, die beide den Schrei als Produktion des Körpers in die differenzierte Produktion des Körpers der Ratio überführen und ihm die subversive Kraft entziehen". (S. 166)

In dem letzten Kapitel schließlich liefert Teichmann einen Exkurs zu Müllers Artaud-Rezeption und beschäftigt sich abschließend mit den Sprachtheorien Lacans und de Saussures, die auch auf Müllers Verwendung von Sprache als Baustoff nachgewirkt haben. Mit Artaud geht es Müller, wie Teichmann richtig aufzeigt, um eine Ersetzung der Sprache

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Teichmann das große Verdienst zugesprochen werden muß, Müllers Rezeption des französischen Struk-

turalismus anhand ausgewählter Stücke für den Leser sehr akribisch und zugleich mit analytischer Schärfe transparent gemacht zu haben.

Dabei kommt Teichmann zu Ergebnissen und Überlegungen, die, ausgehend von einer intensiven Verifizierung der Müllerschen Ästhetik und ihrer Besonderheiten, für die Heiner-Müller-Philologie richtungsweisend sein dürften. Vor allem die Thematisierung und gewissenhafte Dokumentation des intertextuellen Aspektes im Oeuvre Müllers werden dazu beitragen, Heiner Müllers Texte neu zu lesen.

Ingo Schmidt

Arlene Akiko Teraoka: The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodernist Poetics of Heiner Müller. Verlag Peter Lang: New York, Bern, Frankfurt a. M. 1985.

Im Dezember 1978 veranstaltete die Modern Language Association in New York unter Leitung von Ihab Hassan ihr erstes Forum zur "Frage des Postmodernismus". Neben David Antin, Julia Kristeva und Ihab Hassan selbst ergriff dort auch Heiner Müller das Wort mit einem eigens für diese Veranstaltung geschriebenen Essay, der drei Monate später unter dem Titel "Der Schrecken ist die erste Erscheinung des Neuen" in THEATER HEUTE das erste Mal veröffentlicht wurde.¹⁾ Die Amerikanerin Arlene Akiko Teraoka nimmt diesen Diskussionsbeitrag Müllers zum Postmodernismus als Ausgangspunkt für ihre 1985 erschienene Dissertation, in der sie anhand der drei in den späten 70er Jahre entstandenen Stücke, LEBEN GRUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI (1976), DIE HAMELT-MASCHINE (1977) und DER AUFTRAG (1979) Müllers literarische Produktion unter dem Begriff einer "revolutionären postmodernistischen Ästhetik" subsumiert. Programmatischer Titel dieser Studie wird eine Formulierung, mit der Müller seine Abhandlung beschließt: "Die Bewegung der Sprache ist alternativ: das Schweigen der Entropie oder der

universale Diskurs, der nichts ausläßt und niemanden ausschließt." Für Teraoka bedeuten diese poetischen Abstraktionen zwei produktive Strategien des "revolutionären Autors (Müller), der das Projekt seines eigenen Verschwindens betreibt" (S. 13), die sie in ihrer Bedeutung verständlich und zu "ergiebigen Interpretationskonzepten" in der Annäherung an Müllers Stücke machen möchte.

In ihrem ersten Kapitel skizziert und paraphrasiert Teraoka Müllers Selbstverständnis innerhalb der zeitgenössischen europäischen Literatur und seine Haltung zur Postmodernismus-Diskussion, wie sie in seinem Essay anhand von sechs Punkten deutlich wird. Formulierungen wie "Literatur ist eine Angelegenheit des Volkes", "Kunst ohne Anstrengung", das "Verschwinden des Autors" und schließlich "Entropie" und "universaler Diskurs" seien diesbezüglich richtungsweisende "utopische Slogans einer neuen sozialistischen Kunst" (S. 50). Müller stellte sich somit zwar in die Tradition einer (so jedoch nie verwirklichten) Brechtschen Theaterkonzeption, doch als Träger der Hoffnung, den "Riß zwischen Mensch und Natur" zu heilen, führe er nicht mehr die Literatur der sozialistischen Gesellschaft, sondern die "kleine Literatur" (Deleuze/Guttari) Lateinamerikas oder die anonyme Graffiti-Kunst New Yorker Subkultur an. Die Dritte Welt als Chiffre für Unterdrückung und Subversion signalisiere für Müller, so folgt Teraoka den Ausführungen des Autors, "revolutionäre Energie" und "ungebrochene Kraft, die Geschichte verändern, oder sogar neue Geschichte formen" (S. 31) könne. Es gehe Müller vor allem darum, den Künstler als Privilegierten und Mächtigen abzuschaffen und durch eine kollektive künstlerische Aussage zu ersetzen, denn solange Kunst eine privilegierte Angelegenheit bleibe, unterstütze sie die herrschenden Unterdrückungsstrukturen, sei auch die Frage des Postmodernismus elitäre "Periodisierung" und somit "Kolonialpolitik".

Leider löst Teraoka ihr Versprechen am Ende ihrer Ausführung zu Müllers Essay nicht ein, die etwas kryptische Formulierung, "das Schreiben der Entropie oder der universale Diskurs" verständlich zu machen, weder begrifflich noch in ihrer metaphorischen Verwendung. Entropie wird schlicht als "der spontane und ansteigende Zusammenbruch bestehender Ordnung" apostrophiert mit Fußnotenverweis auf eine "gute und ver-

ständige Erörterung" des Begriffs in einer Kommunikationsstudie Colin Cherrys, einem Aufsatz, der wiederum mit dem Satz endet: "It is all very confusing!"²⁾ Cherry äußert sich dabei sehr kritisch zu einer verallgemeinernden Gebrauchsweise (in der Sprache oder auch in der Ökonomie) dieser eigentlich logarithmischen Wahrscheinlichkeitsfunktion, die als Maß für die Unvorhersagbarkeit einer Quelle in der Thermodynamik und in der Kybernetik benutzt wird.

In den Kapiteln II (mit Exkurs zum bürgerlichen Dramenmodell), III und IV unternimmt Teraoka den Versuch, an den drei zuvor angeführten Stücken aufzuzeigen, wie Müller sein "poetisches Projekt" (S. 50) thematisch und strukturell im Text verwirklicht hat. Hierbei richtet sie ihr Augenmerk - wie zuvor angekündigt - nicht auf den spezifischen DDR-Kontext der Stücke, sondern betrachtet Müller ausschließlich als "post-modernistischen Künstler in einem post-kapitalistischen Weltsystem" (S. 13).

An "LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESINGS SCHLAF TRAUM SCHREI" arbeitet Teraoka Müllers Aufklärungskritik im Sinne des Versagens und des Selbstbetrugs aufgeklärter Intellektueller heraus und zeigt den Prozeß der selbstzerstörerische Tendenzen aufweisenden Verinnerlichung von Gewalt und Macht auf. Etwas abwegig erscheint allerdings ihre Akzentuierung der Sokrates-Figur als Philosoph und "supreme lover" (S. 79), eine Verbindung die ihn als Verkörperung einer emanzipatorischen Alternative zum Herrschaftsmodell erscheinen lasse.

Bei der als "Entropie des bürgerlichen Dramas" betitelten (jedoch wieder ohne eine Problematisierung der Begrifflichkeit durchgeführten) Analyse der "HAMLETMASCHINE" erweist sich vor allem Teraokas Methode als sehr fruchtbar, zunächst die Szenen 1 und 5, 2 und 4 als Kontrastmodelle und dann erst die Hamlet-Szenen 1 und 4 und die Ophelia-Szenen 2 und 5 miteinander zu vergleichen. So wird die Bewegung des Dramas vom historischen Raum der ersten Szene zum mythischen in der fünften deutlich oder - um in der von Teraoka aufgegriffenen Symbolik des Benjaminschen Engelbildes zu sprechen - die Diver-

genz zwischen der Hamletfigur, die den "Ruinen" der Vergangenheit den Rücken zukehrt, während Ophelia sich inmitten der "Trümmer" befindet. Es geht Teraoka, neben dem Aufzeigen der vielfältigsten Bezüge und Zitate, vor allem um die Dichotomie des sich in Hamlet verkörpernden rationalen, christlichen und bürgerlichen Diskurses und der irrationalen und revolutionären Kräfte der als Symbolfigur für alle Unterdrückten geltenden Ophelia. Mit seiner Dekonstruktion des bürgerlichen Dramas verweise Müller zugleich, so Teraoka, auf die zunehmende Auflösung des hegelianischen Geschichtsmodells, auf die "Entropie" Europas (S. 121) im revoltierenden Aufschrei der Dritten Welt, was in dem Stück DER AUFTRAG zum zentralen Thema werde.

Teraokas Analyse des "Auftrags" ist ihre längste und auch differenzierteste. In diesem Rahmen seien nur die m. E. interessantesten Aspekte herausgegriffen. Zum einen verweist Teraoka auf die enge Verbindung von europäischen Revolutionen und (patriarchalisch-unterdrückender) Sexualität, zeigt anhand der Figurenkonstellation Debussion - Erste Liebe/Verrat in Müllers Stück auf, wie "Revolutionen (...) gemacht und verraten (werden) in sexuellen Kategorien" (S. 175). Zum anderen verdeutlicht sie die Verschmelzung der beiden Figuren Antoine und Debuisson: Antoine wiederhole ("reenacts") seinen eigenen Verrat an der Revolution in und durch die erinnerte Figur des Debuisson (S. 164). Somit bedeutet DER AUFTRAG, auf der Folie des Brechtschen Lehrstücks "DIE MASSNAHME" gelesen, dessen Dekonstruktion, denn aufgrund der "Selbst-Examierung" Antoines sei der Kontrolleur, sei das sozialistische Kollektiv abgeschafft. Müller diskreditiere also sowohl das bürgerliche wie auch das kommunistische Revolutionsmodell bzw. seinen ästhetischen Diskurs im Drama und zeige als emanzipatorische Alternative ein anarchisches und authentisches Aufbegehren der "nicht-weißen" Dritten Welt.

Müller suche "seine eigene Dritte-Welt-Stimme" (S.181), so konstatiert (oder vielleicht besser: spekuliert) Teraoka in ihrem abschließenden Kapitel, da er als Intellektueller in der und gegen die Tradition einer "großen Literatur" schreibe und am Verschwinden des Autors arbeite, was

seine Affinität mit französischen Strukturalisten und Poststrukturalisten wie Roland Barthes und Gilles Deleuze verdeutliche. Dieses Projekt sei insofern postmodern, als es sich in "anarchistischer Offenheit" den "nicht-rationalen (nicht-europäischen) Elementen" (S.180) zuwende. Grundlegendes Strukturprinzip sei die Dekonstruktion etablierter Modelle, des "kulturellen Erbes", um sie neu zu formen und zu definieren. Den Begriff der Rekonstruktion oder Rekomposition verwendet Teraoka allerdings an dieser Stelle nicht; stattdessen kommt sie zurück auf Müllers titelgebende Formulierung, spricht von "entropischer Dekonstruktion", aus der "in totaler Offenheit zu anderen Texten und Stimmen zugleich der universelle Diskurs der Montage" (S.179) entstehe.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Teraoka in ihren Stückanalysen zum Teil sehr gründliche Textarbeit leistet und besonders in ihrer Untersuchung zu "Der Auftrag" einige neue und spannende Aspekte aufwirft. Es bleibt jedoch fragwürdig, ob man Müllers Stücke wirklich aus ihrem DDR-Kontext lösen kann, ohne dabei, um in Müllers eigenen Worten zu sprechen, Differenzen "wegzubügeln", die lokale Dimension einer möglicherweise sehr andersartigen Postmoderne Osteuropas zu verwischen.³⁾ Doch Teraoka läßt sich in ihrer Arbeit gar nicht ein auf die Vielzahl verschiedener Problemkonstellationen innerhalb der mittlerweile so heftig ausgefochtenen Debatte um die Verabschiedung der Moderne. Weder differenziert sie zwischen den aufgeworfenen Begriffen Postmoderne, Postmodernismus und ihrer eigenen zentralen Terminologie eines "revolutionären Postmodernismus", noch zwischen einer literarischen Avantgarde und einer poststrukturalistischen Theoriebildung, wodurch ihre Begrifflichkeit aufgesetzt wirkt und wenig zum Verständnis von Müllers literarischer Produktion beiträgt. Doch immerhin hat Teraokas Studie eines erreicht, und das ist auch ein Verdienst: sie hat den Streit unter den zahlreichen Müller-Exegeten entfacht, ob der Autor, der sich selbst zu dieser Frage bekanntlich immer wieder "quer stellt", denn nun wirklich postmodern sei oder ob man ihn vor der "postmodernen Unverbindlichkeit" zu retten habe.

- 1) Weitere Veröffentlichungen in: Theater heute 3 / 1979, S. 1; Heiner Müller, Rotwelsch, Berlin 1982; Frank Hörnigk (Hrsg.), Heiner Müller Material, Leipzig 1989, 2. Aufl. 1990 und Göttingen 1989.
- 2) Colin Cherry, On Human Communication, A Review, a Survey, and a Criticism, Cambridge, Massachusetts 1978, S. 217.
- 3) vgl. Heiner Müller/Robert Weimann: Gleichzeitigkeit und Repräsentation. Ein Gespräch, in: Postmoderne - globale Differenz, hrsg. von Robert Weimann und Hans Ulrich Gumbrecht, Frankfurt a.M. 1991, S. 182 - 207.

Anja Maria Prochaska

Georg Wieghaus: Heiner Müller. Verlag C. H. Beck: München 1981.

Spätestens am Ende der siebziger Jahre gelang es Heiner Müller mit seiner provokanten Ästhetik, die an Vorbildern der literarischen Avantgarde geschult ist, den traditionellen Kulturbetrieb nicht nur in Frage zu stellen, sondern mit seiner experimentellen Dramaturgie auch "störend" in die Kulturlandschaft der deutschen Theater mit Erfolg zu intervenieren.

Im Umfeld der forcierten Rezeption der Stücke Müllers am Ende der siebziger Jahre entstehen beinahe zeitgleich zwei erste Versuche, das bisherige Schaffen des Bühnenauteurs monographisch darzustellen. Neben dem 1980 von Genia Schulz herausgegebenen Band "Heiner Müller", stellt auch Georg Wieghaus` Arbeit den Versuch dar, einer breiteren Leserschaft den produktiven und "unbequemen" Schriftsteller Heiner Müller in leicht verständlicher Sprache und lebendigen Verbindung von literarischer Produktion und Leben des Künstlers vorzustellen.

Obwohl Wieghaus weiß, daß Müllers Werk bereits seit den ersten dramatischen Versuchen und Publikationen in den fünfziger Jahren von Momenten des Ungleichzeitigen geprägt war, wählt Wieghaus dennoch

einen chronologischen Ansatz und gliedert seine Arbeit in acht, zumeist mit werkbezogenen Überschriften versehenen Kapiteln. Der Anhang enthält eine Zeittafel über Leben und Werk des Schriftstellers sowie eine Auswahlbibliographie, die die Primärliteratur und die wichtigste einführende Sekundärliteratur zum Oeuvre Müllers für den Leser nennt.

Das einleitende Kapitel "Zwischen Auftrag und Verrat" dient der Annäherung an den Dramatiker und der Bestimmung seines zentralen Themas. Ausgehend von einer umfangreichen Zitierung, - in Kapitel I aus dem "Auftrag" -, und der vorangehenden Inkenntnissetzung des Lesers über den Inhalt des Theatertextes, nähert sich Wieghaus interpretatorisch den schwierigen Texten. Dabei ist er sich seiner Rolle als Wegbereiter für den Leser bewußt und führt ihn mit sicheren Textinterpretationen durch das Labyrinth der verschiedenen Schaffensperioden des Stückeschreibers mit ihren Brüchen, Positionsbestimmungen und ästhetischen Neuorientierungen.

Mag das "Bei-der-Hand-Nehmen" des Lesers für den "Müller-Einsteiger" sicherlich von großem Nutzen sein, so dürfte der wissenschaftlich orientierte Leser Zweifel anmelden, ob sich hinter der Fürsorge des Autors für seine Leserschaft, nicht vielleicht ein Rückzug vor einer eindeutigeren Interpretation verbirgt; die Analyse der Texte Müllers bleibt, so richtig sie in den meisten Punkten ist, an der Oberfläche. Auch sichert sich Wieghaus bei seiner Analyse durch das Zitieren einschlägiger Äußerungen von Müller ab, was allerdings durchaus legitim ist, und den nicht versierten Müller-Leser en passant auch mit den Arbeitsmaximen des Schriftstellers vertraut macht.

So wenig wie Wieghaus den Respekt vor Müller kaschieren kann und will, - dieser wird schon bei der Schilderung des Gesprächs in Müllers Wohnung deutlich -, so wenig ist Wieghaus daran gelegen, seine Reverenz für die offizielle Doktrin des "real existierenden Sozialismus" der ehemaligen DDR und ihrer theoretischen Begründer zu verleugnen. In den 261 Fußnoten des Anhangs herrscht in jedem Fall ein deutliches Übergewicht vor, wenn es darum geht, Marx, Engels und Lenin ausführlich zu zitieren. Dagegen sind die häufigen Vergleiche und Gegenüber-

stellungen mit Brecht und dessen Theatertexten als direktem Vorbild für Müllers Theater durchaus fruchtbar.

In der Verbindung von Leben und Werk Heiner Müllers liegt zweifelsohne eine der Stärken des vorliegenden Bandes. So unternimmt Wieghaus nach der Einführung im ersten Kapitel den Versuch, einen autobiographischen Schreibimpuls als Folge unmittelbar erlebter Geschichte und als Ausdruck des Wunsches, sich von dieser schreibend zu befreien, am Beispiel ausgewählter Prosa aus dem Frühwerk ("Der Vater", "Bericht vom Großvater") als das konstituierende Moment der literarischen Arbeit Müllers zu belegen. Wieghaus macht in seiner Untersuchung deutlich, daß Müllers frühe literarische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, einen Versuch der Befreiung von diesem Geschichtstrauma darstellt ("Grundschock", S. 15). Hier ist es Wieghaus in überzeugender Weise gelungen, historische Fakten und Daten aus der Konsolidierungsphase der DDR erläuternd mit in die Analyse des Frühwerkes des Stückeschreibers ("Der Lohndrucker/ Schlacht/ Korrektur", Kap. III.) zu integrieren.

Die erhellendste Analyse gelingt Wieghaus m. E. mit der Interpretation des "Lohndrückers" (Kap. III.). Der Leser erfährt nicht nur komprimiert sehr viel Wissenswertes über die wichtigsten Kern-Szenen des Stücks, Wieghaus berichtet auch von den historischen Fakten im Umfeld der Entstehung des "Lohndrückers" (Siemens-Plania, Garbe, Büsching-Entwurf Brechts). Die Interpretation der Antike-Stücke Müllers, allen voran "Philoktet", orientiert sich an den marxistisch orientierten Begriffen "Vorgeschichte" und "Menschheitsgeschichte". Wenn es Wieghaus verständlicherweise aufgrund des einführenden Charakters seiner Untersuchung nicht um eine Auslotung des Entwicklungsprozesses der Müllerschen Dramatik und Ästhetik gehen kann, so wünscht man sich doch bisweilen eine mutigere Herangehensweise des Autors an die einzelnen untersuchten Texte. Durchaus wichtige und produktive Interpretationsansätze schwächt Wieghaus unnötigerweise ab, indem er seine Urteile mit Leerstellen wie "wir können wohl annehmen", "vielleicht", "man könnte", "...daß der Autor dies so gemeint haben könnte" etc. bewußt

einengt. Selten wird eine eigenständige kritische Position sichtbar. Und dennoch gibt es für den interessierten Leser in dem gut lesbaren Buch viel zu entdecken.

Trotz der angesprochenen Kritikpunkte bietet sich der vorliegende Band gerade für neugierige Leser an, die sich mit Heiner Müllers Werk bis zum Ende der siebziger Jahre einführend auseinandersetzen wollen, es gelingt Wieghaus, die verschiedenen Phasen und Brüche im Werk des Autors vom "Lohndrucker" bis zum "Auftrag" nachzuzeichnen und auf die Positionswchsel in den wirkungsästhetischen Intentionen und der sich am Ende der siebziger Jahre wandelnden Geschichtsphilosophie Müllers (Suche nach einem revolutionärem Potential in der 3. Welt) aufmerksam zu machen.

Ingo Schmidt

Georg Wieghaus: Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers. Peter Lang Verlag: Frankfurt / Main, Bern, New York, Nancy 1984 .

Mit dem hier vorliegenden Band der Reihe Europäische Hochschulschriften widmet sich Georg Wieghaus nach 1981 (Heiner Müller, Autorenbücher) ein zweites Mal diesem Autor. In insgesamt elf umfangreichen Kapiteln und einigen Exkursen versucht er, ausgehend von seiner These, daß das Zentralthema des Müllerschen Gesamtwerkes um die zentralen Begriffe "Auftrag", "Geschichte" und Individuum" oszilliert, sich dem über 30 Stücke umfassenden Oeuvre Müllers zu nähern.

Als das Zentralthema der Texte Müllers bezeichnet Wieghaus das "Individuum und sein[en] Auftrag" und verfolgt diesen Ansatz in allen Kapiteln, jeweils unter dem Aspekt der wechselnde Akzentuierung des Zentralthemas in den verschiedenen Texten der einzelnen Werkphasen. Alle Kernfragen in Müllers Texten kreisen stets, wenn auch mit unterschiedlicher Gewichtung um das Verhältnis von Individuum und Ge-

schichte. Zwischen den Polen "Verrat" und Erfüllung des historischen "Auftrags" sind beinahe alle Figuren Müllers angesiedelt. In der Person Debuissons aus Müllers 1979 veröffentlichtem Stück "Der Auftrag", spiegelt sich laut Wieghaus - und hier stimme ich ihm vollständig zu - die zentrale Grundfigur der Dramatik Heiner Müllers wider: "Debuissons Angst, 'auf dieser Welt glücklich zu sein', führt zu der zentralen Frage, dem komplizierten, häufig von quälenden Widersprüchen, Zweifeln und Selbstvorwürfen bestimmten Verhältnis ihrer Hauptfiguren zum geschichtlichen 'Auftrag', den sie übernommen haben und der ihnen zumeist nur die Wahl zwischen Verrat und Selbstaufgabe, borniertem Individualismus und heroischem Gattungsbewußtsein läßt". (S. 11).

Anhand detaillierter Inhaltsangaben stellt Wieghaus im folgenden die verschiedenen Stücke der unterschiedlichen Werkphasen Heiner Müllers dem Leser vor und informiert dabei auch über die sozio-kulturellen Rahmenbedingungen des Schaffensprozesses Müllers.

In der seit Jahren verstärkt in Interviews zu beobachtenden Sehnsucht des Autors nach einer revolutionären Universalgeschichte tritt mehr und mehr parallel auch der Selbstverständigungsprozeß des Künstlers Müller in den Vordergrund des Schreibimpulses. Wo steht der Künstler, was ist sein Auftrag, inwieweit ist er involviert in die vom ihm aufgeworfenen Fragen? Im weiteren Kontext seiner Untersuchung gelingt es Wieghaus auf beeindruckende Weise, den Selbstverständigungscharakter des Müllerschen Werkes herauszuarbeiten und die Orte in Müllers Oeuvre aufzusuchen, "an denen er sich mit der eigenen Position als Autor und der Funktion seiner Kunst in einer von ihm als epochale Umbruchphase begriffenen Situation beschäftigt, um die ästhetischen Reflektionen dann in Beziehung zu setzen zu seiner jeweiligen Behandlung des Themas Individuum und Geschichte". (S. 20)

Ausgehend von der Prämisse, daß im Werk Müllers deutlich eine "Tendenz zur Verdunkelung der subjektiven Bezüge" (S. 21) zu beobachten sei, wählt Wieghaus für seine präzise und umfangreiche Untersuchung der Texte Müllers ein "analytisches Verfahren", das auch die

theoretischen Arbeiten Müllers mit in die Untersuchung einbringt. Dabei ist besonders hilfreich, daß Wieghaus seine fundierten Ergebnisse am Ende eines Kapitels nochmals schlagwortartig zusammenfaßt.

Während die späten Texte Müllers eher die Objektivation einer Schizophrenie sind, nämlich der Versuch des Künstlers aus seiner ihm zugeordneten Rolle auszusteigen, seinen "Auftrag" abzugeben, sind die frühen Texte Müllers einer operativen Ästhetik verpflichtet. Vor allem die in den 50er Jahren verfaßte Prosa Müllers konstituiert sich als Versuch des Autors, sich subjektiv vom miterlebten Trauma des deutschen Faschismus schreibend zu befreien. In groben Zügen die Biographie Müllers nacherzählend, macht Wieghaus deutlich, daß Müllers Erinnerung an die Traumata der deutschen Geschichte als Vergegenwärtigungsprozeß auf Zukünftiges zielt und zugleich Mahnung und Impuls sein soll für ein Bewußtsein, derartig praktizierte Geschichte zu negieren, zu zerstören.

Dabei gelangt Müller in seinem Text "Die Schlacht" nicht zu einer Faschismuskritik nach der Schnur, sondern stellt vielmehr dar, daß der im Stück vorgeführte Überlebenskampf der Figuren nicht unbedingt als originär faschistoid gedeutet werden kann. Vielmehr dokumentieren die "Schlacht-Szenen" Konstellationen, in denen Schuld nicht mehr eindeutig zugeteilt werden kann und in denen die archaischen Verhaltensstrukturen des Selbsterhaltungstriebes und der Denunziation bis in die Gegenwart weiter wirken konnten. So gesehen ist Müllers in den 50er Jahren begonnene Stück über die "konkrete deutsche Erscheinungsform" (Heiner Müller) des Faschismus im Umfeld der Ereignisse von Hoyerswerda und anderswo von aktueller Brisanz. Die Alternative zur Barbarei ist bis heute nicht erkannt bzw. eingelöst worden. In seinen "Produktionsstücken" Ende der 50er Jahre weist Müller, wenn auch mit dem Blick auf die Opfer, den Aufbau der sozialistischen Gesellschaft als Alternative zur barbarischen "Vorgeschichte" aus. Wieghaus, der im Umfeld seiner Monographie Gespräche und Interviews mit Müller geführt hat, gelingt es im folgenden, die Essentials der Müllerschen Auseinandersetzung mit der Brechtschen Lehrstücktheorie und seinen eigenen Versuchen mit dem "didaktischen Theater" souverän nachzuzeichnen. Darüber hinaus ist Wieghaus einer der ersten, der sich mit Müllers Lyrik intensiver aus-

einandersetzt und den lyrischen Arbeiten ein eigenes umfangreiches Kapitel widmet. Wieghaus erkennt die Bedeutung der oft vernachlässigten Lyrik Müllers darin, daß hier nicht nur der Selbstverständigungsprozeß des Autors in einer relativ privaten Sphäre fortgesetzt wird, sondern "hier bereitet er das später konkretisierte avantgardistische Projekt einer Selbstliquidation der Kunst vor, ihrer völligen Aufhebung in Lebenspraxis". (S. 50)

In informativen und instruktiven Zugriffen rekurriert Wieghaus anschließend die wichtigsten Phasen der DDR-Theaterlandschaft in den 50er und 60er Jahren (Didaktisches Theater, Brechts episches Theater, Agitproptheater etc.). Vor allem das epische Theater und die dialektische Dramatik Brechts haben für Müller zu Beginn seines Schaffensprozesses eine wichtige Vorbildfunktion. Auf der ästhetischen Seite, so weist Wieghaus sehr richtig nach, wird Benjamins Kunstkonzept, in dem der Autor als Produzent auftritt, richtungsweisend für Müllers Kunstverständnis. Wie für die avantgardistische Kulturtheorie, so versteht auch Heiner Müller die Aneignung der künstlerischen Produktionsmittel als wichtigen und notwendigen Emanzipationsprozeß. In Anlehnung an Benjamin und in kritischer Fortführung seiner Kunsttheorie betrachtet Müller den Künstler als "Ingenieur" seiner Selbstenteignung. Sah Brecht den Zuschauer in der Rolle des "Ko-Fabulierers", so hat sich der Rezipient in Müllers Theater als "Ko-Produzent" zu begreifen, aufgehoben in einem Theater, das "als Laboratorium sozialer Phantasie" den Theaterbesucher zu einer Rezeption einer je eigenen Bewußtseinshaltung inspirieren soll.

Im 1963/64 vorgelegten Stück "Der Bau" zieht Müller eine vorläufige Bilanz der Enttäuschung. Der Versuch, die sozialistische Gesellschaft nach den Idealen der kommunistischen Idee aufzubauen, erweist sich als "Esserin der Utopien". Mit Müllers Registrierung der Kontinuität der Schrecken der Vergangenheit, die er paradigmatisch in der Figur des "Glücklosen Engel" in Anlehnung und Akzentuierung des Benjaminischen "Geschichtsengels" festhält, korrespondiert ein Wandel im künstlerischen Selbstverständnis des Autors: "Kunst als Störung des Konsensus, als Instrument der Subversion (...) verdrängt zunehmend ihre Instru-

mentalisierung für den gesellschaftlichen Fortschritt". (S. 112) Die sich anschließende Hinwendung zu antiken Stoffen Müllers ist, wie Wieghaus feststellt, nicht der Rückzug in die tradierte Erbe-Rezeption des Kulturbetriebes der ehemaligen DDR, die in der Rezeption der Antike die Antizipation einer idealen Zukunft repräsentiert sah, sondern als Spurensuche der geschichtlichen Wurzeln und des archaischen Musters von Geschichte zu verstehen. So liest sich Müllers wohl wichtigstes Antikestück "Philoktet" als Parabel für die entmenschlichende Subsumption des Einzelnen unter das Kalkül von Machtpolitik und Krieg. Selbst der tote Bogenschütze kann der griechischen Sache und damit dem Staat dienlich gemacht werden. Nicht um Historisierung geht es Müller dabei, sondern dadurch, daß Geschichte als Modell dargestellt wird, lassen sich die im Stück aufgezeigten Handlungssituationen z.B. auch als sta-
linistische Entartungen der sozialistischen Geschichte assoziieren.

In zwei sehr fundierten Exkursen widmet sich Wieghaus anschließend der Rekonstruktion der Brechtschen Lehrstücktheorie durch Reiner Steinweg und weist nach, daß Müller in seinem Stück "Mauser" bereits vor Steinweg zu einem eigenem Lehrstückkonzept gelangt ist. Die Lehrstücke Müllers verfolgen eine doppelte Intention. Sie dienen dem Autor zum einen der weltanschaulichen Selbstverständigung, zum anderen der Erprobung eines Modells kollektiver Theaterpraxis. Anhand der einschlägigen Literatur weist Wieghaus nach, daß Müllers Stück "Mauser" nicht nur eine Fortschreibung der Brechtschen "Maßnahme" ist, sondern als "Radikalisierung" auch eine Kritik der Brechtschen Lehrstücktheorie beinhaltet. Vor allem die zentrale Kategorie der Lehrstücktheorie Brechts, die "Lehre vom Einverständnis" wird an der Figur des Revolutionärs in "Mauser" problematisiert. Konnte Müller Brechts Fatzer-Fragment als "Materialschlacht Brecht gegen Brecht" bezeichnen, so bewertet Wieghaus Müllers Text "Mauser" als "Materialschlacht Müller gegen Müller", denn in ihm wird der geschichtsphilosophische Selbstverständigungsprozeß vom Autor forciert vorangetrieben. Der Revolutionär, das Individuum der Geschichte wird in "Mauser" auf seine "kleinste Größe" reduziert. Angesichts der Extremsituation von revolutionären Kampfbedingungen kann sich der Individualismus des Revolutionärs nur

negativ artikulieren und zwar als Verrat an den Aufgaben der Revolution: "Müller stellt die Revolution zur Diskussion, indem er ihren Mechanismus vorführt, zu dem der einzelne sich nicht räsonierend verhalten kann, nicht als ein autonomes selbstbestimmtes Individuum". (S. 179) In der Auseinandersetzung mit der Brechtschen Lehre und dem theoretischen Gedankengut Walter Benjamins kommt Müller zu einer Verknüpfung der Lehre vom "Einverständnis" mit dem Benjaminschen Revolutionsbegriff, bei dem aus der Erfahrung der betroffenen Erkenntnis heraus eine blitzartige, rettende Aktion intendiert wird: "Der Schrecken ist die erste Erscheinung des Neuen" (Heiner Müller).

Ende der siebziger Jahre konstatiert Müller in seinen Texten einen "Stillstand der Geschichte" und verabschiedet sich auf der ästhetischen Ebene vom Lehrstück. Die Verabschiedung vom Lehrstück bedeutet indessen nicht den Rückzug aus einer politisch engagierten Kunst, sondern in der Begrifflichkeit des "konstruktiven Defaitismus" findet Müller eine produktive Alternative, störend und provozierend in die Kulturlandschaft einzugreifen. Das intendierte Ziel bleibt wie eh und je auch in den jüngeren Texten Müllers die Veränderung von Geschichte. An die Stelle des Lehrstücks tritt das synthetisch hergestellte Fragment. Es demonstriert das Scheitern der Hoffnung Müllers auf eine progressive Geschichte. Als eruptiver Aufschrei des Autors ist das Müllersche Fragment auch der Dialog mit der Gesellschaft, ein Dialog, der zusehends mit irritierenden Bildern und provozierenden Metaphern gefüllt wird.

Bei der Suche Müllers nach einer neuen Sprache für die Literatur und das Theater richtet er seinen Blick in den 70er Jahren auf das Unbekannte, das Verdrängte und Tabuisierte der Gesellschaft. Müller rezipiert vor allem Artauds "Theater der Grausamkeit" und favorisiert wie er in Anlehnung an Nietzsche ein dionysisches Welttheater, in dem die irrationalen Triebkräfte freigesetzt werden: "Artaud und Nietzsche sind für Müller Beispiele für das Aufbäumen des Menschen gegen die bedrückende Erfahrung der Sinnlosigkeit der Welt und des eigenen Lebens". (S. 248) In "Leben Gundlings" wird die schon in früheren Stücken Müllers thematisierte Intellektuellenproblematik zum zentralen Thema. Müller zitiert das Schicksal Schillers, um sich mit sich selber aus-

einanderzusetzen. Müller stellt die Kunst in Frage und bringt mehr und mehr seine private Erfahrung der quälenden Selbstentfremdung ins öffentliche (Theater-) Spiel mit ein. Das Instrumentarium der Vernunft, also auch das Medium der Sprache und des Diskurses, versagt gegenüber einer Realität, die immer von neuem katastrophale Geschichtsabläufe produziert. Wie schon im "Nachstück" verbleibt auch Lessing in Müllers Stück nur der "Schrei" als erster Versuch, eine neue Sprache jenseits der Sprache zu artikulieren. In den Befreiungsbewegungen der 3. Welt ortet Müller erstmals in "Leben Gundlings" ein neues revolutionäres Potential, das ein souveränes Verhältnis zum eigenen Tod mitbringt und so den vernunftorientierten europäischen Revolutionskonzepten diametral entgegensteht. "Der Wolf, der aus dem Süden kommt" ("Die Wunde Woyzeck") wird zum Paradigma eines politischen Positionswechsels Müllers am Ende der siebziger Jahre. Nur der Farbige Sasportas aus Müllers Stück "Der Auftrag" hat, weil er nichts zu verlieren hat als seine Ketten und seinen Haß auf Sklaverei und Ausbeutung, keine Identitätsprobleme. Im Festhalten am revolutionären "Auftrag" findet der Unterdrückte der Geschichte seine (politische) Heimat.

Georg Wieghaus ist es mit der vorliegenden Arbeit in überzeugender Weise gelungen, Müllers Schaffensprozeß und die Spezifika seines Werkes bis zum Ende der siebziger Jahre präzise nachzuzeichnen, und er kommt dabei zu Ergebnissen, die äußerst fruchtbar für die weitere Beschäftigung mit dem Leben und Werk des Dramatikers Heiner Müller sind.

Ingo Schmidt