Germanica

14 | 1994

Les Fictions d'actualité dans les pays de langue
allemande au XXe siècle

Gegen «die Aushöhlung von Geschichtsbewußtsein durch einen platten Begriff von Aktualität»: Aspekte der Inszenierung des Zeitgemäßen bei Heiner Müller.

L'actualité en scène

André Combes

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2227>

DOI : 10.4000/germanica.2227

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1994

Pagination : 203-225

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

André Combes, « Gegen «die Aushöhlung von Geschichtsbewußtsein durch einen platten Begriff von Aktualität»: Aspekte der Inszenierung des Zeitgemäßen bei Heiner Müller. », *Germanica* [Online], 14 | 1994, Online erschienen am: 21 Januar 2014, abgerufen am 06 Oktober 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2227> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2227>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Gegen «die Aushöhlung von Geschichtsbewußtsein durch einen platten Begriff von Aktualität»¹: Aspekte der Inszenierung des Zeitgemäßen bei Heiner Müller.

L'actualité en scène

André Combes

Es ist nicht die Aufgabe der Kunst eine aktuelle Situation zu beschreiben. Denn das greift inzwischen die Presse auf. Durch diesen Prozeß wird Literatur wieder frei, sich ihrer eigentlichen Aufgabe zu widmen: die Wirklichkeit, so wie sie ist, unmöglich zu machen.
Heiner Müller, *Zur Lage der Nation*

Allegorisches Vorspiel: Mythisch-Zeitgemäßes

- 1 Vorausgeschickt seien zwei Zitate: eine in der DDR fast kaonische Stelle aus Marx/Engels' *Kommunistischem Manifest*:
In der bürgerlichen Gesellschaft herrscht (...) die Vergangenheit über die Gegenwart, in der kommunistischen die Gegenwart über die Vergangenheit.
- 2 und die erste Zeile aus J.R. Bechers Text der DDR-Nationalhymne:
Auferstanden aus Ruinen und der Zukunft zugewandt
- 3 Letzteres Zitat markiert eine Haltung, die der von Benjamins berühmtester Allegorie, dem «Engel der Geschichte»², entgegengesetzt ist; denn dieser hat «das Antlitz der Vergangenheit zugewendet», in der er «eine einzige Katastrophe (sieht), die unablässig

Trümmer auf Trümmer häuft». Der Zukunft ist er nicht mehr «zugewandt», er kehrt ihr den Rücken, «während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst».

- 4 Die Allegorie Benjamins als Negation des Becher sehen Geschichtsbilds benutzend, zitiert sie Müller in seinem kurzen Text «Der glücklose Engel», 1958 geschrieben³, und er variiert sie so, daß sich daraus eine Art (negative) «Dialektik im Stillstand» herauslesen läßt: als wäre der Müllersche Engel eine tragische Figur der (Stalinschen) Geschichte. Er wird vom «angeschwemmten» «Geröll» der Vergangenheit zugeschüttet, weil in Richtung Zukunft, der er zwar, wie in der DDR-Nationalhymne, «zugewandt» ist, die sich aber «vor ihm staut», ihn blind macht («die Augäpfel sprengt») und «mit seinem Atem (würgt)», kein Entrinnen ist. Kein zugleich gewaltsamer und rettender Sturm reißt ihn fort, um ihn vor dem Verschütten durch die katastrophale Vergangenheit zu bewahren, die ihn dann einholt und lebendig begräbt. Gegenwart (der «Augenblick», der sich «über ihm schließt») impliziert «Versteinerung» – bei Müller eine ambivalente Chiffre des Schreckens... und des Stalinismus⁴ – aber auch Hoffnung auf Befreiung aus dem Kerker aus Stein («wartend auf Geschichte»), die vom «Rauschen mächtiger Flügelschläge» angekündigt wird⁵. Durch den versteinerten Flügelschlag kann der «glücklose Engel» auch mit einer späteren Müllerschen Figur in eine allegorische Sinnkonstellation treten: dem Phoenix⁶, der bei Müller wohl einzigen positiven Allegorie der «ewigen Wiederkehr des Gleichen» als Verjüngungsmythos. Jeden Morgen kehrt er auf die Erde zurück von seinem Flug «in die Sonne», «BRENNEND, ABER NICHT VERZEHRT», vom schweren Ballast des negativen Teils menschlicher Praxis und Geschichte («Abraum») befreit:

Das Feuer verzehrt nur die Schlacke, mit denen der Abraum menschlicher Arbeit:
Moden Medien Industrie, und das Leichengift der Kriege sein Federkleid beschwert.

- 5 Verjüngung durch Verbrennung der Schlacke bedeutet aber, und das ist das Positive an dieser Allegorie, nicht bloße «Wiederkehr des Gleichen», sondern eine «Wiederkehr des Gleichen als eines Anderen» und dadurch «Sprengung eines Kontinuums»⁷: des Schreckens, der Konterrevolution oder der «deutschen Misere». Sowie die mitten im postmodernen Jahrzehnt (1985) von Müller ersehnte Wiederkehr des armen geschundenen Hunds Woyzeck als bissiger Wolf «aus dem Süden», sprich aus der Dritten Welt, in einem Nelson Mandela gewidmeten Text⁸, eine «verjüngte», dem traditionellen marxistisch-leninistischen Muster nicht mehr verhaftete Revolution in Gang setzen könnte, in der vom Phoenix (und von Zarathustra) geliebten «Stunde der Weißglut», des «hohen Mittags».

Woyzeck lebt, wo der Hund begraben liegt, der Hund heißt Woyzeck. Auf seine Auferstehung warten wir mit Furcht und / oder Hoffnung, daß der Hund als Wolf wiederkehrt. Der Wolf kommt aus dem Süden. Wenn die Sonne im Zenit steht, ist er eins mit unserem Schatten, beginnt, in der Stunde der Weißglut, Geschichte.

- 6 Dieses «Warten auf Geschichte», in dem diese von einem «platten Begriff von Aktualität» befreit wäre, damit sie «die Wirklichkeit, so wie sie ist, unmöglich machen» kann, birgt zudem einen zugleich schwer erträglichen und produktiven Grundwiderspruch «zwischen einer individuellen Lebensdauer und der Geschichte, der Zeit des Subjekts und der Zeit der Geschichte», und auch der Zeit der Werke mit ihrer eigenen Inkongruenz von Erfolg und Wirkung⁹. Dadurch entsteht und entfaltet sich im Zeichen des oft schreckensvollen Neuen¹⁰ die «Raumzeit der Kunst»:

Die Raumzeit der Kunst ist zwischen der Zeit des Subjekts und der Geschichte, die Differenz ein potentieller Kriegsschauplatz¹¹.

Totenbeschwörung gegen den Strich

- 7 Anlässlich der Eröffnung des Literaturinstituts J.R. Becher in Leipzig im Jahre 1955 meinte der vielgeschmähte und noch mehr gefürchtete Kulturfunktionär A. Kurella, die künftigen Literatengenerationen «von der Lehrbarkeit der literarischen Meisterschaft», so der Titel seines Eröffnungsvortrags, ohne weiteres überzeugen zu können. Dies galt selbstverständlich auch fürs Theater, dessen tradierte Formenwelt – an Brechts Theorie und Praxis der Nachkriegsjahre vorbei aber in Übereinstimmung mit der Hypostasierung des klassischen Erbes und des in diesem Zitat poetologisch umgesetzten Zweckoptimismus des sozialistischen Realismus – hier fröhliche Urstände feierte:

Meisterhaft in diesem Fall muß der *Einfall* sein, packend und fesselnd die *Fabel*, wohlgeordnet oder im Gegenteil überraschend neuartig die Komposition, erhebend, erschütternd, belustigend der *Konflikt*, auf dem die Handlung beruht, neue Einblicke in Lebenszusammenhänge müssen uns die *Gestalten* vermitteln, ihr Zusammenspiel, die Entwicklung ihrer Charaktere¹².

- 8 Heile, wohlgeordnete Welt der dramatischen Poetik, die im kompositionsartigen Zusammenfügen ihrer Bausteine ähnlich dem gesamtgesellschaftlichen Entwicklungsprozeß sich nach logisch durchgebildeten, überschaubaren Vorgaben zu richten hatte. Auf Müller, zumal den späteren, würden höchstens zutreffen, daß der «Einfall meisterhaft» ist und «überraschend neuartig die Komposition», bis hin zur völligen De(kons)truktion der dramatischen Struktur. «Neue Einblicke in Lebenszusammenhänge» werden, wenn überhaupt, über das Aufzeigen der hartnäckigen Remanenz des Alten im weitgehend dekretierten Neuen, über die ewige Wiederkehr des Gleichen als einer einem Wiederholungszwang gehorchenden «(gesamt) deutschen Misere» vermittelt, was dramaturgisch von keinen Gestalten mehr, geschweige denn von entwicklungsfähigen «Charakteren» gewährleistet werden kann, glaubt doch Müller schon lange nicht mehr, daß «eine Geschichte, die "Hand und Fuß hat" (die Fabel im klassischen Sinn), der Wirklichkeit noch beikommt».
- 9 «Synthetische Fragmente» möchte er nur noch herstellen, eher im Sinne einer «unvollendeten Moderne» als im Gefolge der Postmoderne, weil «die Fragmentisierung eines Vorgangs seinen Prozeßcharakter (betont)», «das Verschwinden der Produktion im Produkt (hindert)» und das Theater zum «Laboratorium sozialer Phantasie» macht¹³.
- 10 In diesem Kontext der radikalen Abkehr von der herkömmlichen Dramaturgie, auch von der episch-dialektischen Brechts, wird aber paradoxerweise als unverzichtbare Referenz immer wieder der Fragment gebliebene *Fatzer* hingestellt, den Müller nicht aus falschverstandener Pietät bearbeitete und zur Aufführung brachte. Er tat es aus echter Bewunderung zum «technischen Standard» (Brecht), zur ästhetischen Aktualität also dieses «präideologischen» Textes, in dem «Sprache nicht Denkresultate (formuliert), sondern den Denkprozeß (skandiert)»¹⁴. Dies entspricht aber Müllers Art, einen produktiven, vorurteilsfreien «Dialog mit den Toten» zu führen, besonders mit toten Dichtern. Es gilt, u.a. dadurch zu verhindern, daß «die Tradition aller toten Geschlechter wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden (lastet)», wie Marx in einer berühmten und vielzitierten Stelle seines «achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte» schreibt:

Das Tote ist nicht tot in der Geschichte. Eine Funktion von Drama ist Totenbeschwörung – der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, *bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist*¹⁵.

- 11 Glaubt man einer Müllerschen Metapher, ist dieser Dialog, der, ähnlich wie bei Benjamin, eine Praxis des «Eingedenkens» ist und die Möglichkeit bedeutet, Vergangenheit mit «Jetztzeit» zu erfüllen und aus dem «Kontinuum der Geschichte (herauszusprengen)»¹⁶, im wahrsten, nicht massenmedial abgedroschenen Sinne des Wortes «brennend aktuell»:

Die Toten schreiben mit auf dem Papier der Zukunft, nach dem von allen Seiten schon die Flammen greifen¹⁷

- 12 Und dieses gleichermaßen ästhetisch und politisch Zukunftsträchtige, das tote Dichter wider Willen mit ins Grab nahmen, ist u.a., wie Müller es in «Fatzer + -Keuner» am Beispiel Goethes und Brechts festhält, eine noch nicht zu einer problematischen, klassischen Vollendung ausgereifte Schreibweise, die der leicht ins Asoziale verfallenden Experimentierlust freien Lauf läßt (z.B. *Faust* oder *Fatzer*). Eine noch ungebundene Schreibweise also, vor der «Emigration in die Klassizität», die hier Weimar dort Hollywood als «Weimar der deutschen antifaschistischen Emigration» hieß. Bei Goethe war dies die selbstaufgelegte Klassizität der «Jamben der Iphigenie», die Müller als «bewußte Entscheidung gegen die hungernden Weber von Apolda» wertet, möglicherweise der Benjaminschen VII. These «über den Begriff der Geschichte» eingedenk, nach der jedes «Dokument der Kultur» zugleich ein «Dokument der Barbarei» sei. Bei Brecht eine erzwungene Klassizität der Parabelstücke (*Der kaukasische Kreidekreis*), deren «Allgemeinheit» der Notwendigkeit zu verdanken sei, «über Stalin zu schweigen, weil sein Name, solange Hitler an der Macht war, für die Sowjetunion stand». In beiden Fällen lag also der ästhetischen Entscheidung ein Politikum zugrunde, das bei Brecht, so Müller teilweise in eigener Sache, durch «die Situation der DDR im nationalen und im internationalen Kontext» bedingt wurde, die «in Brechts Lebenszeit keinen Ausweg aus dem klassischen Dilemma (bot)».

- 13 Das Wiederaufgreifen und Weiterführen des Brechtschen Asozialen, wohlgermerkt nicht des provokatorisch bösen des *Baal*, bot obendrein die unzeitgemäße¹⁸ aber längst fällige Gelegenheit einer Entkanonisierung des nie richtig Rezipierten und darum wohlweislich Kanonisierten. Angesichts «posthumer Zementierung der Vaterfigur durch sozialistische Kulturpolitik», die aus Brecht einen «Autor ohne Gegenwart, ein Werk zwischen Vergangenheit und Zukunft»¹⁹ gemacht hatte, dessen «einsame Texte», wie *Fatzer* oder das *Büsching/Garbe-Projekt* (...) auf Geschichte warten²⁰, erinnert Müller an die immer beunruhigende Aktualität des unbekannten Neuen:

Er (der *Fatzer*-Text) hat die Authentizität des ersten Blicks auf ein Unbekanntes, den Schrecken der ersten Begegnung des Neuen. Mit den Topoi des Egoisten, des Massenmenschen, des Neuen Tiers kommen, unter dem dialektischen Muster der marxistischen Terminologie, Bewegungsgesetze in Sicht, die in der jüngsten Geschichte dieses Muster perforiert haben. (...). Brecht gehört am wenigsten in diesem Text zu den Marxisten, die der letzte Angsttraum von Marx gewesen sind. (Warum soll nicht auch für Marx gelten, daß die erste Erscheinung des Neuen der Schrecken ist, die erste Gestalt der Hoffnung die Furcht.)²¹

- 14 Die Dekonstruktion des kanonischen Brecht-Bildes der DDR zum Zwecke einer neuen Produktivität des Werks, die die Zeit des Werkes als eine «objektiv gleichzeitige» (im Sinne Blochs) Zeit ihres Wirkens versteht²², ist ein genuin Brechtscher Gestus²³. Er bedient sich einer ebenfalls Brecht entlehnten Verdrängungsmetaphorik zur Charakterisierung des ideologischen Aufbaus des neuen Hauses DDR. Mit dem von oben

dekretierten Rückgriff auf ein klassisches Erbe konfrontiert, das auch für nichtsozialistische DDR-Bürger akzeptabel sein sollte, mußte Brecht entsetzt feststellen, daß «die Keller noch nicht ausgeräumt» seien und «schon werden neue Häuser darauf gebaut». Sein ästhetisch-politisches Anliegen auf Umbau bzw. «Ummontieren» einstellend, hätte er angesichts des vom Faschismus moralisch und ideologisch depravierten SBZ- bzw. DDR-Volks am liebsten sein Theater auf «20 Jahre Ideologiezetrümmerung» und auf die «wissenschaftliche Erzeugung von Skandalen» ausgerichtet²⁴.

- 15 Während die sozialistische Gesellschaftsformation DDR sich nach den Phasen des «sozialistischen Aufbaus» und der «entwickelten sozialistischen Gemeinschaft» auf dogmatischautoritäre Weise zum «real existierenden Sozialismus» festfügt, lehnt Müller konsequenterweise, so G. Schulz, «mit zunehmender Radikalität den Rekurs auf Subjekte, Fabeln, dramaturgisch stimmige Abläufe (ab), um sich immer mehr von den Gattungen Drama, Lyrik, Prosa zu entfernen, um sich einer Gattung "Text" zu nähern, wie sie von Lautréamont, Rimbaud und Joyce bis Artaud und Beckett die literarische Avantgarde kennzeichnet»²⁵. Es geht Müller darum, «... im Umgang mit Realitätspartikeln dieselbe Freiheit zu erreichen wie im Traum. Ohne kausale Verknüpfungen, ohne Übergänge...»²⁶, also die referentielle Realität durch ein «Theater des Phantasmas», als deren surreale Wahrheit zu entstellen. Was er 1984 in «Bildbeschreibung» beschwört und seit der *Hamletmaschine* (1977) in seinen Werken als textuelle Deterritorialisierung und Zersetzung systematisch praktiziert, wie er es in den theoriekritischen Schriften von Foucault, Deleuze, Derrida, oder Barthes gelesen haben mag, gilt immer uneingeschränkter:

(...) gesucht: die Lücke im Ablauf, das Andere in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende Fehler (...) ²⁷

- 16 Eine Metaphernkette des Interruptiven, die aber, versteht man folgende Ausführungen Müllers beim Brecht-Dialog 1973 in ihrer ganzen Tragweite, nicht nur auf den Produktionsmodus von literarischen Texten bezogen werden sollte:

Aber die entscheidende Frage ist letztlich doch, ob wir diese Gesellschaft betrachten als etwas, das im Ganzen in sich geschlossen ist, in sich ruht – und auch wieder in einer «geschlossenen Form» auf das Theater kommt, das in sich im Grunde ohne Entwicklung ist, oder ob wir diese Gesellschaft als etwas Offenes betrachten – und deshalb auch offene Elemente des Theaters benutzen. Das führt zu einer Dramaturgie, die sehr viele Möglichkeiten des Theaters in sich vereint und durch die Gegensätzlichkeit der Mittel zugleich auch das Rauhe der Prozesse faßt.²⁸

- 17 De(kons)truktion der festgefügtten Identitätsmerkmale einer weitgehend diskursiven Gattungsliteratur durch ein dem «Nomaden-Denken» (Deleuze) Nietzsches nachgebildetes «nomadisches» Schreiben²⁹, «Schreiben unter Bedingungen, in denen das Bewußtsein von der Asozialität des Schreibens nicht mehr verdrängt werden kann», wie es Müller 1979 formuliert³⁰, das hat vielleicht weniger thematische als formelle Konsequenzen.
- 18 Denn thematisch aktuell war z.B. Brechts *Fatzer* in Müllers Augen wegen der darin inszenierten Problematik des Asozialen, die er in seinen frühen Stücken, in den sogenannten «Geschichten aus der Produktion»³¹, besonders im *Lohndrucker*, in *Der Bau* und in *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande* hartnäckig herauskehrte.
- 19 Da gab es nicht nur geballte und unbelehrbare Asozialität, wie den von der weiblichen Titelgestalt in die westliche Freiheit verabschiedete Fondrak in der *Umsiedlerin*, sondern

auch eine widerspruchsvollere: Figuren «auf der Drehscheibe vom Anarchisten zum Funktionär»³² oder poetischer ausgedrückt, wie vom Brigadier Barka in *Der Bau*, als «Fähre zwischen Eiszeit und Kommune». In den siebziger Jahren schrieb sich Asozialität als weitgehende Dezentrierung der nicht mehr dialogisch bzw. monologisch sich mitteilenden Theaterfiguren und Aufspaltung aller tradierten dramatischen Formen in die Schreibweise selbst ein, bis hin zur Abschaffung der Differenz zwischen Haupt- und Nebentext oder gar zwischen episch und dramatisch³³.

- 20 Asozialität als für Kunst und Literatur formales «Gebot der Stunde», als «Gegen-den-Strich- Bürsten» (Benjamin) der versteinerten aktuellen Geschichte, die keine echte Totenbeschwörung mehr zuläßt, sondern den Toten lieber steinerne Denkmäler setzt, wird in dieser Hinsicht bei Müller u.a. durch Intertextualität bzw. Interdiskursivität hergestellt. Er setzt fremde und verfremdende Texte ein, die als mehr oder weniger erkennbare Texteinlagen das «Kontinuum» des eigenen Textes (Mimesis und Diegesis) «aufsprengen» und sich als entstellte und entstellende bzw. kritisch aufgehobene Fremdkörper in den eigenen Text einschieben: Tacitus' *Annalen* in *Germania Tod in Berlin* (s. weiter unten) oder Büchners *Dantons Tod* im *Auftrag* als clowneskes Spiel im Spiel, als farcenhafte Wiederholung einer ursprünglichen Revolutionstragödie, die berühmte Marxsche Korrektur an dem Hegeischen Ausspruch also mit inszenierend.

Geschichte «im Zeitraffer»:

... für meine Generation, der Lange Marsch durch die Höllen der Aufklärung, durch den Blutsumpf der Ideologien. Hitlers geographischer Lapsus: Genocid in Europa statt, wie gewohnt und Praxis heute wie gestern, in Afrika Asien Amerika. Der Veitstanz der Dialektik in den Moskauer Prozessen. Der lidlose Blick auf die Wirklichkeit der Arbeits- und Vernichtungslager. Die Dorf-gegen-Stadt-Utopie des Hegellesers und Verlaine-Liebhhabers Pol Pot. Die verspätete jüdische Rache am falschen Objekt, klassischer Fall von verspätetem Gehorsam. Der Starrkrampf einer zum Sieger geschlagenen Partei beim Umgang mit der geschenkten oder aufgezwungenen Macht in der Mangelwirtschaft des realen Sozialismus....Der Clinch von Revolution und Konterrevolution als Grundfigur der Mammutkatastrophen des Jahrhunderts³⁴.

- 21 Dieses längere Zitat soll als scheinbar wahllos zusammengerafftes Kompendium der Müller sehen Sicht auf die Geschichte des 20. Jahrhunderts, die die schreckensvolle «Misere» des Säkulums rund um den Globus mit Hilfe einer teilweise medizinischen Metaphorik Revue passieren läßt, schon deshalb an erster Stelle stehen, weil es für die Art und Weise wie Müller in seinen Stücken und sonstigen Texten Geschichte in Szene setzt, fast paradigmatischen Charakter hat. Es setzt (wie z.B. *Germania Tod in Berlin*) ein umfassendes geschichtliches Wissen des Lesers/Zuschauers voraus, dem, gemäß Müllers Manier mit «Überschwemmungen» und nicht mit «Informationen» zu arbeiten, soviel «aufgepackt (wird), daß (er) nicht (weiß), was (er) zuerst tragen soll»³⁵.
- 22 Denn Müller, wie er es in einem 1976 geführten Gespräch betont, sieht sich nicht mehr in der Lage, «einen historischen Stoff nehmen und sauber abschildern» zu können; sich eines Benjaminschen Ausdrucks bedienend, sieht er die einzig praktikable Lösung darin, «daß man die Epochen zusammenschiebt, daß man jetzt in einer Art Zeitraffer auf die Geschichte, die Vergangenheitsgeschichte, blickt.»³⁶
- 23 Wer dächte da nicht wieder an W. Benjamins Geschichtsthesen oder an den erkenntnistheoretischen Teil des *Passagen werks*, in dem Formulierungen dieser Art nachzulesen sind:

Damit ein Stück Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen.

Télescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart.

- 24 Ein weiteres, für Müllers Methode noch bezeichnenderes Beispiel für das «Zusammenschieben» von Epochen und Darstellung von Geschichte im «Zeitraffer» liefern folgende Auszüge aus dem bereits zitierten Text «Die Wunde Woyzeck»:

Immer noch rasiert Woyzeck seinen Hauptmann, ißt die verordneten Erbsen, quält mit der Dumpfheit seiner Liebe seine Marie (...) Der Jäger Runge ist sein blutiger Bruder, proletarisches Werkzeug der Mörder von Rosa Luxemburg; sein Gefängnis heißt Stalingrad, wo die Ermordete ihm in der Maske der Kriemhild entgegentritt (...). Ulrike Meinhoff, Tochter Preußens und spätgeborene Braut eines anderen Findlings der deutschen Literatur, der sich am Wannsee begraben hat, Protagonistin im letzten Drama der bürgerlichen Welt, der bewaffneten WIEDERKEHR DES JUNGEN GENOSSEN AUS DER KALKGRUBE, ist seine Schwester mit dem blutigen Halsband der Marie.

- 25 Hier fungieren «Zusammenschieben» und «Zeitraffer» durch die «Télescopage» als höchst komplexe «Verschiebung» und «Verdichtung» im Freudschen Sinne, die das in der Ge-Schichte abgelagerte Erinnerungsmaterial «umschreibt». Insofern sind sie auch Katalysatoren der Entgrenzung der historischen Zeit³⁷. Bei Müller bleiben zwar dabei, im Gegensatz zur Traumarbeit, die einzelnen manifesten Elemente erkennbar aber in der vorliegenden Konstellation nur schwer deutbar: Verdichtung (auch als «Signatur» der Dichtung) und Verschiebung geschehen durch Intertextualität (Büchners *Woyzeck*, Brechts *Maßnahme*), durch scheinbar willkürliche Häufungen und Querverbindungen zwischen zusammengeschobenen Gestalten aus verschiedenen historischen Epochen, die hier mit den fiktiven Hauptgestalten des Dramas Büchners (Woyzeck und Marie) eine verfremdende Beziehung eingehen: z.B. U. Meinhof als Braut des *Findling-Autors* Kleist, der am Berliner Wannsee Selbstmord beging, und Schwester von Woyzeck, der seine untreue Braut Marie mit dem Messer erstochen hatte und in dieser Eigenschaft als «blutigen Bruder» des Jägers Runge, des Mörders Rosa Luxemburgs betrachtet werden kann. Wie Woyzeck ist er nur ein «proletarisches Werkzeug», sein symbolisches Gefängnis – als indirekte Folge seiner Tat (Hitlers Machtergreifung) – ist der «Kessel von Stalingrad», in dem ihm die ermordete R. Luxemburg «in der Maske der Kriemhild» erscheint. Eine Bilderassoziation, die einen intertextuellen Bezug zu der Szene «Hommage à Stalin 1» in *Germania* und zu einem anderen Müller-Text herstellt, in dem die Formel vorkommt: «Der Kessel von Stalingrad zitiert Etzels Saal»³⁸.
- 26 Müllers im wahrsten Sinne geschichtsklitterndes Phantasieren konstruiert also in «Die Wunde Woyzeck» eine heterogene literarisch-historische Figurenkonstellation, die durch die Montage aus dem «alten Dasein» in ein neues umfunktioniert werden und als verfremdete Figuren den Sinn und die Funktion haben³⁹, beim Leser weitere Assoziationen hervorzurufen und neue Zusammenhänge herzustellen. Das macht diesen zu einem «Ko-Autor» (Müller) oder einen «Ko-Fabulierer» (Brecht), denn hier ist nicht eine richtige Interpretation als Sinn-Rekonstruktion wichtig, sondern die Arbeit des Textes als produktive Verwirrung im Kopfe des Lesers.
- 27 Lenkt man jetzt seinen Blick auf die Stücke, ist es dann nur logisch, wenn Müller im oben zitierten Gespräch meint, daß man «im Geschichtsdrama heute den Anachronismus braucht».
- 28 Eine Methode, die er beispielsweise in *Germania* systematisch angewandt hat, einer historischen Szenenmontage, in der die Szenenanordnung sich meistens «paarweise»

präsentiert: einer Szene aus der deutschen Vergangenheit korrespondiert fast immer eine Szene aus der DDR-Geschichte. Diese Struktur systematisiert das schon erwähnte Benjaminsche Prinzip der «Télescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart», die eine Art «blitzhafte Erkenntnis» induziert, indem sie «dialektische Bilder» hervorbringt, «worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt»⁴⁰.

- 29 Dies könnte man anhand einer *Germania-Szene* («Die Brüder 1») veranschaulichen, in der Müller eine Stelle aus Tacitus' *Annalen* über die feindlichen Brüder Arminius und Flavius unverändert wiedergibt. Der intertextuelle Rückgriff auf die germanische Geschichte und speziell auf eine oft verdrängte Seite des deutschen Gründungsmythos – herausgehoben wird nicht das Einende, sondern das Trennende – scheint sich hier außerdem nach den Bemerkungen Benjamins in der These VI «Über den Begriff der Geschichte» zu richten:

Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen "wie es denn eigentlich gewesen ist". Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.

- 30 Dem Publikum als «Ko-Autor» bleibt es dann überlassen, durch eine assoziative Montage von Elementen, die seinem «Erfahrungsdruck» (Müller) entstammen, einen aktuellen Sinnzusammenhang aus der weit ausholenden «Télescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart» herauszu «kristallisieren». Aus dem Brüderzwist und dem trennenden Fluß ließe sich dann (als mögliche Lesart: die Weser = die Elbe, die Römer = die im damals gängigen Begriff der «Supermächte» «verdichteten» Imperien USA und UdSSR usw.) eine aktuelle Bestandsaufnahme der Teilung Deutschlands zwischen BRD und DDR herauslesen, des Fortwirkens des Alten im angeblich Neuen.
- 31 Dieses Zwischenspiel, in dem der aristotelische «Geschichtsschreiber» (Tacitus) nur scheinbar den «Dichter» (Fiktionsautor Müller) ablöst⁴¹, bietet eine zeitlich verschobene intertextuelle Variation über Repliken aus anderen Szenen («Die Brüder 2») oder anderen Stücken (*Die Schlacht*), in denen der in jüngster Vergangenheit traumatisch gewordene und in der Nachkriegszeit fortwirkende Topos der feindlichen Brüder (z.B. Nazi / Kommunist) zum Müllerschen Haupttopos einer fundamentalen, nur durch Gewalt aufzulösenden Identitätsambivalenz wird. Hier ein Zitat aus der ersten Szene von *Die Schlacht*:
- «Ich bin nicht, der ich war / Wir sind aus einer Mutter» «Ich bin der eine und der andere Ich / Einer zu viel»
- 32 Bezeichnenderweise wird in der Szenenfolge dieser «alte deutsche Bruderkonflikt»⁴² zwischen zwei Szenen plziert («Arbeiterdenkmal» und «Die Brüder 2»), die den 17. Juni 1953 zum Thema haben, ein Datum, das die deutsche Teilung im deutschdeutschen Geschichtsbewußtsein festgeschrieben hatte: als demonstrativ zum «Nationalfeiertag» gekürter «Tag der Einheit» in der BRD; in der DDR als Tag, an dem die Risse im sozialistischen Staatsgebäude (zwischen Arbeitern und Arbeitern, zwischen Arbeitern und Arbeiterstaat) zwar nicht zu übersehen aber von der offiziellen Geschichtsschreibung durchaus zu verdrängen waren.
- 33 Wie einst der «Weserstrom» die Römer von den Germanen trennte, trennt also diese *Annalen-Szene* als halbfiktionaler «Fremdkörper», der das deutsche Einigungsstreben als UrSpaltung des (vermeintlich) Gleichen wie «en abyme» zeigt, zwei Szenen, die brüderliche Entzweiung inszenieren.

- 34 Die Römer sind das ambivalent Trennende, das in beiden Brüdern steckt und sie also auch eint: in Flavus als verinnerlichte römische Ordnung des Vasallen, der metaphorisch seine «Ergebenheit» durch partielle Blendung («Verlust eines Auges») gebüßt hatte, in Arminius als erlernte Kriegssprache, die dann logischerweise in Streitsituationen wieder die Oberhand bekommt und die «Muttersprache» zurückdrängt. Wie Müller in einem Interview festhielt: «Die Römer sind auf beiden Seiten!»⁴³
- 35 Der Bruderkzwist zwischen Arminius und Flavus, der in der nächsten Szene in anderer Gestalt fortgesetzt wird (Nazi/Kommunist) und zum Brudermord führt, bekommt durch die «Kollision der Zeitebenen» Gegenwart und Vergangenheit, die für Müller mit der Brechtschen «Historisierung» gleichzusetzen war⁴⁴, einen tieferen Sinn, der dem bekannten Heineschen Vers aus *Deutschland, ein Wintermärchen* («Die deutsche Nationalität/Die siegte in diesem Drecke») eine noch ambvalentere Pointe verleihen dürfte.

«Nomaden-Denken» und Revolution: «Kein Ort.Nirgends»?

- 36 Es gibt in *Jenseits der Nation* (S. 26) Ambivalentes über die «Raumzeit» der Revolution oder des Kommunismus, als bezögen diese ihre soziale Kraft und ihre Aktualität aus ihrer zeitlichen und räumlichen Unbestimmbarkeit, aus ihrer Ortung im Imaginären, sich den Wechsellagen historischer Konkretionen dabei entziehend:
- «Der Kommunismus existiert in der Traumzeit und die ist nicht abhängig von Sieg oder Niederlage».
- «Nur dürfen solche Utopien nicht realisierbar sein, daher kommt ihre Kraft.»
- 37 Denn in einer geschichtlichen Zeit und als Ziel der konkreten Politik läuft z.B. der Kommunismus immer Gefahr, als ein «Endbild» dazustehen, das nur deswegen ein «erfrischtes» bleibt, «weil mit Blut gewaschen wieder und wieder»⁴⁵.
- 38 So trägt das 1979 veröffentlichte Stück *Der Auftrag*, in dem es vielleicht nicht zuletzt um die Dekonstruktion einer jeglichen Standortbestimmung der Revolution geht, den Untertitel «Erinnerung an eine Revolution», das Immaterielle des eminent subjektiven Orts und des damit verbundenen Diskurses betonend: Erinnern wieder einmal als «Dialog mit Toten», der sich «an dem Bild der geknechteten Vorfahren, nicht am Ideal der befreiten Enkel» nährt⁴⁶.
- 39 Es ist zunächst ein Dialog mit toten Revolutionären, so die eine Zeitebene der Handlung mit dem Brief der toten (oder für die Revolution toten) Emissäre des Direktoriums in Haiti, wobei eine «Verdichtung» der Revolutionsproblematik dadurch erfolgt, daß die im Stück thematisierte französische Revolution von der russischen über determiniert wird, wie es 1989 in einem Interview heißt:
- En réalité, pour moi, *La mission* est moins une pièce sur la révolution française que sur la révolution russe. Je me souviens d'une conversation avec un vieux communiste allemand qui avait émigré en Union Soviétique (...) il m'a dit : « Nous savions depuis toujours qu'après la révolution s'en vint Napoléon : Mais nous ignorions que c'était comme ça aussi chez nous... ».
- 40 Es ist auch ein Dialog mit toten Dichtern: explizit mit Anna Seghers' «Karibischer Erzählung» *Das Licht auf dem Galgen*, die Müller die wesentlichen «Motive» geliefert hat oder mit Georg Büchners *Dantons Tod*, das als Spiel im Spiel das «Theater der weißen

Revolution» nicht mehr als Tragödie, sondern als Farce in Szene setzt. Implizit: mit Brechts *Maßnahme* mit der Hauptthematik Auftrag / Maske/ Verrat.

- 41 Wenn man dazu noch bedenkt, daß die Seghers-Vorlage vor dem Hintergrund ihrer «Jetztzeit» zu lesen ist (Niederlage der Revolution und Sieg der nazistischen Konterrevolution in Deutschland) und daß Müller wiederum die darin vorkommenden revolutionären Bestrebungen in der «Dritten Welt» des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts im Lichte der Erfahrungen der 70er Jahre des zwanzigsten neu interpretiert, bietet das Müllersche Stück eine Vielzahl von Repräsentations- und Diskursebenen der Revolutionsthematik, die den Rahmen des traditionellen «Geschichtsdramas» nicht nur sprengen, sondern in einem echt Benjaminschen «dialektischen Bild» kondensieren. Die «Konstruktion» der Revolutionsthematik ist hier keine «homogene» und «kontinuierliche Darstellung der (revolutionären) Geschichte», keine «Rekonstruktion», die auf «einschichtiger Einfühlung» beruht⁴⁷.
- 42 Dem eurozentrisch und in integrativen Kategorien (Machtlegitimität/ Auftrag/Verrat) denkenden und handelnden Debusson, der den Sieg der Konterrevolution als fast naturgesetzliches Schicksal der Völker, in deren «Schlaf» die «Generäle (aufstehen)», begreift, hält Sasportas das desintegrative Andere einer «deterritorialiserten», jenseits jedes begrenzten Verständnisses von «Heimat» und «Auftrag» angesiedelten Sklavenrevolution entgegen, die nicht mehr von historischen Gebilden (Direktorium/ Konsulat als typisch europäische Regierungsformen), sondern nur vom Grundwiderspruch aller Gesellschaftsformationen bestimmt wird: dem zwischen Herren und Knechten.
- Sklaven haben keine Heimat (...) Und solange es Herren und Sklaven gibt, sind wir aus unserem Auftrag nicht entlassen.
- 43 In dieser Revolution, in der die Heimat der Sklaven ein nicht örtlich und zeitlich genau zu bestimmendes Element sein wird («Die Heimat der Sklaven ist der Aufstand»), werden die «Toten kämpfen», «wenn die Lebenden nicht mehr kämpfen können»; ein Kampf ganz ungeahnten Ausmaßes, denn «der Aufstand der Toten wird der Krieg der Landschaften» sein und er wird weit über das tradierte Modell der europäischen Revolutionen, vom jakobinischen bis zum leninistischen, hinausführen und die Identität der Revolutionäre ins Planetarische wachsen lassen.
- ... unsere Waffen die Wälder, die Berge (...) Ich werde Wald sein, Berg, Meer (...) Ich, das ist Afrika (...) Die beiden Amerika sind ich.
- 44 Hier wird eine radikal andere historische Raumzeit der aufständischen Sklavensubjekte entworfen, der gegenüber «Paris...ein ferner Steinhaufen (ist), der eine kurze Zeit lang die Metropole ihrer Hoffnung war...».
- 45 Die hinsichtlich des Topos Revolution bei Müller schon längst angebrochene «Ära des Verdachts» nimmt seit Anfang der siebziger Jahre an Radikalität zu. *Zement*, *Mauser* oder *Der Auftrag* zeigen eine fortschreitende historische Entmaterialisierung dieses Topos, die im *Auftrag* formal in der verfremdend epischen Einlage des an Kafka gemahnenden «Fahrstuhl»-Textes kulminiert. Noch wird in der allgemeinen Dekonstruktion des Revolutionsmodells kein neues sichtbar: die in den Schriften Foucaults, Deleuzes und Guattaris oder Baudrillards herbeitheoretisierte Erstürmung der Zentren durch die Peripherie als endgültige Beendung des «Theaters der weißen Revolution», wird erst in der Bearbeitung des Shakespeareschen *Titus Andronicus* unter dem Titel *Anatomie Titus Fall of Rome* zu verzeichnen sein, in dem «der Neger sein eigener Regisseur» sein wird. Es ist der dramatische Niederschlag einer Thematik und

Schreibweise gleichermaßen «deterritorialisier enden» «Nomaden-Denkens», das Müller im Nietzsche-Buch G. Deleuzes rezipiert hatte:

... und selbst geschichtlich sind die Nomaden nicht jene, die sich nach der Art von Wanderern bewegen, sondern im Gegenteil diejenigen, die sich nicht bewegen und sich nur nomadisieren, um am gleichen Platz zu bleiben, indem sie den Codes entgehen. Man weiß sehr wohl, daß das heutige revolutionäre Problem darin besteht, eine Einheit der punktuellen Kämpfe zu finden, ohne in eine despotische und bürokratische Organisation der Partei oder des Staatsapparats zurückzufallen: eine Kriegsmaschine, die nicht mit einem Staatsapparat zu vergleichen ist, eine nomadische Einheit in Beziehung zum Außen, die nicht mit der inneren despotischen Einheit verglichen werden kann⁴⁸.

- 46 Angesichts des «übercodierten» (Deleuze), despotischverbürokratisierten Revolutionsdiskurses des «real existierenden Sozialismus» (Adressat: Dritte Welt) wäre eine «Nomadisierung» der Revolution, wie sie im Stück von Sasportas entworfen wird, die einzige Chance ihrer Reaktualisierung: statt revolutionärer Aufträge, die von einem tendenziell immer despotischen «Zentrum» erteilt werden, gäbe es nur noch nicht genau zu ortende, halbwegs immaterielle Standorte einer Revolution, in der die Revolutionäre nur den Aufstand als Heimat kennen: einen Aufstand ohne Auftrag. *Der Auftrag* als dramaturgischer Text und vor allem als Textdramaturgie inszeniert eine «Nomadisierung» der diskursiven Repräsentation von Revolution, die Gegensatzpaare wie Zentrum/Peripherie, Auftraggeber / Ausführende, Revolution/Genuß, Fortschritt / Reaktion bzw. Regression als zumindest ambivalente Dichotomien aufzeigt. Weitgehend losgelöst von festen Repräsentationsschemata durch deren kollisionsartige Inszenierung («Theater der weißen Revolution» von GalloudecDanton und SasportasRobespierre als possenhafte Variante des Büchnerschen Stückes nachgespielt) kann die Revolution als freier Signifikant, d.h. als Wunsch zirkulieren, der nicht mehr linearzukunftsweisend, sondern nur in seinen Ambivalenzen⁴⁹ und sich dem «anderen Schauplatz» des Imaginären öffnend, in einem ungebundenen, surrealistisch anmutenden dramatischen Diskurs inszeniert werden kann: Dezentrierung der Handlung und deren Schauplätze, die zeitlich, räumlich und diegetisch nicht mehr miteinander korrelieren, narrative Einlagen, die das dramatische Kontinuum (Litaneiartige Wiederholung: DER TOD IST DIE MASKE DER REVOLUTION / DIE REVOLUTION IST DIE MASKE DES TODES, Fahrstuhl-Text) sowie die Identitätszuweisungen des Textes sprengen (welche Figur spricht welchen Text?), Spiel der Metaphern als «Nomadisierung» des Sinns und «Lust am Text» gegen obsolet gewordene Darstellungsweisen der Revolution. Dies alles ermöglicht eine theatralisch inszenierte Abkehr von traditionellen Codes wie z.B. der Tendenz zur Allegorisierung im politischen Theater: Allegorien, wie die des «Theaters der weißen Revolution» – Danton als «Schmarotzer, Wüstling, Verräter», Robespierre als «Mann ohne Unterleib, Tugendmax, Sesselfurzer, Wichser aus Arras, blutiger Robespierre», die die bildliche Repräsentation auf stereotype Bedeutungen festlegen und den Sinn einengen –, werden als Clowneske buchstäblich ent-larvt.
- 47 Kein Rückgriff also auf tradierte Revolutionsproblematiken – man denke z.B. an den revolutionär motivierten Schrecken in *Mauser* – und sei es, um deren endgültiges Abwirtschaften, d.h. die Unmöglichkeit einer Aktualisierung vor dem «double bind» dieses Schreckens⁵⁰ zu inszenieren.
- 48 Vor diesem Hintergrund möchte ich eine Lektüre der letzten Textsequenz des *Auftrags* vorschlagen, die die mögliche Aktualität eines zur toten Geschichte und zur Geschichte

von Toten gewordenen Revolutionstopos primär aus der vielschichtigen Arbeit der Metaphern im Text erschließt.

- 49 In seinem ödipalen Kampf⁵¹ mit der als Verrat empfundenen sexuellen Lust «greift» Debuissou zur «letzten Erinnerung», die als eine Art Freudsche «Deckerinnerung» «ihn noch nicht verlassen hatte» und, wie ich meine, den wichtigsten Bezug zu dem Untertitel des Stücks («Erinnerung an eine Revolution») herstellt: denn «Keine Revolution ohne Gedächtnis»⁵².
- 50 Diese Erinnerung hat folgenden manifesten Inhalt: «ein Sandsturm vor Las Palmas, Grillen kamen mit dem Sand aufs Schiff und begleiteten die Fahrt über den Atlantik», und könnte in diesem Zusammenhang als eine minimale aber hinreichende Standortbestimmung der Revolution verstanden werden: diese ist da und vielleicht generell nur da, wo ein (Benjaminscher?) Sturm sich erhebt und Utopien (Grillen) als «Gesang der Sirenen» die Schifffahrer «begleiten» und locken.
- 51 Fassen wir den Sinn dieser metaphorischen Konstellation zusammen: die notwendige und vor allem hinreichende Bedingung für das Sich Ereignen einer Revolution könnte lauten: daß ein Sturm sich erhebt, daß sich ein noch nicht zum historischen Subjekt gewordener Jemand – oder «Niemand» (Odysseus) – einschiffet und auf diese Weise seinen angestammten Ort verlassen und der alten Identität entrinnen kann, indem er das Festland (das feste Land) hinter sich läßt und sich dabei «dem Gesang der Grillen» nicht verschließt. Was Debuissou bei der erinnerten Wiederholung des Vorgangs nicht tut, als empfände er diese «Deckerinnerung» doch auch als Symptom eines latenten Wunsches, das dem dominierenden sexuellen nicht ausstechen dürfte:
- Debuissou duckte sich gegen den Sandturm, rieb sich den Sand aus den Augen, hielt sich die Ohren gegen den Gesang der Grillen zu.
- 52 Hier wissen die Metaphern – das Unbewußte der Figur / des Autors – tatsächlich mehr als deren Bewußtes⁵³, das dazu neigt, in eindeutige Denkkategorien zurückzufallen und auf die einseitige Sublimierung der Sexualität, deren ebenso einseitiges uneingeschränktes Ausleben folgen zu lassen. Als entspräche dieses der Wahrheit eines aufs Triebhafte verkürzten Wunsches, der nicht mehr mittels revolutionärer «Umtriebe» umgeleitet werden sollte und als würde die «Rebellion des Körpers gegen die Ideen», diese wunschlos machen.

NOTES

1. – Vgl. «Ein Brief» in: *Heiner Müller Material*, Leipzig 1989, S. 37.
2. – Vgl. These IX «Über den Begriff der Geschichte», in: W.B., *Ges. Schriften* Bd.1.2, Frankfurt/Main 1974, S. 697-698.
3. – S. *Heiner Müller Material*, a.a.O., S. 7.
4. – Vgl. Müllers *Die Hamletmaschine* mit dem nicht namentlich genannten Stalin als die zum Denkmal gewordene «Versteinerung einer Hoffnung» in: H.M., *Mauser*, Berlin 1978, S. 93.
5. – Dieses «Warten auf Geschichte in der Versteinerung» läßt an Bekanntes denken: «Geschichte» als ein zu «Schichten» erstarrtes, sedimentiertes «Geschehen».

6. – Vgl. «Für Udo Lindenberg» (1986), in: *Heiner Müller Material*, a.a.O., S. 109. «Phönix heißt der Vogel, der sich alle fünfhundert Jahre selbst verbrennt und neu aufsteigt aus seiner eigenen Asche (...) Sein Geheimnis ist die ewige Flamme, die in seinem Herzen brennt. Er vergißt die Toten nicht und wärmt die Ungeborenen.»
7. – Vgl. U. Diezel, «Gespräch mit Heiner Müller», in: *Sinn und Form*, Berlin-DDR 1985, 6. Heft S. 1210.
8. – S. «Die Wunde Woyzeck», in: *Heiner Müller Material*, a.a.O. S. 115.
9. – Vgl. «Gespräch zwischen Horst Laube und Heiner Müller», in: *Theater 1975. Sonderheft von Theater heute*, Velber bei Hannover 1975, S. 121.
10. – S. Anm. 21.
11. – Ein Gedanke, der 1979 – im Erscheinungsjahr von *Der Auftrag* – in zwei verschiedenen Texten vorkommt: einem *Le Monde*-Artikel und in der «Mühlheimer Rede» (Vgl. *Heiner Müller Material*, a.a.O., S.92 u. 101).
12. – A. Kurella, *Kritik in der Zeit*, Berlin 1965, S. 337-338.
13. – Die letzten Müller-Zitate aus «Ein Brief», in: H.M., *Theater-Arbeit*, a.a.O.
14. – Vgl. «Fatzer + - Keuner», in: *Heiner Müller Material*, a.a.O.
15. – H.M., *Gesammelte Irrtümer* S. 64.
16. – Vgl. Thesen XIV und XV «Über den Begriff der Geschichte» S. dazu auch das «Kapitel N» («Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts») im *Passagenwerk* Bd.2, Frankfurt/Main 1982, S. 570-611, dem ich folgendes Zitat entnehme: «Der historische Materialismus muß das epische Element der Geschichte preisgeben. Er sprengt die Epoche aus der dinghaften "Kontinuität der Geschichte" ab. Er sprengt aber auch die Homogenität der Epoche auf. Er durchsetzt sie mit Ekrasit, d.i. Gegenwart.» (S. 592-593).
17. – Vgl. «Brief an Robert Wilson», in: *Heiner Müller Material*, a.a.O. S. 51.
18. – Vgl. Nietzsches Definition des «Unzeitgemäßen» in: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, I, 210 (Ed. K. Schlechta): «... unzeitgemäß – das heißt gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit und hoffentlich zugunsten einer kommenden Zeit – zu wirken.» (Vorwort zum zweiten Stück).
19. – «Fatzer + - Keuner», a.a.O., S. 36.
20. – Zitat aus einem «Verabschiedung des Lehrstücks» betitelten Brief Müllers an R. Steinweg (1977), in: H.M., *Mauser*, Berlin 19912, S. 85.
21. – Ebd. S. 34-35. In diesem Auszug befindet sich die für Müller besonders wichtige Formel, die in verschiedenen Texten an strategischer Stelle anzutreffen ist, z.B. in der «Anmerkung» zum «Lehrstück» *Mauser*.
- «DAMIT ETWAS KOMMT MUSS ETWAS GEHEN DIE ERSTE ERSCHENUNG DES NEUEN IST DER SCHRECKEN DIE ERSTE GESTALT DER HOFFNUNG DIE FURCHT» In: H.M., *Mauser*, Berlin, 1991 S. 68-69.
22. – Vgl. E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt/Main 1962, S. 111-126.
23. – Vgl. B.B in einem seiner letzten Texte «Verschiedene Bauarten von Stücken» (In: «Die Dialektik auf dem Theater», *Schriften zum Theater* 2, Ges. Werke Bd. 16, S. 939):
«Wir müssen vor allem die unaufhörlichen Experimente unserer Klassiker studieren. Welche Unterschiede zwischen den "Räubern" und dem "Teil", zwischen dem "Faust" und der "Iphigenie" und dem "Bürgergeneral", zwischen "Woyzeck" und "Léonce und Lena" !».
24. – Diese Äußerungen, so Müller in seiner 1992 erschienenen Autobiographie in Interviewform, *Krieg ohne Schlacht Leben in zwei Diktaturen* (S. 123), tat Brecht vor Leipziger Studenten 1948 kurz nach seiner Übersiedlung von der Schweiz in die SBZ.
25. – G. Schulz, *Heiner Müller*, Stuttgart 1980, S. 12.
26. – H.M.: *Jenseits der Nation*, Berlin 1990, S. 25.
27. – *Heiner Müller Material*, a.a.O., S. 13.
28. – Zitiert nach: *Hansers Sozialgeschichte* Bd. 11 Die Literatur der DDR (Hrg. von H.J. Schmitt), München/Wien 1983, S. 170.

29. – Vgl. U. Diezel, «Gespräch mit Heiner Müller», a.a.O. S. 1211: «... weil mein Interesse an Nietzsche das nomadische Denken ist, das aphoristische. Der Gegensatz zu Hegel...».
30. – Vgl. *Heiner Müller Material*, a.a.O. S. 21.
31. – Vgl. die beiden Bände *Geschichten aus der Produktion* (1 und 2) der Rotbuch Verlag-Ausgabe.
32. – «Fatzner + - Keuner», a.a.O., S. 35.
33. – Z.B. im ersten Teil des collagierten Stücks *Verkommenes Ufer Medea Landschaft mit Argonauten*, am Anfang der *Hamletmaschine*, in der Pantomime *Medeaspiel* oder in der für die Inszenierung bestimmten «Bildbeschreibung», einem narrativen Text, der «eine Landschaft jenseits des Todes» oder die «Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur» beschreibt. Vgl. *Heiner Müller Material*, a.a.O. S. 14.
34. – «Shakespeare eine Differenz» (1988), in: *Heiner Müller Material*, a.a.O. S. 105-106.
35. – Vgl. «Gespräch zwischen Horst Laube und Heiner Müller», a.a.O. S. 121.
36. – «Geschichte und Drama. Ein Gespräch mit Heiner Müller am 22.11.1975 in Madison», zit. nach den Auszügen in: *Heiner Müller Germania Tod in Berlin – Der Auftrag*, ausg. und eing. von R. Clauß, Stuttgart 1983, S. 81.
37. – In seinem Kommentar des bekannten Briefs an W. Fließ, in welchem Freud die Entstehung des psychischen Mechanismus durch «Aufeinanderschichtung» beschreibt, «indem von Zeit zu Zeit das vorhandene Material von Erinnerungsspuren eine Umordnung nach neuen Beziehungen, eine Umschrift erfährt», stellt O. Negt fest, daß «Freud als erster darauf bestanden (hat), daß in den psychischen Instanzen immer mehrere Personen und damit mehrere Realitäten zusammenwohnen. Dies ist mit der geschichtsrevolutionären Person nicht anders». Vgl. A. Kluge/O. Negt, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a.M. 1981, S. 341-342.
38. – In «Drei Punkte» zu *Philoktet* (Vgl. *Mauser*, Berlin, 1991, S. 72-73) erörtert Müller diese von ihm wieder aufgegriffene Konstellation, in welcher die mythologische Vergangenheit in der historischen Gegenwart «aufblitzt» und die geschichtsträchtige Wirkung der Mythen (eine Art «effet de récit mythique», um eine Formel J.P. Fayes abzuwandeln) in den Köpfen der Menschen dargestellt und hinterfragt wird. Der «Kessel von Stalingrad» ist als Schlüsselereignis des Zweiten Weltkriegs zu einem Teil des deutschen Imaginären geworden, nachdem durch die Goebbelsche Aufforderung an die deutschen Soldaten, sich in Stalingrad als Nachfahren der Nibelungen zu begreifen und ihr Handeln und Verhalten an der Sage zu orientieren, der propagandistische Versuch gemacht worden war, Mythos in Geschichte zu verwandeln.
39. – Vgl. E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* Bd.I, Frankfurt/Main, 1973 S. 91: Montage wird in Worten, die an Benjamin erinnern, definiert als «eine Form auch, sich der alten Kultur zu vergewissern: erblickt aus Fahrt und Betroffenheit, nicht mehr aus Bildung» und in *Erbschaft dieser Zeit* (a.a.O. S. 227) heißt es: «Die Montage des Bruchstücks aus dem alten Dasein ist hier das Experiment seiner Umfunktionierung in ein neues.»
40. – Man beachte hierzu folgenden Passus aus dem *Passagenwerk* (S. 576-577): «Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild...».
41. – Rein formal stellt diese Einlage nur scheinbar eine Unterbrechung des Dialogischen dar: es ist in der Tat ein einziger Dialog, nur in der indirekten Rede der Epik, die in diesem Fall voller Dramatik ist.
42. – Vgl. H.M., *Ges. Irrtümer*, a.a.O. S. 77.
43. – Ebd., S. 78.
44. – «Die Brechtsche Historisierung ist nur eine andere Benennung für die Kollision (das Drama) der Zeitebenen (des Materials des Autors der Darsteller und des Publikums), die seinen

Lebensraum bestimmt.» H.M., «Brief an den Regisseur von *Philoktet*» (1983), in: H.M. Material, a.a.O. S. 62).

45. – Vgl. «Bilder», in: H.M. Material a.a.O. S. 19.

46. – W. Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte» (XII), a.a.O. S. 700.

47. – Vgl. W. Benjamin, *Passagenwerk* Bd. II, a.a.O. S. 965.

48. – Vgl. *Nietzsche – Ein Lesebuch von Gilles Deleuze*, Berlin 1979, S. 121.

49. – Das wäre am Beispiel des Monologs der Ersteliebe-Gestalt zu zeigen, die die körperlichen «Rechte» der verratenen Frau in teilweise archaisch-regressiver Form einklagt, die Abkehr von der Revolution als Wunsch nach Rückkehr in den Mutterbauch und die lustbetonte Zerfleischung des Mannes als Ende der bisherigen Selbstzerfleischung der Frau begreift.

50. – Vgl. *Mauser*, in dem es um den auch metaphorisch ausgedrückten Auftrag geht, die Feinde der Revolution zu töten «Wissend, das tägliche Brot der Revolution /(...) Ist der Tod ihrer Feinde, wissend, das Gras noch / Müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt»: ein widersprüchlicher doppelter Auftrag, in dem die «Rebellion des Körpers gegen Ideen, oder genauer: gegen die Wirkung von Ideen» (Müller in einem Interview mit S. Lotringer), mit den Worten inszeniert wird: «Wozu das Töten und wozu das Sterben Wenn der Preis der Revolution die Revolution ist Die zu Befreienden der Preis der Freiheit.»

51. – «... Debuissou (...), der jetzt die Augen mit den Fäusten in die Höhlen drückte aus Angst vor seinem Hunger nach der Schande des Glücks.»

52. – Vgl. «Brief an Robert Wilson», in: *Heiner Müller Material*, a.a.O., S. 51.

53. – «Der Autor ist klüger als die Allegorie, die Metapher klüger als der Autor.» (Vgl. «Fitzer + - Keuner», a.a.O., S. 31).

RÉSUMÉS

Aktualität ist nicht Sache der Kunst: «das greift inzwischen die Presse (besser) auf», die Alltägliche über den Alltag zu berichten versteht und der Analogie zügellos frönt, um der Wirklichkeit einen «spektakulär platten Respekt» (R. Barthes) zu bezeugen.

Die eigentliche Kunst sollte eher die Darstellung des Bestehenden im wahrsten Sinne des Wortes «in Angriff nehmen», dergestalt daß dieses sich dann als unmöglich herausstellt.

Daraus entspringen mythologische Konstellationen, die «mit Anachronismen spielen» (Müller) und mehr aufblitzende als einleuchtende Kollisionen des Unzeitgemässen darstellen. Es sind auch «Dialoge mit Toten», die noch Aktuelles «herauszugeben» hätten. Eine solche «Geschichte im Zeitraffer» – so wie die entsprechende Dramaturgie – müssen sich jeglicher fortschreitenden Linearität versagen. Fluchtpunkt: eine a- und nicht mehr u-topische Revolution, die zwar ihr Objekt immer wieder verfehlt aber zur Sache (des Subjekts) gehört.

L'actualité n'est pas l'affaire de l'art, nous dit H. Müller, la presse sait mieux que lui rendre compte de l'ordre ordinaire des choses restitué par analogie, ce « respect spectaculairement plat du réel » (R. Barthes).

La grande affaire de l'art, c'est littéralement de s'attaquer à la reproduction dudit réel pour le « rendre impossible tel qu'il est ». S'ensuit une mise en texte/ mise en scène de mythologiques constellations où se télescopent les anachronismes, collisions intempestives plus aveuglantes qu'éclairantes quand les « Lumières » se font « éclair » (W. Benjamin). Mais aussi des « dialogues avec les morts » qui ont encore à nous dire l'actuel. « Histoire en accéléré » où le texte théâtral

perd avec celle-ci la linéarité d'un cheminement sûr. En point de fuite une révolution a- et non plus u-topique qui, si elle manque toujours son objet, n'est jamais hors sujet.

AUTEUR

ANDRÉ COMBES

Université Charles-de-Gaulle - Lille III