

Matthias Zimmermann

Heinrich Müllers Theater "Die Wunde
immer noch"

Magisterarbeit

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Impressum:

Copyright © 2007 GRIN Verlag
ISBN: 9783668847545

Dieses Buch bei GRIN:

<https://www.grin.com/document/449137>

Matthias Zimmermann

Heinrich Müllers Theater "Die Wunde immer noch"

GRIN - Your knowledge has value

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite www.grin.com ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.grin.com/>

<http://www.facebook.com/grincom>

http://www.twitter.com/grin_com

„Die Wunde immer noch“¹

—

zu Heiner Müllers Theater als konstruktiv-erinnerndem Umgang mit Geschichte
im mythischen Erfahrungs- und Denkmodell, in Auseinandersetzung mit der Tra-
gödie am Beispiel von „Philoktet“



„Philoktet“ an der Volksbühne, Januar 2006. © Matthias Zimmermann

Vorgelegt von: Matthias Zimmermann

Erstes Hauptfach: Germanistik (Literaturwissenschaften)
Erstes Nebenfach: Philosophie
Zweites Nebenfach: Medienwissenschaften

¹ Müller, Heiner, Philoktet, in: Müller, Heiner (2000b), S. 290-327, hier: S. 292.

Inhalt

Einleitung	3
I. „Daß ich nur schreibend über die Dinge komme!“	14
<i>Prozess 1 – Das Interview als Fortführung offener, prozessualer Textpraxis</i>	16
<i>Prozess 2 – Das fremde Material oder: der Dialog mit den Toten</i>	24
<i>Prozess 3 – Selbstbearbeitung</i>	25
<i>Prozess 4 – Der Widerspruch ungebrochen auf die Bühne geworfen</i>	26
II. Ehrlos ehrlich – Ehrabschneider?	27
1. <i>DDR als Material</i>	27
2. <i>Die „kritische Solidarität“ mit der DDR</i>	28
3. <i>Zwischen Anspruch und Wirklichkeit</i>	33
III. Geschichte	39
1. <i>Der historisch-materialistische Gemischtwarenladen: Karl Marx</i>	41
2. <i>Der eilige Kunde: Die DDR</i>	46
<i>Exkurs: Heiner Müller als Marxist wider Willen</i>	51
3. <i>Der unzufriedene Lehrling: Müller oder: Die Reklamation</i>	53
(I) <i>Geschichte als Katastrophe oder Ein Trümmerhaufen</i>	55
(II) <i>Gegen den Starrsinn</i>	58
(III) <i>Der (alternative) historische Materialismus oder Konstruktives Eingedenken</i>	60
Einschub: <i>Posthistoire und Stillstand</i>	64
(IV) <i>Der Messianismus des historischen Materialismus und die Utopie</i>	66
(V) <i>Die utopischste Kunst – das Theater</i>	68
Exkurs: Gespenster	70
IV. Mythos	85
1. <i>Mythos als diskursive gesellschaftliche Praxis</i>	86
2. <i>Zur Tradierung des Mythos in der Literatur</i>	93
3. <i>Die Mythenrezeption in der DDR im Anschluss an Karl Marx</i>	98
4. <i>Zu Heiner Müllers Mythenrezeption</i>	109
V. „Philoktet“	127
1. <i>Die Forschung</i>	131
2. <i>Vorgänger und Verhältnisse</i>	146
3. <i>Der lange Weg durch die Produktion</i>	155
4. <i>Figuren(potenziale)</i>	166
(I) <i>Neoptolemos</i>	171
(II) <i>Philoktet</i>	176
(III) <i>Odysseus</i>	188
VI. Die Frage nach der Tragödie nach der Tragödie – Fazit	193
Literatur & Bildnachweis	201

Einleitung

*Frage: Was ist das Gegenteil von **Glaube**?
Nicht Unglaube. Zu endgültig, gewiß, hermetisch. Selbst eine Art Glaube.
Zweifel.
Salman Rushdie, *Die satanischen Verse*²*

Die erste Frage ist die nach der richtigen Frage. Heiner Müller, „Philoktet“. Warum? An wen diese Frage: an den Leser/Zuschauer; an Heiner Müller? Die Antwort ist wohl bei beiden die gleiche: Weil man damit nicht fertig wird. Dabei ist die Antwort ebenso vielschichtig wie die Frage. Der Stoff, den Müller wählte, war nicht bewältigt, die Form nicht und die Situation, in deren Kontext „Philoktet“ entstand, ohnehin nicht. In nahezu notwendiger Konsequenz ist auch die Rezeption des Stückes – trotz einiger eindrucksvoller Versuche – bisher nicht zu einem Verständnis des Dramas gelangt, das es erlaubte, „Philoktet“ in die beruhigende Mottenkiste eines still gestellten Kanons einzulagern. Auch wenn Heiner Müller ohnehin zu den mestdiskutierten deutschsprachigen Autoren gehört,³ scheint man doch bezüglich der meisten seiner Stücke inzwischen zu befriedigenden Interpretationen gelangt, die sich nach und nach als literaturwissenschaftliche Gemeinplätze durchsetzen. Einzig ideologisch problematische Stücke wie „Mausier“ und „Der Horatier“ sind noch ernsthaft umstritten – und „Philoktet“. Die dringlichste von allen Fragen, die dieser Arbeit Motor und zugleich oberste Instanz sein soll lautet: Was wollen wir heute mit diesem Text? Und: was können wir mit ihm (tun/wollen)? Denn angesichts der offensichtlichen zeitlichen und ideologischen Distanz, die er mitbringt, muss er sich, gerade als Theatertext, auf seine Aktualität hin befragen lassen. Der Verfasser dieser Arbeit stellt diese Frage nicht ohne die Hoffnung, eine grundlegende Anschlussfähigkeit des Textes festzustellen. Deshalb ist die 2004 in Berlin durchgeführte „Werkstatt Philoktet“ (Vgl. Die Lücke im System (2005)) wichtiges Indiz, dass sich die formale Verfasstheit des Stückes (und durchaus auch der Stoff selbst) über ideologische und historische Bedingtheiten hinwegsetzt und mediale Qualitäten des Theaters heraustreibt, die in dieser Weise für Müllers Theater grundlegend, für seinen Entstehungszeitraum revolutionär und noch heute richtungsweisend ist.

Nicht unerheblichen Anteil an der nicht abgerissenen Debatte um „Philoktet“ hat Heiner Müller selbst. Wie Jan-Christoph Hauschild zeigt, stellte der Autor innerhalb von 20 Jahren nach der Erstveröffentlichung seines Stückes in Sinn und Form 1965 „Philoktet“ in vier einander z.T. aus-

² Rushdie, Salman (1988), S. 98. Die Literaturangabe erfolgt im weiteren Verlauf unter freiem Bezug auf die Zitierweise „Harvard“ – in den Fußnoten erscheint jeweils als Sigle der Name und das Erscheinungsjahr der Ausgabe des Textes. Genauere Angaben zu den Texten finden sich in der Bibliografie.

³ Allein innerhalb der letzten zehn Jahre verzeichnet die Bibliografie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (Eppelsheimer-Köttelwesch) zu „Heiner Müller“ (Suchwort) annähernd 500 Beiträge. Von 1985 bis 1995 waren es noch „nur“ rund 400 Texte. Vgl.: <http://www.bdsl-online.de>.

schließende Bedeutungskontexte.⁴ Wie der Abschnitt zu den Eigendeutungen Müllers (V.3) zeigen wird, waren es tatsächlich noch einige mehr. Wichtig dabei ist, dass er dabei keinesfalls die vorherigen Deutungen zurücknahm, sondern zumeist auf ihnen als verschiedene, je mögliche Lesarten bestand. In einem Interview⁵ von 1992 etwa sprach er über zwei völlig konträre Interpretationen des Dramas – als Modell für „Vorgeschichte“ auf der einen und „Stalinismus“ auf der anderen Seite – und meinte dazu: „Einer der ersten Aufsätze über PHILOKTET bezeichnete das Stück als einen Text über den Stalinismus. Das war mir damals völlig neu. Heute sehe ich, es ist *auch* ein Stück über den Stalinismus.“⁶ Grundlage für diese Vieldeutigkeit ist Müllers Textverständnis. Im direkten Umfeld der eben zitierten Stelle treten die wesentlichen Züge im Ansatz hervor. Erstens sieht er den Prozess der Textproduktion mit dem Erfahrungshintergrund und konkreten -kontext des Autors unlösbar verbunden. (Vgl. GI3, S. 161, 1992) Die Grundlage, der Schreibimpuls erscheint als ungerichtete Bewegung, Schreiben ist eine „Erfahrung“ (GI2, S. 101, 1982), die „blind“ (GI3, S. 16, 1989) ist. Entscheidend hierbei ist, dass er den Text und seine Entstehung scharf vor politisch-funktionalisierenden Indienstnahmen – auch durch sich selbst – in Schutz nimmt: „Die Autorität ist der Text, nicht der Autor.“ (GI3, S. 161, 1992) Dieser zweite Zug des Müllerschen Textbegriffs begründet die Modellhaftigkeit seiner Texte⁷ – jeder Text stellt eine bestimmte Verarbeitung von Wirklichkeit dar, die in seiner Unabhängigkeit vom Autor dem Rezipienten zur produktiven Aneignung überantwortet wird. Der prozessuale Textbegriff, dessen sich Müller hier bedient, integriert somit – drittens – die Rezeptionsleistung des Lesers/Zuschauers.

Ein Text entsteht stets aus einer historischen Situation heraus, im Mindesten den subjektiven Erlebnissen des Autors – so auch „Philoktet“.⁸ Diesen historischen Gegebenheiten ist er als Text untrennbar verbunden. Doch Theater ist aus seiner historisch-ästhetischen Tradition heraus –

⁴ Vgl. Hauschild, Jan-Christoph (2001), S. 249ff.

⁵ Der hermeneutische Wert der Interviews Heiner Müllers ist dem Autor durchaus bewusst. Eine Vielzahl von Beiträgen beschäftigt sich mit der „Medienmaschine“ (so der Titel des Textes von Töteberg, Michael (1997)) Heiner Müller, die vor allem in den späten 80er und dann 90er Jahren auf Hochtouren lief. Müller, der es stets abgelehnt hat, sich theoretisch schriftlich zu äußern, kreierte eine neue Form des kreativen Missbrauchs der journalistischen Form, indem er die Interviews zur Bühne seiner praktizierten theatralen Theorie machte. Ihr heuristischer Wert für die Arbeit soll – im Ansatz – im ersten Kapitel zu Heiner Müllers Textproduktion bestimmt werden.

⁶ Müller, Heiner (1994), S. 161, 1992 (Hervorhebungen im Original). Im Folgenden werden die Selbstaussagen Müllers, die aus den Bänden 1–3 der Gesprächssammlung „Gesammelte Irrtümer“ stammen, mit den Siglen GI1, GI2 und GI3 abgekürzt sowie der Seitenzahl angegeben. Außerdem wird das Entstehungsjahr angefügt. Dazu siehe FN 28.

⁷ Bei „Philoktet“ spielt der Begriff des Modells eine Doppelrolle, da Müller ihn auch auf stofflicher Ebene verwendet. Der erste schriftliche Kommentar zum Stück aus dem Jahre 1968 anlässlich der Uraufführung in München vermerkt: „Die Handlung ist Modell, nicht Historie.“ (Müller, Heiner (1989f), S. 60). In der Tat ist die Vielzahl der Deutungen in der Sekundärliteratur – und die Betonung, dass sie die je einzig möglichen seien – diesem Modellbegriff geschuldet. Dabei wurde dieser inhaltliche „Modell“-Komplex – verständlicherweise – stets als geschichtsphilosophisches Paradigma interpretiert. Einzig Manfred Kraus geht in seiner Deutung auch auf den formalen Modellcharakter „Philoktets“ ein (Vgl.: Kraus, Manfred (1985)).

⁸ Auf die Bedeutung selbst text- und stofferner Erfahrungen für den Textprozess hat Müller oft hingewiesen. Darauf soll bei der Untersuchung des Stücks eigens eingegangen werden.

noch immer⁹ – ein Umgang mit Texten. Jede Inszenierung eines Dramentextes verkörpert Müllers Textbegriff entsprechend eine je unterschiedliche Verarbeitung eines Textes als Angebot, die wiederum den historischen Erfahrungshintergrund der Darsteller/Zuschauer¹⁰ integriert. Aus diesem Grund stellt ein Text, der diesem Umstand Rechnung trägt, viele Möglichkeiten des produktiven Umgangs mit ihm zur Verfügung.¹¹

Daraus folgt die zentrale These der vorliegenden Arbeit, dass die Modellhaftigkeit des Dramas „Philoktet“ sich auf die inhaltliche Ebene ebenso bezieht wie auf die formale.¹² Sowohl die grundlegend aktualisierende Lesart des mythischen Modells, auf dem das Stück beruht, als auch die verarbeitete Tragödienform stellen heuristische (Kunst- und Denk-)Modelle dar, die einen produktiven Umgang mit Erfahrungen ermöglichen sollen. Damit sind einige Aspekte einer Theaterästhetik Heiner Müllers benannt, die für ihn trotz einer weitreichenden Entwicklung während seines Schaffens in ihren Grundzügen Gültigkeit behielt: ein offenes Text- und Spielmodell, das beharrlich gegenwärtige Konfliktkonstellationen mit unverarbeiteter Vergangenheit konfrontiert und auf einer aktiven Rolle des Zuschauers als Ko-Produzenten besteht. Einige Grundzüge dieser Theaterästhetik – ihr Ursprung aus einem prozessualen Textverständnis und Müllers Verhältnis zur Geschichte sowie die doppelte Bedeutung des Mythos als Denkmodus und Konfliktmodell – sollen die „Philoktet“-Analyse umschließen, um den Wert und die Position des Stücks innerhalb von Heiner Müllers Schaffen aufzuzeigen.

Den beiden genannten Ebenen – der stofflich-inhaltlichen und der ästhetisch-formalen – entsprechend wurden in der Sekundärliteratur um „Philoktet“ im Wesentlichen zwei Debatten geführt, die auch hier Beachtung finden werden. Die eine, weit umfangreicher an Beiträgen und somit scheinbar auch an Bedeutung, versuchte eine inhaltliche Bestimmung vorzunehmen, die zweite beleuchtete die formale Gestaltung des Stücks – die verschiedentlich zwischen Tragödie und Lehrstück veranschlagt wurde.

Innerhalb des ersten Diskurses ging es maßgeblich um die Identifizierung der Reichweite und Beschaffenheit der Handlung als geschichtsphilosophisches Modell. Kurz gesagt: Für welche Gesellschaft wäre der dargestellte Konflikt denkbar und wie charakterisiert ihn Müller. Das Gros der Interpretationen ist dabei bemüht, ein bestimmtes Interpretationsmodell als ausschließlich gültiges zu etablieren. Nahezu allen ist eigen, dass sie, da es sich um einen zur Inszenierung be-

⁹ Vgl. Lehmann, Hans-Thies (2004a), S. 27.

¹⁰ Dasselbe Verhältnis wiederholt sich auf der Ebene einer jeden Vorstellung eines Theaterstücks, bei dem der verschiedene Erfahrungshintergrund von Darstellern und Zuschauern einen je neuen „Text“ kreiert.

¹¹ Daher ist die Eigenschaft der Modellhaftigkeit für einen Text eine, die ihn idealerweise als offen und nicht hermetisch charakterisiert, wie es noch für die philosophischen Systeme der idealistischen Philosophie etwa erstrebenswert galt.

¹² Wobei es sich auch hier wieder um eine Verdopplung des Modells handelt, was das Stück vielleicht besonders produktive Ansätze zur Verfügung stellen lässt: die angesprochene Prozessualität eines jeden Textes für Müller und zwei Modelle: den Mythos als Modell formulierter Erfahrung und den literarischen Mythos als Text(produktions- und rezeptions)modell.

stimmten Damentext handelt, diese Deutung an eine entsprechende Wirkabsicht koppeln, die sie Müller unterstellen. In diesen inhaltlichen oder geschichtsphilosophischen Diskurs mischt sich Heiner Müller von Beginn an ein. Die wichtigen Fragen hier lauten: Warum interpretiert er seinen Text und vor allem warum tut er es so häufig?¹³ Eine Antwort findet sich bei Ulrich Profitlich, der schon 1980, als die Kette von „Philoktet“-Deutungen durch Müller noch in vollem Gange war, den Antrieb dieses Gestus’ offen legte: „Was er liefert, sind Adaptionen, die durch aktuelle Zwecke bestimmt sind –, etwa 1965/66 vom Wunsch, eine Aufführung zu erreichen – vor allem aber durch die sich verändernde Situation der Gesellschaft und des Publikums.“¹⁴ Es sind ganz konkret „Vorschläge zu dessen [das Stück, M.Z.] Nutzbarmachung“¹⁵, so Profitlich. Der Theatertext, für die Realisierung auf der Bühne bestimmt, muss ebenso wie die antike Vorlage 1964 aktualisiert werden, um für das Theater brauchbar zu sein.

Müllers Deutungsroulette hat jedoch nicht nur die Funktion eines konkreten Spielangebots in Zeiten günstiger Repertoirepläne, die vielleicht eine Inszenierung ermöglichen, wäre das Stück nur wieder up to date. Vielmehr handelt es sich bei der Relativierung, Entgegensetzung und Vielfältigung der Interpretationen um eine Art „Bedeutungsguerilla“. Das immer neue Aufbrechen der Textbedeutung soll verhindern, dass die „intendierte Ablösung des Werks von seinem Autor und eine weitgehende [...] Verselbständigung seiner Potentialitäten im Rezeptionsprozeß“ durch die eifrige Aufnahme und Fixierung seiner eigenen Spielangebote in Kritik und Literaturwissenschaft wieder stillgestellt wird. Es kann indes in der Untersuchung des Stückes und seiner Deutungsgeschichte nicht darum gehen nachzuweisen, dass Müller all die später hinzugefügten Lesarten des Stückes nicht schon beim Abfassen 1964 angelegt haben konnte. Der Text „Philoktet“ unterscheidet sich grundlegend von den Deutungen, die Müller selbst an ihnen später vornimmt. Jede Deutung muss verstanden werden als Weiterführung der Textproduktion und zugleich als ein erneuter Abschluss des Textes – eine Einhegung der Bedeutungspotentiale im Zusammenhang einer Inszenierung, die wie eine Lektüre durch einen Leser eine Sinnkonstruktion vornimmt. Dadurch ist jede Deutung zugleich der Ausschluss aller anderen möglichen Lesarten. Die grundlegende Qualität des eigentlichen Textes, die sich als genuin politische Eigenschaft des Theaters (im Umgang mit dem Textmaterial) herauskristallisiert, liegt in seiner prinzipiellen Offenheit, der Anschlussfähigkeit an aktuelle Diskurse.

Dennoch ist es notwendig, die von Müller vorgenommenen Deutungen in eine Untersuchung „Philoktets“ aufzunehmen. Die Bedeutung der beiden oben eingeführten Debatten (inhal-

¹³ Daran schließt sich eine weitere Frage an: Warum ist es möglich, dass ein Text so viele Male interpretiert, gedeutet und kontextualisiert werden kann, wie es „Philoktet“ allein schon durch Müller geschehen ist? Woher kommt die Geräumigkeit, die es dem Stück erlaubt, all die Deutungsvarianten in sich aufzunehmen, die Wandlungsfähigkeit des Konflikts, für derart viele analoge Problemstellungen Modell zu stehen?

¹⁴ Profitlich, Ulrich (1980), S. 149.

¹⁵ Ebd.

tisch/formal) für Müllers Selbstverständnis des Stücks ist daran ansatzweise ablesbar. Zum einen lässt sich an den variierenden Umsetzungsvorschlägen die Entwicklung von Müllers Theaterästhetik festmachen, die, da Müllers Dramentexte alle zur Aufführung bestimmt waren, stets in dieser Arbeit latenter Gegenstand ist. Letztlich soll sich im Lichte der „Philoktet“-Deutungen Müllers zeigen, dass dieser einen Dramentext zugleich als einen Entwurf eines Theaters ansah, v.a. als das Material, an welchem es sich abarbeiten und die zentralen Konflikte – vor allem in Auseinandersetzung mit ihm – auf die Bühne bringen soll.¹⁶

Zum anderen lässt die andauernde Beschäftigung Müllers mit eigentlich abgeschlossenen Texten erkennen, dass sein prozessualer Textbegriff nicht nur „nach vorn“ (auf eine zukünftige Rezeption), sondern auch „nach hinten“ geöffnet war. Wie Hauschild in seiner Heiner Müller-Biographie über dessen Textproduktion notierte, „kam es ihm auf die Geräumigkeit, die Mehrdeutigkeit des Textes an“¹⁷. Diese Mehrdeutigkeit beruht nicht allein auf der strukturellen Beschaffenheit der Texte und Textmittel, sondern vor allem auf den Materialien, die Müller für seine Stücke wählte – nahezu alle Texte stellen Bearbeitungen einer Vorlage dar: Von der nur minimal abweichenden Übersetzung bis zur reinen Motivübernahme ist alles vertreten. Diese Arbeitsweise entwickelte Müller erst im Laufe seines Schaffens (aus).¹⁸ Was jedoch über alle Distanzen hinweg etwa den „Lohndrucker“ und die „Hamletmaschine“ verbindet, ist ihr Zitatcharakter. Als Stoff, historische Situation, Motiv, Figur, wörtliches Zitat oder Textformation – Müllers Texte sind Wiedergänger. Ihre Wiederaufnahme ist die Öffnung des Textes zur Vergangenheit hin, die nicht aus rein melancholischer Affinität zum Verlorenen entsteht. Müller sieht in der Rückwendung auf die Geschichte die Hauptaufgabe der Kunst: „Die Kunstwerke sind das Gedächtnis der Menschheit [...]“. (GI3, S. 122, 1990) Dabei ist das Verhältnis Müllers zur Geschichte – ebenso wie die oben bereits angedeutete Position zur Gegenwart und Zukunft sowohl als individuelle als auch gesellschaftlich-historische – produktiv gedacht. Es geht ihm um die Aneignung von Vergangenheit unter Bezugnahme auf gegenwärtige Erfahrungen – und zugleich

¹⁶ Diese These, die an dieser Stelle vorerst nur behauptet werden kann, setzt sich aus mehreren Elementen zusammen: Die formale Verfasstheit eines dramatischen Textes legt zumeist einen gewissen Rahmen für eine inszenatorische Umsetzung bereit, die man gemeinhin als werktreue Realisierung bezeichnen würde. Im besten Falle fügt ein Autor durch die Regieanweisungen seine Theaterästhetik skelettartig an den Text an. Bei Heiner Müller nimmt der Gebrauch dieses Mittels im Laufe der Jahre ab, nahezu parallel zur viel beschworenen zunehmenden Fragmentarisierung seiner Texte. Dies deutet auf die bereits angeführte prinzipielle Anschlussfähigkeit der Texte – jede neue Inszenierung bedarf quasi neuer Regieanweisungen, um die Realisierung des Textes als Aktualisierung zu bewerkstelligen. In diesem Sinne kann man die Interviewdeutungen seiner Stücke durch Heiner Müller als Regieanweisungen für ihre Umsetzung interpretieren. Dies soll u.a. im Analyseabschnitt zu „Philoktet“ der Arbeit geschehen.

¹⁷ Hauschild, Jan-Christoph (2001), S. 10.

¹⁸ Gerade seine ersten Stücke sind noch viel stärker strukturell an ein Wirkziel (didaktisches Theater) oder einen historisch konkreten Grundgestus (Aufbau des Sozialismus) gekoppelt. Was ihren Eigenwert nicht schmälert. Zum einen hat man in ihnen die deutlichste Ausprägung der von Müller immer wieder behaupteten Komik seines Werks entdeckt. Zum anderen enthalten auch sie grundlegende gesellschaftliche Konflikte, so dass zumindest Müller selbst 1988 Lohndrucker als „das zur Zeit aktuellste Stück von mir in der DDR“ (GI2, S. 151, 1988) bezeichnen konnte. Darüber hinaus ist etwa auch den Produktionsstücken schon die sprachliche Brillanz eigen, die Müller spätestens mit „Philoktet“ berühmt machte.

einer Öffnung auf eine Zukunft hin. Theater ist für Heiner Müller mehr als jede andere Kunstform dazu prädestiniert, diese Übersetzungsleistung mehrerer Zeitebenen ineinander zu ermöglichen: „Theater muß auf seiner Übersetzungsqualität bestehen. Übersetzung in andere Zeiteinheit, in anderen Raum. Geschichte auf dem Theater ist nur darstellbar als Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, dadurch wird sie überschaubar.“ (GI2, S. 63, 1986) Diese Funktion von Kunst im Allgemeinen und Theater im Besonderen beruht auf der Geschichtsauffassung Heiner Müllers, die in der kurzen Formel der „Wiederkehr des Gleichen als das Andere“ einen zyklisch-spiraligen Verlauf behauptet, und innerhalb dessen Vergangenes nicht zugleich als Bewältigtes erscheint. Vielmehr muss für den beharrlichen Dramaturgen deutscher Befindlichkeiten das Unbewältigte der Geschichte in aktivierender Erinnerung wiedergekaut und präsent gehalten werden. Die Vorstellung des Theaters als (konstruktiv-produktiver) Erinnerung soll als Ableitung von Müllers Geschichtsvorstellung gezeigt werden, die in Auseinandersetzung mit Karl Marx und Walter Benjamin geschult ist und in einem schwierigen Verhältnis zur in der DDR weithin (und lange) dominanten Fortschrittsdoktrin steht.

Eine besonders delicate Frage im Zusammenhang mit Heiner Müllers Vorstellung von Kultur als „Dialog mit den Toten“ ist die nach dem Wesen und der Erscheinung(sformen) der Gespenster, die als Wiedergänger unbewältigter Geschichte in der Gegenwart umtrieblich sind, sowie jene nach der (richtigen) Art und dem Ziel des Umgangs mit ihnen. Die Gespenster, denen etwa Jacques Derrida (2001) – in Auseinandersetzung mit Karl Marx – ein eigenes Buch gewidmet hat und welches den eingeschobenen Gespensterdiskurs der vorliegenden Arbeit theoretisch fundieren soll, befinden sich an zwei wichtigen Schnittstellen: 1. Zum einen sind sie die Figuren der eingeforderten Präsenz der Vergangenheit – und somit die „Wappenzeichen“ von Müllers Geschichtskonzept. Der Blick auf die Geschichte der phänomenologischen, philosophischen und literarischen Geisterkunde offenbart jedoch, dass die Frage nach dem richtigen Umgang mit Gespenstern – Exorzismus oder, wie Derrida es fordert, rückhaltloses Willkommenheißen – stets auch Gradmesser für die „Vergangenheitsarbeit“ war und ist. 2. Gerade die letzte dieser beiden Forderungen (Vergangenheit präsent halten (1) UND eine angemessene Form des Umgangs mit ihr zu finden (2)) verweist auf den zweiten Schnittpunkt hin, als welcher die Gespenster fungieren. Denn zum anderen leiten die Gespenster, sowohl im Verhältnis der beiden um „Philoktet“ kreisenden „Hauptdiskurse“ als auch innerhalb dieser Arbeit, über zum mythischen Stoff und der Bearbeitungsform des Mythos: der Tragödie – sowie Müllers Auseinandersetzung mit ihr. Der zweite (formale) Diskurs, der um „Philoktet“ kreist, nimmt sich der Frage an, ob es sich bei dem Text – als Adaption der sophokleischen tragischen Vorlage – tatsächlich um eine Tragödie handelt, bzw. in welchem Verhältnis das Stück zur Tragödie steht. Er wird, wenn überhaupt, zu- meist nur an den ersten angegliedert behandelt. Bei den wenigsten steht er als ästhetischer im

Zentrum der Untersuchung, wie in der Studie „Mythologische Genauigkeit“ von Michael Ostheimer (2002) oder am Rande des Tragödien-Diskurses Christoph Menkes (2005). Doch auch diesen geht es eher darum, die Wurzeln von Müllers Tragödienkommentaren offen zu legen (Ostheimer) oder das Stück – für ein philosophisches Projekt (Menke) – im Gefolge einer der Müllerschen Deutungen zu vereindeutigen.¹⁹

Heiner Müller hat nie eines seiner Stücke Tragödie genannt. Dennoch wurde er schon Mitte der 60er Jahre als Tragiker und später seine Stücke als Tragödien des 20. Jahrhunderts (im doppelten Sinne: als die Tragödie des 20. Jahrhunderts verhandelnde und als die beste Adaption der Gattung Tragödie im 20. Jahrhundert) gefeiert.

Das wäre weniger verwunderlich – ein Meister seines Fachs bemühte sich um die Wiederbelebung einer tot geglaubten literarischen Form –, ließe man die Umstände außer Acht. Doch Müller war erklärter, wenn auch kritischer Kommunist²⁰ und zu seiner Zeit galt das – vereinfachte – Marxsche Diktum vom Mythos als „Naturmythos“ einer gattungsgeschichtlichen Kindheit. Die Tragödie des Schicksals war den Notwendigkeiten der Geschichte gewichen, und Brecht, in dessen produktiver Nachfolge sich Müller bewegte, hatte die aristotelischen Kunstgesetze ad acta gelegt. Warum also die Beschäftigung mit einem unzeitgemäßen Sujet, einer unproduktiven Form?

Vom umfangreichen Oeuvre Müllers eignen sich besonders seine Antike-Adaptionen als Untersuchungsgegenstand für diese Frage, auch wenn die „Germania“-Texte nicht minder dem Tragödienfeld zugeschlagen wurden. Denn erstere halten sich sowohl thematisch als auch formal strenger an die antiken Vorgaben, was die gestellte Frage klarer erscheinen lässt. Die Tatsache, dass sowohl Heiner Müller selbst, als auch Regisseure und Interpreten den Text „Philoktet“ von 1964 als den zugleich klassischsten und modernsten sowie denjenigen bezeichnen, der das „höchste technische Niveau“²¹ erreicht hätte, lässt die Wahl des Untersuchungsgegenstandes leicht erscheinen.

Heiner Müllers Brief an den Regisseur der bulgarischen Uraufführung, die er 14 Jahre nach der Erstumsetzung von „Philoktet“ als die eigentlich erstmals gelungene Inszenierung bezeichnete, zeigt deutlich, dass die Auseinandersetzung mit Sophokles' Vorlage des Stücks sowie die theoretischen Erörterungen Hölderlins, Nietzsches und Hegels den Hintergrund des Textes bilden. Die

¹⁹ Michael Ostheimer etwa verfolgt den Anspruch, Müllers Tragödienkonzeption, die „Philoktet“ zu Grunde liegt, maßgeblich aus der Lektüre des später zum Stück geschriebenen „Briefs“ abzuleiten. Christoph Menke (2005) hingegen interpretiert das Stück allein als Lehrstück. Dennoch ist Menkes Ansatz für die vorliegende Arbeit wichtig, v.a. wegen der tragödientheoretischen Überlegungen, die auch die produktiven Aspekte der Tragödie genauestens untersuchen.

²⁰ Dies lässt sich für den Entstehungszeitraum des Stücks noch unzweifelhafter sagen als etwa die 70er oder 80er Jahre. Dennoch spielt sein Verhältnis zur DDR – und damit auch der marxistischen Theorie sowie deren Auslegung – eine nicht unerhebliche Rolle bei der Entstehung und Selbstdeutung „Philoktets“. Daher wird sich das dritte Kapitel damit eingehender beschäftigen.

²¹ Langhoff, Matthias (2005), S. 187.

eigentliche Frage jedoch ist die nach dem Kern des tragischen Konflikts (oder danach, wo er sich lokalisieren lässt) und seiner Lösbarkeit. Gerade in der Verneinung (tragischer Erlösung) sieht Müller den Grund für die ungebrochene Gültigkeit der Tragödie – und die Anschlussmöglichkeit an sein Geschichtsbild –, die zum einen in ihrer kulturell-gesellschaftlichen Funktion bedeutsam ist und zum anderen für Müller Manifestation einer Schwellensituation ist, in der er auch seine Gesellschaft analog befindlich sieht.

Doch über alle konkret historischen Verbindungen hinweg entdeckt Heiner Müller sowohl im Stoff als auch dem Widerstreit der Tragödie einen aufgebrochenen Konflikt, der ihm als grundlegend für die Gesellschaft des Abendlandes gilt, und welcher sich ungelöst durch die Zeiten mahlt. Diesen wirft er, als Grundformation seines Theaters wirksam, in „Philoktet“ exemplarisch auf die Bühne; die vielfach formulierbare Dialektik aus Körper und Idee, Natur und Kultur, Individuum und Gesellschaft. Dabei ist für Müller evident, dass diese Einsicht sich nicht ohne weiteres reflexiv – über den Weg der gewissermaßen „partiischen“ Sprache, dem Text im Theater – erschließt, sondern (auch u.v.a. im Konflikt mit ihr) erfahrbar gemacht werden muss. Hier trifft sich Müller mit einem Kernanliegen des postmodernen Theaters, dessen Theorie Hans-Thies Lehmann erstmals formuliert hat und welches für die Anschlussfähigkeit von „Philoktet“ Pate steht.

Dabei ist die Frage nach der Tragödie eigentlich zuvorderst eine Frage nach dem Mythos, der nicht nur als Gegenstand der Tragödie von Belang, sondern Bestandteil einer Debatte um verschiedene diskursive Praktiken ist. Der Mythos und seine (literarische) Tradierung, Wandlung und das Verständnis von sowie die Kritik an ihm im Laufe der Geschichte sind für die Arbeit insofern bedeutsam, als dass er aufzeigt, dass Heiner Müller die griechische Tragödie und ihren mythischen Stoff nicht nur als analoges Konfliktmodell zur Verdeutlichung geschichtlicher Stagnation aufgriff. Denn Müllers Anknüpfen an die griechische Tragödie ist zudem, entgegen einer jahrhundertelangen Tradition der (einseitig verurteilenden) Mythenkritik, als ein Anschluss an ein „mythisches Denken“ erkennbar, welches v.a. diskursiv, kollektiv und gesellschaftsbildend zu beschreiben ist und das zuletzt in der Mythen rezipierenden Tragödie Widerhall fand. In bester Tradition seines Übervaters Brecht gelangt in Müllers Arbeit nicht nur historisches Material zur Wiederaufnahme und Verarbeitung, sondern auch stets die eigenen früheren Textentwürfe, die an aktuellen Gegebenheiten und Anforderungen gemessen, gerieben und überarbeitet werden.²² Diese Korrektur des Textes findet jedoch – bei Müller ganz anders als bei Brecht²³ –

²² Müller über Brecht: „Warum – vom Wortlaut bis zur Struktur – immer wieder der Rückgriff? Noch in der Courage wird die Hauspostille zitiert. Brecht macht sich zum Gegenstand der Darstellung, indem er seine Texte, fertige und nicht fertige, immer wieder auf den Prüfstand zerrt.“ (GI2, S. 62, 1986).

²³ Während bei Brecht von vielen Stücken etliche Versionen aus sehr weit auseinander liegenden Zeiten existieren, die davon zeugen, dass er sie stets auf eine andere Inszenierungsform und -absicht hin überarbeitete, ist das bei Müller nicht der Fall. Einmal veröffentlichte Texte änderte Müller – als Text – nur in [meines Wissens, M.Z.] einem Fall,

auf der Ebene der Realisierung für die Bühne statt, in der Auseinandersetzung mit der Vorlage, die so die ihr eingeschriebenen Erfahrungen mit einbringt: „Die erste Wirklichkeit des Theaters ist der Text, nicht der Stoff. Im Prozeß der Aufführung, in der ‚Tateinheit‘ mit der Realität der Produzenten, zu denen die Zuschauer gehören, entsteht der Gegenentwurf.“ (GI2, S. 63, 1986) In (zunehmend kritischer) Verhältnis zu Brechts Lehrstücktheorie ist dieses Theaterkonzept Müllers eines, das sich an das Publikum richtet – ohne jedoch zu richten. Im Unterschied zum großen Meister des dialektischen Lehrspiels versagt Müller seinen Figuren, Darstellern und Zuschauern die Lehre auf inhaltlicher Ebene und wirft sie mit dem unbewältigten Konflikt in der Tasche und im Kopf wieder auf die Strasse.

Diese Verlagerung des Konflikts in einen Raum, der die Szene zwischen Bühne und Zuschauern aufspannt, zeigt die abschließende Stoßrichtung der Arbeit an. Die erwähnte Lesart des „Philoktet“ von Christoph Menke in seinem Buch „Die Gegenwart der Tragödie“ lässt den Text in Nachfolge der Brechtschen Lehrstücke als eine „Spiel der Tragödie“ an seiner Lehrintention fehlgehen – die Tragödie, die in ihrer Freiheit des Theaters den Ablauf („im Labor“) erprobt um so den Zuschauer zur experimentell gesinnten Grundhaltung gegenüber der realen Praxis zu bewegen, scheitert an den Grundregeln des Spiels: nie ernst und nie notwendig. Das Problem der (theater- und damit auch wirkungsästhetischen) Gebundenheit des Stücks gilt es somit abschließend am Beispiel der Lesart zu diskutieren. Kann „Philoktet“ sich der von Menke entworfenen Alternative der „Tragödie des Spiels“ zuschlagen oder bleibt es unlösbar einer ideologische Grundposition verhaftet, der es einigen Interpreten zufolge entstammt?

Doch wird es nicht so sehr ausschlaggebend sein zu entscheiden, ob es sich bei „Philoktet“ – als dramatischem Text – tatsächlich um eine („waschechte“) Tragödie handelt oder nicht, sondern welche Formen- und Stoffbezüge im Stück exemplifiziert und welche darüber hinaus angelegt sind und wie man sie nutzbar machen kann. Dabei richtet sich das Augenmerk im Besonderen darauf, inwieweit diese Möglichkeiten das Verdienst einer Theaterform – der Tragödie – ist, die nicht nur als Grundlage eines dramatischen Textes, sondern vor allem als Paradigma einer Theaterform heute produktiv gemacht werden kann.²⁴

der „Korrektur“, jedoch auch das quasi auf Anweisung „von oben“. (Nichtsdestotrotz war auch Müller ein unermüdlicher „Selbstbearbeiter“. Viele über Jahrzehnte unbeendete Texte fanden Eingang in spätere Projekte.) Das spricht jedoch nicht, wie man annehmen könnte, für die Position eines autoritativen Autorverständnisses. Eher lässt sich daran die Differenz der Theaterästhetik zwischen Brecht und Müller bestimmen. Während für Brecht der Text die Autorität auch noch in der Inszenierung darstellt, verschiebt sich diese bei Müller zu Gunsten der Inszenierung. (Diese Pauschalisierung kann nicht für die gesamte Schaffenszeit Müllers behauptet werden, sondern bezeichnet eine Tendenz, die sich im Laufe der Zeit verstärkte.) Beim Verhältnis Müller–Brecht, die später beispielhaft über das Lehrstück erfolgen soll, wird darauf zurückzukommen sein.

²⁴ Einen Ansatz in diesem Sinne stellt das Buch zur „Philoktet“-Werkstatt dar, in dessen Vorwort Wolfgang Storch (2005) schreibt: „Heiner Müller erreichte die Rückkehr der Tragödie als Form der öffentlichen Verständigung über die Macht gegenüber den psychischen Zerstörungen, die sie bewirkt. Die Tragödie öffnet die Wunde.“ (S. 24)

Was bis hierher deutlich geworden ist: Die zentralen Begriffe in Müllers Theater – denn nichts anderes sind seine Texte, selbst, wenn sie nur gelesen werden – bilden ein unlösbares Geflecht, das sich nur in wechselseitiger Erhellung knüpfen und auch entwirren lässt. Die sechs Teile (plus ein Exkurs) der vorliegenden Arbeit wollen diesem Umstand Rechnung tragen. Daher werden die Kapitel I. bis IV. (und der Exkurs), obwohl sie keine ausschließliche Beschäftigung mit dem Stück „Philoktet“ darstellen, jene wichtigen (oben genannten) Eckpunkte des Theaters Heiner Müllers zu erarbeiten versuchen, um einen Denkraum für die tatsächliche Beschäftigung mit dem „Stück“ zu schaffen. Die ersten vier Kapitel sollen gewissermaßen das Handwerkszeug zur Betrachtung „Philoktets“ liefern.

Im Text, und mehr noch in der daraus hervorgehenden Inszenierung, überschneiden sich eine Vielzahl von Zeiten, die je historische Erfahrungen reflektieren – wenigstens die Zeit des Stoffs (für „Philoktet“ sowohl die des Mythos als auch die des sophokleischen „Philoktet“), die der Entstehung des Stücks (Heiner Müllers Erfahrungen bis zum Jahr 1964) und schließlich der jeweiligen Inszenierungskontext (der zugleich die Inszenierungsgeschichte mit zitiert).

Dies bedeutet, dass jede abschließende Lesart und Interpretation des Stückes den Text eindimensional macht und ihn um Realisierungsmöglichkeiten bringt, die er offensichtlich bereithält. Daher will die Arbeit in der Besprechung aller noch so abseitigen themenkomplexe um das Stück kreisen und dadurch den sich langsam schließenden Ring der Deutungen wieder öffnen. Dafür soll im ersten Kapitel (I.) Heiner Müllers Textproduktion untersucht werden. Ein besonderes Augenmerk richtet sich dabei auf die Form seiner Deutungen in Interviews, die nicht nur in Bezug auf „Philoktet“ von einer grundlegenden Widersprüchlichkeit geprägt sind. Der zweite Abschnitt (II.) beleuchtet Müllers Verhältnis zur DDR. Hier kann es nicht um eine vollständige (politische) Standortbestimmung des Weltenbummlers Müller gehen. Wichtig ist der Abschnitt v.a., weil sich aus dieser wechsellvollen Verbindung sowohl Müllers Funktionsbestimmung von Theater ableiten lässt, als auch das Verhältnis zu seinem Material und Schreibanlass. Das dritte Kapitel (III.) versucht zu klären, in welcher Weise sich Müllers Arbeit um Geschichte dreht und in welchem Verhältnis er sich dabei zur marxistischen Geschichtsphilosophie sowie deren „Korrektur“ durch Benjamin befindet. Diese Beziehungen bleiben auch im Weiteren insofern relevant, als dass sich Müller mit „Philoktet“ eines Stoffs annimmt, der durch Marx als Mythos der – eigentlich längst abgearbeiteten – Vorgeschichte der Menschheit zugeordnet wurde. Daher wird die besondere Position des Mythos, ausgehend von seiner Funktion zur Entstehungszeit „Philoktets“ über die Rezeption durch die europäische Aufklärung (und folgender Epochen), Karl Marx sowie Walter Benjamin bis zur Adaption durch Müller, im vierten Kapitel (IV.) im Zentrum stehen. Dazwischen wird ein kurzer Exkurs sich der aufschlussreichen Figur des Gespensts annehmen und versuchen, die Potenziale aufzuzeigen, die es für die Beschreibung von Heiner Müllers

Theater bereithält. Schließlich bearbeitet das fünfte Kapitel (V.) die Hintergründe, Entstehung und wechselvolle Deutungs- und Rezeptionsgeschichte von „Philoktet“. Eine eingehende Analyse der Figuren als Träger der Konflikte und Potenziale des Stücks soll das ausschließlich „Philoktet“ bearbeitende Kapitel vervollständigen. Schließlich wird ein kurzer Ausblick (VI.) auf eine mögliche umfangreiche Analyse des Verhältnisses von Müllers „Philoktet“ zur Geschichte der Theorie und Praxis der Tragödie seit ihrer antiken Form die Arbeit abschließen und versuchen, in aller Kürze einige Fäden wieder zusammenzuführen.

I. „Daß ich nur schreibend über die Dinge komme!“²⁵

*Alle Geschichten werden heimgesucht von den Gespenstern der Geschichten, die sie hätten sein können.
Salman Rushdie, Scham und Schande*²⁶

Dieses Kapitel versucht, einige Thesen zu Heiner Müllers prozessualen Textverständnis aufzustellen und sie im Ansatz zu belegen. Neben einigen Untersuchungen zu diesem Thema geben vor allem Müllers eigene Aussagen zu seinem Schreiben Aufschluss darüber.²⁷ Bestandteil dieser Beweisführung soll es daher auch sein, auf die besondere Bedeutung der Interviews einzugehen, die Heiner Müller seit Ende der 70er, überwiegend jedoch in den 80er Jahren in steigender Zahl gab. Dabei soll gezeigt werden, dass die Interviews, die immer wieder als Ersatz für die fehlende Verschriftlichung von Müllers Theorien herangezogen werden, einen eigenen Stellenwert innerhalb Müllers Oeuvre beanspruchen können und nicht nur tagesjournalistisches Geklapper sind. Die – oft behauptete – Bedeutung der Gespräche als Theorieersatz kann nicht gänzlich zurückgewiesen werden – schließlich wird hier selbst versucht, eine bestimmte Form des Schaffensprozesses aufgrund der Eigenaussagen des Dramatikers zu skizzieren. Allerdings kann auf diesem Wege die selektiv-isolierende und damit vereinseitigende Zitierweise von Müllers Aussagen in der Sekundärliteratur relativiert werden, indem die offene und (intendiert) widersprüchliche Beschaffenheit dieses Gesprächsarchivs dargelegt wird.²⁸

Ein grundlegender Nachteil für die vorliegende Arbeit besteht darin, dass die Selbstaussagen Heiner Müllers alle ausnahmslos nach der Zeit datiert sind, in der das hier im Zentrum verhandelte dramatische Werk entstand.²⁹ Einzig die erste offizielle Stellungnahme Müllers zu „Philok-

²⁵ Wolf, Christa (1975), S. 40.

²⁶ Rushdie, Salman (1996) S. 161.

²⁷ Die wenigen schriftlichen theoretischen oder entfernt poetologischen Texte Heiner Müllers, die nahezu komplett in dem „Material“-Band versammelt sind, sollen dabei nicht fehlen. Zentrale Kernaussagen der Texte tauchen dabei später in den Interviews wieder auf.

²⁸ Ein Problem bleibt allerdings bestehen, so sehr man es zu vermeiden suchte: Alle Aussagen wurden in bestimmten Interviews, gegenüber unterschiedlichen Interviewern und im Rahmen je verschiedener sowohl historischer als auch konkreter Umstände getroffen. Keine noch so genaue Rekonstruktion all dieser Faktoren würde die Aussagen in ein Licht rücken, das sie vollends vergleichbar werden ließe. Daher wird sich diese Arbeit darauf beschränken, auf wichtigere bekannte Kontexte hinzuweisen, um auffällige Aussagen einzuordnen und unklarere aufzuhellen. Außerdem soll es v.a. darum gehen, auf Tendenzen hinzudeuten, die sich durch gehäufte und konstant wiederholte Aussagen Müllers beschreiben lassen, wohingegen die Sekundärliteratur gemeinhin dazu neigt, seine pointiert kontrastiven, provozierenden Statements ins Rampenlicht zu rücken. Um diese Entwicklung kenntlich zu machen, wird allen Aussagen das Jahr ihrer Entstehung hinzugefügt, um dann bei einigen Beispielen exemplarisch auf Konstanten oder Verschiebungen hinweisen zu können. Wenn selbst zuweilen Aussagen oder gar nur Gesprächsbestandteile zitiert werden, sodann mit schlechtem Gewissen und nur an Stellen, wo durch eine Vielzahl ähnlicher oder identischer Aussagen Beispielhaftigkeit nachgewiesen werden könnte. Wenn dies nicht vollständig geschieht, so aus Platzgründen.

²⁹ Die Grundlage der Analyse bilden die drei Bände „Gesammelte Irrtümer“ (GI1–3) sowie die Gesprächssammlungen „Jenseits der Nation“ (Müller, Heiner (1991)) und „Ich schulde der Welt einen Toten“ (Müller, Heiner (1996b)). Ergänzt werden sie durch die Texte des „Material“-Bandes (Heiner Müller (1989)), das Interview zu „Philoktet“ aus

tet“, die 1966 in „Sinn und Form“ als Gespräch mit dem Herausgeber Wilhelm Girnus, Werner Mittenzwei und Rudolf Münz lanciert wurde– im Anschluss an den Erstabdruckes des Stückes 1965 an gleicher Stelle –, steht aus den 60ern zur Verfügung. Dieses Manko wird zum einen dadurch wettgemacht, dass bestimmte Tendenzen, die anhand der Aussagen Müllers kenntlich gemacht werden sollen, ohnehin an den (Theater-)Texten bereits zu Tage treten.³⁰ Andere, nicht so offensichtliche Züge können mit Hilfe bereits vorliegender (und eigener) Untersuchungen zu Müllers Texten auch für eine frühe Phase seines Schaffens nachgewiesen werden. Bei jenen Zügen der Textproduktion Heiner Müllers, für die sich keine Existenz zu einem früheren Zeitpunkt als dem seiner Benennung durch Müller in einem Interview nachweisen lässt, soll das auch nicht behauptet werden. In der Tat geht es dort eher darum, (im Ansatz) eine Entwicklung aufzuzeigen, die in Müllers Verständnis eines (Dramen)Texts – seiner Ursprünge, Entstehung, Konsistenz, Funktion und Umsetzung (auf der Bühne) – sich vollzog.³¹

Auf der Grundlage der hier gewonnen Erkenntnisse wird später der heuristische Wert der Kommentare Müllers zu „Philoktet“, mit denen er eben über mehrere Jahrzehnte verteilt das Stück neu interpretierte, und damit auch im Rahmen seiner Text- und Theatertheorie produktiv zu machen versuchte, besser zu bemessen sein.³²

Sinn und Form von 1966 (Müller, Heiner (2005c)) sowie eines der letzten Arbeitsgespräche Müllers aus dem „Kalkfell“-Arbeitsbuch (Müller, Heiner (1996a)). Die drei Bände „Gespräche“ aus der Werkausgabe des Suhrkamp-Verlages, die Alexander Ernst in seinem Artikel „Heiner Müllers Theater der Schrift oder: Der Interviewkünstler im Spiegelbild seines Schreibprozesses“ (<http://www.perspektive89.com/2006/06/29/heiner-müllers-theater-der-schrift-oder-der-interviewkünstler-im-spiegelbild-seines-schreibprozesses>) verwendet, sind bislang noch unveröffentlicht und standen daher nicht zur Verfügung. Außerdem verdeutlicht der Untertitel des ersten Bandes dieser Reihe (*Gespräche 1 (1965–1987)*), der die frühesten Gespräche beinhaltet, dass von vor 1965 keine nennenswerten Selbstaussagen Müllers verfügbar sind. Doch auch so spricht das Verhältnis der Texte eine deutliche Sprache: Nur ein Text aus den 60er und vier aus den 70er Jahren liegen vor, wohingegen 28 Gespräche aus den 80er Jahren sowie 19 aus den ersten fünf Jahren der 90er vorhanden sind. Wenn man berücksichtigt, dass die Zahl der angefragten Interviews bedingt durch Müllers steigende Popularität im Laufe der Zeit ohnehin zunahm, lässt sich dennoch konstatieren, dass er sich dieser Form der (hier v.a. relevant: poetologischen) Selbstdarstellung und -verständigung in zunehmendem Maße bediente. Die verwendeten schriftlichen Texte des „Material“-Bandes stammen überwiegend aus den 70er (sechs) und 80er Jahren (fünf), nur der viel zitierte „Glücklose Engel“ (1958) und die für die „Philoktet“-Untersuchung wichtigen „3 Punkte zu PHILOKTET“ (1968) sind älter.

³⁰ Daher erweist die Untermauerung dieser Text- und Schreibcharakteristika durch Müllers eigene Reflexionen den Dramatiker zusätzlich als selbstreflexiv und -kritisch.

³¹ Dies findet hier als (relativ) allgemeine Untersuchung statt, um zum einen die Züge dieses Textverständnisses klarer herauszustellen und zum anderen den heuristischen Wert der Aussagen, die Müller selbst trifft, einschätzen zu können.

³² Gleiches gilt auch für die Verwendung von Müllers Selbstaussagen in allen anderen Kapiteln. So wird sich beispielsweise zeigen, dass Müller zwar von Beginn an eine intuitiv-willkürliche Schreibweise für sich beansprucht, diese aber im Zuge des aufklärungskritischen Diskurses der 70er Jahre stärker in Dienst nimmt – um einen solchen Rationalismuskritischen Grundgestus bereits in der Produktion seiner Texte zu behaupten. (Die Aufnahme eines mythischen Stoffes durch „Philoktet“ – des vermeintlich vernunftfeindlichen Sujets schlechthin – zu einem derart frühen Zeitpunkt wie 1964 ist daher schon richtungsweisend.) Später dient dieser Zug nicht minder der Medienkritik. Indem er auf der authentischen Erfahrung besteht, die dem Schreiben seiner Aussage nach zu Grunde liegt, setzt er es von der „Auslöschung der Erfahrung“ (Kalkfell 1 (1996), S. 137) durch die Medien ab. Dieser Diskurs wird jedoch wiederum kompliziert, da Müller sich schon relativ früh affirmativ zur Idee des Mensch-Maschine-Komplexes äußert, der den Menschen ablösen könnte.

Prozess 1 – Das Interview als Fortführung offener, prozessualer Textpraxis

Einen Autor, der nichts ernster nimmt, als seine Texte, muss man zwangsläufig fragen, warum er diesen nicht ein theoretisches Beiwerk zugesellt, um sie im richtigen Licht verstanden zu wissen. Zumal, da es sich um Dramentexte handelt, die mehr noch als Prosa – durch die Notwendigkeit, sie auf einer Bühne umzusetzen – unter einer Missinterpretation als Verunstaltung zu leiden haben. Die Antwort Müllers³³ erscheint deutlich: „Die Autorität ist der Text [...]“. Doch gegenüber was? Das Zitat geht weiter: „[...] nicht der Autor“. (GI3, S. 161, 1992) Die Autorität eines Textes ist Müller „heilig“, auch gegenüber seinen eigenen Intentionen. Diese bezeichnen zweierlei: Zum einen (A) die Ideen, Intentionen oder Strategien, die er beim Schreiben gehabt haben könnte. Und zum anderen (B) die Deutungen und Lesarten, die im Nachhinein an seine Stücke herangetragen werden.³⁴

Die Vorbehalte gegenüber der Bedeutung eigener, der Textentstehung zu Grunde liegenden Wirkabsichten („Ideen“, A) hat wiederum mehrere Ursachen, die im Laufe der Jahre immer verzweigter werden. Spätestens seit den 80er Jahren behauptet Müller hartnäckig die „Willkür“ (GI2, S. 146, 1988)³⁵ in der Bearbeitung seines Materials. Ursprung des Schreibens seien „weniger Strategien als Bedürfnisse“ (GI2, S. 146, 1988), bereits kurz zuvor nannte er „Schreiben [...] eine absolut verantwortungslose Tätigkeit“ (GI2, S. 89, 1987) und gipfelt in der Absage an die politische Instrumentalisierbarkeit – Kunst als „Zerstörung von Ideologie“ (GI2, S. 102, 1987).³⁶ Vier Gründe (A1–4) sind hierfür denkbar, die miteinander in Verbindung stehen und sich im Laufe der Zeit eher ergänzen als ablösen.

(A1) Jeder Text entsteht vor dem Erfahrungshintergrund seines Autors, der sich – mit oder gegen seinen Willen – in den Text einschreibt. Das bezieht sich sowohl auf den Lebenshorizont – „Geschichte als persönliche Erfahrung“ (GI1, S. 96, 1982)³⁷ – als auch die konkreten Erfahrungen

³³ Neben der – für einen derart akribischen und daher relativ langsamen Arbeiter wie Müller einleuchtenden – Erklärung, dass es ihm „viel anstrengender [ist] [...], Theoretisches auszuformulieren, also zu schreiben“ (GI1, S. 155, 1985), soll v.a. die poetologische Begründung dargestellt werden.

³⁴ Bei beiden Dimensionen stellt er sich selbst auf eine Stufe mit all jenen, denen der Text als Geschaffenes gegenübertritt. Er sieht sich nicht in der privilegierten Position des Autors, dem das Hoheitsrecht der Interpretation über seinen Text zusteht, sondern ist im gleichen Ausmaß Rezipient eines literarischen Werks. Auf die Frage nach der Wirkabsicht seiner Texte antwortete er 1988: „Was ich will damit, ist doch völlig belanglos. Auch wenn ich irgendwelche Ideen hätte, die sind genauso belanglos wie ihre.“ (GI3, S. 160, 1992)

³⁵ Fast identisch äußert er sich vier Jahre später über die Bedeutung der Wahl von Figuren als Platzhalter politischer Intentionen: „Das ist eine willkürliche Entscheidung. Und Willkür ist nie falsch, wenn man begabt ist.“ (GI3, S. 163, 1992)

³⁶ Die Figur des Theaters als Ideologiezerstörer ist indes schon älter, sie findet sich bereits in einem Interview von 1977 (GI2, S. 14, 1977). Scheinbar hat er die Forderung von Bertolt Brecht übernommen, dem er sie in seinem schriftlichen Brecht-Kommentar „Fatzert+Keuner“ zuschreibt: „Im gleichen Jahr 1948 [...] formulierte Brecht als die Zielstellung seiner Arbeit in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands: 20 Jahre Ideologiezertrümmerung [...]“. (Müller, Heiner (1989), S. 32)

³⁷ Aussagekräftige Zitate sind hier schwer zu finden. Heiner Müller hat jedoch nie einen Zweifel daran gelassen, dass sein Theater in hohem Maße autobiographisch ist: „Nicht an der Oberfläche, aber es steckt immer etwas sehr Persönliches darin.“ (GI2, S. 95, 1982) Die viel zitierte Ur-Szene seines eigenen Theaters, die Verhaftung seines Vaters während er sich schlafend stellte, kann hier als paradigmatisch gelten (u.a. zitiert in: GI1, S. 90f.). Vgl. Haag, Ingrid (1993). Auch in der Sekundärliteratur ist das Argument, wie hier bei Monika Meister (1989) in der Bespre-

während des Schreibens: „[...] was während des Schreibens passiert, gehört zum Text“. (GI2, S. 147, 1988)³⁸ Dies macht das Schreiben zu einem nicht kalkulierbaren Prozess – „Schreiben ist ein Lebensausdruck“ (GI2, S. 102, 1987) – und verhindert damit die unproblematische (ideologisch-politische) Instrumentalisierung des Produkts: „Je mehr man es kalkuliert, desto wirkungsloser wird es, selbst politisch.“ (Ebd.)³⁹ Der Text wird durch den in ihn eingeschriebenen Erfahrungskommentar des Autors ideologisch verdächtig, subversiv. In der Überlagerung verschiedener Erfahrungs- und Zeitebenen innerhalb eines Textes gestaltet Müller zugleich sein Verständnis eines produktiven Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit, das er an vielen Stellen zum Ausdruck bringt – etwa indem er den „Text eine Übersetzung von Wirklichkeit [...] und keine Abbildung“ (GI2, S. 83, 1987) nennt.⁴⁰

Der Verweis auf unwillkürliche Einflüsse auf den Schreibprozess betont nicht nur mögliche Anschlussmöglichkeiten, die der Autor beim Schreiben nicht intendierte, sondern widerspricht zugleich schon dem Versuch, eine bestimmte Verwendung des Textes in diesen einzuschreiben. Seine „Absicht und der Text sind zwei völlig verschiedene Dinge“ (GI2, S. 99, 1987). Anstatt der Einschreibung bestimmter Ideen in den Text besteht Müller auf ihrer Verarbeitung durch diesen. Seine bevorzugte Formulierung für diesen Vorgang lautet: „Das Schreiben verbrennt die Intentionen.“ (GI2, S. 132, 1988)⁴¹ Die zentrale Funktion dieses Vorgangs könnte man als Selbsttherapie des Autors bezeichnen, der Versuch, um mit Christa Wolf zu sprechen, „schreibend über die Dinge [zu] komme[n]“⁴². Müller nennt daher den Hauptimpuls seines Schreibens „Dinge zu zerstören [...], diese Obsession [die deutsche Geschichte, M.Z.] zu zerstören“ (GI1, S. 102,

chung von „Verkommenes Ufer“, präsent: „Die jeweilige Gegenwärtigkeit des Arbeitsprozesses bezieht die eigene Geschichtlichkeit auch als kollektiv lesbare mit ein [...]“. (Meister, Monika (1989), S. 68)

³⁸ Dieser Gedanke tauchte identisch bereits 1982 im berühmten Interview mit Sylvère Lotringer auf: „Es gibt eine Definition des Theaters von Gertrude Stein, die mir sehr gefällt: Für das Theater schreiben heißt, daß alles, was beim Prozeß des Schreibens vorgeht, zum Text gehört.“ (GI1, S. 101, 1982) Der Quellenbezug war 1988 freilich längst verloren gegangen. Ein Beleg dafür, dass Müller nicht nur, wie noch zu zeigen sein wird, das Material seines Schaffens borgte, um es zu bearbeiten, sondern auch seine Poetologie sich (bewusst) aus dem Fundus Vorangegangener speist.

³⁹ Tatsächlich erteilt Müller der Möglichkeit einer Verbindung von (marxistischer) Politik und Kunst im selben Interview eine Absage: „Es gibt bestimmte Situationen, in denen man – um mit Majakowski zu reden – Propagandaverse für eine bestimmte politische Bewegung herstellen muß. Man stellt die Mittel seines Berufs diesem Kampf zur Verfügung, aber dazu muß man aus der Kunst heraustreten.“ (GI2, S. 101, 1987)

⁴⁰ Dieses differenzierende Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit ist besonders in den 80er und 90er Jahren in Müllers Aussagen vertreten (sieben explizite Nennungen zw. 1981 und 1991). Allerdings kann davon ausgegangen werden, dass diese Vorstellung für Müller schon länger Bestand hatte. Zum einen beruht seine engagierte Theatervorstellung auf der behaupteten, Wirklichkeit verändernden Kraft des Theaters, die ein progressives Verhalten zur Realität im Theater fordert. Zum anderen bleibt selbst in der Position, auf die Müller sich im Laufe der Zeit zurückzieht, und die diesen ambitionierten Theaterbegriff tlw. aufgibt (Verabschiedung des Lehrstücks, u.ä., siehe Fuhrmann, Helmut (1997), S. 46) und sich mit dem Minimalziel Provokation zu bescheiden scheint, noch immer die Beharrung auf dem Text als verarbeitete Wirklichkeitserfahrung (siehe A1) und nicht -spiegelung.

⁴¹ So oder ähnlich bereits früher: GI2, S. 23, 1981 und GI1, S. 95, 1982.

⁴² Wolf, Christa (1975), S. 40. Müllers eigener vergleichbarer Slogan lautet: „Schreibend bin ich sie losgeworden.“ (GI1, S. 95, 1982)

1982) und „das Auslöschen von Bildern“ (GI2, S. 142, 1988).⁴³ Der fertige Text ist für Müller selbst daher (scheinbar) nur mehr von mittelbarem Interesse – über ihn zu sprechen „ist, als ob man von einer Leiche redet, einem toten Körper“ (GI1, S. 95, 1982).⁴⁴ Wer ihm bis hierher folgt, fragt sich: Warum dann noch über die Texte reden?

Die Antwort findet sich wieder bei Müller selbst: „Außerdem hatte ich 1956 noch keinen Zweifel daran, daß das, was ich schrieb, auch gleich auf die Bühne kommt.“ (GI2, S. 96, 1987)⁴⁵ Dieser Grundgestus, Texte für ein Publikum zu schreiben, ist es, den Heiner Müller nie abgelegt hat: „Man schreibt immer für ein Publikum, auch wenn man es gar nicht weiß. [...] Auch in der Schublade ist das Publikum in irgendeiner Weise anwesend.“ (GI1, S. 11f., 1974) An dieser Stelle ist es Zeit, den Trumpf einer der wenigen Aussagen des frühen, im Kontext von „Philoktet“ entstandenen Interviews auszuspielen, um die bisherige Untersuchung auf den Gegenstand der Arbeit hin zu lenken und einen konstanten Anspruch Müllerschen Schaffens zu behaupten, um den die Variationen konzentrisch zu kreisen scheinen. In dem „Philoktet“-Gespräch von 1966 verwies Müller darauf, dass der Abdruck des Stücks „eine Arbeitsfassung [sei], nicht gedacht als endgültig“⁴⁶. Eingedenk der Tatsache, dass er, wie oben erwähnt, nur einmal tatsächlich ein Stück mehr oder weniger komplett änderte („Korrektur“), ist der anschließende Satz von größter Bedeutung: „Ein Stück kann nie fertig sein vor der Aufführung.“ In den darauf folgenden Einzelkritiken bestimmter Elemente des Dramas verweist Müller mehrmals auf die Verantwortung und (im positiven Sinne) aufgeklärte Position des (DDR-)Publikums.⁴⁷ Die besondere Funktion des Theaters und des Künstlers in der DDR, sollen im nächsten Kapitel besprochen werden. Hier geht es nur um die Feststellung, dass Müller mehr oder weniger von Beginn an einen Textbegriff vertritt, der – für Theatertexte noch ausdrücklicher – prozessual nicht nur im Abschnitt der Produktion durch den Autor angelegt ist, sondern auch in der Rezeption als Weiterarbeit am Text:

⁴³ Besonders der Verweis auf die eigenen Träume (im Anschluss an das zweite Zitat) und Obsessionen als das Material machen den subjektiv-therapeutischen Wert des Schreibens für Müller offensichtlich.

⁴⁴ Die Rede von einer „Leiche“ und einem „toten Körper“ ist hier nicht nur Effekt haschende Rhetorik. Wie versprochen wird Müllers Bezug zu Geistern und anderen Wieder- und Grenzgängern durch den Text spuken. Wohl gemerkt: Das Schreiben versetzt das im Text Behandelte in den Status des Totseins – und macht den Text zu dessen Körper. Einen Körper, den ein Geist nicht hat, dessen Erscheinung durch eine „unkörperliche Körperlichkeit“ (Vgl. Kapitel zum Gespenst und Derrida, Jacques (2004), Kap. 5, S. 170–240) gekennzeichnet ist, die ihn also erst zu dem unheimlichen Wesen zwischen den Welten macht.

⁴⁵ Die Fortsetzung des Zitats ist nicht minder bedeutungsvoll: „Erst später, als die Stücke von der Bühne ferngehalten wurden, entstand eine zunehmende Distanz zwischen meinem Schreiben und der Theaterpraxis.“ (GI2, S. 96, 1987) Zum einen behauptet diese Passage eine gewisse Homogenität des Schreibens – die sicher in dieser Radikalität bezweifelt werden darf, aber zumindest einige Konstanten vermuten lässt. Zum anderen beschreibt Müller hier selbst eine Entwicklung, in der eine textdominierte Theaterpraxis zu Gunsten eines Auseinandertretens von Text und dessen theatraler Umsetzung weicht, in dem die beiden zueinander in Beziehung treten. Diese Entwicklung ist nicht allein für Müller kennzeichnend, erlaubt es jedoch, ihn und theaterästhetische Statements wie das zitierte im Rahmen des von Hans-Thies Lehmann beschriebenen „Postdramatischen Theater“ zu betrachten.

⁴⁶ Hier und folgend aus dem Gespräch: Müller, Heiner (2005c), S. 113ff, hier: S. 114.

⁴⁷ Die avancierte Formel, die Müller hier gleich dreimal verwendet lautet: „Ich rechne damit, daß unser Publikum [...]“ (Müller, Heiner (2005c), S. 115) Damit verlangt er von den Zuschauern das Einnehmen einer Position, die ein aufgeklärtes Bewusstsein im Sinne marxistischer Geschichtsphilosophie erfordert, v.a. um die Einordnung der Fabel als „Vorgeschichte“ (Müller, Heiner (2005c), S. 114) zu leisten und Mitleid mit Philoktet auszuschließen.