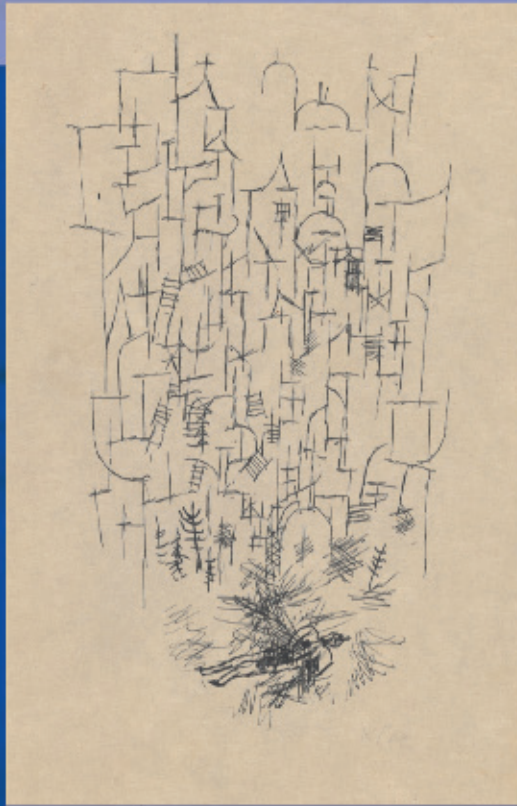


ELENA STRAMAGLIA

Dramaturgie als Eingedenken

Heiner Müllers Antike
zwischen Geschichtsphilosophie
und Kulturkritik



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEITRÄGE
ZUR LITERATURTHEORIE
UND WISSENSPOETIK

Herausgegeben von
ANNETTE SIMONIS
LINDA SIMONIS
MARKUS WINKLER

Band 17



ELENA STRAMAGLIA

Dramaturgie als Eingedenken

Heiner Müllers Antike
zwischen Geschichtsphilosophie
und Kulturkritik

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

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



Gedruckt mit Unterstützung
des Deutschen Akademikerbundes.

UMSCHLAGBILD

Paul Klee: *Der Tod für die Idee*, 1915, I
Lithographie auf Karton, 15,6 x 8,6 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

ISBN 978-3-8253-4716-1

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2020 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg

Imprimé en Allemagne · Printed in Germany

Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Heiner Müller, Antike und Mythos	7
I Philosophisch-ästhetische Grundlagen.....	17
1 Heiner Müller und Walter Benjamin (I): Zeit und Geschichtlichkeit, Utopie und Katastrophe.....	17
1.1 Engelbilder.....	17
1.2 Benjamins Geschichtsbild: die Thesen <i>Über den Begriff der Geschichte</i>	20
1.3 Müllers Geschichtsauffassung auf der Folie von Benjamins Denken	30
1.4 Geschichtliche Dramaturgie.....	38
2 Heiner Müller und Walter Benjamin (II): Mythos-Theorien	45
2.1 Mythos, Tragödie und Recht im Frühwerk Walter Benjamins	45
2.2 Mythos-Begriff in Benjamins materialistischen Schriften.....	53
2.3 Müllers ‚benjaminscher‘ Begriff des Mythos	59
3 Heiner Müller und die Frankfurter Schule.....	67
3.1 Horkheimers und Adornos <i>Dialektik der Aufklärung</i>	67
3.2 Dialektik der Aufklärung im Denken Heiner Müllers.....	74
II Dramenanalysen.....	79
4 <i>Philoktet</i>	79
4.1 Über Heiner Müllers <i>Philoktet</i>	79
4.2 Perspektiven der Interpretation	82
4.3 Politik als Schicksal: von der ‚Durchrationalisierung‘ des Stücks zur sozialistischen Deutung.....	84
4.4 Vernunft und Natur, Aufklärung und Gesellschaft	91
4.5 Welche Tragik?.....	97

4.6	„Ironie“ des Mythos.....	106
4.7	Das Kontinuum aufsprengen: Eingedenken statt Wiederholung.	111
5	<i>Ödipus Tyrann</i>	115
5.1	<i>Ödipus</i> , kommentiert.....	115
5.2	»Ich und kein Ende«: Doppelcharakter und Selbstüberhebung des Ödipus.....	118
5.3	»Tyrann durch Verdienst«: Dialektik der Souveränität	122
5.4	Die „süße“ Selbstblendung und die Trennung von Theorie und Praxis	126
5.5	Menschheitsgeschichtliche Parabel des Ödipus. Benjaminsche Anklänge	131
5.6	Dialektik von Aufklärung und Mythos	133
5.7	Ödipus und Odysseus.....	137
5.8	Die sozialistische Deutung.....	142
6	<i>Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten</i>	147
6.1	Medea-Drama, Medea-Dramen	147
6.2	<i>Verkommenes Ufer</i>	148
6.3	<i>Medeamaterial</i>	153
6.4	<i>Landschaft mit Argonauten</i>	163
6.5	Dialektik von Mythos und Aufklärung im Stück	171
6.6	Von der mythischen Zirkularität zur Revolution der Erinnerung. Nach Benjamin.....	179
6.7	Fragment, Allegorie, Zeitraffer: Müllers »konstruktiver Defaitismus«	189
	Antike und Erinnerung. Einige abschließende Überlegungen	203
	Bibliografie	209
	Primärliteratur – Werke von Heiner Müller	209
	Weitere Primärliteratur	214
	Sekundärliteratur	219

Einleitung: Heiner Müller, Antike und Mythos

Das poetische Selbstverständnis Heiner Müllers (Eppendorf, 1929 – Berlin, 1995) war von dem Bewusstsein der notwendigen Intertextualität jedes Schreibens speziell geprägt: »Man schreibt nicht voraussetzungslos, sondern im Dialog mit Geschriebenem«, meinte er 1986 in einem Gespräch (EG 67). Dabei waren die klassische Literatur und das antike Theater stets ein besonders beliebter Dialogpartner, was Müller neben Peter Hacks seit den 60er Jahren zum tonangebenden Dramatiker der Rezeption der Antike in der DDR machte.¹ »Griechenmüller« wurde er im Übrigen schon seit seinen ersten Stücken genannt² und über diese – in seiner Sicht übertriebene – »Abstemplung« als Antikenbearbeiter mokierte er sich sogar selbst: »Wenn irgendeiner etwas Antikes wollte, wurde entweder ich oder Hacks angerufen« (TB 830f.). Massive Rückgriffe auf die tragischen und mythologischen Stoffe sowie deren nie antiquarischen, sondern immer gegenwartsbezogenen und manchmal durchaus den Prätext verzerrenden Transformationen bilden nämlich eine breite Werkspur, die sich in allen Phasen (und Gattungen) seines literarischen Schaffens – von den Anfängen zu Beginn der 50er Jahre bis zu seinen letzten Werken in den 90er – nachweisen lässt. Nach Emmerich war sogar »das altgriechische Erbe, ergänzt um das römische, für Müller wohl der wichtigste, nicht erschöpfbare Traditionsbezug überhaupt, vor Brecht, vor Shakespeare, vor Nietzsche, von allen anderen zu schweigen«.³ Gilt aber die Beschäftigung mit Antike als eine wohl verfestigte Konstante in Müllers Werk, so unterscheiden sich dabei deren aktuelle Erscheinungsformen durch eine Vielzahl poetischer Bearbeitungsmodi, die sich über eine Zeitspanne von mehr als 45 Jahren entwickeln und überschneiden.

Im Anschluss an eine um einige Jahre vorausgehende lyrische Produktion⁴ begann sich eine auf klassische Vorbilder rückgreifende Dramaturgie bereits ab der zweiten Hälfte der 50er Jahre innerhalb von Müllers Produktionspanorama zu profilieren, die den zeitbedingten Horizont der parallel dazu entstehenden DDR-

¹ Vgl. z. B. Riedel 2000, 352.

² Vgl. Wieghaus 1981, 49.

³ Emmerich 2003, 171.

⁴ Schon seit den frühen 50er Jahren hatte Müller nämlich einige gewichtige Gedichte bzw. kurze Prosastücke geschrieben, die auf antiken Stoffen basierten. Zu erwähnen sind darunter *Geschichten von Homer*, *Gespräch mit Horaz*, *Horaz*, *Ulyss*, *Philoktet* 1950, *Epigramme über Lyrik*, *Orpheus gepflügt* und *Immer den gleichen Stein* (ein Sisyphos-Text, der in das Stück *Traktor* einging).

Gegenwartsstücke⁵ zugleich komplementierte und aufsprenge. Die Entscheidung lag dabei nicht ausschließlich bei der Möglichkeit, durch das Gewand antiker Handlungen die strengen kulturpolitischen Restriktionen der sozialistischen Regierung zu umgehen und im mythologischen Sujet eine aktuelle Zeitdiagnostik zu verschlüsseln. Es ging Müller auch und vor allem darum, selbst das Verständnis vom Sozialismus »als nun relativ selbständiger historischer Formation«⁶ sowie die anstehenden Fragen des Epochenwechsels durch ein geschärftes geschichtlich-anthropologisches Bewusstsein in ihrer historischen Dimension zu reflektieren; sich also auf die urgeschichtlichen Wurzeln der Gegenwart zu besinnen, um sie analytisch zu bewältigen.

So verfasste Müller 1958 bis 1964 *Philoktet*, das die besonders intensive Phase der Antikebearbeitungen der 60er Jahre eröffnete: die derjenigen Dramen, die sich formal als dialektische ‚Lehrstücke‘ nach dem brechtschen Parabel-Modell zurechnen ließen. Zu diesen zählen auch viele der gleich danach entstandenen Stücke. 1964 entstand das ‚Satyrspiel‘ *Herakles 5* (das aber zensurbedingt erst zehn Jahre später uraufgeführt wurde), in dem die fünfte Tat des Helden, das Ausmisten der Augias-Ställe, in eine parabolische Farce umgedeutet wird. Es folgten die scheinbar bloß nachdichterischen Versionen des sophokleischen *Ödipus Tyrann* (1965 geschrieben, 1967 uraufgeführt) und des äschyleischen *Prometheus* (1969) sowie das römisch inspirierte *Der Horatier* (1968), das aus einer von Livius überlieferten Geschichte ein Plädoyer gegen die ideologische Auslöschung der geschichtlichen Komplexität herausformt. Schließlich kam *Elektratext* (1969), eine »Nacherzählung«⁷ des Atriden-Mythos in Prosa. Solche Texte versuchten größtenteils, in ein scharf konturiertes antikes bzw. mythologisches Tableau eine bestimmte historische Konstellation einzuschreiben und diese dadurch exemplarisch zu veranschaulichen. Sie dienten der Expansion des historischen Bezugs des Theaters und der Entpartikularisierung dessen Figurenpersonals, das als Vertreter historischer Formationen ausgewiesen wurde.

Höhepunkt und zugleich Überwindung dieser Poetik ist das 1972-73 entstandene Stück *Zement*. Dieses gilt als komplexe Mischform zwischen Produktions- und Antikestück. Es implementiert zum Zweck einer universalisierenden und kritischen Deutung der Haupthandlung mythologische Zwischenspiele (*Herakles 2* oder *Die Hydra*, *Die Befreiung des Prometheus*) sowie eine Reihe von Anspielungen auf antike Mythologeme (Medea, Die Rache des Achill, Odysseus' Heimkehr,

⁵ Darunter gemeint sind die sogenannten Produktionsstücke. Als solche gelten u. a. *Der Lohndrucker* (1956), *Die Korrektur* (1958), *Traktor* (1961), *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1961), *Der Bau* (1964). Für eine ausführliche Übersicht über die diachronische Entwicklung bzw. Kategorisierung von Müllers Dramaturgie vgl. Fuhrmann 1997, 11-68.

⁶ Eke 1999, 105.

⁷ Emmerich 2003, 171.

die Sieben gegen Theben) in einer Geschichte aus dem Nachzeit-Szenario der russischen Revolution. Durch seine vielgliedrige und zusammengesetzte Struktur initiiert dieses Stück, zusammen mit dem zeitgleich entstandenen Meisterwerk *Germania Tod in Berlin* (1971), eine allmähliche Verwandlung in den Formen von Müllers (Antike-)Dramaturgie, die sich im Laufe der 70er Jahre entfalten und radikalisieren wird. Parallel zur Ausweitung der geschichtlichen Perspektive vom Sozialismus zu gesamtabendländischen Dynamiken bringt diese Verwandlung eine Methodik der Ausformung komplexer geschichtlicher Metaphern hervor, die Müllers dramatische Entwürfe von den Maßstäben der diskursiven und handlungskompakten Lehr- bzw. Produktionsstücke zu einem durch Überschwemmungen, anachronistische Umschichtungen und Formenpluralismus charakterisierten Theater progressiv wegführt.

Neben den dramatischen Formen machen im gleichen Zeitraum auch die Inhalte und selbst die ‚Grundstimmung‘ von Müllers Werken eine umfassende Metamorphose durch. Insbesondere scheint sich eine zunehmende Verdüsterung in Müllers Einstellung zur Gegenwart und zur Geschichte sowie dazu parallel eine »nihilistische Verbitterung«⁸ seiner Stücke zu manifestieren. Im antiken Bereich zeigt sich dies exemplarisch an *Medeaspiel* (1974), einer kurzen Regieanweisung für eine dumpfe Pantomime, die, die Geschichte der namengebenden Figur abstrakt und knapp-symbolisch nachzeichnend, ein grausiges und beklemmendes, letztlich tödliches Bild der Geschlechterbeziehungen wiedergibt. Dabei setzt sich der Text der optimistischen Medea-Fassung von *Zement* deutlich entgegen. Ähnliches passiert in einem der berühmtesten Werke Müllers, *Die Hamletmaschine* (1977), wo Ophelia als Repräsentantin der unterjochten Frau mit der Stimme Elektras spricht.

Die 80er Jahre bezeugen die Entstehung von *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1983), wo das Medea- bzw. Argonauten-Mythologem wieder auftaucht, doch diesmal, gemäß den neuen Kompositionsmethoden, in einem synthetischen Panoptikum, in dem sich Kontexte der Nachkriegsgesellschaft und der mythischen Welt ineinander verweben und verschränken. Auch hier zeichnet sich ein düsteres zivilisatorisches Bild, doch ein schwaches Hoffnungsmoment scheint dabei zumindest stellenweise aufzuleuchten. 1984 fasst Müller noch *Bildbeschreibung*, welches einer Notiz zufolge als »eine Übermalung der Alkestis gelesen werden« kann, die auch »den XI. Gesang der *Odyssee*« zitiert (BB 119).

Selbst in seinen letzten Jahren legte Müller die Arbeit an der Antike nicht beiseite, doch diese wurde, wie im Übrigen seine gesamte Produktion, etwas fragmentarischer. 1991 entstanden, neben einer Bearbeitung von Aischylos' *Perser* für die Berliner Volksbühne, die beiden Texte *Das Testament des Ödipus. Ein Brettspiel* (aus dem Nachlass veröffentlicht) und *Herakles 13*. 1992 schrieb er das

⁸ Fuhrmann 1997, 38.

Gedicht *Senecas Tod*, 1994 schließlich das Langgedicht *Ajax zum Beispiel* sowie das kürzere *Ajax*. Im Jahr 1994 arbeitete Müller offenbar auch noch an dem Projekt *Digest Orestie*, einer Kurzfassung der Trilogie des Aischylos, die er aber vor seinem Tod am 30. Dezember 1995 nicht vollenden konnte.

Was war es aber, was Müller vom ersten bis zum letzten Moment seiner Karriere immer wieder auf die Spur des Mythos und der klassischen Tragödie brachte? Einerseits war er nach eigenem Bekunden von der ästhetischen Machart der antiken Dramen fasziniert: von der meisterhaft durchgearbeiteten Konstruktion der Stücke, ihrer schwungvollen Verwendung des Chors, des Monologs, der Stichomythie. Beeindruckt war er ebenfalls von der rhythmisch fließenden und zugleich syntaktisch widerständigen, plastischen Verssprache, von jenem packenden, »bildhauerische[n] Duktus«,⁹ in dem mit Durs Grünbeins Worten »alles Augenmaß« ist, »ein Maximum an Bedeutung auf engstem Raum«. ¹⁰ Der Rekurs auf den Mythos bot Müller zudem einen mit erstaunlicher Ausdrucksstärke aufgeladenen, theatertauglichen Gegenstand, der bereits Bedeutung und Energie abstrahlte. Doch von einer rein ästhetischen Beerbung der Antike hätte Müller nicht weiter entfernt sein können. Die Antike war für ihn weder Denkmal noch Leitbild, die mythischen Fabeln und Figuren interessierten ihn nicht in ihrer ‚edlen Einfalt‘ und ‚stillen Größe‘. Im Gegenteil waren sie für ihn, in Emmerichs Worten, »verdichtete Konstellationen gewaltförmiger Beziehungen zwischen Menschen mit zumeist tödlichem, tragischem Ausgang ihrer Konflikte«. ¹¹ In ausgesprochen unklassischer Haltung fand Müller im Mythos einen Figuren- und Bildersaal, dessen urzeitliche Welt als durch paradigmatischen, anthropologisch bedeutungsschwere Dynamiken und Konflikte geprägt erschien. Es ging Müller kurzum nicht um die heroische Größe der Figuren oder die Affektwirkung der Fabeln, sondern um den rohen menscheitsgeschichtlichen Gehalt der Mythen. Dementsprechend gab es für ihn, nach Benjamin im *Trauerspiel*, »keinen Helden, sondern nur Konstellationen«. ¹²

Denn Mythen sind für Müller zuallererst, wie er selbst sagt, »geronnene kollektive Erfahrungen« (KOS 321) von höchst repräsentativer Schärfe und Bedeutung. Als eine solche Erfahrungssedimentation stellt der Mythos für ihn ein thematisches und figurales Reservoir bereit, zu dem sich die verschiedensten Bezüge herstellen lassen, ähnlich einem »Aggregat«, einer »Maschine, an die neue und immer andere Maschinen angeschlossen werden können« (SD 229) und die dann das alte Material in neue Texturen verwebt. Die tradierten Geschichten der Antike werden im Prozess der Rezeption zu etwas Anderem, das eine veränderte Sicht auf die Gegenwart ermöglicht; zugleich lassen sie von dieser Gegenwart aus wiederum die Kontinuitäten, die anhaltenden Verbindungslinien zwischen Mythos

⁹ Grünbein 2005, 115.

¹⁰ Ebd., 394.

¹¹ Emmerich 2003, 172.

¹² Benjamin 1991, I/1, 311.

und Jetztzeit, zum Vorschein kommen. Die Antike fungiert auf diese Weise als dialektisches Bezugsobjekt, das in einer stetigen Wechselwirkung mit dem geschichtlichen Diskurs steht. Müllers Beschäftigung mit dem Mythos ist immer die Kehrseite seiner Beschäftigung mit Geschichte und ihren tragischen Geschehenszusammenhängen – wie Hörnigk über ihn schreibt: »the poetic impulse to expose the tragic in the historical is always concerned with the mythological in history«.¹³ Daher sind die Antikestücke Müllers immer auch vor dem Hintergrund von dessen Geschichtsphilosophie zu interpretieren. Genauso wie für den Mythos gilt für Geschichte bei Müllers Dramen, was Bogumil wie folgt zusammenfasst:

Nicht Geschichte als Motiv, sondern die Historizität des Menschen selbst wird damit zum Thema erhoben. [...] Der einzelne Akt wird zum Zeichen des Geschichtsablaufes, nimmt Zitatcharakter an. Jede Handlung, jede Geste, jede Person rufen eine Unzahl ähnlicher Handlungen, Gesten, Personen herbei.¹⁴

Diesem rekursiven Bild der historischen Schilderung liegt ein Geschichtskonzept zugrunde, das bei all seiner ursprünglichen marxistisch-materialistischen Faktur¹⁵ eigentlich eher Walter Benjamins Vorstellung eines sich wiederholenden »Kontinuum[s] der Geschichte«¹⁶ als geschichtsinhärenter Gewaltstruktur verpflichtet ist als der von Hegel inspirierten Geschichtsphilosophie einer sich vernünftig selbstrealisierenden und durch die Klassenkämpfe katalysierten Abfolge von Produktionsverhältnissen. Es sind nämlich nicht die vernünftigen, sondern die tragischen Aspekte der Geschichte, die Müller im Mythos ermittelt, die unbewältigten Phänomene der Gewalt und des Ausschlusses. So baut er in seiner Analyse auch auf Horkheimer und Adorno, die im Mythos keine der modernen Vernunft entgegengesetzte vorgeschichtliche Instanz wiedererkannten, vielmehr die »Ursprungsphase einer bestimmten Form von *Rationalität* und (persönlicher) *Identität*, die noch heute – und heute mehr denn je – ungelöste Widersprüche unserer Zivilisation bezeichnen«.¹⁷ So untersucht Müller an den Musterfiguren seiner Dramen gerade diese mythische ‚Genese‘ der modernen Mentalität und Geschichte, und legt den Blick frei auf deren Aporien und Schattenseiten. Die genauen Modalitäten dieser ‚Dekuvrierungsarbeit‘ werden im Folgenden am Beispiel von drei besonderen Antikedramen veranschaulicht: *Philoktet*, *Ödipus Tyrann* und *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*.

¹³ Hörnigk/Magshamrain 2006, 8.

¹⁴ Bogumil 1985, 57f.

¹⁵ Zu Müllers Geschichtsbild und dem Marxismus vgl. McGowan 1990.

¹⁶ Benjamin 1991, I/2, 701.

¹⁷ Emmerich 1987, 234.



Angesichts der beachtlichen theoretischen Komponente und im Hinblick auf die anstehende Analyse sollen hier einige grundlegende Aspekte des Mythos-Begriffs, so wie er in den folgenden Kapiteln und im Werk Heiner Müllers wirksam ist, nicht implizit gelassen werden. Das mythologische Gefüge übernehmen und entfalten Müllers Stücke in all seiner rekursiven und zugleich immer fruchtbaren Beschaffenheit. Wie die unzähligen nachgewiesenen Varianten der griechisch-römischen Mythen beweisen, wurde der Mythos schon in der Antike nicht als ein Fixum, als eine festgerissene, normative Geschichte aufgefasst, vielmehr als ein dehnbares Konvolut mehrerer gleichgültiger Versionen. Besonders seit der zweiten Hälfte des vorangegangenen Jahrhunderts hat sich die Forschung bemüht, diese Idee gegen den verbreiteten Gedanken, es gebe für jede Geschichte so etwas wie einen ‚Urmythos‘, von dem alle abweichenden Formen einfaches Beiwerk seien, auf den Punkt zu bringen. So schlägt Lévi-Strauss vor, den Mythos durch die Summe seiner Varianten zu definieren,¹⁸ und daraus zieht Blumenberg später den Schluss, Mythen seien so etwas wie ‚Themen mit Variationen‘ in der Musik.¹⁹ Nicht nur gehören die *in aller Zeit* entstandenen ‚Variationen‘ sozusagen essentiell zum Mythos, sondern sie sind notwendig, um den Mythos überhaupt am Leben zu erhalten. »Der Mythos ist immer schon in Rezeption übergegangen«²⁰ fasst Blumenberg zusammen. Dabei ist übrigens relevant zu bemerken, um die hier zur Analyse stehenden Dramen bereits etwas näher heranzuziehen, dass selbst das sophokleische *Philoktet*, wovon die moderne Rezeption sukzessiv abhängt, eigentlich bereits ein Rezeptionswerk ist – nicht nur in Bezug auf die mythische Fabel, sondern auch auf deren tragische Dramatisierung. Sophokles war nämlich nach Aischylos und Euripides schon der dritte der drei athenischen Dramatiker, der *Philoktet* auf die Bühne brachte. Seine Verarbeitung griff in den Mythos nicht weniger radikal ein als die des Heiner Müller.²¹ Selbiges kann man auch im Fall der *Medea* feststellen, bei der Euripides nichts weniger als das Element des Kindermords in die Tragödie hinzufügt, genauso wie Müller im *Philoktet* den Mord am gleichnamigen Charakter erfindet. Schon Aristoteles stellte im Übrigen fest, dass aus dem breiten mythologischen Repertoire der Antike zur Zeit der attischen Tragödie nur mehr eine beschränkte Anzahl von Mythen Eingang in die Tragödie fand, die immer neu

¹⁸ Lévi-Strauss 1958.

¹⁹ Blumenberg 1979, 40.

²⁰ Ebd., 299.

²¹ Wobei sich allerdings der genaue antike Rezeptionszusammenhang heute aufgrund der fragmentarischen Natur der anderen beiden Dramen nur ansatzweise rekonstruieren lässt: Für eine Übersicht über den antiken Rezeptionskontext bzw. einen Vergleich der drei Dramen vgl. z. B. Müller 2000.

variiert wurde.²² Interessanterweise behauptet Müller in Anlehnung an Carl Schmitt etwas Analoges: »Tragische Konflikte kann man nicht erfinden, die kann man nur übernehmen oder variieren« (WK 138).²³

In Müllers Stücken wird der Mythos allerdings nicht nur als inhaltliches Substrat herangezogen, sondern der Begriff ist auf mindestens dreifache Weise wirksam: als Stoff, als Form und als Prinzip. Der Mythos als Stoff ist, wie soeben dargestellt, das inhaltliche Material-Reservoir, die »chambre d'échos«,²⁴ von der sich die Handlungsfäden durch die verschiedenen Verarbeitungen als keimhaft angelegtes narratives *aliud* entwirren, das jeweils auf neue Situationen bezogen und dabei zugleich wiederholt und transformiert wird.

Diese Bezeichnung ruft schon eine zweite Dimension hervor, die Müllers Mythos-Begriff bestimmt: dessen sozusagen formale Valenz als Denk- und Erzählstruktur, als narrative Kristallisierung zivilisatorisch kennzeichnender Dynamiken, zu deren Festlegung sie wiederum beiträgt. Denn jeder Mythos, eben *der* Mythos schlechthin zeugt – so wird in Müllers Dramen manifest – von einem Grundgesetz der Wiederholung, oder besser: vom »Prinzip der variierenden Wiederholung«.²⁵ Dieses Prinzip drückt geschichtliche Konstanten und Wiederholungsstrukturen aus und legt diese zugleich durch das Erzählen fest. Dabei zeichnet es transversale Konstellationen, die Gegenwart und Vergangenheit aufgrund anthropologischer oder kultureller Isomorphismen verbinden. Dabei wird der Mythos zu universeller Matrix für Handlungsweisen und -dynamiken, die die chronometrische Linie der Geschichte quasi ‚zirkulär‘ umzubiegen und auf sie wiederkehrende und erkennbare Formen einzuprägen scheinen.

Diese zugleich einheitliche und polymorphe Gestalt wird dem Mythos von seiner grundsätzlich amphibischen Natur verliehen. Zum einen besitzt er eine kodifizierte Grundstruktur, seine topische Matrix: ein mehr oder weniger festes Handlungszentrum bzw. -schema. Dies ist aber wiederum für neue narrative Füllungen immer offen, welche er ‚braucht‘, um immer wieder neu konkretisiert und in seiner Gültigkeit bestätigt zu werden. Die besondere Produktivität des Mythos beruht auf ebendiesem Doppelcharakter, der sich von Barthes' Topik-Bezeichnung sehr gut beschreiben lässt: »Or, le propre d'une Topique, c'est d'être un peu vide: une Topique est par statut à moitié codée, à moitié projective (ou projective,

²² Aristot. *Poet.* 1453a, 18-19: πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδία συντίθενται (*Denn zuerst haben die Dichter beliebige Stoffe abgehandelt, jetzt aber werden die besten Tragödien über eine geringe Anzahl von Geschlechtern verfasst*). Hier wie an sonstigen Stellen ist die Übersetzung aus dem Griechischen von mir.

²³ Vgl. Schmitt 1993, 46.

²⁴ Barthes 1975, 78.

²⁵ Fuhrmann 1990, 139.

parce que codée)«. ²⁶ Eben deshalb ist Mythos etwas, was von seiner Natur aus in ständiger Entwicklung bzw. Entfaltung bleiben muss, um ein solcher zu bleiben: Weil eine Hälfte seiner Natur ‚projektiv‘ ist, muss er immer wieder in geschichtliche Wirklichkeit umgesetzt werden, um nicht zu versteinern. ²⁷ In diesem Punkt sind Mythos und Geschichte eng miteinander verflochten: Der Mythos trägt etwas von Geschichte in sich und Geschichte wiederum lässt sich, im Guten wie im Schlechten, durch ‚mythische‘ Dynamiken mitprägen.

Anders aufgefasst spielt Mythos in Müllers Stücken auch als literarisch-anthropologisches Prinzip eine wesentliche Rolle. Im Gegenzug zur kulturellen Tradition, die den Mythos als begrifflichen Antipoden zum Logos der Aufklärung, Rationalität sowie Denksäkularisierung definiert und teils fast als Synonym für Primitivismus und Irrationalität verwendet, beweisen Müllers Dramen, dass eine solche Zäsur sich im Angesicht der komplexen und dialektischen Gestalt der geschichtlichen Tatsachen als eine allzu vereinfachende entlarvt. Dabei schließt sich Müller der kritischen Einstellung von Horkheimer/Adorno (sowie später Blumenberg) an, laut denen beide Prinzipien immer zugleich wirksam sind. So resümiert Huller:

Aufklärung, also das Prinzip des Logos, trage gerade wegen ihrer Tendenz zur Entmythisierung den Keim des Mythos bereits in sich. Andererseits sei der Mythos in seiner Urfunktion der Benennung, Darstellung und Erklärung bereits selbst Aufklärung. ²⁸

Wie die Textanalysen im Folgenden verdeutlichen werden, gleicht der Mythos also für Müller keineswegs Chaos und Irrationalität. Er enthält durchaus Struktur und Vernünftiges. Frank bezeichnete ihn als »das älteste Systemprogramm«, ²⁹ und noch davor sprach Benjamin interessanterweise von »de[m] vernünftige[n] Mythos«, um noch einmal zu bekräftigen, dass »die Konstruktion, die Logik, die Vernunft« ³⁰ Kern des Mythos sei.

Diese drei Bedeutungssphären des Mythos verschmelzen zutiefst in Müllers Antikestücken. Aus deren Zusammenspiel kreiert der Autor einen vielschichtigen Komplex, der den Mythos in den verschiedenen Handlungswelten der Dramen mehrfach wirksam macht. Dabei bleibt der Mythos ein gefügiges, bewegliches Aggregat, das keiner fixen Gestalt oder Funktion zugeordnet wird, sondern immer

²⁶ Barthes 1977, 8f. Noch früher sprach Lévi-Strauss (1978, 230) in vergleichbarer Weise von einer »doppelte[n], zugleich historische[n] und ahistorische[n] Struktur« des Mythos.

²⁷ Eben in diesem Sinne ist Blumenbergs Verdikt zu begreifen, Mythos sei immer schon Mythos-Rezeption.

²⁸ Huller 2007, 36.

²⁹ Frank 1982, 153.

³⁰ Benjamin 1991, II/1, 391, 393. Vgl. dazu § 3.1.

neue Denkräume, Szenarien und Fragen eröffnet. Er gräbt, wie Müller sagt, »in die Tiefgaragen der Geschichte« hinein (B 68), führt unter die Haut des Menschlichen und deckt dessen neuralgische und wunde Punkte auf. Er stellt jedoch keine Antworten, keine historischen Diagnosen bereit, sondern führt ambivalente Bilder vor Augen, die nicht erklären, sondern problematisieren sollen. Durch den Zugriff auf den Mythos lässt Müller so eine dichte Textproduktion entstehen, die keine endgültige Entzifferung des Menschen oder der Geschichte sein will, sondern nur »Bewegung, in einem Raum mit Fragen« (KK 57).

*

Die vorliegende Darstellung setzt sich mit einigen Linien dieser vielschichtigen Rezeption von Antike und Mythos auseinander. Entsprechend verfolgt die Studie eine ‚bifokale‘ Vorgehensweise: Einerseits setzt sie sich mit Müllers Antikestücken textanalytisch auseinander, andererseits versucht sie zugleich, diese Dramen im Lichte des breiteren theoretischen Panoramas von Müllers Mythos- und Geschichtsphilosophie zu lesen. Dabei legt sie das Augenmerk besonders auf das Verhältnis von Müllers Antikeproduktion zu den geschichts- und kulturphilosophischen Theorien Walter Benjamins und Max Horkheimer/Theodor W. Adornos. Die diese Entscheidung motivierende Arbeitshypothese geht davon aus, dass Müllers kombinierter Dialog mit diesen Figuren seine Auffassung von Mythos und von Geschichte essentiell geprägt hat, und deshalb im Verhältnis zu den derzeit vorliegenden Untersuchungen eine eigenständige Betrachtung verdient.³¹ Natürlich bedeutet dieser Ansatz nicht, andere Einflüsse und Deutungsrichtungen auszuschließen; er will dem kritischen Bild von Müllers Schaffen eine neue Dimension hinzufügen.

³¹ Heiner Müllers Verhältnis zu Walter Benjamins Geschichtsphilosophie wurde bisher nur eine relativ begrenzte Anzahl von Einzelerörterungen gezielt gewidmet: etwa ein Artikel Maier-Schaeffers (1995), Absätze bei Maltzan (1988, 50-56), Eckardt (1992, 25-45) und Domdey (1998, 122-126), ein Exkurs bei Raddatz (1991, 174-184). Dies kompensiert aber die Vielzahl der Verweise, die sich in zahlreichen Studien zu Müllers Geschichtsauffassung verzeichnen lassen (u. a. Eke 1989, Schmitt 1999, Eckardt 2003, Stockhorst 2002, Ostheimer 2015). Doch Vergleiche bezüglich der jeweiligen Mythos-Begriffe fehlen dabei nahezu vollständig, und selbst die Antikedramen werden bei den geschichtsphilosophischen Untersuchungen oft unzulänglich (wenn überhaupt) miteinbezogen. Umgekehrt kommen Behandlungen von Müllers Dialog mit Horkheimer und Adorno fast ausschließlich innerhalb von Textanalysen – meistens in Bezug auf Rezeptionsarbeiten wie v. a. *Philoktet* – vor: insb. Schivelbusch 1974, Emmerich 1985, 1987 und 1994, Ostheimer 2002, Huller 2007. Erst Ludwig (2008, 95-114) hat dem Thema einen fokussierten theoretischen Beitrag gewidmet. Die kombinierte Wirkung von Horkheimer/Adornos und Benjamins Einflüssen war zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch durchaus zu ermitteln.

Die philosophischen Grundlagen der Analyse werden so in einer ersten Sektion (I) dargelegt und diskutiert. Hier wird zunächst versucht, ein möglichst eingängiges Bild von Müllers Geschichtsverständnis und seiner geschichtsorientierten Dramaturgie auf der Folie von Benjamins Geschichtsauffassung – besonders den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* – herauszuarbeiten (§ 1). Danach wird sich das Augenmerk auf den Mythos-Begriff selbst wenden, welcher, so unsere These, neben der Geschichtsauffassung ein weiteres, wenngleich bisher nicht untersuchtes Vergleichsterrain zwischen den beiden Figuren bietet (§ 2). Schließlich wird § 3 auf die Verschränkung von Mythos und Geschichte von einer kulturkritischen Perspektive aus schauen, und somit die Analyse um die ebenfalls wichtigen Einflüsse Horkheimers und Adornos ergänzen (§ 3). Damit soll der theoretische Rahmen bzw. Interpretationsansatz abgesteckt werden, in dessen Koordinaten sich die darauffolgende Dramenanalyse bewegen wird.

Ein zweiter Arbeitsteil (II) untersucht dann die Art und Weise, wie Müller solche Konzepte und philosophische Anregungen in den Stücken anwendet bzw. performativ macht. Es werden dabei drei exemplarische Antiketransformationen betrachtet: *Philoktet* (§ 5) und *Ödipus Tyrann* (§ 5), die Müllers erster großer Phase der Antikeproduktion in den 60er Jahren entstammen, sowie das spätere *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (§ 6) aus dem Anfang der 80er Jahre. Angesichts der interpretativen Vielschichtigkeit von Müllers Rezeptionsarbeit werden diese Texte als gesamtabendländische zivilisationstheoretische Parabeln und parallel dazu als gegenwartsbezogene historisch-politische Analysen ausgelegt, mit einem besonderen – doch nicht ausschließlichen – Augenmerk auf die aus Horkheimer/Adorno und Benjamin stammenden Interpretationsanstöße. Eine gewisse ästhetisch-dramaturgische Vielfalt wurde bei der Textwahl insofern verfolgt, als sie der extremen Unterschiedlichkeit von Müllers Dramaturgie und zugleich der tiefen Kontinuität seiner ‚Arbeit am Mythos‘, seinem immer wieder neu eröffneten Weg zur Antike Rechnung trägt.

I Philosophisch-ästhetische Grundlagen

1 Heiner Müller und Walter Benjamin (I): Zeit und Geschichtlichkeit, Utopie und Katastrophe

1.1 Engelbilder

Im Jahr 1958 bat der Dirigent Paul Dessau Heiner Müller, einen Opernentwurf von Brecht, *Die Reisen des Glücksgottes*, auszuarbeiten.³² Ausarbeiten konnte aber Müller den Text, der unter ganz anderen historischen Voraussetzungen entstanden war, zugegeben nicht.³³ Er verfasste hingegen ein neues Fragment, oder genauer eine Montage von Fragmenten, von denen das Letzte mit dem Titel *Der glücklose Engel* eine berühmte Allegorie der Geschichte, die sich im Namen wie in der Beschaffenheit auf Benjamins Schrift *Angelus Novus* (1939) beruft, umriss:

DER GLÜCKLOSE ENGEL. Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, schüttet Geröll auf Flügel und Schultern, mit Lärm wie von begrabenen Trommeln, während vor ihm sich die Zukunft staut, seine Augen eindrückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem. Eine Zeit lang sieht man noch sein Flügelschlagen, hört in das Rauschen die Steinschläge vor über hinter ihm niedergehn, lauter je heftiger die vergebliche Bewegung, vereinzelt, wenn sie langsamer wird. Dann schließt sich über ihm der Augenblick: auf dem schnell verschütteten Stehplatz kommt der glücklose Engel zur

³² Brecht hatte Anfang der 40er Jahre im amerikanischen Exil an einem Projekt gearbeitet, das er Paul Dessau als Libretto für eine Oper vorschlug. Das Sujet davon sei »der gott derer, die glücklich zu sein wünschen, bereist den kontinent, hinter ihm her eine furche von excessen und totschlag, blad werden die behörden aufmerksam auf ihn, der anstifter und mitwisser mancher verbrechen, er muß sich verborgen halten, wird illegal, schließlich denunziert, verhaftet, im prozeß überführt, soll er getötet werden, er erweist sich als unsterblich« (Brecht 1977, 193).

³³ »Die Arbeit erwies sich schnell als (von mir) nicht machbar« (G 7), schreibt Heiner Müller nachträglich, und begründet sein Scheitern durch die rigide Parabelform der Brecht-Vorlage, die auf der Vorstellung von »der Welt als einer runden Sache« basiert habe. »Meine Wirklichkeit von 1958 schien mir so geschlossen nicht mehr darstellbar und noch nicht; mein Globus bestand aus kämpfenden Segmenten, die bestenfalls der Clinch vereint« (G 8). Seine ebenfalls fragmentarische Version wurde trotzdem 1975 veröffentlicht.

Ruhe, wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem. Bis das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt. (G 18)

Benjamins Vorlage ist eigentlich ein Abschnitt aus seinen kurze Zeit vor seinem Tod am 26. September 1940 geschriebenen und posthum veröffentlichten Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, von denen die neunte den Kern von Benjamins Vorstellungen durch eine prägnante Darlegung versinnbildlicht:

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unabhängig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.³⁴

Der von Klee inspirierte Angelus Novus³⁵ gilt im Rahmen der Geschichtsthesen als »Gallionsfigur der Geschichtsphilosophie Benjamins«,³⁶ und ebenso wird der glücklose Engel zur Chiffre des geschichtstheoretischen Denkens Heiner Müllers.³⁷ Müllers Engel ist allerdings nicht der Gegenstand einer getreuen Fortschreibung des Vorbilds.³⁸ Man könnte eigentlich sogar sagen, dass er in mehrfacher Hinsicht dessen Reversbild ist. Bereits die Inversion der Blickrichtung – wendet Benjamins Engel sein Antlitz der Vergangenheit zu, geht der Blick von Müllers Engel nach vorne in die Zukunft – deutet einen augenfälligen Perspektivwechsel an. Müller stellt die Zukunft an die Stelle, die bei Benjamin von der Vergangenheit besetzt war, und stellt sie in entsprechender Weise dar: Die Zukunft »staut« sich vor ihm, wobei die Vergangenheit bei Benjamin in Form von Trümmern »zum Himmel wächst«. Eine weitere Inversion liegt in der Bewegung des Engels vor:

³⁴ Benjamin 1991, V/1, 697f.

³⁵ Benjamin hatte die aquarellierte Ölzeichnung gleichen Namens im Sommer 1921 von Klee erworben.

³⁶ Raddatz 1991, 174.

³⁷ Vgl. dazu Kafitz 1998, der auch weitere Engel-Passagen bei Müller in Betracht zieht.

³⁸ In einem Interview behauptet Müller dagegen, er habe seinen Text geschrieben, ohne den Engel von Benjamin »im Kopf« zu haben. »Natürlich war's im Bauch, weil ich's gelesen hatte. [...] Alles, was ich mal gelesen habe, verdaut und auch nicht verdaut, das kommt dann vor. Aber es ist nicht kalkuliert« (WB 200).

Während Benjamins Text mit einem Bild der erzwungenen Bewegung arbeitet, zeichnet sich bei Müller eine Szene der Statik, der gewaltsamen Stilllegung ab. Benjamins Engel wird durch den »vom Paradiese her«, d. h. aus der Vergangenheit wehenden Sturm des Fortschritts pausenlos nach vorne getrieben und davon abgehalten, sich den Geschichtsoptionen zuzuwenden und die Trümmer der Vergangenheit, das »Zerschlagene zusammen[zu]fügen«.³⁹ Im Unterschied zu Benjamins Angelus Novus wird Müllers glückloser Engel in einer erstickenden Wirklichkeit festgehalten. »Er steht nicht über dem Geschichtsprozess, sondern mitten in ihm«.⁴⁰ Abweichend von Benjamin wird Müllers Engel nämlich nicht nur von der katastrophalen geschichtlichen Vergangenheit verfolgt, sondern ist eingeklemmt zwischen deren Geröll und der ‚gestauten‘ Zukunft, d. h. der geschichtlichen Utopie, die ihn quasi ‚angreift‘, stumm und blind macht, steinigt und schließlich zu Stein erstarren lässt. Damit ist er jedoch nicht endgültig vernichtet: steif und reglos bis in seinem Atem, »warte[t]« er »auf die Geschichte«, anders als der Engel Benjamins, der sich von dem Sturm, dem er keinen Widerstand entgegensetzen kann, zur Zukunft hintreiben lässt. Das Aufbrechen des steinernen Stillstands der Geschichte wird hier von Müller also immerhin als möglich gedacht, das Rauschen der Flügel könnte dereinst wieder zu hören sein, sprengt der Engel seinen Steinkäfig auf.

Die Metapher des glücklosen Engels – seine Versteinerung, aber auch sein Auferstehen aus Verzweiflung – ist ein *topos*, der die Arbeiten Heiner Müllers seit jeher übergreifend bestimmt hat. Nach Eke »bezeichnen die Momente von Utopie/Hoffnung einerseits und Enttäuschung/Versteinerung andererseits die Pole, zwischen denen sein Drama aufgespannt ist«.⁴¹ Denn genau wie bei Benjamin wirkt Müllers Engel-Text als bildliches Epizentrum, um das sich sein gesamter Geschichtsdiskurs kondensiert. Demzufolge wird die Engel-Metaphorik erst im

³⁹ Einen zumindest teilweisen Interpretationsschlüssel zu diesem Bild der Vergangenheit als positivem Urzustand sowie der sukzessiven Notwendigkeit, dessen zerstreute Stücke zusammenzufügen, kann Benjamins Prägung durch die jüdische Religion anbieten, insbesondere eine Idee der lurianischen Mystik. Diese basiert auf der Idee des Weltentstehungsprozesses als *Zimzum*, einer Art Kontraktion oder Selbstverschränkung Gottes, der sich aus der Welt zurückgezogen und dadurch einen freien ‚Urraum‘ für das Wirken der Menschen (die Welt selbst) geschaffen habe. Dabei habe der Anprall des Lichts Gottes das Gefäß der eigenen Schöpfung zerstört, dessen verstreute Scherben nun durch den Menschen neu zusammengesetzt werden sollen im Prozess des sogenannten *Tikkun*, d. h. der Wiederherstellung des Urzustands der Schöpfung. Dieser Vorgang der Restauration vollzieht sich mit der Ankunft des Messias und bedeutet die Rettung des Werks Gottes. In der jüdischen Religion ist also eine Orientierung auf die Vergangenheit im Sinne einer Wiederherstellung des paradiesischen Urzustandes wohl zu verzeichnen. Vgl. zu diesem Thema u. a. Pignotti 2009, Gagnebin 1978, 16ff.

⁴⁰ Eke 1999, 41.

⁴¹ Ebd., 40.

Licht einer Analyse der Geschichtsauffassung der beiden Autoren völlig entschlüsselt. Müller entwickelt seine Ideen über Geschichte in weitgreifendem Dialog mit Benjamins philosophischer Praxis, die – wie es sich bereits an den Engel-Texten beobachten lässt – auf zweifacher Ebene wirksam ist: auf der historisch-inhaltlichen und der ästhetisch-formalen. Die vielfältigen Spuren von Benjamins Denken sowie die direkten Benjamin-Zitate in Müllers dramatischem und kommentarischem Werk weisen auf den Dialog mit der Geschichtsphilosophie hin und beleuchten daneben eine Verwandtschaft im Kompositionsstil. Diese Intertextualität wird im Folgenden der Ausgangspunkt zunächst für die Analyse von Müllers Geschichtsverständnis, dann für die seiner formalen Schreibpraxis sein.

1.2 Benjamins Geschichtsbild: die Thesen *Über den Begriff der Geschichte*

Müller teilt mit Benjamin eine Geschichtsauffassung, die sich in Opposition zum herrschenden Geschichtsbild konstituiert, in dessen gesichertes Wissen sie den Zweifel mit zunehmender Konsequenz hineinträgt. Dass die aus dem Nachlass veröffentlichten achtzehn Thesen *Über den Begriff der Geschichte* schon bei ihrem Erscheinen 1942⁴² »freilich von aller traditionellen Auffassung von Philosophie entfernt« standen, wie Adorno einmal an Hannah Arendt schrieb,⁴³ ist in der grundsätzlichen Abgrenzung vom sogenannten ‚historistischen‘ Geschichtsansatz programmatisch angelegt.

Bei Benjamin heißt es dabei, dass der Historismus, also der vorherrschende historische Ansatz aufklärerischer Prägung, auf die Geschichte wie auf eine fixe und abgeschlossene Realität schaut, die man im Nachhinein durch eine lineare und kohärente Narration möglichst adäquat wiedergeben soll. Dies setzt eine kontinuierliche und kumulative Zeitauffassung voraus, die Zeit als bloße Aneinanderreihung von identischen Augenblicken betrachtet: Benjamin nennt sie eine »homogene und leere Zeit«, die der Chronist dann in einem additiven Verfahren mit der »Masse der Fakten«⁴⁴ füllt. Die Gegenwart ist in diesem Modell nichts als ein permanenter Übergang und die Vergangenheit zwar aufbereitet, theoretisch verfügbar, aber zugleich als wirkungslos in dem ‚Es war einmal‘ stillgestellt. Dieses Zeitkonzept geht bezeichnenderweise mit einer positivistischen Fortschrittsgläubigkeit einher, die ihm den Sinn seines additiven Vorgehens versichert, indem sie es ins Zeichen einer Orientierung aufs Bessere quasi eschatologisch stellt.

⁴² Der Aufsatz wurde erstmals 1942 von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer im Rahmen des Gedenkbandes *Walter Benjamin zum Gedächtnis* in Los Angeles veröffentlicht.

⁴³ Arendt/Benjamin 2006, 181.

⁴⁴ Benjamin 1991, I/2, 701f.

Eine solche Betrachtungsweise hält Benjamin für reaktionär: Er entlarvt sie in seiner Analyse als eine Konstruktion, die die verschiedenen Momente der Geschichte der Sieger – die einzige, die überliefert wird – zusammenklebt, und *diese* Geschichte dadurch bestätigt, dass sie ihr einen Charakter von Objektivität, Kohäsion, unbeugsamer Linearität und Fortschrittsorientierung vermittelt. Dabei wird die Geschichtsschreibung gefährlich apologetisch, weil sie die nichtkonformen und revolutionären Momente des Geschichtsverlaufs zugunsten der Kontinuität und des ununterbrochenen Erzähl-nexus überdeckt. Eine solche Historiografie legt nur auf diejenigen Elemente der Vergangenheit Wert, die schon in ihre Nachwirkung eingegangen sind.⁴⁵ Ihr entgehen die Stellen, an denen die Überlieferung abbricht – jene »Schroffen und Zacken«,⁴⁶ die das beruhigende Sinnkontinuum durchbrechen und den angeblichen ‚Fortschritt‘ anzweifeln.

Es soll nicht verwundern, dass Benjamin sich mit diesem Vorwurf selbst (ja hauptsächlich) gegen die orthodox-marxistische Geschichtsauffassung der Arbeiterparteien und insgesamt der Sozialdemokratie wehrt. Von dem modernen Historismus beerbt diese das unkritische Fortschrittsaxiom einer inhärenten Zielhaftigkeit und quasi naturwüchsigen Entwicklung der Geschichte, in deren Namen sie die eigene Situation als ein notwendiges Übel bejaht und das aktive Moment der Revolution in eine ungewisse Zukunft verschiebt. Denn die marxistisch-sozialistische Geschichtsauffassung hegelscher Prägung ist Benjamin zufolge ebenfalls gekennzeichnet durch die Annahme eines zielgerichteten, dialektischen Werdegangs der menschlichen Gesellschaft, an dessen Ende die Errichtung des Sozialismus bzw. Kommunismus steht. Der Kapitalismus wird daher als ein notwendiges Vorstadium (die sogenannte »Vorgeschichte«) begriffen, in dessen Schoße die Voraussetzungen für dessen Überwindung quasi gesetzmäßig heranreifen. Daraus ergeben sich also eine eher abwartende Haltung sowie der Streit darüber, ob die jeweiligen Bedingungen für die Revolution überhaupt schon fertig wären. Benjamin meint dagegen, der Eintritt der Revolution könne nicht mehr »mit marxsscher Geduld abgewartet«⁴⁷ und als automatisches Ende der Geschichts-dialektik unabhängig vom Zutun des Einzelnen gedacht werden. Diese Idee einer ‚bequemen‘ historischen Teleologie entlarvt er gerade als jenen Sturm, der den Engel der Geschichte von der Gegenwart nach vorne mitreißt und ihm verbietet, rettend in der Welt zu verweilen. Das Fazit der IX. These besagt: »Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm«,⁴⁸ *Zentralpark* erläutert diesen Zusammenhang von Fortschritt und Katastrophe so:

⁴⁵ Ebd., 658.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Benjamin 1991, V/1, 36.

⁴⁸ Benjamin 1991, I/2, 698.

Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es ‚so weiter‘ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene. [...] Die Rettung hält sich an den kleinen Sprung in der kontinuierlichen Katastrophe.⁴⁹

Der »Sprung«, von dem hier die Rede ist, bedeutet das Entgegenwirken gegen die Kette des sogenannten Fortschritts, die Unterbrechung des Kontinuums des geschichtlichen *status quo*. Benjamin zufolge ist nämlich ein aktives Engagement für die Absetzung der herrschenden Ordnung im Hier und Jetzt notwendig, damit eine neue Gesellschaftsform überhaupt entstehen kann: »Die klassenlose Gesellschaft ist nicht das Endziel des Fortschritts in der Geschichte sondern dessen so oft mißglückte, endlich bewerkstelligte Unterbrechung«.⁵⁰

Die Formulierung dieses Satzes ist von ausschlaggebender Bedeutung. In ihr klingt eine substantielle Auseinandersetzung an zwischen einer geschichtlichen Einstellung, die auf die marxistische Utopie in der Zukunft schaut, und einer anderen möglichen Geschichtshaltung, die im Gegenteil in die Vergangenheit blickt, um das Misslingen der vergangenen Revolutionen zu erkennen und eben in ihrem Namen einen aktuellen politischen Wandel zu unternehmen. Diese Auffassung ist der Brennpunkt von Benjamins geschichtsphilosophischem Vorschlag. Dieser dreht sich gerade um die Erkenntnis, es sei eine Orientierung an der Vergangenheit, nicht an der Zukunft, die die Revolution hervorbringe. Eine Forderung der XII. These besagt beispielweise, dass die Revolution nicht mehr im Namen des »Ideal[s] der befreiten Enkel« gemacht werden soll, sondern im Namen »der geknechteten Vorfahren«.⁵¹ Die gescheiterten Revolutionen und deren Tode sollen zum Ferment der gegenwärtigen Revolution werden. Nach dem Vorbild des Engels der Geschichte will der benjaminsche Revolutionär »die Toten wecken«,⁵² um diese Opfer nicht der Vergangenheit überzulassen, sondern gerade für sie zu kämpfen, aus ihrem Leiden neuen Antrieb gewinnend.

Der gerechte Historiker soll daher die apologetische Einfühlung in die herrschenden Klassen abbrechen, indem er eine *andere* Geschichte zu schreiben anfängt – eine Geschichte, die die Vergangenheit nicht als unveränderliches Datum annimmt, sondern sich in das ‚posthume Leben‘ des historischen Geschehens eingliedert und all den anonymen Existenzen gerecht wird, deren Opfer der ‚Fortschritt‘ verlangt hat. Mit einem dialektischen Sprung will Benjamin im Prinzip – mit der Erfahrung des Faschismus noch vor Augen – das gefährliche antiquarisch-

⁴⁹ Ebd., 683.

⁵⁰ Benjamin 1991, I/3, 1231.

⁵¹ Benjamin 1991, I/2, 700.

⁵² Ebd., 697.

zustimmende Geschichtskonzept durch ein propulsives und sinnstiftendes ersetzen, das Bedeutung dem Dasein im Jetzt verleihen kann gegen die Anpassung am vermeintlichen ‚Es muss sein‘ der Geschichte.

Um die Katastrophe zu erlösen, die durch die von den herrschenden Klassen gemachte und geschriebene Geschichte verursacht wurde und wird, ist nach Benjamin ein radikaler Wandel in der Betrachtung des Historischen vonnöten. Er plädiert für einen Perspektivwechsel, der im Kontinuum das Diskontinuierliche auffindet, d. h. jene Dissens- und Revolutionsmomente, die die offizielle Geschichte getilgt hatte. Diese ‚Lücken‘ im Ablauf der Geschichte sind somit Fenster zur *anderen* Geschichte, der Geschichte der Besiegten, die Benjamin zum Gegenstand einer neuen Überlieferungstradition machen will. Der VII. These zufolge ist nämlich das Hauptanliegen des benjaminschen »historischen Materialismus«⁵³ – aus welchem Begriff die immerhin marxische Prägung seines Ansatzes hervorgeht –, »die Geschichte gegen den Strich zu bürsten«.⁵⁴ Diese Bemühung verfolgt das memorialpolitische Ziel, das »Gedächtnis der Namenlosen«⁵⁵ wiederherzustellen, und zwar nicht als bloßes solidarisches Andenken, sondern durch einen gesamten Paradigmenwechsel. In Anbetracht dessen, dass »der [sc. schmittsche] „Ausnahmestandard“, in dem wir leben, die Regel ist«,⁵⁶ muss der Historiker die ganze Perspektive darauf umkehren, was Ausnahme und was Regel ist: Die Souveränität weniger gegenüber der Unterdrückung vieler soll nicht die Norm sein. Dabei erhält der historische Materialist eine zweifache Aufgabe: die ‚negative‘ Geschichtsschreibung einerseits, die Aufforderung an die Gesellschaft zur politischen Aktion andererseits.

Zu diesem Zweck muss allerdings das gesamte Strukturkonzept der historischen Zeitlichkeit neu gestaltet werden. Gegen die Auffassung der Geschichtszeit als leere Sukzession, welche er für die ‚Totenmaske‘ des historistischen Positivismus hält, macht Benjamin seine Idee eines konkreten und aktuellen Verhältnisses zwischen der Gegenwart und dem Bild der Vergangenheit geltend. Das ist, was er im *Passagen-Werk* als eine »kopernikanische Wendung« in der Geschichtsauffassung vorstellt:

Die kopernikanische Wendung in der geschichtlichen Anschauung ist diese: man hielt für den fixen Punkt das »Gewesene« und sah die Gegenwart bemüht, an dieses Feste die Erkenntnis tastend heranzuführen. Nun soll sich dieses Verhältnis umkehren und das Gewesene zum dialektischen Umschlag, zum Einfall des erwachten Bewußtseins werden. Die Politik erhält den Primat über die Geschichte. Die Fakten

⁵³ Ebd., 693 *et passim*.

⁵⁴ Ebd., 697.

⁵⁵ Benjamin 1991, I/3, 1241.

⁵⁶ Benjamin 1991, I/2, 697.