

Heiner Müllers TextLandschaften

Theater der Wiederholung und transkulturellen Überschreitung

Günther Heeg

I »Zerstörung einer Landschaft durch Utopie«¹

Als das Politbüro der KPdSU 1926 auf Stalins Geheiß die Strategie vom Aufbau des Sozialismus in einem Land deklariert, ist damit die Abkehr von der Idee der Weltrevolution beschlossen. Die Weltrevolution, die Karl Marx und Friedrich Engels im *Kommunistischen Manifest* mit dem Aufruf »Proletarier aller Länder, vereinigt Euch!« propagierten, war keine romantische Phrase, sondern der Einsicht entsprungen, dass den globalen kapitalistischen Wirtschaftsverflechtungen und Finanzströmen nur mit einer weltweiten Revolution begegnet werden kann. So war die Idee der Weltrevolution ein frühes und unausgearbeitetes Konzept der *mondialisation*, einer Weltwerdung im Sinne von Jean-Luc Nancy,² angesichts der fortschreitenden Dynamik der Globalisierung. Mit Stalins Mitte der 1920er Jahre geschaffenen Doktrin vom möglichen Aufbau des Sozialismus in einem Land wird diese Idee nicht weiterverfolgt. Zwar existiert noch die III. Internationale bis in den Zweiten Weltkrieg hinein, der Zusammenschluss aller kommunistischen Parteien quer über den Erdball, aber deren Politik hat sich künftig allein am Schutz der Sowjetunion zu orientieren. In Deutschland zum Beispiel muss die KPD 1929 die in Moskau ausgearbeitete Sozialfaschismusstrategie übernehmen, der zur Folge die Sozialdemokratie und nicht der Nationalsozialismus der politische »Hauptfeind« ist. Eine Strategie, die dafür sorgt, dass die KPD dem kapitalistischen System in Deutschland garantiert nicht gefährlich werden kann. Ein

1 Heiner Müller: Ich war nie unschuldig. Whisky, Weissagungen, Warten. Gespräch mit Jutta Voigt und Fritz-Jochen Kopka. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3. 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 423-432, hier S. 428; im Folgenden wird die Sigle »W.« mit Band- und Seitenzahl verwendet.

2 Jean-Luc Nancy: Die Erschaffung der Welt *oder* Die Globalisierung. Zürich u. Berlin: diaphanes 2003 (frz. Paris 2002).

mögliches Gefährlich-Werden nämlich könnte Gegenschläge gegen das Heimatland des Bolschewismus, die Sowjetunion provozieren. Die zu verhindern oder möglichst lange aufzuschieben ist die außenpolitische Absicherungsstrategie des Aufbaus des Sozialismus in einem Land. Dieser Aufbau ist eine gefährliche Utopie – der Versuch nämlich, eine Abstraktion, abgezogen von allen realen Möglichkeiten ihrer Realisierung, in der Wirklichkeit geltend zu machen. Und »Abstraktionen in der Wirklichkeit geltend machen, heißt Wirklichkeit zerstören«, so Georg Wilhelm Friedrich Hegel in den *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*.³ Erste Folge der Strategie des sozialistischen Aufbaus in der Sowjetunion ist die Abschottung und Einigelung des Landes.

Mit der Beschränkung des sozialistischen Aufbaus auf das in einem geschlossenen, abgegrenzten Raum Machbare soll alles ausgeschlossen werden, was der Realisierung der Utopie im Wege stehen und/oder gefährlich werden könnte. Im Planquadrat des sozialistischen Aufbaus in einem Land nimmt die Verwirklichung der Utopie totalitäre Züge an. Eine ungeheure Ausbeutung und Vernichtung von materiellen Ressourcen und von Menschen setzt ein. Die Ausbeutung der Bauern und der Landwirtschaft im ersten Fünfjahresplan, um die Industrialisierung zu finanzieren, und der Holodomor in der Ukraine mögen hier stellvertretend stehen. Im geschlossenen Raum der Utopie des sozialistischen Aufbaus in einem Land wird alles »Bau«. Auf der Strecke bleibt dessen wichtigste Ressource: Landschaft. Landschaft, die Basis des Aufbaus, ist immer mehr als der Aufbau selbst. Räumlich-quantitativ erstreckt sie sich über das Aufgebaute hinaus. Qualitativ markiert sie einen Raum des kollektiven Imaginären, der als Komplement wie als Heterotopie zum Gebauten fungiert. Landschaft, die jeden Aufbau zeitlich überdauert, die ihren eigenen Gesetzen gehorcht und nie ganz beherrschbar wird, Landschaft als Substrat jedweden Auf-Baus der Gesellschaft steht für das Fremde in der Gesellschaft selbst. Der Versuch ihrer Auslöschung durch die Utopie eines totalen Baus setzt eine panische Verfolgung alles Fremden in Gang. Davon zeugen die Paranoia getriebenen Moskauer Prozesse im »panic room« der sozialistischen Gesellschaft. Zugleich aber birgt Landschaft als das Fremde in jedem Aufbauen das Potential für die Überschreitung der Grenzen jeder gesellschaftlichen Bau-Ordnung.

Die Idee des Aufbaus des Sozialismus in einem Land nimmt 1961 durch den Bau der Mauer, des »antifaschistischen Schutzwalls«, bizarre Gestalt an. Eingemauert kann nichts der Realisierung der Utopie mehr entgegenstehen – außer den Widersprüchen dieser Idee selbst. 1963 nimmt Heiner Müller den Auftrag des Deutschen Theaters an, Erik Neutschs Aufbauroman *Spur der Steine* (1964)⁴

3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* III. In: ders.: *Werke*. Bd. 20, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 331f.

4 Vgl. Erik Neutsch: *Spur der Steine*. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1964.

zu dramatisieren. Daraus wird das Stück *Der Bau* (1965).⁵ Es spielt zur Zeit der NÖSPL, dem Neuen Ökonomischen System der Planung und Leitung, das 1963 für kurze Zeit eingeführt wurde, um sogenannte materielle Anreize zu schaffen und die Eigeninitiative von unten gegenüber den Vorgaben des Plans zu fördern – ein für die Partei letztendlich gefährliches Vorhaben, weshalb die NÖSPL nach kurzer Zeit wieder kassiert wurde. *Der Bau* greift die Konflikte und Widersprüche beim Bau eines Chemiekombinats auf zwischen den einzelnen Baustellen des Kombinats, das aus mehreren Werken besteht, zwischen Plan und Praxis, Intelligenz und Arbeitern, Selbsthelfertum und Verantwortung im Kollektiv, zwischen Partei und Basisinitiative, zwischen Mann und Frau, Landschaft und Bau. »Hinten das Grüne sind Kartoffeläcker. Noch zwei Ernten, dann ist Schluß mit den Kartoffeln und das Chemieprogramm schlägt Wurzeln dort auch«, (W 3, 333) informiert der Bauleiter den Parteisekretär gleich zu Beginn. Das »Chemieprogramm«, zu realisieren »aus dem Dreck [...] aus dem mitteldeutschen Industrieschlamm, jeder Platzregen macht einen Sumpf aus ihm, schwarz wie die Hölle.« (W 3, 335) Landschaft, die Hölle des Baus, der in den Himmel wachsen soll. Vordergründig ist *Der Bau* ein Aufbaustück, das mit der Einführung des Fließbaus und des Dreischichtsystems und nicht zuletzt mit der Wandlung des anarchischen Brigadiers Barka zum Mitarbeiter am Aufbau des Sozialismus über eine, wie man sagte, »positive Perspektive« verfügt. Vordergründig ist es mit seiner geschlossenen dramatischen Form und dem dialogisch interagierenden Figurenensemble das dramaturgisch-ästhetische Pendant des Aufbaus des Sozialismus in einem Land. In seinem Gehalt wie in seiner Sprache aber exponiert es den Un-Sinn der geplanten Durchsetzung einer Utopie in einem strikt begrenzten Raum. »Der Bau«, so Müller, »zeigt die Zerstörung einer Landschaft durch Utopie.« (W 12, 428) Das äußert sich zuvörderst in der Sprache. Sie bekommt keinen Auslauf mehr. Überall Bau. Bau der Diskurse, Reden und Gegenreden. Auf engstem Raum wird alles Argument. Jeder Halbsatz eine dialektische Wendung. Ausdrücklich spricht *Der Bau* die Grenzen des sozialistischen Aufbaus an: »Barka: Gratulation zum Schutzwall! Ihr habt gewonnen eine Runde, aber es ist Tiefschlag. Hätt ich gewußt, daß ich mein eignes Gefängnis bau hier, jede Wand hätt ich mit Dynamit geladen.« (W 3, 349)

Müller lädt die Dialoge mit allen Konflikten und Widersprüchen des sozialistischen Aufbaus auf, bis sie zu einem sprachlichen »Tanz der Steine« ansetzen, der das Fundament des (Auf-)Baus zertrümmert und den Blick auf die Landschaft freigibt. Noch einmal Barka:

5 Vgl. Heiner Müller: *Der Bau*. In: ders.: W 3, S. 329–396.

Hinterm Ural ist Nacht. Die Liebespaare
 Gehn in die Sträucher oder in die Betten.
 In jeder Minute auf dem Flugstern hier
 Mit Baggern umgegraben und mit Bomben
 Mit unserem Schweiß gewaschen und mit Blut
 Mit Kraut bewachsen und bebaut mit Steinen
 Über dem Lärm aus Stimmen und Papier
 Geht einem Mann in einer Frau die Welt auf. –
 Siehst du die Städte, die wir morgen baun?
 Ein Lichtmeer zwischen Wolken in der Schwebe
 Scheinen sie aus der Zukunft hinterm Schnee
 Im Negativ durch meine Augendeckel.
 Die nach uns wohnen drin und die nach denen.
 Gehn ohne Schritt durch Türen, jetzt noch Wald
 Sitzen ohne Gewicht auf laubigen Stühlen
 Am grünen Tisch und reden ohne Stimme.
 Ihre Gesichter sind aus Schnee, vom Fleisch
 Noch nicht bezogen und kein Unterschied
 Und mit Schneeaugen sehn sie mehr als wir
 Und in Fabriken, die du noch im Kopf hast
 Und die in meinen Händen noch nicht reif sind
 Läuft ihre unbekannte Produktion
 Und aus den Sternen, heut noch überm Pflug
 Wächst Brot in ihre zweiunddreißig Zähne.
 Kein anderer wollt ich sein als ich und ich
 Seit ich das Und kenn zwischen mir und mir.
 Mein Lebenslauf ist Brückenbau. Ich bin
 Der Ponton zwischen Eiszeit und Kommune (W 3, 392f.)

Der Text, den Barka spricht, die schwangere Schlee tragend – man zögert, ihn Monolog zu nennen –, legt die Vor- und Nachgeschichte des Baus frei. In ihr treten Bau und Landschaft in ein spannungsvolles Verhältnis. Die zerstörte Landschaft, »[m]it Baggern umgegraben und mit Bomben« wird zum Refugium – nicht zuletzt der Liebenden. Die Ortsanweisung für die einzige Liebeszene des Stücks, an deren Ende Schlee Donat verlässt, diese Ortsanweisung heißt schlicht »*Landschaft* (kursiv im Original)« (W 3, 372). Landschaft, die durch die Schwere aller schlimmen Dinge, die darin stattgefunden haben, anachronistisch wirkt gegenüber der Gleichzeitigkeit des Aufbaus, holt diesen in der Zukunft ein. »[D]ie Städte, die wir morgen baun«, sind durchzogen von Wald, Laub, Schnee und Sternen. Das kann man lesen als ein zeitliches »Noch nicht« – Wald ist noch nicht Bau – ebenso aber, durch die unheimliche Überblendung von Bau und Landschaft,

als ›Danach‹ und ›Nicht mehr‹: Die Rückholung des Baus und seine Rückverwandlung in die Fremde der Landschaft.

Zu der Verschränkung der Zeiten kommt die der Räume hinzu: Das Ferne – »[h]inter Ural« und der »Flugstern«, die Perspektive auf den Planeten – und das Nahe und Intime – die Liebespaare in den Sträuchern – werden zusammengeführt. Hinzu kommt das Fremde – »Schneeaugen« und »Gesichter [...] aus Schnee« – in Berührung mit dem Vertrauten und Eigenen. Vergangenheit und Zukunft ebenso wie Nähe und Ferne, Fremdes und Eigenes sehen sich um ihre räumliche Verortung und zeitliche Kontinuität gebracht. Sie bilden Schichten des Ungleichzeitigen und Versetzten in einer als RaumZeit verstandenen Gegenwart. Die RaumZeit öffnet einen Raum des Dazwischen, Abweichenden und Möglichen im Gegenwärtigen. Darauf zielt das Bild des »Ponton[s] zwischen Eiszeit und Kommune«, das die kulturellen Kahlschläger des 11. Plenums des ZK der SED im Dezember 1965 rot sehen ließ und das Verbot des Stücks besiegelte. Die DDR war schließlich eine entwickelte sozialistische Gesellschaft, festgemauert in der Erden oder zumindest mit Mauer drumherum, und nicht etwas Dazwischen, das die Chance hatte, noch zu werden.

Die raumzeitliche Struktur der Passage, die ich angesprochen habe, ist ein Charakteristikum von Texten, die dem Imperativ zur Geschlossenheit der dramatischen Handlung, dem eisernen Gerüst ihrer über Dialoge konfliktuös interagierender Figuren und dem Vergegenwärtigungsdruck des Dramas entkommen sind. Sie haben sich von der Bindung an die Aussage einer Person emanzipiert und können sich in alle Richtungen und Dimensionen entfalten. Der Text Barkas, der ihm schon nicht mehr gehört, ist ein frühes Beispiel dieser Enteignung der *dramatis personae* und der raumzeitlichen Aussetzung und Versetzung der Handlung bei Müller. Das Verfahren weitet sich aus mit der Abkehr von den Produktionsstücken. Texte wie das Intermedium *Herakles 2 oder die Hydra in Zement* (1972),⁶ die Textflächen in *Der Auftrag* (1979)⁷ oder, am weitesten gehend, *Bildbeschreibung* (1984)⁸ stehen für die Überschreibung einer »abgestorbenen dramatischen Struktur« (W 2, 119), wie es in der Nachbemerkung zu *Bildbeschreibung* heißt, die Müller gleichwohl nie ganz aufgibt, sondern als in die Texte hineinragende Ruinen stehen lässt. Hans-Thies Lehmann, Heiner Goebbels und andere haben die Texte Müllers, die sich gegenüber dem Drama emanzipiert haben, Textlandschaften genannt.⁹ Ihnen fürs erste unbesehen folgend kann man festhalten, dass der Text, den Barka spricht, nicht nur auf der Ebene der Darstellung die zugebaut-verbaute

6 Vgl. Heiner Müller: *Herakles 2 oder die Hydra*. In: ders.: W 4, S. 424–428.

7 Vgl. Heiner Müller: *Der Auftrag*. Erinnerung an eine Revolution. In: ders.: W 5, S. 11–42.

8 Vgl. Heiner Müller: *Bildbeschreibung*. In: ders.: W 2, S. 112–119.

9 Siehe dazu Heiner Goebbels: *Expeditionen in die Textlandschaft*. In: *Explosion of a Memory*. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch. Hg. v. Wolfgang Storch. Berlin: Edition Hentrich 1988,

Landschaft des sozialistischen Aufbaus in einem eingemauerten Land wiederholt und diese über jenen hinausgehen, hinauswuchern lässt, sondern selbst als Text Landschaft ist, eine TextLandschaft, die den geschlossenen Bau des Dramas ruiniert und dessen Grenzen überschreitet. Müllers TextLandschaften, so ließe sich, noch einmal fürs Erste, eine These formulieren, überschreiten die Grenzen des sozialistischen Aufbaus zu seiner Zeit. Und sie sind aktuell in einer Zeit, in der erneut metaphorische und reale Mauern der Abschottung hochgezogen werden. Wenn gegenwärtig populistisch-fundamentalistische Bewegungen wieder am Eigen-Heim einer einbruchssicheren Gemeinschaft bauen, die alles von außen kommende Fremde abwehrt, ist es an der Zeit, sich erneut Müllers TextLandschaften zuzuwenden.

II Landschaft als Text – Text als Landschaft

»Before it can ever be a repose for the senses, landscape is the work of mind. Its scenery is built up as much of strata of memory as from layers of rock.«¹⁰ Landschaft ist nicht nur geologisch gegeben und in Entwicklung begriffen, sie ist weit mehr eine raumgewordene Vorstellungswelt, in der sich das Leben und Wirken vergangener Generationen sedimentiert hat. Sie ist Gedächtnislandschaft. Von dieser These geht der Historiker Simon Schama im Vorwort seines 800 Seiten starken Buches *Landscape and Memory* (1995) aus, das in der deutschen Übersetzung den Untertitel *Natur als Imagination*¹¹ trägt. Wie auch sonst in den *landscape studies* fasst Schama Landschaft als kulturelles Konstrukt auf, aber er bleibt nicht stehen bei den in Landschaften verwurzelten Bildern, Mythen und Phantasmen, die das kollektive Imaginäre von Ethnien und Nationen beflügeln und sie affektiv binden. Schama zerlegt diese Imaginationen, indem er die oberflächliche lineare Verbindung von Landschaft und ihrem angeblichen ›Geist‹ unterbricht und unter der Oberfläche andere, abgebrochene Verbindungen und Schichten ausgräbt, die das Bild der *einen* geschlossen-homogenen Kultur-Landschaft untergraben. Auf einer Fahrt durch den Nordosten Polens, auf denen er den Spuren seiner jüdischen Vorfahren nachgeht, trifft er auf einen Hügel mit Gedenksteinen für hunderte Anfang 1945 von Stalins NKWD umgebrachter Polen. Aber die Erde unter den Steinen birgt keine Toten, die finden sich in einem nahegelegenen Wald und tragen bei ihrer Exhumierung die Uniformen deutscher Soldaten und auch die

S. 80f., Hans-Thies Lehmann: Das postdramatische Theater. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, besonders S. 261-284.

10 Simon Schama: *Landscape and Memory*. London: Harper Collins 1995, S. 6f.

11 Vgl. Simon Schama: *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*. München: Kindler 1996.

Totenkopfabzeichen der SS. Die 500 ermordeten Polen sind immer noch »Geister auf der Reise«¹² in einem »gequälte[n] Land, in dem Mantelknöpfe von sechs Generationen gefallener Soldaten zwischen den Farnen zu finden sind.«¹³ Landschaften, macht Schama deutlich, sind nicht »politisch korrekt«, sie bieten vielen Toten Raum und deren Spuren zeugen von einem heillosen Durcheinander der Kulturen. Am Ende seiner Reise gräbt Schama unter einem blühenden Teppich von Löwenzahn die Grabsteine eines jüdischen Friedhofs aus, die »jede Spur von Bearbeitung durch Menschen (verloren haben und) zu einer geologischen Schicht geworden sind.«¹⁴ Aber über die tröstliche Vorstellung einer Rückverwandlung der Toten in »blühende Landschaft« schiebt sich die Erinnerung an die in dieser Landschaft unter dem Bild ihrer »Reinheit« und im Namen des Autochthonen betriebene Ermordung von großen Teilen seiner Bewohner*innen und den fleischgewordenen Drang, dem zu entkommen: »Bäume haben Wurzeln, Juden haben Beine.«¹⁵ Man muss den Landschaften und ihren mörderischen Phantasmen entkommen, um sie in ihrer Vielschichtigkeit als Text wiederholen und lesen zu können. Das demonstriert Schamas Text, vielschichtig wie die Landschaft, deren Vielschichtigkeit er allererst erfahrbar macht.

Es ist auffallend, wie Schamas Demonstration von Landschaft als Text mit Heiner Müllers Stück *Der Auftrag* aus dem Jahr 1979 korrespondiert. *Der Auftrag* ist geschrieben unter dem Eindruck der Landschaft in Nord- und Mittelamerika,¹⁶ die, wie es an einer Stelle des Stücks heißt, »keine andere Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten.« (W 5, 33) Landschaft ist, so Müller, die »Grunderfahrung«,¹⁷ die *Der Auftrag* durchzieht und strukturiert. Das Stück erzählt vom gescheiterten Auftrag dreier Emissäre des französischen Konvents, einen Sklavenaufstand auf Jamaika in Gang zu setzen. Der Auftrag wird vom Konvent nach dem Aufstieg Napoleons zurückgenommen, der Usurpator liquidiert die schwarze Revolution in der Karibik, die auf Haiti, ganz ohne französischen Revolutionsexport, bereits 1791 mit einem Sklavenaufstand unter Beteiligung des freigelassenen Sklaven Toussaint Louverture nach vielen Kämpfen zur Abschaffung der Sklaverei, zur Unabhängigkeit Haitis von Frankreich und – nach der Verfassung von 1801 – zur ersten Republik von Schwarzen und Mulatten geführt hatte. In Müllers Stück wird einer der drei Abgesandten des Konvents, der weiße Arzt und Sohn von karibischen Plantagen- und Sklavenbesitzern Debuiss-

12 Schama: *Der Traum von der Wildnis*, S. 36.

13 Schama: *Der Traum von der Wildnis*, S. 34.

14 Schama: *Der Traum von der Wildnis*, S. 47.

15 Schama: *Der Traum von der Wildnis*, S. 47.

16 Vgl. den Beitrag von Janine Ludwig in diesem Band.

17 Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*. In: ders.: *W 9*, S. 7–291, hier S. 222.

son, nach der Widerrufung des Auftrags zum Verräter an der Revolution. Die beiden andern, Galloudec, ein Bauer aus der Bretagne, und ein Schwarzer mit Namen Sasportas, ehemaliger Sklave, wollen dagegen weiter kämpfen. Wie der Aufstand, wie Geschichte weiter gehen kann, davon gibt ein langer Abgesang Sasportas gegen Ende des Stücks Auskunft:

Wenn die Lebenden nicht mehr kämpfen können, werden die Toten kämpfen. [...] Der Aufstand der Toten wird der Krieg der Landschaften sein, unsere Waffen die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten der Welt. Ich werde Wald sein, Berg, Meer, Wüste. Ich, das ist Afrika. Ich, das ist Asien. Die beiden Amerika bin ich. (W 5, 40)

Man darf sich nicht täuschen lassen vom Pathos dieser Passage. Denn nicht das romantische Bild eines machtvollen Handelns der Natur, auf die menschliches Tun übergegangen ist, bewegt den Text, sondern die toten Kämpferinnen und Kämpfer aller Kontinente, deren Überreste Landschaft geworden sind. Bei Müller wie bei Schama ist Landschaft aus Schichten von Toten »gebaut«, Abfall des Aufbaus wie Absage an die Vorstellung von Landschaft als Bild. Die Auseinandersetzung mit letzterer spielt in der Arbeit an *Der Auftrag* eine Rolle. »In der Zeit des Verrats / Sind die Landschaften schön« lauten die Schlussverse des Gedichts »MOTIV BEI A. S.«,¹⁸ das sich auf Anna Seghers Erzählung der karibischen Revolution *Das Licht auf dem Galgen* (1961) bezieht. Die Zeilen artikulieren den Sog der Regression, der von der Landschaft als Bild ausgeht, das die Verschmelzung von Natur und Kultur suggeriert. Müllers »Krieg der Landschaften« hingegen, in denen zukünftige Geschichte zerstreut und bewahrt ist, zerschneidet das Bild durch den Einschnitt des singulären Todes. Jenseits von Totenkult und Todesverklärung weist er darauf hin, dass Geschichte aus (Ge-)Schichten gemacht ist, aus Schichten von Toten und ihrem Wollen, Handeln, Befürchten und Hoffen: Landschaftsgeschichte. Schama und Müller konzipieren Landschaft als Text, in dem sich Geschichte als Geschichte der Toten niedergeschlagen hat. Sie transformiert sich im Schreiben in einen Text als Landschaft, der in seinen Textschichten die Geschichte der Toten wiederholt.

Wiederholung ist die Basisoperation, durch die die Transformation von Landschaft als Text in TextLandschaften sich vollzieht. Schon in Gertrude Steins *Landscape Plays*¹⁹ spielt sie die entscheidende Rolle. Stein war die erste, die ihre Theaterstücke mit Landschaften in Verbindung gebracht hat. Ihre »plays as land-

18 Heiner Müller: Motiv bei A. S. In: ders.: W 1, S. 45.

19 Vgl. den Text von Johannes Christof in diesem Band.

scapes« zeichnen sich durch eine – wie Andrzej Wirth es genannt hat²⁰ – fundamentale »Kritik der dramatischen Vernunft«²¹ aus. Stein übersetzt den Dialog in Diskurs, die Figuren in Stimmen und die Handlung in die Bewegung der Syntax. Vor allem aber setzt sie die sequentielle Logik der dramatischen Zeit außer Kraft. Gleichsam flächendeckend herrscht in ihren Stücken ein *continuous present*, das durch die Wiederholung leerlaufender (Sprech-)akte hervorgebracht wird. Steins *Landscape Plays* ersetzen das Dramatische (Entwicklung, Handlung, Konflikt) durch das »Landschaftliche« der Sprache, dessen Kennzeichen die Wiederholung ist. Müllers TextLandschaften lassen die Fragmente des Dramas stehen, Zeugen vergangener Hoffnungen, die mit jedwedem Aufbau verknüpft sind. Sie überlagern sie und holen sie ein durch die Geschichte der Toten, die der Aufbau hinter sich gelassen hat. Dabei arbeiten sie mit der Wiederholung von Geschichte. Die Wiederholung von Geschichte gibt dem *continuous present* der *Landscape Plays* eine raumzeitliche Tiefendimension, die das Potential für eine transkulturelle Überschreitung der Grenzen enthält, an denen die Bauenden einst gescheitert waren. Im letzten Abschnitt geht es um die besondere Technik der Wiederholung der Geschichte in Heiner Müllers *Der Auftrag* im Vergleich mit Anna Seghers Rückgriff auf die Geschichte der Revolution in der Karibik.

III Wiederholung und transkulturelle Überschreitung

Als Anna Seghers 1947 aus dem Exil in Mexiko nach Berlin zurückkehrt, beteiligt sie sich nicht gleich frohen Herzens am Aufbau des Sozialismus. 1948 schreibt sie an Georg Lukács: »Ich habe das Gefühl, ich bin in die Eiszeit geraten, so kalt kommt mir alles vor.«²² Kalt und fremd ist Anna Seghers nicht nur Deutschland geworden, sondern auch die kommunistische Bewegung selbst, deren Politik, Geschichtsauffassung und moralische Imperative sie seit dem Ende der zwanziger Jahre geteilt hatte. 1949, im Gründungsjahr der DDR, erscheinen zwei Erzählungen von ihr, die sich mit dem Thema der verlorenen Revolution beschäftigen. Nicht in Deutschland und Europa, sondern weit weg in der Karibik. *Die Hochzeit von Haiti* (1949) und *Wiedereinführung der Sklaverei auf Guadeloupe* (1949) sind die Titel der ersten beiden Geschichten, die wie eine dritte – *Das Licht auf dem Galgen* –, gleichfalls 1949 konzipiert, aber erst mehr als zehn Jahre später veröffentlicht, um

20 Siehe Andrzej Wirth: Gertrude Stein und ihre Kritik der dramatischen Vernunft. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 12 (1982), H. 46, S. 64-74.

21 Wirth: Gertrude Stein, S. 64.

22 Anna Seghers: Brief an Georg Lukács v. 28.06.1948. In: dies.: *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*. Bd. IV. Hg. v. Sigrid Bock. Berlin: Akademie 1979, S. 152-154, hier S. 154.

die Revolution in der Karibik kreisen.²³ Nach dem Sieg der schwarzen Revolution auf Haiti schickt Napoleon 25.000 Mann nach dort, die, nach einem zermürbenden Kampf, Toussaint Louverture gefangen nehmen und nach Frankreich deportieren, wo er 1803 in der Haft stirbt. 1802 kommt es zur Wiedereinführung der Sklaverei auf Haiti. Die *Karibischen Erzählungen* von Anna Seghers stehen ganz im Bann der Niederschlagung der haitianischen Revolution durch Napoleon. Hinter dem Verräter der Revolution, Napoleon, aber drängt sich mit Macht das Gesicht des Verräters der russischen Revolution, das Gesicht Stalins, hervor. »Licht auf dem Galgen«, schreibt Heiner Müller in *Krieg ohne Schlacht* über Seghers, »ist ihre Auseinandersetzung mit dem Stalinismus: Napoleon/Stalin, der Liquidator der Revolution.«²⁴

Seghers historisiert in den *Karibischen Erzählungen* also die Gegenwart der kommunistischen Bewegung zur Zeit des sozialistischen Aufbaus in der DDR. Aber sie bleibt dabei auf halbem Weg stehen. Denn ihre Wendung zur Geschichte, obgleich angetrieben vom Wunsch, im Bild des einstigen Liquidators der Revolution den gegenwärtigen aufscheinen zu lassen, führt nicht zu einem tatsächlichen Fremdwerden der Politik des sozialistischen Aufbaus. Stattdessen wird die anfängliche Fremdheitserfahrung überformt von einer Heilsgeschichte der Opfer, die die Vergangenheit mit der Gegenwart nahtlos verbindend, den Heutigen Trost und Hoffnung spenden soll. Dass der Sozialismus seine Legitimation aus den Opfern bezieht, wurde fortan zur gängigen kulturpolitischen Praxis. Die Konsequenz von Seghers bruchloser Rückwendung zur Geschichte ist, dass Geschichte zum exotischen Ausstattungsfundus für die Problemstellungen der Gegenwart wird. Seghers projiziert die Frontstellungen der kommunistischen Politik der Stalinzeit zurück in die Geschichte, um durch die Kulissen der historischen Kämpfe in der Karibik die Gegenwart zu überhöhen – das klassische Verfahren des ästhetischen Historismus.

Der Nachteil dieses Verfahrens ist die doppelte Verfehlung des Fremden – in der Gegenwart der Schreibenden wie im Blick auf das, was sie von der Vergangenheit trennt. Die Französische Revolution sieht Anna Seghers durch die Augen der kommunistischen Volksfrontpolitik seit den dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts: Entscheidend ist die Führung der Partei, die die einzelnen Schichten und Klassen mit ihren unterschiedlichen Interessen anleiten und führen kann. In dieser Rolle sieht sie die Emissäre des französischen Konvents. Sie, die die Aufhebung der Sklaverei allenfalls noch bestätigen konnten, sieht Seghers als die eigentlichen Urheber des Aufstands an. Aus ihrer Sicht ist das Leben der Maronen, der entlaufenen Sklaven, die in den Bergen leben und dort eine Art

23 Alle drei Erzählungen sind zu finden in: Anna Seghers: *Karibische Geschichten*. Berlin: Aufbau 1994.

24 Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 297.

Partisanendasein führen, nur ›Banden- und Abenteuerertum«. Nebenbei: Wegen ›Banden- und Abenteuerertums‹ z. B. wurden im Spanischen Bürgerkrieg die spanischen Anarchisten von Stalins Agenten umgebracht. Schwarze machen bei Seghers keine Revolution. Die Helden der Erzählungen sind allesamt weiße Revolutionsexporteure. Die Schwarzen müssen erst die Schule der Weißen durchlaufen, bevor sie selbst führungsfähig werden. Mit Recht spricht Herbert Uerlings von einer »paternalistischen Haltung gegenüber den Schwarzen und der Revolution«²⁵ und »unfreiwillige[n] Parabel[n] über eine kolonialisierende Befreiung.«²⁶ Seghers *Karibische Erzählungen* bleiben eingemauert in die Volksfrontpolitik des sozialistischen Aufbaus. Der Rückgriff auf Geschichte eines fremden kulturellen Raumes führt nicht zu einer transkulturellen Überschreitung (in) der Gegenwart.

Heiner Müller wollte *Der Auftrag* schreiben, seit er Seghers *Das Licht auf dem Galgen* gelesen hatte. Fertig wird das Stück aber erst zum 30. Jahrestag der DDR. Es ist, beabsichtigt oder nicht, ein Gegenentwurf zu Seghers. Müllers Wiederholung von Geschichte geht nicht von der Kontinuität, sondern der Diskontinuität aus. Zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart liegt die Landschaft der Toten aller Jahrhunderte. Der Einspruch des Todes verhindert, dass die Wiederholung, verstanden als Restauration dessen, was angeblich so und nicht anders gewesen ist, misslingt. Es gibt keine identische Wiederholung, das haben Søren Kierkegaard und Gilles Deleuze hervorgehoben. Aber im Misslingen der Restauration der Vergangenheit als fertiges Bild liegt die Chance der Wiederholung. Konsequenter hält sie sich an das, was von den Toten geblieben ist: Bruchstücke und Überreste, herausgerissen aus den Lebenszusammenhängen von einst, weitergegeben, verschleppt, gewandert. Aufgegriffen und gebraucht von Nachkommen und wieder vergessen und Schicht von Geschichte geworden. Die Wiederholung hält sich an das Nachleben der Toten in einer »Landschaft jenseits des Todes«. (W 2, 119) Ihr menschliches Pendant, Medium und Agens ist die Erinnerung. »Erinnerung an eine Revolution« (W 5, 11) ist der Untertitel von *Der Auftrag*. In der Erinnerung sind die Ereignisse von einst tot und vergangen. Sie haben ihren Ort verloren, sind aber »Zeitsplitter«,²⁷ so Michel de Certeau, die in die Gegenwart ragen und Kombinationen herstellen, über die die Erinnerung nicht verfügt.

In der »Landschaft jenseits des Todes«, die *Der Auftrag* ist, aktiviert die Erinnerung das Nachleben der Toten von der Revolution in der Karibik über das frühe 20. Jahrhundert und die Agonie des Sozialismus bis in die Gegenwart. Dass es aus und vorbei ist mit der Revolution hält gleich zu Beginn Galloudec's Brief fest, der vom Scheitern des Auftrags und dem Tod von zweien der Revolutionäre berichtet.

25 Herbert Uerlings: Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte. Tübingen: de Gruyter 1997, S. 78.

26 Uerlings: Poetiken der Interkulturalität, S. 80.

27 Michel de Certeau: Die Kunst des Handelns. Berlin: Merve 1988, S. 164.

Seine Überbringung an den einstigen Auftraggeber Antoine zitiert die Phrasen und Posen der Französischen Revolution. Unvermittelt eingeschoben ist darin der surrealistische Auftritt des Engels der Verzweiflung, der das zeitliche Kontinuum unterbricht. Dann springt die Geschichte zurück auf den Anfang, die Ankunft der drei Abgesandten auf Jamaika – scheinbar. Denn es handelt sich um einen Bericht vom Anfang *ex post* – »Wir waren auf Jamaika angekommen, drei Emis-säre des französischen Konvents [...]« (W 5, 17), einen Bericht, wie er auch Brechts *Maßnahme* (1931)²⁸ dramaturgisch strukturiert, in dem die vier Agitatoren dem Kontrollchor durch Nachspielen der Ereignisse Rechenschaft abgeben. *Die Maßnahme* macht eine wichtige Schicht von *Der Auftrag* aus. Durch ihre Aufrufung und Übermalung zeigt sich das Scheitern eines Exports der Revolution aus einem angeblichen Zentrum in die angebliche Peripherie. Die Abstraktion von allen konkreten Unterschieden, die schon Jean-Jacques Rousseaus *citoyens* zu Phantasmagorien oder/und Agenten der *terreur* machte und die die Szene *Die Auslöschung* in der *Maßnahme* demonstriert, lässt Debuissons Beschwörung der *unio mystica* der Revolutionäre angesichts des Sklaven im Käfig hohl werden. Der wohlfeile Universalismus der im eigenen Denken gefangenen Revolutionsexperten und -exporteure ist der immanente Grund für das Misslingen der Mission – nicht ihre Beendigung durch einen Usurpator von außen. Weiter in der Textlandschaft folgt die Heimkehr des Verlorenen Sohnes und die Rede der mythisch überhöhten Figur der Ersten Liebe, übergangslos konterkariert vom Grand Guignol – Theater der Revolution und der rituellen Krönung Sasportas/Verurteilung Debuissons, letztere mit einer erneuten Anspielung auf Brecht. Von dort aus rast der Mann im Fahrstuhl durch den Zeitschacht des sozialistischen Herrschaftsbaus in die Horizontale der Landschaft: eine Dorfstraße in Peru. Funktions- und nutzlos steht er dort herum und begreift nichts von dieser Welt. Das ist ein Anfang: der Beginn einer Erfahrung des Fremden, die das Fremdwerden der eigenen Erfahrung voraussetzt. Sie artikuliert sich durch die disparaten Überreste von Geschichte. Ihre Wiederholung in der Textlandschaft des Stückes durchbricht die Mauern jeder politisch-kulturellen Selbstgewissheit und Identität. Das gilt für das »Theater der weißen Revolution« (W 5, 26) und seinen Hegemonieanspruch ebenso wie für seinen Gegenpart: die essentialistische Vorstellung von der ursprünglichen Eigentlichkeit unterdrückter Kulturen und dem daraus resultierenden Verbot ihrer Aneignung. Beiden gemeinsam ist ein dichotomischer Blick auf die Welt. Beide gehen sie von den Phantasmen gegeneinander abgeschlossener distinkter Kulturen und einer daran gebundenen kulturellen Identität aus. Das ist das Konzept des Interkulturalismus. Es überlebt nicht in der Textlandschaft von *Der Auftrag*. Sie spielt nicht die schwarze Revolution gegen die weiße aus und nicht den Text

28 Vgl. Bertolt Brecht: *Die Maßnahme*. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.

von Sasportas, durchquert vom Diskurs Frantz Fanons, der sich gegen den Eigentlichkeitsmythos der Négritude wandte, gegen den Text von Debuissou und seine Abrechnung mit 200 Jahren westlicher Revolutionsgeschichte. Was Sasportas und Debuissou zugeschrieben ist, sind, man muss es vielleicht noch einmal sagen, keine konsistenten Aussagen, sondern jeweils unterschiedliche Diskurse, deren Widersprüchlichkeit die TextLandschaft bewegt. Was unter Debuissou geschrieben steht, ist nicht nur der Rückzug ins Private und die Rückkehr ins Sklavenhalterdasein, sondern auch die luzide Kritik der Revolution. Der Text von Sasportas vereinigt viele Diskurse und Zitate. In der Verurteilung Debuissous, um ein Beispiel zu nennen, nimmt die anfängliche Vermutung, es handle sich um eine rassistische Zuschreibung weißer kultureller Identität – »Wir verurteilen dich zum Tode, Victor Debuissou. Weil deine Haut weiß ist. Weil deine Gedanken weiß sind unter deiner weißen Haut.« (W 5, 26) – durch die Zitation der *Belehrung* aus der Urfassung²⁹ des *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929) eine überraschende Wende hin zu einem Projekt »Endlich leben!«. »Jetzt gehört dir nichts mehr. Jetzt bist Du nichts. Jetzt kannst du sterben. Grabt ihn ein.« (W 5, 27)

Wer politische und kulturelle Orientierung sucht, ist in der TextLandschaft von *Der Auftrag* verloren. Es sei denn, er gewinnt Freude daran, sich in und zwischen den heterogenen Textschichten, oszillierend zwischen Komik und Pathos, Kasperletheater und Ritual, politischem Diskurs und surrealistischer Szenerie zu bewegen und sich dem Unerwarteten auszusetzen. Dann ergibt sich die Chance, den kulturellen Phantasmen des Eigenen und der Identität zu entkommen und sich dem Fremden gegenüber zu öffnen. Denn *Der Auftrag* bringt die Bruchstücke der kulturellen Phantasmen in eine transkulturelle Konstellation.

Transkulturelle Konstellationen unterminieren die Grenzen des vermeintlich Eigenen von innen heraus. Sie arbeiten an der Fremdwerdung dieses Eigenen, um seine Grenzen zu überschreiten und ins Offene zu gelangen. Triebkraft dieser Überschreitung ist in *Der Auftrag* das Furchtzentrum der Frau. Auffallend durchzieht eine sexuelle Kraftmeierei den Text, die auf das Gegenteil schließen lässt: die Angst vor der Frau. Die vollmundige Abqualifizierung durch die Vergabe des Titels »Hure« – die »Huren« der Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, die »Schenkel[] der weißen Hure« (W 5, 40), – oder die Herabsetzung durch Reduktion – »das Glück der Schamlippen« (W 5, 42) – weisen darauf ebenso hin wie die Reihe der gefährlichen Frauen, die der Text anführt: die Kastrierende Frau – Erste Liebe und die »Rote Witwe, [...] das beste Scheuerweib« (W 5, 18) –, die verschlingende Mutter – »hier gähnt er, der Schoß der Familie« (W 5, 22) – und die Verfallsdrohung, die der älteren Frau zugeschrieben wird – »Sieh sie dir an mein Frankreich. Die Brüste ausgelaugt. Zwischen den Schenkeln die Wüste.« (W 5, 15) Schließlich

29 Vgl. Bertolt Brecht: *Lehrstück* (1929). Abgedruckt in: Günther Heeg: *Klopfschritte aus dem Mausoleum. Brechtschulung am Berliner Ensemble*. Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 89–100.

die Personifikation des Verrats als Frau, der Mann willenlos ausgeliefert ist. Man ist versucht, Müllers Diktum über Ernst Jünger »Bevor Frauen für ihn eine Erfahrung sein konnten, war es der Krieg« (W 9, 221) auf ihn selbst anzuwenden. Aber bevor man der Versuchung erliegt und das Geschäft eines psychologisierenden Feuilletons betreibt, sollte man Müllers Hinweis ernstnehmen, dass es sich bei dieser Feststellung um ein »Jahrhundertproblem« (W 9, 221) handelt. Das greift der Text auf und stellt es aus. Wer seine Landschaft durchmisst, trifft auf die Ikonographie der Französischen Revolution – die Guillotine als Rote Witwe – oder die kolonialistischen Phantasien der weißen Frau als Sklavenhalterin oder die »Huren«-invektiven als schnell parates Kampfmittel im politischen Diskurs. Die Bilder sind emotional hoch besetzt. In ihnen verbergen sich, um Christoph Schlingensief abzuwandeln, Krypten der Angst vor dem Fremden in mir.³⁰ Angst vor dem Verlust von Souveränität, Angst vor Auslieferung und Ohnmacht, Angst vor dem Tod, aber auch das angstbesetzte komplementäre Begehren, dem allem nachzugeben, aufzugeben, das Ende herbei zu sehnen. Die Ausgrabung solcher Krypten der Angst, Ruinen des Aufbaus in der Textlandschaft von *Der Auftrag*, stellt Anschluss an die eigenen Ängste her, an die Ängste des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus. Ihre Ausstellung macht, dass wir die Geschichte der europäischen Revolution, die Geschichte des sozialistischen Aufbaus, die Geschichte der europäischen Kultur insgesamt mit fremden Augen betrachten. Das Furchtzentrum des anderen Geschlechts im Innern der vermeintlich eigenen Kultur ist im *Auftrag* das affektive Medium, das ihn empfänglich macht auch für das ferne Fremde, woher es immer kommen mag. Der Wiederholung von Geschichte in Müllers Textlandschaften ist die transkulturelle Überschreitung inhärent.

Literatur

- Brecht, Bertolt: Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- Brecht, Bertolt: Lehrstück (1929). Abgedruckt in: Günther Heeg: Klopffzeichen aus dem Mausoleum. Brechtschulung am Berliner Ensemble. Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 89-100.
- de Certeau, Michel: Die Kunst des Handelns. Berlin: Merve 1988.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III. In: ders.: Werke. Bd. 20, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963.
- Müller, Heiner: Motiv bei A. S.: In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 1. Die Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 45.

30 Siehe Christoph Schlingensiefs Produktion *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Uraufführung 2008.

- Müller, Heiner: Bildbeschreibung. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 112-119.
- Müller, Heiner: Der Bau. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 329-396.
- Müller, Heiner: Herakles 2 oder die Hydra. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 424-428.
- Müller, Heiner: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11-42.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-291.
- Müller, Heiner: Ich war nie unschuldig. Whisky, Weissagungen, Warten. Müller wird 65. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3. 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 423-432.
- Nancy, Jean-Luc: Die Erschaffung der Welt *oder* Die Globalisierung. Zürich u. Berlin: diaphanes 2003 (frz. Paris 2002).
- Neutsch, Erik: Spur der Steine. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1964.
- Schama, Simon: Landscape and Memory. London: Harper Collins 1995.
- Schama, Simon: Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination. München: Kindler 1996.
- Seghers, Anna: Brief an Georg Lukács v. 28.06.1948. In: dies.: *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*. Bd. IV. Hg. v. Sigrid Bock. Berlin: Akademie 1979, S. 152-154.
- Seghers, Anna: Karibische Geschichten. Berlin: Aufbau 1994.
- Uerlings, Herbert: Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte. Tübingen: de Gruyter 1997.
- Wirth, Andrzej: Gertrude Stein und ihre Kritik der dramatischen Vernunft. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 12 (1982), H. 46, S. 64-74.

