

# Arbeit am Gelände (des Theaters)

## Heiner Müller als politischer Dramaturg

---

Nikolaus Müller-Schöll

### 1 »Geburtshelfer von Archäologie« – der »Landvermesser«

»Theater als Geburtshelfer von Archäologie«.<sup>1</sup> Diese merkwürdige Formulierung findet sich am Ende eines vielleicht als dramaturgische Spielanleitung zu lesenden Nachwortes, das Heiner Müllers Stück *Anatomie Titus Fall of Rome ein Shakespearekommentar* (1985) ab der Zweitveröffentlichung des Textes 1989 nachgestellt ist. Merkwürdig ist diese Formulierung, weil sie das Bild der Geburtshilfe, der Maieutik, des Hervorbringens eines Neuen, Anderen, zusammenbringt mit der »archaiologia«, traditionell definiert: den Erzählungen aus der alten Geschichte, oder wörtlicher: der Kunde vom Ursprünglichen bzw. der rückwärtsgewandten Ursprungs-Suche, dem Freilegen von Schichten, die sich über die Vergangenheit gelegt haben; oder mit Michel Foucault: mit dem »Aufzeigen des Spiels der Regeln, welche die Diskurse in Bewegung setzen«<sup>2</sup> oder der »differentielle[n] Ana-

---

1 Vgl. Heiner Müller: *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*. In: ders.: *Shakespeare Factory 2*. Berlin: Rotbuch 1989, S. 125-225, hier S. 225. Die Texte Heiner Müllers werden hier und im folgenden Text dort, wo es möglich ist, aus der Rotbuch-Ausgabe zitiert, da diese aufgrund der Autorisierung durch Heiner Müller gegenüber der späteren Suhrkamp-Ausgabe vorzuziehen ist. Im Fall des hier zitierten Textes entscheiden sich Herausgeber und Redaktion der Suhrkamp-Ausgabe dafür, ihn als Teil eines als »Anhang« bezeichneten Konvoluts von zusätzlichen Texten aus der Bochumer Uraufführung abzdrukken. Dabei werden die in der Rotbuch-Ausgabe in Versalien als Teil des Textes gedruckten ersten Worte »Einheit des Textes« zur Überschrift erhoben und vom Text abgesetzt. Vgl. Heiner Müller: *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 99-193, hier S. 192. Im Folgenden wird die Sigle »W« mit Band- und Seitenzahl verwendet. Vgl. zur Differenz der Ausgaben: Barbara Hahn: *Das Gesetz der Serie und das Gesetz des Werkes. Zu Heiner Müllers Projekt*. In: Christian Schulte/Brigitte Maria Mayer: *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 265-273.

2 Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 198. (Übersetzung modifiziert von NMS.)

lyse der Modalitäten des Diskurses«.<sup>3</sup> In Termini der Rhetorik könnte man von einer ›Katachrese‹ sprechen. In der Verknüpfung eines Vorgriffs auf eine Zukunft mit einem zukünftigen Rückgriff, der das, was zwischen Zukunft und Gegenwart liegt, im Modus der Archäologie abtragen wird, bringt die Formulierung im Bruch der Bilder ein Bild jenes Bruchs hervor, der im Zentrum dieser und vielleicht jeder Vorstellung steht, die Heiner Müller von Theater und Kunst im Allgemeinen gibt: »Theater als Geburtshelfer von Archäologie: die Aktualität der Kunst ist morgen.«<sup>4</sup> lautet der ganze Satz. Die Kunst, so scheint es, verweist dadurch auf eine radikal abwesende Zukunft, dass sie sich weigert, über sie anders zu sprechen als auf dem Weg der Erzeugung einer Leere. Mit Walter Benjamins Begrifflichkeit könnte man sagen, dass Müller hier ›Theater‹ als von Spannungen gesättigte Konstellation beschreibt, als ›Dialektik im Stillstand‹, in einem Bild, das nicht von ungefähr demjenigen gleicht, welches Walter Benjamin vom für Müller so wichtigen *Angelus Novus* Paul Klees in seiner neunten philosophischen These gibt: »Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert.«<sup>5</sup> Damit das Theater »Geburtshelfer von Archäologie« zu werden vermag, bedarf es, anders gesagt, einer Arbeit, für die Müller zuvor die Formulierung des »DISMEMBER REMEMBER«<sup>6</sup> gefunden hat, des Ab- und Aufbaus, der Zertrümmerung und Neuzusammensetzung der Erinnerung, des Ab-Baus.

Dieser Ab-Bau betrifft zunächst einmal, hier wie anderswo in Müllers Texten, die Vorstellungswelt, die Bilder, Ideologien, Geschichtserzählungen, Gattungen, im konkreten Kontext: die ›Denkmäler‹, die von Rom geschriebene Geschichte der im römischen Imperium unterworfenen und kolonisierten anderen Völker, die qua Einfühlung in den Sieger zustande gekommene Überlieferung in Geschichtsphilosophie und Literatur –, doch sie betrifft auch und vor allem zunächst einmal das Theater selbst. Wenn Gilles Deleuze in seinem Michel Foucaults Philosophie gewidmeten Text *Was ist ein Dispositiv?* formuliert, dass dieser seine Philosophie als »Arbeit im Gelände«<sup>7</sup> bezeichnet habe, so beschreibt er damit auch eine Dimension dessen, was die Theaterarbeit des selbst erklärten »Landvermesser[s]«<sup>8</sup>

3 Vgl. Foucault: Archäologie, S. 199.

4 Müller: Anatomie, S. 225.

5 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser Bd. I.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 691-704, hier S. 697. Hervorhebungen im Original.

6 Müller: Anatomie, S. 225.

7 Gilles Deleuze: Was ist ein Dispositiv? In: Francois Ewald/Bernhard Waldenfels (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 153-162, hier S. 153.

8 Alexander Kluge/Heiner Müller: Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll. In: dies.: »Ich bin ein Landvermesser«. Gespräche mit Heiner Müller. N. F. Hamburg: Rotbuch 1996, S. 25-37, hier S. 37.

Heiner Müllers ausmacht. Das »Gelände« ist hier wie da nicht etwas Gegebenes, vielmehr, so Gilles Deleuze über Foucault, ein »Durcheinander, ein multilineares Ensemble«, »zusammengesetzt aus Linien verschiedener Natur«,<sup>9</sup> »Sichtbarkeitslinien, Linien des Aussagens, Kräftelinien, Subjektivierungslinien, Riß-, Spalt- und Bruchlinien, die sich alle überkreuzen und vermischen.«<sup>10</sup> »Will man die Linien eines Dispositivs entwirren«, so Deleuze weiter, »so muß man in jedem Fall eine Karte anfertigen, man muß kartographieren, unbekannte Länder ausmessen, eben das, was er als ›Arbeit im Gelände‹ bezeichnet.«<sup>11</sup> Das Gelände, anders gesagt, gleicht dem einer Karte, wie sie etwa beim Bergsteigen verwendet wird. Es ist selbst eine Konstruktion, das Resultat dieser Karte, das mit ihren Linien gleichzeitig entsteht. Eine Landschaft wird hier nicht vorausgesetzt, vielmehr setzt die ›Arbeit im Gelände‹ voraus, sich von jedem naturalisierten Begriff von Gelände oder Landschaft zu lösen. Die Art, wie das Gelände entsteht, als ›Script‹, unterwirft es zugleich von Beginn an der Wiederholbarkeit, der ›Veränderung‹ bzw. der beständigen Infragestellung, eben jenem Ab-Bau, den man vielleicht deshalb in Absetzung von Foucault und Deleuze und in Anlehnung an Hans Blumenberg besser als Arbeit *am* Gelände bezeichnen sollte:<sup>12</sup> als die historisch das Gelände des Theaters verändernde, sein über alles Bekannte hinaus reichendes Potential auslotende Arbeit. Müller gibt von ihr in einem seiner Interviews einen Eindruck:

Ich meine, Theater wird erst dadurch lebendig, daß ein Element immer das andere in Frage stellt. Die Bewegung stellt den Stillstand in Frage und der Stillstand die Bewegung. Der Text stellt das Schweigen in Frage, und das Schweigen stellt den Text in Frage, und das kann man endlos fortsetzen. Dadurch entsteht ja auch die andere Wirklichkeit, die Theater gegen den Zwang oder die Forderung nach Abbildung, nach bloßer Reproduktion von Realität behaupten muß. Und dadurch stellt Theater dann auch die Wirklichkeit in Frage, das ist auch wohl die wichtige politische Funktion von Theater.<sup>13</sup>

Die politische Funktion von Theater, so wird aus diesem Zitat deutlich, liegt für Müller entgegen dem Anschein nicht in den Inhalten, den politischen Fragestellungen oder Positionen, sondern in der radikalen Infragestellung der Vorausset-

9 Deleuze: Dispositiv, S. 153.

10 Deleuze: Dispositiv, S. 157.

11 Deleuze: Dispositiv, S. 153.

12 Vgl. Hans Blumenberg. Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos. Berlin: Suhrkamp 2014. Der aus dem Nachlass herausgegebene Band verweist seinerseits auf die große Monographie *Arbeit am Mythos*.

13 Heiner Müller: Am Anfang war ... Ein Gespräch unter der Sprache. In: ders.: W 8, S. 296-306, hier S. 303.

zungen, auf denen diese ruhen. Es ist diese Infragestellung, die, wie ich nachfolgend zeigen möchte, auch seine Arbeit als Dramaturg kennzeichnet: Heiner Müllers Theaterarbeit, vor allem aber sein Schreiben, kann als Paradebeispiel einer ›politischen Dramaturgie‹ begriffen werden, die sich als Arbeit am Gelände auf unterschiedlichste Weise den polizeilichen Dramaturgien seiner Zeit widersetze.

## 2 Dramaturgie – Polizei und Politik

Um sinnvoll von Müller als politischem Dramaturgen zu reden, bedarf es vorab einer etwas ausführlicheren Konkretisierung dessen, was Dramaturgie im Allgemeinen und ganz konkret: ›politische Dramaturgie‹ meint. In älteren Darstellungen wurde der Begriff des Dramaturgen vom spätgriechischen Dramatourgos, dem Autor, aber auch Aufführungsleiter, hergeleitet.<sup>14</sup> Als Instanz wird der Dramaturg auf jene Spielart vor allem des deutschsprachigen Theaters zurückgeführt, die sich, eine europäische Entwicklung nachvollziehend und verändernd, von der Mitte des 18. Jahrhunderts an herausgebildet hat. Einen »umfassend gebildeten und unabhängigen Intellektuellen im Theater« zu haben, das sei es, so Evelyn Deutsch-Schreiner in einer in historischer Hinsicht an der tradierten Historiographie des deutschsprachigen Theaters orientierten Überblicksdarstellung, was das moderne Theater zuallererst Gotthold Ephraim Lessing verdanke. Kritik, Reflexion und Vermittlung sieht sie bei allen Unterschieden als Kernaufgaben von Dramaturgie – von Lessing bis zur Gegenwart. Im Kontext neuerer Dramaturgieforschung wird Dramaturgie abgelöst von der Aufgabe, einen Text auf die Bühne zu bringen. Man spricht von Dramaturgien des Schauspielers, des Zuschauers, der Erziehung, des Tanzes, des Visuellen, des *Devised Theatres* und der Architektur, um nur einige Gebiete zu benennen. Konstantina Georgelou, Efosini Protopapa und Danae Theodoridou definieren Dramaturgie von den Wortbestandteilen *drama* und *ergon* ausgehend als katalytische Funktion bei jeder künstlerischen Arbeit und lösen sie ab von der explizit ausgewiesenen Funktion oder dem Beruf des Dramaturgen. Die Funktion wird mit Eugenio Barba als »actions at work« und darüber hinaus vor allem als »working on actions« definiert – Handlungen im Verlauf der Arbeit bzw. Arbeit an Handlungen.<sup>15</sup> Es gehe hier um ein Tun, das weder der zielorientierten Poiesis noch der aristotelischen Praxis entspreche. Vielmehr habe

14 Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner: Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Weimar/Wien: Böhlau 2016, S. 10.

15 Vgl. Konstantina Georgelou/Danae Theodoridou/Efosini Protopapa (Hg.): The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance. Amsterdam: Valiz 2017, S. 74-82 (übers. v. NMS).

es zu tun mit Öffnung und Bildung von Räumen der Verhandlung, der Konflikte, des Dissenses, des Orientierungsverlusts, des Nicht-Wissens, der Unterbrechung, des Eingriffs und der Imagination, um so neue soziale und politische Entwürfe zu ermöglichen. Die fundamentale Bedeutung von Dramaturgie in diesem erweiterten Sinne für Bertolt Brechts Theater wird nicht zuletzt darin deutlich, dass es im von Brecht und Helene Weigel geleiteten Berliner Ensemble keine als solche benannten Dramaturgen im herkömmlichen Sinne gab: Wie die Ausführungen von Brechts Mitarbeiterin Käthe Rüllicke-Weiler nahelegen, lag dies daran, dass letztlich alle Beteiligten auch Dramaturg\*innen waren, also nicht lediglich für eine spezielle Arbeit, sondern zugleich für *alles* zuständig waren. Selbst die später aus Brechts Praxis abgeleitete Produktionsdramaturgie, so wird hier deutlich, ist bereits eine Reduktion der allumfassenden, aufs Ganze des Theaters wie der Gesellschaft ausgerichteten Instanz, als die ihrem Prinzip nach Dramaturgie im Brecht-Theater begriffen wurde.

Doch das Bild von Dramaturgie wäre unvollständig, bezöge man nicht auch die Provenienz heutiger Theaterstrukturen aus der Zeit der Verstaatlichung vormals häufig privatwirtschaftlicher Bühnen im Nationalsozialismus mit ein: Drastisch führt Deutsch-Schreiner vor Augen, dass der Theaterberuf des Dramaturgen in seiner heutigen Ausprägung und Verbreitung mindestens ebenso ein Erbe der NS-Zeit ist wie ein solches der Brecht'schen Arbeit am Berliner Ensemble. Erst in der NS-Zeit wurde die Funktion »verbreitet an den Staats- und Stadttheatern eingeführt«<sup>16</sup> und erst seit ihr gibt es die Bezeichnung und Funktion des »Chefdramaturgen«.<sup>17</sup> Sie ist eine »nationalsozialistische Erfindung«,<sup>18</sup> Ausdruck der im NS-Staat durchgesetzten Hierarchisierung der Theater, ihres Umbaus in zentral gesteuerte Stätten der erweiterten Propaganda. Eine »Reichsdramaturgie« im Propagandaministerium »verstand sich als geistige Führungszentrale der Theater«<sup>19</sup> und übte Druck auf sie aus. Spielpläne wurden im Einklang mit der in Berlin ersonnenen Kulturpolitik aufgestellt. Nicht minder deutlich wird eine polizeiliche Funktion von Dramaturgie auch in der Darstellung von Heinar Kipphardts Zeit als Chefdramaturg des Deutschen Theaters und damit zugleich als dem ZK der SED »verantwortlicher Politkommissar für den Spielplan«.<sup>20</sup> Über beide – in ihrer Herrschaftsstruktur wie ihrer Theaterorganisation nicht gleichzusetzende – Systeme hinaus wurde der Dramaturg noch in der jüngeren Vergangenheit des deutschsprachigen Theaters nicht ohne Hintergrund von Künstlern als »Spitzel

16 Deutsch-Schreiner: Theaterdramaturgien, S. 154.

17 Deutsch-Schreiner: Theaterdramaturgien, S. 154.

18 Deutsch-Schreiner: Theaterdramaturgien, S. 154.

19 Deutsch-Schreiner: Theaterdramaturgien, S. 158.

20 Vgl. Protokoll der Beratung der Kulturkommission beim Politbüro des ZK, 16.03.1959, zit.n. Deutsch-Schreiner: Theaterdramaturgien, S. 218.

der Direktion«<sup>21</sup> (Einar Schleef) oder »Polizei der Intendanz«<sup>22</sup> (Mark Lammert) bezeichnet. Die Eigenheit von Dramaturgie scheint zu sein, dass die Bezeichnung bei genauerer Betrachtung als Synonym für Struktur, Organisation, Architektur, für Kontrolle und Überwachung des Theaters in allen seinen Formen steht, mit der entwickelten Begrifflichkeit gesprochen: für das Dispositiv, aber auch für das gerade Gegenteil dieser Beschreibungen, für Unterbrechung, Ungewissheit, Desorientierung, Destabilisierung, Öffnung und Infragestellung. Sie ordnet, regelt, kontrolliert und diszipliniert den kreativen Prozess. Aber sie ist auch in der Lage, diesen Prozess, die Kunst im Entstehen, dort wieder zu öffnen, wo er sich den Ansprüchen der von ihm konstitutiv ausgeschlossenen Anderen zu verweigern droht, wo der Konflikt zugunsten erpresster Versöhnung<sup>23</sup> verschwindet. Zusammen betrachtet legen diese widersprüchlichen Bestimmungen nahe, dass Christel Weilers 2005 publizierte Einschätzung, dass eine »stringente und brauchbare Theorie« der Dramaturgie noch ausstehe,<sup>24</sup> trotz vieler Bemühungen der vergangenen Jahre um eine solche weiterhin zutrifft. Was fehlt, ist eine Theorie der Dramaturgie, welche die zwei Pole der Dramaturgie, die in der jüngsten Literatur ebenso wie in der Praxis von Lessing bis zur Gegenwart sichtbar werden, zusammenzudenken vermöchte: Dramaturgie als Polizei und Politik.

Eine solche Theorie der Dramaturgie müsste von einer genealogischen Perspektive ausgehen. Warum, so hätte sie zu fragen, wird die Funktion des Dramaturgen und der Dramaturgie im modernen Sinn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingeführt? Was lässt das Theater einen Intellektuellen an seine Seite rufen, der es bei der Auswahl und Gestaltung seiner Stoffe, bei deren Einrichtung und Ausgestaltung, bei der Erziehung der Schauspieler\*innen und der Vermittlung des Stoffs für das Publikum berät? Warum Dramaturgie und warum (erst) zu diesem Zeitpunkt?

Wo diese Fragen, wie etwa bei Deutsch-Schreiner, mit dem Hinweis auf die ›Professionalisierung‹ beantwortet werden, bleibt die Darstellung jener latent oder offen normativ und teleologisch ausgerichteten Fortschrittsgeschichte des Theaters verhaftet, welche als Teil der Herausbildung des bürgerlichen Theater-

21 Vgl. dazu den Hinweis von Einar Schleefs einstiger Dramaturgin Rita Thiele in: Eva Behrendt/ Franz Wille: Willkommen im Think Tank. Was bedeutet heute Dramaturgie? Ein Gespräch mit Rita Thiele (Hamburger Schauspielhaus) und Katja Herlemann (Schauspiel Leipzig) über ein Berufsbild im Wandel, neue Formen, alte Aufgaben, notorische Konfliktlinien und gewisse Social Skills. In: Theater heute, 59 (2018), H. 1, S. 42-46, hier S. 45.

22 Zitat im Rahmen einer Diskussion mit Mark Lammert und Frankfurter Studierenden der Dramaturgie und Theaterwissenschaft in Berlin am 20.2.2017.

23 Theodor W. Adorno: Erpreßte Versöhnung. In: ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 251-281.

24 Christel Weiler: Dramaturgie. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. Hg. v. Erika Fischer-Lichte/ Doris Kolesch/Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 84-87, hier S. 85.

dispositiv im 18. Jahrhundert erfunden worden ist. Eine solche Geschichtsschreibung wertet im Einklang mit den Theaterreformern des 18. Jahrhundert eine große Zahl von Praktiken des Theaters *volens nolens* weiterhin ab, die aus heutiger Sicht, zumal mit einem an der Theorie Benjamins, dem Theater Brechts und Müllers oder der gegenwärtigen Performance Art geschulten Blick, nicht länger als minderwertig oder vormodern anzusehen sind. Vergessen wird von ihr in jedem Fall, dass mit der ›Professionalisierung‹ des Theaters im 18. Jahrhundert der Verlust anderer Formen von Professionalität einhergeht: Die neuen Schauspieler\*innen der festen Häuser werden mit Regeln gehegt und mit Verboten – etwa der Improvisation – belegt. Ihre Sesshaftigkeit und Emanzipation wird nicht zuletzt mit dem »schwersten Verlust, den das Theater je erlitten hat«,<sup>25</sup> mit der expliziten oder impliziten Austreibung des Harlekins erkaufte, dessen produktives Potential erst im Verlauf des 20. und 21. Jahrhundert wiederentdeckt wird.<sup>26</sup> Vergessen wird jedoch vor allem, dass der gebildete Intellektuelle im Theater exakt in dem Moment auftaucht, in dem dieses für unterschiedliche Zwecke der bürgerlichen Rationalität in den Dienst genommen wird und deshalb deren Normen unterworfen werden muss. Er ist der Agent dieser Aneignung. Nicht von ungefähr beruft sich Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie auf Johann Elias Schlegel, der die Rolle des Dramaturgen als eine Art von Qualitätsmanager und Zensor beschreibt, als Mann »von einigem Ansehen, der Geschicklichkeit und Wissenschaft genug hätte, gute Stücke auszusuchen und den schlechten und groben Witz von feinen und artigen Einfällen zu unterscheiden«.<sup>27</sup>

Nicht um ›Professionalisierung‹ geht es also, wenn das Theater die Funktion moderner Dramaturgie erfindet, sondern um eine komplexe und aus heutiger Sicht ambivalente Veränderung des Dispositivs,<sup>28</sup> die so erfolgreich ist, dass sie fortan beinahe unisono unter den von ihr selbst geprägten Begriffen beschrieben werden wird. Mit Blick auf die anderen Möglichkeiten des Theaters, die im

25 Richard Alewyn: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München: Beck 1989, S. 104.

26 Vgl. Rudolf Münz: Das Harlekin-Prinzip. In: ders.: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998, S. 60-65. Vgl. auch Nikolaus Müller-Schöll: Der »Chor der Komödie«. Zur Wiederkehr des Harlekins in Theater und Performance der Gegenwart. In: ders./André Schallenberg/Mayte Zimmermann (Hg.): Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 189-201.

27 Vgl. Johann Elias Schlegel: Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen, zit nach: Deutsch-Schreiner: Theaterdramaturgien, S. 11.

28 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik. In: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung. Frankfurt a. M.: Lang 2017, S. 67-88, insb. S. 76-82.

18. Jahrhundert verworfen werden, um in der Folge dann auch tatsächlich peu à peu zu verschwinden, wäre deshalb von heute aus der Versuch zu unternehmen, dieser Geschichte eine neue Art der Erzählung entgegenzusetzen. Um zu dieser anderen Beschreibung zu gelangen, scheint der Blick in Michel Foucaults Untersuchungen zur Herausbildung der Regierungskunst im 18. Jahrhundert sinnvoll.<sup>29</sup> Aufbauend auf seinem ausgedehnten Studium der polizeiwissenschaftlichen Schriften des 16. bis 18. Jahrhunderts entwickelt er in seinen Vorlesungen zur Gouvernamentalität, dass sich im 18. Jahrhundert als Gegenentwurf zu Niccolò Machiavellis Lehre für den souveränen Fürsten eine Lehre von der Regierungskunst herausbildet, die auf drei Quellen zurückgeführt werden kann: Auf das archaische Vorbild des Pastorats, also die Vorstellung einer Masse von Individuen, die, einer Schafherde gleichend, mit Rücksicht auf jedes einzelne individuelle Wesen zu hegen und zu pflegen ist, auf eine diplomatisch-militärische Technik sowie auf eine die Verwaltung und Organisation im engeren wie im weitesten Sinne besorgende »Polizey«.<sup>30</sup> War im *Fürst* (ca. 1513) eine zentralisierte politische Form der Macht beschrieben worden, bei der ein Souverän singular und exzentrisch über ein Territorium herrschte, so richten sich die Machttechniken der neuen Regierungskunst auf die Individuen, die auf dem Weg der Subjektivierung ihre dauerhafte Bestimmung erhalten sollen.<sup>31</sup> Entgegen der traditionellen Sicht, die darin einen Fortschritt sah, gibt Foucault – dabei erstaunlich nahe bei Theodor W. Adornos und Max Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*<sup>32</sup> – zu bedenken, dass die Gesellschaften, deren Strukturen sich in dieser Zeit herausbildeten, die aggressivsten und am meisten auf Eroberung ausgerichteten wurden und zu den erstaunlichsten Formen der Gewalt fähig waren.<sup>33</sup> Auf die staatlichen Bestrebungen, im Interesse der Herausbildung eines neuen, nicht länger auf der Souveränität des feudalen Fürsten basierenden Staatswesens im 18. Jahrhundert eine neue, die territorial eingegrenzte *Bevölkerung* ins Visier nehmende Kunst des Regierens herauszubilden,<sup>34</sup> antwortet das Theater mit der Entwicklung einer neuen Form der Regierung der Künste. Moderne Dramaturgie korrespondiert, kurz gesagt, ihrer

29 Vgl. Michel Foucault: Kritik des Regierens. Schriften zur Politik. Berlin: Suhrkamp 2010; ders.: Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernamentalität II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004; ders.: »Omnes et singulatim«: vers une critique de la raison politique. In: ders.: Dits et Écrits 1954-1988. Bd. IV: 1980-1988. Paris: Gallimard 1994, S. 134-161; ders.: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernamentalität I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

30 Vgl. Michel Foucault: Die »Gouvernamentalität«. In: ders.: Kritik des Regierens, S. 91-117, hier S. 117.

31 Vgl. Foucault: Die »Gouvernamentalität«.

32 Vgl. Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a. M.: Fischer 1969.

33 Vgl. Foucault: »Omnes et singulatim«, S. 139.

34 Vgl. Foucault: Die Gouvernamentalität, insb. S. 96-117.

Genealogie nach als Ausformung der Rationalität im Theater den Absonderungstechniken der Psychiatrie, den Disziplinartechniken des Strafrechtssystems und der Biopolitik in der Medizin.<sup>35</sup> Wenn Foucault einerseits unterstreicht, dass der neue »Regierungsstaat, der sich wesentlich auf die Bevölkerung stützt und sich auf die Instrumente des ökonomischen Wissens« beruft, die aus der Ordnung der Familie abgeleitet werden, einer »durch die Sicherheitsdispositive kontrollierten Gesellschaft«<sup>36</sup> entspricht, andererseits aber immer wieder betont, dass eben mit der Kunst des Regierens auch das Potential der Widerständigkeit entstehe,<sup>37</sup> der Kritik als des Willens, »nicht dermaßen regiert zu werden«<sup>38</sup>, so sind damit die zwei gleichursprünglichen Prinzipien benannt, die, aus einer genealogischen Perspektive betrachtet, Dramaturgie seit damals und bis heute bestimmen: Polizei und Politik – wobei das erste Wort im Sinne der »Polizey« des 18. Jahrhunderts zu verstehen wäre<sup>39</sup>, das zweite eher in dem Sinne, wie es Jacques Rancière definiert, dabei Foucaults aufs 18. Jahrhundert gemünzte Unterscheidung aufgreifend. Politische Dramaturgie kann im Theater ausgehend von Rancières und Foucaults Terminologie als jene Instanz bezeichnet werden, welche in kritischer Distanz die »Gleichheit«<sup>40</sup> als eine Art von revolutionärem Gegenprinzip zu jeder hierarchisierenden Ordnung einklagt, die Gleichheit dessen, was in der konstituierten Ordnung ausgeschlossen worden ist, mit den in ihr Eingeschlossenen. Die Gleichheit des Ein- und Ausgeschlossenen wird dabei erst in dem Moment erkennbar, in dem die Kontingenz der Konstitution sichtbar und daraufhin neu darüber entschieden wird, wer eine Sprache hat bzw., wie es Rancière in diesem Zusammenhang ausdrückt, wer auf einer Bühne stehen darf und wer nicht.<sup>41</sup>

35 Vgl. zu den hier herangezogenen Vergleichsprozessen Foucault: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung.

36 Foucault: Die »Gouvernementalität«, S. 116.

37 Foucault: »Omnes et singulatum«, S. 160. Foucault betont hier, dass die Macht – anders als die Gewalt – sich der Freiheit des ihr unterworfenen Subjekts bedient, um es der Regierung zu unterwerfen. Daraus ergebe sich aber auch, dass es keine Macht ohne potentielle Verweigerung oder Revolte gebe.

38 Michel Foucault: Was ist Kritik? In: ders.: Kritik des Regierens, S. 237-257; hier S. 240.

39 Vgl. Foucault: »Omnes et singulatum«, S. 153-161.

40 Vgl. Jacques Rancière: Das Unvernehmen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 42.

41 Rancière: Das Unvernehmen, S. 39. Rancières Terminologie, die auf den ersten Blick irreführend wirkt, weil sie die von Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe und einer Reihe anderer, mehr oder weniger an diese anschließenden Denker getroffene Unterscheidung von »Le Politique« und »La Politique« durch diejenige von Politik und Polizei ersetzt, wird durch den in seinem Essay *Das Unvernehmen* zu findenden Verweis auf Foucault verständlich. »Polizey«, wie sie Foucault ausgehend von der Terminologie des 18. Jahrhunderts definiert und Rancière, daran anknüpfend, begreift, bezeichnet die umfassende Verwaltung der Gesellschaften. Dagegen steht die »Gleichheit« im Sinne Rancières für ein letztlich lediglich modo negativo gefundenes, durch die reale Ungleichheit gesetztes

### 3 Der Dramatiker als politischer Dramaturg

In einem traditionellen Sinne, das heißt: nominell »Dramaturg«, war Heiner Müller in den Jahren 1958/59 am Maxim Gorki-Theater, 1970-77 am Berliner Ensemble und von 1977-1982 an der Volksbühne.<sup>42</sup> Im definierten Sinne aber kann seine Arbeit am ›Gelände des Theaters‹ von Beginn an und bis zu seinem Tod als eine Form politischer Dramaturgie bezeichnet werden. Die Stücke entstanden beinahe ausschließlich als dramaturgische Kommentare, Übersetzungen, Zitate, Varianten oder Montagen anderer Stücke und Texte – von Brecht, Franz Kafka, Michail Alexandrowitsch Scholochow, Pierre Corneille, Sophokles, Anna Seghers, Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, Hans Henny Jahnn und vielen anderen –, wurden in konkreten Konstellationen und nicht selten für einen bestimmten Anlass geschrieben – man denke nur an die Übersetzungen und Adaptionen von Molière, William Shakespeare oder Bernard-Marie Koltès –, von dem sie allerdings später häufig abgelöst wurden, weil sie sich ganz offensichtlich nicht auf diesen Anlass reduzieren ließen. Doch nicht nur die Stücke wären zu nennen, sondern auch die zahllosen Interviews, die aus Gesprächen entstandene Autobiographie *Krieg ohne Schlacht* (1992)<sup>43</sup> sowie die mit großer Sorgfalt und häufig vielen Variationen verfassten theatrologischen Schriften und Briefe, etwa *Fatzer ± Keuner* (1980),<sup>44</sup> der *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von »Philoktet«*,<sup>45</sup> *Taube und Samurai* (1986),<sup>46</sup> ein erst posthum veröffentlichter Brief an Ginka Tscholakowa zu *Bildbeschreibung* (1985)<sup>47</sup> oder die verstreuten Anmerkungen Müllers zu seinen Lehrstücken. Daneben wäre auf vermeintliche Paratexte und Nachbemerkungen wie die eingangs erwähnte hinzuweisen, deren Status nicht ganz klar ist. Sie entziehen sich der bloßen Funktionalität als Didaskalie, Nebentext, Spielanleitung oder Formulierung von Spielregeln regelmäßig durch Formulierungen, die, statt konkrete Anweisungen zu geben, die Hierarchie zwischen Text und Nebentext aufkündigten, Nebentexte nicht minder literarisch formulieren als

---

Recht für diejenigen, an denen – mit Karl Marx gesprochen – durch die Konstitution das ›Unrecht schlechthin‹ begangen worden ist.

42 Vgl. zu diesen Angaben Jan Christoph Hauschild: Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie. Berlin: Aufbau 2001, S. 567-570.

43 Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht*. Leben in zwei Diktaturen. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1992; vgl. ders.: W 9, S. 7-291.

44 Heiner Müller: *Fatzer ± Keuner*. In: ders.: W 8, S. 223-231.

45 Vgl. Heiner Müller: *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von »Philoktet«* am Dramatischen Theater Sofia. In: ders.: W 8, S. 259-269.

46 Vgl. Heiner Müller: *Taube und Samurai*. In: ders.: W 8, S. 290.

47 Vgl. Heiner Müller: *Brief an Ginka Tscholakowa im Zusammenhang mit der Uraufführung von Bildbeschreibung* beim Steirischen Herbst 1985 in Graz. In: Ulrike Haß (Hg.): Heiner Müller *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 31f.

die Haupttexte, hier wie da Sprache nicht instrumentell gebrauchten. So steht vor *Quartett* (1981) als Orts- und Zeitangabe: »Zeitraum. Salon vor der Französischen Revolution/Bunker nach dem dritten Weltkrieg«,<sup>48</sup> nach *Bildbeschreibung* erhalten wir die das Genre der Selbstauskunft ad absurdum führende Erläuterung, dass der Text als

Übermalung der ALKESTIS gelesen werden [kann], die das No-Spiel KUMASAKA, den 11. Gesang der ODYSSEE, Hitchcocks VÖGEL und Shakespeares STURM zitiert. Der Text beschreibt eine Handlung jenseits des Todes. Die Handlung ist beliebig, da die Folgen Vergangenheit sind, Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur.<sup>49</sup>

Müller arbeitete als Dramaturg mit vielen Regisseuren zusammen, ganz gleich, ob er dabei so bezeichnet wurde oder nicht – von B. K. Tragelehn über Benno Besson, Ruth Berghaus, Manfred Karge/Matthias Langhoff und Jean Jourdeuil bis zu Robert Wilson. Er verantwortete als dramaturgisch denkender Intendant das Programm des Berliner Ensemble und die an Brechts *Versuche* anknüpfende Schriftenreihe *Drucksache*, die diese Zeit begleitete; er war der dramaturgische Gesprächspartner in zahllosen Gesprächen von Alexander Kluge, Frank Raddatz und anderen und dabei ein beständiger Theoretiker des Theaters, des Dramas, aber auch der Politik, Gesellschaft und Geschichte seiner Zeit. Alles dies wäre im Detail aufzuarbeiten, was in diesem Rahmen nicht möglich ist. Vielmehr soll hier nur die Hypothese erhärtet werden, dass Müllers Stücke ohne Ausnahme *auch* als dramaturgische Interventionen zu lesen sind, Formen der ›Arbeit am Gelände‹. Das sei zunächst an den nächstliegenden Beispielen erläutert, an den Interventionen, die Schicht für Schicht jene Tradition abtragen, auf der Müllers eigene Arbeit als Autor und Dramaturg aufbaut.

Von *Die Nacht der langen Messer* aus dem Jahr 1951 und *Der Lohndrucker* (1956) über das Lehrstück *Der Horatier* (1973) und *Der Auftrag* (1979) bis zu *Massnahme 1956* lassen sich Stücktexte von Müller als dramaturgische Kommentare zu Brecht lesen. Zu ihrem Ausgangspunkt werden Bruchlinien von dessen Arbeit, Momente eines nachvollziehbar historischen Scheiterns, einer konstitutiven Blindheit oder einer *volens volens* übersehenen Idealisierung, häufig ausgehend von Beobachtungen Walter Benjamins: In *Der Lohndrucker* verwendet Müller Interviews mit dem gefeierten ›Helden der Arbeit‹ Hans Garbe, die Käthe Rüllicke für Brecht geführt hatte. Formal zitiert er Brechts Stück *Der Lindberghflug/Der Flug der Lindberghs/Der Ozeanflug* (1929/1930/1949). Wie Brecht greift Müller einen (allerdings staatlich produzierten) Populärmythos aus der Welt der Technik auf, erzählt den Kampf

48 Heiner Müller: *Quartett*. In: ders.: W 5, S. 43-66, hier S. 45.

49 Heiner Müller: *Bildbeschreibung*. In: ders.: W 2, S. 112-119, hier S. 119.

eines Einzelnen gegen unzählige Widrigkeiten, die den – bereits vorab bekannten – Erfolg seines Vorhabens gefährden. Wie Müller dabei mit den Vorlagen umgeht, wird erkennbar, liest man den Vorspruch, den Brecht seinem frühen Lehrstück im Jahr 1949 hinzufügt. Weil Lindbergh die Nazis unterstützt hatte, strich Brecht dessen Namen aus dem Stück, als ein Rundfunksender es nach dem Zweiten Weltkrieg senden wollte, und kommentierte diese Streichung mit den Zeilen: »Nicht Mut noch Kenntnis/Von Motoren und Seekarten tragen den Asozialen/Ins Heldenglied.«<sup>50</sup> Brechts Diktum zum Trotz versucht Müller genau dies: Er verwandelt den sozialistischen Musterarbeiter der Vorlagen in Balke, der seinen Kollegen als »Lohndrücker« gilt und einst vermutlich Nazi war, setzt damit einen – aus Brechts Sicht – »Asozialen« ins Heldenglied. Damit erreicht er aber eine doppelte Wirkung: Die negative Konnotation der Bezeichnung »Asozialer« wird ebenso fragwürdig wie die Praxis der Heldenverehrung, die für das öffentliche Leben der Nachkriegszeit in der DDR wie für die Aufbau-literatur charakteristisch ist. Eine Gründungsgeste des noch jungen Staates wird dadurch auf der Bühne in einem Moment zur Disposition gestellt, als Chruschtschows Abrechnung mit Stalin und dem Personenkult eine Revision denkbar erscheinen lassen. Die Ausgrenzung von »Asozialen« und der Heldenkult erscheinen hier als zwei Seiten einer Politik der Selektion und der Repräsentation, die Brecht in seinem Prolog gleichsam intuitiv und gegen die Logik seiner Stücke der späten 1920er und frühen 1930er-Jahre wiederholt hat, worin sich nicht zuletzt der für den Brecht der Emigration und der Jahre in der DDR nicht untypischen Zug zu einer polizeilichen Dramaturgie manifestiert. *Der Lohndrücker* ist zugleich ein Musterbeispiel für Müllers Versuch, eine Dramatik ohne Protagonisten im klassischen Sinne zu schreiben, Theater-texte, für die gilt: »Kein Mensch ist integer. In keinem guten Stück.«<sup>51</sup>

Diesem Motto entsprechend prägt sich die Gleichheit in Müllers »Geschichten aus der Produktion« darin aus, dass diese durchweg von gleichermaßen »Asozialen« bevölkert sind. Offensichtlich fällt in diese Kategorie in *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1975) Fondrak und in *Der Bau* (1965) Barka, doch als nicht minder »asozial« erweisen sich die Funktionäre und Vertreter des Staates, die ihnen begegnen. Die Demontage der idealistischen Arbeiterhelden ist dabei Teil einer Strategie. Die pathetischen Parolen von Staat und Partei geraten permanent

50 Bertolt Brecht: An die Veranstalter und Hörer des Lindberghflugs. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 15. Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940-1956. Berlin/Weimar: Aufbau/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 207. Vgl. dazu ausführlicher: Nikolaus Müller-Schöll: Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2002, S. 443-474, hier S. 446-452.

51 Vgl. Heiner Müller: Es gibt ein Menschenrecht auf Feigheit. In: ders.: W 12, S. 346-362, hier S. 356.

mit der Wirklichkeit in Konflikt, wenn sich etwa in *Der Lohndrucker* zeigt, dass die Arbeiter die Ideologie allzu wörtlich nehmen und ihr Bier nicht bezahlen wollen, weil es ja schließlich ›Volkseigentum‹ sei.<sup>52</sup> In der Terminologie Müllers könnte man vom Scheitern der Idee am Material sprechen.

Als dramaturgische Kommentare können auch die drei kurzen Szenen *Lessings Schlaf Traum Schrei* (1977) gelesen werden, deren letzte, »Apotheose Spartakus ein Fragment«,<sup>53</sup> daran erinnert, dass Lessing ein Spartakus-Stück schreiben wollte, bevor er mit *Emilia Galotti* (1772), *Minna von Barnhelm* (1767) und *Nathan der Weise* (1779) die Modellstücke jenes neu zu begründenden bürgerlichen deutschen Theaters schrieb, das die polizeyliche wie politische *Hamburgische Dramaturgie* vorbereitet hatte. Dessen Begründung und Begrenzung wird dadurch zunächst einmal *vorge stellt*, dass Lessings Modell durch Gesten bzw. implizite Hinweise im Text mit anderen Theatermodellen und in gewisser Hinsicht auch mit dem Anderen dieses Theatermodells in Kontrast gesetzt wird: Lessings Selbstvorstellung im Stile einer Figur des Brecht'schen Lehrstückes (»Ich bin der Lehrer«)<sup>54</sup> und die Rede vom »Einverständnis«<sup>55</sup> mit dem eigenen Sterben verweisen auf den Brecht der späten 1920er Jahre, die Anrufung Lautréamonts, bzw. Maldorors<sup>56</sup> auf die Surrealisten,<sup>57</sup> ein Pink Floyd-Zitat auf die Popkultur der 70er-Jahre,<sup>58</sup> die nachgestellte Spielanweisung auf Theaterpraktiken, die das Prinzip der *Gleichzeitigkeit* verfolgen. Diese Verweise auf andere Modelle blieben freilich eine unbefriedigende, weil äußerlich bleibende Form der Kritik, enthielte die Szene als Arbeit im

52 Vgl. Heiner Müller: *Der Lohndrucker*. In: ders.: W 3, S. 27-64, hier S. 31.

53 Heiner Müller: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*. In: ders.: *Herzstück*. Berlin: Rotbuch 1983, S. 9-37, hier S. 36.

54 Vgl. Müller: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*, S. 34f. Bertolt Brecht: *Der Jasager*. In: ders.: *Der Jasager und Der Neinsager*. Vorlagen, Fassungen, Materialien. Hg. u. mit einem Nachwort vers. v. Peter Szondi. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966, S. 19-27, hier S. 19. Der Satz wird, wie dieser Ausgabe zu entnehmen ist, bei Brecht aus den Vorlagen übernommen, also aus Elisabeth Hauptmanns Übersetzung der englischen Übersetzung des japanischen No-Spiels *Tanikō*. Vgl. Brecht: *Der Jasager*, S. 7-18.

55 Vgl. Müller: *Leben Gundlings*, S. 34. Vgl. zum Begriff »Einverständnis« Nikolaus Müller-Schöll: »Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis«. Brecht zwischen Kafka und Carl Schmitt. In: *Modern Language Notes* 119 (2004), H. 3, S. 506-524.

56 Vgl. Müller: *Leben Gundlings*, S. 36.

57 Müller dürfte auf Lautréamont und die sogenannten schwarzen Schriftsteller des Bürgertums nicht zuletzt vermittelt über Walter Benjamins Auseinandersetzung mit dem Surrealismus gestoßen sein; Walter Benjamin: *Der Surrealismus*. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1 Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 295-310, insb. S. 304f. Spuren der Lektüre dieses Textes finden sich nicht von ungefähr auch in den anderen Stücken, an denen Müller zeitgleich schreibt, etwa in *Der Auftrag* oder in *Die Hamletmaschine*.

58 Vgl. Müller: *Leben Gundlings*, S. 36.

wie am Gelände nicht den Versuch, die andere Aufklärung, den anderen Lessing, letztlich Lessing als anderen gegen den staatlich, akademisch und theaterpraktisch nobilitierten Verfasser der *Hamburgischen Dramaturgie*, der drei Modellstücke und der sich von diesem Klassikermonument herschreibenden Tradition auszugraben, einen Versuch, den man vielleicht am besten mit Walter Benjamins Begriff einer *rettenden* Kritik charakterisieren könnte.<sup>59</sup>

Eine solche ist, auf den ersten Blick, auch der Essay *Fatzer + Keuner* aus dem Jahr 1978. Der Text versammelt *in nuce* Müllers in Stücken und Interviews ausführlicher entwickelte Kritik und Dekonstruktion Brechts. Dabei bezeichnet Müller das »Fatzermaterial« als »einzigsten Text, in dem« Brecht »sich, wie Goethe mit dem Fauststoff, die Freiheit des Experiments herausnahm, Freiheit vom Zwang zur Vollendung für Eliten der Mit- oder Nachwelt, zur Verpackung und Auslieferung an ein Publikum, an einen Markt. Ein inkommensurables Produkt, geschrieben zur Selbstverständigung.« (W 8, 229) Er spricht davon, dass der Text den »Schrecken der ersten Erscheinung des Neuen« habe, ein »Nullpunkt« (W 8, 230) Brechts sei. Die explizite Kritik Brechts, die ihr Maß aus dem »inkommensurable(n) Produkt« (W 8, 229) erhält, ist implizit ebenso sehr eine Kritik des von Brecht geprägten Nachkriegstheaters beider deutscher Staaten, etwa der polizeilichen Dramaturgien des Berliner Ensembles und großer Teile des westdeutschen Regietheaters der 1970er Jahre und zugleich eine implizite Selbstkritik. Deutlich wird dies, liest man Müllers eigene Spielfassung, eine Auftragsarbeit, die 1978, ein Jahr zuvor, mit mäßigem Erfolg am Hamburger Schauspielhaus uraufgeführt worden war.<sup>60</sup> Sie hatte eben das, was er am Fatzer-Fragment rühmt, unterschlagen. Aus dem inkommensurablen Produkt, den über 500 im Archiv liegenden Manuskriptseiten mit Fabelentwürfen, Inhaltsangaben, Gliederungsskizzen, Szenen, Versen, Notizen, kommentierten Textseiten, Lagezeichnungen und Theoriefragmenten, war in Hamburg ein von Chören und Protagonisten spielbares Stück geworden, das sich aus einer gut gebauten Folge von Szenen und Chören zusammensetzte, die einer eher traditionellen Dramaturgie folgten: An ihrem Anfang stand das Auftauchen der vier Deserteure, am Ende deren Tod, dazwischen entfaltete sich

59 Vgl. zum Begriff der »rettenden Kritik« Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 693-703. Vgl. dazu auch Jürgen Habermas: *Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 173-224. Vgl. zur hier nur in Kürze angedeuteten Lektüre der Lessing-Szene ausführlich: Nikolaus Müller-Schöll: *Spartakus Lessing*. Heiner Müllers Kommentar zum Ursprung des deutschen Nationaltheaters. In: *Beiträge zur deutschen Literatur*. Hg. vom Institut für die Kultur der deutschsprachigen Länder der Sophia-Universität, Tokyo 2008, S. 1-18.

60 Vgl. Bertolt Brecht: *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer* (1978). Bühnenfassung von Heiner Müller. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.

eine Parabel auf das Ende der ersten Generation der RAF im deutschen Herbst, verpackt und ausgeliefert für die resignierte westdeutsche Elite der späten 1970er Jahre. Dagegen deutet Müller in seinem Essay auf das hin, was am Ende des großen Jahrzehnts des sich auf Brecht berufenden sozialdemokratischen Regietheater der 1970er-Jahre am *Fatzer* wiederzuentdecken war: Einen Text, der sich jeder Art des Auftrags verweigert, keine Rücksichten auf das bestehende Theater und seine Erwartungen nimmt, auf die Literatur und ihre Gattungen, auf Regeln und Traditionen. Müllers archäologische Arbeit im Gelände war im *Fatzer*, wie er zeitgleich im Interview sich ausdrückt, auf die »Vorgeschichte von Konfliktkonstellationen« in seinen Stücken gestoßen, einen Nullpunkt auch seines Schreibens: »*Fatzer* war für mich wichtig, um eine Phase abschließen zu können, sie wirklich wegräumen zu können. Jetzt stehe ich vor dem Nichts und muß etwas Neues finden.«<sup>61</sup> Der Essay hält so gegen Brechts wie gegen Müllers Theaterarbeit die von Brecht wie die dem Müller der Auftragsfassung verborgene oder verdrängte Einsicht in die Eigenbewegung des Materials, die er im Essay auch als »Angst vor der Permanenz der Revolution« (W 8, 225) auf den Punkt bringt. Im Gespräch mit den Dramaturgen des Hauses resümiert er: »Es gilt eine neue Dramaturgie zu entwickeln oder das Stückeschreiben aufzugeben.«<sup>62</sup> Es folgt die aus heutiger Sicht vielleicht folgenreichsten Entwicklung Müllers: Seine Aufgabe, wenn auch nicht *des* Stückeschreibens, so doch eines bestimmten Verständnisses davon, und zugleich eine neue Dramaturgie.

#### 4 Script statt Drama – »...im Rücken die Ruinen von Europa«<sup>63</sup>

Die neue politische Dramaturgie geht aus der Arbeit im und am Gelände, aus der archäologischen Entdeckung eines Nullpunkts des eigenen Schreibens hervor – ohne dass dieser chronologisch genau verortet werden könnte –, aber vermutlich auch aus der Begegnung mit anderen Dramaturgien und neuen Fragen im Verlauf von Müllers USA-Reisen, nicht zuletzt aus der verstärkten Aufmerksamkeit für Fragen des Kolonialismus und der Migration.<sup>64</sup> In jedem Fall folgen auf die Auftragsarbeit, das schonungslos mit ihr abrechnende Interview und den Essay eine ganze Reihe von Theatertexten, die in Form wie Inhalten sich von jener euro-

61 Heiner Müller: Es gilt eine neue Dramaturgie zu entwickeln. Ein Gespräch mit Wend Kässens und Michael Töteberg über Terrorismus und Nibelungentreue sowie das *FATZER*-Fragment. In: ders.: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1991, S. 50-54, hier S. 54.

62 Müller: Es gilt, S. 54.

63 Vgl. Heiner Müller: *Die Hamletmaschine*. In: ders.: W 4, S. 543-559, hier S. 543.

64 Vgl. dazu speziell den Beitrag von Florian Vaßen in diesem Band.

päischen Form des Dramas, des Stücks, der Dramaturgie und des Theaters absetzen, die im deutschen Sprachraum mit Lessings Verschüttung des Spartakus ihren Anfang genommen und in Brechts *Fatzer* eines ihrer Enden gefunden hatte.<sup>65</sup> *Leben Gundlings* (1977), *Der Auftrag Erinnerung an eine Revolution*, *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982), *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* und *Bildbeschreibung* gleichen sich darin, dass sie die mit der Epoche des dramatischen Theaters von d'Aubignac bis ins 20. Jahrhundert bzw. von Lessing bis Brecht etablierte Hierarchie,<sup>66</sup> in deren Zentrum der Autor und sein Pendant, der Regisseur, stehen, ebenso auflösen wie die damit einhergehende hegemoniale Abwertung und Ausgrenzung anderer gescrripteter Auftrittsformen, etwa der Popmusik oder der künstlerischen Aktion, die bereits in Müllers Lessingszene erwähnt werden. Damit soll nicht der Gemeinplatz wiederholt werden, dass es sich dabei um ›postdramatische‹ Texte handelt, vielmehr nähert sich der dramatische Text hier dem vielstimmigen und vielgestaltigen Script an, das er in den aristotelisch geprägten Epochen des europäischen Theaters *pars pro toto* ersetzt hatte: Gilt seit dem Paläolithikum und bis in die Gegenwart von Performance Art, politischen Inszenierungen, Sportereignissen, Filmen, Fernsehserien und Computerspielen die Regel, dass, was immer auf einer Bühne erscheint, *scripted* ist, so unterscheidet sich das Script vom Drama im engeren Sinn<sup>67</sup> doch darin, dass es niemals nur das Resultat eines Einzelnen ist, vielmehr durchweg das Produkt vieler, die irreduzibel vielsprachig und -stimmig an ihm beteiligt

65 Vgl. zu anderen Endpunkten dieser Tradition, auf die sich Müller in der einen oder anderen Weise bezieht: Brechts Lehrstück *Die Maßnahme* (1930) als radikalster Versuch eines Stückes, das nur für die Spielenden gespielt wird, Gertrude Steins explizite wie implizite »Landscape Plays« mit ihrer Logik der Parataxe, Samuel Becketts *Fin de partie* (1957) im Nebeneinander von protagonistischer und chorischer Logik, Jean Genets *Les nègres* (1958) mit ihrer Aufkündigung essentialistischer Identitäten. Darüber hinaus wären selbstverständlich die für Müller wichtigen Theaterentwicklungen der 1970er- und 80er-Jahre zu nennen, etwa Robert Wilsons ›Trennung der Elemente‹, verschiedene Spielarten der Popkultur, die Müller im- und explizit benennt, oder die serielle Ästhetik von Andy Warhol, auf die er sich in *Die Hamletmaschine* und im Titel *Shakespeare Factory* bezieht.

66 Vgl. zu dieser Epoche Florence Dupont: *Aristoteles oder Der Vampir des westlichen Theaters*. Berlin: Alexander Verlag 2018. Duponts Darstellung beleuchtet durch die polemische Zuspitzung sehr eindrücklich, inwiefern Aristoteles selbst und vor allem dann später, die sich auf ihn berufende Tradition das Theater auf den dramatischen Text und diesen auf seinen vermeintlichen Sinn verkürzt haben. Im Gegensatz zu dieser Diagnose überzeugt dabei allerdings weder die Analyse der Ursachen dieser Verkürzung bei Aristoteles, noch auch Duponts Brecht-Verständnis und die Folgerungen, die sie für die Gegenwart des Theaters aus ihrer historiographischen Arbeit ableitet.

67 Der Begriff des Dramas bedarf selbst einer genaueren Betrachtung, formuliert ›Drama‹ doch vermutlich bereits in seinem griechischen Verständnis eher das, was man dem Drama heute entgegensetzt.

sind, in Müllers Begriffen eine kollektive Landschaft.<sup>68</sup> Müllers Annäherung an das Script zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die Texte ihren radikal sich jeder Inszenierung zumindest *auch* widersetzenden Schriftcharakter ausstellen, damit aber eben jenes, was an jedem Text dessen veränderlichen, in keiner Bedeutung stillstellbaren Kern ausmacht, die Eigenbeweglichkeit des Materials bzw. dessen unerschöpfliche Figuralität. Doch es zeigt sich auch in Texten, die nun zunehmend an der Auflösung der Hierarchien und der Entgrenzung des Sinns arbeiten, und dies auf allen Ebenen: Durch die Technik der Zitat-Montage, die es, darin etwa den Filmen Jean-Luc Godards gleichend, schon nach kurzer Zeit dem Autor unmöglich macht, die in der Kombination der heterogenen Texte neu erzeugten Effekte zu begrenzen, aber auch im Nebeneinander von einander wechselseitig kommentierenden Textstücken, Sätzen und Worten und nicht zuletzt in der Aufkündigung der Prinzipien von zeit-räumlicher Sukzession, Kontinuität und Kausalität. Man könnte von einer Schreibweise der Arbeit im ›Gelände‹ (des Theaters) sprechen, von der Ausstellung der irreduziblen Verstrickung jedes Schreibenden im Mit-Sein von Sprache und Theater.

Wie die radikale Absage an das überkommene Stück und seine Dramaturgie die Schreibweise der sich an Scripts annähernden Texte bestimmt, soll hier abschließend beispielhaft an *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* in seiner Differenz zu Müllers früheren Variationen des Medeamythos skizziert werden, also zu »Medeakommentar«<sup>69</sup> und *Medeaspiel*. In *Medeaspiel*, einem kurzen Prosatext aus dem Jahr 1974, wurde der Mythos als stummes Spiel in lakonischer Sprache in Müllers an Charlie Chaplin geschulter Dramaturgie der weggelassenen Übergänge mit Maskenspiel, sichtbarem Schnürboden und drei Projektionen – eines Geschlechtsakts, eines Geburtsakts und eines Tötungsakts – als epische Darstellung imaginiert, die in äußerster Verkürzung das Drama der Versklavung einer jungen Frau durch ihren Bräutigam zeigt, ihre Fesselung und Knebelung, eine Geburt und Entbindung, die simultan mit einer Bewaffnung des Mannes einhergeht und am Ende in der Katastrophe des Kindsmord und der Bombardierung des Mannes mit den Gliedmaßen des Kindes kulminiert.<sup>70</sup> *Zement* (1974), das Stück über die Folgen des Versuchs einer Revolution in einem Land mit unentwickelten Bedingungen und über die Erzeugung eines neuen Proletariats durch die vermeintlich proletarische Revolution, zeigt in der Szene »Medeakommentar« die Folgen der Entscheidung der emanzipierten Revolutionshel-

68 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Zerreißprobe Kollektiv (der Buchstaben, Worte, Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine, Maschinen). In: *Theatrophie – Heiner Müllers Theater der Schrift*. Hg. v. Günther Heeg/Theo Girshausen. Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 227-238.

69 Heiner Müller: *Zement*. In: ders.: *Geschichten aus der Produktion 2*. Berlin 1974, S. 65-132, hier S. 103.

70 Heiner Müller: *Medeaspiel*. In: ders.: *W 1*, S. 177, hier S. 177.

din Dascha, ihr Kind Njurka ins Kinderheim zu stecken, in ein Haus, das Gleb Tschumalow, ihr aus dem Krieg heimkehrender Mann, als »Hundezwinger« und »Hungerturm« bezeichnet.<sup>71</sup> Sein Versprechen, dass er Njurka »morgen«<sup>72</sup> von dort herausholen wird, ist leer geblieben. Als er nun, am Beginn der Szene, nach zähem Kampf gegen die Bürokratie mit dem Triumph nach Hause kommt, dass das Zementwerk dank seines unermüdlichen Kampfes wieder instandgesetzt werden kann, wird er von Dascha unterbrochen mit der Nachricht, dass das Kind tot ist. Er fährt fort mit seiner Erzählung vom eigenen Erfolg, unterbricht sich, verzögert begreifend, was passiert ist, fragt: »Hast du gesagt tot. Njurka« und erhält zur Antwort: »Und begraben.« Nach einer weiteren Unterbrechung – eine schwangere Nachbarin tritt ein und wird gleich wieder verabschiedet – kommt sie auf die Vergangenheit, als Gleb im Krieg war, zurück, um dann, schlagartig auf Njurka zu sprechen zu kommen: »Unsre Kinder, sie leben nur einmal.« Sie fährt fort: »Und wir. / Gleb, haben wir ein Recht. / Auf ihren Knochen / Die neue Welt. Ein Kommunist darf so / Nicht reden, wie. [...] /«<sup>73</sup> Müllers rücksichtslos jede Revolutionsromantik durchkreuzende, gegen den Strich gebürstete Geschichtsschreibung der Sieger zeigt auf, dass zu diesen nun auch die Überlebenden Tschumalow und Dascha zu rechnen sind, und fragt, welcher Zweck welche Opfer und welche Mittel heiligt. Die Emanzipation der Heldin Dascha und Gleb Tschumalows Kampf gegen die Bürokratie haben ein stummes Opfer hinter sich gelassen, das im Heim gestorbene Kind Njurka. Dascha, das vermeintliche Muster einer »nach Maßgabe der ›klassischen‹ marxistischen Ideologie«<sup>74</sup> emanzipierten Frau, erweist sich als a-soziale Heldin in einer a-sozialen Gesellschaft, die als solche den Figuren in Müllers früheren Stücken gleicht, etwa dem beschriebenen Balke. Eben dies aber macht der in der Szene fallende und zu ihrem Titel erhobene »Medeakommentar« Iwagins deutlich: »Als sie vor seinen Augen die Kinder zerriß, die sie ihm geboren hatte und in Stücken ihm vor die Füße warf, sah der Mann zum erstenmal, unter dem Glanz der Geliebten, unter den Narben der Mutter, mit Grauen das Gesicht

---

71 Müller: Zement, S. 76.

72 Müller: Zement, S. 77.

73 Müller: Zement, S. 104.

74 Vgl. zu dieser Einschätzung: Gerhard Fischer: Zement. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Prima-vesi/Olaf Schmitt (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 298–302, hier S. 300. Fischers Einschätzung verfehlt in einer exemplarischen Weise die spezifische Inszenierung Daschas bei Müller. Wenn sie bekundet: »... ich bin keine Mutter mehr. Und werd es nicht mehr sein. Mir ist wichtig, daß unsre Kinder in den Heimen nicht mehr auf Stroh schlafen werden.« (W 4, 442), dann macht das emphatische und pathetische Bekenntnis zum Wohl aller armen Kinder noch einmal anders die inkommensurable Abwägung zwischen dem einzelnen sterblichen Menschen und der Menschheit auf, lässt zugleich das Bekenntnis als Form der Kompensation und Selbst-Entschuldung erscheinen.

der Frau.«<sup>75</sup> Es versteht sich, dass dieser kalte Blick auf die Revolution gerade für diejenigen, welche Müllers politische Haltung teilen, schwer erträglich ist – wie man nicht zuletzt in der Inszenierung von Dimiter Gotscheff am Münchner Residenz-Theater sehen konnte, wo die zitierten Passagen fehlen und Djurka, das Opfer, verkitscht als Engel in Erscheinung tritt.<sup>76</sup>

*Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* knüpft an die früheren Variationen des Medea-Mythos an, gibt jedoch das Prinzip der Linearität, das in den früheren Texten noch zu finden ist, auf, um an seiner Stelle, darin ähnlich der an den Kubismus erinnernden Schreibtechnik Gertrude Steins,<sup>77</sup> an deren Genre-Bezeichnung *Landscape Plays* der Titel nicht zuletzt erinnern dürfte, eine mehrfache Perspektiv-Vervielfachung aufzubauen, welche die Texte als einander jeweils ›differenziell‹ verändernde Teile eines Triptychons lesbar werden lässt. Sie werfen drei verschiedene Blicke auf den Medeamythos, die im langen Titel mit einander parataktisch verbunden sind, drei Bilder einer Landschaft in Zeiten des Krieges. Das Stück setzt sich von Anfang an aus unvermittelt nebeneinandergesetzten Zitaten zusammen, die, ohne dass genau auszumachen wäre, woher sie stammen, aus Literatur, Pornographie und Populärkultur, aber auch aus Aufzeichnungen Müllers, die bis ins Jahr 1949 zurückreichen, entnommen sind, wie sich der aufschlussreichen Erläuterung entnehmen lässt, die Müller in *Krieg ohne Schlacht* (vgl. W 9 319-322) gibt. Die Varianten des Mythos von Euripides, Seneca und Hans Henny Jahnn haben dabei ebenso ihre Spuren hinterlassen wie T.S. Eliots von Ezra Pound lektoriertes Langgedicht *The Waste Land* (1922). Medea erscheint wie zuvor bei Jahnn als Dunkelhäutige. Die mit dem Geliebten Jason nach Korinth Geflüchtete, die Anteil hatte am Mord des eigenen Bruders und aus Eifersucht die gemeinsamen Kinder und die neue Braut töten wird, kann mit Sue Ellen Case als »das erste Opfer der Kolonisierung« gelesen werden, »das sich gegen den Kolonisator erhebt«, als »Terroristin«, welche die »Staatsordnung durch eine Zerstörung der Ehe- und Verwandtschaftsbeziehungen« herausfordert, und ihre Geschichte erscheint dann als »eine Ursprungs-Szene kolonialer Unterdrückung wie auch des Widerstands dagegen«. <sup>78</sup> Dargestellt wird diese Geschichte von Müller allerdings in der Tradition der Lesedramen Senecas und ihrer nicht minder grausamen Rezeption auf der mit Hinrichtungsstätten konkurrierenden elisabethanischen Bühne. An sie knüpft er mit dem Tableau an, das Medea ein erstes Mal im Text erwähnt: »Auf dem Grund aber Medea den zerstückten/Bruder im

75 Müller: Zement, S. 114.

76 Vgl. dazu ausführlicher: Nikolaus Müller-Schöll: Abschied von der Geschichte. In: Theater Heute 55 (2014), H. 5, S. 40-43.

77 Vgl. ausführlicher zu Müller und Stein den Beitrag von Johannes Christof in diesem Band.

78 Vgl. Sue Ellen Case: Medea. In: Lehmann: Handbuch, S. 256-260, hier S. 256.

Arm Die Kennerin/Der Gifte«.79 Vergleichbar der Brecht'schen Seeräuber-Jenny in der *Dreigroschenoper* (1931)<sup>80</sup> erscheint Medea so als eine Art Rache-Engel, als ins Grauenhafte gewendete göttliche Figur, schwarze Variation der Maria von Michelangelos Pietà. Sie eignet sich, so eingeführt, nicht länger für die ihr in Teilen der Sekundärliteratur zugeschriebene Rolle des edlen revolutionären Subjekts, erscheint vielmehr als mit keinem wie immer gearteten Gemeinwesen vereinbare Terrorbraut, die heutige Leser an IS-Videos oder Splatter-Movies erinnern könnte.

Als Nachhall dieses Skandalons des ersten Teils kann man den langen, in zehnen- und elfsilbigen, von Zäsuren durchsetzten Versen geschriebenen Medeamonolog lesen, der im zweiten Teil des Textes der stummen subalternen Figur<sup>81</sup> eine Sprache verleiht. Auf die in beinahe traditionell wirkender Weise entwickelte kurze Szene, welche im Dialog mit der Amme die Affäre Jasons mit Kreons Tochter exponiert, folgt ein Wortwechsel mit Jason

JASON Was warst du vor mir Weib  
 MEDEA Medea  
 Du bist mir einen Bruder schuldig Jason  
 JASON Zwei Söhne gab ich dir für einen Bruder  
 MEDEA Du Mir [...]82

Aus diesem »Du Mir«, in den sich die politische Frage »Wer Wen« übersetzt hat, die in anderen Texten Müllers auftaucht, aus dieser Frage nach Täter und Opfer, Unterdrücker und Unterdrückter, Herr und Knecht, aus dieser Peripetie also geht der nun folgende Rachemonolog hervor, der gleichsam nachträgt, was das Tableau der ersten Szene stillschweigend vorausgesetzt hat. Man könnte ihn lesen als eine lange szenische Antwort auf die Motive dieser einen Zeile Jasons. Er etabliert zunächst jene Logik der Subjektivierung, die mit der gleichzeitigen Annihilation der subjektivierten Sklavin und Barbarin einhergeht, bis zum Punkt, dass deren Geschichte erst mit dem Moment ihrer Erhebung zur Braut des Kolonisators zu beginnen scheint. Er benennt die Besitzergreifung Medeas durch Jason, die im Text in der Häufung des Possessivpronomens »dein« sprachlich hör- und sichtbar wird. Doch in diese Geschichte der Versklavung mischt sich zunehmend diejenige

79 Heiner Müller: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: Herzstück, S. 91-101, hier S. 92.

80 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Das Geschäft mit dem Mitleid. In: Schauspielhaus Zürich: Die Dreigroschenoper. 2017, S. 8-29.

81 Vgl. zum Begriff der »Subalternen« Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak? In: Cary Neslon/Lawrence Grosberg (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1998, S. 271- 313.

82 Müller: Verkommenes Ufer, S. 93f.

des Aufstands gegen sie, der Verkehrung, die Ent-subjektivierung. Durch Medeas Mund wird der ganze Mythos neu beleuchtet als Geschichte einer Verlassenen. Sie erscheint als unterdrückte und verlassene Frau, doch zugleich auch, wie Brecht vielleicht gesagt hätte: als eine, die Revolution macht, weil ihr »der Boden unter den Füßen brannte«. <sup>83</sup> Ihre Rache ist gleichermaßen die Antwort auf das erlittene eigene Unrecht wie auch auf das mit ihr verbundene Leid ihres Landes und von dessen Bevölkerung. Der Monolog endet mit dem Mord an den Söhnen.

Im dritten Teil liest man einen Monolog, der möglicherweise Jason zugeschrieben werden kann, in jedem Fall aber als Imagination eines zur See fahrenden Ichs erscheint, das von der Gegenwart des ersten und der Vorgeschichte des zweiten Teils durch einen Vorgriff getrennt ist, der ihm erlaubt, einen archäologischen Blick auf die vergangene nahe Zukunft zu werfen:

Soll ich von mir reden Ich wer  
 Von wem ist die Rede wenn  
 Von mir die Rede geht Ich Wer ist das  
 Im Regen aus Vogelkot Im Kalkfell  
 Oder anders Ich eine Fahne ein  
 Blutiger Fetzen ausgehängt Ein Flattern  
 Zwischen Nichts und Niemand Wind vorausgesetzt  
 Ich Auswurf eines Mannes Ich Auswurf  
 Einer Frau Gemeinplatz auf Gemeinplatz Ich Traumhölle  
 Die meinen Zufallsnamen trägt Ich Angst  
 Vor meinem Zufallsnamen <sup>84</sup>

Der monologische Text – oder, folgt man Titel und Nachbemerkung: die Text-»Landschaft« des kollektiven Ichs – ist geschrieben in einer Sprache, die in Anlehnung an Müllers Beschreibung des *Fatzer* vielleicht als eine solche zu fassen wäre, die weniger den Denk- als vielmehr einen Traumprozess skandiert, in jedem Fall keine Resultate formuliert und insofern präideologisch die Bilder in immer von Neuem sich unterbrechende Gesten auflöst. Ineinander geschrieben findet man dabei die mythische Erzählung von Jason, dem Argonauten, von namenlosen Seeleuten, Kriegern und über sie nachdenkenden Männern vor und nach ihm, etwa von Philoktet, von Brechts Galy Gay, von Brecht, Benjamin und nicht zuletzt von dem in der DDR seine Beobachtungen notierenden Müller.

Das im Ineinander der drei Titel angedeutete Prinzip der Simultaneität, das in den drei Beleuchtungen eines Mythos entfaltet wird, der dabei aus verschiede-

83 Vgl. Bertolt Brecht: Über Fortschritte. In: ders.: Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 225, hier S. 225.

84 Müller: Verkommenes Ufer, S. 98.

ner Warte je anders, je singular sich auskristallisiert, wird in der kursiv gesetzten Spielanleitung auf den Begriff der »Gleichzeitigkeit der drei Textteile« gebracht, die »beliebig dargestellt werden« könne.<sup>85</sup> Diese Anleitung ist neuerlich mehr und weniger als eine bloße Spielanleitung. Sie hält die Eigengesetzlichkeit der Textteile in Erinnerung und entlässt zugleich das Theater aus dem Dienst am Text in seine Autarkie. Müller überträgt dabei jenes eingangs beschriebene Prinzip der Dialektik im Stillstand in die szenische Struktur des Textes, ersetzt durch diese die eindeutige Parteinahme seines *Medeaspiels* und gibt auch jenen Rest einer Außenperspektive auf, der im Widerstreit der Sichtweisen in *Zement* übriggeblieben war und ein Urteil erlaubte. Als Landschaft erscheint der Text vor allem aufgrund dieser Struktur der Immanenz, aufgrund des auf die Ebene der Darstellung übertragenen Prinzips der Gleichheit der Teile bzw. aufgrund des Nebeneinanders der gleichwohl voneinander getrennten Elemente.

Mit der so textuell inszenierten Eliminierung der moralischen Metapher und der Erinnerung an den Grund des Gemeinwesens in einer konstitutiven A-sozialität und mit ihr einem konstitutiven Abgrund eröffnet *Verkommenes Ufer Medeamarial Landschaft mit Argonauten* einen Brechts *Fatzer* vergleichbaren Konfliktraum, einen Raum, um über den Grund des Politischen nachzudenken, der im Theater als gut gemeintem Empowerment ebenso vergessen wird wie dort, wo Theater als moralische Anstalt oder direkt politisch eingreifender Aktivismus begriffen wird. Was bleibt, ist jene Leere, die eine Zukunft des Nachdenkens eröffnet, anderswo.

## 5 Dispositiv und Veränderbarkeit im Kern des Theaters

Wie wenige andere hat Heiner Müller in seinem Schreiben fürs Theater wie in allen seinen Äußerungen über es beständig das Theater als *Gelände* bzw. Dispositiv im Sinne von Foucault und Deleuze mitreflektiert und mehr noch, es selbst als Antwort auf das begriffen, was man mit Agamben als »Unregierbares« bezeichnen könnte, als »Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik«, als Kern des irreduziblen Konflikts, der keine Stillstellung erlaubt.<sup>86</sup> Mehr noch: Theater war für ihn einerseits das jeweilige historische Dispositiv mit seinen Sichtbarkeitslinien, Linien des Aussagens, Kräfte- und Subjektivierungslinien. Und diesem Theater sagte er immer von Neuem kritisch, das hieß häufig auch konkret: die eigene Ent-Unterwerfung akzeptierend, den Kampf an. Dem korrespondierte, dass er davon sprach, »daß Literatur dazu da« sei, »dem Theater Widerstand zu leisten. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das

85 Müller: *Verkommens Ufer*, S. 101.

86 Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv?* Zürich/Berlin: Diaphanes 2008, S. 41.

Theater produktiv, oder interessant«. <sup>87</sup> – Doch Theater, jede Szene seiner Stücke, jedes Stück als Montage von solchen unsynthetisierbar zusammengefügt, auseinanderstrebenden Texten, jeder Satz seiner Szenen, diese Praxis war darüber hinaus für Müller immer auch gleichbedeutend mit dem irreduziblen Konflikt in allem, was erscheint, nicht nur mit den – frei nach Foucault und Deleuze formuliert – »Riss-, Spalt- und Bruchlinien«, sondern darüber hinaus mit der de-konstitutiven Spaltung in allem, was erscheint. Von daher die Formulierung: »Theater ist Krise« <sup>88</sup> oder auch die Bestimmung »Kunst lebt von der ungenügenden Einrichtung der Welt. Das ist das Parasitäre an der Kunst. Aber gleichzeitig das Utopische. Und vielleicht auch das, was letztendlich zur Veränderung beiträgt.« <sup>89</sup> Ein doppeltes Verständnis von Theater wird hier also deutlich, das vielleicht dem eingangs entwickelten doppelten Verständnis von Dramaturgie entspricht: Theater als Institution, reglementierte und reglementierende Einhegung des zu Erwartenden, als bekannte Form für Inhalte, die in sie eingepasst werden, als Dispositiv und Subjektivierungsinstanz, Polizey, einerseits. Aber auch: Theater als das, was sich jeder Form verweigert, sie sprengt, was die Inhalte, die ihm etwa vorausgegangen sein mögen, vollkommen vertilgt, was sich jedem Stillstand widersetzt, Politik, eben als »Geburtshelfer von Archäologie«.

## Literatur

- Adorno, Theodor W./Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a. M.: Fischer 1969.
- Adorno, Theodor W.: Erpreßte Versöhnung. In: ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 251-281.
- Agamben, Giorgio: Was ist ein Dispositiv? Zürich/Berlin: Diaphanes 2008.
- Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München: Beck 1989.
- Behrendt, Eva/Franz Wille: Willkommen im Think Tank. Was bedeutet heute Dramaturgie? Ein Gespräch mit Rita Thiele (Hamburger Schauspielhaus) und Katja Herlemann (Schauspiel Leipzig) über ein Berufsbild im Wandel, neue

87 Heiner Müller: Literatur muss dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit bestimmter Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert. In: ders.: W 10, S. 52-57.

88 Heiner Müller: Theater ist Krise. In: ders.: W 12, S. 792-811. Hervorhebung im Original.

89 Vgl. Mythos Nation. Ein Gespräch über das Metaphysische in uns mit Heiner Müller, Boris Groys und Rüdiger Safranski, moderiert von Frank-M. Raddatz. In: Theater der Zeit 51 (1996), H. 1/2, S. 6-19, hier S. 18.

- Formen, alte Aufgaben, notorische Konfliktlinien und gewisse Social Skills. In: Theater heute, 59 (2018), H. 1, S. 42-46.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser Bd. I.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 691-704.
- Benjamin, Walter: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II.1 Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 295-310.
- Blumenberg, Hans: Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos. Berlin: Suhrkamp 2014.
- Brecht, Bertolt: Der Jasager. In: ders.: Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen, Materialien. Hg. u. mit einem Nachwort vers. v. Peter Szondi. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966, S. 19-27.
- Brecht, Bertolt: Über Fortschritte. In: ders.: Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 225.
- Brecht; Bertolt: An die Veranstalter und Hörer des Lindberghflugs. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 15. Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940-1956. Berlin/Weimar: Aufbau/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 207.
- Brecht, Bertolt: Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer (1978). Bühnenfassung von Heiner Müller. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- Case, Sue Ellen: Medea. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi/Olaf Schmitt (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 256-260.
- Deleuze, Gilles: Was ist ein Dispositiv? In: Francois Ewald/Bernhard Waldenfels (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 153-162.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn: Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Weimar/Wien: Böhlau 2016.
- Dupont, Florence: Aristoteles oder Der Vampir des westlichen Theaters. Berlin: Alexander Verlag 2018.
- Fischer, Gerhard: Zement. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi/Olaf Schmitt (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 298-302.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.
- Foucault, Michel: »Omnes et singulatim«: vers une critique de la raison politique. In: ders.: Dits et Écrits 1954-1988. Bd. IV: 1980-1988. Paris: Gallimard 1994, S. 134-161.

- Foucault, Michel: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Foucault, Michel: Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Foucault, Michel: Kritik des Regierens. Schriften zur Politik. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Georgelou, Konstantina/Danae Theodoridou/Efrosini Protopapa (Hg.): The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance. Amsterdam: Valiz 2017, S. 74-82.
- Habermas, Jürgen: Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins. In: Zur Aktualität Walter Benjamins. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 173-224.
- Hahn, Barbara: Das Gesetz der Serie und das Gesetz des Werkes. Zu Heiner Müllers *Projekt*. In: Christian Schulte/Brigitte Maria Mayer: Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 265-273.
- Hauschild, Jan Christoph: Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie. Berlin: Aufbau 2001, S. 567-570.
- Kluge, Alexander/Heiner Müller: Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll. In: dies.: »Ich bin ein Landvermesser«. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge. Hamburg: Rotbuch 1996, S. 25-37.
- Müller, Heiner: Zement. In: ders.: Geschichten aus der Produktion 2. Berlin 1974, S. 65-132.
- Müller, Heiner: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. In: ders.: Herzstück. Berlin: Rotbuch 1983, S. 9-37.
- Müller, Heiner: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: Herzstück. Berlin: Rotbuch 1983, S. 91-101.
- Müller, Heiner: Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar. In: ders.: Shakespeare Factory 2. Berlin: Rotbuch 1989, S. 125-225.
- Müller, Heiner: Es gilt eine neue Dramaturgie zu entwickeln. Ein Gespräch mit Wend Kässens und Michael Töteberg über Terrorismus und Nibelungentreue sowie das FATZER-Fragment. In: ders.: Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1991, S. 50-54.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1992.
- Müller, Heiner: Medea Spiel. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 1. Die Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 177.
- 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 Lohndrucker. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 27-64.

- Müller, Heiner: Die Hamletmaschine. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 543-559.
- Müller, Heiner: Quartett. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 43-66.
- Müller, Heiner: Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 99-193.
- Müller, Heiner: Fatzer + Keuner. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 223-231.
- Müller, Heiner: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von »Philoktet« am Dramatischen Theater Sofia. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 259-269.
- Müller, Heiner: Taube und Samurai. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 290.
- Müller, Heiner: Am Anfang war ... Ein Gespräch unter der Sprache. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 296-306.
- 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: Literatur muss dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit bestimmter Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1. 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 52-73.
- Müller, Heiner: Es gibt ein Menschenrecht auf Feigheit. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 346-362.
- Müller, Heiner: Theater ist Krise. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 792-811.
- Müller, Heiner: Brief an Ginka Tscholakowa im Zusammenhang mit der Uraufführung von Bildbeschreibung beim Steirischen Herbst 1985 in Graz. In: Ulrike Haß (Hg.): Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 31f.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2002.

- Müller-Schöll, Nikolaus: »Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis«. Brecht zwischen Kafka und Carl Schmitt. In: *Modern Language Notes* 119 (2004), H. 3, S. 506-524.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Spartakus Lessing. Heiner Müllers Kommentar zum Ursprung des deutschen Nationaltheaters. In: *Beiträge zur deutschen Literatur*. Hg. vom Institut für die Kultur der deutschsprachigen Länder der Sophia-Universität, Tokyo 2008, S. 1-18.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Zerreißprobe Kollektiv (der Buchstaben, Worte, Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine, Maschinen). In: *Theatrogaphie – Heiner Müllers Theater der Schrift*. Hg. v. Günther Heeg/Theo Girshausen. Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 227-238.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Der »Chor der Komödie«. Zur Wiederkehr des Harlekins in Theater und Performance der Gegenwart. In: *ders./André Schallenberg/Mayte Zimmermann (Hg.): Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 189-201.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Abschied von der Geschichte. In: *Theater Heute* 55 (2014), H. 5, S. 40-43.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Das Geschäft mit dem Mitleid. In: *Schauspielhaus Zürich: Die Dreigroschenoper* 2017, S. 8-29.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik. In: *Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt a. M.: Lang 2017, S. 67-88.
- Münz, Rudolf: Das Harlekin-Prinzip. In: *ders.: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998, S. 60-65.
- Mythos Nation. Ein Gespräch über das Metaphysische in uns mit Heiner Müller, Boris Groys und Rüdiger Safranski, moderiert von Frank-M. Raddatz. In: *Theater der Zeit* 51 (1996), H. 1/2, S. 6-19.
- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? In: *Cary Neslon/Lawrence Grosberg (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press 1998, S. 271-313.
- Weiler, Christel: Dramaturgie. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. v. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 84-87.

