

IV. Ziel und Methode der Arbeit

1. Definition

Es ist zunächst wichtig, »Geschichtsphilosophie als Literatur« zu definieren. Geschichtsphilosophie ist hier zum einen das Nachdenken über das Prinzip und den Sinn des Geschichtsverlaufs. Zum anderen ist sie die wissenschaftliche Methode der forschenden und darstellenden Historiker. Spätestens seit Anfang der siebziger Jahre beschäftigt sich Müller in seinen »rätselhaften Szenenarrangements« mit geschichtsphilosophischen Fragen. Müllers Konzept für ein neues Theater ist die grundsätzliche Ablehnung der Tradition, »Sinn als geschlossenes System ideologischer und ästhetischer Vorgaben literarisch, d.h. über den Text, zu vermitteln«, womit er einen großen Denkraum für die Rezipienten hinterlässt.¹ In der DDR wird ein solches Vorgehen aus ideologischen Gründen als geschichtspessimistisch etikettiert und kritisiert, woraus letztlich die Zensur seiner Werke resultiert. In den kaum nachvollziehbaren Handlungen seiner Stücke ist Müllers Beschreibung der deutschen Geschichte dunkel und apokalyptisch. Auch in der Post-DDR-Zeit werden seine Werke im literarischen Feld als Enttäuschung über den Untergang der DDR und das Scheitern der Utopie gelesen.

Inhaltlich sind Müllers Werke natürlich keine philosophischen Abhandlungen. Stattdessen geht es mir darum, die Vorstellung einer »Geschichtsphilosophie als Literatur« zu betonen: Damit meine ich auf der einen Seite, dass Heiner Müllers eigene Geschichtsphilosophie Ausdruck in dem Medium »Literatur« findet. Und auf der anderen Seite möchte ich damit herausstellen, dass Müller zufolge die Literatur eine der besten Methode der Historiker ist.

1 Norbert Otto Eke: Geschichte und Gedächtnis im Drama. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 52-58, hier S. 54.

Für sein Theater und seine lyrischen Werke setzt Müller verschiedene Strukturen und ästhetische Mittel ein. Durch die Enthierarchisierung von Textinstanzen, von Haupt- und Nebentext, bzw. Sprech- und Regietext, werden seine Werke zum Schauplatz für seine Geschichtsphilosophie.

Ob Heiner Müller nun ein politischer Autor ist, der über eine gewisse Weltanschauung schreibt und ein symptomatisches Produkt der gescheiterten DDR abliefern, oder ein Dramatiker, der die deutsche Geschichte und Katastrophe auf die Bühne bringt und seine Zukunftsprognose nicht nur poetisch sondern auch philosophisch verfasst – seine Werke sind nun, 30 Jahre nach der Wende, an einem Punkt angelangt, von dem aus eine Interpretation hinsichtlich ihres geschichtsphilosophischen Potentials versucht werden kann. Die hohe Intertextualität in Müllers Texten bietet einerseits viele Deutungsmöglichkeiten, andererseits kennzeichnet sie Müllers Theaterstücke als höchst literarisch und postmodern. Obwohl Hans-Thies Lehmann in seiner Studie *Postdramatisches Theater* (1999) Müllers experimentelle Theaterstücke auch als »postdramatisch« bezeichnet, was eher ein Begriff für die Tendenz in seiner Theaterpraxis ist, wo »sich die theatrale Aufführung [...] von der dramatischen Textvorlage emanzipier[t]«², arbeitet Müller spätestens seit den siebziger Jahren nach dem Motto: »dass Literatur dazu da ist, dem Theater Widerstand zu leisten«³. So paradox es auch klingen mag, steht diese Programmatik Müllers in Zusammenhang mit seinem Bestreben, eine neue Theaterästhetik zu entwickeln, die sein »Lehrer« Bertolt Brecht Re-Literarisierung der Bühne nennt. Darüber hinaus verbirgt sich hinter dem provokativen Anspruch auch eine Neuordnung des Verhältnisses zwischen Text und Theater. Deswegen ist es sinnvoll, die postdramatischen Charaktere des Müller'schen Theaters bei der Interpretation seiner Texte mit zu betrachten. Dazu gehört vor allem auch eine Analyse des Verhältnisses zwischen dem Dramatext und dem Theater.

2 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M. 1999, S. 4.

3 Heiner Müller: Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube (1975). In: Ders.: *Werke 10. Gespräche 1*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2008, S. 52-73, hier S. 57.

2. Ziel der Arbeit

Das Ziel dieser Dissertation ist es, die literarischen Werke Heiner Müllers aus einer intertextuellen Perspektive zu betrachten und zu untersuchen, inwiefern seine Texte von geschichtsphilosophischer Natur sind. Damit wende ich mich gegen die vorherrschende Meinung, dass Müller erst durch seine Werke seinen Geschichtspessimismus bzw. -Nihilismus zum Ausdruck bringt. Mithilfe der sich ständig wandelnden Form seiner Stücke (wie zum Beispiel *Bildbeschreibung* oder *Die Hamletmaschine*, die ihn als Vorgänger des postdramatischen Theaters prägen, bis zu seinen Medienauftritten und den lyrischen Texten nach der Wende) versucht er einen geschichtsphilosophischen Diskurs zu eröffnen. In der Arbeit wird auch der These nachgegangen, dass Heiner Müller in seinen Werken eine antikolonialistische Kulturkritik am Elitebewusstsein der europäischen Intellektuellen formuliert und durch die Intertextualität seines Werks in der Tradition des geschichtsphilosophischen Schreibens von Karl Marx, Walter Benjamin und Friedrich Nietzsche steht. Einerseits übersetzt er das rationale Denken der europäischen Zivilisation in eine Darstellung des Widerspruchs zwischen körperlicher Fremdheit und geistiger Vertrautheit, andererseits versucht er bei dieser Übertragung vertrauter und fremder Texte sein Verständnis von Geschichte darzustellen. Außerdem soll die Entwicklung der Müller'schen Geschichtsphilosophie als Literatur als eine Parallele zum Geschichtsverlauf nachgezeichnet werden.

3. Methode

In meinen Textanalysen benutze ich Gérard Genettes Theorie der Intertextualität⁴ für die Interpretation sowohl des Inhalts als auch der Struktur des jeweiligen Textes. Die Anspielungen auf und Transformationen von Texten der Autoren Walter Benjamin, Bertolt Brecht, William Shakespeare und Theodor Mommsen ordne ich diesem Bereich zu. Durch die hohe Dialogizität seiner Texte mit Prätexten steht Müller nicht nur im Gespräch mit den Toten. Zudem ermöglichte der Umgang mit unterschiedlichen Formen ihm als einem DDR-Autor auch mit der staatlichen Zensur umzugehen. Die Frage dabei ist nicht nur, ob der Nachweis von Einflüssen anderer Autoren auf bestimmte Werke in Form von eingebauten Zitaten oder Anspielungen einen Gewinn für die

4 Genette: *Palimpseste*.

Textinterpretation bedeuten kann, sondern auch, inwiefern diese Art der Intertextualität Müllers Geschichtsphilosophie entspricht. Zu betonen ist aber Genettes *Parodie*-Begriff, der leicht missverstanden und verwechselt werden könnte. Genette bietet für das Wort *Parodie* eine relativ neutrale Definition an: Bezüglich der Hypotexte sind *Parodie* und *Travestie* deren Transformation, während *Persiflage* und *Pastiche* Nachahmung ihres Stiles sind. Genette bezeichnet *Parodie* als »die Bedeutungsänderung durch minimale Transformation eines Textes«⁵, sie trage eher ein spielerisches Register (Register weil eine Unterscheidung durch die Funktion Genette nach viel zu einfach für die intertextuellen Verfahren ist); dagegen ist *Travestie* erst die satirische (also stilistisch herabsetzende) Transformation des Prätextes, was man sonst in der üblichen Nutzung allgemein unter Parodie versteht. Genettes *Parodie* ist also eine Transformationsweise, die den Hypotext »lediglich als Modell der Konstruktion eines neuen Textes« betrachtet, anstatt ihn satirisch oder aggressiv zu behandeln⁶. Gerade bei *Titus Anatomie Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* und *Senecas Tod* sieht man diese spielerische Bearbeitungsweise Heiner Müllers mit den Hypotexten, deren Absicht und Funktion aber offen zur Diskussion steht – und zwar gerade dadurch, dass ich sie als Parodie bezeichne.

Für das Zitieren und das Referentialisieren von Positionen, die aus den Gesprächen und poetologischen Schriften Heiner Müllers stammen, benutze ich Gérard Genettes Modell der Paratextualität. Für Genette sind literarische Mittel wie Autornamen, Texttitel, Untertitel, Widmungen sowie Gattungsbezeichnungen determinierend für die Rezeption eines Textes. Sie werden als »Peritext« bezeichnet. Dahingegen gehören gemäß Genettes Modell Müllers Selbstaussagen in seinen zahlreichen Reden, Gesprächen, Interviews sowie in seiner Autobiografie, die mit seinen Arbeiten in Zusammenhang stehen, zu den »Epitexten«. Beide – sowohl Peritexte als auch Epitexte – werden unter dem Oberbegriff »Paratext« gefasst, welcher nach Genette »jenes Beiwerk [ist], durch das ein Text zum Buch wird und als solcher vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt«⁷. Bei *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution* ist zum Beispiel der Titel *Der Auftrag* und der Untertitel *Erinnerung an eine Revolution* ein Peritext, der die Rezeption des Stücks beeinflusst. Müllers essayistische Werke begleiten zwar die ganze Zeit sein dramatisches Schaffen:

5 Ebd., S. 40.

6 Ebd., S. 43.

7 Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Dt. Übersetzung von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1989, S. 10.

In der 1989 von Frank Hörnigk herausgegebenen Textsammlung *Heiner Müller: Material. Texte und Kommentare* sind die wichtigsten Essays Heiner Müllers zu finden. Diese sind unter anderem Texte von großer Bedeutung für die ästhetisch-theoretischen Interpretationen von Müller selbst wie zum Beispiel *Der glücklose Engel*, *Fatzer Keuner*, *Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen*. *Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York*, *Verabschiedung des Lehrstücks* und *Shakespeare eine Differenz*. Tatsächlich werden sie auch in der Forschungsliteratur oft als Beweise für die Müller'sche Ästhetik zitiert. Michael Ostheimer bemerkt allerdings berechtigterweise, dass Heiner Müllers dichterisches Denken in den Essays zu wenig Aufmerksamkeit erfährt.⁸ Für die Epitexte Müllers gibt es zwar Forschungsansätze, wie etwa die oben angeführte Arbeit über die Interviews Heiner Müllers von Sascha Löschner. Gleichwohl erscheint es lohnenswert, sie in einem erweiterten Kontext mit der Zeitgeschichte und Müllers literarischen Werken zusammen zu betrachten. Hinzu kommt auch noch das Problem der Zeitlichkeit des Paratextes, das für die Interpretation der Werke Heiner Müllers von Relevanz ist. Für das Stück *Der Auftrag* schreibt Müller zum Beispiel schon Jahre vorher das Gedicht *Motiv bei A.S.*, welches als Vorläufer des Stücks gilt. Ein anderes Beispiel ist, dass er zehn Jahre nach der Uraufführung seiner Bearbeitung von *Macbeth* in Zusammenhang mit seiner eigenen Inszenierung des Stücks wieder einen Text schreibt, *Zu Macbeth*, der anschließend in *Theater Heute* veröffentlicht wird und die Rezeption des Stücks fortan beeinflusst.

Außerdem versuche ich die Aktualität der Müller-Lektüre 27 Jahre nach seinem Tod nochmals zu prüfen und seine »seismographische Fähigkeit« retrospektiv zu zeigen. Mit dem Appell, dass Müllers Texte nicht so sehr politisch, sondern geschichtsphilosophisch gelesen werden sollen, fordere ich dazu auf, dass man Müllers Texte nicht nur vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte oder von Müllers eigener Zeitgeschichte lesen soll. Vielmehr sind die Texte als eine Geschichtsphilosophie zu rezipieren, die in Gestalt literarischer Formen formuliert wird. Um diese Aktualität der Müller'schen Geschichtsphilosophie zu würdigen, und auch um meine Thesen vor allem in Bezug auf die der älteren Forschung differenzierter herausstellen zu kön-

8 Ostheimer benutzt Müllers essayistischen Text *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von »Philoktet« am Dramatischen Theater Sofia* (1983) als eine Richtlinie für seine Interpretation von Müllers Ästhetik der Tragödie und Geschichtsphilosophie.

nen, benutze ich die postkoloniale Theorie von Edward Said⁹ und Gayatri C. Spivak¹⁰.

4. Textauswahl

Für meine Arbeit habe ich sechs Texte von Heiner Müller zur Interpretation ausgewählt: *Macbeth*, *Die Hamletmaschine*, *Titus Anatomie Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*, *Mommsens Block*, *Ajax zum Beispiel* und *Senecas Tod*. Sie können in zwei Gruppen unterteilt werden: Müllers Shakespeare-Bearbeitungen und seine späteren lyrischen Texte. Während die ausgewählten Shakespeare-Bearbeitungen alle aus den siebziger Jahren stammen, wurden die lyrischen Texte erst nach der Wende geschrieben. Auf den ersten Blick könnte die Auswahl unpassend erscheinen. Denn einerseits sind es Werke aus zwei unterschiedlichen Schaffensphasen, in denen sich verschiedene politisch-historische Gegebenheiten reflektiert finden. Andererseits gehören sie zwei verschiedenen »Gattungen« an – und das, wo die Form der Texte selbst doch schon ein Problem darstellt.

Im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung werde ich Müllers Theaterstücke, also seine Shakespeare-Bearbeitungen erörtern. Diese sind *Die Hamletmaschine* aus dem Jahr 1977 (UA 1979), *Macbeth* aus dem Jahr 1972 (UA) und *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* aus dem Jahr 1983/84 (UA 1985 in Bochum). Sie sind zwar alle »Produkte« von Müllers Beschäftigung mit Shakespeare, zeigen aber drei unterschiedliche Arbeitsweisen Müllers: *Macbeth* ist eine Übersetzung, bzw. Bearbeitung von Müller, die er »Zeile für Zeile« übersetzend geändert hat. Denn »Shakespeare übersetzen ist keine Frage der Originalität«, bemerkt der Autor, »sondern eine Frage der Auseinandersetzung mit dem Original und der deutschen Übersetzungstradition«¹¹. Und an anderer Stelle schreibt er: »Literatur nimmt an der Geschichte teil, indem sie an der Bewegung der Sprache teilnimmt«¹². So beschreibt Heiner Müller die spezifische sprachliche Materialität von Literaturtradition und unterscheidet

9 Edward Said: *Orientalism*. New York 1978.

10 Gayatri Chakravorty Spivak: Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. In: *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 1 (1985), S. 243-261.

11 Heiner Müller: *Werke 8. Schriften*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2005, S. 591.

12 Ebd., S. 211.

dabei auch seine eigenen Shakespeare-Übersetzungen von klassischen Übersetzungen. Dementsprechend sind Müllers Shakespeare-Bearbeitungen nicht nur eine neue Version der Klassiker, sondern auch ein Theater der Geschichte – und zwar Geschichte im doppelten Sinne: Geschichte an sich und Geschichte des Theaters. Sie bieten deutlich mehr Potential, um die implizite Geschichtsphilosophie in Müllers Werken auf einer universalen Ebene zu interpretieren.

Meines Erachtens sind zwar Stücke wie *Germania Tod in Berlin* und *Germania 3 – Gespenst am Toten Mann* sehr aufschlussreich für eine Betrachtung von Müllers Geschichtsphilosophie, aber eine Interpretation der Texte würde sich zu sehr auf Müllers »Deutschland-Dramatik« beschränken, wie es bei Frank-Michael Raddatz der Fall ist. Aus diesem Grund habe ich die Texte weggelassen, die in erster Linie Müllers Obsession für die deutsche oder europäische Geschichte zeigen.

Außerdem ist diese Arbeit auch als ein Beitrag zur Müller-Forschung in China gedacht, wo Müllers Texte bislang kaum übersetzt wurden und erst recht nicht kanonisiert sind. So sind meine Analysen für die chinesischen Leser leichter zugänglich, wenn sie sich mit Müllers Shakespeare-Bearbeitungen beschäftigen, da sie immerhin mit den Shakespeare-Stücken vertraut sind. An den Beispielen von Müllers Shakespeare-Bearbeitungen lässt es sich daher besser zeigen, wie Müller intertextuell mit unterschiedlichen literarischen Vorlagen arbeitet.

Das Ende der 1970er Jahre ist eine entscheidende Phase für Müllers geschichtsphilosophische Gedanken. Er ist zu dieser Zeit besonders geschichtspessimistisch, hat aber die Hoffnung auf das Eintreten seiner gesellschaftlichen Idealvorstellung noch nicht aufgegeben. Er probiert verschiedene Arbeitsweisen mit dem Theatertext aus und experimentiert vor allem mit dem Klassiker Shakespeare. Nach der Wende nimmt Müller eine radikale Änderung der Form vor, die einer veränderten Reflexion Müllers über die Geschichte entspricht.

Aus diesem Grund werde ich im zweiten Teil meiner Dissertation drei lyrische Werke Heiner Müllers einer Interpretation unterziehen: *Ajax zum Beispiel*, *Senecas Tod* und *Mommsens Block*. Auch wenn sie formal gesehen zu verschiedenen Gattungen gehören, weisen Müllers lyrische und dramatische Werke einige Gemeinsamkeiten auf.

Die lyrischen Werke, die ich für diesen Teil ausgewählt habe, werden alle erst nach der Wende veröffentlicht. Für ihre Interpretation ist der historische Hintergrund daher entscheidend. Der Abschied von der DDR ist Heiner Mül-

ler nicht leichtgefallen: »Plötzlich fehlt ein Gegner, fehlt die Macht, und im Vakuum wird man sich selbst zum Gegner«. ¹³ Und tatsächlich bringt Müller danach kaum noch Theaterstücke auf die Bühne. Er wird stattdessen zu einem Medienereignis: Als öffentliche Person ist er ein beliebter Interviewpartner in den Medien. In seinen Interviews und Gesprächen spielt er die Rolle des ständig von sich selbst Erzählenden und verkörpert das sprechende Ich – genau wie die Stimme in vielen seiner Theaterstücke, Gedichte und schließlich auch seiner Autobiografie, die aus verschiedenen Auszügen seiner Interviews zusammengefügt wird. Den Ich-Sprecher kann man zwar schon in *Die Hamletmaschine* finden, aber erst nach der Wende wird er in Form einer biografischen Repräsentierung oder Reflektion zum Träger der Geschichte oder gar Müllers Geschichtsphilosophie. Oder andersrum formuliert, wählt/entwickelt Müller nach der Wende für sein geschichtsphilosophisches Schreiben eine neue literarische Form: Lyrik, Autobiografie und Interview. Die einzelnen Interpretationen werden durch eine Analyse des Ichs in den Müller'schen Werken ergänzt. Denn genau diese Tendenz zum Monolog wird in den sogenannten »lyrischen« Werken von einem »Ich« weitergeführt, wodurch sie eine gesteigerte Theatralik erhalten. Wenn man sie richtig vorliest, könnten sie als Monologe gesehen werden. Damit wird auch die Frage der Form genauer analysiert bzw. definiert.

Das Gedicht *Ajax zum Beispiel* beschäftigt sich mit der Frage: Ist das Schreiben nach der Wende überhaupt noch möglich? Die Selbstbefragung des Ichs nach einer möglichen Methode des Geschichtsschreibens wird auch im Gedicht *Mommsens Block* thematisiert – einem Text aus Müllers letzten Lebenstagen, in dem er das Nietzscheanische Thema der Geschichtsschreibung aufgreift. Auch wenn *Senecas Tod* viel kürzer ist als das Gedicht *Mommsens Block* (dieses Gedicht hat nur zwei Seiten), ähneln sich die beiden Stücke in vielerlei Hinsicht. Auch in *Senecas Tod* geht es um einen Geschichtsschreiber – insofern, als Müller, wie im übrigen auch andere Historiker, erst durch die Berichte von Tacitus die Szene mit Senecas Tod wieder Stück für Stück aufbauen kann. Hier thematisiert Müller nicht nur das Geschichtsschreiben, sondern reflektiert in seiner Beschreibung von Senecas Tod auch den eigenen Tod als Autor. Folglich gilt es zu untersuchen, wie eine Geschichtsphilosophie als Literatur möglich ist, wenn die Existenz der Geschichtsschreiber bzw. des Autors bedroht wird.

13 Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 351.

Dass sich bereits aus der bloßen Stoffwahl ein spezifisches Verständnis des Autors für geschichtliche Prozesse ableiten lässt, kann umstandslos auf die Stücke von Heiner Müller übertragen werden. Müllers Auseinandersetzung mit deutschen Geschichtsmythen lässt das kollektive Gedächtnis als Nivellierung biografischer Momente erscheinen, besonders den traumatischen unter ihnen. Geschichte stellt sich für Müller als eine Flut von Zitaten, Diskursen, Ideologien und evozierten Bildern dar. Nicht Reduktion, sondern Überschwemmung ist sein ästhetisches Mittel. Bei ihm blickt man auf die endlosen Trümmer der Katastrophen. Durch seine Verwendung von äußerst intertextueller Sprache, von Montagetechniken und Fragmenten ebenso wie durch die Brechung linearer Strukturen verweigert Müller eine Sinnkonstruktion in der Kunst, wodurch sein Text immer offener, vielschichtiger und weniger festlegbar wird. Es bleibt also zu erörtern, inwiefern es konsequent ist, dass Müller jenen »Engel der Geschichte« aus Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen aufgreift? Und wie rezipiert Müller die Geschichtsphilosophie Nietzsches in seinen Werken? Wie zeigt sich die Geschichtsphilosophie als Literatur bei Heiner Müller.

