

Poetologisches Modell und geschichtsphilosophisches Denkbild

Zur Funktion der Landschaft bei Gertrude Stein und Heiner Müller

Johannes Christof

Im Folgenden wird das Bild der Landschaft bei Gertrude Stein und Heiner Müller in den Blick genommen. Landschaft kommt in den Texten der beiden Autoren¹ auf sehr unterschiedliche Weise vor, und es sollte sich eine gemeinsame Betrachtung lohnen, nicht nur, weil Müller Stein-Leser war. In beiden Fällen steht Landschaft für eine Formaflösung und eine Verwischung der Grenzen, wird aber auch als Möglichkeitsraum für Neues verstanden. Dabei spielt der Aspekt der Unbestimmtheit für die Bedeutung der Landschaft eine wichtige Rolle. Bei Stein ist dieser Aspekt eng verbunden mit Überlegungen zur Wahrnehmung, wie an ihrem Verständnis von Landschaft und deren Verknüpfung mit ihren Theatertexten zu sehen ist. Die Struktur der Landschaft und ihre Wahrnehmung entwickelt sie zum Modell dieser Texte. Das Moment der Unbestimmtheit drückt sich auch in den Landschaften Heiner Müllers aus. Es wird hier als Erweiterung des Menschlichen und Ermöglichung einer neuen Geschichte verstanden, in der bisher Ausgeschlossenes integriert sein würde. Neben Tod und Zerstörung enthalten seine Landschaften Bilder des Neuen.

Im Hinblick auf aktuelle Theorien der florierenden Landscape Studies steht Landschaft für einen offenen und wandelbaren, zugleich relativ stabilen Zusammenhang heterogener Elemente.² Dazu gehören nicht mehr nur die Topoi klassischer Landschaftsvorstellungen,³ sondern ebenso Autobahnen, Brücken oder

1 Im Text wird die weibliche und männliche Form im Wechsel verwendet.

2 Norbert Fischer: Landschaft als kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Zeitschrift für Volkskunde 104 (2008) H. 1, S. 19-39; Ludwig Fischer: Landschaft – überall und nirgends? Nachdenklichkeiten zu ›alten‹ und ›neuen‹ Vorstellungen von Landschaft. In: Stefanie Krebs/Manfred Seifert (Hg.): Landschaft quer Denken. Theorien – Bilder – Formationen. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012 (= Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 39), S. 23-36.

3 Vgl.: Manfred Smuda (Hg.): Landschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

Städte. Landschaften sind demnach auch Konstellationen, denen der innere Zusammenhang fehlt. Ihre heterogene Zusammensetzung, die Fülle der Strukturen und Details, die unscharfen Ränder und die Vielfalt der möglichen Perspektiven haben zur Folge, dass die Landschaft nicht mehr als Totalität wahrgenommen werden kann. Der von der Betrachterin hergestellte Zusammenhang bleibt immer vorläufig und prekär. Dass Landschaft etwas Unbestimmtes sei, ist eine genuin moderne Vorstellung. Mehr und mehr ist die *Möglichkeit* der Landschaft in den Mittelpunkt gerückt. Sie wird als Ort des Verlustes und der Genese verstanden und damit als etwas, das zu instabil ist, um gültig definiert zu werden: Landschaft ist, mit einer prägnanten Formel von Thomas Forrer, »Einheit ohne Synthese.«⁴ Ständig setzt der Blick neu an, um, leicht verschoben, anders zu sehen. So werden zwischen den unzähligen Elementen immer neue, andere Zusammenhänge gestiftet. Diese skizzenhafte Charakterisierung der Landschaft dient dem Folgenden als Grundlage.

Gertrude Stein: Landschaft und ›landscape plays‹

Solchen Theoremen nicht unähnlich sind einige Überlegungen Gertrude Steins, die 1934 in einer poetologischen Vorlesung Landschaft zum Strukturmodell ihrer Theatertexte erklärte: den ›landscape plays‹. Es handelt sich dabei um die Theatertexte ihres Bandes *Operas and Plays*, die zwischen 1913 und 1931 entstanden sind und einen Korpus von 22 Stücken umfassen. An dieser Stelle beschränkt sich die Betrachtung auf Steins poetologische Überlegungen, ohne auf die Texte selbst einzugehen.

Die schlicht mit *Plays*⁵ betitelte Vorlesung ist Teil einer ganzen Vorlesungsreihe, die Stein in den Jahren 1934 und 1935 gehalten hat und die als *Lectures in America* noch im selben Jahr erstmals publiziert wurde.⁶ Der Grundgedanke dieser dritten Vorlesung ist, dass dem traditionellen Repräsentationstheater eine wesentliche Ungleichzeitigkeit zwischen dem emotionalen Geschehen auf der Bühne und den Emotionen der Zuschauer innewohnt. Steins These lautet zugespitzt: Das Theater, so, wie es ist, stört. Jene Ungleichzeitigkeit, entstanden aus dem Zwang, der vorgegebenen dramatischen Struktur zu folgen, störe die gleichmäßige Wahrnehmung der Zuschauerin. So entstehe Nervosität (vgl. P 244). Stein setzt dem eine

4 Thomas Forrer: Schauplatz/Landschaft. Orte der Genese von Wissenschaften und Künsten um 1750. Göttingen: Wallstein 2013, S. 21.

5 Gertrude Stein: Plays. In: dies.: Writings. 2 Bde. Hg. v. Catharine R. Stimpson u. a. Bd. 2: 1932-1946. Hg. v. ders. u. a. New York: Literary Classics of the United States 1998, S. 244-269. Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›P‹ und der Seitenzahl direkt im Fließtext.

6 Gertrude Stein: *Lectures in America*. New York: Random House 1935.

andere zeitliche Struktur entgegen, die sie anhand des räumlichen Modells der Landschaft illustriert. Als Stein aufgrund einer Sprachbarriere einmal einer Theateraufführung inhaltlich nicht folgen konnte, stattdessen aber das reine Spiel der Darstellenden, Kostüme, Requisiten und Kulissen genoss, resümiert sie: »I could rest in it untroubled« (P 258), »one was not longer bothered by the theatre« (P 259). Die Fremdheit der Sprache ermöglichte ihr die emotionale Erfahrung in ihrem eigenen Tempo. Sie fühlte sich befreit vom Zwang, der Handlung zu folgen. In der Folge entwickelte sie die non-lineare Struktur der Landschaft und den spezifischen Wahrnehmungsmodus zum Modell ihrer Theatertexte. Texte, in der die Sprache von ihrer repräsentativen Funktion befreit ist und sie selbstreferentiell funktioniert. In diesem Sinne spricht Stein von einer Landschaft, die ihr eigenes Bild enthalte: »a landscape that made itself its own landscape« (P 262).

Zwei Zitate aus *Plays* sollen die Verknüpfung von Landschaft und Text in nuce darstellen. Das erste lautet:

The landscape has its formation and as after all a play has to have formation and be in relation one thing to the other thing and as the story is not the thing as any one is always telling something then the landscape not moving but being always in relation, the trees to the hills the hills to the fields the trees to each other any piece of it to any sky and then any detail to any other detail, the story is only of importance if you like to tell or like to hear a story but the relation is there anyway. (P 264f.)

Stein versteht hier unter »landscape« zunächst einfach eine Ansammlung ganz verschiedener Gegenstände. »The landscape has its formation and as after all a play has to have formation and be in relation one thing to the other thing« (P 264); wenig später heißt es: »things are there« (P 267) und »a play is just there« (P 269). Diese Gegenstände (Menschen, Handlungen, Artefakte) stehen zwar in räumlicher Relation zueinander, ohne jedoch einem, z. B. narrativen, Zusammenhang zu gehorchen. Daher gelten ihr auch eine Straßenszene, die Dinge bei einem beliebigen Blick aus dem Fenster oder eben gewisse Texte als Landschaft. »Then as I said streets and windows are also landscape« (P 268). Landschaft verstanden als Ansammlung heterogener Gegenstände, seien sie natürlicher oder technischer Herkunft, die zwar eine Relation zueinander haben, aber keinen linearen Zusammenhang. Diese unbestimmte Relation wird erst durch einen Betrachter in einen bestimmten Zusammenhang überführt, der als subjektiver aber immer vorläufig ist.

Obwohl narrative Verknüpfungen im Alltag wie in der Kunst ständig praktiziert werden – »any one is always telling something« (P 264) – sind sie nicht notwendig, sondern »only of importance if you like to tell or like to hear a story« (P 265). Stein möchte keine Geschichten erzählen. Ihr Ziel ist es, jene verschiedenen (textuellen) Elemente, die sich in gleichsam räumlicher Relation zueinander

befinden, der Wahrnehmung in einer ›continuous present‹ zugänglich zu machen, ohne sie in eine lineare Bewegung zu integrieren, die kausalen Zusammenhängen gehorcht und auf ein Ziel ausgerichtet ist. Steins Landschaft und ihre ›landscape plays‹ enthalten zwar dramatisches, narratives Potential – so wie Landschaft eingangs als Möglichkeit oder als Möglichkeitsraum bezeichnet worden ist. Die heterogenen Elemente der Landschaft *können* zu einer Geschichte verknüpft werden: »it could be a story but it is a piece of the landscape« (P 268). Aber diese Verknüpfung ist allein der Betrachterin überlassen. Für Stein ist nur von Bedeutung, *dass* die einzelnen Elemente in Verbindung zueinanderstehen und noch andere Verbindungen als die bestehenden eingehen *könnten*. Nur im subjektiven, ästhetischen Blick wird Landschaft als Landschaft konstituiert, fügen sich die heterogenen Elemente zu einem vorläufigen Zusammenhang. Die Landschaft »is of no importance unless you look at it« (P 263). Die Landschaft bewegt sich nicht, sie unterliegt keiner Entwicklung, die in der Betrachtung nachzuvollziehen wäre.

Der zweite Teil des Doppelzitats zum Verhältnis von Theatertext und Landschaft lautet:

I felt that if a play was exactly like a landscape then there would be no difficulty about the emotion of the person looking on at the play being behind or ahead of the play because the landscape does not have to make acquaintance. You may have to make acquaintance with it but it does not with you. (P 263)

Landschaft fordert keine Aufmerksamkeit. Das Verhältnis zur Landschaft ist einseitig, mit einem Wort von Rainer Maria Rilke: »Sie weiß nichts von uns«.⁷ Deshalb ist sie nebensächlich – »of no importance« (P 263) –, solange man ihr keine Aufmerksamkeit widmet. Sie hat keine Bedeutung außerhalb der immer wieder neu ansetzenden Tätigkeit des Sehens (respektive des Lesens) und Verknüpfens, die an kein Ende kommt.

Obwohl die Landschaft in ihrer Formation doch sehr beständig ist, bleibt sie in diesem Sinne unbestimmt und lässt immer andere Betrachtungen in immer anderen Perspektiven zu. Eine solche kontingente Form der Rezeption hat Stein in den ›landscape plays‹ zu simulieren versucht. So ist es auch mit dem Theatertext, dem die Rezipienten gegenüberstehen. Wie nach Steins Verständnis die Landschaft, lassen ihre Texte dem Leser oder Betrachter Raum und Zeit für eigene Empfindungen und Gedanken. Voraussetzung dafür ist Stein zufolge die Vermeidung von Erinnerung. Indem die ›landscape plays‹ eindeutige, bekannte Bedeutungen vorenthalten, kann die Wahrnehmung im Modus der reinen Gegenwart Neues aufnehmen. In den ›landscape plays‹ werden die verschiedenen Elemente

7 Rainer Maria Rilke: Worpsswede. In: ders.: Sämtliche Werke. 6 Bde. Hg. v. Ernst Zinn. Bd. 5: Worpsswede-Rodin-Aufsätze. Hg. v. ders. Frankfurt a. M.: Insel 1965, S. 8-134, hier S. 12.

semantisch nicht fest verbunden, so dass sie von der Rezipientin zu ganz unterschiedlichen, neuen Konstellationen arrangiert werden können. Ohne narrative oder dramatische Fixierung muss das Wahrgenommene nicht durch Erinnerung verarbeitet werden.

In Dramen, konstruiert entsprechend der aristotelischen Dramentheorie, aber auch in Erzählungen, ist der Fabel zu folgen. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer wird gelenkt durch einen Spannungsbogen, durch die Stringenz der Erzählung. Dem entgegen ist das ›landscape play‹ der Versuch, dem dramatischen Text und dem Bühnengeschehen die Spannung zu nehmen, um ein freies Schwingen der Aufmerksamkeit zu ermöglichen; ein Zustand, in dem die Zuschauerin in jedem Moment ganz bei sich ist. Die Bedeutung wird in der Schwebelage gehalten, bleibt offen. Die adäquate Rezeptionshaltung einem solchen Text gegenüber wäre ein Sehen, ohne zu verstehen. Ein Sehen (oder Lesen) also, das nicht auf das Wiedererkennen von schon Bekanntem zielt, das nicht nach Ähnlichem, nach Repräsentation sucht. Ein meditatives Lesen, das empfänglich ist für die Wahrnehmung und Erfahrung von Neuem.

Auflösung und Neues

Kann das Konzept der Unbestimmtheit bei Stein auf die Wahrnehmung bezogen werden, ist es mit Bezug auf die Landschaft bei Heiner Müller anders zu formulieren. Hier ist die Landschaft weniger poetologisches Modell, als Denkbild mit geschichtsphilosophischem Inhalt. Als solches ist es ambivalent. Manche Bilder der Landschaft bei Müller zeigen Naturzerstörung, in anderen leistet die Landschaft den letzten Widerstand gegen diese Zerstörung; sie ist mit Zerfall, Auflösung und Tod assoziiert (der Körper als »Landschaft MEINES Todes«⁸; »Landschaft jenseits des Todes«⁹) und schließlich mit dem Verschwinden des Menschen (»die Landschaft, die keine andere Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten«,¹⁰ eine »Landschaft ohne Menschen, die ein Negativ unsres Planeten ist«¹¹); aber auch die Ankunft eines ›Neuen Menschen‹ und die Form des Kollektiven stehen im Zusammenhang mit der Landschaft. In dieser widersprüchlichen Gemengelage gibt es eine Ebene, auf der die Landschaft Bezugspunkt für die Ent-

8 Heiner Müller: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5: Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 71-84, hier S. 83; im Folgenden wird die Sigle ›W‹ mit Band- und Seitenzahl verwendet.

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

10 Heiner Müller: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution In: ders.: W 5, S. 11-42, hier S. 33.

11 Heiner Müller: Ein Leben ohne Maske und ein Feuer im Garten. In: ders.: W 8, S. 321-322, hier S. 322.

wicklung von Neuem ist. Es sind bedeutungsschwere Begriffe wie Geschichte, Kollektiv und der ›Neue Mensch‹, die Müller poetisch skizziert.

Landschaft als geschichtsphilosophisches Denkbild: ›Neuer Mensch‹ und Kollektiv

Dass die menschliche Emanzipation von der Natur zu irreversiblen Zerstörungen auch der eigenen Lebensgrundlage geführt hat, ist spätestens im 20. Jahrhundert unleugbar geworden. Wenn diese Entwicklung nicht gestoppt bzw. überwunden werden kann, wird die Menschheit aussterben, so der Tenor bei Müller. Auf den ersten Blick sieht es so aus, als würden Müllers Landschaftsbilder nur den Zustand der Zerstörung, die Erde nach dem Aussterben des Menschen ausmalen. Allerdings gibt es bei Müller auch verstreute Andeutungen darauf, wie es trotz allem weitergehen könnte. Vermutlich ist sein Wort vom »Ende der Menschheit als Preis für das Überleben des Planeten. Eine negative Friedensutopie«¹² nicht wörtlich zu verstehen, das Verschwinden des Menschen könnte auch in anderer Weise gesehen werden: als Verschwinden nämlich eines bestimmten historischen Selbstverständnis des Menschen und einer damit verbundenen Gesellschaftsform, deren Ökonomie auf Ausbeutung nicht nur der Natur beruht und in der sich der Mensch als das Andere der Natur begreift.¹³ In diesem in der bürgerlichen und sozialistischen Ideologie gleichermaßen verbreiteten Selbstverständnis nimmt der Mensch zur Natur nur ein beherrschendes Verhältnis ein, ganz gleich, ob es die äußere oder die eigene innere Natur ist, die diszipliniert wird. Die Aufhebung dieses Weltverhältnisses und seine Transformation in ein nicht näher bestimmtes Kollektiv ist im Bild des Landschaftswerdens chiffriert.

Diesem Verständnis vom Sterben des Menschen liegt die hier vollzogene Lektüre einiger Stellen in den Texten von Heiner Müller zugrunde, an denen dieses Ende der Menschheit, das Verschwinden des Menschen als Auflösung in der Landschaft vorkommt. Wenn Sterben hier als Verwandlung in einen anderen Typus verstanden wird und dieses Sterben auf nun näher zu bestimmende Weise

12 Heiner Müller: Diskussionsbeitrag auf der »Berliner Begegnung« vom 13. und 14. Oktober 1981. In: ders.: W 8, S 247-248, hier S. 247.

13 Bei Müllers Bild des Landschaftswerdens klingen Michel Foucaults Schlussworte der *Ordnung der Dinge* an, die betonen, dass das neuzeitliche Menschenbild aus bestimmten historischen Umständen hervorgegangen, also auch Veränderungen ausgesetzt ist. Deshalb »kann man sehr wohl wetten, daß der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«, sollten jene Umstände sich wandeln. Was dann verschwände, wäre nur eine bestimmte Vorstellung des Menschen von sich selbst, das bürgerlich-humanistische Menschenbild, an dessen Stelle andere Bilder treten werden. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 462.

dasselbe ist wie Landschaft werden – an einer Stelle sagt Müller: »Irgendwann stirbt man und wird Landschaft«¹⁴ – dann könnte die Landschaft als Modell eines anderen Verhältnisses zur Natur dienen und der Mensch sterben, indem er sein Selbstverständnis wandelt.¹⁵

Eine mögliche Grundlage dieses neuen Selbstverständnisses bietet jene »Weisheit der Märchen, daß die Geschichte der Menschen von der Geschichte der Tiere (Pflanzen, Steine, Maschinen) nicht getrennt werden kann außer um den Preis des Untergangs [...]«¹⁶ Statt wie bisher Menschengeschichte und Naturgeschichte zu trennen, müsste diese Konstellation dialektisch aufgelöst werden. Denn Natur ist nicht nur als das Andere, Fremde oder Feindliche dem Menschen entgegengesetzt, sondern gleichzeitig Lebensgrundlage und Teil des eigenen Körpers. Dieser bildet eine Schnittmenge von Natur und Kultur. Der Körper ist der Aspekt, mit dem der Mensch unmittelbar mit der Natur verbunden ist. So gesehen heißt Landschaft werden auch, diese Realität des Körpers anzuerkennen. Denn nicht nur der menschliche Körper, sondern auch die Landschaft ist ein Bereich, an dem die Grenze zwischen Natur und Gesellschaft durchlässig ist.

Landschaft ist nicht identisch mit der Natur im Sinne einer vom Menschen unberührten Welt der Tiere, Pflanzen und Dinge, vielmehr ist sie Schnittmenge der natürlichen und der menschlichen Sphäre, als in diesem Sinne unbestimmtes Gebiet. Landschaft ist vom Menschen beeinflusst, zum Teil sogar bewusst geformte Natur. In der Landschaft ist die Grenze zwischen der »Geschichte der Menschen« (W 8, 290) und der Naturgeschichte als »Geschichte der Tiere« (W 8, 290) immer schon aufgelöst.

Das Verschwinden des Menschen als Eingehen in die Landschaft und der Eintritt des Individuums ins Kollektiv sind als verschiedene Seiten derselben Medaille zu betrachten. Die bekannte, aber unverändert rätselhafte Stelle aus der Anmerkung zu *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982) deutet darauf hin: »Wie in jeder Landschaft ist das Ich in diesem Textteil kollektiv.« (W 5, 84) Demnach bewegt der Mensch sich in der Landschaft in einem Kollektiv. Nach dem gerade Gesagten, wäre es ein Kollektiv, das die Grenzen zwischen Natur und Menschenwelt überspannt. Das individuelle Ich ist darin nicht

14 Heiner Müller: Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube über Hamletmaschine, Auftrag, über Depressivität und über das Schreiben aus Lust an der Katastrophe. In: ders.: W 10, S. 145-152, hier S. 150.

15 Das Bild der Verwandlung in Landschaft besitzt eine gewiss nicht zufällige Nähe zum Abschnitt über die Einübung des Sterbens in Brechts *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929), wo es von einem heißt, »daß er sich auf den Boden legte. So überwand er den Sturm in seiner kleinsten Größe.« Vgl. Bertolt Brecht: *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 3: Stücke 3. Hg. v. ders. Frankfurt a. M.: Suhrkamp u. Berlin/Weimar: Aufbau 1988, S. 25-46, hier S. 37f.

16 Heiner Müller: Taube und Samurai. In: ders.: W 8, S. 290.

mehr das Maß der Dinge. Auch der Mensch als Gattung ist es nach dem neuen Selbstverständnis nicht mehr. Das Ich erscheint in der Landschaft als kollektive Struktur, die heterogen und nicht mit sich selbst identisch ist. Es wird offengelassen, welcher Art das Kollektiv ist, welcher Herkunft die Mitglieder dieser Gemeinschaft sein könnten. Deutlich ist aber, dass mit ihr die Hoffnung verknüpft ist, einen – und sei es undefinierten oder unzulänglichen – Ersatz für das bürgerliche wie das sozialistische Individuum zu finden. Es ist der Anfang eines neuen Verständnisses des Menschen.

»Die Landschaft dauert länger als das Individuum. Inzwischen wartet sie auf das Verschwinden des Menschen, der sie verwüstet ohne Rücksicht auf seine Zukunft als Gattungswesen.« (W 5, 84) Im Kollektiv wie in der Landschaft steht das Subjekt in spannungsgeladenen Zusammenhängen, die größer sind und länger dauern als das einzelne Leben.

Vor dem Hintergrund dieser zeitlichen Struktur der Landschaft ist das Landschaftskollektiv virtuell. Allein im Landschaftsraum, der »länger als das Individuum [dauert]«¹⁷ ist für Müller Gemeinschaft möglich. In diesem Kollektiv würden außer den nicht-menschlichen Lebewesen auch die *zukünftigen* Lebewesen anerkannt und das Handeln entsprechend angepasst. Landschaft ist der (Zeit-)Raum, in dem der »Dialog mit den Toten« und den Ungeborenen möglich ist. Das Kollektiv bei Müller geht nicht nur über eine rein menschliche Gemeinschaft hinaus, sondern auch über eine Gemeinschaft in der Gegenwart. Müllers utopisches Kollektiv überspannt die Zeiten.

Die einschlägige Stelle, an der bei Müller der Begriff des Kollektivs explizit mit dem des Neuen Menschen verknüpft ist, aus dem *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatischen Theater Sofia* (1983), formuliert es so:

Die totale Zerreißprobe, der die menschlichen Kollektive in unserm vielleicht (wenn der Widerstand leerläuft und seinen Platz zwischen den Polen verfehlt) letzten Jahrhundert ausgesetzt sind, wird die Menschheit nur als ein Kollektiv überdauern. [...] Aber der erste Schritt zur Aufhebung des Individuums in diesem Kollektiv ist seine Zerreißung, Tod oder Kaiserschnitt die Alternative des Neuen Menschen. Das Theater simuliert den Schritt, Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung.¹⁸

17 Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: W 9, S. 5-291, hier S. 253.

18 Heiner Müller: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatischen Theater Sofia. In: ders.: W 8, S. 259-269, hier S. 260f.

Konnte man bei der Verwandlung des Menschen in Landschaft bisher den Eindruck haben, dass es sich dabei um einen ruhigen und gewaltfreien Vorgang handelt, klingt das hier anders: Das Aufgehen des Menschen in der Landschaft und ins Kollektiv ist bei Müller kein harmonischer Vorgang. Auch wenn »Tiere (Pflanzen, Steine, Maschinen)« (W 8, 290) nicht mehr als Feind oder Gebrauchsgegenstand betrachtet werden, gibt es immer noch verschiedene, sich widersprechende Interessen, die unauflösbar sind. Müllers »Neuer Mensch« ist zerrissen, steht im Konflikt mit sich selbst wie mit anderen Menschen und ganz besonders mit der Geschichte; im Konflikt auch weiterhin mit der Natur. Die Grenzen zwischen den Gattungen verschwinden nicht einfach. Die Kollektive, wie sie in Müllers Texten vorkommen, können nur als Kollektive des Konflikts und der Differenz verstanden werden. Aber immerhin wären sie damit keine antagonistischen mehr, die sich unversöhnlich gegenüberstünden.

Somit wird das Kollektiv hier nicht einheitlich verstanden, als solidarischer Zusammenhalt, der die Lösung gesellschaftlicher Fragen garantiert. In diesem Sinne haben die Begriffe Kollektiv und Neuer Mensch im 20. Jahrhundert eine unheilvolle Rolle gespielt. Im sowjetischen Bild des Neuen Menschen wurde der Neue Mensch konstruiert, Kooperation und Hilfsbereitschaft waren dominierende Werte. Die Mitglieder dieser Kollektive wurden als fleißige, ungebrochene Menschen dargestellt, Personen, die eine Einheit ohne Widersprüche bilden und Vorbilder sind.¹⁹ Dies alles sind die Figuren bei Müller nicht, dies alles sind vor allem seine Texte nicht. Vor dem Hintergrund und mit der Landschaft denkt Müller jene Begriffe neu. Gesellschaftliche Konflikte werden im Kollektiv nicht einfach gelöst, sondern auf eine andere Ebene gehoben. Die Form des Kollektivs bleibt ambivalent, ihre Entwicklung offen. Auch wenn das Kollektiv die zum Überleben notwendige Form politischer Organisation sein sollte – »die Menschheit [wird] nur als ein Kollektiv überdauern« (W 8, 260) –, garantieren kann diese kollektive Form das Überleben nicht – denn auch das Gegenteil, »der gemeinsame Untergang«²⁰, geschähe kollektiv.

Ausgangspunkt ist die Überlegung gewesen, dass Landschaft bei Gertrude Stein und Heiner Müller sowohl für Formauflösung als auch die Genese von Neuem steht. Es dürfte deutlich geworden sein, dass dies auf sehr unterschiedliche Weise der Fall ist.

Das Aufbrechen der dramatischen Form und die Abkehr von der ästhetischen Totalität sind die Bedingungen einer Ästhetik, mit der Stein neue Formen

19 Müllers kritischen Umgang mit diesem Menschenbild hat Katrin Loeffler anhand der *Umsiedlerin* dargestellt. Vgl. Katrin Loeffler: Der alte Adam und das neue Paradies. Heiner Müllers Komödie *Die Umsiedlerin* und der Diskurs über den »neuen Menschen«. In: Jahrbuch für Historische Kommunismusforschung 20 (2012), S. 172-186.

20 Heiner Müller: Die Wunde Woyzeck. In: ders.: W 8, S. 281-283, hier S. 283.

der Wahrnehmung etablieren möchte, die sie anhand ihres Landschaftsmodells verdeutlicht. In ihrer letztendlich subjektiven Ästhetik wird dem Betrachter der Raum für eigene, individuelle Wahrnehmungen, Erfahrungen und Gefühle überlassen. Es gibt kein geschlossenes Werk, das diese gleichsam vorgeben würde. Ihr Neudenken der Wahrnehmung ist gleichzeitig der Entwurf einer neuen Theaterästhetik, in der die Leserin respektive Zuschauerin eine aktivere Rolle einnimmt und in der die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Autor und Leser verwischt wird. Es geht Stein um die *emotionale* Aktivierung der Zuschauerin im Theater, in letzter Konsequenz um Persönlichkeitsbildung. Der Text als Landschaft wird ein Projektionsraum für Empfindungen. Dabei versteht sie die Rezeption ihrer Texte als spannungsfreies, meditatives Lesen, das sich von vorgegebenen Bedeutungen und Handlungsbögen ungestört vollzieht. Texte, die, wie ihrem Verständnis nach die Landschaft, *nichts fordern* und dem Leser folglich erlauben, den eigenen Gedanken und Emotionen nachzuspüren.

Dabei geht es ihr um die unbedingte geistige und emotionale Präsenz im Moment. Durch die selbstreferentielle Sprache ihrer Texte soll der Leser zu einer Erfahrung reiner Gegenwart gelangen, indem der Blick nur Neues, Unbekanntes und Unverständliches erfasst und auf nichts Bekanntes zurückgreifen kann, eine Situation, die Stein auch beim Betrachten einer Landschaft gegeben sieht. Die Hermetik und Referenzarmut der ›landscape plays‹ erschwert jede Form der Erinnerung und des Wiedererkennens und damit des Verstehens. Steins Landschaft als Modell für eine andere Zeitlichkeit bleibt auf die Ästhetik bezogen, explizit denkt sie über das Verhältnis von Text und Leser nach. Das zeitliche Verhältnis der Betrachterin zur Landschaft ist ein gegenwärtiges.

An diesem Punkt wird ein wichtiger Unterschied zur Landschaftspoetik Heiner Müllers deutlich. Obwohl die Landschaft bei Müller als etwas gilt, dass den Menschen überdauert, ist die Zeitlichkeit seiner Landschaften radikal geschichtlich. Landschaft steht ja gerade für die Untrennbarkeit von Natur- und Menschengeschichte. Seine Texte sind durch mythologische, historische und politische Zitate und Allusionen maximal mit Geschichte und Bedeutung aufgeladen. Man könnte sagen, dass der einzige Anlass von Heiner Müllers Schreiben darin besteht, die Erinnerung an eine Geschichte offen zu halten oder wieder zu öffnen, deren Ereignisse noch die Gegenwart und selbst die Zukunft auf unabsehbare Zeit mitbestimmen werden und deren Unkenntnis, so seine Befürchtung, sich fatal auswirken wird. Darum sind die Texte bis zum Zerreißen gespannt vor Bedeutung. Sie enthalten eine Widersprüchlichkeit, die jeden Anspruch auf Werkgeschlossenheit in den Wind schlägt und durch Überbeanspruchung die Formsprengung herbeiführt. Es liegt nahe, bei Müller nicht nur das Bild des Landschaftwerdens, sondern schon die Erscheinungsform der Texte als poetischen Beitrag zum Diskurs um neue Lebensformen und ein anderes Verständnis des Politischen zu ver-

stehen, wie es oben skizziert wurde. Denn die Brüche, Verschiebungen und Fehler sind Ansatzpunkte für neue Perspektiven.

Während das Neue in Müllers Landschaften als kollektive und damit politische Kategorie zu sehen ist, bleibt bei Stein alles auf die subjektive Wahrnehmung beschränkt, die für sich noch nicht politisch ist. Die Einseitigkeit des Verhältnisses zur Landschaft, die in Steins Modell unverkennbar ist, ist bei Müller so nicht gedacht. Das Eingehen in die Landschaft und damit das Aufgeben der Vorstellung, sich klar vom Natürlichen abgrenzen zu können, sprechen eine deutliche Sprache. Bei Müller ist es gerade die Verschränkung heterogener Kollektive im Konflikt über die Zeiten hinweg, die er im Bild der Landschaft denkt.

Literatur

- Brecht, Bertolt: Das Badener Lehrstück vom Einverständnis. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 3: Stücke 3. Hg. v. ders., Frankfurt a. M.: Suhrkamp u. Berlin/Weimar: Aufbau 1988, S. 25-46.
- Fischer, Ludwig: Landschaft – überall und nirgends? Nachdenklichkeiten zu ›alten‹ und ›neuen‹ Vorstellungen von Landschaft. In: Stefanie Krebs/Manfred Seifert (Hg.): Landschaft quer Denken. Theorien – Bilder – Formationen, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012 (= Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 39), S. 23-36.
- Fischer, Norbert: Landschaft als kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Zeitschrift für Volkskunde 104 (2008), H. 1, S. 19-39.
- Forrer, Thomas: Schauplatz/Landschaft. Orte der Genese von Wissenschaften und Künsten um 1750. Göttingen: Wallstein 2013.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Loeffler, Katrin: Der alte Adam und das neue Paradies. Heiner Müllers Komödie *Die Umsiedlerin* und der Diskurs über den »neuen Menschen«. In: Jahrbuch für Historische Kommunismusforschung 20 (2012), S. 172-186.
- 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 Auftrag. Erinnerung an eine Revolution In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11-42.
- Müller, Heiner: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 71-84.

- Müller, Heiner: Anatomie Titus Fall of Rome. Ein Shakespearekommentar. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 99-193.
- Müller, Heiner: Diskussionsbeitrag auf der »Berliner Begegnung« vom 13. und 14. Oktober 1981. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 247-248.
- Müller, Heiner: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatischen Theater Sofia. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2005, S. 259-269.
- Müller, Heiner: Die Wunde Woyzeck. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 281-283.
- Müller, Heiner: Taube und Samurai. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 290.
- Müller, Heiner: Ein Leben ohne Maske und ein Feuer im Garten. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 321-322.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 9. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2005, S. 5-291.
- Müller, Heiner: Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube über *Hamletmaschine*, *Auftrag*, über Depressivität und über das Schreiben aus Lust an der Katastrophe. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 145-152.
- Rilke, Rainer Maria: Worpswede. In: ders.: Sämtliche Werke. 6 Bde. Hg. v. Ernst Zinn. Bd. 5: Worpswede-Rodin-Aufsätze. Hg. v. ders. Frankfurt a. M.: Insel 1965, S. 8-134.
- Smuda, Manfred (Hg.): Landschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Stein, Gertrude: Lectures in America. New York: Random House 1935.
- Stein, Gertrude: Plays. In: dies.: Writings. 2 Bde. Hg. v. Catharine R. Stimpson u. a. Bd. 2: 1932-1946. Hg. v. dies. u. a. New York: Literary Classics of the United States 1998, S. 244-269.