

Vom Aufstieg und Fall des Regimes der Akzeleration

Frank Raddatz

I.

Auch wenn Heiner Müller meist zu pauschal, wie zum Beispiel von Slavoj Žižek, zu »Brechts heimlichen Erben«¹ erklärt wird, entstammt das Zeitregime, das die ersten Jahrzehnte die Narrationen Müllers bestimmt, eindeutig dem Inventar Bertolt Brechts. Allerdings nicht dem Formenarsenal des epischen Theaters, wo eingeschobene Songs, die Ankündigung der Szenen und andere Formen der Unterbrechung einen verlangsamten Zeitfluss erzeugen, um die Bühne als Denkraum zu etablieren. Im Gegenteil forciert in Müllers Stücken eine gedrängte Zeit das Handeln und treibt zu irreversiblen Entscheidungen. Ein Modell, das Brecht dem Diskurs der jungen DDR eingeschrieben hatte. In *Die Tage der Kommune* (1957), ließen sich, so Jan Knopfs »Parallelen zwischen der Pariser Commune und der unmittelbaren Nachkriegszeit« ziehen: »[...] konkret hieß dies, sich für den Aufbau eines sozialistischen deutschen Staates einzusetzen«.²

Zeilen wie: »Wenn wir Zeit gehabt hätten! Aber das Volk hat nie mehr als eine Stunde.«³ oder »Denn ihr habt keine Zeit!«⁴ durchziehen den Textkörper, der als Credo des Pariser Proletariats formuliert: »Tod der Not und des Müßiggangs«⁵ Indem Müller das Zeitregime seiner Texte über den Aufbau der DDR in Brechts Stück über die Pariser Commune fundiert, verankert er den deutschen Teilstaat im ersten kommunistischen Aufstand der Moderne. Signifikant ist damit die Zeit-

1 Slavoj Žižek: *Der zweite Tod der Oper*. Übers. aus d. Engl. v. Hans-Hagen Hildebrandt. Berlin: Kadmos 2008, S. 16.

2 Jan Knopf: *Brecht Handbuch*. Theater. Stuttgart: Metzler 1980, S. 281.

3 Bertolt Brecht: *Die Tage der Kommune*. In: ders.: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 8. Stücke 8. Hg. v. Werner Hecht u. a. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1992, S. 243-317; hier S. 300.

4 Brecht: *Die Tage*, S. 292.

5 Brecht: *Die Tage*, S. 298.

ökonomie der Müller-Stücke der 1950er und -60er Jahre durch Verknappung bestimmt.

Gleich, ob die Theatertexte Fiktionen der Produktion thematisieren oder in moralischen Grauzonen Grenzen gewalttätiger Konflikte erkunden, stets sind die Szenen von dem Diktum bestimmt: »ZEIT IST FRIST«.⁶ So konstituiert die Dramaturgie der befristeten Zeit den grundlegenden Konflikt in *Der Lohndrucker* (1956/57). Aus einer Erhöhung des Arbeitstempos, die eine schnellere Fertigung gewährleistet, entwickelt sich der das Stück tragende Konflikt. Der gesamte Betrieb kommt zum Erliegen, geht der Einzelne nicht an die Grenzen der Beschleunigung. Der Ingenieur Kant konstatiert: »Im Ofen 4 sind drei Deckel gerissen. [...]. Die Ofendeckel müssen in drei Tagen aufgemauert sein, oder wir sitzen fest.«⁷ Die Alternative: Transformation oder Stagnation steht exemplarisch für die Situation des gesamten Landes. Die Zukunft: »Wir schaffen's, wenn wir schnell arbeiten« (W 3, 63) drängt auf Beschleunigung, wie die letzte, sowohl resümierende wie auf das Künftige verweisende Zeile des Stückes belegt: »Wir haben nicht viel Zeit.« (W 3, 64) Mit diesem programmatischen Satz bringt der Lohndrucker das Axiom des Fortschritts dramaturgisch auf den Punkt: Zukunft soll sich durch Arbeit und zwar beschleunigte Arbeit herstellen bzw. als Qualität eröffnen. Was im Kapitalismus Zwang und Ausbeutung belegt, kann sich, wie der Protagonist Balke leibhaftig demonstriert, unter den veränderten Eigentumsverhältnissen zur autonomen Entscheidung verwandeln und im Zeichen der Freiheit stehen. Allerdings mit dem paradoxen Effekt, dass das historische Subjekt ab ovo als ein gehetztes in Erscheinung tritt.

Die Zwänge der materiellen Wirklichkeit lassen auf der Oberfläche den Unterschied zum kapitalistischen Zeitmanagement erodieren. »Das kostet Zeit und unser Geld [...]. Wir müssen sehen, wo wir bleiben. Zeit ist Geld«,⁸ lautet eine signifikante Passage der Erzählung des Arbeiters Heinz B. in dem Produktionsstück *Die Korrektur II* (1958). Unausweichlich induziert die Logik der auf Steigerung der Produktivität ausgerichteten industriellen Systeme eine Beschleunigung der Arbeitszeit. Ökonomische Effizienz – ob zur Fundamentierung des sozialistischen Staates oder zur Optimierung der Profitrate ist offenbar zweitrangig – erfordert eine Portionierung in immer kleinere Zeiteinheiten. Zum Teil mit absurden Folgen: »Also: Drei Wochen Zeitverlust durch Kampf um die Minute«,⁹

6 Heiner Müller: Herzkranzgefäß. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 1. Die Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 249; im Folgenden wird die Sigle »W« mit Band- und Seitenzahl verwendet.

7 Heiner Müller: *Der Lohndrucker*. In: ders.: W 3, S. 27–64, hier S. 33.

8 Heiner Müller: *Die Korrektur II*. In: ders.: W 3, S. 127–146, hier S. 135.

9 Heiner Müller: *Die Korrektur I*. In: ders.: W 3, S. 109–126, hier S. 122.

bilanziert ein Bauleiter. Doch neben grotesken Auswirkungen verlangt die Intensivierung des Arbeitstempos unerbittlich Opfer.

ARBEITERIN Eine Streckenwärterin ist an der Kreuzung Autostraße/Werkbahn überfahren worden. Der LKW hat auf ihr Haltesignal nicht gehalten. Sie mußte zum Gleis ausweichen, und die Lok hat sie überfahren. Sie hat vier Kinder und liegt im Krankenhaus, beide Beine ab. Sie stirbt, weil der LKW-Fahrer keine Zeit hatte.

EIN JUNGER ARBEITER Er steht im Leistungslohn.

ARBEITERIN Einen Mord hat er geleistet.

[...]

BAULEITER ... Der Unfall wird untersucht, der Fahrer wird bestraft, wenn sich herausstellt, daß er schuld ist. Aber eins nach dem andern, das Wichtigste zuerst. Das müßt ihr einsehn.

[...]

Der Kollegin können wir nicht helfen, wenn die Ärzte ihr nicht helfen können. Ihren Kindern helfen wir, wenn wir besser baun und schneller. Also erst das Fundament. (W 3, 136f.)

Die Verknappung der Zeit programmiert Überforderungen, die einen reibungslosen operativen Ablauf verunmöglichen. Die Entscheidungsträger werden vor bizarre oder schmerzliche Alternativen gestellt, die ihre ursprüngliche Haltung verkehren, oder Konsequenzen nach sich ziehen, die ihre Intention verkehren. Das unauftrennbare Ineinander von Industrie und Beschleunigung bringt eine grundlegende Antinomie zum Vorschein: Im Namen der für die gesellschaftliche Transformation notwendigen Akzeleration werden jene Zwänge reproduziert und zementiert, die sie verspricht abzuschaffen. Diese Aporie, dass der arbeitende Mensch sich in der als sozialistisch definierten Ökonomie der Mechanismen der Entfremdung nicht entledigen bzw. auf eine Verlangsamung der Arbeitsrhythmen insistieren darf, sondern deren Beschleunigung zu bejahen hat und bereit sein muss, in einen Überbietungswettbewerb zu treten, stellt den vermeintlichen und anscheinend einzigen Schlüssel zum Tor der Zukunft dar. Der Weg, den sie eröffnet, erfordert neben heroischen Qualitäten, neben einer Opfer- wie Risikobereitschaft eine prinzipielle Identifikation mit jener Gewalt, die mit der erhöhten Geschwindigkeit der Arbeitsabläufe einhergeht. Da sich auf lange Sicht keine Versöhnung zwischen dem Beschleunigungsdruck der Industriegesellschaften und den ›Utopien der Befreiung‹ (Jacques Rancière)¹⁰ herstellt, wird ein Mehr an Entfremdung Grundlage der Emanzipation. Ein Widerspruch, den kein Überschuss an Konsumgütern aufhebt.

10 Vgl. Jacques Rancière: Das Unbehagen in der Ästhetik. Wien: Passagen 2008, S. 12.

II.

Mit dem Produktionsstück *Der Bau* (1963/64) stößt diese Legitimation der Opferlogik durch beschleunigte Produktivität an eine Grenze. Der Abgrund zwischen dem Versprechen der Utopie auf umfassende Emanzipation und der Verfasstheit der Lebensrealität besitzt nicht länger einen vorübergehenden, sondern strukturellen Charakter:

die Revolution ist kein Beruf mehr, seit sie in der Ökonomie stattfindet, [...], Menschen die Götter im Wettlauf mit ihren Terminen unterm Fuß der Zeit. »Kommunismus, Endbild, immer erfrishtes, mit kleiner / Münze zahlt ihn der Alltag aus, unglänzend, von Schweiß blind.« Praxis, Esserin der Utopien.¹¹

Auch die Transformation der Eigentumsverhältnisse kann die Vorherrschaft des Termindrucks nicht aufheben, so dass sich das befreite Subjekt – »Menschen die Götter« (W 3, 343) – mit dem Paradox konfrontiert sieht, einem Zeitregime der Akzeleration zu unterstehen. Die Überführung der kommunistischen Verheißung vom Motor der Geschichte in die Realität von Arbeit und Alltag – »die Zeit der Träume ist vorbei«,¹² heißt es 1972 in *Zement* – kann sich dem Fluss bzw. Regime der beschleunigten Zeit nicht entledigen. Damit wird eine doppelte Grenze des geschichtlichen Projekts sichtbar.

Für Brecht war die große Ordnung, die Ära der befreiten Produktion wie er den Kommunismus im *Buch der Wendungen* (1930-1955)¹³ bezeichnet, unübersehbar. Wenn wie in *Der Bau* sich Zukunft als Qualität nur unter dem Regime einer verknappten Zeit – »im Wettlauf mit ihren Terminen« (W 3, 343) – entfalten kann, schränkt diese Bedingung den absoluten Geltungsanspruch des kommunistischen »Endbild[s]« (W 3, 343) ein und unterwirft es der Dramaturgie befristeter Zeit. Die Unübersteigbarkeit der Zeit mit ihrem Charakter der Entfremdung offenbart sich unter der Prämisse der Produktion als die äußere Grenze des geschichtlichen Projekts. Ihr korrespondiert in Form des Todes des Einzelnen die inwendige Grenze. Weder die Zeit noch der Tod lassen sich durch die Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse transformieren.

Während der industrielle Sockel eine Erhöhung des Arbeitstempos impliziert, kollidiert das dem Maschinenzeitalter inwendige Prinzip beschleunigter Produktivität mit der für den einzelnen verfügbaren Lebensspanne – Zeit ist Lebenszeit. Als der Arbeiter Bolbig in *Der Bau* fragt, welches Begehren er mit der zu Geld ge-

11 Heiner Müller: *Der Bau*. In: ders.: W 3, S. 329-396, hier S. 342f.

12 Heiner Müller: *Zement*. In: ders.: W 3, S. 379-467, hier S. 412.

13 Vgl. Bertolt Brecht: *Buch der Wendungen*. In: ders.: Werke. Bd. 18. Prosa 3. Sammlungen und Dialoge. 1995, S. 45-194.

ronnenen, beschleunigten Zeit, also jener kleinen Münze, die der Alltag auszahlt, befriedigen kann, kommt er zu dem ernüchternden Schluss: »Zeit ist Mord. / Nämlich was macht die Zeit mit uns die wir einsparn.« (W 3, 366) Je weniger die erträumte Utopie für die einzelnen Akteur*innen in greifbare Nähe rückt, umso mehr erodiert die Legitimität der Opferlogik. Die Endlichkeit der Einzelnen verifiziert in den gesellschaftlichen Kapillaren die begrenzte Reichweite des kommunistischen Entwurfs. Diese inwendige Grenze lässt Müller eine revidierte Sicht auf die von Brecht verworfenen Kunstform der Tragödie werfen: »Wenn der Kommunismus gesiegt hat und die sozialen und ökonomischen Probleme gelöst sind, dann beginnt die Tragödie des Menschen. [...] Bei uns ist das aber ein tragischer Punkt. Es sollte halt nicht nötig sein, daß Menschen sterben.«¹⁴

Der Tod als unhintergehbare Grenze relativiert das bislang gültige Credo kollektiver Sinnstiftung durch Arbeit, da das kommunistische Projekt dem Individuum auch langfristig keine Möglichkeit eröffnen kann, die Endlichkeit der Lebensspanne auszusetzen oder umzukehren. Diese Bedingtheit des kommunistischen Projekts evoziert existentielle Fragestellungen, die der Protagonist Barka an seinen Kollegen Elmer adressiert: »Und morgen ist wieder ein Tag und übermorgen, ein Tag kraucht dem andern nach, ein Jahr stürzt ins andre und keine Uhr, die rückwärts geht, Zeit. Warum lebst du, Elmer?« (W 3, 374) Kein gesellschaftlicher Fortschritt strukturiert diese zwar irreversible, aber sich wiederholende, weil von historischen Zielen abgekoppelte Zeit. Die leere Zeit ohne oder nach der Geschichte definiert Georg Wilhelm Friedrich Hegel als »die *schlechte* oder *negative* Unendlichkeit, indem sie nichts ist, als die Negation des Endlichen, welches aber ebenso wieder entsteht, somit ebenso sehr nicht aufgehoben ist, – [...]«¹⁵ Nur eine individuelle Setzung, also ein politisches Bewusstsein kann dem endlosen Werden und Vergehen Sinn verleihen. Notwendigerweise sind solche säkularen Sinnstiftungen, da an vergehende und sie verändernde Zeithorizonte gebunden, stets nur temporärer Natur. Jeder auf dem Feld der Geschichte errichtete Sinnhorizont erweist sich gegenüber einer kosmischen Perspektivierung als kontingent wie der Blick auf die Endlichkeit des Planeten beweist: Selbst die Erde, das planetarische Apriori allen Lebens, ist von begrenzter Dauer: »[...] einmal schlingt sie uns doch, sie scheißt auf vorn und hinten, morgen ist ihr gestern heute schon, weiß schwarz, in zehn Milliarden Jahren platzt sie selber, die Zeit hat bessre Zähne.« (W 3, 374f.) Weder die Existenz der Einzelnen, noch die der Spezies Mensch oder die des Pla-

14 Heiner Müller: Literatur muss dem Theater Widerstand leisten. In: ders.: W 10, S. 69f., hier S. 69f.

15 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830). Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik. Mit den mündlichen Zusätzen. In: ders.: Werke in zwanzig Bdn. Bd. 8. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 199 [§ 94]. Hervorhebungen im Original.

neten sind absolute Größen einer unübersteigbaren Ordnung. Selbst der Kommunismus ist ins Evolutionsgeschehen eingebettet. Vor diesem Horizont legen die planetarischen Realitäten das revolutionäre Grundmotiv frei:

Wenn man die kommunistische Utopie auf ihren religiösen Kern zurückführt, ist sie ein Unsterblichkeitsglaube. Die Kommunarden in Paris haben 1871 auf die Uhren geschossen. Das war der revolutionäre Impuls – die Zeit anzuhalten, darin steckt der Wunsch nach Unsterblichkeit.¹⁶

Dieses Motiv aus dem der religiös konnotierte Absolutheitsanspruch erwächst, erweist sich von einer realen gesellschaftlichen Praxis nicht einlösbar.

III.

Auch die Antikenbearbeitungen der 1960er Jahre, die sich mit Geschichte und der Logik der Gewalt auseinandersetzen, unterstehen der Prämisse knapper Zeit in Form des singulären Augenblicks. Ein aufs äußerste angespanntes Jetzt entscheidet über den Gang der geschichtlichen Transformation, die in einer »Zeit des Stirb oder Töte«¹⁷ basiert ist. Diese Formel entstammt *Mauser* (1970), dem letzten Stück einer Reihe in der Tradition der Lehrstücke, die mit der Antikenbearbeitung *Philoktet* (1958/64) begann. Eine dezisionistische Ästhetik, die ultimative Entscheidung erfordert. Analog zu den Produktionsstücken verlangt auch hier der große Andere, in diesem Fall die griechische Nation, den höchsten Einsatz, also Opfer. Denn »bleibt Troja heil, die Stadt«,¹⁸ sind tödliche Konsequenzen vorgezeichnet: »wenn die heil bleibt hin sind unsre Städte.« (W 3, 321) Auch in dem zweiten Lehrstück *Der Horatier* (1968) ist äußerste Eile geboten. Der Konflikt »Zwischen der Stadt Rom und der Stadt Alba«¹⁹ kann nicht im gewaltfreien Diskurs gelöst werden, denn gegen »die Streitenden / Standen in Waffen die Etrusker, mächtig.« (W 4, 75) Stets bewegt sich die dramaturgische Spannungskurve auf einem Scheitelpunkt, dem unaufschiebbaren Jetzt als entscheidenden Moment einer irreversiblen historischen Entscheidung.

16 Heiner Müller: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: ders.: W 11, S. 592–615, hier S. 606.

17 Heiner Müller: Mauser. In: ders.: W 4, S. 243–260, hier S. 246.

18 Heiner Müller: Philoktet. In: ders.: W 3, S. 289–328, hier S. 321.

19 Heiner Müller: Der Horatier. In: ders.: W 4, S. 73–86, hier S. 75.

IV.

Haben Stücke, die sich der Produktion einer gewalttätigen Geschichte widmen, die Narration, die sich mit dem Aufbau einer sozialistischen Ökonomie beschäftigt, abgelöst, so verwebt die Bearbeitung des Romans *Zement* (1972) von Fjodor Gladkow die beiden Themenstränge. Vor dem Hintergrund der russischen Revolution und des anschließenden Bürgerkrieges gibt Dascha ihre Tochter Njurka trotz der Proteste ihres Mannes in ein Kinderheim, weil sie nur kinderlos genügend Zeit für den Aufbau der sozialistischen Gemeinschaft hat.

DASCHA Gut, Gleb. Wenn du sie füttern willst. Bleib du
Zu Hause. Spiel die Mutter für dein Kind. Ich
Hab' keine Zeit.
TSCHUMALOW So. Du hast keine Zeit.
Für dein Kind keine Zeit [...].²⁰

In einer späteren, mit »MEDEAKOMMENTAR« überschriebenen Szene teilt die Mutter dem Vater mit, dass das gemeinsame Kind gestorben ist – »Njurka ist tot« (W 4, 429). Wie in den Produktionsstücken der 1950er Jahre bedingen verknappte Zeit und Opferlogik einander. Allerdings modifiziert der Rekurs auf den antiken Mythos der die eigenen Kinder tötenden Mutter die zeitökonomische Struktur des szenischen Gewebes. Ganz unabhängig von der Lesart der Sagenstoffe überspannt damit ein zweiter, dem vorgeschichtlichen Raum entstammender Zeithorizont den geschichtlichen Ereignisraum.

Die Implementierung mythischer Koordinaten, in diesem Fall die sozialistische Variation des primordialen Medea-Motivs, durchsetzt das historische Werden mit vorgeschichtlichen Mustern. Die zwischen die Szenen montierten Prosablöcke »BEFREIUNG DES PROMETHEUS« und »Herakles 2 oder die Hydra« koppeln die Zäsur der russischen Revolution, die ein etliche Jahrtausende währendes historisches Kontinuum unterbricht, an mythische Figurationen und der ihnen innewohnenden Gründungsgewalt. Der lineare Verlauf des chronologischen Geschichtsverlaufs wird von prähistorischen Kraftfeldern gekrümmt oder gehemmt. Zwar behauptet Müller noch 1985, indem er zwei Zitate aus Brechts *Leben des Galilei* (1943) zusammenzieht:

Ich könnte morgens nicht aus meinem Bett aufstehen, wenn ich nicht wüßte, daß das eine neue Zeit ist, und wenn sie auch aussieht wie eine alte blutverschmierte

20 Heiner Müller: *Zement*. In: ders.: W 4, S. 379-467, hier S. 395.

Vettel, das ist das Grunderlebnis. Und dahinter kann ich nicht zurück, ob das jetzt stimmt oder nicht, aber das ist die Grunderfahrung.²¹

Aber schon in den 1950er Jahren registriert er ein Beharrungsvermögen des Alten, die den glücklosen Engel der Geschichte zur Verzweiflung bringt:

DER GLÜCKLOSE ENGEL. Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, [...], während vor ihm sich die Zukunft staut, [...], das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem. Eine Zeit lang sieht man noch sein Flügelschlagen, hört in das Rauschen die Steinschläge vor über hinter ihm niedergehn, [...] Dann schließt sich über ihm der Augenblick: auf dem schnell verschütteten Stehplatz kommt der glücklose Engel zur Ruhe, wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem. Bis das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt.²²

1980, mehr als zwanzig Jahre später, wird dieser Engel noch immer warten: »Der Engel der Revolution wohnt auf den Friedhöfen nur solange, bis er seinen Flug antritt«, ²³ heißt es in dem Text *Die Einsamkeit des Films*, einer Hommage für Hans-Jürgen Syberberg.

Sind die Zeitressourcen, ein besseres Morgen zu errichten, stets zu knapp, begraben der Vergangenheit entstammende Beharrungskräfte die Zukunft. Die Blockade des sozialistischen Erwartungshorizonts, die durch beschleunigte Arbeit aufgehoben werden sollte, wird von Kräften aus der Vergangenheit gespeist. Die Implementierung der Vorgeschichte besitzt eine immense geschichtsphilosophische Tragweite: »Wir Kommunisten / Müssen auch unsre Toten noch befreien«, (W 4, 430) heißt es in *Zement*. Auch diese für die Transformation der Gesellschaft notwendige Arbeit steht unter der Prämisse der Zeit, doch untersteht sie nicht länger dem Diktat der Beschleunigung: »Die Befreiung der Toten findet in Zeitlupe statt«, ²⁴ so eine programmatische Zeile im 1974 veröffentlichten Stück *Traktor*, auf die Müller wiederholt zurückkommt wie z. B. 1986 in dem Text *Taube und Samurai* über Robert Wilson²⁵ oder 1991 in *Kurzer Brief an Antonio Saura*.²⁶ Mit der Retroaktivität ist eine Gegenkraft der Entschleunigung situiert. Der Weg in die Zukunft führt nicht länger über die Entfesselung der Produktivität, sondern

21 Heiner Müller: »Ich bin ein Neger«. Diskussion mit Heiner Müller. In: ders.: W 10, S. 386-439, hier S. 410.

22 Heiner Müller: Der glücklose Engel. In: ders.: W 1, S. 53.

23 Heiner Müller: Die Einsamkeit des Films. In: ders.: W 8, S. 181-287, hier S. 237.

24 Heiner Müller: Traktor. In: ders.: W 4, S. 483-504, hier S. 503.

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

26 Vgl. Heiner Müller: Kurzer Brief an Antonio Saura. In: ders.: W 8, S. 389f.

über die Auseinandersetzung mit dem Gewesenen. Die Devise »ohne Vergangenheit gibt es keine Zukunft«²⁷ entstammt dem in *Zement* einsetzenden Paradigmenwechsel. Die Geschichte wird als Potential deklariert, das es freizulegen gilt: »[...] – der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.«²⁸ Das archäologische Programm einer Befreiung der Toten leitet in den 1970er Jahren einen Sturz des parallel zu den Aufbaujahren der DDR errichteten Zeitregimes der Akzeleration ein.

V.

Dem dramaturgischen Bruch, der die Montage mythischer und geschichtlicher Zeit in *Zement* anzeigt, ging bereits eine Collage der Zeiten in *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1961) voraus. Eine Regieanweisung zeugt von der Anwesenheit der Toten:

*Auftreten Hitler mit Eva-Braun-Brüsten, angebissenem Teppich und Benzinkanister, und Friedrich II. von Preußen, der ihn verfolgt, zwischen den Beinen seinen Krückstock. Hitler springt Flint auf den Rücken, Friedrich II. springt Hitler auf den Rücken. Wiederholte Versuche Flints, sie abzuschütteln. Bei jedem Versuch fällt etwas andres oder alles andre mit: das Fahrrad, die Fahne, das Schild, die Bücher.*²⁹

Die Wirkmacht der Geschichte insbesondere als Geschichte der Sieger und der unter ihrer Herrschaft verinnerlichten Haltungen führt zu szenischen Konstellationen, in denen weit entfernte Jahrhunderte überlappen. Das Prinzip der Linearität wird in *Germania Tod in Berlin* (1956/71) durch die Aufhebung des chronologischen Nacheinander verabschiedet. Stattdessen wird ein Ineinander der Epochen präsentiert, wo der Kampf des Alten mit den Neuen als Konflikt zwischen einem Maurer und Preußenkönig Friedrich II., einem Vampir, Gestalt annimmt.

FRIEDRICH 2 Will Er nicht aufstehn, Kerl, vor seinem König.
MAURER Ich hab' gedacht, der paßt auf keinen Stuhl mehr.
Ich zeig dir, wo Gott wohnt.
*Geht auf Friedrich 2 los. Der schlägt ihn mit der Krücke.*³⁰

27 Heiner Müller: Dem Terrorismus die Utopie entreißen. In: ders.: W 11, S. 520-535, hier S. 527.

28 Heiner Müller: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: ders.: W 10, S. 496-521, hier S. 514.

29 Heiner Müller: *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*. In: ders.: W 3, S. 181-287, hier S. 189f. Hervorhebung im Original.

30 Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*. In: ders.: W 4, S. 325-377, hier S. 339f.

In der Szene HOMMAGE À STALIN 1 treffen im Kessel von Stalingrad tote Soldaten der Wehrmacht auf Napoleon und den römischen Feldherrn Cäsar:

SOLDAT 1 Das ist Napoleon. Er kommt jede dritte Nacht.

Napoleon geht vorbei. Er ist bleich und dick. Er schleift einen Soldaten seiner Großen Armee an den Füßen hinter sich her.

Das geht in Ordnung. Es sind seine Leichen. Ohne ihn wären sie nicht hier. Und er zählt nach, er ist filzig. Kameradschaft gibt es nur bei uns. Willst du wirklich nichts essen?

Hinter Napoleon ist Cäsar aufgetaucht, grünes Gesicht, die Toga blutig und durchlöchert.

Der Grüne hinter ihm ist Cäsar. Der hat sein Fett: dreiundzwanzig Löcher. (W 4, 341)

Unter dem Aspekt der Form impliziert das Außerkraftsetzen des chronologischen Ordnungsprinzips enorme Innovationen. Die Narration wird mit Sequenzen durchgesetzt, die außerhalb der linearen Abfolge situiert sind oder wird als durchgehender Zusammenhang ganz aufgegeben. Anstelle aufeinander bezogener Szenenfolgen konstituiert das autonome synthetische Fragment mit weitreichenden poetologischen Konsequenzen den dramaturgischen Bogen. Die individuellen Assoziationen der Rezipient*innen erzeugen die Übergänge zwischen den kurzen, zumeist schlaglichtartigen szenischen Gruppierungen, die Inselketten in der Zeit bilden und lassen unterschiedliche Epochen und in keinem direkten Verhältnis stehende historische Prozesse miteinander kommunizieren. So umfasst beispielsweise *Germania Tod in Berlin* einen Zeitraum, der sich von einem Streit zweier germanischer Brüder, über die Nibelungen bei Stalingrad bis in die Gegenwart der deutschen Teilung und den Aufbau der DDR erstreckt. Keine straffe oder kohärente Storyline verbindet die einzelnen Sedimente, die wie Bohrkerne einer geologischen Spurenlese den Blick auf unterschiedliche Schichten der Geschichte freigeben und mit der Präsentation des Vergangenen auch die Gegenwart in neuem Licht erscheinen lassen.

Wurde die szenische Konstruktion in *Zement* oder *Germania* noch durch das Gegeneinander neuer und alter Zeit strukturiert, verlöscht die utopische Aufladung zusehends. So montiert eine Regieanweisung in *Quartett* (1981) ein fragiles Chronotop, das zwischen einer postapokalyptischen Dystopie und einer unantasteten feudalen Kultur oszilliert: »Zeitraum: Salon vor der Französischen Revolution/Bunker nach dem dritten Weltkrieg.«³¹ Von Utopie keine Spur. Die surreale Tragödie *Die Hamletmaschine* (1977) zeigt mannigfaltig gebrochen die Implosion des sozialistischen Experiments und schließt chronologisch weit auseinanderliegende Zeitschichten zusammen, wenn Elektra, ein Racheengel der antiken Tragö-

31 Heiner Müller: *Quartett*. In: ders.: W 5, S. 43-65, hier S. 45. Hervorhebung im Original.

die, mit Susan Atkins, der Angehörigen einer satanischen Sekte der 1970er Jahre, verschmilzt. Vorgeschichte und Gegenwart werden vereinheitlich; moderne und archaische Mächte der Negation bzw. Negativität amalgiert. In *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* (1985) wird das Ambiente des antiken Roms mit Insignien des heutigen Alltagslebens (Würstchenbuden, Bierzelt, Fußballstadien) durchsetzt:

ROM WARTET AUF DIE BEUTE SKLAVEN FÜR
DEN ARBEITSMARKT FÜR DIE BORDELLE FRISCHFLEISCH
GOLD FÜR DIE BANKEN WAFFEN FÜR DAS ZEUGHAUS
DAS VOLK AN WÜRSTCHENBUDEN UND IM BIERZELT
AUF SEINE LEBENDEN UND TOTEN HELDEN
UND IN DEN LEEREN FUSSBALLSTADIEN WARTEN
UMSUMMT VON FLIEGENSCHWÄRMEN BEIM WÜRFELSPIEL
MANCHMAL SCHLÄGT EINER ZWEI DREI FLIEGEN TOT
MIT BEIL UND RUTENBÜNDEL DIE LIKTOREN
AUF NACHSCHUB FÜR DIE KELLER DER TOTENWELT³²

Die Überlappungen der Zeiten wird nicht nur zum Stilprinzip einer Emanzipation von Brecht, sondern diese Wandlung erzeugt einen gewaltigen Riss im Werk des Autors, wie die Transformation des Zeitkonzepts deutlich macht.

Gehörte die verknappte Zeit zum Bereich der erweiterten Ökonomie und umfasste sowohl die Produktion von Gütern wie von Geschichte, führt die Abkehr vom Referenten Arbeit zur Verkehrung der Ideologie verknappter Zeit. Die Befreiung der Toten, die zugleich eine Befreiung von der Vergangenheit darstellt, identifiziert die Strategie der Beschleunigung als Ideologie der Machterhaltung. Mit der Sequenz »Jedenfalls müssen wir jetzt anfangen. Zeit ist Geld.« (W 4, 343), repetiert der blutrünstige Proto-Faschist Hagen aus dem Kreis der mythischen Nibelungen in *Germania Tod in Berlin* exakt jene Formel, mit welcher der Arbeiter B in *Die Korrektur* noch den Aufbau der DDR affirmierte. Was in *Der Bau* die inwendige Grenze des sozialistischen Projekts darstellte, wird in den 1970er Jahren zum Diktum einer mörderischen Ideologie: »Das Leben ist ein Wettlauf in den Tod«³³ parodiert 1972 in *Macbeth* der gleichnamige Protagonist Müller'scher Bauart die sozialistische Aufbauprämisse, die als »Wettlauf mit ihren Terminen« (W 3, 343) apostrophiert wurde. Die geschichtliche Zeit mündet mit dieser Shakespeare-Bearbeitung statt in einer helleren Zukunft in einer sich ins Unendliche perpetuierenden Kreisbahn der Gewalt. Offen rebellieren die Texte gegen die Konzeption

32 Heiner Müller: *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*. In: ders.: W 5, S. 99-193, hier S. 101f.

33 Heiner Müller: *Macbeth*. In: ders.: W 4, S. 261-324, hier S. 295.

der geschichtlichen Zeit als Fortschritt wie der damit einhergehenden Dramaturgie verknappter Zeit. Letztere wird signifikant von der Szene »Kleinbürgerhochzeit« in *Die Schlacht* (1951/74) ad absurdum geführt. Am 30. April 1945, dem Tag an dem Adolf Hitler Selbstmord verübte, beschließt ein Vater mit einem expliziten Verweis auf die knappe Zeit seine Familie auslöschen: »Meine Lieben, es ist fünf Minuten vor zwölf / Zeit daß ich uns aus dem Leben helf / Nach dem Beispiel das der Führer gegeben hat / «.³⁴

Auch die Ophelia-Figur in *Die Hamletmaschine* markiert die Bruchlinie, die durch Müllers Gesamtwerk geht. Mit der Zeile: »Ich grabe die Uhr aus meiner Brust die mein Herz war«³⁵ wird die Opferrolle aufgekündigt, die im Namen des »Großen Anderen« in den 1950er und 60er Jahren unabdingbar erschien. Die Uhr wird zur Metapher, welche die beschleunigte Zeit als ein Instrument der Disziplinierung entlarvt und rückwirkend ein fatales Licht auf das Handeln Daschas in *Zement* wirft – als Willfähigkeit gegenüber einer dem Vergangenen eingeschriebenen Opfermatrix. 1989, in dem Interview *Stirb schneller, Europa*, stellt Müller die technisch basierte Akzeleration aller Verhältnisse in einen Zusammenhang mit dem Verhältnis der europäischen Kultur zum Tod:

Aber aus dieser Todesverdrängung entsteht das genuin europäische Verlangen nach immer höheren Geschwindigkeiten. Wenn man den Tod schon nicht abschaffen kann, dann will man in der Lebensspanne zumindest möglichst viel erleben. Leistung = Geschwindigkeit, das ist die europäische Grundformel, mit der der Weg ins Paradies gesucht wird.³⁶

Die Allmacht der Beschleunigung ist, wie die später, vornehmlich in Interviews geäußerten diskursiven Thesen des Autors zu diesem vielschichtigen Thema belegen, zu dem auch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Dromologen Paul Virilio gehört, ohne die genuin europäische Erfindung der Technik nicht zu verstehen. In demselben Interview identifiziert der Autor die unentwegte Akzeleration aller Verhältnisse als zivilisatorischen Irrweg:

Spengler hat diese schöne, präfaschistisch-romantische Formel geprägt: »Nur Europa hat den Willen zur Macht in der Technik.« Ein blinder Wille, den man zum Beispiel in Asien gar nicht kennt. So berichtet der chinesische Philosoph Dschuandse, wie er einmal einen Bauern traf, der eimerweise Wasser aus einem Fluß holte und es auf sein Feld schleppte, um seinen Reis zu begießen – obwohl dort ein Ziehbrunnen stand. Der Philosoph fragte den Bauern, warum er nicht den

34 Heiner Müller: *Die Schlacht*. In: ders.: W 4, S. 469-482, hier S. 474.

35 Heiner Müller: *Die Hamletmaschine*. In: ders.: W 4, S. 543-554, hier S. 548.

36 Heiner Müller: *Stirb schneller, Europa*. In: ders.: W 11, S. 398-415, hier S. 413.

Ziehbrunnen benütze, was doch ein viel geringerer Aufwand wäre. Da lächelte der Bauer nur asiatisch und sagte: »Der Ziehbrunnen ist eine Maschine, und Maschinen verwirren die Seele.« (W 11, 400f.)

Die Dramaturgie der verknappten Zeit entspringt dieser Argumentation zufolge einer Logik der Maschinen. Beschleunigung koinzidiert mit Entfremdung, wie die Opferstrukturen den Kreislauf der Gewalt prolongieren statt ihn zu durchbrechen. Die Prämisse der Beschleunigung wird – transponiert in politische Kontexte – als kontrarevolutionär identifiziert. Vor diesem Horizont besitzt Müllers Berufung auf einen von Walter Benjamin eingeklagten Paradigmenwechsel unmittelbare Evidenz: »Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotiven der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zug reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.«³⁷ Die Genese des für Müllers Texte ab dem 1970er Jahren grundlegende, sowohl geschichtsphilosophische wie poetologische Axiom, dass der Versuch einer umfassenden gesellschaftlichen Transformation von der Idee des Fortschritts entkoppelt werden muss, lässt sich also auf der zeitökonomischen Ebene exemplarisch nachvollziehen.

VI.

Die in das Revolutionsstück *Der Auftrag* (1979) montierte Passage »Mann im Fahrstuhl« stellt unter dem Gesichtspunkt von Zeitregime und geschichtlicher Transformation einen weiteren Höhepunkt der Tektonik dieses Verhältnisses dar. Die Zeile: »Entscheidend ist der Zeitfaktor«³⁸ lässt keinen Zweifel an der grundlegenden Bedeutung der Zeitökonomie, wie Müller auch an anderer Stelle formuliert: »Das Entscheidende ist der Umgang mit der Zeit; Zeit des Lebens, Zeit des Sterbens, Zeit des Todes.« (W 11, 605) Zu Beginn der Sequenz ist das Zeitmanagement des Protagonisten noch im Einklang mit der gesellschaftlichen Taktung. Dabei erscheinen Zeitmessung und die Regeln des zwischenmenschlichen Verkehrs als Momente eines durchgängigen Disziplinierungssystems, das auch andere Bereiche wie die Kleiderordnung umfasst: »Unmöglich, einen Fremden zu fragen, wie dein Schlipsknoten sitzt. Die Krawatten der andern Männer im Fahrstuhl sitzen fehlerfrei. [...] FÜNF MINUTEN VOR DER ZEIT / IST DIE WAHRE PÜNKTLICH-

37 Walter Benjamin: [Aus den Notizen und Vorarbeiten zu den Thesen »Über den Begriff der Geschichte«]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.3. *Abhandlungen*. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 797-1271, hier S. 1232.

38 Heiner Müller: *Der Auftrag*. In: ders.: W 5, S. 11-42, hier S. 28.

KEIT.« (W 5, 28) Die Uniformierung erwächst unmittelbar aus der Dramaturgie der gedrängten oder befristeten Zeit:

Als ich das letztmal auf meine Armbanduhr geblickt habe, zeigte sie zehn [...]. Als ich jetzt, zwischen der achten und neunten Etage, wieder auf meine Uhr sehe, zeigt sie genau vierzehn Minuten und fünfundvierzig Sekunden nach der zehnten Stunde an: mit der wahren Pünktlichkeit ist es vorbei, die Zeit arbeitet nicht mehr für mich. (W 5, 28)

Das Verb *arbeiten* belegt, dass das Zeiterfahrung den Zwängen der Produktion und deren Anforderungen einer Disziplinierung (Pünktlichkeit) entspringt. Eine Diskrepanz zwischen gesellschaftlicher Normzeit und subjektiver Traumzeit bestimmt fortan das Geschehen. Dabei gestaltet sich die Spaltung zwischen der physikalisch messbaren Bewegung im Verhältnis zum Raum und eines subjektiven, hier surreal anmutenden Zeitkonzepts zunehmend asynchron. Die Erfahrung einer Inkommensurabilität, die sich nicht, wie die Aufklärung glaubte, in akkumuliertem Wissen aufheben lässt: »Ich bedaure, daß ich von Physik zu wenig weiß, um den schreienden Widerspruch zwischen der Geschwindigkeit des Fahrstuhls und dem Zeitablauf, den meine Uhr anzeigt, in Wissenschaft auflösen zu können.« (W 5, 29)

Damit ist das zentrale Thema angeschlagen: Die Zeit des Subjekts und die Zeit der Maschinen bzw. der Produktion sind nicht kongruent. Das Wissen kann die Bürokratisierung des Projekts Geschichte, dass einer der Produktion geschuldeten Disziplinierung entspringt, nicht verhindern. Mit der Fahrstuhlszene gewinnt das Singuläre oder Nicht-Identische primäre Bedeutung. Im Gegenzug verliert das Gesetz der großen Zahl bzw. das Kollektiv disziplinierter bzw. »beschlipster« Anzugträger im Verhältnis zur wiedergewonnenen Ichstärke an Relevanz: »Mit meiner Uhr scheint etwas nicht zu stimmen, aber auch für einen Zeitvergleich ist keine Zeit mehr: ich bin, ohne daß ich bemerkt habe, wo die andern Herren ausgestiegen sind, allein im Fahrstuhl.« (W 5, 29)

Zwischen den basalen Koordinaten der bürokratisierten Vertikale – Dresscode, Pünktlichkeit, Disziplin – und dem auf sich selbst zurückgeworfenen Individuum und seiner Eigenzeit bricht ein zuvor verdecktes Missverhältnis hervor. Das herrschende, auch politisch operative Zeitregime dechiffriert sich als Instrument der Repression bzw. Normierung. Der gesellschaftliche Zugriff gilt nicht nur dem Körper bzw. dessen äußerem Erscheinungsbild, sondern mit weitaus gravierenden Folgen der Zeit des Einzelnen. Das Zeitregime, das den Einzelnen kolonisiert, ist verinnerlicht und wird als Teil der eigenen Identität erfahren:

Mit einem Grauen, das in meine Haarwurzeln greift, sehe ich auf meiner Uhr, von der ich den Blick jetzt nicht mehr losreißen kann, die Zeiger mit zunehmender

Geschwindigkeit das Zifferblatt umkreisen, so daß zwischen Lidschlag und Lidschlag immer mehr Stunden vergehn. Mir wird klar, daß schon lange etwas nicht gestimmt hat: mit meiner Uhr, mit diesem Fahrstuhl, mit der Zeit. (W 5, 29)

Diese letzte Zeile besitzt zweifelsohne programmatischen Charakter und führt in der Narration zu einer Erfahrung der Dekolonisation. In dem Augenblick als der Protagonist das Vehikel des Fortschritts verlässt, findet er sich in einer Landschaft wieder: »Auf beiden Seiten der Straße greift eine kahle Ebene mit seltenen Grasnarben und Flecken von grauem Gebüsch undeutlich nach dem Horizont, über dem ein Gebirge im Dunst schwimmt.« (W 5, 31) Nicht Verlangsamung, sondern die kulturelle Decodierung der Zeit erzeugt jene Öffnung, dank deren das lineare auf Beschleunigung drängende Zeitregime des europäischen Raums verlassen werden kann.

VII.

Die Schauplätze, auf denen sich das Zeitregime bislang entfaltete, Fabriken in der DDR oder in Sowjetrußland, historische Schlachtfelder samt ihrer Ausläufer von Troja bis Stalingrad, erwiesen sich unter der Prämisse von Zeitnot und Beschleunigung austauschbar. Kulissen für Handlungen, die Geschichte konstituieren oder deren Zwangslagen veranschaulichen. Topographische Bühnen für mythische oder historische Dilemmata. Die Immanenz der historischen Zeit wird verlassen, als Müller mit der Wirkmacht Landschaft einen Raum exponiert, der insbesondere auf der vertikalen Achse über den Radius der menschlichen Praxis hinausreicht.

Mit der Einführung der Landschaft betritt ein Protagonist die Szene, der die Maße der Menschenzeit und ihrer Geschichte außer Kraft setzt. Die Uhren, die den erdgeschichtlichen Räumen anzeigen, was die Stunde geschlagen hat, messen die geologische Tiefenzeit nicht in Minuten und Sekunden, sondern in Jahrtausenden. Benjamin hat in der XVIII. These in Über den Begriff der Geschichte (1940) bereits diese Relativität historischer Zeit aufgezeigt: »Die kümmerlichen fünf Jahrzehntausende des Homo Sapiens«, sagt ein neuerer Biologe«,

stellen im Verhältnis zur Geschichte des organischen Lebens auf der Erde etwas wie zwei Sekunden am Schluss eines Tages von vierundzwanzig Stunden dar. Die Geschichte der zivilisierten Menschheit vollends würde, in diesen Maßstab eingetragen, ein Fünftel der letzten Sekunde der letzten Stunde füllen.³⁹

39 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.2. Abhandlungen, S. 691-704, hier S. 703.

Mit der Kategorie der Landschaft gewinnt dieses den Anthropozentrismus sprengende Zeitmaß in Müllers Poetik an Gestalt. Landschaft ist, wie *Der Auftrag* induziert, sedimentierte Zeit.

Dieses im Untertitel als »Erinnerung an eine Revolution« apostrophierte Drama verwirft das zeitökonomische Paradigma das Brechts *Die Tage der Kommune* (1949/1957) ausführte auch in politischer Hinsicht als Sackgasse. Während das ökonomische Getriebe auf eine immer höhere Geschwindigkeit drängt, erzeugt es durch die damit verbundene Disziplinierung einen Zukunftsstau, der für den Kollaps des Erwartungshorizonts verantwortlich gemacht wird. Der im Namen des Fortschritts vorgenommenen Verschaltung des Revolutions- und Geschwindigkeitsbegriffs halten beide Handlungsstränge stattdessen mit der Landschaft eine eigenständige Größe entgegen. Beide Narrationen in *Der Auftrag* expedieren ihre Protagonisten in das Jenseits Europas: die drei Emissäre der Revolution in die Karibik, den Passagier des Fahrstuhls nach Peru, wo die Topographie signifikant an Bedeutung gewinnt. So ist sowohl vom »Krieg der Landschaften« (W 5, 40) die Rede wie von einer »Landschaft, die keine andere Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten.« (W 5, 33)

Im Kontext seiner Analyse von Alban Bergs *Wozzek* (1925) hatte Theodor W. Adorno mit »vergebliches Warten«⁴⁰ eine Grundfigur des Jahrhunderts benannt. Müller verkoppelt das Thema der ausbleibenden Utopie mit dem versagenden Fortschrittsmotor Arbeit, der das vom Prinzip Hoffnung Avisierte nicht beibringen kann. Dem Subjekt Landschaft zugeschrieben, perspektivieren die Attribute »warten« und »arbeiten« ein Jenseits des Anthropozentrismus. Im topologisch Anderen der westlichen Kultur dechiffriert sich dem in der Maschinerie des Fortschritts-Fahrstuhls befangenen Protagonisten das Geflecht von Auftrag, Hierarchie, Linearität, Disziplin, Uhr, Pünktlichkeit als kulturell codierte Struktur. Die Gegeninstanz Landschaft operiert mit geologischen Zeitmaßen, die eine Zentrierung um das humane Subjekt auflösen. Die Annihilation der anthropozentrischen Perspektivierungen bedingt eine Metamorphose des revolutionären Subjekts, dessen Valenzen oder Eigenschaften sich auf den planetarischen Prozess verschieben:

Wenn die Lebenden nicht mehr kämpfen können, werden die Toten kämpfen. Mit jedem Herzschlag der Revolution wächst Fleisch zurück auf ihre Knochen, Blut in ihre Adern, Leben in ihren Tod. Der Aufstand der Toten wird der Krieg der Landschaften sein, unsre Waffen die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten der Welt. Ich werde Wald sein, Berg, Meer, Wüste. (W 5, 40)

40 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 368.

Damit ist eine fundamentale Transformation des Revolutions- bzw. Geschichtsbegriffs eingeleitet. Die strikte Trennung, die der Anthropozentrismus zwischen Subjekt und Objekt gesetzt hat, wird zugunsten dessen aufgehoben, was die Anthropologie durch »das Fehlen einer scharfen Grenze zwischen Mensch und Nicht-Mensch«⁴¹ kennzeichnet. Die Zukunft, die sich mit dieser wie der Untertitel besagt »Erinnerung an eine Revolution« (W 5, 11) eröffnet, wird durch einen Rekurs auf nicht-westliche bzw. vom Anthropozentrismus ausgelöschte Bezugnahmen und Kommunikationsformen in den Blick genommen. So entledigt sich der Mann aus dem Fahrstuhl im geschichtlichen Niemandsland Lateinamerikas der Accessoires seiner Disziplinierung, um an der Grenze des Todes eine in prä- oder außergeschichtlichen Konzepten sattelnde Subjektivität zu gewinnen:

und gehe weiter in die Landschaft, die keine andere Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten. Ich weiß jetzt meine Bestimmung. Ich werfe meine Kleider ab, auf das Äußere kommt es nicht mehr an. Irgendwann wird DER ANDERE mir entgegenkommen, der Antipode, der Doppelgänger mit meinem Gesicht aus Schnee. Einer von uns wird überleben. (W 5, 33)

Das Warten auf die Einlösung der utopischen Versprechen, das dem 20. Jahrhundert sein Gesicht gab, verwandelt sich in die Hoffnung auf das Ende der anthropozentrischen Perspektivierungen. Vor diesem Horizont wird die extrinsische Dramaturgie der knappen oder gedrängten Zeit, die das der Opferlogik gehorchende, gehetzte Subjekt produzierte, von einer basalen Infragestellung der westlichen Konzepte von Fortschritt und linearer Zeit abgelöst. Die Suche nach einem Ereignishorizont, die sich an der Stagnation und Agonie des Realen des historischen Projekts entzündet, führt zu einer Rebellion gegen den linearen Zeitbegriff und dessen kultureller Decodierung. Waren Arbeit und Geschichte die anfänglichen Referenzen des Zeitbegriffs, tritt an deren Stelle mit der Landschaft das Erdsystem, was eine Verabschiedung vom Königsstuhl des Anthropozentrismus und eine Antizipation oder Hinwendung zu planetarischen Bedingungen und einem darauf gesattelten Zeitregime impliziert.

Literatur

Adorno, Theodor. W: Negative Dialektik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.
 Agamben, Giorgio: Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte. Aus d. Ital. v. Davide Giuriato. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

41 Philippe Descola: Jenseits von Natur und Kultur. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 51.

- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.2, Abhandlungen. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 691-704.
- Benjamin, Walter [Notizen und Vorarbeiten zu »Über den Begriff der Geschichte«]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.3 Abhandlungen. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 1223-1266.
- Brecht, Bertolt: Die Tage der Kommune. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 8. Stücke 8. Hg. v. Werner Hecht u. a. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1992, S. 243-317.
- Brecht, Bertolt: Buch der Wendungen. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 18. Prosa 3. Sammlungen und Dialoge. Hg. v. Werner Hecht u. a. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1995, S. 45-194.
- Descola, Phillipe: Jenseits von Natur und Kultur. Berlin: Suhrkamp 2011.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830). Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik. Mit den mündlichen Zusätzen. In: ders.: Werke in zwanzig Bdn. Bd. 8. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.
- Knopf, Jan: Brecht Handbuch. Theater. Stuttgart: Metzler 1980.
- Müller, Heiner: Der glücklose Engel. In: ders.: Werke 1. Die Gedichte. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 53.
- Müller, Heiner: Herzkranzgefäß. In: ders.: Werke 1. Die Gedichte. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 249.
- 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 Korrektur [II]. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 127-146.
- Müller, Heiner: Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 181-287.
- Müller, Heiner: Philoktet. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 289-328.
- Müller, Heiner: Der Bau. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 329-396.
- Müller, Heiner: Der Horatier. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 73-86.
- Müller, Heiner: Mauser. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 243-260.

- Müller, Heiner: Macbeth. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 261-324.
- Müller, Heiner: Germania Tod in Berlin. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 325-377.
- Müller, Heiner: Zement. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 379-467.
- Müller, Heiner: Die Schlacht. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 469-482.
- Müller, Heiner: Traktor. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 483-504.
- 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. 543-554.
- 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. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11-42.
- Müller, Heiner: Quartett. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 S. 43-65.
- 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 2000, S. 99-193.
- Müller, Heiner: Die Einsamkeit des Films. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 181-287.
- 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: Kurzer Brief an Antonio Saura. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 389f.
- 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. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 52-73.
- Müller, Heiner: »Ich bin ein Neger«. Diskussion mit Heiner Müller. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 386-439.

- Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 496-521.
- Müller, Heiner: Stirb schneller, Europa. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 398-415.
- Müller, Heiner: Dem Terrorismus die Utopie entreißen. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 520-535.
- Müller, Heiner: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 592-615.
- Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik. Wien: Passagen 2008.
- Žižek, Slavoj: Der zweite Tod der Oper. Übers. aus d. Engl. v. Hans-Hagen Hildebrandt. Berlin: Kadmos 2008.