

Ralph Fischer

Der hinkende Vogel verfremdet den Flug

Physische Verfremdung
in den Theatertexten Heiner Müllers



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

I. Einleitung

Einschnitte, Wunden und ausgerissene Körperlleder; hinkende, stolpernde und stürzende Körper – physische Defekte, motorische Lapsi, blessierte und deformierte Körper nehmen im Werk des deutschsprachigen Dramatikers, Lyrikers, Essayisten und Regisseurs Heiner Müller einen zentralen Stellenwert ein. Müllers Theatertexte entfalten eine Szenographie der Defekte, die von verwundeten, geschundenen und zerstückelten Körpern bevölkert wird, welche die Wund- und Narbenschrift historischer Konflikte auf ihrer unerlösten Haut zur Schau tragen. Fremd-Körper, die durch Kollisionen mit den Prozessen der Geschichte beschädigt worden sind, betreten mit all ihren Deformationen und Auswüchsen, ihren Bedürfnissen und ihren Schmerzen das Licht der Szene: Philoktet mit der schmerzenden Fußwunde, der von seiner eigenen Armee auf der Insel Lemnos ausgesetzt wird, weil seine Schmerzensschreie und der faulige Gestank seiner Wunde Motivation und Moral seiner Kameraden schwächt; Prometheus, der von den Göttern an den Fels Gefesselte, dessen kontinuierlich nachwachsende Leber einem ebenso kontinuierlich wiederkehrenden Adler als Nahrung dient; Ödipus, der verstoßene Sohn mit den durchstochenen Füßen – sich und Anderen ein Fremder –, der das Rätsel der Sphinx, die Frage nach dem Menschen, zu lösen vermag, sich selbst jedoch die Augen aussticht, weil er das Rätsel der eigenen Identität zu spät erkennt. Die Texte Heiner Müllers sind angereichert mit Zitaten aus Literatur, Kunst und Mythos. Müller zitiert und variiert Stoffe, Motive und Figuren aus dem Fundus des kulturellen Gedächtnisses. Er produziert permanent Doubles der großen Repräsentanten der kulturellen Identität Europas, er konstruiert Hamletmaschinen, schreibt Ödipuskommentare und bearbeitet Medeamaterial – aus der gesamten Kulturgeschichte bezieht er den Stoff für seine Textproduktionen, wobei er stets die defizitären, körperlichen Aspekte der Figuren betont – immer schreibt Müller Körper- und Krankheitsgeschichte(n).

Doch nicht nur Figuren aus Literatur und Mythos, sondern auch die Namenlosen der Geschichte, die Vergessenen, die am Prozess der Geschichte beteiligt sind, ohne je von der Geschichtsschreibung erwähnt zu werden, die Verdrängten, die Verstümmelten, die Sprachlosen, finden in Müllers Theater einen Körper und eine Stimme: Der Traktorist, der beim Pflügen auf einem Minenfeld sein Bein verliert [*Traktor*], die Soldaten im Kessel von Stalingrad, deren Körper „nicht mehr vollständig [sind]“ [W4, 340] und die sich von Körperfragmenten ihrer

Kameraden ernähren [*Germania. Tod in Berlin*], der Bauer Kaffka, der die Schrecken des Krieges unter seiner malträtierten, penetrierten und perforierten Haut trägt [*Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*]. All jene Figuren repräsentieren die Sprachlosen in der Masse, die permanent zwischen Täter und Opferrolle pendeln und die Gewalt der Geschichte unmittelbar am eigenen Leib erfahren haben.

1. Absicht und Interesse der Studie

Physische Verfremdung bei Heiner Müller – zwei Begriffe stehen, wie der Untertitel dieser Arbeit bereits andeutet, im Mittelpunkt der Auseinandersetzung: Körper und Verfremdung.

Während die *Verfremdung* eine zentrale Kategorie der Theaterästhetik des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts ist, so ist der *Körper* die Grundbedingung von Theater und zugleich die Voraussetzung menschlicher Existenz. „Ohne den Körper geht nichts!“, so Florian Vaßen. „In ihm bündelt sich sozusagen das menschliche Leben, sein Fühlen, aber auch sein Denken; er ist das Material des Lebens und auch des Todes – und somit auch des Theaters.“¹

Das Interesse dieser Arbeit gilt der Verfremdung des Körpers in den Texten Heiner Müllers. Verfremdung wird als eine spezifische Form der Darstellung begriffen, die bewusst mit den Abbildungskonventionen der ästhetischen und kulturellen Systeme bricht und damit die Struktur des Darstellungsaktes in der Weise verändert, „dass Vertrautes in einem fremden, fragwürdigen Licht erscheint und danach neu gesehen wird.“² Der Körper zählt zum genuinen Zeichenmaterial des Theaters und ist zugleich ein elementarer Identitätsfaktor des Menschen: Der eigene Körper gilt in der Regel als bekannte Gegebenheit – jeder Blick in den Spiegel bestätigt und bekräftigt die eigene Identität, die sich auf die Erscheinung des Körpers im Spiegelbild, auf die Abbildung bestimmter physischer Merkmale und Eigenschaften gründet.

Einen Körper zu haben gilt als selbstverständliche Tatsache und wird aufgrund dessen nicht näher hinterfragt. Doch wie vertraut ist uns das, was der Körper ist? Die moderne Psychoanalyse entlarvt die vermeintliche Vertrautheit der eigenen Physis als illusorisches Konstrukt:

Es [das Subjekt – Anm. des Verf.] bewohnt seinen Körper; und darum ist er ihm fremd, fremder als die Gestalt des Gegenübers. Wird die eigene Selbstvergessenheit bemerkt, kann ein Gefühl entstehen, das bis zum Entsetzen reicht.³

1 Florian Vaßen 1998, S. 7.

2 Manfred Brauneck, Theaterlexikon 2001, S. 1160.

3 Peter Widmer 1997, S. 32.

Der Körper ist also, gemäß Peter Widmer, das Unbekannte, und eine Verschiebung der Wahrnehmung könnte bewirken, dass sich das Subjekt der Fremdheit im eigenen Körper bewusst wird.

Das experimentelle Theater der Gegenwart spielt mit solchen Augen-Blicken des Schreckens und der Verunsicherung, die eine veränderte Sichtweise der Wirklichkeit provozieren. In den ästhetischen Prozessen der Avantgarde zeichnet sich die Tendenz ab, alle Konstanten der Realität, auf denen Identitätskonstrukte, Macht- und Bedeutungssysteme gründen – die Zeit, den Raum, die Sprache und eben auch den Körper – permanent in Frage zu stellen; Heiner Müllers Arbeit steht in der Tradition dieser Entwicklung.

Der Verfremdungseffekt ist ein operatives Mittel zur Störung und Zerstörung von konventionellen Darstellungs- und Wahrnehmungsstrukturen innerhalb eines kulturellen, sozialen und politischen Systems: Eine vermeintlich bekannte Gegebenheit wird durch Strukturveränderung und Blickverschiebungen in den Zustand des Unbekannten transformiert. Dieser Prozess der Transformation wird bei Heiner Müller zumeist als Deformation in Szene gesetzt, der Verfremdungseffekt manifestiert sich zumeist als physischer Defekt, der die konventionellen Darstellungs- und Betrachtungskonzepte zum Kollabieren oder – metaphorisch gesprochen – zum Stolpern und Hinken bringt: „Der hinkende Vogel verfremdet den Flug“ [M, 64] – diese paradoxe Wendung aus Müllers Brief an Mitko Gotscheff ist programmatisch für Figurationen und Deformationen des Körpers auf der Szene von Müllers Körpertheater. Immer ist es der verwundete, der behinderte, der zerstückelte Körper, der mit seinen Prothesen, Deformationen und Symptomen den Schauplatz betritt. Dieser Körper, dessen Struktur und Bewegungsrhythmus nicht den regulativen Normen und Idealen entspricht, ist Material eines szenischen Prozesses, der seine Gestalt fundamental verändert: Der Körper auf Müllers Szene verlässt hinkenden Schrittes den normativ-strukturierten Rahmen der Konvention, wobei seine Proportionen und Strukturen vollends aus dem Gleichgewicht geraten – der Prozess der Verfremdung markiert den Moment des Überganges: Den Akt der Transformation der normativen Physis in das Stadium der Entstellung.

Der Prozess der Verfremdung formiert sich physisch, als Abweichung, Veränderung, Entstellung der normativen Struktur des Körpers. Mit den Vorstellungen von Körper und Körperlichkeit wird also ein subversives Spiel getrieben, indem die Szene diese diskursiv-erzeugte Vorstellung nicht widerspiegelt und bestätigt, sondern durch Entstellung in Frage stellt, wodurch die Erwartungshaltung der Zuschauer (Leser) enttäuscht und ihre Sehgewohnheit irritiert wird.

Diese Arbeit fokussiert ihre Aufmerksamkeit auf die Techniken und Spielarten der Verrückung, Entstellung und Variation von Körperstrukturen und Konzepten von Körperlichkeit in den Texten Heiner Müllers – Darstellungsweisen, die in der vorliegenden Studie mit dem Terminus *physische Verfremdung* bezeichnet werden.

2. Theoretische Ansätze

Diese Studie begreift sich als Auseinandersetzung mit der Arbeit Heiner Müllers im Sinne einer postdramatischen Theatertheorie, die Abhandlung nimmt also Bezug auf Hans-Thies Lehmanns für die Theaterwissenschaft bahnbrechendes Werk *Postdramatisches Theater*. Heiner Müllers Texte werden als Beispiel einer postdramatischen Theaterästhetik begriffen, einer spezifischen Form der Theateravantgarde der Gegenwart, die sich durch eine sehr dichte Verkoppelung von Theater und Theorie, der Reduktion tradierter Kategorien, wie die Geschlossenheit der Handlung und den Aufbau von Illusion, auszeichnet und sich intensiv dem genuinen Zeichenmaterial des Theaters, dem Licht, der (Bühnen)Zeit, dem Klang und nicht zuletzt dem Körper zuwendet. Physische Verfremdung wird als paradigmatisches Beispiel eines postdramatischen Darstellungsstils begriffen, der das Material der Darstellung – Gestalt, Bewegung, Stimme – selbst zum Gegenstand der (theatralischen und zugleich theatertheoretischen) Auseinandersetzung macht. Auf der postdramatischen Szene ist der Körper also nicht Träger von Rolle und Handlung⁴, sondern Objekt der Untersuchung, und dieses Objekt wird darstellend in Frage gestellt, insofern betreiben die Praktiken des postdramatischen Theaters eine sehr enge Verschränkung von Theater und Theorie, Betrachtung und Darstellung. Physische Verfremdung arbeitet also an der Hinterfragung und Verunsicherung des vermeintlich vertrauten Körpers und steht damit deutlich in der Tradition des epischen Theaters Bertolt Brechts, der das Prinzip der Verfremdung erstmals theoretisch fundierte. Während Brechts Theater- und Dramenkonzeption noch an dem Konzept der Fabel, der logisch-kausal verknüpften Handlung festhielt, zeichnen sich die postdramatischen Texte Heiner Müllers durch eine entschiedene Abkehr von den Prinzipien einer geschlossenen Dramaturgie im traditionellen Sinne ab. Trotz dieser Differenzen gibt es zwischen Brechts Konzeption eines epischen Theaters und den „*post-brechtsche[n] Texte[n]*“⁵ Heiner Müllers zahlreiche Relationen und Analogien: Eine wesentliche Verbindungslinie besteht im *Prinzip der Unterbrechung*, das Walter Benjamin als wesentliches Wirkungsmoment des epischen Theaters begreift. Diese Unterbrechung, jener postdramatische Moment des Stillstandes, des Nicht-Handelns, des Innehaltens zieht sich als „Lücke im Ablauf“, als „Stottern im sprachlosen Text“, als „vielleicht erlösende[r] FEHLER“ [M, 13] gleich eines

4 Die elementaren Kategorien des bürgerlichen Theaters wie Rolle und Handlung werden im postdramatischen Theater nur noch zitiert und als Material zur szenischen Variation verwendet. Der berühmte Satz des Hamletdarstellers aus Müllers *Hamletmaschine* ist paradigmatisch für den Prozess der Auflösung der Figureninstanzen im postdramatischen Theater: „Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr.“ [Werke 4, 549].

5 Hans-Thies Lehmann 2002, S. 349.

roten Fadens bzw. gleich eines Risses, der die Kohärenz der Handlung, der Figur, der Sprache aufbricht, durch die Szenarien Heiner Müllers. Die Zertrümmerung der Einheit wird in Müllers Texten auf drastisch-anatomische Art in Szene gesetzt: Offene Wunden und abgetrennte Körperteile, gespaltene und zerstückelte Körper sind die Signatur eines Theater, dessen Engagement sich nicht mehr auf die Formung eines harmonischen Ganzen, auf die Schaffung eines in sich geschlossenen Kunstwerks richtet, sondern auf die Offenlegung und Verknüpfung von Sprüngen und Widersprüchen konzentriert. Heiner Müller setzt dem Prinzip der Totalität das Prinzip der Fragmentarisierung entgegen – diese methodische Zerlegung des ästhetischen Prozesses in seine einzelnen Elemente wirkt sich auch auf die Figurationen des Körpers aus: Die Körper, die in Müllers Texten die Szene betreten, formen notwendigerweise *kein Ganzes*, sondern formieren und deformieren sich als dividierbares und variierbares Stückwerk. Die Darstellung und Entstellung des Körpers als ein perforiertes und fragmentarisches Gefüge, das aus heterogenen Materialien, aus Prothesen und Versatzstücken zusammengesetzt ist, entspricht nicht dem neuzeitlichen Konzept des individuell-strukturierten Körpers, der als organische Einheit begriffen wird. Der hohe Verfremdungsgrad entsteht offenbar durch den bewusst herbei geführten Bruch mit dem konventionellen Körperkonzept, das dem okzidentalen Kulturkreis seit Beginn der Neuzeit als Bild und Vorstellung zugrunde liegt. In diesem Aspekt berührt die Studie die wahrhaft multiple Debatte über den Körper als kulturelles Zeichen: Die Variabilität von KörperVorstellungen soll mit Blick auf Michail Bachtins Studien zur grotesken Leiblichkeit in der mittelalterlichen Lachkultur betrachtet werden. Die Heranbildung des kohärenten und individuellen Körpers der Neuzeit soll, unter Berücksichtigung von Michel Foucaults kulturkritischer Studie *Überwachen und Strafen*, René Descartes' rationalistischen Reflexionen zum Konzept des Menschen als Maschine und Stefanie Weners kulturgeschichtlicher Untersuchung zur Entwicklung des geschlossenen, mit individuellen Merkmalen ausgestatteten Körperbildes im Schnittpunkt zwischen bildender Kunst und Naturwissenschaft betrachtet werden. Es ist Absicht dieser Studie, Körperbilder und Konzepte von Körperlichkeit als Wirkung und Ausdruck von Ideen und Denksystemen, als Verkörperung spezifischer Vorstellungen und Betrachtungsweisen zu kennzeichnen, als Konzeption einer physischen Grammatik, die sowohl die Codes der Darstellung in den medialen und ästhetischen Diskursen als auch das Verhältnis des Subjektes zum eigenen Körper nivelliert und reguliert. Um den Körper als eine vermeintlich natürliche Gegebenheit in Frage zu stellen, soll in dieser Studie Judith Butlers radikal-konstruktivistischer Beitrag zur Körperdebatte berücksichtigt werden. Butler betrachtet den Körper als Produkt diskursiver Praktiken.

Bei der Lektüre von Müllers Texten werden immer wieder Blicke auf die Schriften von Vertretern postmodernen Denkens wie etwa auf die von Gilles Deleuze

geworfen. Deleuze entwirft in seinem Essay *Ein Manifest weniger* eine spezifische Form des Stotterns, das an der Destabilisierung und Variierung von Sprachsystemen, an der Erzeugung von Lücken in systematisch-geordneten Sprachgittern arbeitet und somit deutliche Analogien zur Ent- und Umstellung von Körperstrukturen und der Suche nach der „Lücke im Ablauf“ in Müllers Texten aufweist.

3. Zum Untersuchungsgegenstand

Im Zentrum der Untersuchung stehen also die Texte Heiner Müllers, die sowohl als postdramatische Theatertexte als auch als poetologisch-theatertheoretische Schriften, als eine Form der Verschränkung von Theorie und Theater, Denken und Darstellen begriffen werden können. Müllers Texte sind somit nicht nur Material für potentielle Inszenierungen, sondern auch Inszenierungen des Potentiellen – sein Schreiben setzt ein neues Denken, eine neue Art des Betrachtens und Darstellens in Szene, das noch keinen Ort in der Theaterpraxis gefunden hat, und formiert sich somit als Vorstellung, die der bestehenden Wirklichkeit *vorläufig* ist. Müllers Ästhetik entzieht sich etablierter Kategorien und Konventionen. Sein Schreiben hinterfragt die soziokulturellen und politischen Wertesysteme, die der ästhetischen Logik theatralischer Darstellungsformen eingeschrieben sind. Texte wie *Herakles 2* oder *Die Hydra* und *Nachtstück*, die in dieser Studie ausführlich untersucht werden, inszenieren einen neuen Modus des Denkens und Sehens. Nicht nur der Körper, der die Szene betritt, sondern auch die Struktur der szenographischen Anordnung wird in Fragmente zerbrochen. Die Aufführung, jener komplexe performative Prozess, der sich gemäß Erika Fischer-Lichte, räumlich, zeitlich, lautlich und körperlich entfaltet⁶, wird auf seine kleinsten Bestandteile zurückgeführt und in neuer Form wieder zusammengesetzt. Müllers Schreiben ist geprägt von einem entschiedenen Bruch mit den Prinzipien der Totalität, der Kohärenz und der Individualität und lässt neue Formen ästhetischer Darstellungs- und Betrachtungsweisen, andere Möglichkeiten performativer, politischer und soziokulturellen Kommunikation und Interaktion jenseits der normativen Grenzen vorstellbar werden.

4. Zur Struktur der Arbeit

Die vorliegende Studie gliedert sich in einen theoretischen und einen analytischen Part. Den Körper als ein kulturelles Zeichen kenntlich zu machen, das auf spezifischen, diskursiv-erzeugten und normativ-codierten Vorstellungen und Konzepten basiert, ist Ziel des theoretischen Teils.

6 Vgl.: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, 2004.

Um die Instabilität und Variabilität von Körper-Bildern und Konzepten von Körperlichkeit zu verdeutlichen, werden zwei diametral entgegen gesetzte Körperkonzepte vorgestellt: Der individuell-strukturierte Körper der Neuzeit und die groteske Leiblichkeit der mittelalterlichen Fest- und Lachkultur. Das Konzept des geschlossenen und einheitlichen Körpers prägt das Dispositiv der Darstellung des Körpers bis in unsere Gegenwart, seit dem Aufkommen der historischen Avantgarden zeichnet sich allerdings in zahlreichen ästhetischen Diskursen die Tendenz zur Demontage des Körpers ab, womit sich die Abbildung der Physis wieder der grotesken Leiblichkeit, wie sie Michail Bachtin theoretisch formuliert hat, annähert. Diese Entwicklung ist auch in den Texten Heiner Müllers deutlich nachweisbar, wie die Analyse des Textes *Herzstück* zeigen wird, in dessen Zentrum die Amputation eines Herzens als Liebesbeweis steht. Die Frage, warum jener grotesk-anmutende Vorgang, in dem die Grenzen des Körpers geöffnet und ein Organ dem Innern entnommen wird, als Prozess der physischen Verfremdung gelten kann, wird im folgenden Abschnitt der Studie behandelt werden und wird auch im ersten Kapitel des analytischen Teils, in dessen Zentrum eine intensive Lektüre von Müllers *Nachtstück* steht, wieder aufgegriffen. In Auseinandersetzung mit Müllers Szenarien der Zerteilung werden immer wieder die Verbindungsfäden zwischen den Prinzipien des postdramatischen Theaters und den operativen Methoden des epischen Theaters Bertolt Brechts, die sich in den Texten Müllers bündeln und überlagern, aufgegriffen und verfolgt – so steht der Modus der Distanz, der zu den Grundlagen der Brechtschen Ästhetik zählt, im Zentrum des zweiten Kapitels des analytischen Teils. Brecht konzipiert eine neue Kultur des Blicks, die sich im Zwischenraum von Betrachtung und Darstellung, Theater und Theorie manifestiert, ein Blick-Konzept, in dessen Zentrum die Kategorie der Entfernung steht, jener Abstand, der zum Erkennen notwendig ist. Diese Technik des distanzierten Betrachtens ist auch der Ästhetik Müllers immanent, wobei Müller jenes Moment der Distanz in ein Stadium der fundamentalen Verwirrung übersetzt, in dem die bipolaren Strukturen von Betrachter und Betrachtetes, Subjekt und Objekt plötzlich ihre Plätze tauschen, was einen Verlust der kategorialen Grenzen zur Folge hat, so dass das Subjekt plötzlich „FREMD IM EIGENEN KÖRPER“ [M, 14] ist.

Im dritten Kapitel des analytischen Teils konzentriert sich die Studie auf den Topos der defizitären Körperlichkeit in den Texten Heiner Müllers, wobei eine Passage aus dem Brief Heiner Müllers an Mitko Gotscheff, in der Müller das subversive Potential der Fußwunde des Philoktet reflektiert und das Hinken des verwundeten Bogenschützen im Kontext der Verfremdung begreift, eine sorgfältige Lektüre erfährt.

Ein weiteres Defizit, das Stottern, wird im vierten und letzten Kapitel untersucht: Die Zerteilung des Körpers, die (Zer-)Streuung der Körporglieder und die

Variation der Körperstruktur in *Herakles 2 oder Die Hydra* wird mit Blick auf Gilles Deleuzes Stottern der Sprache, das der postmoderne Denker in seinem Essay über Carmelo Bene *Ein Manifest weniger* konzipiert, gelesen. Jenes Stottern, das die Strukturen des Körpers und das Gefüge der Wirklichkeit ergreift, erschüttert das semantische System bis zur völligen Erschöpfung der Bedeutung und bis zur vollkommenen Entleerung von Sinn, so dass am Ende von *Herakles 2 oder Die Hydra* der Blick ins Leere fällt und sich „in dem weißen Schweigen, das den Beginn der Endrunde ankündigt“ [M, 77] verliert und vielleicht einen vorläufigen Ausblick erhascht auf jenen (Neu-)Anfang, der dem Zusammenbruch der alten kategorialen Ordnung folgt.