

Hans Kruschwitz (Hrsg.)

Ich bin meiner Zeit voraus

Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller

Neofelis Verlag

Inhalt

7 // Siglenverzeichnis

9 // Hans Kruschwitz

Der Freiraum zwischen Tier und Maschine. Einleitung

21 // Frank Raddatz

Heiner Müllers Inszenierungen des Poetischen im Licht oder besser
Zwielicht des postutopischen Raums

37 // Johannes Stobbe

Das „Theater meines Todes“. Tragik und Tragödie in Heiner Müllers
Spätwerk *Verkommenes Ufer Medeamaaterial Landschaft mit Argonauten*

57 // Nikolaus Müller-Schöll

Global(atin)isierung. Humanitäre Katastrophen und
die Katastrophe der Humanität bei Heiner Müller

73 // Falk Strehlow

Liebe, Schönheit, Sexualität.

Ein Thema, zwei Felder – im Widerspruch

91 // Kalliniki Fili

„Der Weg ist nicht zu Ende, wenn das Ziel explodiert“, „doch auf den Gräbern
drängen sich Menschen, wollen nur Leben und etwas Glück noch vorm Tode“

103 // Norbert Otto Eke

„Schnee. Eiszeit.“ Kälte – eine Konstellation im Werk Heiner Müllers

119 // Hanna Maria Hofmann

Dichten wider den Kältetod der Utopie. Georg Heym bei Heiner Müller

141 // Hans Kruschwitz

Utopie der Selbstverschwendung.

Das Einverständnis, der Kessel und das Gebären bei Heiner Müller

- 159 // Andreas Moser
Der G/geliebte Krebs.
Zum utopischen Gehalt der Krebsmetapher bei Heiner Müller
- 177 // Wolfram Ette
Der Krebs des neuen Menschen
- 191 // Janine Ludwig
Christliche Motive in Heiner Müllers Texten.
Eine ikonographische Spurensuche
- 229 // Hans-Joachim Hahn
„Die Nation beerdigen“.
Heiner Müllers „Gattungsutopie“ im Zeichen der Nibelungen
- 247 // Helen Fehervary
Heiner Müllers *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* und
Alfred Matusches *Die Dorfstraße*
- 259 // Florence Baillet
Die Maulwürfe oder das Nicht-Sehen in Heiner Müllers Werk.
Die Utopic einer anderen möglichen Aufteilung des Sinnlichen?
- 277 // Florian Vaßen
„Das utopische Moment ist in der Form“, „Selbstverständigung“, Schreibprozess
und theatrale Form – Heiner Müllers und Bertolt Brechts *Fatzer*
- 307 // Michael Wood
Text, Theater, Demokratie. Zur Utopie des Zuschauerraums bei Heiner Müller
- 329 // Abbildungsverzeichnis

Der Freiraum zwischen Tier und Maschine

Einleitung

Nie waren Utopien utopischer als heute und nie waren sie nötiger. Denn die Rede vom „Ende der Geschichte“, die Francis Fukuyama nach dem Ende der Blockkonfrontation Anfang der 1990er Jahre prägte, hat sich als vorschnell erwiesen. Die Aufhebung des Antagonismus aus kapitalistischem Westen und kommunistischem Osten hat nicht zur Aufhebung aller, geschweige denn der bedeutendsten Widersprüche geführt, die die Geschichte nach Auffassung der Dialektiker vorwärtsstreben. Vielmehr sind viele von ihnen auf beunruhigende Weise erhalten geblieben, insbesondere die zwischen Arm und Reich sowie Zentrum und Peripherie, um lediglich zwei zu nennen, die mit den großen Krisen der vergangenen Jahre, der Bankenkrise, den Vertreibungen durch Hunger und Krieg sowie dem Terrorismus, auf besondere Weise ins Bewusstsein getreten sind. Was verloren gegangen ist, sind dagegen Ideen, wie diese Widersprüche zu versöhnen wären. Die wenig fortschrittlichen Rezepte, zu denen man vielerorts zurückkehrt, heißen Nationalismus und Autoritarismus, und zwar nicht nur in Russland, der Türkei, Ungarn und Polen, sondern zunehmend auch in Österreich, Frankreich, Deutschland, Großbritannien und in den USA, wo der Rechtspopulismus bedenklich erstarken konnte.

Alles in allem hat sich Heiner Müllers Kassandraruf vom „Scheitern, das den Siegern bevorsteht“¹, also nicht im vielleicht erwarteten Maß als unwahr erwiesen. Der östliche Kommunismus ist gescheitert und bleibt diskreditiert, allerdings deutet nichts darauf hin, dass der westliche Kapitalismus im Begriff ist, die brennenden Fragen der Gegenwart befriedigend zu lösen. Stattdessen hat Müllers

1 Heiner Müller: Das Scheitern, das den Siegern bevorsteht. In: W 8, S. 404–405, hier S. 404.

Voraussage, nach der „die Festung Europa nicht mehr zu halten“² sein wird, da man „die Misere“ nicht ewig „an die Ränder delegieren“ kann,³ die Ränder vielmehr „aufs Zentrum“⁴ zuwachsen, erschütternd an Aktualität gewonnen. Mit dem gewohnten Gespür für Bilder hat Müller dieses Näherkommen der Ränder einmal ins Bild vom Untergang des Römischen Reichs gefasst, das von Goten und Germanen überrannt und sozial destabilisiert wird.⁵ Das war 20 Jahre bevor ein deutscher Vizekanzler das Wort von der „spätrömischen Dekadenz“ gebrauchte, um in Zeiten der Krise soziale Mindeststandards infrage zu stellen, die unter anderem dazu dienen, politische Partizipationsfähigkeit zu sichern. Man konnte es, wenn man wollte, als Beispiel dafür nehmen, wie das Näherkommen der ‚Ränder‘ wie auch immer implizit geführte Diskussionen über den „Abbau von Demokratie“⁶ entfachen kann. Der Ansturm auf die ‚Festung Europa‘ hat seitdem nicht abgenommen.

Die Beiträge, die dieser Band versammelt, unternehmen den Versuch, Heiner Müllers meistenteils pessimistische Zukunftsprognosen mit einem Werk in Beziehung zu setzen, dessen Anspruch, „die Utopie [...] für bessere Zeiten“ aufzuheben,⁷ der Autor nie aufgegeben hat. Müllers Utopie ist dabei leichter zu fassen als der Weg, auf dem sie umzusetzen wäre. Sie besteht in der Erlösung der Menschen „aus dem Leben in der Tiefe“⁸ oder, wie die Marx’sche Formulierung dafür lautet, im Umsturz aller Verhältnisse, „in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist“⁹. Was zu tun wäre, um diesen Zustand zu erreichen, ist ungewiss. Auch Müller hat dazu kein Programm formuliert, in der Formulierung und Durchsetzung von Programmen vielmehr ein Mittel erkannt, das Ziel mit Sicherheit zu verfehlen. 1990 äußert er

2 Heiner Müller: Stalingrad war das eigentliche Ende der DDR. In: W 12, S. 381–390, hier S. 390.

3 Heiner Müller: Ich war nie unschuldig. Whisky, Weissagungen, Warten. Heiner Müller wird 65. In: W 12, S. 423–432, hier S. 430.

4 Ebd.

5 Vgl. Heiner Müller: Stirb schneller, Europa. In: W 11, S. 398–415, hier S. 399–400; ders.: „Geschichte geht immer auf Umwegen“. Interview mit Heiner Müller. In: W 12, S. 69–79, hier S. 73–74.

6 Müller: Ich war nie unschuldig. S. 430.

7 Heiner Müller: Was wird aus dem größeren Deutschland. In: W 12, S. 39–44, hier S. 42.

8 Heiner Müller: Da trinke ich lieber Benzin zum Frühstück. Betrachtungen zum Fundamentalismus. In: W 11, S. 431–445, hier S. 441.

9 Karl Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung. In: Ders. / Friedrich Engels: *Marx-Engels-Werke* (MEW), Bd. 1, hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus. Berlin-Ost: Dietz 1976, S. 378–391, hier S. 385.

sich zur unüberwindlichen Dialektik von Zielsetzung und Weg-Kontrolle auch und gerade vor dem Hintergrund des östlichen Kommunismus:

Ich würde sagen, das Wort Utopie ist im Moment belastet. Es ist schwer zu verwenden, weil klar ist, daß im Namen von Utopien immer die schlimmsten Terrorstrukturen entstanden sind. Denn wenn man ein Ziel setzt, muß man den Weg kontrollieren. Dann entstehen Weg-Kontrollmechanismen, und die machen sich selbständig und verheizen das Ziel. Deswegen würde ich lieber davon reden, daß da jetzt eine Leerstelle ist, ein Vakuum, ein weltweites. Es gibt die Vorstellung einer gerechten Gesellschaft, die ist nicht mehr wegzudenken. Eine Gesellschaft, wo es eben nicht zwei Drittel oder ein Drittel oder ein Viertel Reiche gibt und der Rest ist arm und ein Rest verhungert.¹⁰

Corinna Mieth, die als Erste und bis vor kurzem auch Einzige eine systematische Studie zu Heiner Müllers Utopiekonzeption vorgelegt hat, hat diese Aussage zu Recht als einen Hinweis auf Müllers Übergang von der teleologischen zur postteleologischen Utopie verstanden.¹¹ Analog zu der von Theodor W. Adorno unter anderem in der *Ästhetischen Theorie* formulierten Einsicht, nach der Kunst das Utopische nur unter Erfüllung eines strikten „Praxis-“ und „Bilderverbot[s]“ bewahren,¹² nur in „ihrer immanenter Zweckmäßigkeit über das Gegebene hinausweis[en]“ kann,¹³ hat Müller, so Mieth, mit *Philoktet*, *Der Horatier* und *Mauser* sowie mit dem Stück *Der Auftrag* begonnen, das Utopische nur noch in Abgrenzung gegen das Bestehende zur Darstellung zu bringen. Ein wesentliches Moment ist dabei für Mieth, dass Müller das körperliche Leid der Opfer auf die Bühne bringt, dessen Verdrängung im „Fortschrittsprozess“ nach Adorno das Unmenschliche ausmacht.¹⁴

So zutreffend Mieths Beobachtung ist, so defizitär bliebe freilich jede Einschätzung der Bedeutung des Körperlichen bei Müller, wenn sie außer Acht ließe, dass körperliches Leid bei ihm nicht nur als Ergebnis und Ende von

10 Heiner Müller: Eine Tragödie der Dummheit. Ein Gespräch mit René Ammann für „Freitag“, 16.11.1990. In: W 11, 766–777, hier S. 774–775.

11 Vgl. dazu Corinna Mieth: *Das Utopische in der Literatur und Philosophie. Zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges*. Tübingen: Francke 2003, sowie den aus dieser Studie destillierten Aufsatz: Von der teleologischen zur postteleologischen Utopie. Die zunehmende Fragmentarisierung der Geschichte bei Heiner Müller. In: Christian Schulte / Brigitte Maria Mayer (Hrsg.): *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 211–229.

12 Vgl. Mieth: *Das Utopische in der Literatur und Philosophie*, S. 75.

13 Ebd.

14 Vgl. ebd., S. 145–148.

„Fortschrittsprozessen“ in Erscheinung tritt, sondern auch als deren Ursache und Anfang. Das Echo von Georg Büchners berühmter Formel, nach der „das Verhältnis zwischen Armen und Reichen [...] das einzige revolutionäre Element in der Welt [ist], der Hunger allein [...] die Freiheitsgöttin [werden kann]“¹⁵, ist bei Müller deutlich zu hören. Sie ist für ihn so wichtig, dass er sie sogar zur Beschreibung heranzieht, warum das Scheitern des „realexistierenden“ Sozialismus „eigentlich“ 1917 mit der Russischen Revolution begann:

In dem Augenblick aber, wo Lenin seine Marxkorrektur praktiziert und die Revolution in einem unterentwickelten Land durchgeführt hat, weil sie in der Periode des Imperialismus nur da machbar sei, werden Hedonismus und Genuss ein Problem. Denn in Europa war es immer ein revolutionärer Faktor, auf den materiellen Genüssen zu bestehen. [...]

Nun aber stimmt der Satz „Erst kommt das Fressen, dann die Moral“ plötzlich nicht mehr. Ab jetzt, das heißt: seit Lenin gibt es Genuss in der sozialistischen Welt nur noch als Privileg und mit schlechtem Gewissen. [...] Das Asketische war jedoch für Brecht nie vereinbar mit dem Revolutionären. Das ist der Bruch, wo Brechts Beschreibung die Wirklichkeit nicht mehr faßt, in der er gelebt hat.¹⁶

Die Aachener Tagung „Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller“ hat diese doppelte Besetzung des Sinnlichen zum Ausgangspunkt genommen, um nach den utopischen Elementen des Sinnlichen bei Müller zu fragen. Wie ordnet man Müllers Faszination und erkennbare Sympathie für Figuren wie Fondrak aus der *Umsiedlerin* oder Fatzer aus seiner Brechtbearbeitung von 1978 in den Versuch ein, „den immer neu bedrohten und neu zu erobernden Freiraum zwischen Tier und Maschine“ zu vermessen, in dem „die Utopie einer menschlichen Gemeinschaft“ aufscheint?¹⁷ An Tiere erinnern die beiden Figuren ohne Frage, weil sie sich rücksichtslos von ihren Primärbedürfnissen steuern lassen. Sie werden dadurch zwar zu Bollwerken gegen die „Maschinisierung“ des Menschen, wie man sie u. a. in *Mauser* beobachten kann, allerdings scheint ihr Egoismus wenig geeignet, um die „Utopie einer menschlichen Gemeinschaft“ sichtbar zu machen, – oder nur sehr bedingt. Denn Müller

15 Georg Büchner: [Brief an Karl Gutzkow nach dem 19. März 1835]. In: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. 2, hrsg. v. Henri Poschmann. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1999, S. 400.

16 Heiner Müller: Ich wünsche mir Brecht in der Peep-Show. Heiner Müller im Gespräch mit Frank Raddatz. In: W 11, S. 313–331, hier S. 315.

17 Heiner Müller: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von „Philoktet“ am Dramatischen Theater Sofia. In: W 8, S. 259–269, hier S. 261.

legt dem ewig trinkenden Fondrak die Worte: „[I]ch bin meiner Zeit voraus, ich hab sie schon“¹⁸ wohl nicht nur ironisch in den Mund. Als Entgegnung auf die Bemerkung, erst müsse man leisten, „[d]ie Bedürfnisse“ kämen „später“,¹⁹ verweisen seine Worte eben zurück auf Büchners Bestimmung der Bedürfnisse als Kraftquelle der Revolution. Ihre Erfüllung ist zentraler Bestandteil des kommunistischen Versprechens. Man kann sie nicht reglementieren, ohne das Versprechen zu beschädigen. Die „Utopie einer menschlichen Gemeinschaft“, der Freiraum zwischen Tier und Maschine, scheint in Fondraks Worten auf, ohne dass sie dadurch erreichbar würde.

Das postteleologische, stets in Abgrenzung gegen das Bestehende und in künstlerischen Formen zur Darstellung kommende Utopische ist schlechterdings nicht in Programme zu übersetzen. Wozu sein Aufschein allein verhelfen kann, das sind nach Müller nicht Kenntnisse, sondern Erfahrungen. Nicht die unwichtigste unter ihnen wird sein, dass man von Zwecksetzungen auf Dauer ebenso wenig absehen kann wie die Gewalt dulden, die jede Zwecksetzung hervorbringt:

[Denn] wie kann man absehen von Zwecksetzungen? Das ist ein Denken, mit dem wir aufgewachsen sind. Wie lernt man sich zurücklehnen und die Dinge akzeptieren, wie sie sind, sie nur einigermaßen zu regeln? Aber in den Wörtern „regeln“ und „einigermaßen“ steckt schon wieder das Problem. Immer „geht es“ nur „einigermaßen“, nichts geht auf.²⁰

Müller weiß aus der Not eine Tugend zu machen. Seine Arbeit wird 1992, in retrospektiver Selbstdeutung, zum „Angriff auf dieses Paradox“²¹ nicht dadurch, dass sie trotz allem ein Programm synthetisiert, sondern dass sie auf dem Weg der ästhetischen Bearbeitung des Paradoxes neue (sinnliche) Bedürfnisse schafft: „Das einzige, was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt.“²² Diese Sehnsucht entsteht nach Müller durch den Schrecken, den es ausübt und von ihm als „Schrecken der ersten Erscheinung des

18 Heiner Müller: Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande. In: W 3, S. 180–287, hier S. 253.

19 Ebd.

20 Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: W 9, S. 246–247.

21 Ebd., S. 247.

22 Heiner Müller: Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt. Ein Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek über *Verkommenes Ufer*, den Voyeurismus und die Aufführungspraxis in beiden deutschen Staaten. In: W 10, S. 266–279, hier S. 270.

Neuen“ begriffen wird.²³ Wenigstens hebt Müller seit den 1970er Jahren immer stärker auf das Moment des Schreckens und die Fähigkeit ab, sich infolge von Schockerfahrungen anders zu orientieren: „Die Rolle des Schreckens, glaube ich, ist nichts anderes als zu erkennen, zu lernen. [...] Es hat noch nie eine größere Gruppe von Menschen etwas gelernt ohne Erschrecken, ohne Schock.“²⁴

Die hier vorgelegten Studien decken ein dieser Ästhetik entsprechendes weites Spektrum sinnlicher Erfahrungsmodi ab. Sie reichen von Müllers dramatischen Darstellungen von Gewalt und Begehrn über seine Bilder der Kälte, seine Inszenierungen von Krankheit und Todesangst, seine Evokationen religiöser und mythischer Bildwelten, bis hin zur Motivik von Stummheit und Blindheit und Konzeptionen der Theatererfahrung selbst.

Heiner Müllers wiederholte Versuche, eine legitime und eine illegitime, eine entfesselte und eine regulierende, Gewalt voneinander zu unterscheiden, stehen im Mittelpunkt des Beitrags von *Frank Raddatz*. Er zeichnet nach, wie das Misslingen dieser Versuche in mehreren Texten der 1960er und 70er Jahre zur Darstellung gespaltener Subjekte führt, bis diese Versuche mit *Die Hamletmaschine* abrupt abbrechen. Die qualitative Ununterscheidbarkeit von Gewalt und Gegen gewalt, ihr *gemeinsames* Einmünden in den Terrorismus, führen zur Erschöpfung des „utopischen Wozu“ des Autors. Raddatz korreliert diese Entwicklung mit Jacques Rancières Postulat eines „postutopischen Bruchs“, mit dem das „Projekt Geschichte“ in eine „zukunftslose[] konsensuelle[] Gegenwart“ auslaufe.

Seine tragödientheoretische und tragödienpraktische Untermauerung findet dieser geschichtsphilosophische Befund in *Johannes Stobbes Auseinandersetzung mit Müllers Verkommenes Ufer Medeiamaterial Landschaft mit Argonauten*. Stobbe liest den Text als sukzessive Zurücknahme der mehrfach von Müller geäußerten Hoffnung, aus den „unbewältigten Resten der kulturellen Überliefe rung“ Erfahrungen zu destillieren, die das tragische Handlungsschema aufbrechen könnten. Was der Text vorführt, erscheint nach Stobbe als performativer „Selbstmord der Tragödie“.

Anders erscheint Müllers Bezug zum Utopischen dagegen bei *Nikolaus Müller-Schöll*. Anknüpfend an Müllers spätes Langgedicht *Mommsens Block*, das die tiefe Erschütterung von Müllers Glauben an geschichtlichen Fortschritt dokumentiert, zeichnet zwar auch er ein düsteres Bild. Er arbeitet heraus, in welchem

23 Heiner Müller: *Fatzer ± Keuner*. In: W 8, S. 223–231, hier S. 229–230.

24 Heiner Müller: Ich muß mich verändern, statt mich zu interpretieren. Auskünfte des Autors Heiner Müller. In: W 10, S. 153–157, hier S. 154–155.

Maße die Chiffre „Rom“ bei Müller stets mit dem desaströsen Glauben an die Auflösbarkeit des Paradoxes von Zielsetzung und Weg-Kontrolle verbunden ist, allerdings lässt Müller-Schöll es dabei nicht bewenden. Stattdessen liest er Müllers *Auftrag*, der die Unreinheit aller Ideologie in Szene setzt und das ökonomische Kalkül des Verräters Debuison als letztlich einzig rationales erscheinen lässt, als *utopische* Absage an alle *möglichen* Formen der „Erinnerung an eine Revolution“, die dadurch der „Globallatinisierung“ (Jacques Derrida) Vorschub leisten, dass sie selbst Ideologie werden.

Falk Strehlows anschließender Streifzug durch mehrere Texte Müllers spiegelt die damit zentral gestellte Dialektik von entfesselter und regulierender Gewalt als erster in dieser Reihe in der Dialektik der „Schönheit“, wobei als Beispiel für deren positive Besetzung das Stück *Weiberkomödie*, als Beispiel für deren negative Besetzung *Der Auftrag* herangezogen wird. Daran schließt Strehlow mit Hinweisen auf Müllers Überlegungen an, den Begriff des Glücks nicht länger an die (kleinbürgerliche) Bedürfnisbefriedigung, sondern wie Brecht an den Begriff der „Produktivität“ zu binden, sowie mit Hinweisen auf die Interferenzen, die die „Liebe“ bei Müller im Zusammentreffen mit Begriffen und Konzepten wie dem der „Sprache“, dem „Eigentum“ und der „Aufbauarbeit“ erzeugt.

Erneut fokussiert wird das Subjekt, das sich im Ringen des Alten mit dem Neuen in zwei Teile spaltet, daraufhin von *Kalliniki Fili*. Sie beleuchtet zunächst den Riss, der durch Debuison geht, die Divergenz zwischen Lebenden und Toten sowie Menschen und Maschinen in *Zement*, um dann die zersplitterten Figuren der *Hamletmaschine* wie Raddatz ins Licht des „Scheiterns der Utopie“ zu rücken, allerdings weniger mit Nachdruck auf Müllers Eintritt in einen „postutopischen Raum“ als mit Beleuchtung der ab 1989 spürbar werdenden Verschiebung in seinem begrifflichen Koordinatensystem, das ab dieser Zeit vermehrt um die Begriffe der „Verlangsamung“ und „Beschleunigung“ kreist. Die Bedeutung der Neuanordnung dieser Begriffe in Bezug auf das Utopische ist bislang kaum hinreichend untersucht worden.

Wie ergiebig das sein könnte, zeigt der Beitrag von *Norbert Otto Eke*, der Müllers Motiv der Kälte in Zusammenhang mit der „Auskältung des Sozialismus“, d.h. seiner fatalen Reduzierung aufs Maschinelle im „Konflikt der Systeme“ bringt. Denn er verfolgt nicht nur die „Exorzismen der *compassio*“ vom *Auftrag* bis zur *Wolokolamsker Chaussee*, sondern arbeitet insbesondere anhand von *Macbeth* und *Zement* heraus, dass der „Auskältung“ ein charakteristisches Zeitregime entspricht, das auf die „Verstetigung der Zeit“ und Vernichtung der Zukunft geht, was einmal mit den Begriffen der „Verlangsamung“ und „Beschleunigung“

in Beziehung zu setzen wäre. Den Gegenpol zu Macbeth bilden bei Eke Figuren wie der „anarchistische Säufer Fondrak“, der der „Logik der Kälte“ gegenüber immun ist und anders als Macbeth seine Fähigkeit zur „physische[n] [...] Fortpflanzung“ bewahrt. In der Erinnerung an die Wunden, die die „Einfrostung“ des von ihm repräsentierten „Wärmestroms der Revolution“ immer wieder schlägt, erkennt Eke den Fluchtpunkt von Müllers Bestimmung der „Kunst als Gedächtnisraum“.

Dem gleichen sinnlichen Erfahrungsmodus wie Eke widmet sich *Hanna Maria Hofmann*, wenn sie der Bedeutung des Kälte-Motivs in *Germania Tod in Berlin* nachspürt. Sie zeichnet ausgehend von einer konzentrierten Analyse der meist nur wenig beachteten Szene „Tod in Berlin 1“ sowie ihrer Bezüge zu der Szene „Die Straße 2“ nach, welche Bedeutung Georg Heym für Müllers Reflexion des Utopischen besitzt. Es gelingt ihr dabei zu zeigen, wie sehr Müller das Kälte-Motiv zugleich mit Heyms Leben und Werk verbindet und wie sehr Müller es als ambivalentes gegen das der Hitze setzt, das sich mit einem anderen Georg verbindet, nämlich mit Georg Büchner.

Der Beitrag von *Hans Kruschwitz* setzt den Brecht'schen Begriff des Einverständnisses zu dem Müller'schen des „Kessels“ in Beziehung, um den „Kessel“ mithilfe von *Philoktet* sowie mithilfe von Müllers 1987 mit Klaus Heinrich geführtem Gespräch über die Nibelungen als Produkt der „Verdrängung von Todesangst“ zu begreifen. Die Frage, was dieser Verdrängung – als einer Hauptquelle des Umschlags von Utopie in Dystopie – entgegengesetzt werden könnte, beantwortet er mit Bezugnahme auf das in *Der Auftrag* implizit formulierte Konzept der masochistischen Verausgabung, der rauschhaften Selbstaufzehrung. Es findet nach seiner Analyse in der Müller'schen „Produktionsform“ des Gebärens seinen paradigmatischen, jedoch nicht geschlechtsspezifischen Ausdruck.

Andreas Moser, der als Erster nach Corinna Mieth eine systematische Studie zur Utopickonzeption bei Heiner Müller vorgelegt hat, gibt zunächst einen Überblick über die Ergebnisse seiner Studie. Er entwirft eine utopiespezifische Typologie von Müllers Werken. Anschließend verfolgt er ein Motiv, das in mehreren Tagungsbeiträgen thematisiert wurde und in mancher Diskussion wiederkehrte: das des Krebses. Bedeutend in *Die Hamletmaschine* und in *Quartett*, dominierend aber auch in der letzten Szene von *Germania Tod in Berlin*, wurde es auf der Tagung zuerst von *Wolfram Ette* ausdrücklich thematisiert. Moser reagiert also auf ihn, auch wenn sein Beitrag im Druck zuerst erscheint. Der Grund dafür ist, dass er der *Hamletmaschine* *Quartett* analytisch entgegensemmt, *Quartett* also nicht wie Ette synthetisch als deren „Explikationsmedium“ begreift.

Moser stützt sich in seiner Analyse der beiden Stücke vor allem auf zwei Bilddimensionen des Krebses, nämlich seine Zerstörungswut als Krankheit und seine Dynamik als pseudoselbstständiges Lebewesen. Im Durchgang durch die Texte sieht Moser die erste Dimension in *Die Hamletmaschine*, die zweite in *Quartett* überwiegen. Hier dient der Einsatz des Motivs nach seiner Analyse der Zementierung eines dystopischen *status quo*, dort der Inauguration einer diffusen „Hoffnung auf eine Veränderung des Bestehenden“. Im Gegensatz dazu kommt Ette beim minutösen Vergleich von *Die Hamletmaschine* mit Shakespeares Vorlage zu dem Ergebnis, dass schon *Die Hamletmaschine* im dritten Bild eine Utopie formuliert, nämlich die „eines veränderten Geschlechterverhältnisses [...], [...] eines anderen Verhältnisses zur körperlichen Erfahrung – zur Sinnlichkeit“. Ette begreift diese Utopie im Kontext der menschlichen Fortschrittsgeschichte, die er als Geschichte der Beherrschung der „weiblich codierte[n]“ Natur versteht, als eine regressive, verzerrte Utopie; eine Utopie, die sich nicht *im Krebs*, sondern *durch den Krebs hindurch* realisiert als „amorphe[r] Anfang des neuen, des anderen Menschen nach dem Untergang des Menschen.“

Janine Ludwig spürt mit ihrem Beitrag erstmals geordnet den christlichen Motiven in Heiner Müllers Texten nach. Dabei gelingt ihr einerseits der Nachweis, auf wie vielfältige Weise Müller von *Philolet* bis *Der Auftrag* das Motiv vom „kreuztragenden Christus“ variiert, der bereit ist, als Täter schuldig zu werden und sich als Schuldiger zu opfern. Andererseits zeigt sie, wie konsequent Müller z. B. in *Wolokolamsker Chaussee* daran arbeitet, mit dem Motiv vom „kreuztragenden Christus“ nicht auch die Idee der christlichen Stellvertretung zu übernehmen, sondern die „Delegierung des Schmerzes“ zu überwinden. Ein utopisches Moment wird dabei nach Ludwig solange bewahrt, wie das Schuldbewusstsein des „kreuztragenden“ Täters die Idee einer Welt aufhebt, „in der andere Handlungsweisen möglich sind“. Allerdings besteht immer die Gefahr, dass die legitime Gegengewalt des „kreuztragenden“ Täters irgendwann ununterscheidbar mit der Ursprungsgewalt zusammenfällt, gegen die sie sich richtet, und das Projekt Geschichte dann, wie Raddatz formuliert hat, in ein Zeitalter des Terrorismus mündet.

Neben die Bilder der christlichen Überlieferung treten in *Hans-Joachim Hahns* Aufsatz die Bilder des Mythos. Hahn fragt nach dem Gehalt von Müllers insbesondere während der letzten Lebensphase auffällig häufiger Beschäftigung mit den Nibelungen und der mit ihr verbundenen Rede vom Entwurf einer „Gattungsutopie“, die mit der Überwindung des Nibelungen-„Modells“ verbunden wäre. Hahn legt dabei verschiedene Ambivalenzen frei: Da Müllers

Auseinandersetzung mit dem Nibelungenmythos von der Metapher des „Kessels“ getragen wird, der „Kessel“ wiederum grundlegend für seinen Begriff der „Nation“ ist, erweist sich Müllers vorgebliches Bemühen, die „Nation zu beerdigen“, um eine „Gattungsutopie“ zu entwickeln, nach Hahn in dem Maße als brüchig, wie er den Mythos selbst fortschreibt, ihn als „einzige[n] nationale[n] Stoff“ der Deutschen bezeichnet und postuliert, dass es Theater nur auf „einer nationalen Basis“ geben könne. Überdies problematisiert Hahn, wie extrem die Shoah bei Müller im Gefolge „reduktive[r] Erklärung[en] der Ursachen für den Genozid“ zu oft kruden Metaphern verdichtet wird, die der historischen Hypothek des NS nicht gerecht werden.

Den intertextuellen Bezügen von Müllers *Umsiedlerin*, insbesondere den übernommenen Motiven des Sinnlichen aus den Werken von Anna Seghers, geht *Helen Fehervary* nach. Sie richtet den Blick auf die Komplexität der Hauptfigur Niet, die wesentlich durch die Verstärkung des bei Seghers vorgeformten Motivs des Schweigens entsteht. Zudem legt sie nahe, die „Ausstrahlung der Sinnlichkeit“ von Müllers Figur in Beziehung zu den Motiven „der Blindheit und des Sehens“ in Alfred Matusches *Die Dorfstraße* zu setzen, das Müller selbst als wichtigen Bezugspunkt ausgewiesen hat und dessen dramatische Technik auf manches bei Müller, insbesondere auf „die später von Müller praktizierte „Überschwemmung““ vorausweist.

Florence Baillet nimmt diesen Faden auf ihre Weise auf, indem sie die Übergänge vom Sehen zum Nicht-Sehen, die Müllers Werk wiederholt in Szene setzt, einerseits als Teil des Versuchs erkennbar macht, den „starre[n], [...] panoptische[n] Blick“ als „Komplizen der Macht“ in Szene zu setzen, und andererseits als Paradiagramm von Müllers Theaterarbeit analysiert. Das Blinzeln, das Augenschließen, die kurze Zeit zwischen „Lidschlag und Lidschlag“ dienen Müller nach Baillet, die in ihrer Analyse auf Rancières Konzept der „Aufteilung des Sinnlichen“ zurückgreift, zur „Unterbrechung des Sehwangs“ im Theater, zur Schaffung von Freiraum für Phantasie. Was an die Stelle des herkömmlichen Sehens tritt, ist, so Baillet, ein „haptisches Sehen“, eine körperliche Erfahrung, die trotz oder aufgrund ihrer Unübersetzbarkeit in politische Programme Utopisches bewahrt.

Die Bedeutung der theatralen Form für die Bewahrung des Utopischen untersucht im Nachvollzug von Müllers Arbeit an Brechts *Fatzer* auch *Florian Vaßen*. Von Brecht zur „Selbstverständigung“, zur eigenen Unterrichtung, geschrieben, rezipiert Müller das Fragment nach Vaßen auf kongeniale Weise, wenn er es „zerschmeißt“ und den Plan fasst, „immer mal einen anderen Schnitt durch dieses Material“ zu machen. Die Widersprüche, die den Text prägen, werden von Müller nach Vaßen nicht geheilt, nicht überformt. Denn es ginge ihm, so

argumentiert er weiter, nicht darum, einen Weg in die Zukunft zu skizzieren. Stattdessen werden die Widersprüche des Texts ausgestellt, die Sinnlichkeit, die Fatzer verkörpert, in ihrer Destruktivität vorgeführt, um in einen „Dialog mit den Toten“ zu treten, der vielleicht zur „Befreiung der Vergangenheit“ führt. Die abschließende Studie von *Michael Wood* widmet sich ebenfalls den theatralen Formen, allerdings deutet sie Müllers Bemerkung, nach der das „utopische Element [...] in der Form“ liegt, etwas anders als Vaßen. Wood schließt an Theo Girshausens Postulat an, nach dem „Utopie‘ [...] bei Müller [...] nicht als (Form-)Gehalt der Kunst angesetzt, sondern [...] als Praxis eines Vorgangs zwischen Kunstproduzenten und -rezipienten begriffen“ werden müsse, und rekonstruiert Müllers Bemühungen, die Möglichkeiten eines „demokratischen“, das Publikum gleichermaßen spaltenden wie aktivierenden Theaters schon in seinen Texten zu verankern. Entscheidend neu ist dabei, dass Wood dieses Bemühen nicht erst für Müllers späte, sondern bereits für seine frühen Texte nachzuweisen sucht und bis in die praktische Inszenierungsarbeit hinein verfolgt. Als Beispiel dient ihm die Inszenierung von *Der Lohndrücker* 1988. Allerdings relativiert Wood die Reichweite von Müllers Utopie eines „demokratischen“ Theaters, wenn er die künstlerische Arbeit mit Müllers eigenen Worten kategorial von der politischen Arbeit abgrenzt: „Wichtig ist, daß die Kunst immer mit dem Unmöglichen zu tun hat und das Unmögliche will und das Unmögliche versucht. Und Politik muß mit dem Möglichen rechnen.“

* * *

Die internationale Aachener Tagung „Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller“ (15.–18. November 2015) hätte ohne die Unterstützung einer Vielzahl von Partnern nicht stattfinden können. Unter ihnen sind zuerst das Theater Aachen und namentlich seine Chefdramaturgin Inge Zeppenfeld, aber auch Susanne Schwier, die Kulturdezernentin der Stadt Aachen, zu nennen. Mit ihrer Hilfe ist es gelungen, die Tagung kulturell zu rahmen, eine Inszenierung von *Der Auftrag* in die Kammerspiele zu bringen und gemeinsam mit Ana Berkenhoff und Jürgen Kuttner zu einem ebenso anregenden wie unterhaltsamen „Heiner-Müller-Abend“ ins Theater einzuladen, d. h. eine weit größere Öffentlichkeit als nur das Fachpublikum für Müller zu interessieren. Des Weiteren war die Zusammenarbeit mit der Internationalen Heiner Müller Gesellschaft zu jedem Zeitpunkt fruchtbar und motivierend. Ihre Vorsitzende Janine Ludwig und ihre Geschäftsführerin Anja Quickert haben herausragende Hilfe geleistet.

Kaum zu überschätzende moralische Unterstützung kam zudem von den Mitgliedern des Instituts für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft der RWTH Aachen, allen voran von Stephan Braese und Doris Vogel.

Ganz eigener Dank gebührt selbstverständlich denen, die die Durchführung sowohl der Tagung als auch des kulturellen Programms finanziell überhaupt erst ermöglicht haben, also den Sponsoren, unter denen die Buchhandlung Schmetz am Dom als außergewöhnlich großzügiger Förderer hervorgetreten ist. Stiller Dank gilt dagegen den privaten Förderern sowie den Beiträgerinnen und Beiträgern zur Tagung, die ihre Manuskripte umgearbeitet und für den Druck in diesem Band zur Verfügung gestellt haben.

Hans Kruschwitz
Aachen, im September 2017

Das Buch wurde gedruckt mit freundlicher Unterstützung der RWTH Aachen.



Die Tagung und das kulturelle Programm, das in ihrem Umfeld stattfand,
wurden von der Buchhandlung Schmetz am Dom großzügig gefördert.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2017 Neofelis Verlag GmbH, Berlin
www.neofelis-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara
Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (mn/ae)
Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden
Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.
ISBN (Print): 978-3-95808-144-4
ISBN (PDF): 978-3-95808-194-9