

Gór Szilvia

Der Deutschlanddiskurs in den Dramen
von Heiner Müller und Volker Braun



2008

Der Deutschlanddiskurs in den Dramen von Heiner Müller und Volker Braun

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae (Dr. phil.)

vorgelegt der Katholischen Péter-Pázmány-Universität

von Górn Szilvia

Doktorandenschule der Literaturwissenschaften

Leiter: Dr. Miklós Maróth DSc. Universitätsprofessor

Lehrstuhl für Germanistik

Leiterin: Dr. Zsuzsa Bognár CSc Dozent der Universität

Betreuerin der Doktorarbeit: Dr. habil Antonia Opitz, Dozent der Universität

Piliscsaba, 2008

Német történelmi diszkurzus Heiner Müller és Voker Braun drámáiban

Doktori értekezés

Pázmány Péter Katolikus Egyetem

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Vezető: Dr. Maróth Miklós DSc. egyetemi tanár

Germanisztika Műhely

Vezető: Dr. Bognár Zsuzsa egyetemi docens

Témavezető: Dr. habil. Antonia Opitz egyetemi docens

Készítette: Górs Szilvia

Piliscsaba, 2008.

1. Einleitung

1. 1. Die europäische Zivilisation „im eigenen Kriegstheater“¹. Vorüberlegungen

Geschichtsbewusstsein und Geschichtsbearbeitung erlangen heute in ganz Europa große Aktualität, weil wir als Europäer vor einem Wendepunkt in der Geschichte stehen. Europas Zukunft wird zunehmend kritisch hinterfragt ebenso wie die globalisierte Zivilisation. Verbreitet ist eine skeptische Haltung, ein Gefühl des Zu-Ende-Gekommenseins, und immer dringender melden sich Bedenken das Ende der europäischen Kultur und Europas falsche Positionierung im Prozess der Globalisierung betreffend. In diesem Zusammenhang ist die Auseinandersetzung mit der Geschichte heute ein offenes und aktuelles Problemfeld, in dem sich sowohl Fragen nach Vergangenheit und Zukunft als auch Fragen nach dem Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft bewegen. Das Thema Geschichte und Gedächtnis ist also nicht nur unter deutschem Aspekt aktuell, es betrifft vielmehr geradezu das gesamte Europa, da die Debatte um Vergangenheit zugleich zur kulturellen und nationalen Identitätsbildung beitragen könnte.

Der Schweizer Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Adolf Muschg behandelt die Zukunft der europäischen Einheit unter dem Leitgedanken „Europa und sein Zweifel“². Seiner Ansicht nach sei „das europäische Projekt“ von einer verantwortungsvollen und rechenschaftsfähigen Politik erst dann durchzuführen, wenn die europäischen Demokratien ihre eigene Geschichte nicht nur selbstkritisch, sondern überhaupt wieder lesen würden.³ Die europäische Zivilisation habe ohne eine lebendige Geschichtsbearbeitung keine Hoffnung auf Nachhaltigkeit, so Muschg. Europa habe außerdem eine Vergangenheit zu überwinden, die über Jahrhunderte hinweg an konkurrierende, kriegsführende Nationalstaaten, an deren Interessen und Konflikte, an Katastrophen-Erfahrungen und Spaltungen gebunden gewesen sei.

Meiner Ansicht nach bietet die Auseinandersetzung mit Geschichte Orientierungsmöglichkeit für die Herausbildung einer europäischen Identität. Die Realisierung Europas als politische, wirtschaftliche und kulturelle Gemeinschaft hängt in erster Linie davon ab, was in den Köpfen der Beteiligten passiert. Für ein kulturelles Projekt von dieser Dimension sind

¹ Muschg, Adolf: Was ist europäisch? Verlag C. H. Beck München 2005, S. 33.

² Ebd., S. 11.

³ Ebd., S. 32.

sicherlich zwei notwendige Voraussetzungen zu erfüllen: erstens die Auseinandersetzung einer jeden europäischen Nation mit der eigenen Geschichte, um die jeweils eigene Identität und den Platz in der integrierten europäischen Gemeinschaft zu finden, und zweitens Raum für Dialog und Debatte, Bereitschaft zur Kommunikation statt Spaltung und Isolation. Nur so bestehen Chancen sowohl für die nationale Selbstfindung auch für eine integrierte, europäische Identität

1. 2. Getrennte Vergangenheit - gemeinsame Geschichte

In der Zeit der Teilung Deutschlands war der unterschiedliche Umgang mit der offiziellen Ereignisgeschichte und deren gesellschaftlicher Bedeutung in beiden Teilen das Resultat der jeweiligen politischen Gegebenheiten. Fünfzig Jahre Deutschland (nach dem Zweiten Weltkrieg) heißt in Bezug auf die deutsche Geschichte sowohl Verbundenheit als auch Trennung. Die Deutschen besaßen eine gemeinsame Geschichte in doppelter Staatlichkeit und zugleich vierzig Jahre getrennte Erfahrung. Nach dem Zweiten Weltkrieg und nach der Herausbildung der beiden antagonistischen Blöcke in Ost- und Westeuropa folgte eine Phase, die kaum von einer gründlichen Auseinandersetzung mit der Geschichte geprägt war. Das Bewusstsein von der Geschichte stagnierte und versteinerte und wurde als Störfaktor behandelt.

In der DDR betrachtete die SED-Führung den eigenen Staat bis Mitte der achtziger Jahre als „Sieger der Geschichte“. Die Umgangsform mit der Geschichte in der DDR unterlag einer unverhüllten politischen Zweckbestimmung und der ideologischen Steuerung durch Beschlüsse der SED-Führung.⁴ Die SED betrieb ihre Vergangenheitspolitik unter dem Diktum der Parteilichkeit. Der Gründungsanspruch der DDR, der Antifaschismus, mit dem die gesellschaftlichen Umwälzungen und der Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft politisch-historisch begründet wurden, ermöglichte einen Neubeginn. Aber der Antifaschismus wurde von einem autoritären Staat instrumentalisiert und diskreditiert, andere Abschnitte der Geschichte sind verdrängt und tabuisiert worden. Es wurden kaum Erinnerungsdebatten geführt, und neben dem gängigen Antifaschismus-Konzept konnten sich selten alternative Vorschläge des Umgangs mit der Vergangenheit etablieren.⁵ Sämtliche öffentliche Diskurse den bis zum Ende hin staatlich gesteuert. Die festgefahrenen politischen Strukturen, die kontrollierten Medien, die fehlende Mitbestimmung und die politischen

⁴ Wurl, Ernst: Geschichtspolitik und Geschichtskultur in einem gespalten vereinten Land. In: Utopie kreativ, H. 134. (Dezember 2001), S. 1115-1125. http://www.rosalux.de/cms/fileadmin/rls_uploads/pdfs/wurl134.pdf (17. Sept. 2007)

⁵ Gössel, Sylvia: Den Faschismus »mit Stumpf und Stiel ausgerottet« – Vergangenheitspolitik und Erinnerungskultur in der DDR. http://d-a-s-h.org/dossier/11/03_DDR.html

Repressionen gegen Andersdenkende hatten bald zum vollständigen Mangel an einer kritischen Öffentlichkeit geführt.

Die Deutschen im westlichen Teil des Landes taten sich ebenfalls schwer mit der Geschichte. Neben einer aufrichtigen Beschäftigung mit der Vergangenheit gab es viel zu lange und viel zu oft auch Flucht aus der Verantwortung, Schweigen über Unrecht, Verdrehung und Manipulation der Wahrheit. In der Bundesrepublik durchlief die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg und an den Holocaust mehrere Stationen, vom Leugnen und von der Abwehr von Schuld bis hin zur Anerkennung der Schuld.⁶ Nach 1945 gab es nach außen einen offiziellen Bruch mit dem Nationalsozialismus, der eher aus pragmatischen Gründen vollzogen wurde, da Deutschland den Krieg verloren hatte. Im Inneren der Gesellschaft wurden aber Kontinuitäten akzeptiert. Allgemein kann für die Nachkriegszeit bis zum Ende der sechziger Jahre gesagt werden, dass das Verdrängen der Taten im Vordergrund stand. Im öffentlichen Diskurs war man jahrelang bemüht zu betonen, dass die Wandlung vom Nazi zum westlichen Demokraten gelungen sei. Die so genannten 68er erhoben dann Anklage gegen dieses Verdrängen. Das Augenmerk wurde jetzt besonders auf die Verstrickungen in den eigenen Familien gerichtet, und man hat gegenüber den Vätern den Vorwurf des Verschweigens geäußert. Diese Generation forderte die individuelle Auseinandersetzung mit den eigenen Taten, klagte aber dabei die Gesellschaft als Ganzes nicht an.

Im Historikerstreit der achtziger Jahre standen sich zwei Positionen gegenüber. Einerseits repräsentierte die Richtung von Ernst Nolte die Zurückweisung der Schuld, oder deren Relativierung durch den Verweis auf das Verbrechen Anderer. Weiterhin griffen Nolte und seine Anhänger die etablierte Gedenkpolitik an und bekannten sich offen zur verbreiteten Tendenz, sich nicht über die eigene Nationalgeschichte schämen zu müssen. Andererseits wollte Jürgen Habermas gerade durch die kritische Aneignung der Geschichte das deutsche Erbe antreten, das heißt, durch die Hervorhebung der Zäsur von 1945, die das Schlechte vom jetzigen Guten getrennt hat. Durchgesetzt haben sich in der Geschichtswissenschaft und in der offiziellen Erinnerungspolitik einzelne Komponenten aus beiden Positionen. Der Verweis auf die Verbrechen anderer Nationen, insbesondere der Vergleich des Nationalsozialismus mit dem Stalinismus, hat in vielen Bereichen der Auseinandersetzung mit Gedenken Einzug gefunden. Der so genannte Schlussstrich unter der Vergangenheit konnte sich wiederum nicht durchsetzen.

1. 3. Deutsche Geschichte im Kommen. Themawahl der Arbeit

⁶Haman, Katharina: Offizielles Erinnern in der Bundesrepublik Deutschland. In: http://d-a-s-h.org/dossier/11/02_offizielles_erinnern.html (16. September. 2007)

Heiner Müller (1929 Eppendorf – 1995 Berlin) und Volker Braun (1939 Dresden) haben mit ihrem schriftstellerischen Schaffen eine starke Teilhabe sowohl am Prozess der Suche nach der kollektiven, gesamtdeutschen Identität als auch an der Ausformung des Geschichtsbewusstseins in Deutschland. Sie stellen beide in ihren Werken Fragen nach einer Alternativgeschichte, die auch heute noch als Schlüssel zur Lösung aktueller Probleme Deutschlands und der europäischen Zivilisation dienen können. Im Mittelpunkt der vorliegenden Dissertation steht Heiner Müllers und Volker Brauns Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte. Gefragt wird also nach deutschen geschichtlichen Bezügen und Kulturtraditionen, auf die sich beide Dramatiker in ihren Deutschlandstücken besinnen.

Die Herangehensweise der Arbeit basiert auf der grundsätzlichen Annahme, dass beide Dramatiker aus Sachsen nicht ausschließlich auf der Grundlage der Gegebenheiten der DDR-Dramatik behandelt werden dürfen. Von einem bestimmten Zeitpunkt an sind ihre Werke durch eine Verstärkung der kritischen Tendenzen und durch die Entfremdung dem eigenen politischen Gemeinwesen gegenüber gekennzeichnet. Immer häufiger bleiben daher ihre Stücke, im Gegensatz zu den sozialistischen Bejahungsstücken und der Gebrauchsdramatik, Schubladenstücke, oder werden ausschließlich in der BRD gedruckt und aufgeführt.

Sowohl in Westdeutschland als auch in Ostdeutschland gab es literarische Werke, in denen eine kritische Alternative zum offiziell vorgegebenen Geschichtsbild entworfen wurde. Dieses Nachdenken über Geschichte vollzog sich auf beiden Seiten nicht übereinstimmend, aber gerade aus diesem produktiven Spannungsfeld ergaben sich zahlreiche Aussagen im Rahmen des Geschichtsdiskurses, die zu grenzüberschreitenden Elementen und dadurch zum Symbol der Durchlässigkeit der deutsch-deutschen Teilung wurden.

Nach Wolfgang Emmerich gab es in der DDR „eine andere deutsche Literatur“, zu deren Vertretern er auch Müller und Braun zählt. Er behauptet, die ästhetisch wertvolle DDR-Literatur löse sich vom Offizialdiskurs und entwerfe Literatur als Gegentext, als Subversion des Leitdiskurses.⁷ „Die andere deutsche Literatur“ ist durch Mobilisierung von Phantasie, durch verrückte Erzählhaltungen, fragmentierte, dezentrierte dramatische Fabeln oder Intertextualität und Redevielfalt in der Lyrik gekennzeichnet. Diese Literatur reflektiert durch ihre ästhetische Emanzipation von politischen Zwängen den gesamtgesellschaftlichen Modernisierungsprozess im Stadium der Krise. Sie macht sich durchlässig für neue Erfahrungen und ästhetische Ausdrucksweisen jenseits der politisch-gesellschaftlichen Zwänge.

⁷ Emmerich, Wolfgang: Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR. Westdeutscher Verlag Opladen 1994, S. 201.

Meine Arbeit nimmt sich vor, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede des intertextuellen Dialogs im Rahmen des Deutschlanddiskurses, die gemeinsam geführte Debatte um die Erinnerung an die eigene Geschichte zu untersuchen. Der Schwerpunkt wird auf eine textrhetorische Analyse von intertextuellen Bezügen in den ausgewählten Dramen verlegt, damit die Konstellation des intertextuellen Dialogs erfasst werden kann. Ausgegangen wird also von der Textproduktion. Dabei ist allerdings zu bedenken, dass im Falle von Heiner Müller und Volker Braun die Textproduktion nie ein Endergebnis, sondern eher einen Ausgangspunkt darstellt. Damit wird sofort als entscheidendes Problem erkennbar, ob man eine unabgeschlossene Textproduktion rhetorisch betrachten kann. Dieser Aspekt soll bei der Analyse der Dramen keineswegs aus den Augen verloren werden.

Als ein weiteres Problem stellt sich, ob Müllers und Brauns Dialog in den Deutschlandstücken eine Entwicklung zeigt. Gefragt wird also auch nach der Wechselwirkung als Prozess. Angenommen wird, dass das gemeinsame Diskussionsfeld im Werk beider Dramatiker von zentraler Bedeutung ist, es soll aber auch bewiesen werden, dass ihr Dialog über die Spannungen zu einer immer intensiveren Wechselwirkung führt. Schließlich soll untersucht werden, ob sich diese Alternativgeschichten ausschließlich auf die eigene, deutsche Geschichte beziehen, oder ob Müllers und Brauns Erinnerungslandschaften auch über die deutsche Vergangenheit hinausführen und sich auf die Thematisierung der Widersprüche der gegenwärtigen Zivilisation erstrecken.

1. 4. Selbstreflexivität bei beiden Autoren

Sowohl Heiner Müller als auch Volker Braun haben in ihren autobiographischen und essayistischen Schriften auf die Selbstreflexivität großen Wert gelegt, ihre zahlreichen poetologischen Aussagen erleichtern erheblich jede literaturwissenschaftliche Untersuchung. Unbedingt erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang bezogen auf Müller sein autobiografisches Werk *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*⁸, in dem der Autor mit Sarkasmus seinem Leben und seinen Werken begegnet. Weiterhin wichtig sind in dieser Hinsicht Müllers Essays und die mit ihm geführten Gespräche, die unter dem bezeichnenden Titel *Heiner-Müller-Material. Texte und Kommentare*⁹, *Rotwelsch*¹⁰ und *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*¹¹ herausgegeben worden sind.

⁸Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Kiepenheuer und Witsch Köln 1992

⁹ Heiner-Müller-Material. Texte und Kommentare. Hrsg. von Frank Hörnigk. Reclam Leipzig 1990

¹⁰ Müller, Heiner: *Rotwelsch*. Merve-Verlag Berlin 1982

¹¹ Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Verlag der Autoren Frankfurt am Main 1986

Volker Brauns Essays sind in den Bänden *Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate*¹², *Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie*¹³ und *Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen*¹⁴ zu lesen. Brauns Selbstkommentare zu den einzelnen Werken finden sich in *Arbeitsnotizen. Texte in zeitlicher Folge*¹⁵ zu finden.

1. 5. Der Deutschlanddiskurs in Müllers und Brauns Dramatik aus Sicht der Sekundärliteratur

Frank-Michael Raddatz behauptet in *Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*¹⁶, dass subjektive Gründe und psychische Impulse auf Müllers literarische Produktivität großen Einfluss haben. Er konzentriert sich in erster Linie auf subjektive Erfahrungen, autobiografische Momente, die die Affinität zur Beschäftigung mit der Geschichte stiften. In Bezug auf die kritische Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit nimmt Raddatz Themenkomplexe wie Gewalt, Verrat, Schrecken, Primat der Selbsterhaltung und Freitod in Betracht, die auf den deutschen Geschichtsprozess als einen katastrophalen Irrweg verweisen. In seinem Sinne transzendieren Müllers Szenarien einen Deutschlandkomplex, dessen ästhetische Entfaltung die subjektiven Regungen des Künstlers beeinflussen.

Jürgen Schröder befasst sich in *Geschichtsdramen. Die „deutsche Misere“ – von Goethes Götz bis Heiner Müllers Germania*¹⁷ mit dem Störfaktor Geschichte. In Studien einer Dramengeschichte von mehr als zweihundert Jahren konzentriert er sich auf zentrale Probleme in Bezug auf das deutsche Geschichtsdrama und dessen Erbschaft. Er arbeitet unter dem Leitgedanken „deutsche Misere“ Dramenanalysen deutscher Geschichtsdramen heraus, und rückt die Geschichte einer kritischen Metageschichte in den Mittelpunkt. Bei dieser Arbeit verweist er auch auf eine permanente Identitätskrise, auf die politische und soziale Rückständigkeit der Deutschen. Bei der Beschäftigung mit Müllers *Germania Tod in Berlin* geht er davon aus, dass Müller auf gewaltsame Weise die deutsche Unheilsgeschichte dramatisiert, mit der Zielsetzung der Abrechnung. In seiner Untersuchung erkennt er, dass der

¹² Braun, Volker: *Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate*. Reclam Leipzig 1982

¹³ Braun, Volker: *Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie*. Suhrkamp Frankfurt am Main 1988

¹⁴ Braun, Volker: *Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1998

¹⁵ Braun, Volker: *Arbeitsnotizen. Texte in zeitlicher Folge*. 10 Bände. Mitteldeutscher Verlag Halle, Leipzig 1989 – 1993

¹⁶ Raddatz, Frank-Michael: *Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*. Metzler Stuttgart 1991

¹⁷ Schröder, Jürgen: *Geschichtsdramen. Die „deutsche Misere“ – von Goethes Götz bis Heiner Müllers Germania*. Stauffenburg Verlag Tübingen 1994

Dramatiker mit dem Sinnkontinuum der Geschichte das dramatische Kontinuum aufsprengt. Er stellt aber fest, dass der dramatische Furor den Traum der deutschen Geschichte, die nicht mehr zum Alptraum und Gräuelmärchen wird, immer noch nicht ausgeträumt hat.

Norbert Otto Eke fasst in *Heiner Müller*¹⁸ das Lebenswerk des Dramatikers zusammen. Auch er geht davon aus, dass der umfassende Einblick in die Geschichte als Voraussetzung zur Bewältigung der Gegenwart von Anfang an als Basis des Müllerschen Lebenswerks zähle.¹⁹ Eke bestimmt die Grundprämisse des Müllerschen Theaterkonzeptes und hält sie sich auch bei der Textanalyse vor Augen. Er fokussiert besonders auf die technischen Mittel, die der Dramatiker gegen das geschlossene System ideologischer und ästhetischer Vorgaben und zur Öffnung des Theaters einsetzt.²⁰ Mit der Untersuchung einer neuen Theaterform geht Eke der Tatsache nach, wie Müller mit Theater und Gesellschaft umgeht, wenn er die Kunst als Gedächtnisraum bestimmt.

Im Kontext der Müller-Rezeption soll noch auf das *Heiner-Müller-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*²¹ verwiesen werden. In diesem Band haben sich die Verfasser sowohl auf die grundlegenden Themenkomplexe in Müllers Werk als auch auf die Analyse der Einzelwerke konzentriert. Unter dem übergreifenden Aspekt *Geschichte und Gedächtnis im Drama* stößt Norbert Otto Eke auf Müllers dekonstruktivistische Dramaturgie, die auf Konstruktion und Dekonstruktion als Grundlage von Verwandlung basiert.²² Im Gegensatz zum traditionellen Geschichtsdrama, das ästhetischen, philosophischen oder ideologischen Rekonstruktionen Ausdrucksmöglichkeiten verschafft, arrangieren Müllers Textlandschaften Abwesenheit: der Geschichte, des Subjekts, der Vernunft. Sie repräsentieren nicht mehr die Geschichte, sondern werden zum Gegenstand des Gedankenspiels und des Nachdenkens.²³ Der Dramatiker schreibe Gegentexte, in denen sich das Alte im Neuen zeigt. Die Herausgeber des Handbuchs weisen ein neues Theaterverhältnis nach, das keine Denkresultate formuliert, sondern immer wieder einen neuen Denkprozess eröffnet.

Bezüglich der Dramatik Brauns war für diese Arbeit Ulrich Profitlichs *Volker Braun. Studien zu seinem dramatischen und erzählerischen Werk*²⁴ von besonderer Wichtigkeit. Profitlich

¹⁸ Eke, Norbert Otto: Heiner Müller. Reclam Stuttgart 1999

¹⁹ Eke, Norbert Otto: Heiner Müller. Reclam Stuttgart 1999, S. 38.

²⁰ Ebd., S. 51.

²¹ Heiner-Müller-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Hrsg. von Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi. Metzler Stuttgart 2003

²² Eke, Norbert Otto: Geschichte und Gedächtnis im Drama. In: *Heiner-Müller-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hrsg. von Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi. Metzler Stuttgart 2003, S. 53.

²³ Ebd., S. 55.

²⁴ Profitlich, Ulrich: Volker Braun. Studien zu seinem dramatischen und erzählerischen Werk. Fink München 1985

arbeitet mit großer Sorgfalt die neuen, bislang noch nicht existenten Akzente in Brauns neueren Stücken (nach *Schmitten*) heraus. Er bezieht sich auf Brauns kritische Feststellung, dass Chancen nicht genutzt werden können, Mögliches unverwirklicht bleibt. Er stellt fest, dass Braun weniger die der Gesellschaft gesetzten Grenzen akzentuiert vielmehr das Mögliche, die den vielen einzelnen gegebenen Chancen, welche nur schwach genutzt werden. Demzufolge drängt sich in Brauns Dramatik ein neues Hauptthema, die subjektive Beschaffenheit immer mehr in den Vordergrund. Braun lenkt sein Hauptinteresse auf die subjektiven Momente für die Ätiologie von Mißlingen, Zerstörung, Stagnation und individuellem Versagen.

Wilfried Grauert befasst sich in *Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun. Studien zu Texten aus den achtzigern Jahren*²⁵ mit Brauns Modernisierungsarbeit, mit seinem neuen Modell der ästhetischen Kommunikation. Er beschäftigt sich intensiv mit Brauns poetologischen Aussagen, mit seinen Essays und den neueren Stücken. So geht er dem Desillusionierungsprozess und dem Verlust der sozialistischen Utopie in diesem Werk nach und arbeitet die einzelnen Schritte auf der Suche nach dem Konzept von literarischer Kommunikation heraus. Brauns neuer Weg ist nach ihm durch den Bruch mit dem Offizialdiskurs, durch eine geschichtsphilosophische Konzeption, durch eine kritische Auseinandersetzung mit der Tradition gekennzeichnet, sowie durch die Konstituierung einer demokratisch-sozialistischen Öffentlichkeit mit der Möglichkeit zur Alternative.

Claudia Schmidt rückt in *Rückzüge und Aufbrüche. Zur DDR- Literatur in der Gorbatschow- Ära*²⁶ auch Brauns Systemkritik in den Dramen der achtziger Jahre in den Mittelpunkt. Dabei konzentriert sie sich stark darauf, wie sich Braun mit den Strukturen der Geschichte, mit ihren wiederkehrenden Verläufen und langen Wirkungen sowie mit der grundsätzlichen Frage nach Fortschrittmöglichkeiten der abendländischen Zivilisation auseinandersetzt. Aus Brauns Befragung des Bestehenden leitet sie dessen neues Verfahren ab, das auf Montage, Fragmentierung, auf Verzicht auf eine durchgehende Fabel und modellhaften Handlungsfragmenten basiert. Dieser Verfasserin zufolge sind Brauns Stücke in den achtziger Jahren von einer experimentellen Wirkungspoetik gekennzeichnet, nach der keine Lösungen mehr, sondern Vorschläge mit Diskussionscharakter angeboten werden.

1. 6. Einordnung der Untersuchung in die einschlägige Forschung

²⁵ Grauert, Wilfried: *Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun. Studien zu Texten aus den achtzigern Jahren*. Königshausen & Neumann Würzburg 1995

²⁶ Schmidt, Claudia: *Rückzüge und Aufbrüche. Zur DDR- Literatur in der Gorbatschow- Ära*. Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften Frankfurt am Main 1995

Die Untersuchung eines Dialogs über Deutschland im Werk Müllers und Brauns ist vor allem damit zu begründen, dass es an Sekundärliteratur zu diesem Thema nach meinem Wissen bisher fehlt. Man findet keine Studie, die den Dialog zwischen diesen beiden Dramatikern in Bezug auf den Deutschlanddiskurs und unter vergleichendem Aspekt behandeln würde. Die vorhandenen wissenschaftlichen Arbeiten beschränken sich ausschließlich auf die Untersuchungen einzelner Werke entweder Müllers oder Brauns. Eine zusätzliche Schwierigkeit bedeutet, dass Heiner Müllers und Volker Brauns Werk von der Forschung nicht gleichrangig behandelt wird. Müllers Stücke fanden bisher eine wesentlich stärkere Rezeption sowohl in der nationalen als auch in der internationalen Germanistik. Aus diesem Grund versteht sich die vorliegende Untersuchung auch als ein Beitrag zur Erweiterung der Braun-Rezeption. Vor allem will sie aber durch die Erschließung neuer Übereinstimmungen und Differenzen in Bezug auf den Deutschlanddiskurs zur Erhellung der literarischen Kommunikation zwischen Müller und Braun beitragen.

1. 7. Das Materialkorpus

Obwohl sich Müller und Braun auch anderer literarischer Gattungen bedienten, und Volker Braun vor allem als Lyriker und Prosaautor gilt, wurden von mir als Material für die Untersuchung ausschließlich Dramen herangezogen. Während der Beschäftigung mit dem Lebenswerk der beiden Autoren wurde nämlich sichtbar, dass im Rahmen des Deutschlanddiskurses sich ihr intertextueller Dialog in den Dramen vollzieht. Vor allem das Drama erweist sich bei beiden als geeignetes Medium, um über die eigene Geschichte zu reflektieren und eine Alternativgeschichte zu konstruieren. Die Auseinandersetzung mit der Geschichte verbleibt sowohl bei Müller als auch bei Braun nicht im Bereich der Selbstreflexion, in der theatralen Kommunikation sehen sie beide das geeignete Medium, mit einem Kollektiv gemeinsam über die eigene Geschichte zu debattieren. In dem engen Verhältnis von Dramatik, Theater und Gesellschaft erkennen wir am Beispiel von Heiner Müllers und Volker Brauns Dramatik ein gesellschafts- und geschichtsbildendes Theaterkonzept. Drama, Geschichte und Kommunikation bilden also ein organisches Zusammenspiel.

Beide Dramatiker haben unecht unterschiedliche Lebenswege, ihr Lebenswerk weist mehrere Phasen auf und sie vertreten oft auch unterschiedliche Konzepte in der Dramatik. Bei beiden ist aber deutlich ein Paradigmenwechsel zu erkennen, als sie von den Produktionsstücken, von den Themen der realsozialistischen Arbeitswelt Abschied nehmen. Dieser Paradigmenwechsel betrifft sowohl die Stoffwahl als auch die Form. In den neuen Stücken werden nun keine Gegenwartsstoffe mehr dargestellt, dafür erfolgen Rückgriffe auf

literarische Vorlagen, auf die deutsche Geschichte, auf die Weltgeschichte, oder auf Mythos. Allerdings ermöglichen diese Vorlagen oft, verdeckt auf die Widersprüche in der Gegenwart hinzuweisen. Das intensive Wachrufen alter Stoffe gelingt mittels der Montagetechnik. Es lässt sich in der neuen Dramatik eine starke Tendenz zum Experimentieren mit neuen Formelementen beobachten.

Wenn man das Werk beider Autoren in Bezug auf den Deutschlanddiskurs miteinander vergleicht, sind drei Phasen, die der siebziger, der achtziger und der neunziger Jahre, erkennbar. Der Ältere, Heiner Müller, greift viel früher zur Geschichte als Thema, er arbeitet lange an einem Stoff, bis er Anfang der siebziger Jahre zwei Deutschlandstücke, *Die Schlacht* und *Germania Tod in Berlin* vorlegt. Auf diese Stücke reagiert Braun erst nach dem Paradigmenwechsel in seinem Werk Ende der siebziger Jahre mit *Simplex Deutsch*, in dem seine, aus seiner Arbeit an der Geschichte resultierende kritische Auseinandersetzung mit der Politik der DDR sichtbar wird. Die Deutschlandstücke der achtziger Jahre bilden im Werk beider Autoren die Mittelachse, in denen der gegenseitige Dialog meines Erachtens weniger intensiv ist als in den siebziger und neunziger Jahren. Hier finden beide zum Zweck der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit vielfältige Themenkomplexe und unterschiedliches Material. Müller befasst sich mit der Aufklärung und dem Preußentum am Modell des deutschen Gräuelmärchens. Ihm gegenüber bearbeitet Braun den Nibelungenstoff, um die Vergangenheit und deren fatale Abläufe zu hinterfragen. Die Wende im Leben beider Autoren ist entscheidend. Ihre Deutschlandstücke der dritten Phase – Müllers *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* und Brauns *Iphigenie in Freiheit* sind beide Bilanzen der Wende, sie behandeln gemeinsame Stoffe Themenkomplexe und sind übereinstimmend von hochgradiger Reflexivität. Da ich mich auf solche Stücke von Müller und Braun konzentriere, in denen die deutsche Geschichte zum Hauptgegenstand wird, sind die Stücke beider aus den fünfziger und sechziger Jahren nicht Gegenstand meiner Untersuchung.

In diesem Sinne bilden die folgenden Dramen das Textkorpus der vorliegenden Dissertation: Heiner Müllers *Die Schlacht* (1951 / 1974), *Germania Tod in Berlin* (1956/ 1971), *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* (1990/ 1995) sowie Volker Brauns *Simplex Deutsch* (1978/ 1979) und *Iphigenie in Freiheit* (1990). Diese Stücke sind unter dem Aspekt des Deutschlanddiskurses zu analysieren, da in ihnen neue Stellungnahmen zur Geschichte und eine ausgeprägte Kritik sowohl am konkreten gesellschaftlichen System als auch am Systemdenken im Allgemeinen zu verzeichnen sind. Durch das Medium der Kunst werden die Widersprüche der gesellschaftlichen Entwicklung vermittelt, über die die Dramatiker in ihren Stücken einen inneren Dialog führen.

Es gibt außer der ausgewählten Deutschlandstücke natürlich auch weitere, die von geschichtlicher Substanz sind. In diesem Sinne kann man Müllers *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* (1976), *Wolokolamsker Chausee I – V.* (1983/84 - 1987) und Brauns *Siegfried Frauenprotokolle Deutscher Furor* (1983/84) ebenfalls erwähnen. Der Grund für die meine Einschränkung ist meine Überzeugung, dass sich der intertextuelle Dialog zwischen diesen beiden Dramatikern am intensivsten gerade in den ausgewählten Stücken vollzieht.

Unter *Stücken* sind die Textvorlagen ohne „performance“ und ohne deren Rezeption zu verstehen. Die Jahresangaben verweisen auf den Schreibprozess, nicht auf Aufführungen der Stücke. Es ist auch nach meiner Auffassung ein dramatisches Werk nicht von der theatralen Kommunikation trennbar, im Theater entsteht ja ein dramatisches Kunstwerk in jenem Augenblick neu, und durch dieses Medium wird der Zuschauer in Aktivität versetzt. Theater besitzt sogar nach meiner Meinung seine eigene Disziplin. Unter Inszenierung versteht sich nicht die stilisierte, simple Präsentation eines dramatischen Textes, sondern die Möglichkeit der Eröffnung neuer Wahrnehmungsmöglichkeiten.

Dennoch muss ich in diesem Forschungsvorhaben die Probleme der theatralen Inszenierung und der Rezeption über weite Strecken in meinem Forschungsvorhaben vernachlässigen. Ich habe mir das Zwiegespräch beider Autoren in dramatischen Texten zur Aufgabe gemacht, um die intertextuellen Referenzen anhand Textanalysen zu untersuchen. Die Aussagen, die Behauptungen und Gegenbehauptungen der Autoren, im Diskurs, sind vorrangig im intertextuellen Gewebe zu entdecken, und keine Regiearbeit kann diesen Dialog präsentieren. Da der Deutschlanddiskurs seine Spuren am deutlichsten im dramatischen Text hinterlässt, werden die Fragen und Antworten der Dramatiker ausschließlich in der Textanalyse untersucht.

Obwohl es in den Deutschlandstücken um Geschichte geht, besteht weder bei Müller noch bei Braun die Absicht, alte Stoffe mit Hilfe einer neuen Dramatik historisch zu rekonstruieren. Historische Vorgänge werden diesen Deutschlandstücken vor allem problematisiert. Entkommen können sie aber, vor allem nach dem Paradigmenwechsel in ihrem Werk, der Geschichte nicht, nur handelt sich nicht um die Reproduktionen einer aufgerufenen Epoche, also nicht eigentlich darum, was allgemein unter Geschichtsdramen verstanden wird. Das Kriterium der Historizität zählt weder für Müller noch für Braun.

Statt einer gattungsgeschichtlichen Untersuchung richtet sich mein Interesse auf den Aspekt, warum die Dramatiker die Geschichte befragen. Es vollzieht sich eine kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte, zu der drei verschiedene Fragen zu erörtern sind.

Zum Einen, was als deutsche Geschichte im jeweiligen Drama dargestellt wird. Zum Zweiten, wie sie behandelt wird und zum Dritten, warum sie auf diese Weise präsentiert wird. Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich in erster Linie mit der Frage, auf welche Art und Weise die deutsche Geschichte in Müllers und Brauns Deutschlandstücken gestaltet wird. Die drei gestellten Fragen sind wegen ihrer Komplexität schwer voneinander zu trennen. Gerade deswegen ist es besonders notwendig, neben der Fragestellung nach der Art der ästhetischen Gestaltung sich auch die anderen Fragen vor Augen zu halten.

1. 8. Methodische Standortbestimmung

Intertextualität

Da Müllers und Brauns Dramen nicht voraussetzungslos entstanden sind, bediene ich mich bei der Einzeltextanalyse der Freilegung von Intertextualität, die als Begriff alle Bezüge eines literarischen Textes auf andere literarische Texte umfasst. Im Netzwerk eines Diskurses verweist ein Text nicht auf außertextuelle Wirklichkeit, sondern auf andere Texte.

Um bei der Textanalyse der intertextuellen Bezüge die Technik, die Funktion und den Sinn des Zitierens zu untersuchen, richtet sich meine Arbeit nach den Theorien und Klassifikationen von Ulrich Broich und Manfred Pfister²⁷. Trotz der unterschiedlichen Termini und Klassifikationsarten steht bei ihnen eines fest: Es gibt keinen Text ohne textuelle Transzendenz und ohne jegliche Interferenz.

Theatrale Kommunikation

Bei einer Dramenanalyse ist Erika Fischer-Lichtes Dramentheorie²⁸ nicht zu umgehen. Sie bezeichnet seit der Theateravantgarde den Paradigmenwechsel von der internen zur externen theatralen Kommunikation und behauptet, dass das moderne Theater mittels der Montage von Fragmenten an der unmittelbaren Wirkung auf die Zuschauer arbeitet. In diesem Sinne ist bei ihr vom neuen Funktionsverständnis des Theaters die Rede. Bei Müllers und Brauns offenen Dramen geht es auch um ein offenes Kommunikationsverhältnis, durch welches das Theaterstück innerhalb des gesellschaftlichen Gesamtprozesses zur Produktivkraft wird. Es muss aber darauf hingewiesen werden, dass ihre Fragmente mit der Zeit weniger szenisch vorgestellt als sprachlich-rhetorisch verhandelt werden. So zeigen sich bei beiden in den späteren Stücken eine Radikalisierung der monologischen Anlage, die Dekonstruktion der dramatischen Figur, die Auflösung der handelnden Figur. Es ist also zu untersuchen, wieso

²⁷ Broich, Ulrich/ Pfister, Manfred: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg.. Max Niemeyer Tübingen 1985

²⁸ Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. A. Francke Verlag Tübingen und Basel 1997

der Monolog in einer externen theatralen Kommunikation, die grundlegend auf Dialog beruht, als Tendenz bemerkbar wird. Man stellt die Frage, wie der Monolog eben das Medium des kollektiven Dialogs schafft.

Die Auswahl von verschiedenen Annäherungen resultiert aus der Erkenntnis, dass man sowohl zur Analyse von Intertextualität als auch zur Unterscheidung von Bezügen mehrere Aspekte braucht. Es ist auch festzustellen, dass eine Klassifikation auf disjunktive Weise, was für eine deutliche Zuordnung von jedem intertextuellen Bezug stünde, auszuschließen ist, weil es sich in den meisten Fällen um Kombinationen, Mischformen handelt.

1. 9. Zum Aufbau der Arbeit

Nach dieser Einleitung werden die theoretischen Grundlagen der nachfolgenden Studie erläutert. In dem zweiten Kapitel geht es um die Auseinandersetzung beider Autoren mit Brechts Dramatik. Es ist unmöglich, Müllers und Brauns Dramatik angemessen zu behandeln, ohne über Brechts Theaterarbeit zu sprechen. Brecht war der gemeinsame Anreger beider Theatermacher, seine Wirkung auf die gesamte Nachwuchsgeneration war entscheidend. Sich mit Brecht auseinanderzusetzen hieß für Müller und für Braun gleichermaßen, ihn überwinden zu lernen, um den eigenen Weg zu finden. Im Zusammenhang der theoretischen Grundlagen werden in einem weiteren, dem dritten Kapitel einzelne Autorenpositionen beschreiben. Zunächst werden die geschichtsphilosophischen Entwürfe beider Dramatiker skizziert, um dann die von diesen nicht ganz unabhängigen poetologischen Grundpositionen eingehend zu erläutern, in denen sich schon eine eigene Ästhetik ankündigt.

Im zweiten Hauptteil erfolgt eine textanalytische Untersuchung des intertextuellen Horizonts der ausgewählten Stücke, wobei auch die im ersten Teil herausgearbeiteten theoretischen Grundlagen integriert werden. Der Deutschlanddiskurs der frühen Deutschlandstücke wird nachfolgend beschrieben. *Die Schlacht* und *Germania Tod in Berlin* von Heiner Müller und *Simplex Deutsch* von Volker Braun werden dabei jeweils diachron beschrieben und im Vergleich synchron einander gegenübergestellt, damit der intertextuelle Dialog aus den siebziger Jahren behandelt werden kann. Im nächsten Kapitel folgt die Bilanz der späten Deutschlandstücke aus den neunziger Jahren. Hier werden anschließend der Deutschlanddiskurs nach der Wende diachron und der innere Dialog in den Dramen *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* von Heiner Müller und *Iphigenie in Freiheit* von Volker Braun synchron betrachtet untersucht. Zum Schluss wird der Blick auf die Gemeinsamkeiten und Differenzen im Hinblick auf den Deutschlanddiskurs gelenkt.

2. 1. Müllers und Brauns Auseinandersetzung mit Brechts expliziter Publikumsdramaturgie

„Es ist ein großes allseitiges Interesse dafür vorhanden,
daß nichts direkt Neues gemacht wird.“²⁹

Bertolt Brechts Denken und Theaterpraxis waren für etliche Vertreter der Nachkriegsgeneration von großer Bedeutung. Zu ihnen zählen Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Peter Hacks als Zeitgenossen Brechts sowie Heiner Müller, Volker Braun, Erwin Strittmatter, die am Anfang ihrer Laufbahn als Brecht-Schüler gelten, aber auch Peter Handke, der als wesentlich jüngerer Autor Brechts Lebenswerk kritisch begegnete. Den jüngeren Autoren in der DDR bot er eine einzigartige Orientierungsmöglichkeit, eine Legitimation in politischer und künstlerischer Hinsicht.³⁰ In Westdeutschland dagegen gab es zum Teil Angriffe gegen Brecht und Kontroversen um sein Werk, die sich zeitweise sogar zum Boykott der Aufführungen seiner Stücke steigerten.³¹ Das Grundmuster dieses Konflikts in den fünfziger Jahren ist die zunehmend sich vertiefende Spaltung zwischen den beiden deutschen Staaten, indem Brecht politisch Partei nahm. Erst nach dem Bau der Mauer (1961) wird er auch auf den Bühnen der Bundesrepublik zum meist gespielten Dramatiker.

Auch wenn sich die genannten Dramatiker nach Brechts Tod (1956) auf unterschiedlichste Weise mit seiner Ästhetik auseinandergesetzt, Elemente seiner Kunst aufgenommen oder sie kritisch fortentwickelt haben, um eigene Wege zu finden, steht eines fest: Brecht mit seiner Theaterarbeit am Berliner Ensemble war da, als sie angefangen und überhaupt zu schreiben gelernt haben. Es war also unmöglich, ihn zu umgehen.

Für Heiner Müller und Volker Braun war Brecht maßgebend. Um den wichtigsten Bezugspunkt zwischen dem Werk Brechts und dem seiner Schüler herauszufinden, soll hier Brechts offene Dramaturgie als ästhetisches Programm skizziert werden, die nicht nur den konzeptionellen Kern dieser Dramatik bildet, sondern auch von Brechts Nachfolgern als Erbe übernommen wird. Als Ausgangspunkt für meine Darlegungen dient also Brechts Theaterarbeit mit dem Zuschauer als produktivem Koproduzenten. Brecht hat schon am

²⁹ Brecht, Bertolt: Über den Untergang des alten Theaters. (1926) In: Bertolt Brechts Gesammelte Werke. Band 15. Suhrkamp Verlag Frankfurt 1967, S. 105.

³⁰ Schnell, Ralf: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. 2. Auflage. J. B. Metzler Stuttgart Weimar 2003, S. 168.

³¹ Ebd., S. 173.

Anfang seines Lebenswerks den Rahmen des traditionellen Illusiontheaters aufgebrochen, in dem die Trennung zwischen Bühne und Publikum jahrhundertlang unüberbrückbar war. Er lehnte das Theater der Einfühlung ab und plädierte für ein Theater der Verfremdung, das ein völlig neues Kommunikationsverhältnis zwischen Bühne und Publikum voraussetzt. Die Einfühlung ist nicht mehr der angestrebte Wirkungseffekt, vielmehr wird verlangt, dass der Zuschauer zwar am Vorgang teilnimmt, aber dazu aus der Distanz Stellung bezieht. So verliert er seine Passivität und wird zum Koproduzenten.

Dieses Hauptkonzept erfährt im Verlauf der Jahre mehrfach bedeutende Modifikationen, indem Brecht auf das Verhalten des Publikums, auf dessen selbständige Stellungnahme immer größeren Wert legt. Während er bei der ursprünglichen Konzeption des epischen Theaters noch „jene kritische, auf Veränderungen ausgehende, auf die Meisterung der Natur abzielende Haltung“³² für primär hält, verlangt er später in den fünfziger Jahren vom Publikum schon die Haltung des „Ko-Fabulierens“³³. Nun wird vom Zuschauer nicht mehr nur kritische Haltung verlangt, Brecht erwartet seine noch produktivere, selbständigere Tätigkeit. Kofabulieren, mitdichten, heißt, dass der Zuschauer den Vorgang aktiv mitgestaltet, „im Geist andere Verhaltensweisen und Situationen hinzudichtet“³⁴. Genauer bedeutet das, dass er dem, was er auf der Bühne sieht, etwas Neues hinzufügt

Volker Klotz hat für diese veränderte Kommunikationsform den Begriff *explizite Publikumsdramaturgie* eingeführt.³⁵ Er geht davon aus, dass sich Brechts Dramaturgie nicht darauf beschränkt, dem Zuschauer nur eine betrachtende Teilnahme am Theatergeschehen einzuräumen. Er arbeitet heraus, dass Brecht direkte Eingriffe in ein potentiell handlungsfähiges Publikum vorsieht, um bei ihm schließlich folgerichtige Handlungsbereitschaft zu erzeugen. In diesem Sinne verfügt dieses interaktive Spiel über eine *explizite Einflussdramaturgie* auf den Zuschauer und daraus folgend, auch auf die Gesellschaft.

In dieser expliziten Kommunikationsform wird der Zuschauer ständig mit Alternativen, Widersprüchen konfrontiert, um ihn gedanklich zu aktivieren. Nach der Konzeption Brechts reicht es aber noch nicht aus, dass die produktive Potenz des Zuschauers beansprucht und im

³² Brecht, Bertolt: Das epische Theater (1939). In: Bertolt Brechts Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 15. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1967, S. 299.

³³ Brecht, Bertolt: Episches und dialektisches Theater. In: Bertolts Brecht Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 16. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1967, S. 924.

³⁴ Ebd.

³⁵ Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums. Königshausen & Neumann Würzburg 1998, S. 230.

optimalen Fall auch erreicht wird. „Das neue Poetische“³⁶ wird von der Idee generiert, nach der die Welt und der gesellschaftliche Zustand als veränderlich vorgestellt werden. Diese Vorstellung von der Veränderbarkeit der Welt hängt weiterhin mit Brechts dialektischem Denken zusammen, nach dem die gesellschaftlichen Verhältnisse ausschließlich in Widersprüchen dargestellt werden können. Der Zuschauer soll nach der Auseinandersetzung Entscheidungen nicht ausweichen können. Nach Brechts Erwartung sollen diese Entscheidungen in Taten münden, die zur Entstehung einer von ihm als richtig angesehenen gesellschaftlichen Lage beitragen.

Mit dieser Konzeption setzt sich Brecht in seinen Stücken, besonders in seinen Lehrstücken, das Ziel, das noch nicht Erreichte in der Gesellschaft zu verwirklichen.

Es soll an dieser Stelle jetzt nicht detailliert auf Brechts Techniken und Mittel eingegangen werden, mit deren Hilfe seine Dramaturgie auf der Bühne realisiert wird. Zwei grundlegende Gesichtspunkte gilt es dennoch hervorzuheben, die zum Verständnis von Müllers und Brauns Dramaturgie auf jeden Fall nötig sind. Erstens sind Brechts Theaterstücke stets ein Ergebnis ständigen Experimentierens. Da er sich die Welt als veränderlich vorstellt, bemüht sich Brecht fortlaufend, die Vorgänge in ihr als Prozess darzustellen. Daraus folgt, wie es in der Programmschrift *Kleines Organon für das Theater* steht, dass die gesellschaftlichen Zustände in ihren Widersprüchen als Prozesse gezeigt werden, um auf Beweglichkeit der Gesellschaft zu kommen.³⁷ In diesem Sinne ist ein Theaterstück bei Brecht immer ein Gegenexperiment, das beim Zuschauer Denkprozesse über zu diskutierende, kritikwürdige, veränderbare Vorgänge hervorruft. Das Theaterstück ist ein Spiel von Ursache und Folge, dessen Verlauf, und vor allem dessen Fortgang im Mittelpunkt stehen und weniger der Endeffekt des Prozesses.³⁸

Zweitens richtet sich Brechts ganzes Streben auf die Austragung des Konflikts. In diesem Sinne sucht er nach der Art und Weise, wie er den Zuschauer auf die Kausalität des Vorgangs gespannt machen kann. Um dessen Aufmerksamkeit auf den Vorgang zu lenken, geht der er auch mit Form und Technik auf experimentelle Weise um. Er benutzt eine große Zahl von

³⁶ Schivelbusch, Wolfgang: Sozialistisches Drama nach Brecht. Luchterhand Darmstadt und Neuwied 1974, S. 16.

³⁷ Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. In: Bertolt Brecht Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 16. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1967, S. 682.

³⁸ Brecht, Bertolt: Der Messingkauf. In: Bertolt Brecht Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 16. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1967, S. 652.

Modellen, Gattungen und Formen wie auch eine Vielzahl von heterogenen Texten.³⁹ Dabei ist von entscheidender Bedeutung, dass jede Vorlage, die der eigenen literarischen Arbeit dient, im Prozess des Montierens als Material benutzt wird. Ohne dass die Einzelheiten der Vorlage ihre logische Abfolge, ihre Sinnzusammenhänge in der Montage verlieren würden, entsteht aus dem Alten ein neues Ganzes, und keine zerstörte Konstruktion.

Brechts Experimentierlust ist ausschließlich auf die gesellschaftliche Kommunikation ausgerichtet. In diesem Sinne kann sein Theaterstück als ein Produkt, als „work in progress“, aufgefasst werden, in dem der Vorgang der Handlung, der Meinungsaustausch und nicht der Endeffekt, die Auflösung des Konflikts zählt. Brechts Publikumsdramaturgie wirkt jeder Zeit auf den Zuschauer und dient als Voraussetzung für eine kollektive Diskussion.

Theo Buck verweist aber in Bezug auf Brechts Aktivierung des Publikums darauf, dass mit dem Konzept der Ko-Produktion nicht ohne Befangenheit umzugehen ist. Seiner Meinung nach gelingt die Ko-Produktion, wenn die verfremdenden Illusionsdurchbrechungen im wachen Bewusstsein eines selbstgewissen, mündigen Zuschauers die nötige Entsprechung finden.⁴⁰ Buck übt auch an der Effektivität von Brechts dramatischer Parabel mit ästhetischer, politischer, didaktischer Erfahrung Kritik. Wie er bemerkt, werden Brechts Parabeln als schöne Beispiele konsumiert, keineswegs aber in gesellschaftliche Produktivität überführt.⁴¹

Die Defizite im Hinblick auf eine erfolgreiche Kommunikation zwischen dem Produzenten und Koproduzenten haben auch die Kritik der Nachfolger daran geschärft. Auch wenn Braun und Müller Brechts Parabelstück mit dessen Idealismus⁴² negieren, lässt sich zusammenfassend betonen, dass Brechts Zielsetzung, im Dienst der gesellschaftlichen Entwicklung Veränderungen bewirken zu können, beide Autoren stark beeinflusst hat. Sie haben am Beispiel Brechts erfahren können, was Interaktion mittels Theater bedeutet. In diesem Sinne ist Brecht der gemeinsame Anreger für diese Theatermacher, da er bei beiden ein Gegenexperiment inspirierte. Brecht Publikumsdramaturgie eröffnete gleichsam eine Debatte unter ihnen, in der es um das dramaturgische Prinzip einer extremen Wirkungsästhetik und um den Ausbau ihrer eigenen Dramaturgie ging.

³⁹ Vaßen, Florian: Bertolt Brechts Experimente. Zur ästhetischen Autonomie und sozialen Funktion von Brechts literarischen und theatralen Modellen und Versuchen. In: Die literarische Moderne in Europa. Hrsg. von Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow, Sabine Rothemann. Westdeutscher Verlag Opladen 1994, S. 146.

⁴⁰ Theo Buck: Von der fortschreitenden Dialektisierung des Dramas. Anmerkungen zur Dramaturgie bei Bertolt Brecht und Heiner Müller. In: Forum Modernes Theater. Hrsg. von Günter Ahrends. Gunter Narr Verlag Tübingen Bd. 4 1989 Heft 1, S. 18.

⁴¹ Ebd., S. 19.

⁴² Mayer, Hans: Deutsche Literatur 1945-1985. Siedler Berlin 1998, S. 161.

2. 2. Heiner Müllers Verhältnis zu Brechts Publikumsdramaturgie

„Das Vaterbild ist das Verhängnis.“⁴³

In Bezug auf die Frage, was für eine Rolle Brecht bei der Herausbildung von Heiner Müllers Ästhetik gespielt hat, findet sich in der Sekundärliteratur meist die Feststellung, in Müllers Werk ließen sich etliche Bezugspunkte erkennen, die beweisen, dass er sich bewusst in die Brecht-Nachfolge gestellt hat. Man zitiert in diesem Zusammenhang oft seine Haltung beim Rauchen seiner Zigarre, eine Haltung, die Brechts Haltung ähnlich war. Man analysiert Stückbearbeitungen, die von *Fatzer* und der *Reise des Glücksgotts*, man legt motivische Anspielungen wie auch thematisch-stofflichen, formal-strukturellen Bezüge frei. In alldem sieht man Indizien, die sich erkennen lassen, dass Brecht lange der wichtigste Bezugspunkt für Müller blieb.⁴⁴

Als Müllers Entscheidung für das Theater fiel, hatte Brecht sofort auf diesen Einstieg einen Einfluss. Der junge Dramatiker hat schon früh, etwa 1948, Auszüge aus *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* und *Mutter Courage und ihre Kinder* gelesen.⁴⁵ Wie er in einem Gespräch mit Erdmut Wizisla erzählt, war seine erste Begegnung mit einem Text von Brecht die *Courage*-Aufführung im Deutschen Theater aus dem Jahre 1950.⁴⁶ Er hat sich dann 1951 um eine Meisterschüler-Stelle am BE beworben.⁴⁷ Die Entscheidung lag nach Müllers Erzählung jedoch nicht bei Brecht, sondern bei Brechts Vertrauter, Käthe Rühlicke, der es oblag, die Aufgaben unter den Kandidaten zu verteilen. Müller erhielt von ihr den nicht besonders anspruchsvollen Auftrag, die Fabel von *Das Glockenspiel des Kreml* zu schreiben, weil sie Heinz Kahlau favorisiert hat. Kahlau, wie es sich später erweisen sollte, ein wesentlich weniger begabter Autor, hat von Rühlicke die Lear-Bearbeitung bekommen, und Müller war sich dessen bewusst, der Verlierer zu sein. Diese Erfahrung hat sein Schicksal nachhaltig beeinflusst, da er damals schon erkannte, er müsse seinen eigenen Weg finden. Auch begriff er sofort, dass er am Modell einer Fabel nicht arbeiten kann. Auch diese Erkenntnis trug dazu bei, sich mit Brechts Dramatik auseinanderzusetzen.

⁴³ Man muss nach der Methode fragen. Heiner Müller im Gespräch mit Werner Heinitz. In: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*. Hrsg. von Gregor Edelmann und Renate Ziemer. Verlag der Autoren Frankfurt am Main 1990, S. 26.

⁴⁴ Silbermann, Marc: Müller und die Tradition. Bertolt Brecht. In: *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hrsg. von Hans-Thies Lehmann/ Patrick Primavesi. J.B. Metzler Stuttgart Weimar 2003, S. 136-137.

⁴⁵ Ebd., S. 138.

⁴⁶ Über Brecht. Erdmut Wizislas Gespräch mit Heiner Müller. In: *Sinn und Form*. 48. Jahr/1996/2. Heft. Aufbau-Verlag Berlin, S. 223.

⁴⁷ Ebd. S. 224.

In Bezug auf Müllers Verhältnis zu Brechts Dramaturgie lässt sich eine Phaseneinteilung in seinem Lebenswerk aufstellen.⁴⁸ Die erste Phase fällt in die fünfziger Jahre, in denen Müller Brechts Parabelmodell in seinen realistischen Produktionsstücken fortschreibt. Die zweite Phase in dieser Hinsicht bilden seine experimentellen Lehrstücke der sechziger Jahre, die schon im Ansatz über Brecht hinausweisen. Die dritte Phase schließlich setzt um 1977 ein, in den Stücken des Spätwerks lässt sich eindeutig von der Überwindung Brechts sprechen.

Eine solche Phaseneinteilung ist jedoch anfechtbar. Marc Silbermann behauptet, es gehe nicht in erster Linie darum zu entscheiden, ob Müllers Angriffe gegen Brecht stimmen, sondern zu erkennen, wie der jüngere Dramatiker sein eigenes Konzept in vielem von Brecht her begründete.⁴⁹ Meiner Ansicht nach war Heiner Müller nicht die Persönlichkeit und der Dramatiker, der nach Vorbildern gesucht hätte. Dennoch hat er, trotz seiner Distanzierung von Brecht ab Mitte der siebziger Jahre in einem Interview mit dem Titel *Das Vaterbild ist das Verhängnis* 1984 behauptet, Brecht sei für ihn so etwas wie eine Kläranlage gewesen. Durch ihn habe sich sein Blick auf die gesamte deutsche Literatur verändert.⁵⁰ Müller bezeichnete ihn als Klassiker, dessen Werk kanonisiert wurde. Diese Aussage weist ja darauf hin, dass es ihm ganz bewusst war, mit Brecht gehe eine Epoche zu Ende. Müller wollte also nicht fortsetzen, dort wo Brecht aufgehört hat. Sein poetologisches Programm lautete: „Das Weitermachen, die Kontinuität, schafft die Zerstörung.“⁵¹ In seinem Sinne ist die Negation positiv zu bewerten, weil Kunst ständig vom Nachdenken über das Tradierte und von Fragestellungen der Nachwuchsgeneration lebt. Brecht blieb für Müller eine sichere Basis, Negation und Auseinandersetzung waren ihm zur Überwindung nötig. Brecht zu überwinden heißt, die eigene Dramatik zu erfinden und den selbständigen Weg einzuschlagen.

Müller, der Nachfahre, hat an seinem Lebensende behauptet, dass das Drama als Gattung in allen Epochen ein Spätprodukt gewesen sei, weil es immer auf Vorlagen, auf vorgeformtes Material und auf Quellen angewiesen sei.⁵² Weiterhin in demselben Interview bekennt er, dass das Schreiben für ihn ja immer instinktiv sei, aber er selbst als Autor beim Schreiben sich auf die vergangene Kunst beziehe. Wenn Müller also Brecht gelesen hat, hat er, aus der Position des Darüberstehens, beim Klassiker bewusst nicht nach Ergebnissen, also nicht nach

⁴⁸ Silbermann, Marc: Müller und die Tradition. Bertolt Brecht. In: Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Hrsg. von Hans-Thies Lehmann/ Patrick Primavesi. J.B. Metzler Stuttgart Weimar 2003, S. 137.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Das Vaterbild ist das Verhängnis. Heiner Müller im Gespräch mit Werner Heinitz. In: Theater heute 1/84, S. 61.

⁵¹ Müller, Heiner: Fatzer ± Keuner. In: Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Reclam Leipzig 1989, S. 32.

⁵² Die Wahrheit, leise und unerträglich. Ein Gespräch mit Heiner Müller von Peter von Becker. In: Theater heute. Jahrbuch (Sondernummer) 1995, S. 9.

kanonisierten Werken, sondern viel mehr nach Material, Struktur, Form und vor allem nach Methode gesucht.

Dazu standen ihm unter anderem auch Walter Benjamins Essays über Brechts Theater zur Verfügung, die unter dem Titel *Versuche über Brecht*⁵³ herausgegeben wurden. Es soll darauf hingewiesen werden, dass Müller diese Schriften sehr früh gekannt hat, und den *Svendborger Gesprächen* zwischen Brecht und Benjamin sein besonderes Interesse galt. Es ist also anzunehmen, wenn Müller Brecht gelesen hat, hat er dabei gleichzeitig auch Benjamins Lesart mitgedacht. Benjamin hat sich in erster Linie für die Formen und Techniken Brechts interessiert. Er verstand unter Brechts epischem Theater ein Modell, „ein dramatisches Laboratorium“, durch das „der Autor als Produzent“⁵⁴ erwirkt, aus den Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen. Der Zuschauer wird zum Akteur und Produzenten, von dem gefordert wird, über den Vorgang nachzudenken, seine Stellung im Produktionsprozess zu bestimmen. Benjamins Überlegungen waren für Müller von großer Bedeutung, weil auch dieser nach Brechts Experimentiermethode gefragt hat. Da Müller kein Dramatiker war, der in seinen Stücken die Wirklichkeit realistisch abbilden wollte, entdeckte er bei Brecht eine Dramatik, die fähig war, in die Gesellschaft einzugreifen. Da Müller die Kommunikation mit der Gesellschaft immer dringlicher eingefordert hat, kommt er Brechts Publikumsdramaturgie auf die Spur.

In diesem Sinne ist Müller Fortsetzer von Brechts Publikumsarbeit. Die Kontinuität zwischen seiner und Brechts Dramaturgie besteht darin, dass auch er das Publikum nicht nur als Objekt, sondern als Ko-Produzent anspricht. Der wesentliche Unterschied liegt jedoch darin, dass Müller unter den veränderten Umständen es weiterhin für unmöglich hält, Haltungen, Impulse durch das Werk so zu vermitteln, wie das Brecht getan hat, weil er den geringsten Eindruck von Unmittelbarkeit vermeiden will. Seine Kritik bezieht sich also darauf, dass Brecht einen Text, mit Vorlagen oder ohne, immer mit einer klaren Konzeption bearbeitet habe.⁵⁵ Müller hat von Brechts Strukturen, Techniken, Mitteln profitiert, er geht aber mit Stoffen nicht ideologisch um. Brecht hat noch in seine Stücke Bewertungen und Lösungen

⁵³ Benjamin, Walter: *Versuche über Brecht*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp Frankfurt am Main 1978. Über das Verhältnis von Brecht und Benjamin ist mehr zu lesen in: Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft. Von Erdmut Wizisla. Suhrkamp Frankfurt am Main 2004

⁵⁴ Benjamin, Walter: *Der Autor als Produzent* (1934). In: Benjamin, Walter: *Versuche über Brecht*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp Frankfurt am Main 1978, 116.

⁵⁵ Theater nach Brecht. Gespräch mit Heiner Müller von Ernst Schumacher (1984). In: *Sinn und Form*. 48. Jahr/ 1996/ 6. Heft. Aufbau- Verlag Berlin, S. 831.

eingeschrieben.⁵⁶ Müller ist in dieser Hinsicht sein Gegenpol. Ihn führt kein Belehrungszwang, er ist gegen die Haltung eines aufklärerischen Moralisten und lehnt es entschieden ab, politische, ideologische und moralische Werte per Kunst zu formulieren.

In einem Gespräch mit Wolfgang Heise behauptet er: „Ich habe keinen vernünftigen Wertplan mehr in der Tasche, Gott und die Götter der Mythen sind tot, schon der Weltgeist zu Pferde starb auf Elba an Magenkrebs oder Arsenvergiftung, ich bin kein Weltgeist an der Schreibmaschine[...]“.⁵⁷ Müller will als Dramatiker in seinen Stücken nicht mehr werten, was ihn auch zum Abschied von Brechts Lehrstück führt. Er bekennt im Jahre 1977, zur Entstehungszeit des Stückes *Mauser*, dass „die Lehre so tief vergraben ist“.⁵⁸ Er nimmt damit von kalkulierbaren Stücken mit einer moralischen Lehre Abschied. Um kalkulierbare Stücke vermeiden zu können, muss der jüngere Dramatiker das bei Brecht noch herrschende Gesetz des Eins-nach-dem-anderen durch möglichst viele Vorgänge und Effekte ersetzen. Der Zuschauer muss aus den Kausalitäten jegliche Antworten selbst herausarbeiten, deren Qualität von seiner kofabulierenden Arbeit abhängt.

Bei Brecht hat die Prozesshaftigkeit der Darstellung zur Austragung eines Konflikts eine wichtige Rolle gespielt, seine Stücke verliefen noch nach strenger Kausalität, auf die die Aufmerksamkeit des Zuschauers in der theatralischen Kommunikation gelenkt wurde. Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Konzeptionen besteht darin, dass Müller für die Probleme der Welt keine Lösungen mehr anbieten kann. Das hat zur Folge, dass in seinen Stücken mehrere Schichten, Perspektiven und Vorgänge desselben Prozesses dargestellt sind. Dieser Prozess wird schon als unabgeschlossen aufgefasst. Wie Müller sagt: „Fertig werden muss ein Stück, wenn es ja enden muss – aber alle endenden Handlungen sind Fragmente grösserer Prozesse, die der eigentliche Gegenstand sind. Was wirklich endet, geht mich nichts mehr an.“⁵⁹

Demzufolge wird meiner Ansicht nach der Rahmen eines „work in progress“ gesprengt, da bei Müller der Blick nicht alleine auf dem Prozess einer Handlung, sondern viel mehr auf deren Fortgang liegt. Hier findet sich eine neue Methode, nach der dem Zuschauer so viele

⁵⁶ Buck, Theo: Von der fortschreitenden Dialektisierung des Dramas. Anmerkungen zur Dramaturgie bei Bertolt Brecht und Heiner Müller. In: Forum Modernes Theater. Hrsg. von Günter Ahrends. Gunter Narr Verlag Tübingen Bd. 4 1989 Heft 1, S. 25.

⁵⁷ Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: Brecht 88. Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausende. Hrsg. von Wolfgang Heise. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1989, S. 203.

⁵⁸ Müller, Heiner: Verabschiedung des Lehrstücks (1977). In: Heiner Müller: *Mauser*. Rotbuch Verlag der Autoren Berlin 1978, S. 85.

⁵⁹ Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: Brecht 88. Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausende. Hrsg. von Wolfgang Heise. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1989, S. 202.

Schichten des Prozesses angeboten werden, dass er nicht mehr fähig ist, alles auf einmal zu begreifen. Da der Zuschauer praktisch keine fertigen Lösungen mehr bekommt, ist er gezwungen, über die Fortsetzung der Handlung nachzudenken. Nach Müllers Idee wird von dieser Konfrontation die Kommunikation mit dem Zuschauer fortgeführt. In diesem Sinne ist ein Stück nie abgeschlossen, die Brechtsche Einheit wird in jeder Hinsicht aufgebrochen.

Auch Müller legt auf den experimentellen Umgang mit dem Material großen Wert. Aber im Gegensatz zu Brecht, bei dem das Experiment der Lehre und der Einheit untergeordnet war, um das Geschehen mit Hilfe von Kommentaren, Vorlagen, Songs und Chören aus mehreren Perspektiven zu beleuchten, dient das Experimentieren bei Müller einer anderen Zielsetzung. Bei ihm handelt es sich um eine polyphone Darstellung des Prozesses. Es entstehen zerstückelte Dramen und Fragmente, sowohl was die Montagetechnik als auch die Struktur betrifft. Müller geht mit der Dramenliteratur und auch mit Brechts Stücken in der Weise um, dass sie als Fragmente, als unabgeschlossene Werke aufgefasst werden, die für Müller jeder Zeit als Material abrufbar und verwendbar sind. Diese Verfahrensweise gilt auch für Brechts Fragment *Fatzer* (1978), auf das sich der Nachfolger besonders oft bezogen hat. Müller hat dieses Stück für das beste von Brecht gehalten. Auf die Frage, warum es Fragment geblieben sei, hat er erklärt, dass Brecht in diesem Stück ohne Kompromisse zu einem Punkt kommt, wo er aufhören musste, wenn er nicht aussagen wollte, dass die Welt nicht veränderbar ist.⁶⁰ *Fatzer* wurde für Müller sogar ein wichtiger Text zur Selbstverständigung. Die intensive Beschäftigung mit dem *Fatzer*-Material führte ihn zum Neuanfang: „Ich habe da angefangen, wo Brecht aufgehört hat.“⁶¹

Die Methode, dass der Dramatiker aus einem Material ein Experiment schafft, hat er von Brecht gelernt. Sie wird zu Müllers Programm, das sich auch in der knappen Formulierung manifestiert: „Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat.“⁶² Müllers Kritik an Brecht erweist sich in diesem Sinne als fruchtbar, weil seine Auseinandersetzung gleichzeitig die Voraussetzungen für eine neue Diskussion, für ein neues Gegenexperiment schafft.

⁶⁰ Man muss nach der Methode fragen. Heiner Müller im Gespräch mit Werner Heinitz. In: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*. Hrsg. von Gregor Edelmann und Renate Ziemer. Verlag der Autoren Frankfurt am Main 1990, S. 28.

⁶¹ Berliner Ensemble „Begin strong, end big“: Ein Gespräch mit Heiner Müller aus Anlass seines 75. Geburtstages. *Berliner Zeitung*, 27. 12. 2003. Textarchiv im Internet: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2003/1227/spielplan/0012/index.html> (07. 09. 2007)

⁶² Müller, Heiner: *Fatzer* ± Keuner. In: *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*. Reclam Leipzig 1989, S. 36.

2. 3. Volker Brauns Verhältnis zu Brechts Publikumsdramaturgie

„Ja, ich habe, mit Brecht zu reden ...“⁶³

Bei Volker Braun ist keine so radikale Negation Brechts wie bei Müller zu beobachten. Auf den ersten Blick kommt Braun innerhalb der Brecht-Müller-Braun-Konstellation eine mittlere Stellung zu. Auch er hat seine eigene Dramaturgie entwickelt, ein Vorgang, der auch eine Art Auseinandersetzung mit Brechts Dramenschaftern vorausgesetzt hat. Das Verhältnis zu Brecht versteht sich für Braun als Nachdenken über ihn und als Suche nach eigenen Mitteln.⁶⁴ Wenn wir also die Wege von Müller und Braun vergleichen, erkennen wir einen recht unterschiedlichen Umgang mit dem Erbe Brechts. In der Sekundärliteratur wird Brauns Verhältnis zu Brecht seltener als das Müllers behandelt. Um so wichtiger ist es, hier etwas ausführlicher darauf einzugehen, auf welche verschiedene Art Literatur aus denselben Wurzeln hervorgehen kann.

Braun hat 1978 in einem Fernsehinterview auf Brecht bezogen zugestanden: „Gemeinplätze sind ein Übel in der Kunst, aber die Hoffnung in der Theorie.“⁶⁵ Eine gemeinsame Zielsetzung spielt dabei eine große Rolle, die Braun ein Leben lang nicht aufgeben wollte. Er knüpft ja an Brechts Vorstellung an, wenn er sagt: „Nur ich meine, für die Literatur bleibt die allererste Frage: Was ist das für eine Realität, die es wahrzunehmen gilt, die als veränderbar dargestellt werden muss? Das zwingt natürlich zur Überprüfung der vorhandenen Mittel.“⁶⁶ Im Sinne von Brauns Utopie und Hoffnung hat die Literatur die Funktion, die Widersprüche in der Welt als Symptome nicht nur aufzuzeigen, sondern sie auch aufzubrechen. Braun hat an Brechts Beispiel nicht nur eine Methode, Brechts Arsenal von Mitteln und Techniken, sondern auch eine Denkweise studiert und vieles übernommen. Auch für diesen Nachfolger spielt die Realität, die gesellschaftliche Struktur eine wichtige Rolle. Daraus folgt, dass er ständig nach Fragestellungen sucht, um ungelöste gesellschaftlichen Widersprüche zu erkennen. Seine Methode versteht sich als aktive Arbeit an der Gesellschaft, die mit dem Prozess von kollektiven Fragestellungen im Zusammenhang steht. Dieser Prozess zielt darauf, das Zu-Ändernde in der Gesellschaft in die Tat umzusetzen.

⁶³ Braun, Volker: Ist das unser Himmel? Ist das unsre Hölle? In: Sinn und Form 45. Jahr/ 1993/1. Heft. Rütten & Loening Berlin, S. 166.

⁶⁴ Volker Braun im Rundgespräch. Brechts Gedicht – Organisation sozialer Erfahrung. In: Brecht 78. Hrsg. von Werner Hecht, Karl-Claus Hahn, Elifius Paffrath. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1979, S. 143.

⁶⁵ Braun, Volker: Antworten im „Kulturmagazin“ des Fernsehens der DDR am 2. Februar 1978. In: Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 6. Mitteldeutscher Verlag Halle Leipzig 1991, S. 248.

⁶⁶ Volker Braun im Rundgespräch. Brechts Gedicht – Organisation sozialer Erfahrung. In: Brecht 78. Hrsg. von Werner Hecht, Karl-Claus Hahn, Elifius Paffrath. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1979, S. 143.

Braun hat an Brechts Beispiel erkannt, dass die Welt als veränderlich gezeigt werden kann.⁶⁷ Daraus resultiert, dass auch Brauns Bemühen im Interesse des „Ans-Ende-Gehens von sozialen Prozessen“⁶⁸ steht. Aus diesem Grund ist ein möglichst produktives ästhetisches Programm um so nötiger. Aus dieser Überlegung geht hervor, dass er sein Material aus philosophischer und geschichtsphilosophischer Perspektive bearbeitet. Die Art, wie Braun von Brechts Methode ausgeht, setzt eine abstraktere Denkweise voraus. Er nähert sich Brechts Methode viel theoretischer als Müller. Bei Brauns Experiment wird die entscheidende Frage also, wie die Widersprüche zu der dramatischen Handlung in Beziehung stehen können, zu deren Durchführung er dann im zweiten Schritt Mittel sucht. Er bestätigt das auch: „Das [das Aufbrechen von Widersprüchen G. Sz.] führt zu einer Dramaturgie, die wahrscheinlich sehr viele Möglichkeiten des Theaters in sich vereint und durch die Gegensätzlichkeit der Mittel zugleich auch das Rauhe der Prozesse fasst.“⁶⁹

Wenn wir Müllers und Brauns Verhältnis zu Brechts Dramatik miteinander vergleichen, ist es zu erkennen, dass Braun in Brechts Stücken eben auf das Lehrhafte aufmerksam wird und es in seiner Dramatik weiterführt, während Müller genau zur selben Zeit, 1977/ 78, das brechtische Modell des Lehrstücks radikal verabschiedet, weil er nicht mehr den Willen hat, etwas Lehrhaftes auszusagen: „Der Versuch ist gescheitert, mir fällt zum LEHRSTÜCK nichts mehr ein.“⁷⁰ Diese so unterschiedliche Einstellung ist damit zu erklären, dass Braun ein Verfahren von Brecht kontinuierlich weiterführt, das er lebenslang nicht zu überwinden braucht, nämlich in der Widersprüchlichkeit der dramatischen Struktur das Lehrhafte herauszufinden.

In dieser Hinsicht lässt sich noch ein anderer Aspekt hervorheben. Als Müller die Fortführung der Lehrstücktradition verweigerte, nannte er unter anderem den Grund, dass ihm, im Gegensatz zu Brecht, seine Adressaten unbekannt sind: „Ich kenne 1977 meinen Adressaten weniger als damals; Stücke werden, heute mehr als 1957, für das Theater geschrieben statt für ein Publikum.“⁷¹ Braun hat sich aber bei Brecht eben auf die universale und kollektive Botschaft der Literatur berufen, während Müller seine Adressaten schon für fragwürdig hält.

⁶⁷ Braun, Volker: Eine grosse Zeit für Kunst? In: Braun, Volker: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate. Reclam Leipzig 1982, S. 21.

⁶⁸ Volker Braun im Rundgespräch. Brechts Gedicht – Organisation sozialer Erfahrung. In: Brecht 78. Hrsg. von Werner Hecht, Karl-Claus Hahn, Elifius Paffrath. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1979, S. 144.

⁶⁹ Volker Braun im Rundgespräch. In: Brecht 73. Brecht – Woche der DDR 1973. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1973, S. 204.

⁷⁰ Müller, Heiner: Verabschiedung des Lehrstücks (1977). In: Heiner Müller: Mauser. Rotbuch Verlag der Autoren Berlin 1978, S. 85.

⁷¹ Müller, Heiner: Verabschiedung des Lehrstücks (1977). In: Heiner Müller: Mauser. Rotbuch Verlag der Autoren Berlin 1978, S. 85.

Müller geht nicht wie Braun in erster Linie von der Realität aus, intendiert er auf die Aufhebung von Widersprüchen zwischen Bühne und Publikum, also im Theater selbst. Dazu findet er zwar auch bei Brecht Mittel, aber ist vor allem selber auf der Suche, im Theater Strukturen, die von Erkenntnis und Erfahrung sprechen, sichtbar zu machen.⁷² In dieser Hinsicht scheint seine Denkweise stärker auf die praktische Theaterarbeit bezogen, folglich bildlicher als die Brauns.

Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass Müllers Betrachtungsweise immer retrospektiver wird, im Gegensatz zur vorausschauenden, auf die Zukunft gerichteten Perspektive bei Braun. So führt Müller meist als ständige Grundlage für seine Auseinandersetzungen das Gespräch mit den Toten. Aus diesen Gesprächen entsteht bei ihm ein Theater der Geburt und des Todes, in dem Zurückgreifen und Zurückblicken von Bedeutung sind, im effektiven Sinne, da nach Müllers Ansicht der Tod die letzte Veränderung sei.⁷³ Daraus entsteht die Ästhetik des „Lernens durch Schrecken“⁷⁴. Braun polemisiert bewusst gegen Müller und formuliert für sich ganz andere Grundsätze: „Tote Leute können einen sehr lebendigen Standpunkt haben, aber wichtiger für die Literatur ist das Leben der Lebenden.“⁷⁵

Am Beispiel von Müllers und Brauns Verhältnis zu Brecht stellt sich schon heraus, woran die Differenz zwischen Müllers und Brauns Konzeption zu messen ist. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die gemeinsame Erbschaft, die von Brecht vererbte Methode, in mancher Hinsicht unterschiedlich bearbeitet und unterschiedlichen Aspekten untergeordnet wird. Beiden ist gemeinsam, dass Brechts Methode als Mittel dient, durch künstlerische Produktion in die gesellschaftlichen Prozesse einzugreifen. In Brechts Konzeption stand das Noch-nicht-Erreichte im Mittelpunkt. Dieses Streben besteht solange, bis das Gewollte in der Gesellschaft verwirklicht wird. Sowohl Müller als auch Braun wollen aber in ihrer Zielvorstellung auf das Erledigten mehr Wert legen. Überwindung braucht man zum Neuanfang, was aber nicht möglich ist, solange man mit der Vergangenheit nicht zurecht gekommen ist. Vor dem Hintergrund dieser Konzeption ist es zu verstehen, warum die Geschichte sowohl in Müllers als auch in Brauns Dramatik in den Mittelpunkt gerückt wird. Die Differenz zwischen Müller

⁷² Heiner Müller im Rundgespräch. In: Brecht 73. Brecht – Woche der DDR 1973. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1973, S. 213.

⁷³ Müller, Heiner: Mauern. Gespräch mit Sylvère Lotringer. In: Heiner Müller: Rotwelsch. Merve Verlag Berlin 1982, S. 81.

⁷⁴ Man muss nach der Methode fragen. Heiner Müller im Gespräch mit Werner Heinitz. In: Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche. Hrsg. von Gregor Edelmann und Renate Ziemer. Verlag der Autoren Frankfurt am Main 1990, S. 31.

⁷⁵ Braun, Volker: Antworten im „Kulturmagazin“ des Fernsehens der DDR am 2. Februar 1978. In: Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 6. Mitteldeutscher Verlag Halle Leipzig 1991, S. 248.

und Braun macht jedoch aus, dass sie ihre auf die Vergangenheit bezogenen Fragestellungen aus unterschiedlicher Perspektive gewinnen.

3. Autorenpositionen

3. 1. Geschichtskonzepte

3. 1. 1. Heiner Müllers Geschichtsauffassung

„Der Geschichte sind die Gänge durchgegangen...“⁷⁶

Müllers Streben richtet sich nach dem Erledigen der Vergangenheit. Die Beschäftigung mit der Geschichte, Fragestellungen nach geschichtlichen Prozessen und Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Strukturen werden dabei in den Mittelpunkt gerückt wie auch historische Prozesse problematisiert. Müller scheint der Geschichte als Thematik und als Problemfeld nie entkommen zu können. Ihn motiviert die Gegenwarts- und Kontextbezogenheit, „seine eigene historische Situation“⁷⁷. Um die Mechanismen der Gegenwart bewußt zu machen, kämpft er gegen das Verdrängen, gegen das Vergessen der Geschichte: „Leute müssen zu ihrem eigenen historischen Hintergrund Zugang haben. Das Gedächtnis der Nation sollte nicht ausgelöscht werden. Man tötet eine Nation am gründlichsten, wenn man ihr Gedächtnis und ihre Geschichte auslöscht.“⁷⁸ Er ist der Ansicht, dass Erinnerung und Gedächtnis als Voraussetzung für die Vergegenwärtigung der Vergangenheit zum Zweck der Gegenwartserkenntnis paradigmatisch wird.

Müller hat früh erkannt, dass eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nicht vollzogen werden kann, solange bestimmte Teile der Geschichte sowohl in Westdeutschland als auch in Ostdeutschland unterdrückt werden.⁷⁹ Er vertrat in einem Interview im Jahre 1980 die Meinung, dass in dem geteilten Deutschland, freilich aus unterschiedlichen Gründen, schon seit langem ein politisches Vakuum existiert, in dem bestimmte Aspekte der Ereignisgeschichte Deutschlands entweder negiert, gefälscht oder idealisiert geschildert werden. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Geschichte ist für Müller zugleich eine hohe Verantwortung. Deshalb kämpft er konsequent gegen die Stagnation, aus denen sich die nationale Identitätskrise, aus der sich die jahrhundertlange unglückliche Geschichte und der Status quo entwickelten. Er war seiner Zeit voraus, indem er in seinen Stücken den katastrophalen Weg der Geschichte schilderte, zu einem Zeitpunkt, zu dem man in seinem

⁷⁶ Müller, Heiner: Nachleben Brechts Beischlaf Auferstehung. In: Heiner Müller: Die Stücke 3. Hrsg. von Frank Hörnigk. Suhrkamp Frankfurt am Main 2002, S. 209.

⁷⁷ Müller, Heiner: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. In: Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer 1. Interviews und Gespräche. Verlag der Autoren Frankfurt am Main 1986, S. 31.

⁷⁸ Heiner Müller im Gespräch mit Sylvère Lotringer. In: Heiner Müller: Rotwelsch. Merve Verlag Berlin 1982, S. 57- 58.

⁷⁹ Ebd., S. 58.

historischen Umfeld die Vergangenheit gerade verschwieg. Außer geschichtsphilosophischen Überlegungen beeinflussten ihn auch seine subjektiven Erlebnisse und Erfahrungen. Die subjektiven Impulse für die Wahl der Geschichtsthematik hat der Germanist Frank-Michael Raddatz ausführlich behandelt.⁸⁰ Er stellt fest, dass sich die individuellen Erlebnisse, sogar Traumata dieses Autors auf seine künstlerische Produktivität auswirkten. Müller selbst hat sich oft auf seine ersten Traumata der Kindheit bezogen. Besonders häufig hat er die Verhaftung seines Vaters durch die Nazis im Elternhaus erzählt. Er hatte ein Leben lang Gewissensbisse, weil er vor den Nazis so getan hat, als ob er schlafen würde. Die SA hatte seinen Vater einfach mitgenommen, während er für diesen nichts unternommen hat. Aber aus dieser persönlichen Erfahrung des ersten Verrats resultiert – so bekennt er – zugleich auch der erste Impuls zur eigenen Produktion: „Das ist eigentlich die erste Szene meines Theaters.“⁸¹ Müller gehört zu der Generation, die die Nazidiktatur, wenn auch nur als Kind, noch erlebt hat. Seine subjektiven Erfahrungen einer bedrückten Kindheit determinieren seine Vorstellungen von der Geschichte, die Auseinandersetzung mit dem Faschismus wird für ihn unverzichtbar. Im Rahmen seines Geschichtskonzepts bewertet er nicht nur die Zeit des Naziregimes, er fragt, darüber hinausgehend, auch nach den [gesellschaftlichen oder historischen?] Wurzeln dieses katastrophalen Irrwegs.⁸² Bei dieser Hinwendung zur radikalen Kritik der deutschen Vergangenheit gilt also, wie Frank-Michael Raddatz formuliert, Müllers Hauptinteresse der inneren Geschichte, die aus einem Fortdringen der Inhumanität besteht.⁸³ Müller hat seine Traumata auch in Prosaschriften wie *Der Vater* (1958) und *Todesanzeige* (1975) verarbeitet, in der erst genannten seine Erinnerungen an den Vater, in der zweiten den Selbstmord seiner Frau. Es war sein ganz persönliches Bedürfnis durch das Schreiben über diese Erlebnisse, seine Traumata loszuwerden. Es ist offensichtlich, dass es sich bei der ästhetischen Gestaltung dieser Themen um eine Synthese von persönlicher Erfahrung und geschichtsphilosophischen Erkenntnissen handelt. Aus eigenen Erfahrungen entstehen Bilder, die auch auf Müllers geschichtsphilosophische Reflexion einwirken. Die subjektiven Impulse und die objektiven Erkenntnisse bilden ein allgemeines Geschichtsbild, aus deren Synthese Müllers Auseinandersetzung mit dem Vergangenen lesbar wird.⁸⁴

⁸⁰ Raddatz, Frank-Michael: Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers. Metzler Stuttgart 1991, S. 37.

⁸¹ Heiner Müller im Gespräch mit Sylvère Lotringer. In: Heiner Müller: Rotwelsch. Merve Verlag Berlin 1982, S. 68.

⁸² Ebd., S. 81.

⁸³ Raddatz, Frank-Michael: Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers. Metzler Stuttgart 1991, S. 9.

⁸⁴ Ebd., S. 38.

Es muss weiterhin beachtet werden, dass auch Walter Benjamins geschichtsphilosophische Positionen Müllers Geschichtsauffassung stark beeinflussten. Aus der Tatsache, dass er in diesem Zusammenhang oft Benjamins Begriffe verwendet, lässt sich schließen, dass für ihn bei der ästhetischen Verarbeitung geschichtlicher Vorgänge neben der tradierten Literatur oder dem historischen Material auch die Geschichtsphilosophie Benjamins, besonders die Schrift *Über den Begriff der Geschichte* (1940) einen wichtigsten Bezugspunkt bildet. Müller hat diese Schrift bereits Mitte der fünfziger Jahre gelesen. Nach dem Interview *Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig* aus dem Jahre 1991 kannte er sogar das Postdamer Benjamin-Archiv.⁸⁵ Als Ausgangspunkt dient Benjamins sozial-historisches Konzept, nach dem Selbst- und Weltverhältnis derart artikuliert sind, dass solche Begriffe wie Erfahrung, Gedächtnis und Erinnerung die Möglichkeit von verarbeitender Aneignung von Erlebnissen, beziehungsweise von selbstbewußtem Handeln markieren.⁸⁶ Der Philosoph stellt die Fragen nach den kollektiven Voraussetzungen der Erinnerung und nach Gesellschaftskritik. Das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit wird von ihm neu bestimmt, damit bereits im Früheren Ansätze der Gegenwart erkannt werden.⁸⁷ Durch den Zusammenschluss von Vergangenheit und Zukunft wird die Geschichte von ihm als Kontinuum katastrophaler Ereignisse aufgefasst, die man kollektiv erfährt. Was zählt, ist die Jetztzeit, das jeweils Gegebene. Mit diesem historischen Augenblick legt er auf revolutionäre Dynamik, auf die Mobilisierung des historischen Bewußtseins Wert.⁸⁸ Laut Benjamin müssen die Bruchstücke der Vergangenheit wachgerufen werden, damit durch den Schock der Erfahrung revolutionäre Sprengkraft entsteht. Mit diesem destruktiven Potential zielt er auf die individuelle Erlebnisfähigkeit und Handlungsbereitschaft.

Die Aktualisierung der historischen Erfahrung kann durch das Ästhetische, durch die ästhetische Provokation des Erlebnishaften erreicht werden. Benjamin entwickelt selbst in seinen geschichtsphilosophischen Thesen *Über den Begriff der Geschichte*⁸⁹ die Methode einer allegorischen Geschichtsschreibung zur Darstellung seiner Erkenntnisse. Er stellt sich die Geschichte nicht in ihrer linearen Dimension vor, vielmehr werden bei ihm die szenischen

⁸⁵ Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig. Gespräch mit Heiner Müller. In: *Aber ein Sturm weht vom Paradies her. Texte zu Walter Benjamin*. Hrsg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Reclam Verlag Leipzig 1992, S. 349.

⁸⁶ Weber, Thomas: Erfahrung. In: *Benjamins Begriffe*. Hrsg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2000, S. 237.

⁸⁷ Willi Bolle: Geschichte. In: *Benjamins Begriffe*. Hrsg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2000, S. 412.

⁸⁸ Scherpe, Klaus R.: Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs. In: In: Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus R.: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Rowohlt Hamburg 1997, S. 279.

⁸⁹ Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften I/2*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1990, S. 693- 703.

Geschichtsbilder zu lesbaren Bildern.⁹⁰ Was also unter Benjamins Allegorie- Begriff zu verstehen ist, ist eine Lesbarkeit, nach der die zu entziffernden Bildräume der Geschichte zu einem kollektiven Gedächtnis-Schauplatz werden. Bilder werden zum wichtigsten Medium für die Darstellung von Geschichte.

Benjamins Umgang mit Bildern als Erkenntnispotenzial übt auf Müller eine große Wirkung aus. Auch er benutzt für die Darstellung seines Geschichtskonzepts Bilder. Zur wichtigsten Allegorie wird bei ihm *Der glücklose Engel*⁹¹, der sich auf Benjamins „Engel der Geschichte“ in der neunten These der geschichtsphilosophischen Arbeit *Über den Begriff der Geschichte* bezieht. Das Engelmotiv taucht bei Müller zum ersten Mal schon 1958 auf, in seinem Entwurf zu Brechts Fragment *Reisen des Glückgotts*.⁹² Während Brecht an die klärbare Welt geglaubt hat, und Benjamin von der Bewegung der Erinnerung und Veränderung überzeugt war, verweist Müller ausschließlich auf die Katastrophe. Benjamins Geschichtsauffassung ist von der Idee der Erlösung geprägt, er hat aber auch das katastrophale Wesen der Geschichte nicht negiert. Sein Engel verkörpert einen Sinnkomplex vom Kontinuum der Katastrophen. Wie in Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen vom Engel zu lesen ist: „Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert.“⁹³ Obwohl wir den Eindruck von einer Bewegung haben, verkörpert Benjamins Engel eher eine passive Reglosigkeit. Er versagt sogar, als er erfährt, dass die Geschichte zu einem Trümmerhaufen wurde. Er verharrt im Stillstand, verliert aber nicht den Glauben an eine Veränderung. Bei Benjamin heißt es von ihm: „Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst.“⁹⁴ Der Sturm symbolisiert den Glauben an Fortschritt und an Rettung.

⁹⁰ Sigfried Weigel: *Enstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main 1997, S. 210.

⁹¹ Müller, Heiner: *Der glücklose Engel*. In: Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Reclam Leipzig 1989, S. 7.

⁹² Müller bekommt 1958 von Paul Dessau den Auftrag, aus Brechts Fragment *Reisen des Glückgotts* ein Libretto zu schreiben. Bei dieser Arbeit stellt sich für ihn heraus, dass er nach der Konzeption Brechts und Benjamins keine Glücksgeschichte mehr fortsetzen kann. In: Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig. Gespräch mit Heiner Müller. In: *Aber ein Sturm weht vom Paradies her. Texte zu Walter Benjamin*. Hrsg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Reclam Verlag Leipzig 1992, S. 349.

⁹³ Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften I/2*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1990, S. 697.

⁹⁴ Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften I/2*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1990, S. 697- 698.

Im Vergleich zu Benjamins Standpunkt ist Müllers Engel von anderer Prägung. Wie bei Benjamin fallen in Müllers Metapher Vergangenheit und Zukunft zusammen, aber trotz der Verschränkung der Zeitebenen ist der Schock über die gegenwärtige Situation viel stärker betont. Obwohl der Flug des Engels in einer vergeblichen Bewegung endet, lässt sich im Vergleich zu Benjamins Text eine regsamere Bewegung erkennen. Es gibt aber keine Spuren von einer von außen wahrnehmbaren Kraft. Müllers Engel kehrt nicht der Zukunft den Rücken, sondern im Moment der Versteinerung holt ihn die grausame Vergangenheit ein, während die Gewalt der Zukunft ihm gleichzeitig bewusst wird. Im Augenblick rücken also nicht nur Vergangenes und Zukünftiges zusammen, sondern auch Erfahrung und Erkenntnis. Das Rauschen scheint darauf hinzudeuten, dass eine neue Triebkraft, möglicherweise revolutionäre Ziele verlangt werden. Das Rauschen stellt sich auf jeden Fall explosiv dar, was sich darauf bezieht, dass das Aufbrechen dieses schonungslosen Kontinuums von einer inneren Kraft erwartet wird. Das Engelmotiv taucht auch in Müllers Stück *Der Auftrag* auf. Dort wird vom „Engel der Verzweiflung“ behauptet: „Meine Hoffnung ist die erste Schlacht. Ich bin das Messer, mit dem der Tote seinen Sarg aufsprengt. Ich bin der sein wird. Mein Flug ist der Aufstand, mein Himmel der Abgrund von morgen.“⁹⁵ Der extreme Gegensatz von Hoffnung und Unglücksfall ist also nur mit dem Eintreten der Katastrophe aufzulösen. Sie ermöglicht die Wende. „Die Lust an der Katastrophe“ ist als Kampf gegen die Versteinerung zu verstehen, damit die alten Mechanismen, die die innere Geschichte bestimmen, nicht mehr fortleben können. Die gesamtdeutsche Geschichte wird unter den Topos der „deutschen Misere“⁹⁶ gestellt. Sie ist von barbarischer Selbstverstümmelung, voll von Gewalt, Krieg, Schock:

„DER TERROR VON DEM ICH SCHREIBE KOMMT
NICHT AUS DEUTSCHLAND ES IST EIN TERROR
DER SEELE
(Edgar Allan Poe)
DER TERROR VON DEM ICH SCHREIBE KOMMT

⁹⁵ Müller, Heiner: *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution*. In: Heiner Müller Stücke. Reclam Leipzig 1989, S. 286.

⁹⁶ „Einerseits ist es ihm (einem deutschen Poeten) in der deutschen Gesellschaft unmöglich, revolutionär aufzutreten, weil die revolutionären Elemente selbst noch zu unentwickelt sind, andererseits wirkt die ihn von allen Seiten umgebende chronische Misère zu erschlaflend, als dass er sich darüber erheben, sich frei zu ihr verhalten und sie verspotten könnte, ohne selbst wieder in sie zurückzufallen.“ Zitat bei Engels, Friedrich: *Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa*. In: Marx-Engels-Werke. Dietz Verlag Berlin 1972. Bd. 4. S. 222. / „Auch Goethe war nicht imstande, die deutsche Misère zu besiegen; im Gegenteil, sie besiegte ihn, und dieser Sieg der Misère über den grössten Deutschen ist der beste Beweis dafür, dass sie „von innen heraus“ gar nicht zu überwinden ist.“ S. 232.

Wir werden also mit einer Metageschichte von Fehlentwicklungen konfrontiert, in der alte Strukturen sich wiederholen, aus denen sich ergibt, dass die deutsche Vergangenheit von Müller als Deutschlandkomplex aufgefasst wird.⁹⁸ Wofür aber Müller sich einsetzt, ist ein Versuch, eben diesen Komplex, die Obsession von Deutschland zu zerstören.⁹⁹ Im Mittelpunkt dieses Engagements steht also die Vergegenwärtigung der Vergangenheit, damit der katastrophale Vorgang der Geschichte zum Endpunkt gebracht wird.

Der Engel verkörpert in diesem Zusammenhang die letzte Möglichkeit, gegen den Terror zu kämpfen. Müller behauptet in einem Interview im Jahre 1991: „Die Engel tauchen ja immer auf, wenn man keine Chance mehr sieht, dass eine Hoffnung sich realisiert.“¹⁰⁰ Müllers Utopie zielt aber nicht auf einen idealen Endzustand. Er ist im Gegenteil der Meinung, dass die Utopie einer Gesellschaft zwar Kraft und Kohäsionsgefühl geben kann, jedoch in einer gesellschaftlichen Struktur noch nie Wirklichkeit wurde, weil sie nie diesseits der Geschichte stand.¹⁰¹ Die Verwirklichung der Utopie negiert er sogar radikal: „Utopie geht immer auf Kosten des wirklichen Lebens.“¹⁰² Da er nicht gewillt ist, sich auf eine mögliche Welt zu fixieren, zerstört er in seiner Dramatik jegliche Struktur und bringt die Gesellschaft an ihre Grenzen. Das allein wäre schon Konfrontation genug, aber Müller wäre kein Grenzgänger, wenn er nicht noch ein weiteres Tabu brechen würde. Er legt auch auf Retrospektivität Wert. Indem er mit einem rückwärtsgewandten Blick auf die Geschichte schaut, eröffnet er eine neue Form von Dialog, das Gespräch mit den Toten. Seine Erfahrung von der Katastrophe führt ihn also zu einer neuen Kommunikationsform, deren Ziel das Erledigen des Tradierten ist, damit die Lebenden von der Last der barbarischen Vergangenheit befreit werden.

⁹⁷ Müller, Heiner: ABC. In: Heiner Müller: Germania Tod in Berlin. Rotbuch Verlag Berlin 1977, S. 8.

⁹⁸ „Wir brauchen ein neues Geschichtskonzept“ Gespräch mit Heiner Müller 1992 in Berlin. In: Klaus Welzel: Utopieverlust. Königshausen & Neumann Würzburg 1998, S. 208- 209.

⁹⁹ Heiner Müller im Gespräch mit Sylvère Lotringer. In: Heiner Müller: Rotwelsch. Merve Verlag Berlin 1982, S. 81.

¹⁰⁰ Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig. Gespräch mit Heiner Müller. In: Aber ein Sturm weht vom Paradies her. Texte zu Walter Benjamin. Hrsg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Reclam Verlag Leipzig 1992, S. 350.

¹⁰¹ Heiner Müller im Gespräch mit Sylvère Lotringer. In: Heiner Müller: Rotwelsch. Merve Verlag Berlin 1982, S. 62.

¹⁰² Müller, Heiner: Das Böse ist die Zukunft. In: Müller, Heiner: „Jenseits der Nation“. Rotbuch Verlag Berlin 1991, S. 70.

3. 1. 2. Volker Brauns Geschichtsauffassung

„Noch wohnt Gedächtnis in unserm Trümmerhaup, kämpfende
Erinnerungen an Überlebtes und Erträumtes, Nichtgelebtes.“¹⁰³

Wenn man das dramatische Werk Volker Brauns vom Ende der siebziger Jahre an analysiert, stößt man auf die Darstellung einer heterogenen Welt, in der die gesellschaftlichen Zustände in ihren Widersprüchen erscheinen. Dabei rücken die ganz aktuellen Widersprüche der gegenwärtigen Gesellschaft immer stärker in den Mittelpunkt und werden auch immer intensiver erfasst.

Nach der Entstehung des Stückes *Schmitt* (1969/78) vollzieht sich in Brauns Dramatik sowohl der Form als auch dem Sinn nach Dabei ein Paradigmenwechsel. Danach entsteht eine Reihe von Dramen wie *Simplex Deutsch* (1978/79), *Dmitri* (1980), *Lenins Tod* (1971/78), *Die Übergangsgesellschaft* (1982), *Siegfried Frauenprotokolle Deutscher Furor* (1984), in denen sich nach der Phase der Gegenwarts-, und Produktionsstücke kritischen Ansatzes inhaltlich der Aufbruch der alten Strukturen als Intention sich durchsetzt und gleichzeitig ein Durchbruch zu neuer Formgestaltung gelingt. Die Rede ist nicht mehr von Themen der realsozialistischen Arbeitswelt, sondern von der Behandlung gegenwärtiger, ungelöster Probleme, die auf literarischen, geschichtlichen, mythischen Vorlagen beruhen.¹⁰⁴

Im Zusammenhang mit diesem Paradigmenwechsel steht auch Brauns Hinwendung zur Geschichte, seine verstärkte Auseinandersetzung mit ihr. Der Grund für diese Veränderung im Poetischen ist die Veränderung der Geschichtsauffassung. Die Gegenwart wird als Bestandteil des geschichtlichen Prozesses betrachtet.¹⁰⁵ Es geht um eine neue Betrachtungsweise, die aus der Erkenntnis hervorgeht, dass die gegenwärtigen Widersprüche über Jahrhunderte hinweg und bis in die Gegenwart hinein eben durch die Geschichte tradiert werden. Entdeckt wir von Braun die Fortdauer des Alten im Neuen. Der Vergangenheit wohnen in diesem Sinne Prozesse und Vorgänge inne, die immer noch als Unerledigtes präsent sind und in der Gegenwart als aktuelle, ungelöste Probleme auftreten.

Brauns Blick auf die Geschichte war jedoch nicht immer so retrospektiv wie vom Anfang der achtziger Jahren an. Die Charakteristik seiner Geschichtsauffassung muss hier deshalb

¹⁰³ Braun, Volker: „... Solang Gedächtnis haust / In this distracted globe“ In: Braun, Volker: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen. Suhrkamp Frankfurt am Main 1998, S. 95.

¹⁰⁴ Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Ausgabe. Luchterhand Literaturverlag 1989, S. 366.

¹⁰⁵ Gespräch mit Volker Braun. In: Szenische Geschichtsdarstellung. Träume über Wissen? Hg. von Michael W. Schlicht / Siegfried Quandt. Hitzeroth Marburg 1989, S. 13.

zeitlich eingegrenzt werden. In den sechziger und siebziger Jahren hat er die Geschichte noch aus einer vorwärtsgerichteten, auf den historischen Fortschritt gerichteten Perspektive betrachtet. Im Gegensatz zu Braun greift Müller in den sechziger und siebziger Jahren viel intensiver auf die Vergangenheit zurück, da er zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart enge Zusammenhänge sieht, und ein Fortleben von alten Mechanismen im Gegenwärtigen erkennt.

Auf der Grundlage der Essays von Braun aus den sechziger und siebziger Jahren, die in den Bänden *Es genügt nicht die einfache Wahrheit*¹⁰⁶ und *Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie*¹⁰⁷ herausgegeben worden sind, kann behauptet werden, dass er zu jener Zeit noch viel stärker auf die Zukunft als auf die Vergangenheit fokussierte. Auch wenn Braun der Vergangenheit zu dieser Zeit eine weniger bedeutende Rolle noch zuerkannte, bedeutete sie für ihn eine Summe von Erfahrungen, mit denen man konfrontiert ist. Er sah in jedem gestrigen Vorgang noch eine Vorgeschichte der Gegenwart. Mit der Zukunft beschäftigte er sich intensiv, weil er auf der Suche nach operativen Möglichkeiten war. Da er auf gesellschaftliche Veränderungen drängte, erkannte er die Zukunft als Potenzial, aus dem gesellschaftliche Ziele hervorgehen können. Sie bedeutete für ihn mit großem Optimismus „die Gegenwart ohne ihre schlechten Seiten“¹⁰⁸, die einerseits auf subjektiven Faktoren, andererseits auf sozialen, kulturellen, politischen Faktoren beruht.

Braun ist von Anfang seiner literarischen Tätigkeit an von der Haltung geprägt, mit gesellschaftlicher Verantwortung für das Soziale einzutreten und gegen Versteinerungen des gesellschaftlichen Systems anzukämpfen. Er vertritt die Idee der kollektiven Arbeit, mit der nach seinen Vorstellungen die künftige Vergesellschaftung möglicherweise verwirklicht werden kann. Er sieht für die Literatur die Chance, operativ daran mitzuwirken, dass die fatalen Fortsetzung der Vorgeschichte aufhört.¹⁰⁹ Um die Fortdauer der Vorgeschichte zu verhindern, müssen die Vorgänge in ihren Widersprüchen erfasst werden. Deshalb schafft er einen gemeinsamen Raum zur Entfaltung der menschlichen Möglichkeiten. In seiner geschichtsphilosophischen Haltung ist auch die Forderung erkennbar, dass man am geschichtlichen Prozess kollektiv und operativ teilnimmt. Die Gestaltung dieses Prozesses hängt nach Brauns Ansicht an den Menschen, die mit ihrem Handeln zu den tätigen Subjekten

¹⁰⁶ Braun, Volker: *Es genügt nicht die einfache Wahrheit*. Notate. Reclam Leipzig 1982

¹⁰⁷ Braun, Volker: *Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie*. Schriften. Reclam Leipzig 1989

¹⁰⁸ Braun, Volker: *Unnachsichtige Nebensätze zum Hauptreferat (1972)*. In: Braun, Volker: *Es genügt nicht die einfache Wahrheit*. Notate. Reclam Leipzig 1982, S. 107.

¹⁰⁹ Volker Braun im Gespräch mit Silvia Schlenstedt (1972). In: Braun, Volker: *Es genügt nicht die einfache Wahrheit*. Notate. Reclam Leipzig 1982, S. 110.

der Geschichte werden, um das Gegebene aufzubrechen. Im Rahmen eines sozialen Erkenntnisprozesses legt er auf den gemeinsamen Erfahrungsaustausch im gesellschaftlichen Verkehr Wert, wenn er die Zukunft als einen freien Entfaltungsraum für gesellschaftliche Veränderung in den Mittelpunkt rückt.

Die achtziger Jahre markieren in Brauns Geschichtsauffassung eine neue Etappe. Mit der Zeit beobachtet er den Zustand der Gesellschaft immer kritischer, weil noch nicht das neue, gerechte gesellschaftliche System entstanden ist, das seinen Erwartungen entsprechen würde. Seine Einstellung zur Geschichte verändert sich. Sein Nachdenken über die Geschichte ergibt sich aus seiner Gesellschaftskritik. Da Braun die zu erreichenden gesellschaftlichen Ziele nicht realisiert sieht, hält er die Hinwendung zur Vergangenheit für immer notwendiger. Die Akzente verschieben sich, der weitgehende Verzicht auf die historische Perspektive in seiner Dramatik wird immer weniger haltbar.

Der beschriebene geschichtsphilosophische Paradigmawechsel zeichnet sich bei ihm zuerst in den Essays *Büchners Briefe* (1977)¹¹⁰ und *Aufklärung. Wiederkommen. Polemik oder: Ich wollte Ihnen nur danken* (1981)¹¹¹ ab. In ihnen lässt sich der grundsätzliche Unterschied zwischen der alten und neuen Geschichtsauffassung erkennen. In *Büchners Briefen* bezieht sich Braun auf die Briefe des Schriftstellers aus dem 19. Jahrhundert sowie auf dessen radikale Zeit- und Gesellschaftskritik. Braun sieht sich als in vieler Hinsicht als Fortsetzer Büchners.¹¹² In seinem intertextuellen Dialog mit dem Vorfahren stellt sich für ihn heraus, dass dessen Worte über eine revolutionäre Erkenntnis verfügen, die heute noch als aktuelle Provokation gelten. Nach Braun wagt Georg Büchner in seinen Briefen nicht weniger zu formulieren, als dass er die Ausübung von Gewalt als einziges Mittel zur Veränderung der Gesellschaft sieht. Nachdem der Dichterrevolutionär die Geschichte der Revolution studiert hat, bekennt er, dass die Geschichte einen fatalen Verlauf hat, weil die menschliche Natur von „unabwendbarer Gewalt“¹¹³ ist. Braun knüpft an dieser Auffassung an, indem auch er es für die einzig mögliche Lösung hält, Gewalt in den menschlichen Verhältnissen mit Gegengewalt zu beantworten:

„Meine Meinung ist die: Wenn in unserer Zeit etwas helfen soll, so ist es Gewalt.“

¹¹⁰ Der Essay konnte zunächst nur in Frankreich (1978) und dann in der BRD (1981) erscheinen. Die Veröffentlichung in der DDR erfolgte erst im Jahre 1988.

¹¹¹ Beide Essays sind zu finden in: Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie. Schriften. Reclam Leipzig 1989

¹¹² Goltschnigg, Dietmar: Utopie und Revolution. Georg Büchner in der DDR-Literatur: Christa Wolf, Volker Braun, Heiner Müller. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 109. Band 1990, H. 4, S. 581.

¹¹³ Braun, Volker: Büchners Briefe (1977). In: Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie. Schriften. Reclam Leipzig 1989, S. 90.

Ich sehe heute keinen Grund, an Büchners Bekenntnis einen Abstrich zu machen. Solange eine Gesellschaft, sie mag mittlerweile wie immer heißen, auf Gewalt beruht, nämlich solange es „die da oben und die da unten“ gibt, bedarf es der Gegengewalt, sie zu verändern.“¹¹⁴

Braun identifiziert sich aber nicht nur mit Büchners revolutionärem Denken, er denkt es auch weiter. Bei seinen Überlegungen bezieht er sich auf das Scheitern der deutschen Revolutionen. In dieser Hinsicht scheinen zur Zeit der Entstehung dieses Essays sein Fortschrittsoptimismus und sein Glaube an eine ideale Zukunft bereits weniger sicher zu sein. Im Spiegel der Vergangenheit wird also für Braun auch die Gegenwart problematischer. Die Geschichte ist bei ihm nach seiner veränderten Geschichtsauffassung nicht mehr in Vorgeschichte und Zukunft geteilt, es erfolgt ein neues Nachdenken über den Verlauf von Geschichte. Während Büchner sich auf die Idee berufen hat, dass die Umstände menschlicher gestaltet werden sollten und sich „wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte“¹¹⁵ gegöhlt hat, weil er die Idee nicht verwirklicht sah, bezieht Braun eine neue Position. Seine Konsequenz ist, man könne das konzentrierte Hinterfragen der Vergangenheit, des blutigen, harten, irrationalen Ganges der Geschichte nicht weiter umgehen. Nun beschäftigt sich Braun mit der Bilanz der Fehlentscheidungen und wird auf die verpassten Möglichkeiten der Veränderung aufmerksam. Aus der Tatsache, dass noch keine soziale Revolution gesiegt hat, ergibt sich für ihn als notwendig, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Brauns Perspektive wird also stärker retrospektiv als in den früheren Jahren. Trotz der Enttäuschungen über den gegenwärtigen Status quo entdeckt er in der zu führenden Diskussion gleichzeitig eine neue Sprengkraft: „Aber die Geschichte diskutiert die Fragen zuende“¹¹⁶. Ohne also auf die Idee der Revolution zu verzichten, geht aus der resignierten Reflexion doch ein neuer Auftrag hervor. In der Hoffnung, eine andere Gangart der Geschichte zu erleben, rücken bei ihm immer mehr bisher ungestellte Fragen in Bezug auf die Vergangenheit in den Mittelpunkt.

Ernst Blochs Philosophie wird jetzt für Brauns Geschichtsauffassung von zentraler Bedeutung. Dieser Einfluss zeigt sich auch in seinem Lyrikband Titel *Training des aufrechten Gangs* (1979). Im Zwiegespräch mit dem Philosophen kristallisiert sich ein gemeinsames Gedankengut heraus. Braun beharrt hier mit dem Aufrufen der Philosophie Blochs auf der Utopie, auf der Hoffnung, auf zukünftigen Möglichkeiten. Er bekennt sich hier zu der philosophischen Grundhaltung des „Prinzips Hoffnung“, die auf der Vorstellung beruht, dass

¹¹⁴ Braun, Volker: Büchners Briefe (1977), S. 85.

¹¹⁵ Braun, Volker: Büchners Briefe (1977), S. 90.

¹¹⁶ Ebd.

der Prozess der Menschwerdung an dem kreativen Eingreifen, an dem bewussten Mitgestalten des Menschen liegt.¹¹⁷ Die notwendige Voraussetzung dafür ist, dass die Vergangenheit bewältigt wird, sonst gibt es keine Hoffnung auf das Zukünftige. Blochs Hoffnung ist in diesem Sinne als kognitiver Akt, als Akt der Erkenntnis zu verstehen.¹¹⁸ Die Vergangenheit und die Erinnerung an das Gewesene bekommen eine wichtige Rolle. In diesem Sinne ist die Geschichte ein offener Prozess, die auf einen Augenblick als eine mögliche Utopie zugespitzt ist.¹¹⁹ Blochs Subjektphilosophie rückt die Beziehung des Ich zum Wir in den Mittelpunkt, die die Menschheitsgeschichte durchzieht. So gelten alle Fragen dem Menschen und der vor ihm mitzugestaltenden Welt. Damit beharrt er auf der absoluten Erfüllung des menschlichen Wunsches, auf der Humanisierung der Natur und auf der Verwirklichung der Ideale.¹²⁰

In Blochs Hoffnungsphilosophie sind Sein und Bewusstsein, Leben und Denken nicht identisch, sondern sie stehen in einem dialektischen Verhältnis. Der utopische Sinn ist in diesem Prozess latent angelegt, aber noch nicht verwirklicht. Das Subjekt befindet sich im Zustand des „Noch-Nicht“.¹²¹ Der geschichtliche Prozess steht also mit dem Handeln und Mitgestalten in engem Zusammenhang. Die Welt besteht in diesem philosophischen Programm aus noch-nicht realisierten Möglichkeiten, deren Verwirklichung in dieser geschichtlichen Dynamik am Handeln liegt. So wird gleichzeitig mit dieser Utopie auch eine Forderung aufgestellt, Verantwortung zu empfinden. Das ideale Endziel richtet sich nach der Verwirklichung des Möglichen, nach dem endgültigen Zusammenschmelzen von Subjekt und Objekt.¹²² So verfügt das Subjekt über eine konkrete Freiheit, da es die Fähigkeiten hat, Möglichkeiten zu entwickeln und zu verwirklichen. Die Zeit ist deshalb kein Kontinuum, kein linearer Prozess eines gleichmäßigen Vorher und Nachher. Die Zeit ist diskontinuierlich und ist nach einem Augenblick, nach einem „Moment des Möglichwerdens“¹²³ und nach weltverändernder Kraft gerichtet. Das Zielideal wäre der erfüllte Augenblick, in dem die

¹¹⁷ „Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst.“ Perspektiven der Philosophie Ernst Blochs. Hrsg. von Jan Robert Bloch. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1997, S. 399.

¹¹⁸ Ebd., S. 401.

¹¹⁹ Kirchner, Verena: Das Nichtgelebte oder der Wille zur Utopie. In: Bloch-Almanach 20/2001. Hrsg. von Karlheinz Weigand. Periodicum des Ernst-Bloch-Archivs der Stadt Ludwigshafen am Rhein, S. 92.

¹²⁰ Schmid Noerr, Gunzelin: Bloch und Adorno. Bildhafte und bilderlose Utopie. In: Bloch-Almanach 21/ 2002. Hrsg. von Karlheinz Weigand. Periodicum des Ernst-Bloch-Archivs der Stadt Ludwigshafen am Rhein, S. 57.

¹²¹ Kirchner, Verena: Das Nichtgelebte oder der Wille zur Utopie, S. 96.

¹²² Levy, Ze'ev: Utopie und Wirklichkeit in der Philosophie Ernst Blochs. In: Bloch-Almanach 7. Folge 1987. Hrsg. von Ernst-Bloch-Archiv Stadtbibliothek Ludwigshafen, S. 27.

¹²³ Braun, Volker: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. In: Sinn und Form. 46. Jg. 6/1994, S. 886.

Gegensätze aufgehoben und die Gewollten realisiert werden. Am Ende verschwindet also die Distanz zwischen der Wirklichkeit und dem als möglich postulierten Ideal.¹²⁴

Im Essay *Büchners Briefe* ist noch eine weitere transtextuelle Spur zu erkennen. Brauns Haltung, dass die kritische Auseinandersetzung mit der Gegenwart ohne die unerledigte Vergangenheit unmöglich ist, spielt auf Müllers Drama *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution* (1978/79) an, das eben zur Zeit von Brauns *Büchners Briefen* und *Training des aufrechten Gangs* entstanden ist. Müller geht in seinem Stück auf die gleichen Inhalte ein wie Braun, nämlich auf die Rolle der Revolution und der Gewalt. Während Braun in der Gewalt die Potenz erkennt, durch die eine soziale Umwandlung als letzte Chance ermöglicht werden kann, vertritt Müller in seinem Stück jedoch eine andere Position.

Nach Müllers Ansicht ist Gewalt kein potenzielles Mittel in dem Sinne, wie Braun sie begreift, vielmehr seien die Geschichte und das menschliche Wesen immer wiederkehrend, und immer wieder gekennzeichnet von neuer Grausamkeit und Brutalität. Folglich seien auch solche Werte wie Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit verraten, die die bisherigen europäischen Revolutionen bestimmt haben. Die Tatsache, dass die Errungenschaften der Revolution in der europäischen Geschichte abhanden gekommen sind, wird in Müllers Dramen ohne Bedauern formuliert: „Es ist wohl so, dass die Verräter eine gute Zeit haben, wenn die Völker in Blut gehn. So ist die Welt eingerichtet und es ist nicht gut so.“¹²⁵ Im Gegensatz zu Braun wird bei Müller bestätigt, dass es nicht nur keinen neuen Auftrag gibt, sondern auch der alte Auftrag schon längst aufgegeben ist. Während also in Müllers Konzeption an die Revolution nur noch erinnert und sie als „Totgeburt“¹²⁶ bezeichnet wird, sieht Braun im Handeln und Mitgestalten aufgehenden Denken noch immer eine mögliche Potenz, womit die Hoffnung auf das Zukünftige im Sinne von Erwartungen gehegt wird.

Es lässt sich also feststellen, dass Volker Braun in den achtziger Jahren seinem Staat und der von diesem propagierten Ideologie gegenüber immer kritischer wird, aber er bleibt ein Anhänger der sozialistischen Utopie.¹²⁷ Er beruft sich auf die Utopie, die bei ihm als Arbeit an der Gesellschaft und an den Widersprüchen der beschränkten Sozietät zu verstehen ist. Für Braun genügt es also nicht, die verfehlten Schritte in der Vergangenheit wahrzunehmen, er sucht nach Möglichkeiten, einen Auswege aus problematischen Situationen zu finden. Die

¹²⁴ Kirchner, Verena: Das Nichtgelebte oder der Wille zur Utopie, S. 99.

¹²⁵ Müller, Heiner: *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution*. In: Müller, Heiner: *Die Stücke 3*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2002, S. 13.

¹²⁶ Ebd., S. 37.

¹²⁷ *Neue Porträts in Frage und Antwort*. Verlag Volk und Welt Berlin 1992, S. 57.

Kunst erhält bei ihm in diesem Zusammenhang den Auftrag „Wühlarbeit gegen die Versteinerung, die Deckgebirge der Ideologie“¹²⁸ zu leisten.

Dieses Engagement für die Verwirklichung des gesellschaftlichen Eingreifens wird im Essay *Aufklärung. Wiederkommen. Polemik oder: Ich wollte Ihnen nur danken* (1981) formuliert. Für Braun versteht sich die Aufklärung als „eine heutige Kopfarbeit“ und als „Oppositionsliteratur“¹²⁹. Lessings Denken und Verfahren dienen für ihn als Ausgangspunkt für neue Fragestellungen: „Gerade die entschiedenste, die konsequente Kritik unserer Halbheiten wäre die ehrenhafte, die solidarische, die tellheimische Haltung. Die lessingsche, mit der er zu uns stünde.“¹³⁰ Brauns Bestreben nach Nachfragen ergibt sich aus seiner Kritik, aus der Art, wie er die unhaltbaren Widersprüche in der Gesellschaft sieht. In Bezug auf die Aufklärung spricht er von einem „vergesellschafteten sozialen Erkenntnisprozess, in dem öffentlich die Lösungen für eine Praxis debattiert werden, die uns aus unseren Verhältnissen reißt.“¹³¹

Braun legt einen besonderen Akzent auf die Gestaltung individuellen Versagens. Statt Utopismus, der eher für seine früheren Dramen charakteristisch war, wird vom Ende der siebziger Jahre an die geringe subjektive Beschaffenheit und Eingeschränktheit des individuellen Handelsvermögens zum Hauptthema.¹³² Die subjektiven Fehlhaltungen werden also immer kritischer betrachtet, weil es an diesen zu liegen scheint, dass die Individuen ihre Chancen verpassen. Die Ursachen dieses Scheiterns werden auf die Unentschlossenheit der Individuen und auf ihr Desinteresse zurückgeführt.

Von diesem kritischen Standpunkt aus blickt Braun auch auf die Vergangenheit, die ihm als Trümmerfeld erscheint, weil etliche Möglichkeiten in der Geschichte verpasst wurden. In dieser Hinsicht ist die Auseinandersetzung mit der Geschichte eine Voraussetzung für das Anderswerden, für das noch Nichtgelebte. Walter Benjamins geschichtsphilosophische Thesen hatten auch auf Braun Einfluss. Der Dramatiker ist ebenso vom Fortschritt überzeugt: „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“¹³³ Es wird eine Erfahrung als sozial-individuelle

¹²⁸ Gespräch mit Volker Braun, S. 20.

¹²⁹ Braun, Volker: *Aufklärung. Wiederkommen. Polemik oder: Ich wollte Ihnen nur danken* (1981) In: *Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie*. Schriften. Reclam Leipzig 1989, S. 77.

¹³⁰ Ebd., S. 80.

¹³¹ Ebd., S. 78.

¹³² Profitlich, Ulrich: *Volker Braun. Studien zu seinem dramatischen und erzählerischen Werk*. Wilhelm Fink Verlag München 1985, S. 53.

¹³³ Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. Gesammelte Schriften I/ 2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1990, S. 701.

Aneignungsform gekennzeichnet, in der Selbstverhältnis und Weltverhältnis miteinander artikuliert sind. Daraus entsteht gleichzeitig der Wunsch der Zukunft als Triebenergie.¹³⁴ Die Perspektive der Veränderung wird unaufhörlich in den Mittelpunkt des historischen Bewußtseins gerückt. Diese Idee wird bei Braun als „die arbeitende Geschichte“¹³⁵ bezeichnet, die darauf hinweist, dass die Zukunft noch nicht festgeschrieben ist, sondern als eine Konstruktion noch zu gestalten ist. Auch wenn zu erkennen ist, dass die Vergangenheit voll von verpassten Möglichkeiten ist, betont Braun, dass das Formen der Zukunft am geschichtlichen Handeln liegt. Das kollektive Gedächtnis steht mit der Durchführung einer öffentlichen Diskussion über die vertane Geschichte im Zusammenhang.¹³⁶ Braun ist der Meinung, dass ein gemeinsamer Dialog nur dann möglich wird, wenn die kollektive Erinnerungsarbeit in der Gesellschaft in Gang gesetzt wird. Auf diese Art kann Geschichte als dialektische Bewegung erhellt werden, um Geschichtsbewusstsein und aktive Haltung zu Geschichte zu entwickeln. Es gibt keine andere Wahl als das Wachrufen des Gedächtnisses, weil nichts vergeblicher ist als das Vergessen und das Auslöschen: „Wir schleppen das Gedächtnis von Kriegen, die wiederkehren, und unwiederbringlichen Wenden.“¹³⁷

Müllers und Brauns Standpunkte nähern sich im Verlauf der achtziger Jahre einander an, da beide dieselbe Überzeugung vertreten, dass die Existenz eines Volkes von seiner Erinnerungsfähigkeit abhängt. Was ein Volk also behält, sind seine Kenntnisse über die Vergangenheit: „Das falsche Leben, das wir vergessen können [...] Die Erinnerung ein Boden, ein Erbe, ein Besitz, [...] Nur das kollektive Gedächtnis überdauert.“¹³⁸

Auf dieser Grundlage bekommt die Literatur den Auftrag, dem Rezipienten die Auseinandersetzung mit Geschichte bewusst zu machen und die Durchführung einer Diskussion zu leisten. Die Poesie hat die Funktion, zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart zu vermitteln.

¹³⁴ Benjamins Begriffe. Hrsg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2000, S. 246-247.

¹³⁵ Braun, Volker: Literatur und Geschichtsbewußtsein. (1973) In: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate, S. 135.

¹³⁶ Braun, Volker: „... Solang Gedächtnis haust / In this distracted globe“ In: Braun, Volker: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen. Suhrkamp Frankfurt am Main 1998, S. 93.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Ebd.

3. 2. Die Ausformung einer eigenen Ästhetik

3. 2. 1. Heiner Müllers ästhetische Grundpositionen

„Kunst ist Gefahr für das Bestehende.“¹³⁹

Heiner Müller hat als Theatermensch gelebt und gedacht. Seine Denkweise, die vorrangig vom Theater ausgeht, wird auch für seine Ästhetik prägend. Die hohe Zahl seiner poetologischen Aussagen in Gesprächen und Fernsehinterviews zeigt, dass er mit Ästhetik bewusst und kompromisslos umgegangen ist.¹⁴⁰ Seine Behauptungen scheinen auf den ersten Blick oft radikal, und wenn man sie analysiert, erkennt man, wie ernst es Müller um die Formulierung der Funktion eines neuen Theaters ist. Als Ausgangspunkt richtet sich seine Arbeit gegen jegliche Geschlossenheit am Theater. Brechts Methode dient ihm als Sprengstoff, der die Aufhebung des Widerspruchs zwischen Bühne und Publikum ermöglicht. In dieser Methode entdeckt er die Potenz, gesellschaftliche Strukturen unmittelbar darzustellen.¹⁴¹ Da ihm das Bestehende nicht genügt, geht Müller einen Schritt weiter. Mit seiner ästhetischen Praxis erweitert er den Spielraum des Theaters.

Da sowohl das Publikum als auch die gesellschaftlichen Strukturen vielschichtig sind, arbeitet auch er nicht mehr mit eindeutigen Mitteln, weil er keine klaren und einfachen Prozesse auf der Bühne darstellen will.¹⁴² Er kämpft gegen jegliche Vereinfachung und Strukturiertheit eines geschlossenen Theaters, in dem Ordnung, Eindeutigkeit und klare Vorgaben für die Konfliktlösung herrschen. „Man wehrt sich dagegen, – formuliert er – dass eine Geschichte sich auf der Bühne schließt.“¹⁴³ Daraus ergibt sich, dass das Publikum im Theater unkonventionell, auf eine neue Weise mit neuen Mitteln konfrontiert und sogar provoziert wird, die den geschlossenen Rahmen des Theaters aufbrechen. Das Theater bekommt die Funktion, den Zuschauer an seine Grenzen zu bringen.

¹³⁹ Müller, Heiner: Das Böse ist die Zukunft. In: Müller, Heiner: „Jenseits der Nation“. Rotbuch Verlag Berlin 1991, S. 72.

¹⁴⁰ Dazu gehören *Gesammelte Irrtümer* in drei Bänden von Verlag der Autoren Frankfurt, *Jenseits der Nation* von Rotbuch Verlag Berlin, *Rotwelsch* von Merve Verlag Berlin, *Material* von Reclam Leipzig, von Frank Hörnigk zusammengestellt und Müllers biographischer Selbstkommentar *Krieg ohne Schlacht*.

¹⁴¹ Heiner Müller im Gespräch mit Bernard Umbrecht. In: Heiner Müller: Rotwelsch. Merve Verlag Berlin 1982, S. 119.

¹⁴² Heiner Müller im Rundgespräch. In: Brecht 73. Brecht – Woche der DDR 1973. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1973, S. 202.

¹⁴³ Heiner Müller im Gespräch mit Bernard Umbrecht. In: Heiner Müller: Rotwelsch. Merve Verlag Berlin 1982, S. 116.

Der Dramatiker schafft einen neuen Zugang zu seinem Publikum dadurch, dass er es mit so vielen Konflikten, Widersprüchen konfrontiert, dass alles am Ende offen bleibt.¹⁴⁴ „Ich habe, wenn ich schreibe, – erklärt er – immer nur das Bedürfnis, den Leuten so viel aufzupacken, dass sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen, und ich glaube, das ist die einzige Möglichkeit.“¹⁴⁵ Er zielt auf ein Theater, in dem der Zuschauer auf der Bühne keine fertigen Antworten mehr bekommt und erhebt für sein Theaterstück den Anspruch, auf den Zuschauer nachhaltige Wirkungen hervorzurufen und einen nachwirkenden Effekt zu hinterlassen. Von diesen Grundsätzen ausgehend, bestimmt seine Ästhetik als Zerstörung von Geschlossenheit und Konvention. Diese wird sogar auf die Weise zugespitzt, dass auch das Alte und Tradierte, als „Lust an der Katastrophe“¹⁴⁶ bezeichnet, zerstört werden. Nach Müllers Verständnis ist die Katastrophe die Sprengkraft, die die Verwandlung im Theater ermöglicht.

Im Zusammenhang mit diesem Begriff in Müllers Ästhetik sind Ernst Jüngers essayistische und poetische Schriften vom Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre zu erwähnen, weil diese auf Müller einen großen Einfluss ausgeübt haben. Bei Jünger stehen die Schlachtfelder der Geschichte und die katastrophalen historischen Vorgänge im Mittelpunkt. Er propagiert ein ästhetisches Erlebnis der Untergangsstimmung in dem Sinne, dass die Ästhetik des Schreckens für das Erledigen und Loswerden des Grauens vorausgesetzt wird.¹⁴⁷ Die Vergegenständlichung der Gewalt im literarischen Werk wird als Befreiung und als Grundlage für den Neuanfang aufgefasst. Müller versteht unter Schrecken eine Erfahrung durch die der Zuschauer von der Wahrheit überwältigt wird. Dieser Dramatiker sieht also die Konfrontation mit Gewalt als ein Kraftzentrum an, in dem man an die Energie und Überwindung herankommt.¹⁴⁸ Ohne die Konfrontation mit Furcht kommt nur noch Verdrängung zustande. Aus diesem Grund zielt Müllers Theaterarbeit auf das Furchtzentrum der Geschichte und geht mit ihm extrem um, damit die Angst überwunden werden kann.

Der nächste Kernbegriff von Müllers Ästhetik bezieht sich auf das Auftreten gegen eine Darstellungsweise, die „eine Abbildung als bloße Reproduktion von Wirklichkeit“¹⁴⁹ wäre. Theater ist für ihn das Versetzen in eine andere Zeit, in einen anderen Raum, wo also eine

¹⁴⁴ Heiner Müller im Gespräch mit Sylvère Lotringer. In: Heiner Müller: Rotwelsch. Merve Verlag Berlin 1982, S. 65.

¹⁴⁵ Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer. Band 1. Verlag der Autoren Frankfurt am Main 1986, S. 20.

¹⁴⁶ Ebd., S. 55.

¹⁴⁷ Scherpe, Klaus R.: Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs. In: Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus R.: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Rowohlt Hamburg 1997, S. 277.

¹⁴⁸ Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: Brecht 88. Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausende. Hrsg. von Wolfgang Heise. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1989, S. 195.

¹⁴⁹ Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer. Band 2. Verlag der Autoren Frankfurt am Main 1990, S. 63.

andere Wirklichkeit entworfen wird. Bei seiner Behauptung bleibend, „Theater hat nie mit dem zu tun, was man hat, sondern zweifelt an dem, was man hat, und will etwas anderes.“¹⁵⁰ Theater hat effektiv ins Leben einzugreifen.¹⁵¹

Im Gegensatz zu Brecht will Müller keine Lehre, keine einzige Wahrheit im Stück anbieten. Da er jedes Wert- und Denksystem infrage stellt, wird der Zuschauer im Theaterstück folglich mit Konflikten und Problemen konfrontiert. Aus diesem Effekt resultierend wird der Zuschauer so stark provoziert, dass er im Theater eine impulsive Erfahrung von Schrecken hat. Bei Brecht war die Furcht als Voraussetzung von Katharsis und Erkenntnis zu verstehen. Auch bei Müller soll Provokation kein bloßes Entsetzen sein, sondern erfüllt eine wichtige Funktion. Es ist das Lernen durch Schrecken, wonach Müller strebt: Ein Erkenntnis- und Lernprozess wird erlangt.¹⁵² Mit seiner beharrlichen Suche nach Verwirklichung der Publikumsdramaturgie zielt er darauf, das Bewusstsein des Zuschauers für Widersprüche und Konflikte zu schärfen.¹⁵³

¹⁵⁰ Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer. Band 2. Verlag der Autoren Frankfurt am Main 1990, S. 81.

¹⁵¹ Müller, Heiner: Schreiben aus Lust an der Katastrophe. Gespräch mit Horst Laube. In: Heiner Müller: Rotwelsch. Merve Verlag Berlin 1982, S. 181.

¹⁵² Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer. Band 1. Verlag der Autoren Frankfurt am Main 1986, S. 23.

¹⁵³ Ebd., S. 86.

3. 2. 2. Volker Brauns ästhetische Grundpositionen

„Poesie ist eine Gegensprache.“¹⁵⁴

Bertolt Brechts dialektische Denkweise hat Brauns Ästhetik entscheidend beeinflusst. Sein poetisches Denken ging von der Präsenz von Widersprüchen in der Gesellschaft aus. Auch wenn seine intensive Beschäftigung mit den Widersprüchen im Verlauf des Lebenswerkes unterschiedlich akzentuiert war, bestand er zu jeder Zeit auf den operativen Auftrag der Literatur. Er verstand unter operativer Arbeit der Poesie die dialektische Struktur von Sinn und Form, in der die Widersprüche in der Gesellschaft zum Gegenstand werden. Als er in den sechziger Jahren in seinen poetologischen Aussagen über die Funktion der Literatur sprach, behauptete er, dass die Aufgabe der Literatur nicht darin besteht, die Symptome der Realität „in einem geschichtslosen Raum“ und „in ihrer geschichtlichen Abstraktheit“¹⁵⁵ darzustellen. Es ging ihm vielmehr darum, dass die Widersprüche vom Standpunkt einer kritischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit ergriffen werden. Sein bewusster, operativer Eingriff in die Gesellschaft richtete sich also nach dem öffentlichen Prozess, mit dem die Möglichkeit der immanenten Veränderung handhabbar wird.

Brauns Ästhetik läuft darauf hinaus, die Lösbarkeit der Widersprüche zu zeigen.¹⁵⁶ Durch den kritischen Eingriff in die gesellschaftlichen Verhältnisse wird immer wieder auf das mögliche Veränderungspotenzial der Vorgänge hingewiesen und die Lösung von Widersprüchen und Verfehlungen dem Rezipienten überlassen. Aus dieser Denkweise resultiert, dass das Theater nach Braun keine Abbildfunktion mehr erfüllt, sondern mit seinen Experimenten die Möglichkeit einer gesellschaftlichen Veränderung ergreifen sollte.¹⁵⁷ Seine aktive Haltung zeigt sich darin, wie er die Wirklichkeit bilden und nicht abbilden und das Gegebene aufbrechen möchte. In dieser Hinsicht überschreitet er sogar die Grenzen des Brechtschen Theaters. Brauns Ansprüchen genügt die kritische Haltung des Zuschauers alleine nicht. Er will durch das konstruktive Engagement des Theaters erreichen, dass der Zuschauer selber zum Theaterproduzenten, und so auch zum bewussten Produzenten seines eigenen Lebens wird, weil die Umstände zu verändern sind. Damit ist in Brauns Dramatik eine öffentliche Unternehmung zur Kenntnis zu nehmen, mit der neue gesellschaftliche Ziele zu realisieren

¹⁵⁴ Braun, Volker: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität. (1983) In: Braun, Volker: Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie. Schriften. Reclam Leipzig 1989, S. 101.

¹⁵⁵ Braun, Volker: Geschichtsloser Raum. (1968) In: Braun, Volker: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate. Reclam Leipzig 1982, S. 35.

¹⁵⁶ Braun, Volker: Bauen wir die Welt nicht ab! (1968) In: Braun, Volker: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate, S. 41.

¹⁵⁷ Braun, Volker: Die Schaubühne nicht als moralische Anstalt betrachtet. (1968) In: Braun, Volker: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate, S. 43.

sind. So entsteht mittels Dramatik ein Kommunikationsverhältnis, das die Widersprüche austragen und die gesellschaftlichen Tendenzen exemplarisch zeigen soll, damit der Zuschauer sich seiner Stellung im Prozess der sozialen Umwälzung bewusst wird.

Nach Brauns Ansicht besteht also die neue Funktion des Theaters darin, dass in Zukunft mittels der Theaterform eine neue Gesellschaftsordnung entstehen zu lassen.¹⁵⁸ In diesem Sinne wird das Theater bei ihm als Medium aufgefasst, das zur Gesellschaft im wechselseitigen Verhältnis steht. Im Gefolge der kritischen Wirkungsstrategie wird der Zuschauer zum aktiven Mitschöpfer, mit der Absicht, dass er nicht das Gleiche, sondern ein anderes Leben spielen wird. Das literarische Werk wird zum Experiment des Befragens. Auf diese Art hat das Theater Haltungen zu Gesellschaftsordnungen zu vermitteln, in dem Möglichkeiten durchgespielt werden. Das Theater ist vom „Modell für das Größere, Unübersichtlichere, die Gesellschaft, die wir einrichten“¹⁵⁹. Nach Brauns Auffassung steht im Theater also nicht der Darstellungs- und Vorspielcharakter des Gegebenen im Mittelpunkt, sondern es geht im Interesse der Veränderung der Gesellschaft um das Lösen von Widersprüchen. Das Theater hat also auf konstruktive Art und Weise mit der Wirklichkeit als „arbeitender Geschichte“¹⁶⁰ umzugehen.

Am Ende der siebziger Jahre stellt sich aber heraus, dass die Möglichkeiten gegensätzlich und die Haltungen heterogen sind, und die soziale Umwälzung scheitert. Die Stagnation des gesellschaftlichen Prozesses ist bestimmend, und die Entfaltungsmöglichkeiten des Individuums scheinen sich tendenziell zu verschlechtern. Die marxistisch-leninistische Dogmatik wird von Braun infrage gestellt und durch seine kritische Auseinandersetzung mit der DDR-Gesellschaft zugleich der Sozialismus als System kritisiert. Obwohl der Dramatiker den Verfall der realsozialistischen Gesellschaft wahrnimmt, verabschiedet er sich nicht vom Sozialismus schlechthin, sondern der wahre Sozialismus bleibt als Illusion.

Es vollzieht sich also ein Desillusionierungsprozess, dessen Ergebnis ist, dass synchron über eine andere gesellschaftliche Ordnung reflektiert wird. Aus der Erfahrung der Krise der sozialistischen Utopie ergibt sich in Brauns Kunst ein Paradigmenwechsel, dessen erste Formulierung während des Schreibprozesses der Dramen wie *Schmitt* und *Simplex Deutsch* im Jahre 1978 entsteht. Wie in der neuen poetologischen Selbstaussage steht:

¹⁵⁸ Braun, Volker: Die Schaubühne nicht als moralische Anstalt betrachtet. (1968) In: Braun, Volker: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate, S. 44.

¹⁵⁹ Braun, Volker: Über die Bauweise neuer Stücke. (1973) In: Braun, Volker: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate, S. 126.

¹⁶⁰ Braun, Volker: Literatur und Geschichtsbewusstsein. (1973) In: Braun, Volker: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate, S. 135.

„es gibt viele realitäten, gewesene und entstehende, die von hier und die von dort, die der oberen und die der unteren, wirklichkeit ist ein widerspruchssystem und bedarf vieler perspektiven der darstellung, wenn sie nicht unter allem wissen bleiben soll.“¹⁶¹

Die Kritik am sozialistischen Gesellschaftsprozesses bedeutet bei ihm den Bruch mit der realsozialistischen Gesellschaft. Am Ende der achtziger Jahre schwebt ihm das Ideal eines demokratischen Sozialismus vor, und diese nie gelebte Sozialismus-Utopie wird gegen den verloren gegangenen realen Sozialismus ins Spiel gebracht. Damit entfaltet sich die Idee einer auf Subjektivität begründeten individuellen und gesellschaftlichen Praxis, die Brauns Ästhetik als Grundlage bestimmt. Es ist von neuer geschichtsphilosophischer Konzeption einer alternativen Humanität die Rede. Daraus folgen sein neues Konzept der literarischen Kommunikation und seine kritische Auseinandersetzung mit der Tradition.

Der von Wilfried Grauert eingeführte Begriff „ästhetische Modernisierung“ verweist auf Brauns Modernisierungsarbeit.¹⁶² Grauert stellt eine Entwicklung in der Ästhetik des Dramatikers fest, die im Interesse einer möglichen sozialen Alternative steht. Der gesellschaftliche Diskurs in Brauns poetischem Programm bekommt weiterhin eine bedeutende Rolle. Der repressiven Kulturpolitik gegenüber wird für Braun eine differentielle Positionsbestimmung charakteristisch, und mit seiner Zielsetzung, unbekannte Erkenntnisse über die Wirklichkeit zu produzieren, findet er für eine künftige Dichtung ein neues Programm, das als handlungsorientierende Instanz zu wirken hat. Nach Grauert bestimmt Brauns Ästhetik einerseits eine expressive Funktion, indem sie auf radikale Subjektivität fundiert ist, andererseits eine appellative Funktion, indem sie über die Erkenntnisse reflektiert.¹⁶³ Es geht also um die Schaffung einer literarischen Öffentlichkeit, in der ein offener gesellschaftlicher und ästhetischer Diskurs auf die Art möglich wird, dass sowohl die literarische Tradition in die Kommunikation einbezogen, als auch der Horizont diskursiver Reflexion ausgeweitet werden.

Im Essay *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität* (1983), in dem Braun Rimbauds dichterische Tätigkeit in den Mittelpunkt rückt, sind bereits die Spuren dieser ästhetischen Modernisierungsarbeit zu verfolgen. Im neuen Modell der ästhetischen Kommunikation, das als poetisches Programm in den achtziger Jahren weiterhin bestimmend wird, spielt die

¹⁶¹ Braun, Volker: Arbeitsnotizen zu Schmittens. In: Volker Braun: Texte in zeitlicher Folge Band 4. Mitteldeutscher Verlag Halle Leipzig 1990, S. 245.

¹⁶² Grauert, Wilfried: Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun. Studien zu Texten aus den achtzigern Jahren. Königshausen & Neumann Würzburg 1995, S. 207.

¹⁶³ Ebd., S. 70.

Subjektivität des Autors noch immer eine bedeutende Rolle. Er reflektiert über die gesellschaftlichen Verhältnisse und stellt alternative Problemstellen zur Debatte.

Braun behauptet, die Geschichte sei auf dem Abstellgleis, ein Status quo, eine stehende Zeit geworden.¹⁶⁴ Als Konsequenz legt er die Poesie als „eine Gegensprache“¹⁶⁵ fest, mit der die Verhältnisse zu zerstören sind. So hat die Literatur eine provokative Funktionalität, für die sich der Autor bewusst entscheidet. Der Dichter wird ein Grenzüberschreiter, da er radikal jenseits der Widersprüche die Zukunft der Poesie, die Praxis des Unbekannten erschöpft. Es geht also um Verwandlung, um die Sprengung durch das Neue, die mit der Sprache und mit den „sehenden“¹⁶⁶, aufklärenden Metaphern zu verwirklichen ist.

Braun entdeckt in Rimbauds Dichtung die Grundlagen der Moderne, da dieser mit seinen technischen Mitteln konstruktiv an den Widersprüchen des Materials arbeitete und eine ästhetische Revolte vollzogen habe, indem er über eine autonome Sprache verfügte.¹⁶⁷ Rimbauds Lyrik übt auf Brauns Dramatik Wirkung aus. Seine Vision über die Zukunft ist in der anschaulichen, metaphorischen Sprache Brauns und in der Vielschichtigkeit seiner Dramen zu spüren.

Braun vergleicht Rimbauds Lyrik mit Müllers Dramatik: „Wie bei Müller das Theater, mangels gesellschaftlichen Spielraums, zusehends zur Lyrik gerinnt, wurde in den *Illuminations* die Lyrik zusehends Theater.“¹⁶⁸ Mit Recht wird bei Müller auf die Tendenz hingewiesen. Der ältere Dramatiker erkennt zuerst durch seine Auseinandersetzung mit Brechts Lehrstück, dass seine Stücke von geringerer Interaktion mit der Gesellschaft sind. Die Tatsache führt ihn zu Selbstgesprächen, die vor allem in seinen späteren Stücken markant sind. Im Jahre 1977 behauptet er in *Verabschiedung des Lehrstücks*: „Was bleibt: einsame Texte, die auf Geschichte warten.“¹⁶⁹ Es wird aber nicht nur für Müller charakteristisch, dass er die direkte Verbindung mit der Gesellschaft verliert, sondern immer stärker auch für Braun, der vom Ende der siebziger Jahre an immer tiefere Widersprüche der sozialistischen Gesellschaften erlebt. Dass beide mit den Adressanten immer größere Konflikte haben, bedeutet auch, dass ihre Dramatik zu den vorhandenen realen Verhältnissen im Kontrast stehen.

¹⁶⁴ Braun, Volker: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität. (1983) In: Braun, Volker: Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie, S. 101.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd., S. 106.

¹⁶⁷ Ebd., S. 113.

¹⁶⁸ Ebd., S. 113.

¹⁶⁹ Müller, Heiner: Verabschiedung des Lehrstücks (1977). In: Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Reclam Leipzig 1989, S. 40.

In seinem Sinne trägt die Poesie Mitverantwortung für eine in die Gesellschaft eingreifende Haltung. Er sieht in Rimbauds sprachlichen Mitteln die Verknüpfung von Ausdruck und Inhalt verwirklicht, in der Weise, dass die Poesie im Arbeitsraum und Laboratorium entsteht, damit der Rezipient mit Bedeutungsschichten, undurchsichtiger Konstruktion, Parallelismen, Mehrdeutigkeiten, Brüchen und Widersprüchen konfrontiert wird.¹⁷⁰ Es geht aber nicht um die Auflösung des Chaos, aus dem Material und der Erfahrung soll ein neuer Zusammenhang erschlossen werden, damit Veränderungen in der Gesellschaft hervorgerufen werden können. In dieser Weise wird die Provokation nur noch als ästhetisches Mittel verstanden, um die heutigen Verhältnisse schnell zu ändern.

Als Braun die gesellschaftlichen Halbheiten und den Widerspruch zwischen dem sozialistischen Ideal und der gesellschaftlichen Realität erkennt, legt er in seiner Ästhetik immer mehr Wert auf die literarische Kommunikation. Die Eröffnung eines gemeinsamen Dialogs mit den Zuschauern wird immer dringender benötigt, denn diese steht in engem Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit Geschichte.

Die „Ästhetik der Widersprüche“ entfaltet Braun in seiner *Leipziger Vorlesung*¹⁷¹ (1989). Die literarische Kommunikation dient für ihn als poetische Zielsetzung. Damit im Zusammenhang rückt er die mehrdimensionale Schreibweise in den Mittelpunkt, damit eine andere Gangart der Geschichte gewählt wird. Der Autor fokussiert auf die gesellschaftlichen Mißverhältnisse, in der Hoffnung, dass mittels der poetischen Arbeit eine neue Wirklichkeit geschaffen wird. Braun hat schon lange die poetische Zielsetzung vertreten, mit der er sich aber in *Leipziger Vorlesung* unter einem veränderten Aspekt befasst. Auch wenn es weiterhin um die erwünschten Veränderungen geht, wird zum ersten Mal die Subjektivität des Autors zurückgenommen. Damit ist also eine neue Tendenz feststellbar, nämlich, dass die Vermittlung der ästhetischen Erkenntnis von der Werkebene auf die Ebene der literarischen Kommunikation verschoben wird, und so bekommt das souveräne Publikum eine immer aktivere Rolle.¹⁷²

„Die Ästhetik der Widersprüche“, wie Braun sein poetisches Programm nennt, weist darauf hin, dass die literarische Konstruktion nach wie vor durch Gegensätze dialektisch gestaltet wird. Aber in der Wechselwirkung von Widersprüchen werden vom Autor keine alternativen Problemlösungen mehr dargestellt, sondern sein Werk ist von der Bestrebung, dem

¹⁷⁰ Braun, Volker: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität. (1983) In: Braun, Volker: Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie. a. a. O., S. 120.

¹⁷¹ Braun, Volker: Leipziger Vorlesung (1989). In: Braun, Volker: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen

¹⁷² Grauert, Wilfried: Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun. Studien zu Texten aus den achtzigern Jahren, S. 220.

Rezipienten so viele Brüche und Gegensätze aufzubürden, wie nur möglich: „So nun mache ich das Experiment, Ihnen nur Stichworte zu geben, die Sie als gelehrtes Publikum zu einem Text weben könnten.“¹⁷³ Die Literatur hat also in einer nichtlinearen, vieldimensionalen, zersprengten Struktur Widersprüche auszustellen und der Rezipient sie – „das Alte / Neue, das Gute / Schlimme im selben Menschen, in selber Gesellschaft“¹⁷⁴ - auszuhalten.

Es ist von der Veränderung der kommunikativen Beziehung zwischen dem Dramatiker und dem Publikum die Rede. Im Interesse einer gemeinsamen Kommunikation wird der Zuschauer provoziert, damit er selber über Lösungen nachdenkt. Die belehrende schriftstellerische Instanz zieht sich zurück, um den dramatischen Text in den Vordergrund zu rücken, in dem Problemstellen und immer mehr die Brüche in der Geschichte artikuliert werden. Das zeigt sich auch daran, dass der Zuschauer mit immer mehr Ambivalenz und Unaufgelöstem konfrontiert ist. So wird nicht das Sagen, sondern das Zeigen von unterschiedlichen Positionen und Interessen im Text bevorzugt. Es entstehen Einbruchstellen, deren Wahrnehmung die Eröffnung einer Diskussion über die Kontraste anregt.

In der veränderten Kommunikationsform soll der Zuschauer eine immer aktivere Rolle spielen. Es wird aber auf die in die Gesellschaft eingreifende Funktion der Literatur nicht verzichtet. Im Gegenteil, Braun spielt auf den gesellschaftlichen Ansatz mehr an: „das Ändern der Literatur als Ändern der Geschichte“.¹⁷⁵

Die Literatur ist von konstruktiver Fähigkeit und bewahrt ihren sozialen Charakter. Mittels Literatur wird auf die soziale Gerechtigkeit und auf deren einmaliges Möglichwerden gezielt, um eine künftige Gesellschaft denken zu wollen. Nach diesem Konzept sind Literatur und Gesellschaft ständig aufeinander bezogen, trotz der Halbheiten und der Krise wird eine gerechtere Gesellschaft gefordert.¹⁷⁶ So ist die Ästhetik der Widersprüche, mit der Kritik angestrebt wird:

„Das trifft diese Sucht, herauszufordern, die härtere Formulierung zu wählen. Im Umgang aber neige ich eher zu sachten Haltungen, Freundlichkeit; ich machte nicht den Bruch mit der Gesellschaft, den ich im Schreiben vollzog. Ist es so, dass der Körper eine Utopie lebt, ein anderes versöhnliches Leben, ich wuchs unter Brüdern auf ... Die Politik ist auf dem Papier, eine Extremität, die er wegstreckt; der Körper will die

¹⁷³ Braun, Volker: Leipziger Vorlesung (1989). In: Braun, Volker: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen, S. 32.

¹⁷⁴ Ebd., S. 33.

¹⁷⁵ Ebd., S. 38.

¹⁷⁶ Braun, Volker: Eröffnung des ausserordentlichen Schriftstellerkongresses (1990). In: Braun, Volker: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen, S. 54.

Entzweigungen, den Streit nicht wahrhaben in seinem Gewebe, das nicht dafür gemacht ist, und er wird zerrieben, zersetzt.“¹⁷⁷

Auch für dieses ästhetische Programm ist Blochs Philosophie von Bedeutung. Seine Geschichtsphilosophie richtet sich nach dem individuellen und gesellschaftlichen Werden einer Utopie. Ein geschichtlicher Maßstab wird aufgestellt, mit dem das noch Nicht-Seiende und das Ortlose zum Ausdruck gebracht werden. Zu diesem Zweck nimmt er in seinen Schriften ein weites Spektrum utopischer Bilder in Anspruch.¹⁷⁸ Die Bevorzugung sprachlicher Bilder wird nicht aufgrund des ästhetischen Werts legitimiert, sondern aus dem Grund, dass sie als Wunschbilder schon das Unbenennbare, den utopischen Wert andeuten.

„Künstlerischer Schein ist überall dort nicht nur bloßer Schein, sondern eine in Bilder eingehüllte, nur in Bildern bezeichnbare Bedeutung von Weitergetriebenem, wo die Exaggerierung und Ausfabelung einen im Bewegt-Vorhandenen selber umgehenden und bedeutenden Vor-Schein von Wirklichem darstellen, einen gerade ästhetisch-immanent spezifisch darstellbaren.“¹⁷⁹

Sprachliche Bilder als Verkörperung der bildhaften Utopie bekommen auch in Brauns Stücken eine wichtige Rolle. Sie verstehen sich als Arbeit an den offenen Verhältnissen. Das heißt, „sich auszusetzen in dem Streit der Zeit“.¹⁸⁰ Die Bilder dienen als Signale für Visionen und Zukunftsbilder, mit denen Braun an der Gesellschaft als freiem Handlungsraum arbeitet. Da er mit den gesellschaftlichen Verhältnissen unzufrieden ist, legt er auch auf Fragestellungen Wert. Das Subjekt wird in dem polyphonen Geschichtsprozess zum Träger der gesellschaftlichen Kommunikation, auf dessen Reflexivität und politisches Handeln Braun seine Hoffnung auf die Aufhebung der gesellschaftlichen Stagnation gründet.

Es geht um einen neuen gesellschaftlichen Diskurs, mitbetrieben von der Literatur, deren neue Schreibstrategie und Techniken dem Lernprozess der Gesellschaft dienen. Aus dem Interesse der neuen Öffentlichkeit wird auch der Dialog mit der historischen Vorgabe immer intensiver in das Blickfeld gerückt. Indem auf die Prozessualität der geschichtlichen Vorgänge Wert gelegt wird, wird auch der Diskurs mit Texten bevorzugt. Bei Brauns neuem Textbegriff handelt es sich also darum, in was für einer Weise das Alte und das Neue in der

¹⁷⁷ Volker Braun im Gespräch mit Rolf Jucker (1994). In: Braun, Volker: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen, S. 107- 108.

¹⁷⁸ Schmid Noerr, Gunzelin: Bloch und Adorno. Bildhafte und bilderlose Utopie. In: Bloch-Almanach 21/ 2002. Hrsg. von Karlheinz Weigand. Periodicum des Ernst-Bloch-Archivs der Stadt Ludwigshafen am Rhein, S. 66.

¹⁷⁹ Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung, S. 247.

¹⁸⁰ Braun, Volker: Für Hermlin. In: Braun, Volker: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen, S. 132.

Kunstproduktion zusammenmontiert werden, damit die Eröffnung des Gesprächs ermöglicht wird. Brauns Texte rechnen mit den alten Texten und damit mit dem Vergangenen ab: „Ertappt immer in alter Geschichte.“¹⁸¹

Die Kunstproduktion steht unter ständigem Wechsel von Konstruktion und Dekonstruktion. Im Sinne der Ästhetik der Widersprüche setzt Konstruktion Dekonstruktion voraus.¹⁸² Es kommt keine Einheit mehr zustande, keine linearen Abläufe bestimmen mehr die Konstruktion, sondern eine mehrfache Optik: „Jeder entschiedene Text wird zur Stellungnahme in einem Interessenstreit, im Streit der unterschiedlichen Wertsysteme.“¹⁸³

Der literarische Text zersprengt die alten Texte, woraus verschiedene Wertsysteme und Kampfpositionen resultieren. Die Fragestellungen ermöglichen eine neue Form. Braun tritt gegen die Autorisierung und Eindimensionalität auf. Dem offenen Textbegriff wird eine konstruktive Struktur zugeordnet. Der offene Text versteht sich im literarischen Diskurs als etwas Streitbares und Meinungsbildendes. Der Text von Konstruktion und Dekonstruktion wird also selbst zur Grundlage der Diskussion und wird nicht mehr der alternativen Problemlösung des Autors untergeordnet. Er hat sogar die Funktion, den Interessenstreit in Gang zu halten, weil er für die Suche nach dem Umbau der menschlichen Verhältnisse steht.¹⁸⁴ Der Text wird als Eröffnungsbilanz eines neuen gesellschaftlichen und ästhetischen Diskurses verstanden und trotz Desillusionen wird die Lust auf neue Produktivität um die Lösung der Probleme der Geschichtsprozesse nicht aufgegeben.

¹⁸¹ Braun, Volker: Ist das unser Himmel? Ist das unsre Hölle? In: Braun, Volker: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen, S. 84.

¹⁸² Ebd., S. 49.

¹⁸³ Ebd., S. 50.

¹⁸⁴ Ebd., S. 84.

Das Deutschlandthema in den Stücken

4. „Deutsche Misere“ im Spannungsfeld der frühen Deutschlandstücke. Kontextualisierung des Deutschlanddiskurses in den Dramen *Die Schlacht* und *Germania Tod in Berlin* von Heiner Müller und *Simplex Deutsch* von Volker Braun

4. 1. Die Kontextualisierung der intertextuellen Bezüge in Bezug auf die „deutsche Misere“ im Drama *Die Schlacht* von Heiner Müller

Die Entstehung des Stückes *Die Schlacht*

Das Stück *Die Schlacht. Szenen aus Deutschland* wurde von Heiner Müller zwischen 1951 und 1974 geschrieben. Es hat - wie oft bei Müllers Stücken - eine lange Entstehungsgeschichte. Das Material für die einzelnen Szenen lag bereits Anfang der fünfziger Jahre vor.¹⁸⁵ Anzahl, Reihenfolge und Bezeichnung der Szenen variierten in den handschriftlichen Notizen Müllers.¹⁸⁶ 1974 hat Müller das Gesamtstück abschließend bearbeitet und 1975 fand die Uraufführung an der Ost-Berliner Volksbühne (Regie: Manfred Karge / Matthias Langhoff) statt. Während die Szenenfolge in den Veröffentlichungen nur fünf Szenen enthält, gingen manche Entwürfe von bis zu neun Szenen aus. Ein Szenenentwurf wurde dabei mit *Germania* betitelt, was auf den engen Entstehungszusammenhang des Textes mit *Germania Tod in Berlin* (1956 / 71) verweist.

Die Schlacht kann auch als Vorstufe von *Germania Tod in Berlin* bezeichnet werden. Bei Müllers weiterführender Beschäftigung mit dem Material entwickelt sich eine enge Verbindung zwischen beiden Stücken. Die deutlichsten Verweise darauf sind die Wiederaufnahme der *Schlacht*- Szene *DIE NACHT DER LANGEN MESSER* in der *Germania*- Szene *DIE BRÜDER 2*, die Wiederaufnahme der *Schlacht*- Szene *ICH HATT EINEN KAMERADEN* in der *Germania*- Szene *HOMMAGE À STALIN 1*. Bei der Entstehungsgeschichte des Stückes sind die wesentlichen Merkmale der Arbeitsmethode Müllers zu bemerken. Beim Umgang mit dem Material zeigt sich, dass der Autor Bezüge und Motive eines Materials zum Arbeitsfeld immer wieder herausucht und sie selbst in seinem Werk variiert. Auf diese Weise ergibt sich ein interner Dialog zwischen den eigenen Stücken und baut sich ein organisches Gebilde auf.

¹⁸⁵ 1966 erschien bereits eine frühe Fassung der Szene *Das Laken* im Sonderheft von *Sinn und Form* 1/ 1966

¹⁸⁶ Hörnigk, Frank: Editorische Notiv zum Stück *Die Schlacht*. In: Heiner Müller: *Die Stücke 2*. Hrsg. von Frank Hörnigk. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001, S. 585.

Die Schlacht als Vorstufe von *Germania Tod in Berlin* zu kennzeichnen, ist deshalb sinnvoll, weil es darauf hinweist, dass der Dramatiker zum ersten Mal sowohl ein neues Thema als auch eine neue Form erprobt. Dieses Stück ist aber in Bezug auf die Thematik und auf den Umfang noch nicht so komplex wie *Germania Tod in Berlin*. Müller befasst sich nach den Produktionsstücken in diesem Stück das erste Mal mit dem Thema der deutschen Geschichte. In seinem autobiografischen Werk *Krieg ohne Schlacht* bekennt er, dass er mit dem Stück gegen das offizielle Geschichtsbild seine Polemik aufzeigen wolle.¹⁸⁷ Beim Experimentieren mit dem Material erprobt er die Montage. Die Durchführung dieses Versuchs resultiert in Müllers neuartiger Methode, die auch für die weiteren Stücke prägnant werden. Die Ungewohnheit und Neuigkeit dieser Methode zeigt sich auch daran, dass anfangs selbst Müller in der Bezeichnung der Form noch unsicher ist, wie es sich im Gespräch mit Bernard Umbrecht aus dem Jahre 1977 herausstellt:

„Nun, das ist kein Stück, das ist eigentlich eine sehr lockere Montage oder Collage von Szenen. Und die sind zum großen Teil geschrieben ziemlich unmittelbar – also für mich unmittelbar – nach dem Krieg, das heißt, als ich zu schreiben anfang, also Anfang der 50er Jahre. Und damals war das einfach für mich ein Versuch, dieses Trauma abzuarbeiten, das faschistische Trauma.“¹⁸⁸

Bei der Entstehung des Stückes sind sowohl die politische Lage und als auch die politische Haltung des Autors zu berücksichtigen.¹⁸⁹ vorgenommen. Diese politische Atmosphäre dient Müller als Ausgangspunkt, um das alte Material – „das faschistische Trauma“ – herauszusuchen und 1974 diese Geschichte mit einer modifizierten Stellungnahme zu thematisieren. Bei der zweiten Version radikalisiert Müller seine Meinung. Er ist der Ansicht, dass faschistische Haltungen in der Gesellschaft noch immer leben und präsent sind. Da die Überwindung des Faschismus noch nicht stattgefunden hat, findet der Dramatiker mit der Veröffentlichung des Stückes die Auseinandersetzung mit der Geschichte nötig. Im Theater als Ort der öffentlichen Kommunikation entdeckt Müller also das Potenzial, die Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart wahrzunehmen.

Der Aufbau und die Szenenfolge des Stückes

Müllers Szenenfolge kennzeichnet in ihren Übertreibungen und Überspitzungen die Herausarbeitung individueller Haltungen zur Zeit des Faschismus, deren Darstellung auf

¹⁸⁷ Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Kiepenheuer & Witsch Köln 1992, S. 254.

¹⁸⁸ Heiner Müller im Gespräch mit Bernard Umbrecht (1977). In: Heiner Müller: Rotwelsch. Merve Verlag Berlin 1982, S. 107.

¹⁸⁹ In den fünfziger Jahren war der Antifaschismus eine der Grundhaltungen der DDR. Die DDR verstand sich bekanntlich als antifaschistischer Staat und legitimierte sich durch ihren antinazistischen Widerstand. Nachdem Walter Ulbricht als Erster Sekretär 1971 abgelöst und durch Erich Honecker ersetzt worden war, wurden eine ideologische Kurskorrektur vorgenommen und die Fehler zugestanden. Die Probleme konnten nicht mehr verschwiegen werden. In: Schmitt, Rainer E.: *Geschichte und Mythisierung. Zu Heiner Müllers Deutschland-Dramatik*. Wissenschaftlicher Verlag Berlin 1999, S. 74.

permanenten Auseinandersetzungen mit literarischen Vorlagen beruht. Aus diesem Grund bestimmt die Montagetechnik in vielem auch die Struktur des Stückes. Man ist in jeder Szene konfrontiert mit Montagen aus verschiedenen Zeitepochen, mit deren Widersprüchen und Problemstellen. Die fünf Szenen im Drama *Die Schlacht* entstehen sowohl aus einer zeitlichen Diskontinuität als auch aus einem demontierten Netz von intertextuellen Bezügen, obwohl sie sich auf eine bestimmte, geschlossene Zeitperiode zwischen dem Reichstagsbrand (1933) und der Eroberung Berlins durch die Rote Armee (1945) beziehen.

In der ersten mit *DIE NACHT DER LANGEN MESSER* überschriebenen Szene erzählt ein mit A bezeichneter Kommunist von der Begegnung mit seinem Bruder, der mit B bezeichnet ist, in der Nacht des Reichstagsbrandes am 27. Februar 1933.¹⁹⁰ Durch die Montage verschiedener historischer Ereignisse wird die Geschichte der Brüder in Zeitverschiebung perspektiviert: Der SA- Mann (Figur B), der innerlich zerrissen und handlungsunfähig geworden ist, bittet seinen kommunistischen Bruder (Figur A), ihn zu töten. B ist nicht mehr in der Lage, von sich aus eine der beiden Ich- Hälften auszulöschen und den inneren Kampf zwischen Nationalsozialist und Kommunist, Verräter und Bruder aufzugeben.

In der zweiten Szene *ICH HATT EINEN KAMERADEN* wird während des Zweiten Weltkrieges eine extreme Grenzsituation im Schnee gezeigt, in der vier deutsche Soldaten im Feindesland umherirren und drei von ihnen den vierten Soldaten vor Hunger töten. Das Verhalten der deutschen Soldaten verweist auf die Deformation der Deutschen im Faschismus, indem sie im Namen der Kameradschaft einander betrügen und eventuell in Folge der sozialdarwinistischen Selektion den Schwächsten erschießen.

In der dritten Szene *KLEINBÜRGERHOCHZEIT* wird das Verhalten der deutschen Kleinfamilie im Faschismus zum Gegenstand. Analog zum Selbstmord Hitlers am 30. April 1945 hat der Vater nach dem Vorbild Hitlers die Absicht, seine Frau und seine Tochter umzubringen und danach Selbstmord zu begehen. Der Vater spricht davon, dass das Leben nach dem Tod des Führers Hochverrat sei und nachdem er im Sinne der Heldentat die Frau und die Tochter erschossen hat, siegt bei ihm der Selbsterhaltungstrieb über die Ideologie. Er dreht einfach das Bild Hitlers an der Wand um und lebt mit gewechselter Identität weiter.

In der vierten mit *FLEISCHER UND FRAU* überschriebenen Szene wird gezeigt, wie stark sowohl die persönlichsten Beziehungen als auch das menschliche Verhalten vom

¹⁹⁰ Im Bericht des Kommunisten wird der Reichstagsbrand erwähnt, durch den Hitler die Grundlage der nationalsozialistischen Herrschaft legen konnte. Die Nationalsozialisten setzten das Reichstagsgebäude selbst in Flammen und die neuen Machthaber nutzten dieses vorgebliche Fanal zum kommunistischen Aufstand für sich aus. Die politischen Grundrechte der Weimarer Republik wurden außer Kraft gesetzt. Der eingeführte Ausnahmezustand richtete sich vor allem gegen die weithin als revolutionäre Gefahr betrachteten Kommunisten, deren Partei zerschlagen und deren Funktionäre zu Tausenden verhaftet wurden.

Opportunismus leben. Am Beispiel eines Ehepaares wird bewiesen, dass Liebe und Mitleid nicht zählen. Der Fleischer und die Fleischerin sind sowohl im Geschäft als auch in der Ehe gefühllos. Dargestellt wird der Fleischer, der aus Opportunismus in die SA gegangen ist. Die fünfte Szene *DAS LAKEN ODER DIE UNBEFLEKTE EMPFÄNGNIS* spielt Ende April 1945 in einem Keller, als die Rote Armee Berlin erobert. Im Keller befinden sich zwei Frauen, ein Mann, ein desertierender deutscher Soldat. Als Zeichen der Kapitulation hisst der Soldat vor dem Keller ein weißes Laken. Die Lage wird aber falsch eingeschätzt, da der Soldat von SS-Leuten abgefangen wird. Sie wollen die Kellerinsassen wegen Hochverrats erhängen. Nachdem die drei Zivilisten die Schuld auf den Soldaten abgeschoben haben, wird alleine der Soldat von den SS-Leuten hingerichtet.

Ebenen der intertextuellen Bezüge

Es soll in einer Bestandsaufnahme festgestellt werden, welche die wichtigsten Bezugstexte und Bezugsformen der Intertextualität sind und welchen strukturellen Ebenen des Stückes sie zugeordnet werden können.

A. Die erste für die Intertextualität von *Der Schlacht* relevante Ebene bilden die intertextuellen Bezüge, die sich im Titel oder in den Überschriften der Szenen befinden. Sie nehmen einen besonderen Platz ein, indem sie hervorgehoben werden.

Volkstümliche Überlieferung

Eine kurze Montage befindet sich auf dem Titelblatt, unter dem Untertitel. Die intertextuelle Transzendenz entsteht durch herausgerissene Fragmente aus verschiedenen Märchen wie *Rumpelstilzchen*, *Aschenputtel*, *Die Gansemagd*.¹⁹¹ Müllers SZENEN AUS DEUTSCHLAND stehen mit der heilen Welt der volkstümlichen Überlieferung im bissigen Kontrast. Müllers verletzte Märchenwelt eröffnet nicht den Auftakt zur Idylle, zum Zaubenhaften. Dies weist unmißverständlich darauf hin, dass Müllers Stück als Gräuelmärchen zu lesen ist. Müllers Stück ist für diejenigen, die mit diesen Gräuelmärchen nicht einschlafen, sondern von ihren Gräueltaten wach werden müssen.

Der gute Kamerad von Ludwig Uhland

Die Überschrift der zweiten Szene ruft ein altes deutsches Lied hervor. Das Lied wurde 1809 von Ludwig Uhland in Tübingen gedichtet und von Friedrich Silcher vertont. Als Lied ist es oft besser unter dem Titel *Ich hatt' einen Kameraden* bekannt, der aus der Anfangszeile der ersten Strophe besteht. Das Lied vom *Guten Kameraden* spielt im Trauerzeremoniell der Bundeswehr eine große Rolle. Es ist unverzichtbarer Bestandteil eines Begräbnisses mit

¹⁹¹ <http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/pa/artes/o20045141537hommageaheinermmuller.doc> (01. 10. 2007)

militärischen Ehren oder einer militärischen Trauerfeier. Müller durchbricht in seiner Transformation sarkastisch die Art und Weise der Ehrenweisung. *ICH HATT EINEN KAMERADEN* verweist nicht mehr auf die deutsche Kameradschaft und auf das gemeinsame Schicksal, eventuell auf den gemeinsamen Tod deutscher Soldaten im Krieg, sondern auf Kannibalismus und Inhumanismus. Deutsche Soldaten fallen bei Müller vom Hunger der Kameraden. Sie erschießen den Schwächsten und essen ihn, damit die Kameradschaft des Restes weiter hält.

Die Kleinbürgerhochzeit Bertolt Brechts

Der Titel der dritten Szene in Müllers Stück zitiert Brechts Einakter *DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT* (1919). In Bezug auf die Darstellung der deutschen Kleinfamilie ist Müllers Szene von einer kritischen Reflexion über den Einakter Brechts geprägt. Brecht stellt in seiner antibürgerlichen Satire anhand einer Hochzeitsfeier den Zerfall der Kleinbürgerfamilie und des Kleinbürgerlebens dar. Schon in Brechts Stück sind die bürgerlichen Vorstellungen desillusioniert, während das Stück von Komik und von lustspielhaften Elementen des Volktheaters lebt.

Müller benutzt auch komische Elemente, die aber im noch verschärfteren Kontrast zum Gegenstand stehen als bei Brecht. Bei Müller kommt nicht nur die Desillusionierung des Familienlebens zum Ausdruck, sondern es wird auch perspektiviert unter Entlarvung. Die bürgerlichen Werte werden nicht mehr gehalten. Es stellt sich sogar heraus, dass der Vater zum brutalen Mörder seiner Familie wird. Beim Verhalten des Vaters zeigt sich auch, dass die Bereitschaft zur Brutalität, die ihn früher zum Anhänger des Nationalsozialismus machte, auch nach dem Untergang des Dritten Reiches weiterlebt. Auch in dieser Szene taucht die Tiermetaphorik auf. Der Vater bezeichnet seine Tochter als „Schweinehund“. Am Beispiel der Gewaltanwendung beweist sich der Mensch im animalischen Zustand und die Erkenntnis, dass in ihm die Brutalität und Unmenschlichkeit über Zeiten verankert sind.

B. Die zweite für die Intertextualität von *Der Schlacht* relevante Ebene bilden die intertextuellen Bezüge, die die innere Struktur der Szenen bestimmen.

Der Entlassene Bertolt Brechts aus dem Stück Furcht und Elend des Dritten Reiches

Als literarische Vorlage dient die fünfzehnte, *Der Entlassene* überschriebene Szene aus Brechts Stück *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. In der Szene *Der Entlassene* wird von der Einsicht eines aus dem Lager entlassenen Kommunisten in die politische Unanfechtbarkeit des Mißtrauens erzählt, das die alten Genossen aus begründeter Furcht vor Verrat ihm gegenüber an den Tag legen. Im Gegensatz zu Brechts Szene *Der Entlassene* geht es um keine Klassensolidarität und um keine Versöhnung der Genossen, sondern es zeigt sich

bei Müller, wie stark sich die Integrität, wenn auch auf Kosten von Persönlichkeitsspaltungen, vollzieht. Andererseits führt die Persönlichkeitsspaltung zur Befragung der eigenen und der fremden Identität.

Der alte Kämpfer Brechts aus dem Stück Furcht und Elend des Dritten Reiches

Die Szene *FLEISCHER UND FRAU* steht mit der neunzehnten, *Der alte Kämpfer* überschriebenen Szene von Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* in intertextueller Verbindung. Dort ist auch von einem Fleischer die Rede, der sich in seinem eigenen Schaufenster aufgehängt hat, weil er die Konsequenz aus dem Fehler gezogen hat, Hitler gewählt zu haben. In der Relation zu Brechts Text werden bei Müller die menschlichen Beziehungen kritisiert. Aus seinem Kommentar ergibt sich, dass Inhumanität, Brutalität und Opportunismus in den intimsten menschlichen Beziehungen herrschen. Außerdem problematisiert Müller in dieser Szene auch die Rolle der Frauen. In Brechts Szene hatte die Fleischersfrau fast keine Rolle. Sie erfährt den Selbstmord ihres Mannes erst mit den Nachbarinnen. Bei Müller bekommt die Frau nicht nur eine Hauptrolle, sie wird sogar zur Mörderin. Männer und Frauen leben also gleichrangig vom Egoismus, werden sogar zu Mitläufern und Mitschuldigen.

Brechts Vorspiel zur Bearbeitung der Antigone des Sophokles

Die fünfte Szene ist von Brechts *Vorspiel* zu seiner Bearbeitung der *Antigone des Sophokles* (1947) abzuleiten. In Brechts *Vorspiel* wird ein Deserteur von der SS gehängt. Als seine Schwestern aus dem Luftschutzkeller in ihre Wohnung zurückkommen, fühlen sie sich gezwungen, ihren erhängten Bruder nicht loszuschneiden und jegliche Bekanntschaft mit ihm zu leugnen.¹⁹² Es sind Parallelen zu Müllers Szene zu erkennen, was die Umstände betrifft. Brechts *Vorspiel* wird als Material kommentiert, indem der jüngere Dramatiker ein Negativbeispiel von unmoralischen Haltungen aufzeigt. Im Gegensatz zum Antigone-Material, das in der jahrhundertelangen Tradition zum Sinnbild von Mitleid, Mitgefühl und Opferbereitschaft wurde, stellt Müller den Fortbestand archaischer egoistischer Verhaltensweisen dar und zeigt, dass Menschen nur noch Rücksichtslosigkeit bestimmen.

Zu Brechts *Vorspiel* ist auch ein anderer Bezugspunkt zu erkennen. Müller eignet sich am Beispiel des *Vorspiel* zur *Antigone des Sophokles* die Form der frei gehandhabten Knittelverse an. Es handelt sich dabei um eine Versform mit Vierheber in unregelmäßiger Senkung und Paarreim am Schluß, die Müller in den meisten Stücken wiederholt verwendet. Wie er in seinem autobiografischen Werk bekennt, sehe er die an Brecht geschulte Versform als

¹⁹² Völker, Klaus: Brecht Kommentar zum dramatischen Werk, S. 254.

Anschluß an die deutsche Literatur im Mittelalter.¹⁹³ Er erklärt den Grund, warum er die Versform wählt, damit, dass er in der Literatur des Mittelalters die deutsche Kultur als etwas einheitliches widergespiegelt sehe. Es ist eine merkwürdige Diskrepanz, dass Müller eine Form übernimmt und rettet, die für ihn die deutsche Einheit symbolisiert in einem Stück, in dem er diese Einheit aufzulösen versucht.

Das Anekdotenbuch von F. C. Weiskopf

Müller nimmt den Prosatext *Das Anekdotenbuch* von F. C. Weiskopf besonders in Anspruch, wie er darauf er in seinem autobiografischen Werk *Krieg ohne Schlacht* hinweist.¹⁹⁴ In dieser Anekdotensammlung mit Geschichten aus der Nazi-Zeit steht die Anekdote von Hermann H. mit dem Titel *Ein Brief* (1934), den der Dramatiker als Material benutzt. In *Einem Brief* wird der Entwicklungsgang eines Bruders vom Widerstandskämpfer zum Verräter geschildert. In diesem berichtet der Kommunist Hermann H., wie er seinen Bruder, Martin H. aus eigener Entscheidung und eigenmächtig erschossen hat. Dieser war durch Erpressung zum Spitzel der Gestapo geworden und für die Verhaftung vieler Kommunisten verantwortlich. Die Vorlage in erzählender Prosa wird in Müllers Szene in Versform versetzt und verknappt. Die Transponierung resultiert also im Gattungswechsel. Der Stoff und die Struktur der Szene sind aus dem erwähnten Text abzuleiten. Die Szene überlagert aber die Anekdote in der Weise, ohne sie zitiert oder erwähnt zu werden.

Allan Poes The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket

Der dramatische Stoff in Bezug auf das Motiv des Kannibalismus steht mit der amerikanischen Literatur in intertextueller Dialogizität. In zwölftem Kapitel der Novelle Allan Poes *The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838) wird geschildert, wie drei Männer während einer Schifffahrt den vierten Kameraden in kannibalistischer Absicht vor Hunger töten. Es findet ein Losentscheid ohne List statt. Die brutale Tat wird als Folge der Extremsituation interpretiert, indem sich die drei am Leben gebliebenen auf die schrecklichen Verhältnisse des Hungers berufen, aber ihre Inhumanität bedauern. In Müllers Kommentar ist nur noch vom Rückfall ins Animalische und von Inhumanität die Rede. Der Stoff des vorgegebenen Textes wird also bei Müller verschärft.

Shakespeares III. Richard

Als Prätext steht ein Zitat aus Shakespeares Drama *III. Richard*. Schon als geflügeltes Wort bekannt gewordener Satz Richards: Ein Königreich für ein Pferd wird zum Satz „Ein

¹⁹³ Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht*, S. 226.

¹⁹⁴ Ebd., S. 254.

Königreich für einen Pferdeknochen.“ transformiert.¹⁹⁵ Der englische König ruft vor seinem Untergang nach Hilfe, bekommt aber keine Unterstützung, was die gerechte Folge seiner Gräueltaten ist. In der ironischen Versetzungsform Müllers zeigt sich, dass die Soldaten sich in einem animalischen, kannibalischen Zustand befinden. Da sie nicht mal einen Pferdeknochen verdient haben, essen die drei Soldaten den vierten Kameraden auf.

Die Art der Markierung

Die Markierung der Intertextualität erfolgt in *Die Schlacht* sowohl im Nebentext als auch im äußeren Kommunikationssystem schwach und auf weniger direkte Weise. Ein deutlicher Verweis darauf ist die geringe Zahl der markers, die im Nebentext und im Haupttext versteckt sind. Die Markierung in den Überschriften der Szenen zählen zur Markierung in Nebentexten. Drei Überschriften haben Signalcharakter und alle drei markieren die in den Szenen enthaltenen Prätext-Bezüge. Die Szenenüberschrift *DIE NACHT DER LANGEN MESSER* weist auf die historische Ausformung des Deutschlanddiskurses hin und eröffnet als Auftaktszene die Faschismusthematik des Stückes. Die Überschrift *ICH HATT EINEN KAMERADEN* ist nicht nur als Markierung auf Ludwig Uhlands Lied *Der gute Kamerad*, sondern auch als Hinweis auf die Motive des Verrats und Inhumanismus zu verstehen. Die Überschrift *KLEINBÜRGERHOCHZEIT* bezieht sich in direkter Weise auf Brechts Stück *Die Kleinbürgerhochzeit*, die als Prätext auch im Haupttext präsent ist.

Es gibt kein Beispiel für die Markierung im inneren Kommunikationssystem. Die Charaktere lesen keine anderen Texte und diskutieren über sie nicht. Von der Markierung im äußeren Kommunikationssystem haben die Leser des Textes, nicht aber die Charaktere. Zu dieser Markierungsart gehört die Verwendung von Anführungszeichen und anderer Drucktypen. Es gibt aber dafür wenige Beispiele. Der Haupttext ist durch eine einzige Markierung im Kursivdruck gekennzeichnet. Sie erfolgt in der mit *ICH HATT EINEN KAMERADEN* überschriebenen Szene, welche mit dem wiederholten Zitat *ICH HATT EINEN KAMERADEN* endet.

Die Art der Intertextualität

Bei der Analyse der Intertextualität und der Bestandsaufnahme der Markierungsformen kann man erkennen, dass in der Konstitution von *Der Schlacht* nicht nur einzelne konkrete Texte als Prätexte ins Spiel kommen, sondern liegen in ihm auch solche abstrakteren Bezüge vor, die auf Systemhomologien beruhen. In diesem Fall haben wir zwei voneinander trennbare Phänomene anzusehen, die Müllers Stück stark charakterisieren. Die Einzeltextreferenzen, die

¹⁹⁵ Ebd., S. 473.

sich auf einzelne Prätexte anderer Autoren beziehen, und Systemreferenzen, die sich auf bestimmte Diskurstypen wie philosophische, wissenschaftliche, politische, historische Ausformungen solcher Diskurstypen beziehen.

Einzeltextreferenzen

Auf der Ebene der Einzeltextreferenzen weist die Intertextualität ein besonderes Phänomen auf. Die Einzeltextreferenzen beziehen sich in auffälliger Häufigkeit auf Brechts Texte. Sie sind als Vorlage und als Material dominant. Der Bezug auf mehrere Prätexte Brechts verweist auf eine bewusste, intendierte Intertextualität, auf eine bewusste literarische Kommunikation und auf die Auseinandersetzung mit Brechts Werk.

Systemreferenzen

Literarischer Diskurs. Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* als dominante literarische Vorlage

Es stellt sich bei der Analyse heraus, dass es sich im Fall von Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* und Müllers *Die Schlacht* nicht nur um Bezugspunkte zwischen Einzelszenen handelt, sondern auch um eine Transformation in Bezug auf das Gesamtstück. *Die Schlacht* verfügt über eine ungewohnte Form, da Müller nach den Produktionsstücken die Montage zum ersten Mal in diesem Stück eingeführt hat. Das Stück ist nicht ohne Vorgeschichte und nicht ohne literarische Vorlage. Müllers ganzes Werk steht mit Bertolt Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. 24 Szenen (1935 -38) in enger Verbindung. Dabei ist von der kritischen Beziehung der textuellen Transzendenz zwischen einem Text und einem anderen die Rede. Diese textuelle Beziehung kann als Kommentar verstanden werden, wo der Prätext sich mit dem vorgegebenen Text auseinandersetzt, ihn thematisiert, ohne ihn unbedingt zu zitieren oder auch nur zu erwähnen. Auch dies die organische Verbindung zwischen Brechts und Müllers Werk und kennzeichnet die Vielfalt von Müllers Verfahren mit Brechts Werken als Material.¹⁹⁶

Die Szenenfolge *Furcht und Elend des Dritten Reiches* stellt den Typus dramatischer Aufklärung über den Faschismus dar.¹⁹⁷ Brecht erarbeitet im Exil seine antifaschistische Dramatik, wobei er dauernd für die Schublade schreibt. In den dreißiger Jahren erweist sich

¹⁹⁶ Der ursprüngliche Titel des Exildramas von Brecht lautete *Deutschland – Ein Gräuelmärchen*. Schon der Titel als Markierung im Nebentext hat einen Signalcharakter, da Müllers anderes Deutschlandstück *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* auch über diesen Untertitel *Ein Gräuelmärchen* verfügt. Diese Anspielung im Titel kann aber auch auf Brechts Stück *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* hinweisen, dessen Untertitel *Ein Gräuelmärchen* lautet. Wie man sieht, Brechts Idee, die deutsche Geschichte als Gräuelmärchen zu behandeln, wird auch bei Müller zur Fiktion.

¹⁹⁷ Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. Hrsg. von Klaus-Detlef Müller. Beck'sche Elementarbücher München 1985, S. 270.

die Ausbildung der dramatischen Parabel als erforderliche Form, die in Brechts Werk für die Entwicklung des epischen Theaters aufschlussreich ist. Im Falle der dramatischen Parabel ist davon die Rede, dass Erkenntnisse durch modellhafte Veranschaulichung praktikabel gemacht werden. In der Struktur und in der Darstellungsform kann Müllers Stück als Fortsetzung betrachtet werden, da auch Müllers Drama auf der Darstellung in Szenen beruht. Das heißt, Menschen und ihre Haltungen werden in extremen Grenzfällen unter der nationalsozialistischen Diktatur gezeigt. Durch die Art und Weise der Momentaufnahmen des Alltags wird belegt, dass die Anpassungsfähigkeit der Menschen zum Verrat und zur Verdächtigung führt. Es stellt sich heraus, dass sich die Katastrophe aus Fehlern und Unterlassungen konstituiert.

Beide Dramatiker rücken bei der Darstellung des deutschen Faschismus die Gefahr des Verrats als zentrale Problematik in den Mittelpunkt. Sie führen aus, wie der Einzelne wegen Überwachung und Bespitzelung unter Vereinzelung leidet. Es wird sogar erkennbar, dass der Verrat eine größere Gefahr ist als die Überwachungs- und Kontrolltaktiken der Diktatur und die Gegensätze zwischen den Bürgern so groß sind, dass der Zusammenhalt und der Widerstand gegen die Macht scheitern. Brechts Konzept vom Verrat wird von Müller übernommen und in seinen Deutschlandstücken noch radikaler fortgeführt.

Brechts Faschismusanalyse zielt eher auf die Darstellung von Deformationen und von historischen Bedingungen, aber unter Beibehaltung moralischer Kategorien. Bei Brechts Darstellungsweise stellt sich also heraus, wer Opfer oder Täter, wer schuldig oder unschuldig ist. Im Sinne der Exilliteratur läuft das ganze Stück darauf hinaus, gegen den Nationalsozialismus Stellung zu nehmen und ihn zu bekämpfen.¹⁹⁸ Es ist aber zu bemerken, dass Brecht die Fundierung der faschistischen Herrschaft vernachlässigt und darauf keine Antwort gibt. Die Bevölkerung ist durch den Totalitarismus unterdrückt, aber der Dramatiker geht den psychologischen und sozialen Strukturen nicht nach. In der Weise, wie der Nachwuchs dieses Material perspektiviert, ergibt sich eine neue, radikalere Konzeption. Müller setzt sich mit Brechts moralischen Kategorien und aufklärerischer Haltung auseinander. Seine Betrachtung geht nicht wie Brechts von der Position eines Aufklärers aus. Statt positiver und negativer Kategorisierung und Belehrung kommt in Müllers Stück der subjektive Faktor zur Geltung, über den er aber kein Urteil fällt. Mit der Aufhebung von Vergangenheit und Gegenwart hat Müller in seiner Analyse vor, bewusst zu machen, dass

¹⁹⁸ „Unsere Aufgabe ist sehr schwer, aber es ist die Grösste, die es gibt, die Menschheit von ihren Unterdrückern zu befreien. Vorher hat das Leben keinen Wert, ausser dafür. Wenn wir uns das nicht immer vor Augen halten, dann versinkt die ganze Menschheit in Barberei.“ In: Brecht, Bertolt: Furcht und Elend des Dritten Reiches. In: Bertolt Brecht: Stücke. Band VI. Aufbau-Verlag Berlin 1957, S. 402.

Triebkräfte, psycho-soziale Kontinuitäten in der Gegenwart weiterleben. Müller fragt nach den Ursachen der Stagnation, zieht die Konsequenz und behauptet, dass die DDR-Gesellschaft die alten Denk- und Verhaltensweisen noch immer nicht überwunden hat. Müllers szenische Darstellungsweise bezieht sich ausschließlich auf die Gegenwart und hat Aktualitätspotential. Während bei Brecht die subjektive Problematik vernachlässigt wurde, legt Müller bei seiner Abgrenzung gegenüber Brechts Faschismusanalyse auf den subjektiven Faktor und auf die Darstellung von Zwangslagen Wert. Es wird bei Müller aufgezeigt, dass keine Individuen mehr existieren, weil diese keine Entscheidungsträger mehr sind. Dadurch bekommt man sowohl den historischen als auch den gesellschaftlichen Zustand präsentiert.

Historisch-spezifische Ausformung des Deutschlanddiskurses

Müllers Stück spielt das intertextuelle Potential der Brechtschen Vorlage dialogisch aus. Aus dieser Dialogizität entsteht eine Relation, bei der Müller den Deutschlandkomplex als katastrophalen Irrweg perspektiviert. Bei diesem Vergleich stellt sich heraus, dass der jüngere Autor mit Negativbeispielen zum Geschichtsbild beitragen kann. „Über dem Toten beginnt der Kampf der Überlebenden um das Brot.“¹⁹⁹ – behauptet Müller zum Schluß. Für die Deutschen sind also auch nach dem Kriegsende weiterhin Verrat, Bruderkampf, Kannibalismus, Gewalttätigkeit, Opportunismus und die Präferenz der Selbsterhaltung charakteristisch. Der Autor hat in den fünf Einzelszenen den Deutschlandkomplex in diesen fünf Motiv- und Metaphernkomplexen entfaltet. Es werden Menschen in zugespitzten Situationen gezeigt, in denen ihr Verhalten auf eine harte Probe gestellt werden. Durch die Aufhebung von moralischen Kategorien vergegenwärtigt Müller präsent, faschistoide Haltungen auf die Art und Weise, dass der Zuschauer in Müllers Theater in diese Vorgänge verwickelt wird. Müllers Ziel läuft also darauf hinaus, die Zuschauer zu beteiligen. Bei dieser Konfrontation, indem Müller den Fortbestand des Faschismus behandelt, müssen die Rezipienten nicht die Lehre erkennen wie bei Brecht, vielmehr sich als Betroffene fühlen, dass sie „auch potentielle Faschisten sind“.²⁰⁰

Heiner Müllers Stück ist von einer intensiven Bildlichkeit, die durch die intertextuellen Bezüge geliefert wird. Der Dramatiker schafft hier die Grundlagen von Bild- und Motivkomplexen, die auch für seine späteren Deutschlandstücke charakteristisch werden. Als erste Etappe der Deutschlandstücke weist *Die Schlacht* einen stark prägenden Motiv- und Metaphernkomplex auf, der den Dramatentext leitmotivartig durchzieht. In der ersten Szene

¹⁹⁹ Ebd., S. 482.

²⁰⁰ Heiner Müller im Gespräch mit Bernard Umbrecht (1977). In: Heiner Müller: Rotwelsch. Merve Verlag Berlin 1982, S. 111.

eröffnet Müller den Diskurs des deutschen Bruderkonflikts, dessen Problematik auch für die späteren Deutschlandstücke - am stärksten für die Szenen *DIE BRÜDER 1 / 2* in *Germania Tod in Berlin* - bestimmend wird. So ist in *DIE NACHT DER LANGEN MESSER* die Urszene des Bruderkampfs geschaffen. Es ist der Verrat, der die brüderliche Beziehung zerstört: „Zwischen uns geht ein Messer, das heißt Verrat.“²⁰¹ Die Folge des Verrats sind Zerrissenheit und Bruderzwist. Mit dieser Thematik in engem Zusammenhang erscheinen auch andere Motive - wie die Mutter als zentrale Figur, die Blutschuld, der Hund als Tiermetaphorik, Messer und Blut als Gewaltmechanismus. Der Bruderkonflikt als deutscher Archetyp wird als Krieg innerhalb des deutschen Volkes gedeutet. In diesem Sinne sieht der Dramatiker die gesellschaftliche Solidarität als fragwürdig an, da schon die Bruderliebe zweifelhaft ist. Der Motiv- und Metaphernkomplex des Stückes ist durch das Kannibalismusmotiv erweitert. In diesem Sinne bestimmen die Brutalität und die Inhumanität das menschliche Wesen und den zwischenmenschlichen Verkehr. Auch Brüderschaft und Kameradschaft scheinen nur noch alte Illusion und sinnlose Losungen zu sein.

²⁰¹ Ebd., S. 471.

4. 2. Die Kontextualisierung der intertextuellen Bezüge in Bezug auf die „deutsche Misere“ im Drama *Germania Tod in Berlin* von Heiner Müller

Die Entstehung des Dramas *Germania Tod in Berlin*

Müllers Deutschlandstück ist zwischen 1956 und 1971 entstanden. Es hat sowohl eine lange Entstehungsgeschichte als auch eine lange Verbotsgeschichte. Der Damentext unterlag in der DDR bis 1988 einem generellen Publikations- und Inszenierungsverbot.²⁰² Die historischen Ereignisse und die Enttäuschung über die Kulturbükratie geben Müller Anlass, nach den Wurzeln der geschichtlichen Fehlentwicklung zu suchen. Als er den Mühlheimer Preis für das Stück bekam, bezog er sich auf das Stückeschreiben als Mittel zur Überwindung der als negativ bewerteten Traditionen: „Meine Hoffnung ist eine Welt, in der Stücke wie *Germania Tod in Berlin* nicht mehr geschrieben werden können, weil die Wirklichkeit das Material dafür nicht mehr bereithält.“²⁰³ Die Arbeit an *Germania Tod in Berlin* überschneidet sich mit der Arbeit an *Die Schlacht*.²⁰⁴ Beide Texte entstanden zunächst aus einem Arbeitszusammenhang, und wurden erst später zu eigenständigen Stücken.²⁰⁵

Der Aufbau und Szenenfolge

Müllers Weigerung, das überlieferte Geschichts drama fortzusetzen, führte ihn zum Verzicht auf die Geschlossenheit in der Dramenform. Es gibt bei ihm keine Einheit, keine Kontinuität, keinen linearen Ablauf mehr. Wir sind mit Montagen aus verschiedenen Zeitepochen konfrontiert, mit deren Widersprüchen und Problemstellungen. *Germania Tod in Berlin* mit seinen dreizehn Szenen vermittelt deutsche Geschichte, „die deutsche Misere“,²⁰⁶ in einer zeitlichen Diskontinuität. Das Stück verfügt über einen besonderen Aufbau. Unter den dreizehn Szenen findet man fünf Paar Parallelszenen (*DIE STRASSE 1* und *2*,

²⁰² Die Auseinandersetzung mit dem Text begann bereits im Jahre 1956, als durch Chruschtschow die Entstalinisierung in der Sowjetunion verkündet wurde. Dieses Jahr ist auch gekennzeichnet durch die Niederschlagung der Revolution im Oktober 1956 in Ungarn durch die Rote Armee. Nach Müllers eigenen Angaben war der weitere Anlass des Schreibens, dass er in diesen Jahren die Stagnation der DDR sehr früh erkannte und das Stückeschreiben erwies sich als ein Auftreten gegen die offizielle, positive Geschichtsschreibung. In: Schmitt, Rainer E.: Geschichte und Mythisierung. Zu Heiner Müllers Deutschland-Dramatik. Wissenschaftlicher Verlag Berlin 1999, S. 121 -122.

²⁰³ Müller, Heiner: Material. Texte und Kommentare. Reclam Leipzig 1989, S. 101.

²⁰⁴ Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht, S. 254.

²⁰⁵ Das große Material und die Entwürfe beweisen, wie unvermeidlich es für Müller war, die deutsche Geschichte als Thema zu behandeln. Es ist zugleich auch zu bedenken, wie Müller mit diesem Stoff verfährt. In den Entwürfen im Nachlass enthält eine mit *Germania* überschriebene Szenenfolge die Szenentitel *Prolog*, *Die Brüder*, *Die Schlacht*, *Das Eiserne Kreuz*, *Vom Fleischer und seiner Frau*, *Das Laken*, *Traktor* und *Epilog*. Daraus sind einzelne Motive in *Germania Tod in Berlin* eingegangen, während die meisten der angeführten Szenen in das Stück *Die Schlacht* aufgenommen wurden und zu eigenständigen Stücken wie *Das Laken*, *Traktor* ausformuliert wurden. In: Hörnigk, Frank: Editorische Notiz zum Stück *Germania Tod in Berlin*. In: Heiner Müller: Die Stücke 2. Hrsg. von Frank Hörnigk. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001, S. 576.

²⁰⁶ Müller, Heiner: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht, S. 32.

BRANDENBURGISCHES KONZERT 1 und 2, HOMMAGE À STALIN 1 und 2, DIE BRÜDER 1 und 2, TOD IN BERLIN 1 und 2), die nebeneinander, genauer gegeneinander gestellt werden und in denen verschiedene geschichtliche und kulturgeschichtliche Ebenen (wie die Revolution von 1918, Preußentum unter der Herrschaft Friedrich des Zweiten, Nibelungen, Germanen, Expressionismus) übereinander geschichtet werden. Dabei geht es nicht um Zahlen; eine solche einzigartige Konstruktion resultiert aus der Dramenauffassung des Autors. Müller schreibt keine Gegenwartsdramen ohne Vorlagen, ohne Suche nach Ursachen. Folglich beziehen sich die Szenen mit Nummer 1 immer auf die Vergangenheit und die mit Nummer 2 auf die Gegenwart. Wir sind ständig durch ein Stück Erbe mit der Realität der DDR in den fünfziger Jahren im Wechsel von Stück und Gegenstück betroffen. Mit diesem Verfahren gewinnen die intertextuellen Bezüge überwiegend in den vergangenheitsbezogenen Szenen ihren Platz und werden in ihnen strukturbildend.

In der ersten Szene *DIE STRASSE 1. Berlin 1918* wird als Auftakt das Scheitern der deutschen Revolution thematisiert. Dadurch wird in der Eröffnungsszene die deutsche Geschichte aus der Sicht der gescheiterten, verpassten Abfolge von deutschen Revolutionen problematisiert. Geschildert werden weder der Ablauf historischer Ereignisse, noch die Aktionen von Spartakus. Im Gegenteil, in dieser Straßeszenerie werden die Ursachen des Scheiterns thematisiert. Statt solcher Arbeiter, die sich für die Revolution entschieden haben und sich vermutlich für die Revolution einsetzen würden, treten Figuren auf, die entweder unter den Folgen des Weltkrieges leiden oder die kleinen Möglichkeiten auf ihre Faust nutzen. Eins ist sicher, sie haben mit der Revolution nichts zu tun, weil jeder sich um sich selbst kümmert.²⁰⁷ Sie verhalten sich opportunistisch und sind käuflich.

In der Alltagsszenerie der Parallelszene *DIE STRASSE 2* in Berlin 1949 besteht das Personal wieder aus typenhaften Figuren wie Mann, Alter, Einarm, Windjacke, Staubmäntel, Zuhälter, Hure, Betrunkener. Die gleiche Art der Montage und der Figurengestaltung demonstriert, wie stark sich die Parallelszenen aufeinander beziehen, und so werden die intertextuellen Bezüge zu strukturprägenden Elementen im Stück. Nicht nur das technische Verfahren ist gleich, sondern auch die inhaltlichen Zusammenhänge. In der Spiegelszene identifiziert sich das neue Ensemble wieder nicht mit den politischen Ereignissen und mit den politischen Losungen, sondern setzt ausschließlich die Uneinigkeit fort. Die Figuren nehmen unterschiedliche Standpunkte zur Staatsgründung ein. Nur in Einem sind sie sich einig, dass sie den neuen

²⁰⁷ Eine ähnliche Bearbeitung dieses Stoffes finden wir bei Brecht im Drama *Trommeln in der Nacht*, in dem die Protagonisten auch keine Arbeiter sind, und die Ereignisse der Revolution auf direkte Weise angedeutet werden. Es geht dabei aber um keine textuelle Transzendenz.

Staat ablehnen. Statt Zusammenhalt wieder Streit, der als Folge des Alten gezeigt wird und dessen Existenz stärker ist als jegliche gesellschaftliche Form des Neuen.

In der mit *BRANDENBURGISCHES KONZERT 1* überschriebenen Szene dient das Preußentum zur Vorlage, und damit wird unser Blick wiederum auf einen kritischen Punkt der deutschen Geschichte gerichtet. Zwei Clowns spielen in einer Manege die Anekdote vom Preußenkönig Friedrich II. und dem Müller von Potsdam. Clown 1 als König verweist auf die Kriege, die er geführt, und die Schlachten, die er geschlagen hat. Auf den Hinweis von Clown 1, dass sie Mühle des Müllers ihn beim Regieren und beim Flötespielen störe, lenkt Clown 2 spaßhaft ins Sexuelle ab. Selbstbewusst empört er sich gegen den König, er pocht auf sein Recht und kündigt heftigsten Widerstand an. Clown 1 unterbricht ihn jedoch, als er die Staatsreform des aufgeklärten Absolutismus generell angreift und die führende Stellung des Königs in Frage stellt.

Die auf die Gegenwart bezogene Parallelszene *BRANDENBURGISCHES KONZERT 2* wird in dem inzwischen neu erbauten Schloss Sanssouci inszeniert, nun also unter sozialistischen Umständen. Der Zeitwechsel wird wieder durch einen prätextuellen Bezug, eine politische Losung „ALS DAS KRAFTWERK WURDE VOLKES EIGEN.“ (S. 338) angedeutet. Zum ersten Mal steht im Stück ein Arbeiter, ein Maurer im Mittelpunkt, der erfahren soll, dass seine Arbeit im Arbeiter- und Bauernstaat ausgebeutet, und die Führung seines Lebens nicht mehr von ihm selbst frei bestimmt wird. Sonst hat sich nicht viel geändert. Alte Formen leben weiter. Es wird Bach gespielt, und Friedrich der Zweite erscheint in seinem „eigenen“ Heim als Vampir, der eigentlich vom Zeitenwechsel nichts wahrnimmt. Der Geist Friedrichs lebt im neuen Staat weiter. Das preußische Erbe ist also nicht überwunden. Die Kontinuität der preußischen Haltung besteht im Bedürfnis der Deutschen nach Obrigkeit und Hierarchie.

In der Szene *HOMMAGE À STALIN 1* erscheinen vier Soldaten im Schneetreiben in der Schlacht bei Stalingrad (1942/43). Drei Soldaten, die eigentlich schon gefallen sind, reißen dem hinzukommenden Vierten den Arm aus. Sie betrachten den vierten Kameraden als Fleisch und verstehen den Kessel der Schlacht als Fleischkessel, aus dem sie einander auffressen können.

Die Parallelszene *HOMMAGE À STALIN 2* spielt am Todestag Stalins. Es wird wieder die Perspektive von unten gewählt wie in den Szenen *DIE STASSE 1 / 2*, in denen Kleinbürger, Huren, Wirt, Maurer, Aktivist, Betrunkener, Schädelverkäufer das Personal stellen. Die Rolle Stalins wird in einer Kneipe in Ost-Berlin diskutiert, die Personen, die sich zur politischen Lage äußern, sind wieder unterschiedlicher Meinung und überwiegend skeptisch.

Die Symmetrie der Parallelszenen wird durch die Szene *DIE HEILIGE FAMILIE* gebrochen, die über keine Parallelszene verfügt. Sie spielt im Führerbunker in Berlin. Hitler tritt hier als Vater eines Kindes auf, das der als hochschwangere Frau gezeichnete Propagandaminister Goebbels austrägt. Goebbels erscheint als ein weiblicher Teufel. Er wird seinem Führer einen Garanten gebären, der den Fortbestand des Faschismus nach 1945 sicherstellt.

Die mit *DAS ARBEITERDENKMAL* überschriebene Szene spielt auf einer Baustelle im Ostteil Berlins am 17. 6. 1953. Die ständigen Normerhöhungen sind für die Maurer dieser Szene das große Gesprächsthema. Daher kommt es erneut zum Streit zwischen dem staatstreuen Hilse und dem General. Hilse glaubt blind an seine Partei. Ihm wird der junge Maurer gegenübergestellt, der das Wirken der Partei in der Gegenwart kritisch beurteilt.

Müller präsentiert in den Parallelszenen *DIE BRÜDER 1* und *DIE BRÜDER 2* den deutschen Bruderkampf. Die Szene *DIE BRÜDER 1* zeigt einen Konflikt zwischen Brüdern, ihre Zerstrittenheit und Uneinigkeit. Hier wird die Urgeschichte des deutsch-germanischen Bruderkampfes dargestellt. Der Cheruskerführer Arminius trifft auf seinen Bruder Flavus, der in römischen Diensten steht und an den Rachefeldzügen gegen die rechtsrheinischen Germanen teilnimmt. Flavus glaubt an die Größe Roms und will seinen Bruder dazu bringen, sich freiwillig zu unterwerfen. Arminius dagegen sieht die Tätigkeit des Flavus als Sklavendienst an. Er kämpft für das Vaterland und für die Freiheit. Beide bleiben ihrem Standpunkt treu, es kommt zu gegenseitigen Beschimpfungen und fast zum bewaffneten Streit zwischen den Brüdern.

Müller leistet seinen Beitrag, indem er das Motiv des Bruderkampfes in der Parallelszene *DIE BRÜDER 2* aktualisiert. Die Szene spielt am Tage des Aufstandes am 17.6.1953 in einem Ost-Berliner Gefängnis. Die Häftlinge sind ein Brückensprenger, Gandhi, ein Kommunist und ein Nazi. Nach zwanzig Jahren kommt es also zu einer Wiederbegegnung der beiden Brüder aus der Parallelszene: Obwohl der Kommunist an seiner Überzeugung festhält, sitzt er im Gefängnis, weil er wahrscheinlich am Stalinismus und an der Führung der DDR Kritik geübt hat. Sein Bruder, der Nazi, der selbst einmal Kommunist war, wurde nach der Folterung im Gestapokeller Nazi und Spitzel. Es stellt sich heraus, dass die Brüder, obwohl sie noch immer politisch verfeindeten Lagern angehören, wie die Brüder aus der Römerzeit, in Folge ihrer Vergangenheit im selben Gefängnis inhaftiert sind. Das Thema Bruderkampf ist nach Müllers Ansicht auch im Jahre 1953 aufgreifbar, weil nicht nur die Brüder, sondern auch die aktuellen politischen Lager wie auch Deutschland gespalten sind. Die Konstellation im Gefängnis ist also auf die deutsche Geschichte übertragbar, die sich unter anderen Umständen wiederholt und darin besteht, dass die Menschen sich zerfleischen.

Dominierend wird hier der Nazi, der mit Hilfe der anderen drei Häftlinge seinen Bruder tötet. Der gläubige Kommunist wird für den Kommunismus ermordet. Der Kommunist stirbt mit den Worten „Wer bin ich.“ (S. 372), während die russischen Panzer den Volksaufstand niederschlagen. Das Gefängnis wird zur Metapher, die sich auf die Unfreiheit bezieht. Die Unfreiheit wird aber auch draußen mit Panzergewalt stabilisiert. Die deutsche Zerfleischung hört also nicht auf, auch wenn sie Gewalt kostet.

Die Szene *NACHTSTÜCK* ist die Darstellung einer Pantomime. Ein Mensch, der keinen Mund besitzt, versucht, ein von rechts nach links schnell über die Bühne fahrendes Fahrrad zu erfassen. Dies gelingt ihm nicht. Bewegungsunfähig geworden kann es das Fahrrad nicht mehr benutzen. Zum totalen Krüppel geworden, schreit er, wobei sein Mund erst mit dem Schrei entsteht.

In der mit *TOD IN BERLIN 1* überschriebenen Szene wird die Reihe von Revolutionen thematisiert. Die auf einem Armenfriedhof begrabenen Toten in Berlin berauschen sich beim Sonnenuntergang und singen die Marseillaise, den „alten Sturmgesang“ (S. 374.). Sie haben in Deutschland nie eine erfolgreiche Revolution erlebt. Dennoch existiert ihre Sehnsucht nach revolutionärer Veränderung weiter.

Wie sich die Toten in der Szene *TOD IN BERLIN 1* nach Revolution sehnen, so hofft Hilse, der alte Maurer, in der Szene *TOD IN BERLIN 2* auf eine revolutionäre Veränderung der Verhältnisse. Zwei Wochen nach dem 17. Juni kommt es im Krankenhaus zu einer Begegnung zwischen dem sterbenden Hilse und dem jungen Maurer. Der junge Maurer (der Maurer aus der Szene *HOMMAGE À STALIN 2*) erzählt Hilse davon, dass seine Freundin erst jetzt, wo sie von ihm ein Kind bekommt, ihm offenbart hat, eine Hure (die Hure aus der Szene *HOMMAGE À STALIN 2*) zu sein, als sie von ihm ein Kind bekommt. Mit dem Eintreten des Mädchens ins Krankenzimmer beginnt Hilses Sterbeprozess. In seiner Vision hält der alte kommunistische Kämpfer die Hure für Rosa Luxemburg und „die roten Fahnen über Rhein und Ruhr“ (S. 377.) erscheinen. Auf seinem Sterbebett bekennt sich Hilse zur utopischen Hoffnung einer Revolution in Deutschland.

Die Ebenen der intertextuellen Bezüge

Die Anekdote über den Müller von Sanssouci

Die Anekdote, die in der mit *BRANDENBURGISCHES KONZERT 1* überschriebenen Szene als Vorlage präsent ist, hat einen arabischen Ursprung (aus dem 10. Jahrhundert, erzählt über Kisrā Anūšīrwān). Die Rede ist von der Gerechtigkeit des Herrschers, der lieber den Bauplan seines neuen Palastes ändert als das im Weg stehende Gebäude seines Untertanen abzureißen.

²⁰⁸ In der Montage von Heiner Müller wird der kritische Akzent verstärkt, wodurch der Stoff also eine weitere Transformation erhält. Der Dramatiker inszeniert ein Clownspiel, in dem die Relationen zwischen dem Herrscher und dem Bürger verschwinden. In einem Zirkus lässt Müller zwei Clowns auftreten, die in der bekannten Anekdote den „König von Preußen“ und den „Müller von Potsdam“ spielen. Etliche Motive werden ins Spiel gebracht, die von den im Laufe der Zeit über den „Einzigsten“ entstandenen Legenden ausgehen: der sich für die Aufklärung, französische Kultur und Bachs Musik begeisterte Diener seines Volkes, der Kriegsführer, der wegen seiner ständigen Kriege unter Hämorrhoiden und Rheuma zu leiden hatte, wird nicht vergessen. Die Montage dieser Bezüge vollzieht sich auf parodistische Weise, und durch diese Travestie, die im Vergleich zu den anderen Szenen des Stückes am stärksten ist, wird uns eine transformierte Imitation der Montage gezeigt. Die zwei Schreckgespenster können ihre Geschichte nicht zu einem Ende führen (alles bleibt im Fragment), weil sie sich ständig streiten, einander unterdrücken und verraten. Das Clownspiel wird zu einem Monsterbild, in dem die schreckliche Vision des Kriegs erscheint. Nachdem der „Clown 2“ den den König spielenden „Clown 1“ totgeschlagen und aufgegessen hat, marschiert er in den nächsten Krieg. Durch die Montage der Losung des Wilhelminischen Reichs „JEDER SCHUSS EIN RUSS JEDER TRITT EIN BRIT JEDER STOSS EIN FRANZOS“ (S. 338) als Prätext wird das kontinuierliche Fortführen einer Gewaltmaschinerie deutlich gemacht. Die Montage erweist sich als Erinnerung an einen schon Vorgeführten. Cäsars letzte Worte, von Tacitus überliefert, „ET TU, BRUTE!“ (S. 338) werden am Ende der Szene als Prätext zur Montage, der Rahmen des preußischen Stoffes wird übertreten, es wird auf die Beständigkeit von Attentaten und auf deren ständige Wiederkehr verwiesen. Der mit der Kapitalschrift markierte prätextuelle Bezug wird nur halb zitiert. Das weist auf die Bewusstheit des seit Jahrhunderten unaufgebrochenen verräterischen Wesens hin.

Nibelungenlied

In der Szene *HOMMAGE À STALIN I* wird das deutsche Heldenepos, das *Nibelungenlied*, zitiert. Das Epos hat eine enorm lange Rezeptionsgeschichte und große Nachwirkungen auf

²⁰⁸ Diese Anekdote ist auf mehreren Wegen ins europäische Kulturgut überliefert und auch auf Friedrich den „Großen“ übertragen, der in Potsdam sein Schloss Sanssouci erbauen lassen wollte. Da stand die Windmühle des Bäckers Müller im Weg, und als der „alte Fritz“ seinem Untertanen drohte, er könnte ihm die Mühle ohne Weiteres wegnehmen, erwiderte der Bürger: „Ja, wenn nicht das Berliner Kammergericht wäre.“ Mit dieser Aussage entsteht ein geflügeltes Wort, das in die zu untersuchende Szene montiert ist. Schon in der Überlieferungsgeschichte bekam die Anekdote ihre Umdeutung, statt auf Gerechtigkeit ist in die europäische Variation auf den aufgeklärten Herrscher aus. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung (1990). Hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich. Band 9. Walter de Gruyter Berlin. S. 994 – 996.

die deutsche Literatur. Durch die Art und Weise, wie Müller jedoch diesen Stoff benutzt, wird sowohl das Epos als auch dessen Wirkungsgeschichte zerstört. Es wird kein mythologischer Bezugspunkt aus dem mittelalterlichen Stoff ins Stück herangezogen, der, wie es in der Rezeption häufig der Fall war, eine idealisierte Lesart ermöglichen könnte. Wenn die Szene *HOMMAGE À STALIN 1* am stärksten an die 33. Aventiure (*Wie die Burgunden mit den Hunnen kämpften*) aus dem *Nibelungenlied* erinnert, wird der Prätext als Archiv eines noch immer Aktuellen aufgenommen. Es geht um einen intertextuellen Bezug, bei dem ein Text den anderen thematisiert, in dem nicht *mit Worten* des fremden Textes, sondern *über diesen* gesprochen wird. So steht der Text als Schlüsseltext, in dem sich die Bezüglichkeit durch die Präsenz von Metaphern entfaltet. Obwohl aus dem *Nibelungenlied* nur vier Figuren – Gunther, Hagen, Volker und Gernot – in einem völlig neuen Kontext ins *Germania* springen, wird auch die Konstellation in der alten Quelle ins Gedächtnis gerufen.

Der Kessel erscheint als zentrale Metapher.²⁰⁹ Durch diese Anspielung wird der Kampf der Deutschen als aussichtsloser Kampf gedeutet. Da kein Hunne vor der Tür steht, fangen die Nibelungen an, über die alten Ideale zu diskutieren. Im Gegensatz zur dramatischen Adaption Müllers wurden die im mittelalterlichen Stoff festgelegten Werte wie Rache für Siegfried, Zusammenhalt und Brüderlichkeit unter den Nibelungen und Burgunden nie in Frage gestellt. Das beweist auch die Geste von Gîselher, der noch vor dem Kampfbeginn in Etzels Saal die Burgunden verschont: „Wir sichern Euch Frieden und Ersatzleistung zu, denn Ihr seid keine Verräter. Ihr sollt unangefochten weggehen mit Euren Freunden.“²¹⁰ Müller setzt sich mit diesen Werten auseinander und hält sie nicht mehr für gültig. Bei der Diskussion der Soldaten im Kessel stellt sich heraus, dass selbst Siegfried ein Verräter ist, und dadurch sind die Nibelungen seine inneren Feinde. Die Folge: die Nibelungen schlagen einander in Stücke. Die Selbstvernichtung ist also die Konsequenz aus der Erkenntnis des noch immer verräterischen Menschenwesens.

Die vierte Eckloge Vergils

Unter dem Aspekt des Deutschlanddiskurses kommt am Ende der Szene *HOMMAGE À STALIN 2* das Drama zu einem der Höhepunkte. Dominierend wird der Schädelverkäufer, der im Dritten Reich offenbar Geschichtswissenschaftler war, deswegen wurde er in der DDR zum Tiefbau geschickt. Er muss jetzt Friedhöfe verlegen und dabei Tote umbetten. Er

²⁰⁹ Die Metapher des Kessels hat auch einen zweiten, historischen Bezug. Die Gegenüberstellung von Etzels Saal mit Stalingrad verweist auf Hermann Görings im Rundfunk übertragenen Rede vom 30. 1. 1930, der noch vor der Kapitulation die Parallele zwischen dem Kampf der Nibelungen und dem Kampf um Stalingrad aufgestellt hat. In: Schmitt, Rainer E.: Geschichte und Mythisierung. Zu Heiner Müllers Deutschland-Dramatik. Wissenschaftlicher Verlag Berlin 1999, S. 94.

²¹⁰ Das Nibelungenlied (1985). Reclam Leipzig, S. 152.

verdient sich zusätzliches Geld, indem er Totenschädel verkauft. Er vertritt eine geschichtspessimistische Haltung und lehnt den Fortschritt ab: „Das goldene Zeitalter hinter uns. Jesus ist die Nachgeburt der Toten.“ (S. 352.) Auf der anderen Seite verkörpert sein Verhalten Müllers dramaturgisches Konzept, nach dem Kunst in der Kommunikation mit dem Tod und mit den Toten wurzelt. Die Erinnerung dient als Voraussetzung für das Zustandekommen der Kommunikation dient die Erinnerung, damit die Geschichte dem Tod entrissen und der Diskurs für die Lebenden neu konstituiert werden.

In dieser Szenerie zeigt sich der Schädelverkäufer als Totengräber, der das Totenreich wachruft und darauf deutet, dass uns die Toten immer noch bedrängen. Dieses Vorzeigen von Schädeln lässt vermuten, dass die Geschichte unvollendet ist. Bei der Erinnerung an die Untoten sind wir mit Vergils Prophezeiung konfrontiert. Der Prätext erscheint nicht in seiner wortwörtlichen Form. In Müllers Verknappung werden sowohl die Versform und der Stil als auch der Inhalt von Vergils berühmtestem Hirtengedicht verändert. In Vergils Prophezeiung ist vom Bild der verheißenen Goldenen Zeit die Rede.²¹¹ Ein Weltende wird von Vergil verkündet, aber gleichzeitig steht die Geburt eines Knaben bevor, mit dem das eiserne Geschlecht und das Ende jeder Gewalt aufhören.

Vergils Zukunftshoffnung wird in Müllers textueller Transformierung aufgebrochen, da in seinem Folgetext von der Geburt eines Knaben, also von der Wiederkehr des Goldenen Zeitalters, nicht mehr Rede ist. Müller stellt damit eine gebrochene Utopie dar, sie ist aber noch nicht ganz aufgegeben. Es geht um eine zweite, markante Veränderung des Prätextes. Statt „des eisernen Geschlechts“ Vergils ist bei Müller von „EINEM NEUEN GESCHLECHT“ die Rede, das die Länder vom Schrecken befreie (S. 352.). Die Versöhnung mit der Geschichte liegt an uns. Die Anwesenheit der Toten ist dafür eine Voraussetzung, die der Schädelverkäufer verkörpert, aber der Dialog mit den Toten wäre die Aufgabe der neuen Generation.

Der gute Kamerad von Ludwig Uhland. Ich hatte einen Kameraden

Aus der Erzählung des Betrunkenen über Stalingrad geht in der Szene *HOMMAGE À STALIN* 2 hervor, dass der Kessel als das Bild des Barbarischen jederzeit rekonstruierbar ist. Die Rekonstruktion des Bildes ermöglicht vor allem die Montage der mit *ICH HATT EINEN KAMERADEN* überschriebenen Szene *Der Schlacht*. Die Verbindung zwischen den Szenen wird durch Intertextualität hergestellt, da es um die effektive Präsenz des Eigenzitats geht. Es wird einerseits der Anfang des Lieds *Ich hatt einen Kameraden* wortwörtlich zitiert,

²¹¹ Klingner, Friedrich: Virgil: Bucolica, Georgica, Aeneis. Artemis Verlag Zürich und Stuttgart 1967, S. 79.

andererseits durch das Bild des Hungers auf das Shakespeare-Zitat „Ein Königreich für ein Pferd“ angespielt.²¹² Durch die Verbindungskraft des Selbstzitats zeigt sich, dass die Präsenz des Kessels über jeder Zeitdimension bedrohlich in der Verbindung mit Kämpfen, Brutalität, Kannibalismus, Hunger und Egoismus weiterlebt.

Die biblische Geschichte über den Besuch der heiligen drei Könige in Betlehem:

In der Einzelszene *DIE HEILIGE FAMILIE* vollzieht sich eine komplexe Montage, drei Schichten werden durch drei Sinnebenen verdichtet. Die Struktur entspricht dem Fragmentkonzept Müllers, nach dem jede Einheit zerstört werden muss. Als Grundlage zur szenischen Gestaltung dient die biblische Geschichte über den Besuch der heiligen drei Könige in Betlehem verwendet, die Jesus, Maria und Josef, die heilige Familie, aufsuchen und das Kind mit Hosianna und Geschenken wie Gold, Weihrauch und Myrrhe begrüßen. Die Urgeschichte unseres Kulturgutes über „die heiligen Drei aus dem Abendland“ (S. 356) wird auf groteske Art durch eine Travestie zerstört, indem die drei Könige mit einer Ehrenkompanie von Soldaten auftreten und dem Kind zum Lebensbeginn Waffen schenken, eine Kanone und Folterwerkzeuge, die „historisches Spielzeug“ (S. 358) genannt werden.

Die Transformation erzeugt einen intertextuellen Prozess, in dem das biblische Feld mit einer Ableitung zerschlagen wird. Nicht nur das Handeln der biblischen Figuren wird transformiert, sondern auch der Ort und die zeitliche Ebene der Begrüßung. Die „Ehrenkompanie“ findet „die heilige Familie“ in Hitlers Bunker in Berlin. In dieser Ableitung lässt sich eine weitere neue Figurenkonstellation inszenieren: Maria erscheint als Goebbels, „eine deutsche Mutter“ (S. 355), Josef wird zum Führer, der an den letzten Tagen des Dritten Reichs im Bunker zurückgezogen, immer weiter seine Posen übt. In diesem grotesken Spiel wird als nächste Schicht der Montage der Untergang Nazideutschlands thematisiert und als Metatext kommentiert. Da das Kind der „Heiligen“ noch nicht geboren ist, tritt „Germania“ als Hitlers Mutter und als Hebamme bei der Geburt auf. Wir sind nun schon bei der dritten Schicht innerhalb desselben Montagekomplexes. Während die Ehrenkompanie „DEUTSCHLAND ERWACHE! SIEG HEIL!“ (S. 358.) und die drei Könige „HALLELUJAH! HOSIANNA!“ (S. 358.) singen, steht durch die Montage der zeitgenössische Textkorpus als Partitur jeder Zeit zur Verfügung, die Hebamme versucht, das Kind mit einer Zange zur Welt zu bringen. Als die Betroffenen erfahren, dass ein „Contergan-Wolf“ (S. 358.) geboren ist, folttert Hitler

²¹² „Betrunkener ... Wir hätten Gras gefressen, aber ich hab
Kein Gras gesehn. Wir haben keinen Knochen
Gefragt, ob er vom Pferd ist oder ICH
HATT EINEN KAMERADEN.
Aber der Mensch gewöhnt sich.“ (S. 348- 349.)

seine Mutter, und kurz danach wird sie mit der von den Königen geschenkten Kanone, also dem Kulturgut des Abendlandes, erschossen. Mit der Einflechtung der „Germania“, die im Drama als Figur auftritt, wird die Jahrhunderte lang tradierte Allegorie²¹³ der Braut, Mutter, Siegesgöttin als Identifikationsfigur für Deutschland zerstört. In die Zeitspanne zwischen Bethlehem und dem Führerbunker wird mit dieser Personifizierung auch das allgemein Bedeutende, nämlich die ganze deutsche Geschichte, einbezogen.

Erst mit der sinnbildlichen Darstellung des Kanonenschusses erhält der Titel *Germania Tod in Berlin* als Tropus seine zwei Lesarten. Aus der rhetorischen Auslegung folgend wird nicht nur mit der personifizierten Allegorie der Szene *DIE HEILIGE FAMILIE*, sondern auch ihre Sinnbedeutung: Deutschland schlechthin zum Tode verurteilt. Auf die Frage, warum das Todesurteil in der Szene vollzogen wird, antwortet die Metapher. In diesem kreativen Montagespiel ist es nicht zufällig, dass die Hitlerfigur des Stückes als Sohn einen Wolf bekommt. Zum Verständnis der Metapher gehört, dass Adolf Hitler mit dem Pseudonym „Wolf“ bezeichnet wurde. Vater und Sohn tragen denselben Namen, und es entsteht kein Konflikt oder Widerspruch zwischen dem Vater, der im Bunker von Soldaten umgeben ist, und dem Sohn, der Waffen als Geschenk bekommt. Im Gegenteil, die Metapher birgt die Erkenntnis, dass Gewalt und Mord als kontinuierliches Erbe Generation für Generation weitergetragen werden.

Tacitus' *Annalen*

Müller hat *Die Schlacht* mit der Szene *DIE NACHT DER LANGEN MESSER* eröffnet, in der er das erste Motiv des Deutschlandskomplexes durch Verrat, Bruderkampf und Blutschuld bezeichnet hat. Dieses Thema ist aber nicht nur für einen Auftakt geeignet. In den Parallelszenen *DIE BRÜDER 1* und *2*, die *DER HEILIGE FAMILIE* folgen, setzt der Dramatiker das Thema fort und eröffnet ihm ein breiteres Panorama als in *Der Schlacht*. In der Szene *DIE BRÜDER 1* sucht er ein uraltes Material heraus, um das verräterische Wesen der Deutschen zu beweisen. Er wählt eine Szene über den deutschen Bruderkonflikt aus dem epischen Werk, den *Annalen* des römischen Geschichtsschreibers Tacitus. Die ganze Szene ist eine wortwörtliche Übernahme der neunten und zehnten Kapitel des zweiten Buches.²¹⁴ Es

²¹³ „Allegorie: Die sprachliche Aussageform der Allegorie wird häufig zuerst als rhetorischer Tropus verstanden, als etwas unklare, durch Bedeutungsveränderungen schwierige Wortkombination, die Eines sagt, ein Anderes meint und wie alle Tropen einen Gedankensprung erfordert, Sinnübertragung vom gesagten Bedeutenden zum gemeinten Bedeuteten.“ In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik (1992). Hrsg. von Gert Ueding. Band 1. Niemeyer Tübingen. S. 330.

²¹⁴ Es kommt im Jahre 16 n. Chr. zu einer Begegnung zwischen den Brüdern Arminius und Flavus. Flavus steht im Dienste Roms, glaubt an die „Größe Roms“ (S. 365.). Arminius ist Anführer des Cheruskerheeres und sieht die Tätigkeit seines Bruders als „Sklavendienst“ (S. 365.) an. Flavus will seinen Bruder dazu bringen, sich freiwillig zu unterwerfen. Sie fangen an, sich zu streiten. Die Brüder sind uneinig, der Eine redet von „Cäsars

geht um eine intertextuelle Transformation, die literarische Vorlage wird angegeben. Die Erzählung des römischen Geschichtsschreibers stimmt mit der Vorstellung überein, die er in seinem Werk *Germanen* zum Ausdruck gebracht hat, überein. Als Charakterzug der Germanen bezieht sich Tacitus ständig darauf, dass sie sich streiten und gerne kämpfen: „Streitigkeiten sind häufig (es handelt sich ja um Betrunkene); sie enden selten mit bloßen Schimpfreden, öfters mit Totschlag und Blutvergießen.“²¹⁵

Die vollkommene Übernahme des Fremdzitats dient als reiner Beleg für die Existenz des altdeutschen Bruderkonflikts. Damit hat er das älteste Beispiel für die deutsche Zerstrittenheit bei Tacitus gefunden. So hat er die Möglichkeit, das Motiv der feindlichen Brüder über einer Zeitspanne von fast zweitausend Jahren darzustellen.

Georg Heyms *Berlin VIII*:

Aus dem expressionistischen Gedicht Heyms werden in der mit *TOD IN BERLIN I* überschriebenen Szene die letzten zwei Terzette in wörtlicher Form zitiert. In Heyms Gedicht wird ein Totenreich wachgerufen, in dem der Sonnenuntergang zur Metapher für einen Revolutionsrausch wird, wodurch gleichzeitig auch Protest gegen den Weltzustand zum Ausdruck kommt.²¹⁶ Es stellt sich heraus, dass „der rote Untergang“ (S. 373.) die Toten für eine revolutionäre Veränderung begeistern kann, aber als Tote sind sie schon im Leben ausgetrieben. In diesem Sinne ist der Revolutionsrausch auf einen Totenraum beschränkt und dadurch zum Scheitern verurteilt. Es werden mittels Montage, ähnlich der Szene *HOMMAGE À STALIN I*, wieder die Toten als Wahrzeichen der verpassten, gescheiterten Ereignisse der Vergangenheit präsent.

Die Art der Markierung

Markierungen, die einen hohen Grad von Intertextualität aufweisen, sind in *Germania Tod in Berlin* häufig zu finden. Für die Intensität der Markierung spricht die hohe Zahl der markers, die im Werk explizit lokalisiert sind. Darüber hinaus sind sie auf verschiedenen Ebenen und durch verschiedene Verfahren realisiert.

Müller lokalisiert keine Markierung von im Text präsenten Prätexten im Nebentext. Es wird kein Prätext-Bezug im Titel, in Überschriften der Szenen, im Vorwort oder im Nachwort

Macht“, der Andere von der „Verpflichtung fürs Vaterland, von dem alten Erbe der Freiheit, den heimatlichen deutschen Göttern“ (S. 365.). Es kommt zu gegenseitigen Beschimpfungen und zur angekündigten Schlacht. Tacitus, der die Germanen gut kannte, beendet seine Geschichte mit der folgenden Anmerkung: „Am folgenden Tage standen die Germanen in Schlachtorde jenseits der Weser.“ In: Tacitus: Annalen. Übersetzt und erläutert von Erich Heller. Mit einer Einführung von Manfred Fuhrmann. Bibliothek der Antike. Deutscher Taschenbuch Verlag. Artemis Verlag München 1991, S. 86-87.

²¹⁵ Tacitus: Germanen. Reclam Stuttgart 1992, S. 18

²¹⁶ Mautz, Kurt: Georg Heym. Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Athenäum Frankfurt am Main 1987, S. 281.

markiert. Eine Markierung im inneren Kommunikationssystem wird vorgenommen, wenn Charaktere andere Texte lesen, über die sie diskutieren. So wird die intertextuelle Beziehung zwischen Vergils *Ekloge* und Müllers *Germania* dadurch markiert, dass die Figur *Schädelverkäufer*, der ehemalige Historiker, in der Szene *HOMMAGE À STALIN 2* aus Vergils *Ekloge* zitiert.

Eine besonders extreme Form der Markierung eines intertextuellen Bezugs im werkimmanenten Kommunikationssystem liegt vor, wenn der Autor in seinem Text Figuren aus anderen literarischen Texten leibhaftig auftreten lässt. In der mit *HOMMAGE À STALIN 1* überschriebenen Szene treten die Figuren *Gunther*, *Volker*, *Hagen* und *Gernot* aus *Nibelungen* „überlebensgroß in verrosteten Harnischen“ (S. 341.) auf. Auch in dieser Schlacht-Szene treten historische Personen wie Napoleon und Cäsar als leibhaftige Figuren auf. Jede Figur gehört zur Gespensterwelt Müllers, in der Untote jederzeit abrufbar werden. Müllers Untote haben voneinander sogar Kenntnis und kennen einander gründlich.

Die Markierung im äußeren Kommunikationssystem erfolgt in der Weise, dass nur die Leser von ihr Kenntnis haben. Eine Möglichkeit für diese Markierungsart ist, wenn die intertextuellen Bezüge durch Verwendung von anderen Drucktypen markiert werden. Müller markiert in hoher Zahl die aus anderen Texten übernommenen Passagen durch Großbuchstaben. Ein Stilkontrast kann auch als Intertextualitätssignal verwendet werden. Die Figur *Schädelverkäufer* zitiert Vergils *Viertes Hirtengedicht* für Huren, Kleinbürger, Betrunkene und Maurer in einer Kneipe. Der Dramatiker begnügt sich nicht mit einer solchen Markierung. Darüber hinaus markiert er den Prätext durch Großbuchstaben.

Müller markiert zwei Prätexte offen und mit Quellenangaben. Sowohl die Szene *DIE BRÜDER 1* als auch die Szene *Tod in Berlin 1* sind Intertexte. Der Dramatiker gibt dem Leser am Ende des Zitats seine Quelle an und verweist in expliziter Markierungsform auf die intertextuellen Bezüge von Tacitus und Heym. Als Beispiel für eine Markierung von Intertextualität durch den Kontext dienen zwei Szenen in *Germania Tod in Berlin*. In der Szene *DIE HEILIGE FAMILIE* ist die Analogie zwischen Müllers Text und der Bibel offensichtlich. Die Szene ist in Analogie zum Gleichnis vom Besuch der heiligen drei Könige in Betlehem gestaltet. Sowohl die Figuren als auch das Handeln der drei Könige verweisen auf das biblische Feld. Die Szene *HOMMAGE À STALIN 1* ist nach der Gestaltung eine Anspielung auf die mit *Ich hatt einen Kameraden* überschriebene Szene aus *Die Schlacht*. Sowohl das Motiv der scheinbaren Kameradschaft als auch des Kannibalismus werden am Beispiel deutscher Soldaten hier weitergeführt, die wieder im Schneetreiben und in aussichtslosem Kampf verhungern.

Die intertextuellen Bezüge werden in *Germania Tod in Berlin* auf verschiedenen Ebenen und durch verschiedene Verfahren, oft auch parallel, markiert. Die hohe Zahl der markers weist darauf hin, dass der Dramatiker sicher stellen will, dass der Leser die intertextuellen Bezüge und Intertextualitätssignale auf jeden Fall erkennt. Mit dem Zusammenwirken mehrerer Markierungsformen und der Dynamisierung der Markierung erreicht Müller die beabsichtigte Wirkung, dass der Leser die intertextuellen Bezüge herstellt.

Die Art der Intertextualität

Einzeltextreferenzen

Die intertextuellen Bezüge sind in *Germania Tod in Berlin* gleichrangig präsent. Das Stück ist von keiner dominanten literarischen Vorlage gekennzeichnet. Es darf nicht übersehen werden, dass *Germania Tod in Berlin* über intertextuelle Verweise verfügt, die sich auch auf Texte desselben Autors beziehen. Die Integrität zwischen dem Alten und dem Neuen besteht in Müllers Fall also nicht nur in der literarischen Kommunikation zwischen Tradition und Erbe, sondern auch in der Dialogizität der eigenen Werke. Die Wiederkehr der Geschehnisse zeigt sich auch daran, dass der Prätext durch Montage auch im eigenen Werk variiert aktualisierbar ist. Müller reflektiert in der Szene *DIE BRÜDER 1* sowohl die römische Vorlage als auch den eigenen Text. Da er hier die Szene *DIE NACHT DER LANGEN MESSER* Eröffnungsszene *Der Schlacht* neugestaltet. Der als Intratextualität bezeichnete Verweis ist in der mit *DIE BRÜDER 2* überschriebenen Szene lokalisiert. Die Szene *DIE NACHT DER LANGEN MESSER* aus *Der Schlacht* wird in *Germania Tod in Berlin* montiert. Beide Szenen rufen die Vergangenheit, die Nacht der langen Messer wach. Die Figurennamen, Motive und Metaphern wie Messer, Bluthund, die Darstellung der Szenerie verweisen auf das Selbstzitat. Es geht in Folge der Selbstbezüglichkeit um eine intertextuelle Beziehung in der Weise, dass über den Prätext gesprochen wird. Es wird die Nacht thematisiert, als der Nazi seinen Bruder aufgesucht und gebeten hat, ihn zu erschießen, weil er kein Verräter mehr sein will. Der Ausgang der Szene im Eigenzitat wird aber revidiert in der Weise, dass der Nazi damals am Leben geblieben ist, weil der Kommunist es nicht fertig brachte, seinen Bruder zu töten. Das bereut er jetzt, weil sie noch immer Feinde sind. Die Szene *DIE BRÜDER 2* ist stärker zugespitzt als die Szenen *DIE NACHT DER LANGEN MESSER* und *DIE BRÜDER 1*. Beim Vergleich der Montageschichten stellt sich heraus, dass diesem Motiv in *Germania Tod in Berlin* auf die brutalste Art und Weise ein Ende gesetzt wird.

Auch die Anfangssequenz von *HOMMAGE À STALIN 1* verweist auf den eigenständigen Text des gleichen Autors. Müller greift hier erneut das bereits in *Die Schlacht* verarbeitete Motiv der Schalchtfeldszene und der toten, untoten Soldaten auf. Er verbindet das Motiv des

aussichtslosen Kampfes mit dem Motiv des Kannibalismus und dem Motiv des Kessels, die in ähnlicher Form auch in der Szene *ICH HATT EINEN KAMERADEN* in *Die Schlacht* verarbeitet sind. Das Personal der Toten wird in *Germania Tod in Berlin* vergrößert, indem die Gespenster von Napoleon und Cäsar erscheinen. Die Repräsentanten der Vergangenheit leben weiter und tun, was sie früher als Lebende getan haben. Der Grad des Kannibalismus wird im Vergleich zu *Der Schlacht* noch mehr gesteigert, indem nicht mehr lebende Soldaten, sondern tote Soldaten ihren Hunger stillen wollen. Die Differenz im Eigenzitat besteht also im noch größeren Grad der menschlichen Verrohung.

Systemreferenzen

Historisch-politische Ausformung des Deutschlanddiskurses. Konfrontation mit der deutschen Vergangenheit:

Die Auseinandersetzung mit dem preußischen Erbe

Müller setzt sich mit dem preußischen Erbe hier zum ersten Mal in seinem Werk auseinander, da die Preußen in *Der Schlacht* noch nicht vorkamen.²¹⁷ Die Preußen mit ihrem Junkertum, ihrem Militarismus und mit der Ostexpansion zählten bis zum Ende der siebziger Jahre für die DDR- Propaganda zu den Tabus, und damit bekam diese Epoche nur geringe Legitimation im kollektiven Geschichtsbewusstsein.²¹⁸ Die Verpreußung wurde als Irrweg betrachtet. Müller will verdrängte Geschichte bewusst machen und rückt die Verpreußung der Menschen, die bruchlose Kontinuität und Identität von Preußentum und Faschismus in den Mittelpunkt.²¹⁹

Zum Zweck der Auseinandersetzung mit dem Verbotenen wird ein Stoff von zahlreichen Bezügen in *BRANDENBURGISCHES KONZERT I* bearbeitet. Im grotesken Spiel der zwei Clowns stellt der Dramatiker den „König von Preußen“ als ein deformiertes Wesen dar, das keinen Spaß versteht und lediglich auf die Funktion des Regierens reduziert ist. Insbesondere fehlt ihm der Zugang zur Sexualität und Sinnlichkeit. Im Duell der zwei Clowns lässt sich am Beispiel sowohl des Königs als auch des Bürgers die typisch preußische Untertanenmentalität erkennen. „Der König von Preußen“ versteht sich als der erste Diener des Staates. Durch die Gestaltung seines Dienstes zeichnet sich der Charakter der preußischen Untertanen ab: Sie

²¹⁷ Müller verarbeitet noch tiefergehend das Thema die Verpreußung des deutschen Volkes in seinem Stück *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*. Siehe dazu: Emmerich, Wolfgang: Der Alp der Geschichte. Preußen in H. Müllers „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“. In: Deutsche Misere einst und jetzt. Die deutsche Misere als Thema der Gegenwartslit. Hrsg. von Gerhard Klusmann und Heinrich Mohr. Jahrbuch zur Lit. der DDR. Band 2. Bouvier Bonn 1981/ 82

²¹⁸ Hermand, Jost: Fridericus Rex. Das schwarze Preußen im Drama der DDR. In: Dramatik der DDR (1987). Hrsg. von Ulrich Profitlich. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, S. 270.

²¹⁹ Emmerich, Wolfgang: Der Alp der Geschichte. Preußen in H. Müllers „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“. In: Deutsche Misere einst und jetzt. Die deutsche Misere als Thema der Gegenwartslit. Hrsg. von Gerhard Klusmann und Heinrich Mohr. Jahrbuch zur Lit. der DDR. Band 2. Bouvier Bonn 1981/ 82, S. 137.

sind existentiell abhängig von Befehlen, sie sind nicht spontan und kreativ, sondern brauchen für alles erst einen Befehl, den sie gehorsam befolgen können. Müller behandelt die Untertanenmentalität als eine Existenzfrage und Existenzangst, die sich darauf beziehen, dass die Untertanen ohne Befehle nicht existieren können, aber gleichzeitig auch Angst davor haben, ob sie den Befehlen gehorchen können.

Die Unterwerfung unter die Autorität, der Gehorsam gegenüber Befehlen der Obrigkeit verlangen von den Untertanen die physische wie auch psychische Selbstaufgabe. „Der Müller von Potsdam“ versucht einmal, sich selbstbewusst gegen den König aufzulehnen. Er pocht heftig auf sein Recht, sein Widerstand ist aber ohne Erfolg. Müller übertritt mit seinem grotesken Spiel gleichzeitig die Grenzen einer beschränkten Zeitepoche. Er zeigt auf, dass der Untertanengeist nicht nur über den Preußen herrscht. Die Hörigkeit zur Unterwerfung, die Untertanenmentalität ist bereits zur menschlichen Natur geworden. Müller geht sogar so weit zu behaupten, dass die deutsche Natur im Gehorsam besteht.

Die deutsche Gewalttradition und der deutsche Charakterzug

Opportunismus und Egoismus

Müller nimmt die Motive von Opportunismus und Egoismus wieder auf, die er schon in *Die Schlacht* eingeführt hat. Er behauptet, die Deutschen verpassen ihre Chancen, weil sie immer an sich denken. Dieser Charakterzug wird als allgemeine Eigenschaft dargestellt. Darauf weist auch die Figurengestaltung hin, indem Figuren wie Mann, Frau, Bäcker, Kinder nur noch typenhaft erscheinen. Dieser Technik der Figurengestaltung begegnet man schon in *Der Schlacht*, in deren vierter Szene der Fleischer und die Frau auch stilisiert sind. Die Figuren sind also keine individuellen Charakter, vielmehr typisiert und darauf reduziert, was für Eigenschaften und Merkmale ihnen zugeschrieben werden. Da die Eigeninteressen dominieren, gibt es unter den Figuren statt Einigkeit nur Streit und Spaltung. Müller nimmt auch zum Thema des Scheiterns der deutschen Revolution Stellung. Von dem Opportunismus leitet er die Gründe für das Scheitern der Revolution ab. Die Figuren sind käuflich, manche sind manipulierbar, sie halten nicht zusammen, während andere Angst um ihren Besitz haben. Müller nimmt hier eine Position ein, aus der heraus er die Chancen für Veränderung in der Gesellschaft in der Revolution sieht. Er argumentiert zugleich auch kritisch, in dem er behauptet, dass es ausschließlich an den Individuen liegt, die Verhältnisse zu ändern.

Irrationale Lust am Kämpfen. „Die Schlachtfelder liegen zu tief.“ (S. 341.)

Der Kessel gilt in Müllers Stück als zentrale Metapher für den Kriegszustand. Er erscheint als etwas Beständiges, der seit dem Menschendasein existiert, und der nicht aufhört, weil niemand fähig ist, aus dem Kämpfen auszusteigen. Er gilt als Archiv, das immer wieder mit

neuen Bildern bereichert wird: Hier haben die Nibelungen, kämpfende deutsche Soldaten, Cäsar und Napoleon ihren organischen Platz. In diesem Anachronismus, in dem Leichen wie Cäsar, Napoleon und die Nibelungen auftauchen, geht es um die Struktur eines überzeitlichen Zirkels von Vernichtung und Selbstvernichtung als paradigmatische Erscheinungsform der deutschen Geschichte.²²⁰ Der Zustand des Kessels bestimmt die Existenz der Figuren als Kämpfer, und dieses Bild wird immer düsterer, weil die Kämpfenden nicht erkennen, dass sie keinen Feind mehr um sich haben, dass der Krieg also sinnlos geworden ist.

Das Kesselmotiv ist durch andere Motive ergänzt. Auffällig sind das Motiv des Kannibalismus und die Fleischmetaphorik, welche Müller bereits in *Der Schlacht* eingeführt hat. Die Brutalität der Soldaten wird durch ihr Absinken zur reinen Fleischeslust veranschaulicht: „Bei uns braucht keiner zu hungern.“ (S. 341.) Sie fressen auf dem Schlachtfeld entweder die Leichen oder reißen einander Stücke aus den Körpern heraus. Demzufolge sind die Körper nicht mehr vollständig. Der Mensch wird mit dem Fleisch gleichgesetzt, dessen Aggressivität und Gewaltbereitschaft sich gegeneinander richten. Durch dieses zerstörerische Potential ist auch seine Existenz gesichert: „Der Kessel hat für alle Fleisch.“ (S. 341.) Die Kampfeslust ist auch in der Gegenwart ungebrochen. Der Kessel ist sogar zu jeder Zeit rekonstruierbar. Aus dem Dialog des Betrunkenen und des Aktivisten in der Szene *HOMMAGE À STALIN 2* erfahren wir unter anderem, dass der Kessel der Nibelungen sich auf Stalingrad, auf den Zweiten Weltkrieg bezieht. Damit verknüpfen sich von den Nibelungen bis zu Stalins Ära die zeitlichen Dimensionen und erscheinen als Fortführung Immer-Desselben. Die Thematisierung in Bezug auf Schlacht und Krieg stammt aus der Erkenntnis, dass jeglicher Mensch sich zu allen Zeiten im Krieg befindet. In diesem Sinne wird der Kessel in Müllers Werk zum wiederkehrenden Symbol einer kriegerischen Geschichte.

Die Untoten im Kommen. „MITTEN WIR IM LEBEN SIND / VON DEM TOD UMFANGEN.“ (S. 350.)

Müller zeigt das Fortleben von als negativ erachteten Traditionen auf. Diese Auffassung bestätigt auch sein Umgang mit den Toten. Die Toten finden in Müllers Stück keine Ruhe, sie erscheinen immer wieder. Cäsar und Napoleon treten in der Szene *HOMMAGE À STALIN 1* auf dem Schlachtfeld auf. Beide tun das, was sie als Lebende gemacht haben: Die Feldherren schleifen ihre Soldaten hinter sich her, sie überlassen einander Körperteile toter Soldaten, um

²²⁰ Eke, Norbert Otto: Heiner Müller. Reclam Stuttgart 1999, S. 175. Man muss aber darauf hinweisen, dass der Kessel von Stalingrad auch in Müllers anderen Werken wie *Wolokolamsker Chaussee* und *Germania 3* zur prägenden Metapher wird.

sie zu verspeisen. Sie sind mit ihren egoistischen Machtinteressen zu Menschenfressern geworden. Friedrich der Zweite erscheint in der Szene *BRANDENBURGISCHES KONZERT 2* als Vampir. Auch er wirkt bis in die Gegenwart gespensterhaft, weil er noch immer nicht überwältigt wurde. In der Szene *HOMMAGE À STALIN 2* verkauft „der Schädelverkäufer“ Schädel und Skelette. Er vertritt das Alte und glaubt nicht an das Neue. Der unmoralische Schädelverkäufer ist ein Vertreter der Toten und des Todes. Die Möglichkeit, dass er mit den Toten Geschäfte machen kann, weist gleichzeitig auch darauf hin, dass die Welt der Lebenden verdorben ist. Brutalität, Gewalt und eigene Interessen herrschen, gegen die auch der Schädelverkäufer nichts tut. Er reagiert auf alte Gräueltaten, auf den Kannibalismus und auf die Gewalt der Toten nur mit Spott. Die Untoten spielen in Müllers *Germania* als Vorläufer der heute Lebenden, der „Hinterbliebenen“ (S. 351.) mit. Aus den Hinweisen auf die Toten ergibt sich eine erschreckende historische Kontinuität zwischen der als unheilvoll angesehenen Vergangenheit und Gegenwart, die den Fortbestand der Unmenschlichkeit mitliefern.

4. 3. Ein Vergleich von Müllers frühen Deutschlandstücken. Der Intensitätsgrad der intertextuellen Verweise in den Dramen *Die Schlacht* und *Germania Tod in Berlin*

Als Zusammenfassung der Beschäftigung mit Müllers frühen Deutschlandstücken scheint der Vergleich der Montagetechnik in beiden Dramen unvermeidbar zu sein. Die Notwendigkeit dieses Vergleichs bedingt die Unklarheit, die in der heutigen Forschung in Bezug auf die Klassifikation von intertextuellen Erscheinungen herrscht. Obwohl adäquate, ausgiebige Textanalysen von diesen Stücken²²¹ immer wieder vorgelegt werden, bieten sie in ihnen in erster Linie Interpretationen, die die Textproduktion und dadurch die Identifikation von intertextuellen Relationen meistens außer Acht lassen. Wenn die Klassifikation von intertextuellen Erscheinungen bei einer Textanalyse keinen wichtigen Anhaltspunkt darstellt, kann es oft vorkommen, dass irrelevante Behauptungen eben in Bezug auf die Textproduktion und auf die Struktur des Stückes formuliert werden.

Das ist auch das Problem in der Textanalyse Schmitts, dessen Position hier bestritten wird. Schmitt stellt bei dem Vergleich der beiden Stücke fest, dass in *Die Schlacht* die Intertextualität eine wichtigere Rolle spiele als in *Germania Tod in Berlin*.²²² Hier bezieht er sich darauf, dass Brechts Stück *Furcht und Elend des Dritten Reiches* die thematische Richtung *Der Schlacht* im Wesentlichen bestimmt und dadurch Brechts Stück für Müllers Gegenentwurf strukturbildend wird. Schmitt setzt fort, dass die intertextuellen Bezüge in *Germania Tod in Berlin* Thematik und Form des Stückes nicht in dem Umfang bestimmten wie die intertextuellen Bezüge in *Der Schlacht*, so besäße *Germania Tod in Berlin* größere Selbstständigkeit und die Abhängigkeit gehe nicht so weit wie in *Der Schlacht*. Der Germanist schließt seine Konklusion mit der Aussage, vor allem die Struktur des Stückes (als Gegenüberstellung von Szenen deutscher Geschichte mit Szenen aus der DDR-Gegenwart) orientiere sich an keinem konkreten Vorläufertext, ebensowenig die dem Stück zugrundeliegende Frage, was von den alten deutschen Traditionen noch in der DDR weiterlebe.

Es besteht in der Sekundärliteratur ein Mangel, der sich darauf bezieht, dass auf Müllers Montagetechnik und auf der Verschiedenheit seiner Montagetechnik nicht genügend Akzent gelegt wird. Es steht zu behaupten, dass mit der Identifizierung der Intensität der

²²¹ Eke, Norbert Otto: Heiner Müller. Reclam Stuttgart 1999; Schmitt, Rainer E.: Geschichte und Mythisierung. Zu Heiner Müllers Deutschland-Dramatik. Wissenschaftlicher Verlag Berlin 1999; Matzkowski, Bernd: Erläuterungen zu *Germania Tod in Berlin*. C. Bange Verlag Hollfeld 2000

²²² Schmitt, Rainer E.: Geschichte und Mythisierung. Zu Heiner Müllers Deutschland-Dramatik. Wissenschaftlicher Verlag Berlin 1999, S. 136.

Intertextualität²²³ in den beiden Stücken ein unterschiedlicher Umgang mit der Montage zu erschließen ist.

Das erste Kriterium für die Intensität von Intertextualität in Broichs und Pfisters Modell ist die **Referentialität**, nach der eine Beziehung zwischen Texten intertextuell umso intensiver ist, je mehr der eine Text den anderen thematisiert.²²⁴ Wir haben in *Die Schlacht* zahlreiche Beispiele für intertextuelle Transformationen gesehen, in denen die Prätexte in Bezug auf archetypische Eigenschaften und faschistoide Haltungen der Deutschen perspektiviert wurden, um das Material zu aktualisieren. Die Anknüpfung an Brechts Stück *Furcht und Elend des Dritten Reiches* ist unbestritten. Es ist aber irrelevant, im Falle von Intertextualität über Abhängigkeit zu sprechen, zumindest so wie Schmitt den Begriff verwendet. Ein Folgetext hängt nicht vom Prätext ab, sondern es kommt zu einer Relation zwischen Texten. Es geht also um Anknüpfung, so wird der Folgetext zum Metatext, da Müllers Text den Prätext kommentiert und an ihn anknüpft, aber gleichzeitig eine Distanznahme zu ihm thematisiert.

Es ist auffallend in *Der Schlacht*, dass fast jede Szene auf einen Text Brechts verweist, aber es nicht einmal zum Zitatcharakter kommt, der hervorgehoben wäre und damit auf das Zitat und auf seinen ursprünglichen Kontext verweisen würde. Es werden keine literarischen Vorlagen Brechts ohne Distanznahme übernommen, vielmehr kommt es in der Textproduktion zu einer Auseinandersetzung mit ihnen, was Müllers poetologische Aussagen widerspiegelt und auf intertextuelle Intensität eines gewissen Grades an Metatextualität verweist. Die metatextuelle Relation zwischen Brechts und Müllers Stück bezieht sich nicht in erster Linie auf die thematische Richtung von Müllers Stück, wie Schmitt behauptet, sondern auf seine Form, auf dessen modellhafte Veranschaulichung in verknäpften, zugespitzten Szenen. An dieser Form lässt sich Müllers Experiment mit Brechts Texten effektiv erproben.

In *Germania Tod in Berlin* ist eine andere Art von Referentialität zu erfahren. Es gibt hier zahlreiche Beispiele sowohl für intertextuelle als auch für hypertextuelle Transformationen. Dominierender werden Verdichtungen und Abweichungen, die sich durch einen größeren Kontrast zu den Vorlagen ergeben als die intertextuellen Transformationen in *Die Schlacht*. Intertexte sind zwar in zwei Szenen *DIE BRÜDER I* und *TOD IN BERLIN I* bloßgelegt, es kommt aber in ihren Parallelszenen zum Verweis auf die ursprünglichen Kontexte und zur

²²³ Hier richte ich mich nach Broichs und Pfisters Modell, das nach Graden der Intensität der intertextuellen Bezügen differenziert und abstuft.

²²⁴ Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. von Ulrich Broich/ Manfred Pfister. Max Niemeyer Tübingen 1985, S. 26.

Anknüpfung an sie. Es ergibt sich also aus der Art des Aufbaus eine organische, kommentierte und perspektivierte Gegenüberstellung von intertextuellen Referenzen. Ein weiterer Unterschied zwischen *Die Schlacht* und *Germania Tod in Berlin* besteht darin, dass das Referieren auf Brechts Texte in *Germania Tod in Berlin* verschwindet. Es gibt weder Systemreferenzen in Bezug auf Diskurstypen noch Einzeltextrreferenzen, die sich auf Brechts Werk als dominante Vorlage beziehen. Diese Loslösung von Brechts Werk ist damit zu erklären, dass Müller von Brecht ein Verfahren übernommen hat, das er in *Der Schlacht* noch erprobt hat, in *Germania Tod in Berlin* aber überwindet und den Brechtschen Rahmen somit übertritt.

Als zweites Kriterium muss die **Kommunikativität** beachtet werden. Intertextuelle Bezüge skaliert man nach ihrer kommunikativen Relevanz, das heißt nach dem Grad der Bewusstheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität und der Deutlichkeit der Markierung im Text selbst. Eine maximale Intensität wird erreicht, wenn der Autor davon ausgeht, dass der Prätext auch dem Rezipienten geläufig ist, und er durch eine bewusste Markierung im Text deutlich und eindeutig auf ihn verweist. Auf dieser pragmatischen Ebene zeigt sich auch ein deutlicher Unterschied zwischen den beiden Dramen. Die meisten Bezugnahmen zwischen dem referierten Text und dem referierenden Text sind in *Die Schlacht* unmarkiert, während *Germania Tod in Berlin* stark kommunikativ ist, da die Prätexte durch das Zusammenwirken mehrerer Markierungsformen und Dynamisierung eindeutig und bewusst markiert sind. Besonders stark ist die Markiertheit, wenn es um Intertexte geht. In den Szenen *DIE BRÜDER I* und *TOD IN BERLIN I* werden die literarischen Vorlagen für den Rezipienten identifiziert, da explizit angegeben wird, woher das Zitat stammt. Die starke Kommunikativität in *Germania Tod in Berlin* hängt eng mit Müllers Konzept zusammen. Die Gegenüberstellung von Prätext und Folgetext hält der Autor für so wichtig, dass er die Distanznahme markiert, damit der Rezipient die Kontinuitäten und Differenzen zwischen dem referierten und referierenden Text erkennt.

Der Intensitätsgrad der Intertextualität kann dadurch gesteigert werden, dass ein Autor in einem Text nicht nur deutlich markierte intertextuelle Verweise setzt, sondern über die intertextuelle Bezogenheit seines Textes in diesem selbst reflektiert.²²⁵ Nach dem Kriterium der **Autoreflexivität** erfolgt eine Metakommunikation über die Intertextualität zwischen dem Autor und dem Leser. Da *Germania Tod in Berlin* über eine stärkere Kommunikativität verfügt als *Die Schlacht*, ist die Autoreflexivität in *Germania Tod in Berlin* auch stärker. In

²²⁵ Ebd., S. 27.

dieser gegenübergestellten Relation von *Germania* wird auf die Reflektiertheit großen Wert gelegt, da der Autor die Wirkung und Gegenwirkung intertextueller Transformationen gleichzeitig zeigt. Durch die starke Markiertheit ist der Rezipient in diese Metakommunikation intensiver einbezogen als in *Die Schlacht*. Die Forderung, an diese Metakommunikation anzuknüpfen, ist in *Germania Tod in Berlin* auch durch die Figurensprache gesteigert. Oft tritt das gleiche Personal in den Parallelszenen auf, so entstehen Figurenkonstellationen, die selbst über die intertextuellen Verweise reflektieren. Wir haben in *Die Schlacht* kein Beispiel für dieses Verfahren. Eine intensivere Metakommunikation zeigt sich in *Germania Tod in Berlin*, in dem schon durch die Figurensprache Positionen und Gegenpositionen in Bezug auf die diskutierten Texte vermittelt werden.

Das vierte Kriterium der **Strukturalität** verweist auf die syntagmatische Integration der Prätexte in den Text.²²⁶ Nach diesem Kriterium ergibt das bloß punktuelle und beiläufige Anzitieren von Prätexten einen nur geringen Intensitätsgrad der Intertextualität. Nach der intensiven Bezugnahme auf Brechts Stück *Furcht und Elend des Dritten Reiches* ist *Die Schlacht* von einer hochgradigen Strukturalität, da der Brecht-Text als Muster den Ganztext integriert und als Prätext zur strukturellen Folie des Gesamtstückes wird. In diesem Maße nähert sich die intertextuelle Integration in Bezug auf inhaltliche Segmente aus Brechts Stück und auf das Verfahren und dramatische Konzept der Szenenfolge maximaler Intensität. Die strukturelle Folie von *Germania Tod in Berlin* ist nicht durch die intertextuelle Integration eines einzigen Prätextes oder einer dominanten Vorlage gekennzeichnet. Das Anzitieren von Prätexten in großer Zahl ist aber in dem Maße ausgeweitet, nach dem festzustellen ist, dass Müllers anderes frühes Deutschlandstück durch einen intensiven Grad syntagmatischer Integration der Prätexte gekennzeichnet ist.

Nach dem fünften Kriterium der **Selektivität** kann der Grad in der Prägnanz der intertextuellen Verweisung erfasst werden.²²⁷ Dabei geht es darum, wie pointiert ein bestimmtes Element aus einem Prätext als Bezugsfolie ausgewählt und hervorgehoben wird. In diesem Sinne hat *Germania Tod in Berlin* mit seinen zwei Szenen *DIE BRÜDER I* und *TOD IN BERLIN I*, die ausschließlich aus Intertexten bestehen, eine hochgradigere Selektivität als *Die Schlacht*, in der keine Intertexte vorkommen. Die Intertexte in *Germania Tod in Berlin* werden selektiv angeführt, es werden aus Tacitus' Werk *Die Annales* und Georg Heyms *Berlin VIII* pointiert zitiert. So kommt eine Synekdoche zustande, da mit den pointiert

²²⁶ Ebd., S. 28.

²²⁷ Ebd., S. 28.

ausgewählten Bezugnahmen der Gesamtkontext der Prätexte abgerufen wird. Die Einbettung der Intertexte wird durch das Wechselspiel von Szene und Gegenszene noch intensiver, so wird das Zitat in eine neue Sinnkonstitution einbezogen.

Das sechste Kriterium der **Dialogizität** besagt, dass ein intertextueller Verweis auf vorgegebene Texte von umso höherer intertextueller Intensität ist, je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen.²²⁸ Es geht dabei um ein distanzierendes Auspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext des fremden Worts und seiner neuen Kontextualisierung. Die Distanznahme vollzieht sich in *Germania Tod in Berlin* intensiver, wenn wir bedenken, dass das Anknüpfen an die literarischen Vorlagen durch die Gegenüberstellung von Szenen und Gegenszenen differenzierter ist, da es in der Parallelszene um keine Textbearbeitung oder Anzitieren geht, sondern in Folge der Auseinandersetzung um eine distanzierte Kontextualisierung.

Die Montagetechnik hat in den beiden Dramen eine unterschiedliche Funktion. Durch die Bearbeitung der intertextuellen Bezüge in *Die Schlacht* wird die Motivstruktur des Textes etabliert. Der Dramatiker hat im Stück *Die Schlacht* aufgezeigt, was für Gräuel das deutsche Volk begangen hat. Dieses Aufzeigen ist in *Germania Tod in Berlin* viel radikaler, weil es nicht nur um die Formulierung der Traditionen der deutschen Geschichte geht wie in *Die Schlacht*, im Wechsel von Erbe und Gegenwart wird auch bewiesen, dass die als unheilvoll angesehenen Traditionen noch real existieren. Müller kontextualisiert historische Kontinuitäten, so verweist sein Zeitstück ständig auf die Vergangenheit. Er schreibt keine Gegenwartsdramen ohne Vorlagen, ohne Graben nach Ursachen. Dieser Aufbau ergibt sich aus seiner Geschichtsauffassung, nach der im Laufe der Geschichte tradierte Gewaltmechanismen fortleben.

In *Die Schlacht* hat Müller im Vergleich zu *Germania Tod in Berlin* noch einen eingeschränkteren, kleineren Geschichtsraum, die Nazizeit, erfasst und eine Szenenfolge aufgebaut, in der er die Kernproblematik der deutschen Geschichte ergriffen hat. Dabei geht es um „die deutsche Misere“²²⁹, deren Charakterzüge der Autor in Motivkomplexen aufzeigt. Die Wichtigkeit des Gegenstandes zeigt sich daran, dass Müller das Thema in *Germania Tod in Berlin* auf eine viel breitere Zeitspanne ausweitet. Mit seinen dreizehn Szenen vermittelt dieses Drama deutsche Geschichte in einem Zeitraum von 2000 Jahren, von Tacitus' Germanentopos bis hin zur Gegenwart. In dieser Hinsicht geht Müller hier viel tiefer zu den Wurzeln der deutschen Zerrissenheit als in *Der Schlacht*.

²²⁸ Ebd., S. 29.

²²⁹ Müller, Heiner: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht, S. 32.

Die Differenz zwischen *Der Schlacht* und *Germania Tod in Berlin* besteht nicht nur im vom Autor ausgewählten Geschichtsraum, sondern auch bezüglich der Strukturen der Stücke. Die gründlichere Ausgestaltung von Ursprüngen und Charakterzügen, die durch den Deutschlandkomplex zu kennzeichnen sind, zeigt sich auch an der strengen Komposition des Dramas. Während es in *Die Schlacht* noch nur um einen ungebundenen Aufbau von fünf Szenen geht, die bestimmten Motivkomplexen untergeordnet sind, verfügt *Germania Tod in Berlin* schon über einen besonderen Aufbau, nach dem verschiedene geschichtliche und kulturgeschichtliche Ebenen nebeneinander, noch genauer gegeneinander gestellt und übereinander geschichtet werden. Dieses Aufeinanderfolgen von Vergangenheit und Gegenwart beansprucht die Montagetechnik, die zugleich die Möglichkeit einer einheitlichen Fabel zerstört. Mit diesem Verfahren gewinnen die intertextuellen Bezüge überwiegend in den vergangenheitsbezogenen Szenen ihren Platz und damit werden sie stark strukturbildend. Die Geschichte wird in Schichten, also das Ganze in kleine Details zerlegt, damit sie mit ihren Bezugsfeldern in eine willkürliche Szenenanordnung einmontiert werden kann. Aus diesem Grund bestimmt die Montagetechnik in vielem auch die Struktur des Stückes.

Es geht also um eine veränderte Form der Montagetechnik Müllers, die im Vergleich zu *Die Schlacht* in *Germania Tod in Berlin* sowohl komplexer als auch bewusster wird. An den Beispielen verschiedener Verfahrensweisen bei Müller wird die Differenz zwischen Collage und Montage erkennbar. Wie schon erwähnt wurde, hatte Müller in Bezug auf die Montagetechnik in *Die Schlacht* auch Probleme, Begriffe voneinander abzugrenzen: „Nun, das ist kein Stück, das ist eigentlich eine sehr lockere Montage oder Collage von Szenen.“²³⁰ Auch in der Forschung herrscht im Umgang mit beiden Begriffen nach wie vor ein hoher Grad von Beliebigkeit und Austauschbarkeit, worauf auch Viktor Žmegač hinweist.²³¹ Er bemüht sich um die Klärung im Gebrauch der Termini.²³² In seinem Sinne ergibt sich die Frage, in welchem Maße eine Integration entlehnter Elemente angestrebt wird, oder vielmehr vermieden zu werden erscheint. Um die Begriffe zu erklären, führt Žmegač zwei weitere Begriffe ein. Er unterscheidet zwischen einem demonstrativen (offenen, irritierenden) und

²³⁰ Heiner Müller im Gespräch mit Bernard Umbrecht (1977). In: Heiner Müller: Rotwelsch. Merve Verlag Berlin 1982, S. 107.

²³¹ Žmegač, Viktor: Montage/Collage. In: Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2., neu bearbeitete Auflage. Hrsg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač. Niemeyer Tübingen 1994, S. 286.

²³² Žmegač zeigt Auffassung auf, die in der Forschung überwiegt. In diesem Sinne sollte man Montage das Verfahren nennen, fremde Textsegmente in einen eigenen Text aufzunehmen, sie mit eigenem zu verbinden, bzw. zu konfrontieren. Collage wäre dagegen insofern ein Extremfall von Montage, als der Text (in Analogie zu den Klebeobjekten mit verschiedenen Gebrauchsmaterialien in der bildenden Kunst) ausschließlich entlehnte, aus verschiedenen Quellen stammende Elemente enthielte. Ebd., S. 286.

einem integrierenden (verdeckten) Montageverfahren.²³³ Während die verdeckte Montage die Idee des organischen, illusionär abgedichteten Kunstwerks nicht sprengt, sondern vielmehr bestätigt, und man daher lieber von einer besonderen Art von Stoffverwertung sprechen würde, führt Viktor Žmegač fort, widersetze sich die provozierende Montage den Konventionen organologischer Ästhetik.

Nach der Untersuchung der intertextuellen Verweise kann festgestellt werden, dass die Montagetechnik des Stückes *Die Schlacht* eher von einem Collagecharakter geprägt ist. Dieser Text nimmt das Vorgeformte (Vorlagen überwiegend von Brecht als Material) etwa in Form diskreter Zitate fugenlos in sich auf. In *Die Schlacht* ist keine Instanz enthalten, von der allenfalls Angaben über die Herkunft der Entlehnungen zu erwarten wären. Auf das verdeckte Montageverfahren *Der Schlacht* verweisen die Kommunikativität und Autoreflexivität in schwachem Grad hin. In *Die Schlacht* herrscht Mangel an markierten intertextuellen Bezügen. Demzufolge ist das Stück von einer schwachen kommunikativen Relevanz, in dessen geringfügiger expliziter Metakommunikation sich eine schwache autoreflexive Bewusstheit der Intertextualität artikuliert.

Der Verfahrensweise *Der Schlacht* gegenüber ist in *Germania Tod in Berlin* eine Instanz zu leben, die auf das demonstrative Montageverfahren hinweist. Textsegmente werden hier nicht einfach verwendet, sondern es wird auf sie verwiesen, die intertextuellen Bezüge sind, intendiert und markiert, von hoher kommunikativer Relevanz. In dieser stark expliziten Metakommunikation ist die autoreflexive Bewusstheit der Intertextualität eindeutig spürbar. *Germania Tod in Berlin* ist durch provozierende Montage gekennzeichnet, welche die starke Dialogizität bestätigt. Aus der Gegenüberstellung von Geschichte und Gegenwart folgt die zeitliche Diskontinuität in einem demontierten Netz von intertextuellen Bezügen in kommunikativer und dialogischer Weise. Aus der Gegenüberstellung der intertextuellen Verweise und damit der Erfahrungsbereiche ergibt sich eine Technik, durch die Müller mit Konfrontationen und scharfen Kontrasten arbeitet, welche auf einen Erkenntnisschock abzielen.

²³³ Ebd., S. 287.

4. 4. Die Kontextualisierung der intertextuellen Bezüge in Bezug auf die „deutsche Misere“ im Drama *Simplex Deutsch. Szenen über die Unmündigkeit* von Volker Braun

Die Entstehung des Stückes

Simplex Deutsch entstand 1978/79 und wurde 1980 durch das Berliner Ensemble uraufgeführt. Die Textausgabe weist zwei wesentliche Veränderungen auf. Diese betreffen den Untertitel und den Schluss. In der ersten Ausgabe fehlte noch der Epilog mit einer zukunftssträchtigen Botschaft. Dort stand der Schluss, der von einem sowjetischen Soldaten dem deutschen Jungen zugesprochen wird: „Das Land zertrümmert hast du in den Händen. / Wo nichts ist kann sich alles wenden.“²³⁴ Die späteren Ausgaben²³⁵ enthalten schon den endgültigen Epilog. Im Falle der ersten Version spricht Ulrich Profitlich über eine schlichtere, weniger doppelsinnige Botschaft. Es geht um eine merkbare Textveränderung, wenn wir bedenken, dass *Simplex Deutsch* von einer Haltung geprägt ist, nach der das Individuum die Möglichkeit hat, eine Alternative zu wählen. Die zweite Textveränderung betrifft den Untertitel. Der ursprüngliche Untertitel lautete „Ein Spielbaukasten für Theater und Schule“.²³⁶ Dieser steht mit Brauns Konzeption in engem Zusammenhang. Brauns Dramentext weist eine Prozesshaftigkeit auf, ein Raum für Vorgänge wird eröffnet. Ein Demonstrationsraum wird gestaltet, in den die Zuschauer einbezogen, die Kommunikation zwischen dem Autor und dem Publikum in den Mittelpunkt gerückt und sogar intensiviert wird.²³⁷ Mit Brauns „Spielbaukasten“ tritt ein Spiel in Kraft, in dessen Raum alte und neue Vorgänge in ihren Gegensätzen und Widersprüchen aufgezeigt werden, allerdings nicht ausschließlich für das Theater. Er erstreckt sich nicht nur auf das Theater, sondern auch auf die Bildungsstätten. Dadurch werden auch die jüngeren Generationen angesprochen, indem etwas Gemeinsames demonstrativ, mit einer pädagogischen Haltung aufgezeigt wird. Die Konzeption läuft darauf hinaus, die breitmöglichste Öffentlichkeit ins Spiel miteinzubeziehen. Darüber hinaus verlockt das Stück zum gemeinsamen Spiel, da Brauns „Spielbaukasten“ auch die Möglichkeit bietet, etwas Neues kooperativ zu gestalten.

Der neue, endgültige Untertitel *Szenen über die Unmündigkeit* bezieht sich eher auf die Form und auf das Thema als auf die Zielsetzung und

²³⁴ Profitlich, Ulrich: Volker Braun. W. Fink München 1985, S. 126.

²³⁵ Theater der Zeit 1980, Heft 7 und Volker Braun: Stücke. Henschelverlag Berlin 1983 sowie auch die spätere Werkausgabe: Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 6. Mitteldeutscher Verlag Halle Leipzig 1991

²³⁶ Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 6. Mitteldeutscher Verlag Halle Leipzig 1991, S. 149.

²³⁷ Nachwort von Klaus Schuhmann: zu Volker Braun Stücke 1. Henschelverlag Berlin 1983, S. 366.

die Adressaten. Er weist auf das Bauprinzip hin, bei dem es um eine Szenenfolge geht, deren zehn Szenen einem zentralen Thema, dem der Unmündigkeit, untergeordnet sind. Der Untertitel von *Simplex Deutsch* kann zum Untertitel von Heiner Müllers *Die Schlacht* in greifbare Nähe gerückt werden. *Szenen über die Unmündigkeit* und *Szenen aus Deutschland* beziehen sich auf eine gemeinsame Struktur und auf ein gemeinsames Prinzip, die in der Präsentation eines zentralen Themenkomplexes dominant sind. Nach diesem Faktor und Zusammenwirken öffnet jede einzelne Szene eine neue Variation und eine neue Sinnenebene auf das zentrale Gedankengut des Stückes hin, das als Folie der dramatischen Texte erscheint.

Der Aufbau und Szenenfolge

Brauns Stück umspannt mit seiner komplexen Handlungsstruktur nicht ausschließlich einen Topos (die Unmündigkeit), sondern thematisiert diesen bewusst unter Zusammenschluss von mehreren Themenfeldern. In dieser Hinsicht leistet er mit *Simplex Deutsch* eine komplexe Vernetzung des Themenkomplexes. Sein Stück spielt ein übergreifendes Thema aus, dem noch weitere Themenkomplexe untergeordnet werden. Entsprechend den drei thematischen Problemkreisen, ist der dramatische Text in drei Teile, *Simplex Deutsch*, *Hans im Glück* und *Befreiung*, gegliedert. Das Generalthema und seine einzelnen Themenkomplexe haben einen besonders starken Einfluss auf die Handlungsstruktur des Stückes.

Erster Teil: Simplex Deutsch

In *Sächsischer Simplizius* präsentieren zwei deutsche Soldaten, Schmidt und Sigusch, ein Beispiel für das individuelle Versagen. Kurz vor Ende des Krieges bekommen beide Soldaten den Befehl, die Frau ihres Hauptmanns in Sicherheit zu bringen. Schmidt beschließt, seinen Krieg zu beenden. Seine Entschlusskraft zum Aussteigen scheitert zuerst an seinem Kameraden, der sich ihm widersetzt. Es folgt eine widersprüchliche Kette ihrer Taten. Schmidt erschießt zum Beispiel scheinbar ohne Grund die Frau des Hauptmanns. Danach taucht die SS auf, die Kameraden verraten einander. Nachdem es ihnen gelungen ist, auch die SS-Leute zu erschießen, hätten sie eigentlich große Chancen aufs Leben. Sie verpassen aber ihre guten Gelegenheiten. Die Russen kommen ihnen näher, ihr Pflichtgefühl erwacht, sie warten die Russen ab und geben ohne Befehl erfolglos Feuer. Die Russen schießen zurück und beide deutschen Soldaten fallen ohne Sinn am Ende des Krieges.

In der Szene *Polenblut* wird während des Zweiten Weltkriegs in einem deutschen Dorf die Hochzeit eines polnischen Mannes und einer deutschen Frau gefeiert. Schon das Fest läuft auf die Peinigung des Ehepaares hinaus, weil die Frau mit einem polnischen Feind eine Beziehung hatte. Es stellt sich heraus, dass auch ein Galgen aufgerichtet wurde, um an dem

Kriegsgefangenen und der deutschen Gemüsehändlerin die Todesstrafe zu vollstrecken. Der Pole wird gehängt, da er als Slawe das deutsche Volk geschändet hat.

In *Trommeln in der Nacht*, 6 wird die Revolution „Spartakus“ 1918 zur Debatte gestellt. Es geht um Kragler, den deutschen Heimkehrer, der an der Revolution nicht teilnimmt, weil er lieber Annas Bett wählt. Beide verpassen die Umwälzung und diskutieren in einer Kneipe mit anderen Kleinbürgern über die gescheiterte Revolution, wobei es um Krieg, Revolution, Verrat und Identitätskrise geht.

In *Kommentar 1: Heimatkunde* wird über ein russisches Dorf im Bürgerkrieg erzählt, das von weißen und roten Soldaten, belagert ist. Die Dorfbewohner können aus Einfachheit und Zweckmäßigkeit nur nach Weisungen und Befehlen handeln. Die Bauern haben zuerst nach der Weisung der roten Soldaten und Genossen auf einen Schinder acht zu geben. Obwohl die Scheuer von den Soldaten geleert werden, folgen die Bauern immer noch den Weisungen der Soldaten. Als die weißen Soldaten zurückkehren, befehlen sie den Bauern, den roten Soldaten zu töten. So können die Weißen nämlich die Felder der Bauern verbrennen. Als die Bauern erfahren, dass sie nur Feinde haben, sehen sie ein, dass sie selbst einen Ausweg finden müssen. Die Bauern gehen aber aufs Feld und werfen sich auf die Asche nieder, und die Soldaten ziehen weiter, da sie im Dorf nichts Eßbares finden.

Bebel oder Das Neue Leben / muss anders werden. Eine Komödie schildert einen Werkleiter, Bebel. Ein Bräutigam und eine Braut haben mit ihm zu diskutieren, weil er sie auch am Hochzeitstag zur Nachtschicht zwingt. Der Bräutigam gibt die Diskussion ziemlich schnell auf, als ihm sein Chef erklärt, dass er machen soll, was gesagt wird. Die Frau will aber immer noch das Thema ausdiskutieren. Sie hört aber auch gleich mit ihren Argumenten auf, als Bebel sie in Versuchung führt und sie ihm nicht widerstehen kann. Als Dialogpartner Bebels erscheint auch die Kehrfrau, die ihm klar macht, dass jeder den Fortschritt des Sozialismus bezahlen muss, auch Bebel, der sich ruiniert, indem er Schnaps trinkt, raucht und nachts arbeitet.

Zweiter Teil: Hans im Glück

In *Auftritt Godot* sitzen Godot, Estragon und Wladimir bei einem Beckett-Bäumchen. Estragon und Wladimir sind Hippies und warten auf nichts. Godot erklärt ihnen, dass er als Erlöser angekommen ist, aber die Hippies trauen ihm nicht. Auf Godots Worte, dass sie handeln sollten, antwortet Wladimir, dass sie auf nichts mehr warten und nichts mitmachen wollen. Godot beschwert sich, dass er mit den Hippies zwar keinen Dialog führen kann, trotzdem versucht er sie aufzuklären. Estragon und Wladimir wollen nichts mehr mit ihm und mit den Besagten zu tun haben. In diesem Moment tritt eine neue Figur, B, auf die Bühne, der

ein Autor ist. B erklärt den Anderen, dass er sie erfunden hat. Es stellt sich aber heraus, dass die jüngere Generation sich auch für den Autor nicht interessiert. Die Szene endet damit, dass der Autor einsieht, er könne nichts mehr erwarten.

In der mit *Ulrike Kragler* überschriebenen Szene wird Kraglers Geschichte fortgeführt. Die Familie Kraglers, Kragler, Anna und ihre Tochter, Ulrike, sieht beim Essen die Tagesschau über den Krieg in Vietnam. Kragler, der ehemalige Soldat, spricht darüber, wie unvernünftig der Krieg ist. Er macht darauf aufmerksam, dass die Familie und das Kind die echten Werte sind, und man die Welt zivil und nicht durch Krieg ändern soll. Ulrikes Reaktion ist darauf, dass sie sich erbricht, worauf der Vater gewaltsam reagiert. Die Tochter aber nimmt den Revolver ihres Vaters und erschießt ihre Eltern. Zum Schluss befindet sich Ulrike in einer Isolierzelle, wo sie Gewissensbisse empfindet und sich mit dem Starkstromkabel auslöscht.

In *Kommentar 2: Hans im Glück* fährt eine Großmutter im Rollstuhl auf die Bühne. Sie erzählt über einen Jungen, der Goldklumpen hatte, bis er ihn gegen ein Ross eintauschte. Er war aber so dumm, dass er das Ross gegen eine Kuh, die Kuh gegen ein Schwein, das Schwein gegen eine Gans, die Gans gegen einen Wetzstein tauschte. Er hat aber auch den Stein verloren, da er ihn in einen Brunnen fallen ließ. Obwohl er alles verloren hat, fühlte er sich frei von aller Last.

In der Szene mit *Die Enkel fechtens besser aus oder Der diskrete Charme der Arbeiterklasse* wird die Geschichte Bebel's fortgesetzt. Sein Sohn heißt auch August Bebel. Er ist Arbeiter, steht acht Stunden lang an der Maschine und hält seinen studierten Vater für einen falschen Stammbaum. Er soll als Dreher für den Job anstehen und die Welt ändern, aber er fühlt sich als Mitglied der zweiten Generation verloren. Statt die Welt zu ändern, zieht er seinen Vater durch die Maschine, damit der Alte sehen kann, was die materielle Produktion bedeutet. Er sieht seine Frau als das einzige Ressort, aber sie ist Aktivistin, macht Fernstudium und liest auch im Bett, weil sie Staatsanwältin werden möchte. Da die Frau ihn vernachlässigt, verkehrt er mit ihr gewaltsam.

Dritter Teil: Befreiung

In dieser Schlusszene treffen sich Kragler und Bebel. Der Faschist und der rote Bebel nennen einander Verräter. Bevor Kragler abgeht, hinterlässt er bei Bebel einen Strick, damit der Rote sich aufhängen kann. Die Toten richten sich auf, Sklavenhalter, Fronherr und Kapitalist begrüßen ihn. Obwohl er erkennt, dass sowohl die Toten als auch die Revolution leben, hängt er sich auf. Soldaten schneiden Bebel vom Strick, und ein Junge unter ihnen fordert ihn auf, aus dem Dreck aufzustehen und zu leben, aber Bebel ist schon tot.

Ebenen der intertextuellen Bezüge

A. Die erste für die Intertextualität von *Simplex Deutsch* relevante Ebene bilden die intertextuellen Bezüge, die sich im Titel, im Untertitel und in den Überschriften der Teile befinden. Sie nehmen einen besonderen Platz ein, indem sie hervorgehoben werden. Sie bestimmen gleichzeitig die strukturelle Ebene des Stückes, da ihnen die Szenenfolge in einer bestimmten Reihenfolge untergeordnet ist. So haben die intertextuellen Bezüge gleichzeitig eine strukturbildende Funktion. Hier ist ein für ein modernes Drama fremdes und ungewohntes Verfahren erkennbar. Die Szenenfolge ist in bestimmte Teile eingeordnet, was auch beweist, dass sie als eine kausale Einheit zu behandeln ist.

A. 1. *Simplex Deutsch*

Sowohl der Haupttitel des Stückes als auch die Überschrift des ersten Teils und die erste Szene beziehen sich auf Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*. Durch die dreifache Lokalisierung bekommt der Prätext eine betonte Stelle im Stück. Das Gesamtstück unterhält sich mit dem Barockwerk, wodurch der Krieg und der schlechte Zustand der Menschen in ihm thematisiert werden. Mit dem Prätext wird aber nicht nur der Topos des Krieges wachgerufen, sondern auch der Charaktertyp des Barockwerkes. Die literarische Vorlage präsentiert gleichzeitig den Typ des Ordnungsmenschen. Die palimpsestische Struktur lässt sich also bei der Darstellung des Charaktertyps nachweisen und nicht bei der Handlung.²³⁸ In dem ersten Teil des Stückes wird der Charakterzug Simplex' und seine Entschlossenheit in Entscheidungssituationen und ausschließlich im Krieg geprüft. So geht es in den Szenen des ersten Teils *Sächsischer Simplizius*, *Polenblut*, *Trommeln in der Nacht*, 6 und *Kommentar 1: Heimatkunde* um Soldaten und Heimkehrer, die als Beispiel für Unselbständigkeit dienen.

A. 2. Kants Mündigkeit

Der Untertitel *Szenen über die Unmündigkeit* bezieht sich auf Immanuel Kants Aufsatz aus dem Jahre 1784 *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*. Mit diesem intertextuellen Verweis eröffnet der Dramatiker einen anderen Themenkomplex, ein neues philosophisches Gedankengut. Wie Braun sich am Tag der Uraufführung in einem Radiointerview zum Stück äußert: „Das Stück ist ein Spielbaukasten zum Thema der Unmündigkeit bzw. der

²³⁸ Braun stellt in seinen Arbeitsnotizen den Typ des Ordnungsmenschen vor, wie folgt: „ ‚Simplex Deutsch‘ / typ des offenen, naiven, ‚gutwilligen‘ verhaltens / ‚charakterlose‘ figur, durch die die verhältnisse plastisch werden / sieht (und begeht schließlich) grausamkeiten, ohne sie als solche wahrzunehmen / sammelt nicht soziale erfahrungen: bleibt immer das gedankenlose, rohe kind / zuletzt ein blutiger, zerstückelter hanswurst, der sich totlacht: die ‚Tränen des Vaterlands‘ [der Titel eines Sonetts von Gryphius]“ In: Profitlich, Ulrich: Volker Braun, S. 126.

Möglichkeit des Mündigwerdens des Volks in der Geschichte.“²³⁹ Kant, als Schlüsselgestalt der Aufklärung, bestimmt das Zustandekommen von Mündigkeit darin, dass der Einzelne freies Denken und freie Handlung besitzt.²⁴⁰ Kants Gedanken sind selbstverständlich in dem Kontext zu verstehen, dass er in der Aufklärung die Errungenschaft und die Maxime sieht, damit man selbst und frei denken kann. Mit dem Hinweis auf einen aufgeklärten Zustand betont Kant ganz intensiv ein persönliches inneres Anliegen.

A. 3. Brüder Grimms *Hans im Glück*

Die Überschrift des zweiten Teils bezieht sich auf das Märchen *Hans im Glück* der Brüder Grimms. Mit dieser Bezugnahme wird eine Fabel in den Mittelpunkt gerückt, sowie wieder auf einen Charakter, auf den Typ des Knechts fokussiert. Beim Märchen geht es darum, dass Hans so ein Glück hatte, dass er einen Goldklumpen besessen hat. Am Ende versäumt er aber alles, was ausschließlich seine Schuld ist. Seine Geschichte zeigt noch, dass er so dumm ist, dass er nicht fähig ist, zu begreifen, dass er ein Verlierer ist. Schließlich springt er vor Freuden auf und nimmt sein Unglück nicht wahr. Aus dem intertextuellen Verweis resultiert die Konstruktion eines Charakters, der in fünf Szenen des zweiten Teils als Figur auftritt, die ihr Glück und ihre Chancen versäumt.

B. Die zweite für die Intertextualität von *Simplex Deutsch* relevante Ebene bilden die intertextuellen Bezüge, die die innere Struktur der Szenen bestimmen. Braun bezieht sich wiederholt auf zwei Texte – auf Grimmelshausens *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* und auf *Hans im Glück* der Brüder Grimms. Die dominanten Prätexte werden auch bei der Kontextualisierung der Szenen evident und unvermeidbar. Darüber hinaus steht eine andere Gruppe von Prätexten im engen Zusammenhang mit den Prätexten in den Überschriften, in der Weise, dass sie kontinuierlich auf sie hinweisen, ohne sie zu zitieren. Sie verweisen aber gleichzeitig auch auf andere Prätexte, bringen neue Prätexte in die palimpsestische Struktur des Stückes und rufen neue Inhalte und Sinnebenen hervor.

B. 1. *Sächsischer Simplizius*

Die Szene mit *Sächsischer Simplizius* eröffnet das Stück mit der Bezugnahme auf Grimmelshausens *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*. Auf die textuelle Verbindung verweist Brauns besondere Formwahl, dass der dramatische Stoff in Prosa erzählt ist. Damit

²³⁹ Profitlich, Ulrich: Volker Braun. W. Fink München 1985, S. 126.

²⁴⁰ „Aufklärung ist der Ausgang der Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines *eigenen* Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung.“ In: Kant, Immanuel: Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen. Reclam Stuttgart 2004, S. 9.

schaft die Form eine Gemeinsamkeit zwischen Grimmelshausens Prosawerk und dem dramatischen Werk. Die Szene ist aber in einem bestimmten Ort, in Sachsen lokalisiert. Es werden also nicht Deutschland oder Germania plastisch, Sachsen dient als Pars pro toto als Spielraum und zur Veranschaulichung von deutschem *Simplex*. Hier geht es um eine autobiographische Bezugnahme: Volker Braun wurde in Sachsen, bei Dresden geboren.²⁴¹ Braun gehörte zur Generation, für die das zerbombte Dresden und die Zeit nach dem Krieg einen neuen Anfang bedeutete. Die autobiographischen Bezüge sind von Bedeutung, wenn wir bedenken, dass der Autor sich bei der Präsentation von *Simplex* nicht ausschließt, und das Thema mit Betroffensein an eigenem persönlichem Beispiel vorlegt.

B. 2. Kommentar 2: Hans im Glück

In der Szene des zweiten Teils handelt es sich wiederum um eine Bezugnahme auf den Prätext *Hans im Glück*. Sowohl die Schreibform als auch die Vortragsform verweisen auf die Märchenform, da das Märchen von einer Großmutter in Prosa erzählt wird. Aus der Perspektive eines Kommentars wird auf Hans fokussiert, der sein Glück versäumt. Durch diese Art und Weise der Kontextualisierung steht die Szene mit der mit *Kommentar 1: Heimatkunde* überschriebenen Szene des ersten Teils in enger Verbindung. Der Unterschied besteht darin, dass in *Kommentar 1* der russische Bürgerkrieg, also ein fremdes Beispiel als *Heimatkunde* bekannt gegeben wird, während in *Kommentar 2* der deutsche Charakter des Versäumers an einem einheimischen Beispiel in den Mittelpunkt gerückt wird.

B. 3. Brecht als dominante literarische Vorlage

Ein vielfältiges intertextuelles Verweisnetz auf Bertolt Brechts Werk bewirkt Brauns Stück. Es handelt sich um ein intensives Zusammenspiel mit Brechts Drama *Trommeln in der Nacht* (1919; im Entwurf Spartakus, Korrektur – neue Fassung: 1953). Brechts Komödie in fünf Akten wird zum dominanten Prätext in den Szenen *Trommeln in der Nacht*, 6; *Ulrike Kragler* und im *Dritten Teil. Befreiung*. Brechts Stück ist sowohl nach der Entstehungszeit als auch thematisch-stofflich eng an die Zeit der Novemberrevolution „Spartakus“, an die Revolution

²⁴¹ Zum autobiographischen Hintergrund gehört, dass der Vater des Dramatikers kurz vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs gefallen ist, alleine gelassen, eine Großfamilie mit vier Söhnen. Braun: *Der Teutoburger Wald*. Anspielung auf den Tod von Brauns Vater. Das tragische Ereignis bestimmte Brauns Leben, obwohl er sich über seine Kindheit niemals beschwerte, im Gegenteil.

Braun reflektiert in seinem Gedicht mit dem Titel *Der Lebenswandel Volker Brauns* über seine glückliche Kindheit trotz der schwierigen Ereignisse:

„Ich bin an einem Sonntag geboren und verfolgt vom Glück:
Nicht zerborsten unter den Bomben, nicht ausgezehrt
Von den verschiedenen Hungern.“

In: Volker Braun Gedichte. Reclam Leipzig 1976, S. 105.

zu Beginn des Jahres 1919 gebunden.²⁴² Bei der Heimkehrergeschichte steht nicht die Revolution, sondern der Kontext der Vorgänge im Mittelpunkt.²⁴³ Daraus entsteht ein Abbild der deutschen Revolution, das vor allem darauf beruht, dass die Verhaltensweisen der Personen konsequent sozial determiniert sind. In diesem Sinne ist Kragler kein Revolutionärer, sondern gehört zusammen mit Anna zu den beschädigten Individuen. Klaus-Detlef Müller setzt seine Ausführungen mit dem Gedanken fort, dass in Brechts Individualdrama der Preis der Abschied von Illusionen ist, die als Werte propagiert und teilweise auch geglaubt worden waren: Liebe und Kampf für eine bessere Welt.²⁴⁴ Es erscheinen lebensschwächende Werthaltungen und der falsche Schein, dass ein sachliches Sicheinstellen auf gegebene Verhältnisse das handlungsfähige, autonome Subjekt wiederherstellt. Die Aufhebung der Illusionen ist also von den Figuren her konzipiert.²⁴⁵ In Brauns Stück spielt die neuere Fassung die größere Rolle als Brechts frühe Fassung. In der intertextuellen Transformation ist es nachvollziehbar, dass die Revolution auch bei Braun aus der späteren Sicht, aus dem Frühjahr 1919, kommentiert wird. „Der weiße Mond“ signalisiert die gescheiterte Revolution und die Wende.

In der mit *Kommentar 1: Heimatkunde* überschriebenen Szene fungiert ein anderer Text von Brecht als Prätext. Braun bezieht sich hier auf eine Textpassage aus Brechts *Arbeitsjournal*, die der ältere Dramatiker während seines Exils aufgezeichnet hat.²⁴⁶ Hier kann man an seine theoretischen Reflexionen über Faschismus, Krieg und über das Rätsel des deutschen Durchhaltens herangehen, die Brecht zur Zeit des Zweiten Weltkriegs beschäftigten. Dabei stellt sich heraus, dass die Wurzeln des Faschismus bei der Knechtseligkeit der Deutschen zu suchen sind. Es mangelt an Emanzipation und Zusammenhalt des Volkes, womit Braun sich

²⁴² Beim Fünfkter geht es um einen Soldaten, Andreas Kragler, der nach vierjährigem Gefangenlager in Afrika in die Heimat zurückkehrt. Er findet seine Braut, Anna Balicke, geschwängert von Friedrich Murk. Anna verliebt sich wieder in Kragler und der Soldat, der nun sein Mädchen hat, lässt die Revolution Revolution sein. Der Ausgang des Fünkfaktors ist, dass Kragler auf der scheinbaren Höhe des Gefühls umkehrt, mit der Frau heimgeht und das Bett wählt, statt in der Nacht an der Revolution teilzunehmen. In: Völker, Klaus: Brecht Kommentar zum dramatischen Werk. Winkler Verlag München 1983, S. 79.

²⁴³ Bertolt Brecht Epoche-Werk-Wirkung. Hrsg. von Klaus-Detlef Müller. Verlag C. H. Beck München 1985, S. 102.

²⁴⁴ Ebd., S. 104.

²⁴⁵ Brecht hatte aus seiner späteren Sicht mit dem Ausgang des Frühwerkes große Schwierigkeiten. Da der Dramatiker den Ernst der proletarischen Erhebung nicht realisieren konnte, hat er sich nach seinem Exil, zu Beginn der fünfziger Jahre, vorgenommen, das Stück zu verändern. Die Veränderungen beziehen sich aber keineswegs auf die Einführung eines jungen revolutionären Arbeiters. Es ist vielmehr von der gescheiterten Revolution die Rede.

²⁴⁶ Es handelt sich um den folgenden Textbezug: „es wäre ein gutes Stück für die deutschen, in dem man zeigen könnte, wie einer an ihrem knechtsinn untergeht, dh ihn als führer zunächst willig akzeptiert, worauf er später an ihrer unselbständigkeit mit ihnen zugrunde geht. bauernkrieg.“ In: Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal am 5. 11. 1943, Kalifornien. In: Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal 1938-45. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1977, S. 356.

konfrontiert fühlt und was er zu thematisieren braucht. In der Folge sieht er die Notwendigkeit, sich auf die Aktualität des Gedankengutes zu beziehen und die Textpassage zu zitieren.

B. 4. August Bebel

Es ergeben sich in den Szenen *Bebel oder Das neue Leben / muss anders werden. Eine Komödie, Die Eltern fechtens besser aus oder Der diskrete Charme der Arbeiterklasse* sowie im *Dritten Teil. Befreiung* intertextuelle Bezugnahmen auf August Bebels Werk *Die Frau und der Sozialismus*. Als Ausgangspunkt dienen hier die Gedanken des Sozialdemokraten (1840 – 1913) über Sozialismus, Klassenkampf und Solidarität des Proletariats. Bebel rückt in seinem Werk die Rolle der Frau in den Mittelpunkt und beharrt darauf, dass die Entwicklungsphase des Sozialismus und die künftige Gesellschaft von der Emanzipation der Frau abhängt.²⁴⁷ Als Folgerung daraus fordert Bebel volle Gleichheit und Brüderlichkeit in der künftigen Gesellschaft, in der sich die Frau frei verwirklichen kann. In diesem Sinne setzt er in seinen Gedanken voraus, dass die Frau vom Mann sozial und ökonomisch unabhängig ist, Studien betreibt, Arbeit leistet, freie Liebeswahl hat.²⁴⁸ In der Vision Bebels erscheint also die künftige Gesellschaft in einem höheren Grade, falls Theorie und Praxis vereinigt werden und die Frau als Gleichberechtigte eine aktive Rolle bekommt.²⁴⁹

B. 5. Samuel Beckett (1906-1989)

Die mit *Auftritt Godot* überschriebene Szene im zweiten Teil *Hans im Glück* beruft sich auf Samuel Becketts Stück *Warten auf Godot* (1952). Auf Becketts Drama verweisen die fiktiven, charakterlosen Figurennamen von „Estragon“ und „Wladimir“ und das „Beckett-Bäumchen“ (S. 294.). Becketts Zielsetzung besteht darin, mit seinem Stück eine Schocktherapie erreichen, indem das Publikum mit dem Gedanken über den Unsinn des Wesens provoziert wird. Die Existenz der Figuren Becketts bestimmt das Warten, aber es stellt sich nicht heraus, auf wen sie warten und wer Godot ist. Der Zuschauer muss sich mit der Frage befassen, was für einen Sinn die menschliche Existenz hat, und auf wen die Figuren warten, während er mit dem menschlichen Untergang und dem Nichts konfrontiert ist.

B. 6. Polenblut

Der Szenentitel *Polenblut* bezieht sich auf Oskar Nedbals bekannteste Operette (1913), die über den gleichen Titel verfügt. Zum Musikwerk des böhmischen Komponisten hat der Librettist Alexander Puschkins Erzählung "Das Adelsfräulein als Bäuerin" bearbeitet. Das

²⁴⁷ Bebel, August: *Die Frau und der Sozialismus*. Stuttgart 1920, S. 480-481.

²⁴⁸ Ebd., S. 474-475.

²⁴⁹ Ebd., S. 480-481.

Stück spielt in Polen zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, in dem die zunehmende Dekadenz des Adels und das gleichzeitige Erstarken des Bürgertums ein erstaunliches Maß an Sozialkritik beinhaltet.²⁵⁰

B. 7. Ulrike Meinhof

Eine der Szenen im zweiten Teil von *Hans im Glück* trägt den Titel *Ulrike Kragler*. Hier bringt Braun wie auch im Haupttext der Szene eine Beziehung zur Terroristin Ulrike Meinhof (1934 – 1976). Sie formulierte 1970 in mehreren Schriften die politischen Ziele der "RAF" als Teil einer globalen Revolutionsarmee einen Guerillakrieg gegen Imperialismus und Kapitalismus zu führen. Im Mai 1972 zündete die "Baader-Meinhof-Bande" Sprengsätze in Frankfurt am Main, Augsburg, München, Karlsruhe, Hamburg und Heidelberg. Im Monat darauf verhaftete die Polizei die führenden Köpfe der RAF. Ulrike Meinhof wurde monatelang allein in einem toten Trakt einer Kölner Justizvollzugsanstalt eingesperrt, in deren Zelle die 41-Jährige sich 1976 selbst erdrosselt hat.

Die Art der Markierung

Die Intertextualitätssignale sind in Brauns Stück mit der Lokalisierung und der Explizitheit der intertextuellen Bezüge in engem Zusammenhang. Auffallend ist dabei, dass die überwiegende Zahl der intertextuellen Bezüge schon im Nebentext lokalisiert und deutlich markiert ist. Die Markierung der intertextuellen Verweise beeinflusst den Nebentext stark, weist einen starken Signalcharakter auf und wendet sich über das äußere Kommunikationssystem ausschließlich an den Rezipienten. Es ist nachvollziehbar, dass der Titel, der Untertitel, die Überschriften der Teile sowie jeder Szenentitel zur Markierung intertextueller Bezüge dienen. Der Bezugstext ist oft in der Überschrift markiert und die Markierung vollzieht sich auf direkte Weise. Zum Beispiel hat die Überschrift *Auftritt Godot* einen Signalcharakter, da Becketts *Warten auf Godot* als literarische Vorlage im Haupttext kontextualisiert wird. Die Markierungen lehnen sich entweder auf eine für den Leser erkennbare Weise an den Titel der Prätexte an (wie zum Beispiel *Kommentar 2: Hans im Glück, Trommeln in der Nacht, 6*) oder an die Figurennamen der Prätexte (*Auftritt Godot, Ulrike Kragler, Bebel oder Das neue Leben / muss anders werden. Eine Komödie*).

In Brauns Stück haben wir nur zwei Beispiele dafür, dass die Bezugnahme sich in weniger direkter Weise vollzieht. Die Überschrift der Szene *Polenblut* verweist auf Oskar Nedbal

²⁵⁰ Graf Baranski, allseits bekannter Weiberheld und Lebemann, ist bis über die Ohren verschuldet. Es kommt eine Frau, die weder Aristokratin noch Künstlerin ist, für den feinen Herrn Grafen nicht in Betracht. Auch Helena hat ursprünglich wenig Interesse. Doch die barsche Zurückweisung stachelt sie an: Unter falschem Namen nimmt sie bei Baranski eine Stelle als Wirtschafterin an. Es dauert nicht lange, bis der Graf dem zupackenden Charme der jungen Dame erlegen ist. Erst nach einem Jahr - der Graf musste inzwischen seinen bisherigen Lebenswandel aufgeben und lernen zu arbeiten - lässt Helena sich erweichen.

Operette. Der Dramatiker begnügt sich damit, den Bezugstext nur im Titel zu markieren, und der Prätext ist im Haupttext nicht markiert. Dieses Verfahren wiederholt sich in der mit *Kommentar 1: Heimatkunde* überschriebenen Szene, in der der Prätext aus Brechts *Arbeitsjournal* als Motto, also im Nebentext, markiert ist, aber der Prätext im Haupttext keine Markierung bekommt.

Ein anderer Typ von Markierung zeigt sich im Nebentext, wenn der zitierte Prätext im Regietext identifiziert werden kann. Im Regietext der mit *Trommeln in der Nacht*, 6 überschriebenen Szene sind Hinweise auf Brechts Stück wie „Eden-Hotel“, „Flugblätter“, „Kragler“, „Anna“, „weißer Mond“ (S. 275.) zu finden. Im Regietext der Szene *Auftritt Godot* signalisieren die Markierungen „Beckett-Bäumchen“, „Estragon und Wladimir“, „Godot“ (S. 294.) Becketts Stück *Warten auf Godot*. In der mit *Kommentar 2: Hans im Glück* überschriebenen Szene erscheint nicht nur im Szenentitel eine Markierung, sondern auch im Regietext, in dem die Großmutter eine „Bloch-Maske“ (S. 303.) trägt, die auf Ernst Blochs Philosophie verweist.

Die Markierung im inneren Kommunikationssystem erfolgt durch die Namen der Figuren. Der Autor lässt also Figuren aus anderen literarischen Texten in seinem Text leibhaftig auftreten. Dafür findet man zahlreiche Beispiele in Brauns Stück. Die Figurennamen „Kragler“, „Anna“, „Ulrike“, „Bebel“, „Estragon“, „Wladimir“ und „Godot“ markieren alle ihre Prätexte. Ein besonderes Beispiel liegt in der mit *Auftritt Godot* überschriebenen Szene vor, bei deren Ende die Figur „B“ auf die Bühne tritt und ihn „Estragon“ und „Wladimir“ als Autor bezeichnen. Der Anfangsbuchstabe spielt höchstwahrscheinlich auf Braun an. Er zitiert sich selbst, was darauf verweist, dass er sich aus dem Stück nicht ausschließt, sogar sich betroffen fühlt. Bei den Figurennamen verweist „Ulrike Kragler“ auf eine Doppelmarkierung. So heißt die Tochter Kraglers und Annas, die in Brechts Stück *Trommeln in der Nacht* erfunden wurde, während der Vorname auf die Terroristin Ulrike Meinhof hinweist.

Die Markierungen intertextueller Bezüge erfolgen bei Braun im Gegensatz zur allgemeinen Tendenz in auffälliger Weise viel häufiger im Nebentext als im Haupttext. In literarischen Werken kommt die Markierung intertextueller Bezüge im eigentlichen Text vor.²⁵¹ Von der Markierung im äußeren Kommunikationssystem haben ausschließlich die Leser Kenntnis. Dieses von Braun weniger bevorzugte Verfahren liegt durch die Verwendung eines anderen

²⁵¹ Broich, Ulrich/ Pfister, Manfred: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg.. Max Niemeyer Tübingen 1985, S. 41.

Drucktyps vor. Beispiele für die Markierung in Kapitalschrift sind in Brauns Stück von geringer Zahl: August Bebels Zitat „DAS NEUE LEBEN MUSS ANDERS WERDEN“ (S. 290; S. 293.), Bertolt Brechts Zitat „DEM MORGENROT ENTGEGEN SEIT AN SEIT“ (S. 307.) und wieder ein Brechtsches Zitat aus *Trommeln in der Nacht* „JEDER MANN IST DER BESTE IN SEINER HAUT“ (S. 306.) werden in dieser Verfahrensweise markiert, was auf einen geringen Intensitätsgrad verweist.

Volker Braun markiert die intertextuellen Bezüge mit einer offensichtlichen Deutlichkeit. Die Markierungen bleiben nicht versteckt, damit sie wohl keinem Leser entgehen können. Dieses Verfahren erweist sich als wirkungsvoll und weist darauf hin, dass der Dramatiker auf die Erkennbarkeit der Prätexte großen Wert legt. Die offensichtliche Verwendung der Markierung ist gerade deshalb von Bedeutung, wenn man bedenkt, dass die modernistische und postmodernistische Literatur dagegen eine stärker verdeckte und weniger eindeutige Markierung bevorzugt. Gegen diese Tendenz tritt Braun mit seiner programmatischen Markierung auf und setzt einen intensiven Kommunikationsvorgang mit dem Rezipienten voraus.

Die Art der Intertextualität

A: Einzeltextreferenzen

Bei der Untersuchung der intertextuellen Bezüge kann festgestellt werden, dass mehrere Bezüge mehr oder weniger gleichrangig präsent sind. *Simplex Deutsch* repräsentiert die folgenden einzelnen Prätexte: Grimmelshausens *Simplex Simplicissimus*, Brechts *Trommeln in der Nacht*, Brechts *Arbeitsjournal*, Becketts *Warten auf Godot*, Grimms *Hans im Glück*, Bebels *Die Frau und der Sozialismus*. Nach dem quantitativen Kriterium liegt auch zugrunde, dass die intertextuellen Bezüge auf Brechts Prätexte von der größten Häufigkeit sind. Brechts dramatischer Text wird von Braun in drei Szenen wie *Trommeln in der Nacht*, 6, *Kommentar 1: Heimatkunde*, *Ulrike Kragler* sowie auch im *Dritten Teil. Befreiung* ins Spiel gebracht, was auf ein intensives Zusammenspiel zwischen den Texten Brechts und Brauns verweist.

Was die Art der intertextuellen Beziehungen betrifft, wird vor allem die Hypertextualität bevorzugt. Das bedeutet, dass die meisten Einzeltextreferenzen von einem früheren Text abgeleitet werden. Es handelt sich um Hypertexte in den folgenden Szenen: *Trommeln in der Nacht*, 6 (Hypotext: Brechts *Trommeln in der Nacht*), *Bebel oder Das neue Leben muss anders werden. Eine Komödie* (Hypotext: August Bebels *Die Frau und der Sozialismus*), *Auftritt Godot* (Hypotext: Becketts *Warten auf Godot*), *Ulrike Kragler* (Hypotext: Brechts *Trommeln in der Nacht*), *Kommentar 2: Hans im Glück* (Hypotext: Brüder Grimms *Hans im Glück*), *Die Eltern fechtens besser aus oder Der diskrete Charme der Arbeiterklasse*

(Hypotext: August Bebels *Die Frau und der Sozialismus*), *Dritter Teil. Befreiung* (Hypotext: August Bebels *Die Frau und der Sozialismus* und Brechts *Trommeln in der Nacht*).

Bei der Skalierung der Intertextualität kann in Betracht gezogen werden, dass es sich in *Simplex Deutsch* um eine Referentialität handelt, die intensive Intertextualität kennzeichnet. Die Intensität der intertextuellen Bezüge resultiert aus der großen Zahl von Ableitungen und Transformationen und aus der geringen Zahl von wörtlichen Zitaten. Die Prätexte werden also nicht bloßgelegt, sondern perspektiviert.

Durch die Verweisstruktur ist Brauns dramatischer Text von hoher kommunikativer Relevanz, da die intertextuellen Transformationen für den Leser deutlich, vor allem im Nebentext, markiert sind, damit ihm der Prätext bewusst wird. Daraus folgt, dass sich eine Metakommunikation zwischen dem Autor und Rezipienten auf explizite Art und Weise vollzieht. Für einen besonders hohen Grad von Autoreflexivität haben wir das Beispiel in den mit *Ulrike Kragler* und *Die Eltern fechtens besser aus oder Der diskrete Charme der Arbeiterklasse* überschriebenen Szenen, in denen beide Prätexte (Brechts *Trommeln in der Nacht* und August Bebels *Die Frau und der Sozialismus*) dem Rezipienten, aktiv und deutlich intendiert, ihre Voraussetzungen und Konsequenzen sogar problematisieren.

Simplex Deutsch verfügt über einen geringen Grad von beiläufigem Anzitieren, aber um so mehr über die Strukturalität und syntagmatische Integration der Prätexte. Im Zusammenhang mit der Autoreflexivität werden vor allem die Prätexte Brechts *Trommeln in der Nacht* und August Bebels *Die Frau und der Sozialismus* zur strukturellen Folie des Gesamtstückes. Beide Prätexte werden schon im ersten Teil (*Trommeln in der Nacht*, 6 und *Bebel oder Das neue Leben muss anders werden. Eine Komödie*) anzitiert in der Weise, dass sie dem Sinn der Prätexte noch ziemlich nahe stehen. Die Transformation beider Prätexte führt der Autor im zweiten Teil (*Ulrike Kragler* und *Die Eltern fechtens besser aus oder Der diskrete Charme der Arbeiterklasse*) weiter, aber die Perspektivierung vollzieht sich bereits mit einer größeren kritischen Distanznahme als im ersten Teil. Beide Prätexte dominieren auch im dritten Teil *Befreiung*, in dem sie durch Montage zusammenwirken. Ihre Kontextualisierung verläuft mit einer abweichenden Bezugnahme und neuen Inhaltselementen und Sinnebenen.

Nach der Kategorie der Selektivität zählt als prägnant, wenn ein Intertext als genau umgrenztes Partikel eines fremden Textes im Neuen erscheint. *Simplex Deutsch* liefert Beispiele für die Verfahrensweise von wörtlichen Zitaten in geringer Zahl. Hier geht es schon darum, dass die Transponierung so weit ist, dass die Zitate im fremden Text kontrastiv erscheinen müssen. In Brauns Stück befindet sich ein besonders gutes Beispiel für die Selektivität. In der mit *Bebel oder Das neue Leben / muss anders werden. Eine Komödie*

überschriebenen Szene erscheint ein Intertext aus Schillers *Kabale und Liebe* auf die Art und Weise der Pointiertheit, wodurch der ganze Prätext abgerufen wird. Nicht zufällig konstituiert sich Schillers Drama in *Simplex Deutsch* auf einem intertextuellen Abstraktionsniveau. Volker Braun, der ein Schiller-Verehrer ist, bezieht sich auf die Fortdauer der Intrige und Liebe und auch in seinem Sinne bleibt das Thema des Sturm und Drang-Dramas aktuell.

Nach der Prägnanz der intertextuellen Verweise ist für Braun eher die Verknappung (ohne einen thematisch bedeutenden Teil wegzulassen, wird Grimms Märchen *Hans im Glück* verknüpft) und noch mehr die Fortsetzung der intertextuellen Prätexte charakteristisch. Braun transponiert mit Vorliebe Prätexte. Laut seiner Überlegungen wird ein als vollendet angesehenes Werk weitergesponnen und es als Folgetext nicht nur fortgeschrieben, sondern dialogisch auch ausgespielt. *Simplex Deutsch* hängt an Brechts *Trommeln in der Nacht*, Bebels *Die Frau und der Sozialismus*, Becketts *Warten auf Godot* Fortsetzungen an. Bei den transponierenden Verfahrensweisen erfolgen sowohl thematische Transformationen als auch ideologische Umkehrungen (Bebels Idee wird von unten kritisiert) wie räumliche und zeitliche Verlagerung (Verwendung der Anachronismen). Demzufolge erfolgt das Kriterium der Dialogizität auf einem hohen Intensitätsgrad. Die Transformationen evozieren ein distanzierendes Ausspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext und seiner neuen Kontextualisierung.

B: Systemreferenzen

Historischer und politischer Diskurstyp:

Der Verweis auf historische Figuren und auf historische Gruppen kommt dabei ins Spiel, die sich meistens auf historische und politische Sinnsysteme beziehen. In der mit *Trommeln in der Nacht*, 6 überschriebenen Szene befinden sich Verweise auf Spartakus (1918) und auf Rosa Luxemburg, wie auch im *Dritten Teil. Befreiung* Bezüge auf Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht vorkommen. Sie repräsentieren die gescheiterte deutsche Revolution und die Tatsache, dass sie zweimal zitiert werden, weist darauf hin, dass der Autor es für notwendig hält, sie ins Gedächtnis zu rufen. Durch den Verweis auf die historische Figur Ulrike Meinhof werden der Terrorismus und die Gewalt aus politischen Gründen thematisiert und deren Sinn in Frage gestellt.

In den Szenen *Bebel oder Das neue Leben / muss anders werden. Eine Komödie* und *Die Eltern fechtens besser aus oder Der diskrete Charme der Arbeiterklasse* und im *Dritten Teil*.

Befreiung wird durch den Bezug auf August Bebel nicht nur auf sein Werk *Die Frau und der Sozialismus* als Einzeltextreferenz, sondern auch auf Bebels historische Rolle und die politische Bewegung der deutschen Sozialdemokratie hingewiesen. Darüber hinaus repräsentiert Friedrich der Große das deutsche Preußentum. Die Bezugnahme thematisiert die militärischen Wurzeln der Deutschen. Außerdem diskutiert Bebel mit einem Sklavenhalter, einem Fronherr und einem Kapitalisten. Die Figuren haben hier einen Systemcharakter, da sie historische und politische Sinnkomplexe bezeichnen.

In *Simplex Deutsch* erscheint nicht nur die gescheiterte deutsche Revolution als historischer Gegenstand, sondern auch der Krieg und die Schlacht als Topos. Der Krieg aus verschiedenen Zeitepochen wird unter den zehn Szenen in fünf Szenen (*Sächsischer Simplizius*, *Polenblut*, *Trommeln in der Nacht*, 6, *Kommentar 1: Heimatkunde*, *Ulrike Kragler*) thematisiert. Die menschliche Existenz bestimmt das Befinden in Kriegen, zum Beispiel im Dreißigjährigen Krieg, im Ersten Weltkrieg, im russischen Bürgerkrieg, im Zweiten Weltkrieg und in Vietnam. Die Systemreferenz in Bezug auf die Kriegsgeschichte wird also nicht nur aus der deutschen Geschichte, sondern auch aus der russischen Geschichte ins Spiel gebracht. In der Szene *Kommentar 1: Heimatkunde* wird der russische Bürgerkrieg als Analogie zur deutschen Geschichte dargestellt und in der in ihr entwickelten Parabelform das gewaltsame Wesen eines Bürgerkriegs als Heimatkunde für die Deutschen kommentiert. Die Metageschichte über den Krieg abstrahiert einen Topos. Die Systemreferenz beruht auf der Erkenntnis, dass die deutsche Geschichte als Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmerngeschichte zu lesen ist. Aus dem historischen Spektrum ergibt sich der Archetypus des Deutschtums. Im Rahmen des Deutschlanddiskurses erscheinen die Stereotypen und das Verhalten der Deutschen. Sie werden durch Knechtseligkeit, Mitmach- und Aussteigermentalität, Gräueltaten, individuelles Versagen, Unselbständigkeit, Versäumung von Glück, Naivität, Militarismus und Gewalttätigkeit gekennzeichnet. Der deutsche Archetypus wird versinnlicht in der Weise, dass an ihm die Jahrhunderte lang tradierten Haltungen erkannt werden. Aus dieser Haltung ergeben sich die Fehlhaltungen und die Untätigkeit des Ordnungsmenschen. Dieser Typ ist unfähig, sowohl sein Leben als auch die Welt zu ändern und aus seinen Fehlern zu lernen.

Philosophischer Diskurstyp

Jay Rosellini stellt fest, dass Brauns Experimentieren mit dem Material vor allem seinen philosophischen Überlegungen entspringt.²⁵² Dabei ist auch zu beachten, dass die Darstellung des philosophischen Gedankengutes durch die Vernetzung intertextueller Bezüge erfolgt.

²⁵² Rosellini, Jay: Volker Braun. Autorenbücher. Verlag C. H. Beck München 1983, S. 133.

Simplex Deutsches ist von zwei philosophischen Problemkreisen geprägt. Dazu können Hermann Kants und Ernst Blochs Philosophie nachgewiesen werden.

Kants Begriff der „Mündigkeit“ und seine Fragestellung nehmen in Brauns Stück eine philosophische Ebene ein. Bei dieser textuellen Transformanz handelt es sich um ein besonderes Verfahren, da keine literarische Vorlage als Prätext, sondern ein philosophisches Werk und ein philosophisches Gedankengut zum Bestandteil des dramatischen Werkes werden. Kants Definition über die Mündigkeit der Deutschen ist sowohl der Ausgangspunkt für Brauns Überlegungen als auch der thematische Rahmen des Stückes. Durch die philosophische Ausformung wird eine neue Disziplin in Bezug auf den deutschen Archetypus eingeführt, die sich auf die verhängnisvolle Unmündigkeit bezieht. Bei Kant stellt sich also die Unmündigkeit als Unentschlossenheit des Individuums, die aus Selbstverschuldung zur Natur wird. Kants Gedankenfolge liefert Volker Braun Vorstoß zu seinen kritischen Positionen und wird zur Anregung für eine Szenenfolge und gleichzeitig zum Gerüst des Stückes. Von Kants Definition ausgegangen und ihr entsprechend wird das Stück komponiert, in dem die Figuren zu Entscheidungssituationen gebracht werden, in denen ihre Entschlossenheit auf die Probe gestellt wird. Situationen eines Geschichtsprozesses werden vorgeführt, in denen die Voraussetzungen für das Auseinanderfallen des Generalthemas die intertextuellen Bezüge von literarischen Prätexten leisten.

In der Szene *Kommentar 2: Hans im Glück* ist eine weitere Systemreferenz zu erschließen. Die Großmutter trägt eine „Bloch-Maske“ (S. 303.), als sie im Rollstuhl auf die Bühne fährt. Offensichtlich erscheint hier der Bezug auf Ernst Blochs Philosophie, die auf Braun große Wirkung hatte. Durch diesen philosophischen Diskurstyp wird wieder ein philosophisches Gedankengut hervorgerufen, in dessen Mittelpunkt die Erinnerung an das Gewesene und die Hoffnung auf das Zukünftige stehen. Der Dramatiker zeigt in seinem Stück einen Vorgang mit günstigen Gelegenheiten auf. Nach Brauns Betrachtung verfügt ein Prozess immer über ein Hoffnungsmoment. Die Hoffnung des Autors zeigt sich darin, dass er nach seiner philosophischen Überlegenheit einen Vorgang aufbaut, der die Möglichkeit des Sichentscheidens und die Chance auf das Mündigwerden enthält. Dabei treffen sich zwei Ausformungen von Diskurstypen. Der historische Diskurs wirkt mit dem philosophischen Diskurs zusammen. Braun verzichtet auf die durchgehende Bühnenfigur, damit das Personal der einzelnen Szenen diesen Typ präsentieren kann. Bei der Modellierung des nationalen Charakters stellt sich aber heraus, dass das Mündigwerden erfolglos verwirklicht ist.

Literarischer Diskurstyp

Die Systemreferenz auf literarische Schreibweisen und Gattungen ist als literarischer Diskurstyp zu betrachten. Die Referenz auf literarische Texttypen und überhistorische Schreibweisen erweist sich als Gattungsmuster. Der Prätext wird vom Folgetext nicht nur fortgeschrieben, sondern auch variiert, bewusst gemacht, thematisiert oder durchbrochen. Demzufolge tritt der Folgetext in einen Dialog mit den vorausgegangenen Gattungsexemplaren.

a. Brechts episches Theater

1. Brechts Komödie. Brechts Aufhebung der Illusion

Es gibt zwischen den Texten Brechts und Brauns ein intensives textuelles Zusammenspiel, das auch als Systemreferenz in Bezug auf Brechts Schreibweise und Theaterkonzeption eine bedeutende Rolle spielt. Der poetologischen Zielsetzung Brauns entsprechend signalisiert schon die Markierung in der Überschrift *Trommeln in der Nacht*, 6, dass es um das Fortschreiben von Brechts Fünfkakter geht. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass Braun eine Szene im Sinne Brechts schreibt, während die Szene *Ulrike Kragler* ein Durchbruch von Brechts Stück ist. Hier erweist sich die Komödie aus Brechts frühem Werk als Gattungsmuster, die Kleinbürger als geschädigte Individuen dargestellt werden.

In *Trommeln in der Nacht*, 6 wird durch die Dialogführung, Thematik und durch den komödianten Sprachwechsel auf *Trommeln in der Nacht* verwiesen. Daneben spielt auch die Aufhebung der Illusion eine wichtige Rolle. Zur Entstehungszeit von *Baal* und *Trommeln in der Nacht* hat der Desillusionierungsprozess Brecht stark beschäftigt wie auch die ersten Verfahrensweisen der späteren Verfremdungstechnik. Er wollte im Theater gegen das Revolutionspathos und gegen die romantischen Illusionen die Scheinwirklichkeit des Theaters verwirklichen.²⁵³ Er hat aus Provokation im Zuschauerraum Tafeln mit Aufschriften aufhängen lassen. Eine der Aufschriften lautete: „Glottz nicht so romantisch.“²⁵⁴ Braun zitiert diese Aufschrift an Kragler gerichtet und führt Brechts Desillusionierungstechnik fort. Am Ende der Szene ist auch eine Lautschrift bemerkenswert, deren Inhalt sich auf den Deutschlanddiskurs bezieht, wodurch der Krieg als etwas Unvermeidbares thematisiert wird. Gleichzeitig setzt Braun Brechts Verfahrensweise ein und provoziert den Zuschauer nicht nur zur Desillusion, sondern auch zum Nachdenken über die historischen Vorgänge und Zusammenhänge.

²⁵³ Bertolt Brecht Epoche-Werk-Wirkung. Hrsg. von Klaus-Detlef Müller. Verlag C. H. Beck München 1985, S. 106-107.

²⁵⁴ Ebd., S. 107.

Die mit *Ulrike Kragler* überschriebene Szene ist der Durchbruch der Komödie, obwohl das kleinbürgerliche Milieu und Familienleben mit den gleichen Mitteln und in der Schreibweise Brechts präsentiert werden. Aber die drastischen Inhaltselemente (Ulrike, die Terrosistin tötet ihre Eltern beim Abendessentisch) durchbrechen die Komödie und es entsteht ein schwarzer Humor über die Toten.

2. Brechts dramatische Parabel

Die Spuren einer anderen Verfahrensweise bei Brecht sind in den Szenen *Sächsischer Simplicius*, *Polenblut*, *Kommentar 1: Heimatkunde* und *Kommentar 2: Hans im Glück* zu finden. Erzählung, Kommentar und der vollkommene Verzicht auf Dialog bestimmen die Schreibweise dieser Szenen. Höchst aufschlussreich erweist sich hier Brechts episch-dialektisches Theater, genauer der in den dreißiger Jahren ausgebildete Formtypus, die Parabelform. Im Mittelpunkt der Bemühung Brechts steht die Zielsetzung, Erkenntnisse durch modellhafte Veranschaulichung praktikabel zu machen.²⁵⁵ Mit dieser Technik zielt auch Braun darauf, seine Themen mit Hilfe der Parabelkonstruktion zu aktualisieren. Es entsteht ein starker Kontrast zwischen der Erzählweise und dem Inhalt. Ein Beispiel dafür ist die Szene *Polenblut*, in deren Nebentext angegeben wird, dass die Szene von Kindern gespielt werden muss. Eine leichtsinnige Operette wird also zu einem Kinderspiel mit tödlichem Ausgang überarbeitet. Der Grad der Gewaltamkeit wird in der Parabel dadurch noch gesteigert, dass Kinder die Geschichte über die Hinrichtung von Erwachsenen auf die Bühne bringen. Die Szene wird als ein Märchen eingeführt, aber das Ende der Parabel verweist auf ein Gräuelmärchen. Das Erzählte bezieht sich auf die Reflexion über die animalische, gewaltsame Mentalität der Deutschen, die die Parabel so kontrastiv veranschaulicht, dass sie den Zuschauer gleichzeitig provoziert.

3. Brechts „eingreifendes Denken“

In der Vernetzung der Einzeltextreferenzen erweist sich Brechts Grundhaltung und Denken als nächster Brecht-Bezug und Systemreferenz. Brechts Grundhaltung bezieht sich auf eine Vorstellung, nach der er die Gesellschaft als veränderlich begreift und die Geschichte sich als Feld menschlicher Praxis darstellt.²⁵⁶ Im Sinne Brechts ist die Geschichte ein offener Prozess, den der menschliche Eingriff, die Aktivität des subjektiven Faktors stark beeinflusst. Dem „eingreifenden Denken“ entsprechend sieht Brecht das episch-dialektische als die einzig zeitgemäße Form des Theaters, die ein wirklichkeitsveränderndes Handeln ermöglichen will.

²⁵⁵ Ebd., S. 254.

²⁵⁶ Ebd., S. 208.

Brauns Stück ist auch durch diesen bewusstseins- und weltverändernden Anspruch gekennzeichnet, dessen Kerngedanke von Brecht abgeleitet werden kann. Im ersten Teil *Simplex Deutsch* kommt die Aufforderung zum Handeln noch nicht zum Tragen, weil es dort in erster Linie um Kriegsgeschichten und Entscheidungssituationen der Soldaten und Heimkehrer geht. Im Gegensatz dazu taucht in der letzten mit *Bebel oder Das neue Leben / muss anders werden. Eine Komödie* überschriebenen Szene des ersten Teils der Fragenkomplex auf, der sich auf das Was-soll-werden bezieht. Wenn wir also die Zusammenhänge von dieser Perspektive aus betrachten, können wir bei der Szene *Bebel oder Das neue Leben* eine Grenze ziehen, da von diesem Punkt an, im zweiten Teil *Hans im Glück*, Prozesse gezeigt werden, in denen es eine Chance nicht nur auf Glück, sondern, damit im Zusammenhang, auch auf Handeln und Weltveränderung gibt.

Es wird exemplarisch gezeigt, wie sehr es an den Individuen liegt, ob sie ihr Leben und die Welt formen oder nicht. Bebel könnte den Sozialismus nach seinen Vorstellungen (volle Gleichheit und Brüderlichkeit) verwirklichen, aber es stellt sich heraus, dass er die Welt nur nach Vorschriften gestalten will, und auch die letzte Kehrfrau mehr Bewusstsein hat als der kritisierte Stufenleiter. Bebel redet nur in Losungen wie zum Beispiel „ALLES FÜR DEN SOZIALISMUS“ (S. 286), aber er trägt genau so die Simplität der Deutschen wie jeder Andere. Sein übergeordnete Leiter sagt von ihm: Bebel ist „der letzte Preuße“ (S. 286.). Er ergreift die Initiative für seine Idee nicht, sondern tut alles gehorsam nach Befehlen und nach geschichtlichen Wurzeln wie seine Vorgänger in der Geschichte.

Für „Estragon“ und „Wladimir“ ist in *Auftritt Godot* auch die Möglichkeit der Rettung gekommen, aber sie nutzen ihre Chance nicht aus, sondern stellen ständig Fragen wie „Wer bin ich?“ (S. 294), „Was wollen wir jetzt machen?“, „Worauf warten Sie dann?“ (S. 295.), aber tun gar nichts für sich. Auch für Kragler stellt sich in *Ulrike Kragler* die Frage nach der Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Er bringt seiner Tochter die humanen Werte bei. Die Aufklärung geht aber nur noch auf Kosten der Gewalt. Während der Vater seiner Tochter ihres Lebens Sinn erklärt, drückt er Ulrikes Gesicht in die Torte. Worauf die Tochter auch mit Gewalt antwortet und ihre Eltern tötet. In der gleichen Szene tritt ein Chor von schwangeren Frauen auf, deren Männer im Krieg sind, und die die Welt durch Waffen und Bomben ändern wollen. Während die Frauen Kinder gebären und für die nächste Generation sorgen, verschwinden ihre Männer im Krieg.

In der mit *Die Enkel fechtens besser aus oder Der diskrete Charme der Arbeiterklasse* überschriebenen Szene werden in Bezug auf Weltveränderung Generationsprobleme in den Mittelpunkt gerückt. Der Sohn Bebels sollte durch Arbeit die Welt ändern, aber er fühlt sich

dazu zu verloren. Um das zu kompensieren, behandelt er die Menschen, seinen Vater und seine Freundin, noch brutaler als sein Vater.

Alle diese Exemplare machen uns darauf aufmerksam, dass das menschliche Bemühen um die Veränderung der Verhältnisse darin besteht, sich gegenseitig Gewalt anzutun. Sie verhalten sich ungebrochen gewaltsam, woraus die Tretmühle der Geschichte resultiert, in der sich die gewalttätigen Menschen drehen. Diese Art und Weise des Handelns ist ziemlich weit davon entfernt, wie Brecht sich die verbesserte Welt vorgestellt hat. Brecht wird also auf zwei Ebenen – auf der Ebene der Einzeltextreferenz und auf der Ebene der Systemreferenz - als intertextuelles Potential ausgespielt. Es zeigt sich, wie schwierig Braun Brecht überwinden konnte, und in welch hohem Maß Brecht ein Wegbereiter war.

b. Becketts absurdes Theater

In der Szene *Auftritt Godot* wird Becketts Stück *Warten auf Godot* nicht nur als Prätext anzitiert, sondern auch die Schreibweise des absurden Theaters kontextualisiert. Das zeigt sich an der statischen Art der Szenerie, der Kommunikationsart der Figuren, die einander gar nicht zuhören und daher nicht der Logik entsprechend antworten, sowie am Mangel an Handlung und an Konflikten. Mit der Bezugnahme auf die literarische Textvorlage des irischen Dramatikers erreicht Braun, dass seine Szene genauso schockierend wirkt, worauf auch Becketts absurdes Drama beruht. Brauns Szene ist aber nicht die deutsche Variation des englischen Originals, sondern vielmehr ein Durchbruch. Im Kontrast zu Becketts Drama tritt bei ihm nicht nur „der echte Godot“ (S. 295.) als Dialogpartner auf die Bühne, es stellt sich auch heraus, dass er der Erlöser ist. Bei Beckett dagegen weiß niemand, wer Godot ist. In Brauns Stück vertrauen ihm „Estragon“ und „Wladimir“ nicht, weil die beiden Hippies ihren Glauben verloren haben. Beide warten auf nichts, obwohl Godot als Retter erscheint. Die Hippies reden und reden, aber kein vernünftiger Dialog erfolgt. Godot versucht, beide zu bewegen, aber er muss aufgeben, weil die Hippies nichts mehr tun wollen. Nachher tritt als Figur „B“ der Autor selbst auf. Auch er muss aber einsehen, dass er auf die Hippies, auf die jüngere Generation im Allgemeinen, keinen Einfluss ausüben kann. Aus dem Dialog mit dem vorausgegangenen Gattungsexemplar resultiert, dass die Verhältnisse noch absurder sind als bei Beckett. Beide Hippies haben hier ihre besten Chancen aufs Leben und Befreiung, sie versäumen sie aber wegen ihres Nihilismus und ihrer Untätigkeit.

4. 5. Implizite Metakommunikation über „die deutsche Misere“ in den frühen Deutschlandstücken

Simplex Deutsch ist von einem intertextuellen Potential, das sich auf den Ebenen der Einzeltextreferenzen und Systemreferenzen vollzieht. Brauns Stück tritt aber nicht nur mit den vorausgegangenen Texten der Welt- und der deutschen Literatur, sondern auch mit Heiner Müllers dramatischen Texten in Dialog. Die frühen Deutschlandstücke beider, in denen sich ein intertextueller Dialog im Rahmen des Deutschlanddiskurses vollzieht, basieren auf der Strategie des Nicht-Expliziten. Mit Hilfe der Untersuchung von intertextuellen Bezügen ist dieser Dialog aber explizit und adäquat zu erschließen. Die Bezugnahmen auf Müllers Stücke sind in *Simplex Deutsch* nicht markiert, die textuelle Dialogizität entsteht durch die differenzierte Dialektik von Anknüpfen und Distanznahme. Müllers und Brauns Deutschlandstücke der siebziger Jahre etablieren eine Textwelt, die sich auf den Deutschlanddiskurs bezieht. Diese Textwelt wird durch gleiche Motive wie Schlacht, Soldaten, Schnee, Hunger, Gewehr, Feind, Kameradschaft und Verrat bestimmt. Beide Dramatiker rücken den Krieg in den Mittelpunkt und stellen die Frage, wie der deutsche Charakter künstlerisch erfasst werden kann und warum noch immer unüberwundene Fehler die deutsche Geschichte beeinflussen. Bei der Behandlung desselben Themenkomplexes entstehen gleichzeitig Meinungsunterschiede, die beide besonders zur Textproduktion motivieren.

Brauns *Sächsischer Simplizius* führt mit Heiner Müllers Stück *Die Schlacht*, genauer mit einer bestimmten, *ICH HATT EINEN KAMERADEN* überschriebenen Szene, einen intertextuellen Dialog. In beiden Szenen wird auf deutsche Soldaten und auf ihr Verhalten im Krieg fokussiert. Sie sind als Soldaten nicht mehr aktiv, sie befinden sich im Krieg, da sie aber nicht mehr kämpfen müssen, hätten sie eigentlich die Chance, aus dem Krieg auszusteigen. Bei Müller schleppen sich die Soldaten kaum noch vor Hunger, bei Braun müssten sie nur die Frau des Hauptmanns in Sicherheit bringen. Gemeinsamer Ausgangspunkt bei Müller und Braun ist, dass der Krieg immer noch die menschliche Existenz bestimmt, obwohl Kämpfe schon längst sinnlos geworden sind. Das Befinden dieser Menschen in dieser harten Situation sowie ihre Verhaltensweisen beurteilen beide Dramatiker unterschiedlich.

Müllers Position lautet, der Mensch werde genauso unmenschlich und gewaltsam wie die extreme Situation, in der er sich befindet. Die drastische Metaphorik und Sprache deutet bei Müller sogar auf die Animalität der Menschen hin:

„Soldat 4 Ich meine, wir sind Kameraden. Das heißt

Soldat 2 Der eine frisst was der andere scheißt.²⁵⁷

Die Gewaltmechanismen, die Müller aufzeigt, bestimmen jeden Menschen gleich. Darauf verweisen die Figurennamen, die nach ihrer Funktion im Kriegsgeschehen nummeriert werden. Aus der textuellen Verbindung zwischen den Szenen *Hommage À Stalin 1* aus *Germania Tod in Berlin* und *ICH HATT EINEN KAMERADEN* aus *Die Schlacht* stellt sich heraus, dass die Schlacht, das Befinden im Kessel, einen so intensiven Einfluss auf die Menschen hat, dass sie nie mehr imstande sind, aus der Schlacht auszusteigen. In der mit *Hommage À Stalin 1* überschriebenen Szene von *Germania Tod in Berlin* sind die Nibelungen keine germanischen Heroen mehr, weil auch sie der Gefangenschaft im Kessel unterliegen. Obwohl sie keine Feinde mehr haben, hören auch diese epischen Helden mit dem Kampf und mit den Gräueltaten nicht auf. Statt Solidarität schlagen sie einander gewaltsam nieder. Ihre Leichenteile formieren sich zu einem Monster.

Volker Braun wirft in seinem Stück einen anderen Blick auf den Deutschlandkomplex und die Gewaltmechanismen als Müller in *Die Schlacht* und *Germania Tod in Berlin*. Er fragt nach den unerledigten Problemen in der Geschichte und sieht die Unmündigkeit der Deutschen als Kern des Deutschlandkomplexes. Anders als Müller, leitet Braun den dramatischen Konflikt aus philosophischen Überlegungen ab. Seine Vorstellung besteht darin, dass der Einzelne imstande wäre, den geschichtlichen Verlauf zu beeinflussen, die Individuen hätten eine reale Chance, aus dem Krieg auszusteigen. Bei dieser Konstellation hat jedes einzelne Individuum Verantwortung. Bei ihm tragen die deutschen Soldaten Namen, es liegt an Schmidt und Sigusch, ob sie aussteigen oder nicht. Brauns Glaube an die Möglichkeit einer solchen Entscheidung belegt auch, dass er seine Dramenfiguren als selbständige Individuen behandelt. Die Chance auf den Ausstieg ist einmalig, aber es stellt sich heraus, dass bei ihm die Individuen ebenfalls nicht fähig sind, ihre Chance zu nutzen und ihren Simplex-Typ zu überwinden. Im Endeffekt fallen beide Soldaten ihrem sinnlosen Gehorsam zum Opfer. Ulrich Profitlich behauptet in Bezug auf Brauns Geschichtsdarstellung: „Braun zeigt beides: den hoffnungsvollen Ansatz und die Möglichkeit, dass er ins Leere führt, dass es zu Rückfällen und Fehlentwicklungen kommt.“²⁵⁸ Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Dramatikern besteht also darin, dass bei Braun die geschichtlichen Situationen die Chance auf Vernunft in sich bergen, wenn sie nicht versäumt werden. Seine Utopie bezieht sich auf die Hoffnung, dass die Menschen aus einer Härtesituation auch auf andere Weise

²⁵⁷ Müller, Heiner: *Die Schlacht*. In: Heiner Müller: *Die Stücke 2*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001, S. 473.

²⁵⁸ Profitlich, Ulrich: Volker Braun, S. 86.

hervorgehen könnten, im Interesse der Gemeinschaft und ihres eigenen. Beim Vergleich von Müllers und Brauns Geschichtsdarstellung stellt man eine Differenz fest. Im Gegensatz zu Braun kommt bei Müller ein hoffnungsvoller Ansatz nicht infrage, er spitzt vielmehr die Konflikte extrem zu, so dass ein Aussteigen aus ihnen nicht möglich wird. Er besteht darauf, dass die menschlichen Konflikte aus dem Fortwirken von Gewaltmechanismen bestehen.

Brauns *Dritter Teil. Befreiung* stellt in der Szene *Hommage À Stalin 1* mit Müllers *Germania Tod in Berlin* einen Dialog dar, indem Braun durch die Inszenierung des Umgangs mit den Toten eine gemeinsame Bezugnahme schafft. Bei Müller treten historische Figuren wie Napoleon, Cäsar und literarische Figuren wie die Nibelungen auf, die alle von Kriegen und Kämpfen gelebt und einander verraten haben. Brauns Tote sind Typen, die eine Ideologie und eine bestimmte geschichtliche Epoche verkörpern, wie der „Sklavenhalter“, „Fronherr“ und „Kapitalist“. In der Schlusszene treffen sich zum ersten Mal „Kragler“, der die Revolution verpasst hat, und „Bebel“, der sozialistische Utopist. Beide Figuren bestimmen das Gesamtstück und führen zum Schluss ein gemeinsames Gespräch. In Brauns Szene klagen „Kragler“ und „Bebel“ einander an, verhalten sich zueinander als Feinde, da „Bebel“ der Rote, „Kragler“ der Faschist sei. Sie nennen einander Verräter, „Kragler“ gibt „Bebel“ sogar einen Strick, damit dieser sich aufhängen kann:

„Bebel Kannst du wechseln dein altes Gesicht.

Kragler So gut wie du. Ich werde Rot auflegen.“ (S. 306.)

Es stellt sich in beiden Fällen, sowohl bei Müller als auch bei Braun, heraus, dass die Leichen ebenso Verräter waren wie die Lebenden. Der Verrat hört also auch nach dem Tod nicht auf. Das gemeinsame und dominante Motiv bezieht sich also auf die Erkenntnis, dass die geschichtlichen Prozesse durch Verrat und nicht durch den wünschenswerten Zusammenhalt geprägt sind.

Eine weitere analoge Bezugnahme bildet in diesem Dialog das Motiv des Fressens. In Müllers Szene haben die Soldaten im Krieg großen Hunger, den sie aber so stillen, dass sie einander auffressen. Zu diesem Zweck steht der Kessel zur Verfügung, in dem Körperteile der Soldaten gekocht werden. Der Kessel bei Müller symbolisiert das animalische, kannibalistische Wesen der Menschen und demonstriert den Fortbestand der Schlachten. Um den Kessel versammeln sich alle Leichen, um die frischen aufzufressen. Die ungestörte Versorgung des Kessels mit Menschenfleisch ist durch neuere Kämpfe gesichert. Wie ein

Soldat behauptet: „Bei uns braucht keiner zu hungern.“²⁵⁹ Braun geht nicht so weit, dass er auf Kannibalismus hinweisen würde.

Müller erreicht durch die anachronistische Vermischung seines heterogenen Geschichtsmaterials (Cäsar, die Nibelungen und Napoleon nehmen an demselben dramatischen Konflikt teil), dass er ein Kontinuum von Schlachtfeldern aufzeigen kann. Beharrend auf einem Spannungsfeld zwischen Alt und Neu, zitiert er die Toten und ihre alten Schicksale und behandelt die Geschichte als Gräuelmärchen. Katastrophale Ereignisse leben so in der Geschichte fort. Seine Wirkungsästhetik provoziert noch mehr, wenn wir bedenken, dass bei ihm grundsätzlich die hoffnungsvollen Impulse fehlen, die bei Braun noch aufzufinden sind. Müller eröffnet einen Dialog mit den Toten und konfrontiert dadurch den Zuschauer mit Schrecken. Was bleibt, ist der Schrecken, der darauf zielt, den Rezipienten dazu zu bewegen, dass er gegen die Zeit auftritt und mit Gräueltaten aufhört.

Auch Braun rückt im *Dritten Teil. Befreiung* den Dialog mit den Toten in den Mittelpunkt, gibt aber andere Antworten auf Müllers Fragestellungen. Schon die Eröffnung seiner Szene unterscheidet sich von einer Müller'schen Konstellation. Aus einem Trümmerkrater graben sich „Bebel“ und „Kragler“ heraus und Letzterer ruft aus: „Der Krieg ist aus. Ich lebe, Kamerad.“ (S. 306.) Der Auftakt ist also hoffnungsvoll: Hier findet keine Schlacht statt, es herrscht sogar Friede, der, wie auch der Titel andeutet, als Befreiung wirkt. „Kragler“ nennt „Bebel“ Kameraden, was Brüderlichkeit und Zusammenhalt signalisiert. Dieser hoffnungsvolle Ansatz mit günstigeren Umständen weist darauf hin, dass ein Ausstieg aus alten Kriegen und die Unterbrechung der Fehlentwicklung möglich sind. Hier setzt sich Braun direkt mit Müllers Standpunkt auseinander, der ein Kontinuum der Katastrophen behauptet. Im Gegensatz zu Müllers Auffassung demonstriert Braun, dass das Individuum sogar aus Trümmern aufstehen und gegen die Versteinerung etwas tun kann. Er konzipiert die Zukunft hoffnungsvoll, während Müller auf den katastrophalen Ausgang der Geschichte fokussiert. Nach dem hoffnungsvollen Einstieg in der zitierten Szene tritt die Katastrophe auch bei Braun schnell ein. Nun agieren auch seine Figuren als Verräter. „Kragler“ lässt „Bebel“ im Stich und schlägt ihm vor, sich aufzuhängen. Bebel hängt sich an eine Laterne und führt ein letztes Gespräch mit den Toten (mit Sklavenhalter, Fronherr, Kapitalist). Dabei bemerkt Bebel:

„Und untrainiert der Abstieg in die Grube

Den Schrecken schmeckend als die letzte Weisheit.“ (S. 307.)

Hier bezieht sich Braun eindeutig auf Müller und zitiert dessen Konzeption an, die auf der Aussage basiert, die einzige Wahrheit sei, dass Schrecken die Geschichte beherrscht. Wenn

²⁵⁹ Müller, Heiner: *Germania Tod in Berlin*. In: Heiner Müller: *Die Stücke 2*, S. 341.

man aber Bebels Gespräch mit den Toten weiterverfolgt, stellt sich heraus, dass er sich noch einmal gegen die Katastrophe auflehnt:

„Es wird nicht heller, wenn ich oben hänge.
Was wiehert ihr aus euerm deutschen Friedhof
Vor dem Idioten, der sich selber abseilt
Ins Schwarze. Selbstmörder seid ihr alle
Im Leben, roh blutig ungewollt
Das uns den Atem nimmt in seiner Schlinge.
Schlaft, ihr Gespenster, wenn ihr ruhen könnt
In der Unruhe eures faulen Tods.“ (S. 307.)

Brauns Figur will mit den Toten keine Schicksalsgemeinschaft auf sich nehmen, wie es Müllers Soldatfiguren mit den alten Kämpfern tun. Braun distanziert sich in seiner Darstellung von den Toten und von ihren Geschichten. Er nimmt alte Kriege und Katastrophen wahr, versucht aber die Grenze der Gespensterwelt nicht zu überschreiten. Er verabschiedet sich von den Toten in den Gruben, von der Hoffnung aber nicht. Es kommt in der Schlusszene zu einer Entscheidungsstunde: „Bebel“ spricht mit den Leichen gemeinsam das Publikum an und fordert es auf, endlich zu handeln und ein neues Leben zu verwirklichen. Hinzu kommt noch eine neue Figur, ein Junge, der Bebel persönlich auffordert: „Aus der Traum. Du liegst im Dreck. Los, lebe.“ (S. 308.) „Bebel“ selbst trifft aber nicht die richtige Entscheidung, sondern stirbt an der Laterne. Er versucht alles nachzuholen, was er als Simplex-Typ verpasst und versäumt hat, seine Worte werden in seinem Fall aber nicht zur Tat.

5. Bilanz der Gegenwartsstücke. Innerer Dialog in Bezug auf den Deutschlanddiskurs in den Dramen *Germania 3. Gespenster am Toten Mann* von Heiner Müller und *Iphigenie in Freiheit* von Volker Braun

5. 1. Der Deutschlanddiskurs in Heiner Müllers Abschiedsstück *Germania 3. Gespenster am Toten Mann* (1990 – 1995)

Die Entstehung des Stückes

Das posthum erschienene Werk ist der letzte Anschluss Müllers an den Deutschlanddiskurs und an die Formelemente seiner früheren Deutschlandstücke.²⁶⁰ Müllers Fortschreibungsbedarf veranschaulicht die organische textuelle Beziehung seiner Stücke. Es geht um eine Rückkehr zum alten Stoff „Germania“ und um einen expliziten Zusammenhang, der darin besteht, dass der Dramatiker in seinem Text eine Vielzahl von motivischen Bezügen und Szenen variiert und fortschreibt. Das Stück wurde im Jahre 1996 erstveröffentlicht. In der Veröffentlichung von *Germania 3* wurde dem Text ein lexikalischer Anhang Stephan Suschkes, Müllers Assistenten, beigelegt.²⁶¹ Das Stück wurde schon im Jahre der Erstveröffentlichung am Schauspielhaus Bochum (in der Regie von Leander Haußmann) uraufgeführt. Zeitgleich wurde der Text am Berliner Ensemble in der Regie von Martin Wuttke inszeniert. Ursprünglich war Müller als Regisseur vorgesehen.²⁶² Müller, der auf die Regiearbeit stets großen Wert gelegt hat, konnte nunmehr aber wegen seiner schweren Krebserkrankung an den Proben nicht mehr teilnehmen. Durch seinen Tod am 30. Dezember 1995 erlebte er auch die Aufführung des Stückes nicht mehr. Deshalb spielen bei diesem Stück auch die autobiografischen Bezüge eine große Rolle, da sich der Autor dessen bewusst war, dass er sein Stück nie auf der Bühne sehen würde.

²⁶⁰ In einem Interview aus dem Jahre 1992 bekennt sich Müller zum Fortschreibungsbedarf seines beliebten Themas und behauptet, dass das Thema „Germania“ mit *Germania Tod in Berlin* für ihn auf keinen Fall abgeschlossen sei. Er setzt hier seine ursprüngliche Idee fort, *Germania Tod in Berlin* mit der „Ulbricht / Thälmann-Szene“ zu beenden. Schließlich hat er die „Ulbricht / Thälmann-Szene“ aus *Germania Tod in Berlin* herausgelassen und mit ihr *Germania 3* eröffnet. In: „Wir brauchen ein neues Geschichtskonzept“. Gespräch mit Heiner Müller am 12. 12. 1992 in Berlin. In: Welzel, Klaus: Utopieverlust. Königshausen & Neumann Würzburg 1998, S. 202.

²⁶¹ Er hat Definitionen von im Text vorkommenden Begriffen und Personennamen jeweils nach einem ost- und westdeutschen Lexikon zitiert. Auf diese Art und Weise erfährt man ein differenziertes Verständnis der deutschen Geschichte, das vor 1990 von politischen Geschehnissen geprägt war. Müllers Stück ist nach der Wende entstanden. Der Dramatiker arbeitet wie immer an einer gemeinsamen deutschen Vergangenheit, tritt gegen die differenzierten Lesarten der deutschen Geschichte auf und eröffnet eine gemeinsame Diskussion über das organische Erbe der Geschichte. In: Müller, Heiner: *Germania 3 Gespenster am toten Mann*. Köln 1996

²⁶² Hörnigk, Frank: Editorische Notiz. In: Müller, Heiner: *Die Stücke 3*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2002, S. 353.

Der Dramatiker hat den Titel während des Schreibprozesses mehrmals verändert. Im Manuskript sind 1990 noch zwei Versionen betreffend die Bezeichnung des Stückes: *Germania 1990* / *Germania III Ein Totentanz* zu entdecken. Schließlich hat Müller einen neuen Titel formuliert. *Germania 3* bezieht sich auf die Reihenfolge der Germaniastücke. Fritz Marquardt, der führende Regisseur seiner Zeit, hat *Germania Tod in Berlin* 1989 am Berliner Ensemble inszeniert. Müller wollte seine Stücke *Duell*, *Traktor*, *Fatzer* als *Germania 2* 1993 auch am BE inszenieren. Sein Plan wurde zwar nicht realisiert, aber er hat sein neues Stück trotzdem *Germania 3* genannt. Schließlich hat die dritte Version *Gespenster am Toten Mann* an Bedeutung gewonnen. Der Titel selbst ist ein Zitat von Ettighoffer, dessen Roman (1931) über den Irrsinn des Krieges den gleichen Titel ausweist.

Es zeigt sich eine verschobene Wahrnehmung der Geschichte im Vergleich zu seinen früheren Deutschlandstücken (*Germania Tod in Berlin*, *Die Schlacht*, *Lessings Schlaf Traum Schrei*, *Wolokolamsker Chausee*): *Germania Tod in Berlin* umfasst die Zeitspanne von 1919 bis 1953, während *Germania 3* den Zeitabschnitt von 1945 bis 1990 umfasst. *Germania 3* schließlich bearbeitet die NS-Zeit, mit differenziertem Rückblick auf die Nachkriegszeit und die DDR-Zeit und in diesem Stück taucht zum ersten Mal die deutsche Wiedervereinigung als Thema auf. Im Mittelpunkt dieses Engagements steht also die Vergegenwärtigung der Vergangenheit, damit der katastrophale Vorgang der deutschen Geschichte zu einem Endpunkt gebracht wird. Müller nimmt diesen Gesichtspunkt nach der Wende auf, um zum Nullanfang der Vereinigung beizutragen.

Ein weiterer Antrieb zum Stückeschreiben ist für Müller der Vergleich Hitlers und Stalins, der zwei brutalsten Diktatoren im zwanzigsten Jahrhundert. Dieses Thema konnte er bisher in keinem Deutschlandstück abschließend bearbeiten. Mit diesem Vergleich intendiert er, die Unterschiede zwischen Stalin und Hitler zu beschreiben.²⁶³ Er erkennt die starke Wirkung Hitlers auf Stalin, zum Beispiel, wie Stalin die Art und Weise der Gewaltausübung und Hitlers Methode der Liquidierung erlernt hat. Er macht jedoch auf die unterschiedlichen Denkweisen der Gewaltherrscher aufmerksam. Er behauptet einen grundsätzlichen Unterschied, der darin besteht, dass Hitler ausschließlich auf die totale Gegenwart hin orientiert war, während Stalin den letzten Sieg in der Zukunft und im Tod gesehen hat.

Während des Schreibprozesses zu *Germania 3* entsteht das Poem *Mommsens Block* (1992). Müller beruft sich hier nicht nur auf Mommsens Schaffen, sondern problematisiert vielmehr

²⁶³ Müller beschäftigt sich im Gespräch mit Kluge ausführlich mit diesem Thema und zitiert sogar Passagen aus *Germania 3*. In: Alexander Kluge – Heiner Müller: Ich bin ein Landvermesser. Gespräche. Rotbuch Hamburg 1996

die Tatsache, dass der Geschichtsschreiber sein Werk nicht beendet hat.²⁶⁴ Sein Gedicht ruft also Mommsens Nicht-Schreiben-Wollen in Erinnerung und stellt das Schreiben generell zur Debatte. Ein Widerspruch ist hier erkennbar: Der Dramatiker rückt einen Schreibenden in den Mittelpunkt, der sich weigerte, sein Werk fortzusetzen. Er verbindet seinen Fortschreibungsbedarf des *Germania*-Stoffes mit Mommsens Schreibhemmung. Außerdem ist es auch erkennbar, dass er bevorzugt Werke in der deutschen Literatur- und Geistesgeschichte auffindet, die Fragmente geblieben sind und zugleich zu seiner kritischen Fortsetzung verwendbar sind. Bernhard Greiner ist der Überzeugung, dass Müller in diesem Poem zwei entgegengesetzte Positionen in Verbindung bringt: Einerseits „ein Schreiben ins Leere“, andererseits „das Schreiben als Von-Sich-Reden in einem hochartifiziellen Werk, das Vollendung des Werks aber als Abgrund denkt, so dass das Werk nur falsch zu haben ist“.²⁶⁵ Im Gegenteil zu Greiners Behauptung bin ich der Ansicht, dass Müller in seinem Stück gegen das Verdrängen von Geschichte Stellung nimmt, da ihm eine Gesamtkatastrophe bewusst wird. In seinem Sinne erfüllt das Schreiben sogar den Auftrag, gegen das Verdrängen und Vergessen zu kämpfen, um vor einer Gesamtkatastrophe ausweichen zu können. Er erkennt nämlich: „Der Trend ist Vergessen, Zerstreuung und nur der Moment und die Gegenwart.“²⁶⁶ Müller hat in *Germania Tod in Berlin* „Germania“, Deutschland schlechthin, zum Tode verurteilt. Nach der Wende ist er aber wieder zur Fortschreibung angeregt, was als ein bewusstes Engagement gegen das Verdrängen der Vergangenheit zu kennzeichnen ist. Das Thema *Germania* wird in Müllers Werk wieder und letztmalig aufgegriffen, weil sein Text ein letztes Mal gegen die Verleugnung der deutschen Geschichte auftreten soll. Die literarische Arbeit an diesem Material ist gerichtet gegen das Verhängnis, die Vergangenheit zu diskreditieren.

Analyse der Handlungsstruktur

Germania 3. Gespenster am Toten Mann ist eine dramatische Textfolge von neun Szenen. Die Szenen umspannen den Zeitraum vom Ersten Weltkrieg bis in die neunziger Jahre.²⁶⁷ Das

²⁶⁴ Mommsen hatte nämlich Hemmungen, den vierten Band seiner monumentalen Römischen Geschichte zu schreiben. Dieser vierte Band hätte die Zeit nach der Römischen Republik, die Kaiserzeit zu behandeln gehabt. Sein Grund dafür ist, dass die Geschichte der Römischen Kaiserzeit der Spiegel des zweiten deutschen, von Bismarck geschaffenen Kaiserreichs gewesen wäre.

²⁶⁵ Greiner, Bernhard: Geschichte im >Spiegelstadium<. Heiner Müllers Suche nach ihrem Subjekt. In: Deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Hrsg. von Moshe Zuckermann. Wallstein Verlag Göttingen 2003, S. 137.

²⁶⁶ „Wir brauchen ein neues Geschichtskonzept“. Gespräch mit Heiner Müller am 12. 12. 1992 in Berlin. In: Welzel, Klaus: Utopieverlust. Königshausen & Neumann Würzburg 1998, S. 213.

²⁶⁷ Nach der zeitlichen Anordnung werden in den Szenen die folgenden geschichtlichen Ereignisse behandelt: 1. in *Nächtliche Heerschau* der Mauerbau 1961, 2. in *Panzerschlacht* der deutsche Überfall auf SU 1942, 3. in *Siegfried eine Jüdin aus Polen* Stalingrad 1942/43, 4. in *Es blies ein Jäger wohl in sein Horn* Hitlers Selbstmord

Stück ist durch einen Rahmen von Frage und Antwort bestimmt, den die erste kurze Szene *Nächtliche Heerschau* und die Letzte *Der Rosa Riese* bilden. *Nächtliche Heerschau* zeigt Thälmann und Ulbricht als Posten an der DDR-Grenze. In der Eröffnungsszene ist sofort die verschobene Wahrnehmung des Stückes für den Zuschauer greifbar. Die Frage nach dem Weg wird verstanden als der Weg, den der Sozialismus genommen hat. Die zwei Veteranen²⁶⁸ der sozialistischen Bewegung erscheinen als nächtliche Postengänger an der Berliner Mauer. Thälmanns Frage „Was haben wir falsch gemacht.“ (S. 255.)²⁶⁹ eröffnet den Fragehorizont des Stückes und liegt dem Stück als Schlüsselproblem zugrunde. In dieser Ouvertüre wird eine Ernüchterung über den Zusammenbruch des Sozialismus begreifbar und auf die gescheiterte Vergangenheit fokussiert. Die Frage provoziert gleichzeitig ein Nachdenken über die falschen Taten und über die Fehlentwicklung der Geschichte. In der Schlusszene befindet sich eine Aussage, die nicht nur das Stück abschließt, sondern auch eine mögliche Antwort gibt auf die Frage „Was haben wir falsch gemacht“ (S. 255.). Die letzten Worte im Stück „DUNKEL GENOSSEN IST DER WELTRAUM SEHR DUNKEL“ (S. 296.) reflektieren die allgemeine Verdunkelung der geschichtlichen Ereignisse und eine Ernüchterung über die verlorenen Utopien.

Angeichts der zeitlichen Einordnung entdeckt man auch im Falle von *Germania 3* eine feste Struktur, die in gleicher Weise auf einer Symmetrie beruht wie *Germania Tod in Berlin* jedoch in unterschiedlicher Ausführung. Ein kompositorischer Aufbau ist hier auch bestimmend wie in seinem früherem Deutschlandstück. Von der zeitlichen Einordnung her basiert die Handlungsstruktur auf einer Achse auf.²⁷⁰ Die fünfte Szene *Der Gastarbeiter* stellt die Achse dar, bei der ein struktureller Wechsel zu erkennen ist. Drei Szenen *Panzerschlacht*, *Siegfried eine Jüdin aus Polen*, *Es blies ein Jäger wohl in sein Horn*, die sich im Stück nach der Reihenfolge vor der mit *Der Gastarbeiter* überschriebenen Szene befinden, beziehen sich alle auf die Kriegstage des Zweiten Weltkriegs, während die nächsten drei Szenen *Die zweite Epiphanie*, *Massnahme 1956*, *Party* in der Nachkriegszeit und in der Gegenwart spielen. In dieser Weise ist das Stück von arithmetischer Komposition, in der durch die Mittelachse eine spiegelsymmetrische Form verwirklicht wird.

1945, 5. / 6. in *Der Gastarbeiter* und *Die zweite Epiphanie* die Zeit nach der Kapitulation, der Einmarsch der Roten Armee in Berlin 1945, 7. / 8. in *Massnahme 1956* und *Party* DDR 1956, 9. in *Der Rosa Riese* die Zeit nach der Wiedervereinigung.

²⁶⁸ Ernst Thälmann war KPD-Vorsitzende, der 1944 in KZ Buchenwald ermordet wurde; Walter Ulbricht war Generalsekretär der SED.

²⁶⁹ Die Seitenzahl bezieht sich auf Müllers *Germania 3. Gespenster am Toten Mann*. In: Heiner Müller: *Die Stücke 3*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2002

²⁷⁰ Dabei richte ich mich nach dem Standpunkt Norbert Otto Ekes. In: Eke, Norbert Otto: Heiner Müller. Reclam Stuttgart 1999, S. 251-252.

Das erste Szenenterzett, das aus den mit *Panzerschlacht*, *Siegfried eine Jüdin aus Polen*, *Es blies ein Jäger wohl in sein Horn* überschriebenen Szenen besteht, stellt Kriegsszenen dar. Sie spielen im Zeitraum zwischen dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf die Sowjetunion und dem Tod Hitlers. Das Terzett der Kriegsszenen wird aber nicht mit einer Schlachtszene eröffnet, wie es von einem Dramatiker wie Müller, der bei der Dramatisierung des Germania-Stoffes oft von dem Kontinuum von Kriegen und Schlachten ausgeht, zu erwarten wäre. In der mit *Panzerschlacht* überschriebenen Szene erfahren wir den Überfall der Deutschen auf die SU trotz der gewählten Überschrift für diese Szene nicht in der Darstellung einer Schlachtszene. Stalin erscheint allein in der Nacht vor dem Angriff der Deutschen im Kreml und führt ein Selbstgespräch. Im Zentrum seines Monologs stehen zwei Problemkomplexe: seine blutige Säuberungspolitik und die Stabilisierung des Sowjetkommunismus durch Gewalt. Im Kreml eingekapselt redet der Diktator in paranoider Weise und fürchtet sich im nächtlichen Zentrum seines Machtsystems nicht vor den deutschen Panzern, sondern vor den Toten und den mutmaßlichen Verrätern, die er abgeschlachtet hat.

Siegfried eine Jüdin aus Polen besteht selbst aus drei Szenenwechseln, wie im Nebentext ausgewiesen wird: 1. *Stalingrad. Zwei russische Soldaten*, 2. *Zwei deutsche Offiziere finden eine Verpflegungsbombe*, 3. *Drei deutsche Soldaten nagen an einem Knochen*. Hier werden schon die Schlachtfelder des Zweiten Weltkriegs, genauer die Kesselschlacht von Stalingrad dramatisiert. Es wird auf Stalingrad nicht deshalb hingewiesen, weil der Dramatiker die Kriegszustände als ständigen Bestandteil der deutschen Geschichte sieht, sondern es zählt hier auch seine Auffassung, dass die Schlacht von Stalingrad den Sieg Stalins über Hitler entschieden hat. Die Schlacht von Stalingrad steht als Symbol für den Kampf beider Gewaltherrscher gegeneinander. In der dreigeteilten Szene erscheint die Kesselschlacht als Komplex, in dem nicht nur Stalin und Hitler, sondern auch die russischen und deutschen Soldaten im Krieg in Beziehung gesetzt werden. Es stellt sich heraus, dass sie zueinander eine eben solche wechselseitige Beziehung haben wie ihre Diktatoren. Daneben deuten die drei Teile die Entscheidungssituationen im Krieg an, wobei auch das Problem des Opfers, seine Sinnhaftigkeit und Legitimität in den Mittelpunkt gerückt werden. In der mit *Es blies ein Jäger wohl in sein Horn* überschriebenen Szene erscheint Stalins Gegenpart, Hitler, unter ähnlichen Umständen wie der russische Diktator im Kreml. Auch Hitler führt ein Selbstgespräch zum Kriegsende in seinem Bunker.

Die Schlachtszene *Siegfried eine Jüdin aus Polen* trennt die Parallelszenen des Stückes, in dessen Parallelkonstruktion zwei Monolog-Einlagen kontextualisiert werden. Dabei ist die Zahlensymbolik von dramatischer Relevanz: Die Kriegsszenen machen drei Szenen aus,

wobei selbst die Achse des ersten Terzetts (*Siegfried eine Jüdin aus Polen*) aus drei Teilen besteht. Die Handlungsstruktur deutet in dieser Weise den Wendepunkt der deutsch-russischen Geschichte an. Das Terzett wird um den Wendepunkt von Stalingrad zentriert, dessen Szene der inneren Logik der totalitären Systeme entsprechend die Parallelszenen strukturell verbindet und trennt. In *Germania 3* befindet sich auch eine Mittelachse bei der mit *Der Gastarbeiter* überschriebenen Szene, mit der die Reihe der Nachkriegsszenen beginnt. Die Mittelachse und das zweite Terzett umfassen die Zeitepoche zwischen dem Kriegsende und der Nachwendezeit und spielen in der DDR. Der Dramatiker hat sich beim dramatischen Material der Vergangenheitsszenen auf Stalingrad und auf die zwei totalitären Systeme berufen. Jetzt stellt sich die Frage, was für eine Vorlage der Dramatiker zu den Gegenwartsszenen heranzieht. Dabei ist nicht zu vergessen, dass das Material zu den Gegenwartsszenen bei Müller immer an den Stoff der Vergangenheitsszenen anknüpft.

In der mit *Der Gastarbeiter* überschriebenen Szene werden drei Kriegerwitwen aus drei Generationen wegen ihrer Angst vor der Gewalt der Sieger auf ihrem Schloss bei Parchim von einem kroatischen Ustascha-Verbündeten getötet. Mit einem Szenenwechsel springt man in die Gegenwart. Zwei bundesdeutsche Vereinigungsgewinnler nehmen das nur von den Geistern der getöteten Wittwen bewohnte Schloss in ihren Besitz. Auch der kroatische SS-Mann bleibt beim Alten. Er wird in der Nachwendezeit von 1990 zum Gastarbeiter in Deutschland, deswegen schließt er mit seiner Vergangenheit in Jugoslawien ab. Er verneint seine Heimat und seine Familie. Um endgültig mit seiner Vergangenheit Schluss zu machen, erschlägt er seine Frau mit einem Beil und tötet auch seine Kinder. Er wechselt auch seine Kleidung. Er zieht sein blutiges Bauernkleid aus und den sauberen deutschen Anzug an, um nach Deutschland zurückzukehren.

Die Szene zwischen den zwei Terzetten verbindet die Gegenwart mit der Vergangenheit. Selbst die Mittelachse baut sich auf dem Prinzip der Überlagerung von Vergangenheit und Gegenwart auf. Die Szene *Der Gastarbeiter* ist nämlich so konstruiert, dass sie sich als Bogen vom Kriegsende bis zur Gegenwart der Nachwendezeit spannt. Diese Art und Weise der dramatischen Anordnung entspricht den geschichtlichen Vorgängen, in denen das Kontinuum zwischen dem Alten und Neuen besteht. Obwohl ein Kleidungswechsel stattfindet, gibt es die alten gewaltsamen Mechanismen (die Gewalt des Ustascha-Mannes erbt sein Nachwuchs, der kroatische Gastarbeiter). In der Mittelachse wird außerdem der Geschichtsverlust nach der Wiedervereinigung thematisiert und dadurch gleichzeitig der falsche Umgang mit der Vergangenheit problematisiert. Auch hier spielt die Zahlensymbolik eine bedeutende Rolle. Die Symbolik der Zahl drei (drei kopflose Witwen und drei tote Männer sitzen im Schloß bei

Parchim) wiederholt sich auch in dieser Szene und bestimmt das Bauprinzip der Handlungsstruktur.

Das zweite Terzett des Stückes besteht aus den mit *Die zweite Epiphanie*, *Massnahme 1956*, *Party* überschriebenen Szenen. Im ersten Teil des zweiten Terzetts wird die Heimkehrgeschichte eines deutschen Kommunisten dramatisiert. In den Mittelpunkt des szenischen Bildes wird seine Enttäuschung über die erwartete Heilszeit des Sozialismus gerückt. Der Häftling aus dem Konzentrationslager kehrt nach der Befreiung aus der nationalsozialistischen Herrschaft in seine zerstörte Heimat zurück und erlebt zu Hause, wie ein russischer Soldat seine Frau vergewaltigt. Der Heimkehrer erschlägt den russischen Soldaten im Bewusstsein seiner unerwarteten Schreckenserfahrung. Er beantwortet die Gewalt des Siegers mit Gewalt. Das hat zur Folge, dass die Heimkehr des Kommunisten aus dem KZ in ein anderes Lager, in den Gulag bei Workuta führt.

Die Nachkriegsszenen werden mit einer Heimkehr aus dem KZ eröffnet, die sich in der deutschen Nachkriegsliteratur als typisches Thema erweist. Der Dramatiker der Nachkriegsliteratur bricht mit seiner Darstellung diese Tradition aber ab. Die Wiederkehr des Häftlings ist nicht mehr vom Zeichen der Freiheit und des Neuanfangs. In drastischer Weise zeigt sich auch hier der Fortbestand der alten gewaltsamen Mechanismen: Die Gewalt wird mit Gewalt beantwortet, der Weg des Heimkehrers führt aus dem Lager ins Lager, aus dem Terror in den Terror. Müller verweist hier auf das Paradoxon des idealen Sozialismus, der nur in den Erwartungen lebt. Die erwartete Epiphanie wird zur Schreckenserfahrung, die über die Gründung der DDR eine Prognose stellt, die auf verkümmerte Utopien und Erwartungen hinweist.

In den mit *Massnahme 1956* und *Party* überschriebenen Szenen stellen sich die realexistierenden Situationen der DDR dar. Der zweite Teil des zweiten Terzetts knüpft an den ersten an, da die schockartige Erkenntnis über den unwahren Sozialismus weitergesponnen wird. Der Tod Brechts und die entscheidenden historischen Ereignisse aus dem Jahre 1956 (der XX. Parteitag der KpdSU und die Oktoberrevolution in Ungarn) stehen im Hintergrund, während ein Theater im Theater gespielt wird. Vorgeführt werden die drei Brechtwitwen (Kilian, Weigel und Hauptmann) im Berliner Ensemble 1956, die nach der Verhaftung des Schriftstellers Wolfgang Harich ihr Verhalten abstimmen und die Anfertigung Brechts Stahlsarges überwachen. Da der Bildhauer Fritz Cremer die Leiche nicht vermessen hat, muss sich ein Arbeiter zur Abnahme seiner Maße in den Sarg legen. Gleichzeitig wird auch die Debatte der Brecht-Assistenten Palitzsch und Wekwerth über die Inszenierung des

Shakespeareschen *Coriolan* und über die Sinnzusammenhänge von Brechts *Leben des Galilei* eingebaut.

Die anschließende *Party*-Szene repräsentiert die Brüchigkeit der gesellschaftlichen Utopie und das Scheitern des real existierenden Sozialismus. Die alte und neue Führungsschicht der sozialistischen DDR versammelt sich auf der Party in einer Wohnung in Sachsen. Neben den alten Veteranen der Arbeiterbewegung und Opportunisten tritt auch die desillusionierte junge Generation auf. Im Mittelpunkt ihrer Diskussion steht die Veröffentlichung der Verbrechen Stalins. Die junge Generation vertritt mit ihrer Abrechnung die Position der Desillusionierung des utopischen Sozialismus, während der Altkommunist Ebertfranz mit der Entzauberung der Führerfigur Stalins die legitimatorische Überwölbung der keineswegs idealen Wirklichkeit des Sozialismus stürzt. Trotz des politischen und gesellschaftlichen Wechsels führt nichts Neues aus dem Zirkel der Geschichte heraus. Daneben treten auch Generationsprobleme, Vater-Sohn-Konflikte hervor. „Schuhmanngerhard“ ist der Funktionär der neuen Generation, der sich auch der jeweiligen politischen Situation geschmeidig anpassen kann. Er beklagt sich darüber, dass er zwei Väter verloren hat. Die andere Figur der jüngeren Generation ist der Sohn des Bürgermeisters. Er repräsentiert die Figur eines aufgeklärten Bürgermeistersohnes, der sich auch darüber beschwert, dass er drei Väter verloren hat. Dabei erscheint ein nächstes Beispiel für die Zahlensymbolik, die im Stück als wiederkehrendes Motiv und Bauelement hervortritt. Neben der Zahlensymbolik und dem Vater-Sohn-Konflikt erscheinen hier auch autobiografische Bezüge. Müller hat sich mit dieser Figur selbst porträtiert.²⁷¹ Die Party findet in Sachsen statt, wo Müller geboren ist und sein Vater mit sozialdemokratischer Prägung Generalstaatsanwalt war.²⁷² In diesem Porträt erweist sich, dass Müllers Abschiedsstück ein persönlicheres Stück ist als die früheren Deutschlandstücke.

In *Germania 3* geht es um eine bewusst gewählte Handlungsstruktur, in der Szenen nach bestimmter Reihenfolge, in symmetrischer Form einer Achse vor- und nachgestellt werden. Diese einzigartige Kompositionstechnik resultiert aus Müllers Geschichtsauffassung. In seinem Sinne ist die „eigene historische Situation“²⁷³ ohne die Einbezogenheit der Vergangenheit nicht zu verstehen. Die Gegenwarts- und Kontextbezogenheit knüpft also strukturell immer an die Vergangenheit an. Aus diesem Grund überlagern sich verschiedene geschichtliche und kulturgeschichtliche Ebenen im Stück und nie in einer isolierten Darstellung. In diesem Deutschlandstück Müllers ist eine Dreier-Konstellation,

²⁷¹ Eke, Norbert Otto: Heiner Müller, S. 265.

²⁷² Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Kiepenheuer & Witsch Köln 1992, S. 23.

²⁷³ Müller, Heiner: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. In: Müller, Heiner (1986): Gesammelte Irrtümer 1. Interviews und Gespräche. Verlag der Autoren Frankfurt am Main, S. 31.

beziehungsweise drei-gegen-eins-Konstellation im Personal kennzeichnend. Es gibt mehrere Beispiele dafür: drei Wittwen und drei Ehemänner in *Der Gastarbeiter*, Brechts drei Wittwen und drei Assistenten in *Massnahme 1956*, drei Väter in *Party*. Die Figuren vertreten Stimmen, die einander gegenübergestellt und in einer Verknüpfung geschichtet werden. Aus dieser Dreifaltigkeit resultiert eine Konstellation, die auch zur Darstellung der paradoxen Art und Weise der historischen Ereignisse beiträgt. In Müllers früherem Deutschlandstück *Germania Tod in Berlin* hat man auch eine dramatische Konzeption nach symmetrischem Aufbau erfahren. Der Unterschied zu *Germania Tod in Berlin* besteht darin, dass es dort Parallelszenen gibt, in denen ein Stück Vergangenheit und ein Stück Gegenwart nebeneinander stehen, während in *Germania 3* Kriegsszenen und Nachkriegsszenen durch eine Mittelachse in zwei Terzetten getrennt gegeneinander gestellt sind. Müller schreibt also nicht Gegenwartsdramen ohne Vorlagen, ohne Graben nach Ursachen. Folglich ist man ständig durch ein Stück Erbe mit der Realität und Gegenwart im Wechsel von Stück und Gegenstück betroffen, was die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart beweist.

Der intertextuelle Horizont des Stückes

Germania 3 vermittelt deutsche Geschichte nicht nur in einer zeitlichen Diskontinuität, sondern auch in einem demontierten Netz von intertextuellen Bezügen. So werden unter anderen Hölderin, Heine, Kleist, Hebbel, Kafka und nicht zuletzt Brecht zitiert.²⁷⁴ Die Geschichte wird in Schichten, also das Ganze in Bruchstücke zerlegt, damit sie mit ihren Bezugsfeldern zu einer willkürlichen Szenenanordnung montiert werden kann.

A. Die erste für die Intertextualität von *Germania 3* relevante Ebene bilden die intertextuellen Bezüge, die sich im Titel und Untertitel befinden und dort hervorgehoben werden. Sie bestimmen gleichzeitig die strukturelle Ebene des Stückes, da ihnen die Szenenfolge in einer bestimmten Reihenfolge untergeordnet ist. So haben die intertextuellen Bezüge gleichzeitig eine strukturbildende Funktion.

A. 1. Paul C. Ettighoffers *Gespenster am Toten Mann*:

Germania 3 weist einen stark prägenden Motiv- und Metaphernkomplex in Bezug auf die wiederkehrenden Untoten auf. Wir sind hier tatsächlich mit einem Stück Gespensterwelt konfrontiert. Schon der Titel kündigt ein gespenstisches Stück an. Er ist eine Anspielung auf den Titel von Paul C. Ettighoffers Weltkriegs-Roman *Gespenster am Toten Mann* (1931), in

²⁷⁴ Hier soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass man bei der Ausgabe von *Germania 3* ein einzigartiges Charakteristikum erkennen kann. Müller hat bei seinem Epilog *Textnachweise* angegeben, in denen die zitierten Werke bezeichnet werden. Es soll aber genannt werden, dass die Liste nicht vollständig ist. Bezeichnet werden Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, Hölderins *Empedokles*, 3, Hebbels *Die Nibelungen*, Brechts *Leben des Galilei* und *Coriolan*, Kafkas *Das Stadtwappen*, Müllers *Philoktet*, Grillparzers *Die Ahnfrau*, Müllers *Macbeth*. In: Müller, Heiner: *Die Stücke 3*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2002, S. 297.

dem die Materialschlachten des Ersten Weltkriegs und der Irrsinn des Krieges erzählt werden. Ettighoffer stellt dar, wie der Offizierstellvertreter Segmüller, der mit deutschen Truppen am Toten Mann auf einer Höhe bei Verdun (1917) in Stellung liegt, plötzlich wahnsinnig wird und die Seelen der gefallenen Soldaten sich in der Luft bekämpfen sieht. Die Markierung eines intertextuellen Bezuges schon im Nebentext weist auf ein starkes Intertextualitätssignal hin. Der Signalcharakter des Titels lässt uns vermuten, dass die Zitate und Anspielungen im Stück ein strukturelles Muster bilden und als Verfahren auch für den Haupttext des Dramas bestimmend werden. Durch die Markierung wird der Leser auch im Haupttext weitere Bezüge als intendiert erkennen.

Die Titelanspielung ist von hoher kommunikativer Relevanz, die dem Rezipienten die Wiederkehr der Toten, den Fortbestand des Gräuels bewusst macht. Da die Geschichte unerledigt ist, bedrängen uns die Toten immer noch. In diesem intertextuellen Bezug artikuliert sich auch eine explizite Metakommunikation, da eine autorreflexive Bewusstheit im Intertext zu erkennen ist. Da Müller beim Schreiben des Stückes geahnt haben dürfte, dass er beim Erscheinen des Stückes nicht mehr lebt, dürfte er mit dem *Toten Mann* sich selber, als bereits Verstorbenen, gemeint haben. Er ruft wie zum Abschiednehmen die Toten zu sich.

A. 2. Joseph Christian Freiherr von Zedlitz' *Nächtliche Heerschau*:

Im Titel der ersten Szene knüpft die gespenstische Atmosphäre der Geistererscheinung an den Toten Mann an. Es geht um eine Anspielung auf Joseph Christian Freiherr von Zedlitz' Gedicht *Nächtliche Heerschau*. Im Gedicht ruft ein toter Tambour mit seiner Trommel die gefallenen Soldaten aus ihren Gräbern. Die Soldaten finden in der Nacht keine Ruhe, sondern sie nehmen zur mitternächtlichen Geisterstunde Gewehr, Helm, Waffen und Schwerter zur Hand und das ganze Heer hält immer noch Parade, spielt Krieg gegen die Franzosen, auch wenn sie schon tot sind.

A. 3. *Siegfried eine Jüdin aus Polen*

Hier geht es um eine Verkoppelung von zwei intertextuellen Bezügen. Die Hauptfigur des deutschen Heldenepos wird mit Rosa Luxemburg, der ermordeten deutschen Revolutionärin verbunden. Mit der Anspielung auf Siegfried wird das *Nibelungenlied* zitiert. Mit diesem intertextuellen Bezug wird der deutsche Held in den Mittelpunkt gerückt.

Als zweiter intertextueller Bezug wird im Titel aus Brechts Gedicht *Grabschrift Rosa Luxemburg* zitiert. 1918/1919 wurde die Kommunistische Partei Deutschlands (KPD) gegründet, an deren Entstehen Luxemburg maßgeblich beteiligt war. Im Januar kam es zu Unruhen und Aufständen in Berlin. Zusammen mit Karl Liebknecht wurde sie am 15.1. 1919 von Soldaten gefangengenommen, verhört und misshandelt. Rosa Luxemburg wurde

ermordet. Ihre Leiche wurde in den Landwehrkanal geworfen. Durch Brechts Gedicht bezieht sich Müller auf das andere Deutschland und auf die gescheiterte Revolution.

A. 4. *Es blies ein Jäger wohl in sein Horn*

Es geht um das Jägerlied *Die schwarzbraune Hexe*, dessen Anfang im Titel zitiert wird. Der Jäger hat bei der Schürzenjagd keinen Erfolg, bis er schließlich sein Mädchen findet. Sie liegt wie Dornröschen in einem todesähnlichen Schlaf und wartet auf ihre Erlösung. In der modernen Fassung legt es der Jäger darauf an, das gefangene Mädchen zu seinem Weib zu machen. Das Lied handelt vom Mädchenmord und der erste Teil geht bis dahin, dass das Mädel unter Rosen begraben werden soll. Das Jägerlied ist intertextuell mit Rosa Luxemburg in Zusammenhang zu bringen. Darauf verweisen das Motiv des Mädchenmords und das Begräbnis unter Rosen, welche als Motive auch in *Germania Tod in Berlin* zu finden sind. Die „rote Rose“²⁷⁵ ist dort das Zeichen der Hoffnung für den sterbenden Kommunisten. Es geht also dabei um eine intertextuelle Verknüpfung, aus der die Ermordung der Revolution und die illusionäre Hoffnung resultieren.

A. 5. *Massnahme 1956*

In diesem Szenentitel handelt es sich auch um eine mehrfache Verbindung von intertextuellen Bezügen, wobei drei Schichten voneinander zu unterscheiden sind. Müller bezieht sich hier auf Brechts Tod im August 1956, dessen Umstände er anekdotisch auch in seinem autobiografischen Werk *Krieg ohne Schlacht* erläutert hat.²⁷⁶ Laut Müller ist Brecht wegen eines Betriebsunfalls an Grippe gestorben und die Brecht-Witwen kamen zusammen, um zu besprechen, was man tun könnte. Fitz Cremer hat den Stahlsarg für Brecht angefertigt, hat aber vergessen, Maß zu nehmen. Cremer hatte Angst, dass der erste Abguß nicht passt und aus diesem Grund ersuchte die am praktischsten denkende Brecht-Witwe, Helene Weigel, die „Gralshüterin von Brecht-Inszenierungen“, einen Arbeiter von der Statur Brechts sich probeweise in den Sarg zu legen. So hat sich herausgestellt, dass der Sarg passt.

An diesen anekdotischen Hintergrund knüpft der nächste Bezug auf Brechts Lehrstück *Die Maßnahme* (1929) an. Müller selbst als Schriftsteller hat ein persönliches Verhältnis zu diesem Stück. Als er sich vom Lehrstück und von Brechts Lehrstücktheorie verabschiedete, hat er sich eben auf *Die Maßnahme* bezogen. Der Preis des Bruches mit Brechts Ästhetik ist die neue Form bei Müller, die dem Zweck dient, dass die neue Technik und die neuen Inhalte nach dem Lehrstück beim Publikum ein Nachdenken und demzufolge Wandlung, neue geschichtliche Ereignisse hervorrufen.

²⁷⁵ Müller, Heiner: *Germania Tod in Berlin*, S. 376.

²⁷⁶ Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Kiepenheuer & Witsch Köln 1992, S. 231.

Im Szenentitel erscheint noch die Oktoberrevolution 1956 in Ungarn als dritte Sinnebene. Drei Jahre nach dem Aufstand des 17. Juni 1953 versuchten die Ungarn im Oktober 1956 mit dem Ungarischen Volksaufstand, sich von der sowjetischen Unterdrückung zu befreien.

A. 6. *Der Rosa Riese*

In diesem Titel geht es um einen fiktiven Namen, der aus der intertextuellen Verknüpfung von zwei historischen Personen resultiert. Die Bezeichnung *Riese* bezieht sich auf Wolfgang Schmidt, der zwischen Oktober 1989 und April 1991 fünf Frauen und ein Baby in der Umgebung von Potsdam und Beelitz ermordete und danach sich an den Leichen verging. Es gibt wieder einen Hinweis auf Rosa Luxemburg, die in Müllers Stücken als Urbild der Hoffnung auftritt: als „Rote Rosa“ in *Germania Tod in Berlin* und als „eine Jüdin aus Polen“ in *Germania 3*. Aus der Verknüpfung von Rosa Luxemburg und dem Rosa Riesen resultiert das Motiv des Mädchenmords nicht nur als gewaltsame, sexuelle Attacke, sondern auch als der Mord an der Revolution und Utopie, die Rosa Luxemburg verkörperte.

B. Die zweite für die Intertextualität von *Germania 3* relevante Ebene bilden die intertextuellen Bezüge, die die innere Struktur der Szenen bestimmen. Sie stehen einerseits mit den Prätexten in den Überschriften im Zusammenhang auf die Art und Weise, dass sie durchlaufend auf sie hinweisen, ohne sie zu zitieren. Sie beziehen sich aber gleichzeitig auch auf andere Prätexte, bringen neue Prätexte in die palimpsestische Struktur des Stückes und in dieser Weise rufen sie neue Inhalte und Sinnebenen hervor.

B. 1. Brechts *Leben des Galilei* und *Coriolan*

In der mit *Massnahme 1956* überschriebenen Szene werden zur Auseinandersetzung Brechts zwei Stücke nämlich *Leben des Galilei* (Exilstück, 1938/39; zweite Fassung, 1945/46) und *Coriolan* (Bearbeitung des Shakespeare - Stückes, 1952) zitiert. Bei der Auswahl des Dramatikers stehen Exemplare aus Brechts späteren Stücken mit geschichtlichem Hintergrund zur Verfügung.

B. 2. Friedrich Hölderins *Der Tod des Empedokles*

Hölderins Werk zählt in der mit *Siegfried eine Jüdin aus Polen* überschriebenen Szene als intertextuelle Referenz. Müller zitiert wieder eines der Fragmente der deutschen Literatur. Durch dieses Beispiel rückt er in den Mittelpunkt, dass die deutschen literarischen Werke von Riss und Brüchigkeit sind und macht gleichzeitig darauf aufmerksam, dass die literarische Tradition durch Verlust gekennzeichnet ist.

B. 3. *Die Nibelungen* Hebbels

Eine intertextuelle Referenz kommt zwischen der mit *Siegfried eine Jüdin aus Polen* überschriebenen Szene und Hebbels Drama *Die Nibelungen* zustande. Christian Friedrich

Hebbel (1813 – 1863) hat den gesamten Nibelungenstoff 1861 in drei Dramen gestaltet, die zu einer Trilogie (*Der gehörnte Siegfried*, *Siegfrieds Tod*, *Kriemhilds Rache*) zusammengefasst sind. Hebbels Trauerspiel ist eine Geschichte von Betrug und Verrat, von Scham und Stolz, aus der gnadenlose Rache folgt.

B. 4. Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*

In der mit *Siegfried eine Jüdin aus Polen* überschriebenen Szene ist noch eine andere intertextuelle Referenz mit historischem Hintergrund aufgreifbar. Hier erfolgt auch die Einbettung von Kleists *Prinz von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin* (1809/1810). Auch im klassischen Stück wird die Befindlichkeit im Krieg dargestellt, aus der Konflikte, Aggressionen, niederste Instinkte und Tod resultieren.

B. 5. Grillparzers *Die Ahnfrau*

Franz Grillparzers (1791- 1872 in Wien) Stück *Die Ahnfrau* (1817) dient in der mit *Der Gastarbeiter* überschriebenen Szene als Vorlage.

B. 6. Kafkas *Das Stadtwappen*

In der mit *Party* überschriebenen Szene ist Bezug genommen auf *Das Stadtwappen* Franz Kafkas. In Kafkas Parabel erfolgen Themen wie Gesamtkatastrophe, Endzeit, geschichtlicher Prozess, Auflösung und Vergänglichkeit, auf die auch Müller beim Schreiben des Germania-Stoffes fokussiert. Eine gemeinsame Ideenwelt konstituiert sich bei der Weiterführung der Textkonstruktion. Die Apokalypse wird hier als Voraussetzung zur Schaffung einer besseren Welt erfasst. Durch die intertextuelle Bezugnahme wird ein Ruf nach einer neuen, besseren Welt ins Bewusstsein gebracht und gleichzeitig problematisiert, dass dieses Projekt an individuellen Fähigkeiten scheitert.

Selbstzitate:

B. 7. Heiner Müllers *Ajax zum Beispiel*

Lyrik und Prosa von ästhetischer Eigenständigkeit variieren oft bei Müllers Problemstellungen der Dramen.²⁷⁷ Es ist auch nachvollziehbar, dass er sich nach 1989 in seinem literarischen Spätwerk weitestgehend auf die Lyrik konzentriert hat. Zu dieser Zeit entstehen bedeutende Dichtungen wie *Selbstkritik*, *Ajax zum Beispiel*, *Glückloser Engel 2*, *Mommsens Block*, die Produkte seiner geschichtsphilosophischen und poetologisch-ästhetischen Reflexion sind. Müllers Spätlyrik ist eine Gedankenlyrik von einer veränderten Tendenz. Seine Gedichte gehen in eine zunehmend radikalisierte Subjektivität über, die von Selbstkritik und Selbstreflexion begleitet ist.²⁷⁸ Darüber hinaus werden die Gedichte, die auf

²⁷⁷ Eke, Norbert Otto: Heiner Müller, S. 269.

²⁷⁸ Ebd., S. 270.

die literarische Arbeit an *Germania 3* als Anregungspotenzial wirken, immer geschlossener und einsamere Texte.

Der Dramatiker zitiert in der mit *Panzerschlacht* überschriebenen Szene des Epilogs aus seinem Langgedicht *Ajax zum Beispiel* aus dem Jahr 1994. Er räsoniert über offene Wunden der Geschichte, verknüpft das Wahrgenommene mit persönlichen Gedanken und politischen Analysen – gezeichnet von dem Wissen, bald selbst nicht mehr unter den Lebenden zu sein. Daneben vergleicht er seine paradoxe Situation als Überlebender der DDR im neuen Deutschland mit der des mythischen Ajax vor Troja.

B. 8. Heiner Müllers *Philoktet*

In die mit *Party* überschriebene Szene ist die Tragödie *Philoktet* (1965) selbstreferierend eingebettet. Im Mittelpunkt des auf der Grundlage von Sophokles' Drama geschriebenen Stückes steht der Konflikt der drei Protagonisten, Philoktet, Neoptolemos und Odysseus.²⁷⁹ Im Dreieck des Hasses stellt Müller ein Machtspiel dar, das in die Katastrophe führt. Es gelingt Philoktet, den schnell eskalierenden Streit zwischen Odysseus und Neoptolemos für sich zu nutzen und in der allgemeinen Verwirrung sich erneut seines Bogens zu bemächtigen. Als er damit auf Odysseus anlegt, von diesem noch dazu ermuntert, ihn zu töten, aber auch aufgefordert, nach seinem Tod Neoptolemos im Interesse der griechischen Sache nach Troja zu folgen, ersticht Neoptolemos Philoktet hinterrücks, um den vor Troja gebrauchten Odysseus zu retten.

Die Tötung des geschundenen Helden markiert nur die auffälligste Abweichung von der literarischen Vorlage. Außerdem hat Müller seine Antikenbearbeitung durchrationalisiert, in deren rationaler Welt die Lüge sich als letzter Schluss erweist.

B. 9. Heiner Müllers *Macbeth*

In der mit *Massnahme 1956* überschriebenen Szene wird auf Müllers *Macbeth* nach Shakespeare aus dem Jahre 1971 angespielt. Der Dramatiker hatte lediglich geplant, den Text zu übersetzen, stellte dann jedoch schon bei der ersten Szene – Hexenszene – fest, dass er diese so nicht stehenlassen kann.²⁸⁰ Der Shakespeare-Tragödie wird in Heiner Müllers *Macbeth* (1972) eine neue, zeitlose Bedeutungsdimension verliehen. Müllers Schottland präsentiert sich dabei als ein wahres Schlachthaus, in dem sich eine Kette von Morden und Gewaltakten aneinanderreihet und sich keine politische oder moralische Alternative bietet.

B. 10. Heiner Müllers *Die Schlacht* und *Germania Tod in Berlin*

²⁸⁰ Heiner Müller: Die Stücke 2. Hrsg. von Frank Hörnigk. S. 573.

Eine besondere Bezogenheit eigener Prätexte trifft *Die Schlacht. Szenen aus Deutschland* (1951/ 1974), *Germania Tod in Berlin* (1956/ 1971) und *Germania 3* zu. Der Dramatiker integrierte immer wieder in diese Stücke das Motiv der Schlachtfelderszene und der toten / untoten Soldaten verbunden mit dem Motiv des Kessels und des Kannibalismus. Demzufolge findet sich eine weiterführende Beschäftigung mit diesem Material in Bezug auf die Szene *ICH HATT EINEN KAMERADEN* nicht nur im mit *HOMMAGE À STALIN 1* und *HOMMAGE À STALIN 2* überschriebenen Szenenpaar von *Germania Tod in Berlin*, sondern auch in dem dritten Teil der Szene *SIEGFRIED EINE JÜDIN AUS POLEN (DREI DEUTSCHE SOLDATEN NAGEN AN EINEM KNOCHEN)* sowie in der mit *DER ROSA RIESE* überschriebenen Szene.

Die Art der Markierung

Markierung in Nebentexten

Intertextuelle Bezüge sind in großer Zahl und in direkter Art und Weise bereits im Nebentext des Stücks lokalisiert. Bei den Transpositionen haben die Markierungen in Nebentexten einen gewichtigen Signalcharakter. Sie sind oftmals durch eine Bezugnahme auf den im Haupttext enthaltenen Prätext gekennzeichnet. In der mit *Siegfried eine Jüdin aus Polen* überschriebenen Szene wird zum Beispiel Hebbels Prätext *Die Nibelungen* mit einem Signalcharakter markiert, der auch im Haupttext der Szene als literarische Vorlage kontextualisiert wird. Demzufolge bestimmen die markierten literarischen Prätexte in Nebentexten gleichzeitig den gesamten Eigentext zentral.

Es ist nachvollziehbar, dass der Titel, der Untertitel wie auch jeder Szenentitel bis auf zwei Überschriften *Der Gastarbeiter* und *Party* zur Markierung intertextueller Bezüge dienen. Die meisten Markierungen in Überschriften beziehen sich hauptsächlich auf literarische Vorlagen. Im Falle der Überschriften *Panzerschlacht*, *Die zweite Epiphanie* und *Der Rosa Riese* sind nicht literarische Prätexte markiert, sondern Stoffe der Geschichte, Bibel und Journalistik bilden ihre Bezugsobjekte. Unter den sechs markierten literarischen Prätexten (*Germania 3*, *Gespenster am Toten Mann*, *Nächtliche Herrschau*, *Siegfried eine Jüdin aus Polen*, *Es blies ein Jäger wohl in sein Horn*, *Massnahme 1956*) findet sich eine Markierung des intertextuellen Verweises auf ein Selbstzitat. Die Bezugnahme auf *Germania* ist in direkter Weise bereits im Titel markiert. Demzufolge signalisiert der Titel *Germania 3* den Fortsetzungsbedarf des *Germania*-Stoffes und von *Germania Tod in Berlin*.

Die Verweise lehnen sich entweder auf eine für den Leser erkennbare Weise an den Titel der Prätexte (wie zum Beispiel *Gespenster am Toten Mann*, *Nächtliche Herrschau*) oder auf die Figurennamen der Prätexte (*Siegfried eine Jüdin aus Polen*) an. Eine andere Verwendung

findet sich für die Markierung, wenn im Titel Zitate aus Texten vorkommen. Es gibt ein Beispiel dafür in der mit *Es blies ein Jäger wohl in sein Horn* überschriebenen Szene, in der die Anfangszeile des Jägerlieds zitiert wird.

In Müllers Stück gibt es aber auch Fälle, wo der markierte intertextuelle Bezug in der Überschrift im Haupttext der Szene explizit nicht kontextualisiert wird. Der Titel der mit *Die zweite Epiphanie* überschriebenen Szene hat zum Beispiel Signalcharakter auf die *Bibel*, aber der in ihr enthaltene Prätext nimmt keinen direkten Bezug auf diese Vorlage. Obwohl der Prätext im Haupttext keine markierte Bezugnahme bekommt, kommt die intertextuelle Referenz zwischen den Texten durch die abweichende Integration zustande: Die Heilsgeschichte über die Erscheinung Gottes wird in drastischer Weise gebrochen und die Epiphanie des auferstandenen Jesus zerstört.²⁸¹

Ein einzigartiges Charakteristikum für die Markierung im Nebentext ist, dass Müller am Ende seines Epilogs Textnachweis mit Quellenangabe angegeben hat, in dem die zitierten Werke bezeichnet werden. Auch wenn die Liste²⁸² nicht vollständig ist, weist dieses Verfahren eindeutig auf einen hohen Grad von Intertextualität hin. Hier macht der Dramatiker dem Leser bewusst, auf welche Werke sich sein Stück bezieht.

Markierung im inneren Kommunikationssystem

Die Markierung wird im inneren Kommunikationssystem vorgenommen, wenn die Charaktere eines literarischen Textes andere Texte lesen. In der mit *Der Gastarbeiter* überschriebenen Szene macht die Figur „Junger Mann 1“ den Anderen auf Grillparzers *Die Ahnfrau* aufmerksam. Er erkundigt sich bei der Figur „Junger Mann 2“ danach, ob er das Stück kennt und anschließend zitiert er ihm daraus eine Passage. Als zweites Beispiel gilt die mit *Massnahme 1956* überschriebene Szene, in der Müllers Figuren, die Meisterschüler am BE, Palitzsch und Wekwerth, über einen anderen literarischen Text, über Brechts *Leben des Galilei* diskutieren. Es wird von Palitzsch eine ziemlich lange Passage vorgelesen und beide nehmen zum Zitierten („Monolog des Kleinen Mönchs“) sogar Stellung. Da sie verschiedener Meinung sind, diskutieren sie als Vertreter der Nachwuchsgeneration über das Erbe Brechts. Ein anderer Fall für diese Art der Markierung erfolgt in der mit *Party* überschriebenen Szene, wo der Protagonist „Sohn des Bürgermeisters“ eine Passage aus Kafkas *Das Stadtwappen*

²⁸¹ Ein von der Roten Armee Stalins aus dem KZ befreiter deutscher Kommunist findet heimgekehrt seine Frau von einem russischen Soldaten vergewaltigt. Er erschlägt den Vergewaltiger und wird dafür in ein Straflager deportiert. Seine Heimkehr und die erwartete Heilszeit des Sozialismus führen in den Gulag; sein Weg aus dem Terror in den Terror.

²⁸² In den Textnachweisen sind aufgelistet: Heinrich v. Kleist: Prinz Friedrich von Homburg; Friedrich Hölderlin: Empedokles, 3. Entwurf; Hebbel: Die Nibelungen; Bertolt Brecht: Leben des Galilei; Bertolt Brecht: Coriolan; Franz Kafka: Das Stadtwappen; Heiner Müller: Philoktet; Franz Grillparzer: Die Ahnfrau; Heiner Müller: Macbeth. In: Heiner Müller: Die Stücke 3, S. 297.

vorliest. Er will seinen Gesprächspartnern mit Hilfe der Geschichte vom Turmbau die Wahrheit der Parabel erklären. Als er die Geschichte zitiert, werden sowohl die Protagonisten als auch die Leser aufgefordert, über die präsenten gesellschaftlichen Verhältnisse mit Hilfe von Kafkas Erzählung zu diskutieren. Demzufolge ist die Szene als Gleichnis gestaltet.

Eine besonders offensichtliche Form der Markierung liegt vor, wenn der Autor den Prätext als physischen Gegenstand einführt. Als treffendes Beispiel zeigt sich die Markierung in der mit *Siegfried eine Jüdin aus Polen* überschriebenen Szene. Zwei russische Soldaten finden auf dem Schlachtfeld bei Stalingrad einen toten deutschen Soldaten, in dessen Stiefel sie das Buch Hölderlins entdecken. Im nachhinein wird eine Passage aus *Empedokles* anzitiert.

Brechts *Coriolan* ist auch als physischer Gegenstand präsent. Es wird in der mit *Massnahme 1956* überschriebenen Szene Theater im Theater gespielt, als am fiktionalen Berliner Ensemble Brechts *Coriolan* geprobt wird. Es werden sodann nicht nur Passagen aus Brechts Stück zusammengetragen, sondern die drei Brechtwitwen – Weigel, Hauptmann und Kilian – und die Regisseure – Palitzsch, Wekwerth – diskutieren auch über das Stück. So wird zum ausgelegten Prätext eine kritische Beziehung aufgebaut.

Eine andere Form der Markierung im werkimmanenten Kommunikationssystem erfolgt durch die Namen der Figuren. Der Autor lässt Figuren aus anderen literarischen Texten in seinem Text lebhaftig auftreten. Zahlreiche Beispiele dafür finden sich in Müllers Stück. Die Figurennamen „Homburg“, „Kriemhild“, „Hagen“ (*Siegfried eine Jüdin aus Polen*), „Marcius“, „Coriolan“, „Menenius“ (*Massnahme 1956*) markieren alle ihre Prätexte. Ein besonders extremes Beispiel liegt in der mit *Party* überschriebenen Szene vor, in der Müller sich mit der Figur „Sohn des Bürgermeisters“ selbst porträtiert hat. Nachweisbare Zeichen dafür sind, dass die Szene sich in Sachsen spielt und Müllers Vater tatsächlich Bürgermeister war. Die Spielfigur ist ein abgeklärter Mann, der die desillusionierte junge Generation vertritt. Er zitiert sich selbst, was darauf verweist, dass er sich aus dem Stück nicht ausschließt, sich sogar betroffen fühlt.

Markierung im äußeren Kommunikationssystem

Diese Art der Markierung geschieht in einer Weise, von der nur die Leser, nicht aber die Charaktere des Textes Kenntnis nehmen. Intertextuelle Bezüge werden durch die Verwendung anderer Drucktypen markiert. Müller markiert mit Vorliebe entweder durch Blockbuchstaben oder Kursivschrift, vor allem bei den länger zitierten Passagen. Im Falle solcher Anlagen werden die Bezugnahmen oft durch verschiedene Verfahren gleichzeitig markiert. Es gibt in der mit *Siegfried eine Jüdin aus Polen* ein markantes Beispiel für die Zusammenfügung von mehreren Markierungsformen. Die Bezugnahme auf Hebbels *Die*

Nibelungen ist durch Siegfrieds Figurnamen schon in der Überschrift markiert. Als Markierung im werkimmanenten Kommunikationssystem erweist sich, dass ausgewählte Figuren aus Hebbels Stück, Kriemhild und Hagen, in Müllers Stück leibhaftig auftreten. Sie führen einen Dialog, in dem die zitierten Passagen in Kursivschrift hervorgehoben werden. Zusammenfassend läßt sich sagen, dass die intertextuellen Bezüge deutlich markiert sind. Die Markierungen bleiben nicht versteckt, damit sie wohl keinem Leser entgehen können. Dieses Verfahren erweist sich bei der Verwendung von mehreren Markierungsformen besonders wirkungsvoll. Der Dramatiker legt auf die Erkennbarkeit der Prätexte großen Wert und will sicherstellen, dass der Rezipient die zitierten Passagen auf jeden Fall erkennt.

Im Vergleich zu *Germania Tod in Berlin* erfolgt hier sogar eine stärkere Markierung intertextueller Bezüge, die einen noch intensiveren Kommunikationsvorgang mit dem Rezipienten voraussetzt. Wir können hier also von einer hohen Signalschwelle ausgehen, während die Signalschwelle in *Die Schlacht* noch sehr niedrig war. Besonders bei den längeren Passagen intertextueller Bezüge gibt es deutliche Verweise auf die Prätexte, die sich durch die dynamischen Komponenten als wirkungsvoller erweisen als in Müllers früherem Stück. Während die intertextuellen Bezüge in *Die Schlacht* versteckt blieben und sie in *Germania Tod in Berlin* etliche Male durch Ironiesignale markiert wurden, findet sich in *Germania 3* die expliziteste Markierungsart intertextueller Bezüge.

Die Art der Intertextualität

A: Einzeltextreferenzen

Die Einzeltextreferenzen sind mehr oder weniger gleichrangig intendiert. Nach quantitativem Kriterium liegt kein bestimmter Prätext zugrunde, der im Stück dominant wäre. *Germania 3* ist also durch keine dominante literarische Vorlage gekennzeichnet. *Germania 3* repräsentiert als Prätexte sowohl Fremdtex te als auch eigene Texte. Nebenbei stehen also intertextuelle und intratextuelle Verweise. In diesem Stück ist eine stärkere Präsenz von Selbstziten zu ergreifen, demzufolge ist eine stärkere Tendenz zur selbstreferierenden Intertextualität zu erkennen als in Müllers früheren Deutschlandstücken. Ein interner Dialog zwischen den eigenen Stücken war vereinzelt auch schon früher zu beobachten (zum Beispiel in *Germania Tod in Berlin* entdeckt man Bezüge aus dem Stück *Die Schlacht*), aber die Häufung der Selbstzitate in *Germania 3* ist ein neues Verfahren. Im Stück *Germania 3* entdeckt man intertextuelle Spuren aus den Werken *Machbeth*, *Philoktet*, *Ajax zum Beispiel*, *Die Schlacht* und *Germania Tod in Berlin*. Müller reflektiert über seine eigenen Texte, thematisiert und problematisiert sie, was auf eine starke innere Dialogizität hinweist. Die Kontextualisierung auch eigener Texte ist ein Beleg dafür, dass wir im Falle von Müllers Stücken ein organisches

Gebilde vor uns haben. Hier ist ein hoher Intertextualitätsgrad von Autoreflexivität zu registrieren. Und durch das Erkennen der Bezogenheit der Prätexte ergibt sich eine zusätzliche Ebene der Sinnkonstruktion.

In den meisten Fällen kommen die Einzeltextreferenzen in ihrer einfachsten und wörtlichsten Form vor. Wörtliche Entlehnungen liegen im Falle von fremdreferierenden Transformationen vor: Hölderins *Empedokles*, Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, Hebbels *Die Nibelungen* in der mit *Siegfried eine Jüdin aus Polen* überschriebenen Szene; Grillparzers *Die Ahnfrau* in der mit *Der Gastarbeiter* überschriebenen Szene; Brechts *Coriolan* und *Leben des Galilei* in der mit *Massnahme 1956* überschriebenen Szene; Kafkas *Das Stadtwappen* in der mit *Party* überschriebenen Szene. Unter den selbstreferierenden Bezugnahmen werden Textelemente aus *Philoktet* in der mit *Party* überschriebenen Szene, aus *Die Schlacht* und *Germania Tod in Berlin* in den mit *Siegfried eine Jüdin aus Polen* und *Der Rosa Riese* Szenen als Intertext zitiert.

Eine weniger explizite und weniger enge Beziehung liegt im Falle der in den Überschriften angegebenen Einzeltextreferenzen vor. Paratextuelle Hinweise kennzeichnen die Bezugnahmen auf Ettighofers *Gespenster am Toten Mann*; auf Zedlitz's *Nächtliche Heerschau*; auf die *Panzerschlacht*; auf das *Nibelungenlied* in der Überschrift *Siegfried eine Jüdin aus Polen*; auf das Volkslied *Es blies ein Jäger wohl in sein Horn*; auf Brechts *Massnahme*.

Bei der Skalierung des Intensitätsgrades der intertextuellen Verweise ist in Betracht zu ziehen, dass *Germania 3* von weniger intensiver Referentialität ist. Die Intensität des intertextuellen Bezugs resultiert aus der großen Zahl der Ableitungen und Transformationen und aus der geringen Zahl von wörtlichen Zitaten. Die Prätexte werden also nicht nur bloßgelegt, sondern auch perspektiviert. Im Stück liegt aber auf der Ebene der Einzeltextreferenzen kein Beispiel für hypertextuelle Transformation vor, die aus der Ableitung von einem früheren Text resultieren würde. Die Funktion der zahlreichen expliziten Bezugnahmen erschöpft sich nicht in der Übernahme einer fremden und sich dem eigenen Zusammenhang nahtlos einfügenden Wendung. Müller reflektiert in auffälliger Weise durch Anknüpfungen an Prätexte, während er minimale Distanznahmen zu ihnen thematisiert.

Die Verweisstruktur in Müllers Stück ist von sehr hohem Grad kommunikativer Relevanz. Die intertextuellen Transformationen sind für den Leser in jedem Kommunikationssystem (in Nebentexten, im inneren und äußeren Kommunikationssystem) deutlich markiert, damit ihm die Prätexte geläufig und bewusst werden. Aus der prägnanten Markierung resultiert, dass sich eine Metakommunikation zwischen dem Autor und Rezipienten auf explizite Art und

Weise vollzieht. Die meisten Bezugnahmen sind von bestätigenden, intertextuellen (wörtlich zitierten) Transformationen. Sie werden aber zu einer bestimmten Problemstellung hervorgehoben. Müllers Intertexte stellen sich als Voraussetzungen dar, damit die Textkontexte und ihre Sinnebenen perspektiviert und diskutiert werden können. Bei dieser Abhängigkeit von Vorlagen zeigt sich eine starke Autoreflexivität. Hier werden Vorlagen explizit hervorgerufen, deren Voraussetzungen und Konsequenzen noch als zu diskutieren gelten. Demzufolge ist *Germania 3* von besonderer Bedeutung im Hinblick auf den metakommunikativen Aspekt.

Das Kriterium der Strukturalität betrifft die syntagmatische Integration der Prätexte in den Text. Im Stück erfolgt ein starker Intensitätsgrad der Strukturalität, da die explizit zitierten Einzeltexthereferenzen nicht punktuell und beiläufig zitiert werden, sondern größere Textteile herangezogen werden. Die meisten hervorgehobenen Intertexte werden zu umfangreichen Einlagen ausgeweitet, die demzufolge ihr strukturelles Muster im eigenen Text bilden. Diese Zitierweise erscheint am prägnantesten unter anderem in der Bezugnahme auf Hölderins *Empedokles*, auf Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, auf Hebbels *Nibelungen* in der mit *Siegfried eine Jüdin aus Polen* überschriebenen Szene; auf Grillparzers *Die Ahnfrau* in der mit *Der Gastarbeiter* überschriebenen Szene; auf Brechts *Coriolan* und *Leben des Galilei* in der mit *Massnahme 1956* überschriebenen Szene; auf Kafkas *Das Stadtwappen* in der mit *Party* überschriebenen Szene.

Nach der Kategorie der Selektivität wird die Prägnanz der intertextuellen Verweisung erfasst. Müllers Stück ist von intensiver Selektivität, weil die Intertexte als genau umgrenztes Partikel eines fremden Textes im neuen erscheinen. Ein Verweis auf einen individuellen Prätext ist umso prägnanter, damit intensiver intertextuell, je selektiver und pointierter der intertextuelle Verweis ist. Diese Art und Weise der Zitierweise, dass größere Textteile von Intertexten im Ganzestück intendiert sind, fragt sich, ob sie nicht in zu hohem Maße anzitiert werden. Damit wird die organische Integration der Prätexte im Folgetext infrage gestellt, da ein zu lang zitierter Intertext sich auf einem weniger pointierten Abstraktionsniveau konstituiert.

Durch diese Verfahrensweise erfolgt das Kriterium der Dialogizität auf einem schwächeren Intensitätsniveau. Die Prätexte aus Hölderins *Empedokles*, Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, Hebbels *Nibelungen*, Grillparzers *Die Ahnfrau*, Brechts *Coriolan* und *Leben des Galilei*, Kafkas *Das Stadtwappen* werden unter größtmöglicher Beibehaltung des Textsinns zitiert. Dieses Verfahren evoziert kein distanzierendes Ausspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext und seiner neuen Kontextualisierung. Die Bewunderung für das Original und die totale Wiederholung inspirieren Müller nicht, aber es ist auch offensichtlich, dass

durch die möglichst getreue Zitierweise keine semantische und ideologische Spannung zwischen dem ursprünglichen und neuen Zusammenhang zu Stande kommt. Die bestätigende Integration erfolgt aus dem Grund, weil die Fremdtexte für den Textsinn des Folgetextes relevant sind. Darüber hinaus ist Müllers letztes Werk stark von einer Tendenz zum Fehlen der Transformationen intertextueller Bezüge gekennzeichnet, die mit Erschöpfung zu erklären ist.

B: Systemreferenzen

Historischer und politischer Diskurstyp

Der Verweis auf historische Figuren und auf historische Gruppen kommt bei dem historischen und politischen Diskurstyp ins Spiel, die sich meistens auf historische und politische Sinnsysteme beziehen.

Als Müller in seinem Stück Stalin und Hitler auftreten lässt, setzt er diese beiden historischen Figuren durch Montage zueinander in Beziehung. Beide erhalten umfangreiche Monologe, Stalin in der zweiten, mit *Panzerschlacht* überschriebenen Szene; Hitler in der vierten Szene *Es blies ein Jäger wohl in sein Horn*. Durch diese Monologe schafft der Dramatiker einen Rückblick auf die Repräsentanten der Unterwelt.

Hier ist ein hoher Intertextualitätsgrad von Autoreflexivität zu registrieren. Bei beiden Monologen sind intertextuelle Bezüge erkennbar. Als Prätexte erscheinen mehrere Selbstzitate aus dem Stück *Germania Tod in Berlin*.

Germania Tod in Berlin:

Gandhi	Der wills nicht anders. Seinen Kommunismus Erlebt er sowieso nicht.
Kommunist	Wer bin ich. ²⁸³

Germania 3:

Wer bin ich. Tot ist tot. Ich mein Gefängnis
In dem ich eingesperrt bin lebenslang
Und wer kann Stalin töten ausser Stalin.²⁸⁴

In *Germania Tod in Berlin* stirbt der gläubige Kommunist unter den Schlägen seiner Brüder im Gefängnis mit diesen Worten „Wer bin ich“, während die russischen Panzer Gewalt ausüben. Der Intertext wird also gleich kommentiert und perspektiviert, wodurch Metatextualität entsteht. Wie der Prätext in *Germania 3* thematisiert wird, verweist auf ein

²⁸³ Müller, Heiner: *Germania Tod in Berlin*. In: Heiner Müller Die Stücke 2. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001, S. 372.

²⁸⁴ Müller: *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*, S. 257.

Bewusstsein über das endgültige Scheitern des Sozialismus und über die Wiederkehr von alten Gewaltmechanismen. Bei dem zweiten Beispiel für das Selbstzitat liegt eine hypertextuelle Imitation vor. Als Hitler sich wieder im Bunker unter der Reichskanzlei befindet, wird dasselbe Muster demonstrativ verwendet. Die Szenerie, die Inhalte und die Bilder sind aus der Szene *Die heilige Familie* in *Germania Tod in Berlin* übernommen. Eine Differenz besteht aber in der Gesprächsform. Hat der Dramatiker in *Germania Tod in Berlin* Hitler noch mit einem großen Personal (eine Ehrenkompanie, Goebbels, Germania, Hitler) auftreten lassen, führt er in *Germania 3* Selbstgespräch und befürwortet den Fortbestand der Geschichte als Gräuelmärchen: „Nach mir werden andere kommen, die meine Arbeit fortsetzen.“²⁸⁵

Literarischer Diskurstyp

Brecht als literarische Vorlage

In seinem Epilog zitiert Müller Brecht in der mit *Massnahme 1956* überschriebenen Szene zum letzten Mal. Trotz des Abschiednehmens von Brechts Lehrstück (1977) scheint der Bruch mit Brechts Werk insgesamt undurchführbar zu sein wie auch seine Theaterarbeit zur Interaktion dient. Durch dieses letztmalige Anzitieren setzt Müller seine Auseinandersetzung mit Brechts Konzept fort und setzt der langen Rezeptionsgeschichte in Bezug auf den Deutschlanddiskurs ein Ende.

Die Brecht-Schüler am BE, Manfred Wekwerth und Peter Palitzsch, setzen sich mit der Deutung von Brechts hinterlassenen *Coriolan*-Bearbeitung und *Leben des Galilei* auseinander, während die Brecht-Witwen sich im Büro der Intendanz eine grundsätzliche Auseinandersetzung über die Rolle von Brechts Theater in der Gesellschaft liefern. Müller liefert in einer komplexen Montage des Materials Widerstreitpunkte in Bezug auf den Nachlass. Zwei junge Regisseure diskutieren streberhaft und aufgeregt um die Wette, als nach Brecht die Nachfolgefrage anstand.²⁸⁶ Müller schildert die Konkurrenz zwischen den Meisterschülern, inszeniert Theater im Theater. Im Resultat stehen gegensätzliche Positionen, denen Aktualitätswerte verliehen werden: Wekwerth verabsolutiert Vernunftgläubigkeit, Palitzsch hingegen bringt Skepsis und Kritik zum Ausdruck.

Brechts Werk und seine Theaterarbeit stellen sich als zu diskutierende Texte dar. Im Mittelpunkt der Diskussionen steht das Verhältnis von Literatur, Theater und Gesellschaft, Individuum und Gemeinschaft wie Wissen und Macht. Am Punkt dieser Unzeitgemäßheit

²⁸⁵ Müller: *Germania 3* Gespenster am Toten Mann, S. 31.

²⁸⁶ Die Geister schieden sich, als Palitzsch im August 1961 nach dem Mauerbau von einer Reise nach Oslo nicht in die DDR zurückkehrte.

wird die Diskussion Galileis und des kleinen Mönches in der Form der Parabel geschildert: Beide wollen der Menschheit zum Guten verhelfen, jedoch gehen sie dabei völlig unterschiedliche Wege. Für Galilei besteht die Hilfe darin, das bestehende Welt- und Gesellschaftsbild umzustürzen, der kleine Mönch hingegen sieht seine Hilfe gegenüber der Gesellschaft darin, die Menschheit vor neuen, revolutionären Errungenschaften zu bewahren, da er befürchtet, diese seien nicht in der Lage, sich an das neue System anzupassen, da es zuvor bereits einen enormen Bruch in ihrer Lebenshaltung geben würde. Zu dieser Relation (Verhältnis des Individuums und der Gesellschaft) ordnet Müller ein drittes Element zu: das Problem des Verrats und des Versagers. Aus der Verfehlung der Wissenden und Intellektuellen resultiert, dass es noch keinen Ausstieg aus dem ewigen Kreislauf des Gräuelmärchens gab.

Shakespeare als „Spiegel durch die Zeiten“²⁸⁷

Die Auseinandersetzung mit Shakespeares Werk hat Müllers Werk lebenslang bestimmt, aus der Stücke wie *Die Hamletmaschine*, *Macbeth* und *Anatomie Titus Fall of Rome* entstanden sind. In seiner 1988 in Weimar gehaltenen Rede *Shakespeare eine Differenz* hat er seinen Adaptationsbedarf begründet: „Shakespeare ist ein Spiegel durch die Zeiten, unsre Hoffnung eine Welt, die er nicht mehr reflektiert. Wir sind bei uns nicht angekommen, solange Shakespeare unsre Stücke schreibt.“²⁸⁸ Der Dramatiker beruft sich hier auf die Darstellung von Gewaltmechanismen und Schrecken, die Zeit für Zeit wiederkehren und immer noch ihre Gültigkeit haben.

Müller nimmt mit anhaltender Aktualität auf Shakespeare Bezug, der sich auf der Ebene der Einzeltextreferenz mit dem Hervorrufen des eigenen Werkes *Macbeth* kontextualisiert. Die Konstruktion seiner verdunkelten Textwelt kommt eben durch die Anknüpfung an diesen literarischen Diskurs zustande. Der Schlächter Macbeth erscheint in Müllers Stück nicht mehr länger als das Ausnahmesubjekt, das das System mit seinen Bluttaten in Frage stellt, sondern selbst als integraler Teil und Funktionsträger dieses Systems.²⁸⁹ Durch die dramatische Entwertung der Hexen erreicht Müller, dass er die prinzipielle Folgenlosigkeit der gewaltsamen Neuformierung der Macht darstellt: Macbeth, Duncan, Malcolm, Banquo zeigen sich alle als Gewaltherrscher. Demzufolge bildet sich ihre gemeinsame Identität im Schlachten heraus. Im Gegensatz zu Shakespeares Stück endet Müllers Bearbeitung nicht mit

²⁸⁷ Heiner Müller: *Material*. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1989, S. 106.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Eke, Norbert Otto: Heiner Müller, S. 146.

der Wiederherstellung der gestörten Ordnung, sondern mit seinem Herrschaftsantritt setzt der nächste Thronfolger die Terrorherrschaft fort.

In der Weimarer Rede bestimmt Müller auch seine Aufgabe: „die Arbeit an der Differenz“.²⁹⁰ Die Differenz besteht darin, dass er als Nachwuchs einerseits beim Fortbestand der Gewaltmechanismen bleibt, andererseits bestätigt, dass keine Revolution, kein Ausstieg aus der Schreckengeschichte der bisherigen Kultur möglich war. Außerdem setzt er den Hexen ein „geschichts-optimistisches Element bei. Sie verkörpern seiner Auffassung nach „ein destruktives Element, das durch die Zerstörung aller Mächtigen zugleich revolutionär wirkt.“²⁹¹ Merkwürdigerweise zitiert er in seinem Spätwerk eben die Hexenfrage, mit der die Brecht-Witwen die Entscheidung vertragen.

Müllers gespenstisches Nachspiel

Germania 3 weist einen stark prägenden Motiv- und Metaphernkomplex in Bezug auf die wiederkehrenden Untoten auf. Wir sind tatsächlich mit einem Stück Gespensterwelt konfrontiert. Schon der Titel kündigt ein gespenstisches Stück an. Er ist eine Anspielung auf den Titel von Paul C. Ettighoffers Weltkriegs-Roman *Gespenster am Toten Mann* (1931), in dem die Materialschlachten des Ersten Weltkriegs und der Irrsinn des Krieges erzählt werden. Dass der Verfasser einen intertextuellen Bezug schon im Nebentext markiert, weist auf ein starkes Intertextualitätssignal hin. Die Titelanspielung ist von hoher kommunikativer Relevanz und macht dem Rezipienten die Wiederkehr der Toten, den Fortbestand des Gräuels bewusst. Dass die Toten uns immer noch bedrängen, lässt vermuten, dass die Geschichte unerledigt ist. In diesem intertextuellen Bezug artikuliert sich auch eine explizite Metakommunikation, da eine autorreflexive Bewusstheit im Intertext zu erkennen ist. Da Müller beim Schreiben des Stückes geahnt haben dürfte, dass er beim Erscheinen des Stückes nicht mehr lebt, dürfte er mit dem *Toten Mann* sich selber, als bereits Verstorbenen, gemeint haben. Er ruft wie zum Abschiednehmen die Toten zu sich.

Der Motiv- und Metaphernkomplex der Untoten ist auch für Einzelszenen prägend. Sofort in der ersten Szene, als Auftakt, befinden wir uns in einem Mausoleum. In diesem Sinne ist das Stück von einer intensiven Bildlichkeit, da die Metaphorik der Untoten den dramatischen Text leitmotivartig durchzieht. Diese Bilder sind auch mit anderen Motivkomplexen, mit einer Tier-, Jagd- und Gewaltmetaphorik, verbunden.

Hitler und Stalin, die zwei brutalsten Diktatoren des zwanzigsten Jahrhunderts, sind in Müllers Theater Repräsentanten von Gewalt, Verrat, Schuld und Inhumanität. Sie führen

²⁹⁰ Ebd., S. 107.

²⁹¹ Ebd., S. 574.

Monologe, weil beide noch immer unerlöst klagen. Sie klagen in diesem Medium die Verräter und die Toten der Geschichte an. Der Dramatiker lässt die Untoten in ihren eigenen Gespensterhäusern auftreten. (Stalin befindet sich im Kreml, Hitler im Bunker.) In ihren Monologen stellt sich heraus, dass die Gewaltherrscher in der Nacht die gleiche Angst vor den Verrätern und Feinden haben wie ihre Untertanen. Da sie alleine sind, weil sie schon alle mutmaßlichen Verräter um sich herum getötet haben, müssen sie Selbstgespräche führen. Nur in dieser Kommunikationsform zeigen sich ihre wahren Ängste und die Tatsache, dass sie ihre eigenen Gespenster geworden sind. Auf der anderen Seite sind sie Zeugen und Mittäter von alten Gewaltmechanismen, die wie ein Kontinuum über die Lebenden herrschen. Durch den Blick auf einen überzeitlichen Kreislauf ist erkennbar, dass es zwischen der stalinistisch-kommunistischen und faschistisch-nationalsozialistischen Herrschaftsform und Vernichtungsgewalt kaum Unterschiede gibt. Beide Herrschaftsformen stabilisieren sich gegenseitig wie die symmetrische Handlungsstruktur zeigt. Wie geschichtliche Ereignisse gegeneinander gestellt werden können, ebenso ist eine dramatische Konstruktion, die auf symmetrischen Einheiten beruht, auch möglich.

Die Untoten erscheinen als Repräsentanten einer Gespenstergeschichte, ihre Gewalttaten beziehen sich auf die Fehlentwicklung der Geschichte. Unter diesem Aspekt ist weiterhin zu bemerken, dass der Dramatiker, indem er mit einem rückwärtsgewandten Blick auf die Geschichte schaut, eine neue Form von Dialog eröffnet, ein Gespräch mit den Toten. Seine Erfahrung des Scheiterns führt ihn also zu einer neuen Kommunikationsform, deren Ziel die Erledigung des Tradierten ist, damit die Lebenden von der Last der barbarischen Vergangenheit befreit werden können. Diese Gesprächsform wird bei Müller sogar zu einer der prägenden poetologischen Selbstaussagen, nach der Kunst in der Kommunikation mit dem Tod und mit den Toten wurzelt. Als Voraussetzung für das Zustandekommen der Kommunikation dient die Erinnerung, um die Geschichte dem Tod zu entreißen und den Diskurs für die Lebenden neu zu konstituieren. Dass Müller das Gespräch mit den Toten für produktiv hält, beweist, dass er eine Zukunft ausschließlich aus dem Dialog mit den Toten hervorgehen sieht. In diesem Sinne können wir das Stück als Totentanz auffassen, der die Darstellung der Macht des Todes verkörpert und durch den zugleich die Menschen dem Tod entrissen werden. Diese Auffassung lässt sich dadurch stützen, dass die zweite Titelversion des Stückes *Germania III Ein Totentanz* lautete, bis Müller dann später die endgültige Überschrift *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* gefunden hat.

5. 2. Deutschlanddiskurs im Drama *Iphigenie in Freiheit* von Volker Braun

Entstehung des Stückes

Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit* ist zwischen 1987 und 1991 entstanden. Der Autor beharrte 1993 in einem Gespräch mit Heinz-Peter Preußner darauf, dass *Iphigenie* bereits vor der Wende verfasst worden sei und nur Teile daraus, insbesondere die dritte mit *Geländespiel* überschriebene Episode später hinzugefügt und einzelnes daran verändert worden sei.²⁹² Das Stück erschien 1992 beim Suhrkamp-Verlag. Das Werk wurde vom Frankfurter Verlag auf einem dem Buch beigelegten losen Blatt als „szenischer Text“ und als ein „literarischer und politischer Beitrag zur Bewältigung dessen, was in den deutschen Ländern nach 1989 geschehen ist“ beschrieben.²⁹³ Dieser reduktionistische, kritische Werkkommentar hat die Interpretation des Werkes stark beeinflusst und zu gattungstheoretischen Überlegungen geführt. Infolgedessen hat man einen Mangel an traditionellen theatralischen Merkmalen konstatiert. Dem „szenischen Text“ wurde sogar mangelnde Spielbarkeit vorgeworfen. Das Stück wurde im Dezember 1992 im Kammerspiel des Schauspiels in Frankfurt uraufgeführt. Wenige Tage darauf wurde *Iphigenie in Freiheit* um einige politische Fragmente des Autors erweitert wie *Hydre intime*, *Familienleben* und *Verbannt nach Atlantis*²⁹⁴ und in Cottbus uraufgeführt. Eine andere Textausgabe erfolgte beim Mitteldeutschen Verlag. In dieser Ausgabe erschienen *Iphigenie in Freiheit* und anschließend drei autorische Schriften mit den Überschriften *Anmerkung*, *Arbeitsnotizen* und *Adresse an das Cottbuser Theater*.²⁹⁵

In den Theaterkritiken und Rezensionen wurde das Stück über die Geschichte der (Nach)-Wende-Zeit betrachtet. Der Misserfolg der Inszenierung im Westen Deutschlands wie der Beifall der Inszenierung im Osten Deutschlands und die Tatsache, dass die meisten Interpretationen das Werk ausnahmslos als Geschichte der deutschen Einigung verstanden, wirft die Frage nach den Grenzen der Rezipierbarkeit dieses Braunschen Werkes außerhalb des politischen Kontextes seiner Entstehung auf. *Iphigenie in Freiheit* ist von der Wendezeit und von den Vorspielen der Wende stark geprägt, aber gegen diese Reduzierung, das Werk als „Requiem auf den utopischen Sozialismus“ und als „ein höhnisches Pamphlet auf das

²⁹² Preußner, Heinz-Peter: Mythos als Sinnkonstruktion. S. 331.

²⁹³ Crăciun, Iona: Politisierung durch Polemisierung. S. 123.

²⁹⁴ Abgedruckt in Volker Braun : Texte in zeitlicher Folge. Wie es gekommen ist. Band 10. mdv Halle, Leipzig 1993

²⁹⁵ Abgedruckt in Volker Braun : Texte in zeitlicher Folge. Band 10. Mitteldeutscher Verlag Halle, Leipzig 1993

vereinte Deutschland”²⁹⁶ zu deuten, spricht schon allein die Entstehungszeit des Stückes. Iona Crăciun behandelt demgegenüber in seiner Arbeit dieses Problem unter anderen Gesichtspunkten und versucht, die thematische Komplexität dieses vielschichtigen Werkes aufzuzeigen. Er hält sogar die Behauptungen Wilfried Grauers für anfechtbar und widerlegt seine Hauptthesen. Grauert behauptet, dass Brauns Stück das Ende der DDR bearbeitet, dass es zwischen den vier Episoden des Textes keinen Handlungszusammenhang gibt und weiterhin, dass in der vierten Episode die intertextuelle Figuration fehlt, die in den ersten drei noch zu finden ist.²⁹⁷

Angesichts der Rezeption des Stückes ergibt sich eine Vielzahl von höchst unterschiedlichen Behauptungen, die in erster Linie eine Diskussion über die Wendezeit, über die politischen Stellungnahmen und über die formalen Merkmale des Werkes generieren. Infolgedessen steht Brauns *Iphigenie* in einem politischen und ästhetischen Spannungsfeld. Um diese irreführenden Aspekte zu bewältigen, findet man in den Arbeiten von Iona Crăciun und Heinz-Peter Preußner eine andere Art von Textanalyse. Beide bevorzugen die Textanalyse des intertextuellen Horizonts und versuchen, zu systematisieren. Es reicht ihnen aber nicht, die intertextuellen Bezüge in *Iphigenie in Freiheit* aufzuzeigen, sondern sie streben durch die Präsentation dieser intertextuellen Strukturen auch nach der Entschlüsselung der Weltanschauung und nach einer Erweiterung des thematischen Komplexes.

Ein imaginatives Gedankenspiel. Eine besondere Handlungsstruktur.

Iphigenie in Freiheit verfügt über einen einzigartigen, für dramatische Texte uncharakteristischen Aufbau und über eine Sonderform. Das Stück ist in vier Episoden eingeteilt, die als *Spiegelzelt*, *Iphigenie in Freiheit*, *Geländespiel* und *Antikensaal* betitelt sind. „Dem szenischen Text” mit klar getrennten Episoden mangelt eine Szenenstruktur. Crăciun behauptet, dass *Spiegelzelt* und *Antikensaal* als Prolog und Epilog aufgefasst werden können, da *Spiegelzelt* in äußerst konzentrierter Form den thematischen Horizont des Werkes skizziert²⁹⁸ und *Antikensaal* „als Antithese zur ersten Episode erscheint”²⁹⁹. Er argumentiert dafür, dass in *Spiegelzelt* das Exil als Ausdruck der *conditio humana* fungierte, während das Exil in *Antikensaal* den katastrophalen Zustand der Natur versinnbildlicht”.³⁰⁰

²⁹⁶ Michaelis, Rolf: Dein Wort in Goethes Ohr! Das letzte Werk der DDR-Literatur. In: Die Zeit, Nr. 16. 10. April 1992, S. 6.

²⁹⁷ Crăciun, Iona: Politisierung durch Polemisierung. S. 128. Hier wird auf Wilfried Grauert: Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun hingewiesen.

²⁹⁸ Ebd., S. 139.

²⁹⁹ Ebd., S. 185.

³⁰⁰ Ebd., S. 185.

Es ist gegen dieses Argument viel einzuwenden. Wenn man hier über Prolog und Epilog sprechen könnte, könnte man auch einen Höhepunkt der symmetrischen Komposition markieren. Im Gegensatz dazu hat diese Struktur kein Handlungsgeschehen. Dramatische Konflikte sind nicht gesichert, es fehlt an Handlung, an Zusammensetzung von Geschehnissen, an Konfliktsituationen wie auch an Zusammenstoß von Spiel und Gegenspiel. Demzufolge entsteht ein handlungsarmer Text, der sich darüber hinaus durch eine lyrisch-stilisierte Sprache und durch mehrstimmige Monologe auszeichnet. Die Nichtaktionalität verhilft dem Drama zum subjektiven, lyrischen Ausdruck. Es entstehen Reflexionsräume, für die aber keine monologischen Einlagen charakteristisch sind, sondern ein polemisches Gedankenspiel. Es gilt eine Mehrstimmigkeit, ein polyphonisches Diskussionsfeld. Aktionalität wird aber aufgehoben.

Die Komposition wird nicht von These und Antithese zusammengehalten und ausbalanciert wie Crăciun behauptet, wie auch nach dem Hegelschen System keine Synthese am Ende zur Geltung kommt. Diese Komposition wird von Konstruktionen und Dekonstruktion unterschiedlicher Welten gestaltet. Den vier Episoden entsprechend werden vier verschiedene Welten gebildet, die Reflexionsräume präsentieren. In diesem Sinne sichert die Dekonstruktion die Wendepunkte, da nach dem Modell dieses Auflösungsprozesses die Zerstörung zur Folge hat, dass zunächst eine andere Welt konstruiert wird.

Die erste Episode *Spiegelzelt* stellt den Reflexionsraum vom Nomadischen und Provisorischen dar und führt das Barbarische ein, in dem auch die Gewalt Platz einnimmt. Diese Welt widerspricht dem Gewohnten und Tradierten. Ein nächster Leitgedanke ist in dieser Episode das Exil als Form des individuellen politischen Protestes, das die Veränderung der Zustände andeutet. Eine andere Reflexion betrifft den Gedanken über den Zwiespalt zwischen dem denkenden und handelnden Individuum. Die Frage besteht darin, ob das denkende Individuum, das sich von der Gewalt als dem ewigen Geschichtsmuster distanziert hat, durch Gewaltlosigkeit auch eine Tat umsetzen kann.

Die zweite Episode, die die Überschrift *Iphigenie in Freiheit* trägt, verkörpert den Reflexionsraum einer griechischen Welt, in der solche Werte wie Freiheit, Humanität, Liebe zu erhoffen wären. Auch hier wird Gewalt angetan, wie auch Lüge, Macht, Hunger und Unrecht diesen Raum bestimmen, in dem die Grenzen zwischen Bruder und Feind, Täter und Opfer, Haß und Liebe, Leben und Tod, Krieg und Frieden zu verschwinden scheinen. Zwei

Welten werden miteinander konfrontiert. Hellas vertritt Iphigenie, die barbarische Welt von Skythen vertritt Thoas. Das Resultat ist: „Griechen Barbaren eine wüste Welt.“(S. 23.)³⁰¹

Die dritte Episode, die die Überschrift *Geländespiel* trägt, ist in Ravensbrück lokalisiert. Ravensbrück konkretisiert den einzigen konkreten geographischen Ort des Stückes, liefert sogar ein konkretes historisches Beispiel: Die Stadt war Ort eines der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Nach der Wiedervereinigung sollte auf dem Gelände der KZ-Gedenkstätte ein Supermarkt errichtet werden. Nach heftigen Protesten der Bürger hat man von dem Aufbau des Supermarkts abgesehen. In „Ravensbrück: KZ und Supermarkt“³⁰² (S. 27.) überdecken sich Vergangenheit und Gegenwart. Braun versinnbildlicht beide Zeitebenen: Als ein Einkaufswagen im Supermarkt geschoben wird, schleppt er sowohl die verdrängte Vergangenheit als auch die Realitäten der Nach-Wende-Zeit mit. Aus diesem Überlappen von Zeitebenen resultiert „ein Warenfriedhof am Rand der Stadt.“³⁰³ (S. 27.) Es wird also ein Rückfall in die Barbarei geschildert. Darüber hinaus wird selbst diese Welt als Supermarkt betrachtet, der auf dem Gelände eines Konzentrationslagers, auf den Trümmern des deutschen Faschismus gebaut wird.

In der vierten mit *Antikensaal* überschriebenen Episode wird eine mythische Welt, die mythische Urzeit konstruiert, um das zerstörte Verhältnis zwischen Mensch und Natur darzustellen. Hier kommt Brauns Zivilisationskritik unabhängig vom politischen System und vom Konkurrenzkampf zwischen Kapitalismus und Kommunismus zum Ausdruck. Er fokussiert auf die ökologischen Folgen der Industrialisierung und erkennt, dass die Natur von der industriellen Zivilisation verstümmelt wurde. Es stellt sich auf der Suche nach Freiheit und Utopie heraus, dass sie von keinem glücklichen Dauerzustand sind, sondern von einem schmerzvollen Augenblick.

Der intertextuelle Horizont des Stückes

Brauns Textgebilde ist ein Gedankenspiel, das eine Polemik mit den vorgegebenen Texten generiert. Unterschiedliche Textlandschaften werden konstruiert, die sich auf bestimmte Prätexte beziehen. Bei unserer Untersuchung werden die intertextuellen Referenzen nach dem Aspekt systematisiert, wie sie zur Formung der Gedankenwelten kontextualisiert sind. Hier liegt also eine andere Art von Systematisierung vor, wie sie im Falle von Brauns *Simplex Deutsch* vorlag. Dort wurden die intertextuellen Bezüge nach Themenkomplexen, literarischen und philosophischen Diskursen oder nach dem Aspekt von dominanten

³⁰¹ Die Seitenzahlen beziehen sich in diesem Kapitel auf Braun, Volker: Iphigenie in Freiheit. In Volker Braun : Texte in zeitlicher Folge. Band 10. Mitteldeutscher Verlag Halle, Leipzig 1993

³⁰² Ebd., S. 27.

³⁰³ Ebd., S. 27.

literarischen, philosophischen Vorlagen gruppiert. Im Gegensatz dazu hat man im Falle von *Iphigenie in Freiheit* aufzuzeigen, wie die Polemik in den einzelnen Episoden erfolgt, aus welchen Prätexten und in welcher Transformationsart sich eine Episode und ihre Textlandschaft ergibt.

„Zugehörig dieser blutigen Verwundtschaft“ (S. 8.) Der intertextuelle Horizont der mit *Spiegelzelt* überschriebenen Episode:

In *Spiegelzelt* wird der Reflexionsraum des Nomadischen und Provisorischen veranschaulicht, in dem das Verhältnis zur Gewalt eine Schlüsselrolle spielt. Es geht um ein Selbstzitat, um Brauns Gedicht mit dem Titel *Spiegelgasse*.³⁰⁴ Die Metapher versinnbildlicht die Verknüpfung von zwei Sinnebenen des Barbarischen und des Exils und eröffnet einen Diskurs über die politische Grundsubstanz des Exilgedankens. In den nachstehenden Prätexten werden folglich die Rolle der Revolution, Gewalt, Rache, Verrat thematisiert und perspektiviert.

Büchners *Dantons Tod. Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft*

Büchners düsteres Revolutionsdrama in vier Akten (1835) behandelt die französische Revolution und umfasst nur den Höhepunkt der Schreckensherrschaft, in die die Revolution gemündet war. Die Figuren der Revolution mit ihren unterschiedlichen Positionen werden mit kritischer Distanz behandelt und die Sinnlosigkeit des Terrors tritt offen zutage.³⁰⁵ Die Vergeblichkeit und Zukunftslosigkeit allen Tuns stehen im Mittelpunkt und das Stück deutet revolutionäre Planungen und Ideen als eitle Nichtigkeiten, als Geschehnisse von gestern, die das Heute längst nicht mehr erreichen, wertlos und überflüssig geworden sind. In Brauns Transformation und Verfremdung wird es über das ständige Wesen des Kriegerischen mit ironischer Bitterkeit reflektiert, wodurch Gewalt und Krieg bereits instrumentalisiert wurden: „Das ist sehr langweilig, immer in der nämlichen Rüstung herumzulaufen und die nämlichen Waffen zu ziehn. So ein altmodisches Instrument zu sein, auf dem ein Schlag immer nur einen Schrei ergibt.“ (S. 10.) Die Tötungsmaschinerie ist präsent und niemand kann sich von ihr distanzieren, weil jeder an Gewalt beteiligt ist.

Brauns Fortschrittsoptimismus und sein Glaube an eine fehlerlose Zukunft ist bei diesem intertextuellen Dialog noch weniger fest als er in seinem Essay *Büchners Briefe* (1977) noch war. Als er sich auf Büchners Provokation bezog, die darin bestand, dass zum Eingreifen der Gesellschaft als einziges Mittel die Ausübung der Gewalt gilt. Braun setzt die Auffassung

³⁰⁴ Die Spiegelgasse ist diejenige Straße in Zürich, in der 1836 /37 der politisch verfolgte und ins Exil getriebene Dichter Georg Büchner lebte und starb. Und auch in derselben Häuserreihe wohnte Lenin 1917 in seinem Exil in der Schweiz.

³⁰⁵ <http://www.xlibris.de/Autoren/Buechner/Interpretation/Danton.htm>

fort, nach der die Geschichte von einem fatalen Verlauf ist, indem auch er für die einzig mögliche Lösung hält, auf Gewalt Gegengewalt anzuwenden, um die menschlichen Verhältnisse zu ändern.³⁰⁶ Im Spiegel der Vergangenheit wird also auch die Gegenwart immer problematischer und es vollzieht sich bei ihm ein immer kritischeres Nachdenken über die Geschichte. Braun erreicht mit seiner Kritik den Punkt, wo sein Geschichtsoptimismus schon verlorengeht.

Aischylos' *Choephoren*, Euripides' und Sophokles' *Elektra*

Bei der Geschichte Elektras stehen das Verhältnis von Schuld und Sühne und die Tat des Muttermordes im Mittelpunkt. Es geht dabei um einen geplanten Mord an der Mutter, dessen Urgeschichte von Braun aufgearbeitet wird. Der Elektra-Stoff wird im eigenen Text bestätigend integriert und mit Verstärkung weitergeschrieben. Braun berichtet über diese Geschichte nicht als etwas Vergangenes, sondern aktualisiert sie. Die Geschichte und ihre Figuren entlarven sich, sie erscheinen „ein wenig nur geschminkt“ (S. 8.). Sie legen also ihre antiken Masken ab und zeigen ihre wahren Gesichter. Elektra und ihr Bruder erblicken einander im Spiegel und erkennen, dass sie durch Gewalt, Zorn und Mord verwandt sind. Sie gehören zu einer Familie, aber nicht ausschließlich von der geschlechtlichen Herkunft her, sondern sie sind zugehörig der „Familie der blutigen Verwundtschaft“. Es geht um eine „Familie, die sich schlachtet“ und dieser Familie sind MÖRDERVATER MÖRDERMUTTER MUTTERMÖRDER zugehörig (S. 9.). Auch die Toten fühlen sich mit „dieser blutigen Verwundtschaft“ verbunden. „Die Toten schauen aus der blutigen Wäsche“ (S. 8.). Sie sind also durch dieselbe Schicksalsgemeinschaft getroffen und stellt sich heraus, dass die blutige Zugehörigkeit der Gewalttäter noch stärker ist als die geschlechtliche Zugehörigkeit. Unrecht, Gewalt und Rache vergehen nicht wie auch die Wäsche blutig bleibt. Die mythische Geschichte ist gegenwärtig: „Kamera läuft.“ (S. 9.) und sie wird sogar durch die intertextuelle Transformation an die deutsche Geschichte angeknüpft. Im Syntagma „HEIL OREST“ (S. 8.) wird der Elektra-Stoff mit dem berühmten nationalsozialistischen Gruß, also ein Antike-Stoff mit der nationalsozialistischen Diktatur des zwanzigsten Jahrhunderts verknüpft. Die intertextuelle Transformation erfolgt aus dem Grund der Wiederkehr und Verkettung der gewaltsamen Geschichte und Gewalt.

Shakespeares *Hamlet*

Braun beginnt sein Stück mit einem verfremdeten Zitat aus *Hamlet*. Zitiert wird überraschenderweise keine Szene, in der Hamlet Hauptakteur wäre, sondern ein Dialog aus

³⁰⁶ Braun, Volker: Büchners Briefe (1977), S. 85.

dem Volk, zwischen Bernardo und Francisco auf der Terasse von Helsingör zum Zeitpunkt der Ablösung des Wachhabenden um Mitternacht. Der Dialog wird bei der Transformation zugunsten einer Mehrstimmigkeit aufgegeben. Die Rollen des Wächters und Bewachers sind bei ihm austauschbar. Die Grenzen zwischen Freund und Feind sind nicht mehr klar zu ziehen, weil man auf beiden Seiten stehen kann. Sowohl die menschliche Identität als auch die Legitimität jeglicher Herrschaftsform sind fragwürdig. Bei der Ablösung des Wachhabenden wird nach dem folgenden Kennwort: „Lang lebe der König!“ gefragt. Braun benutzt das Wort „Losung“ und spielt mit der Polysemie des Wortes, mit den Bedeutungen Kennwort und Wahlspruch, Leitsatz. Herrschaftsformen und die Rollen ihrer Beteiligten wechseln, so hat das Volk sich je nach Ablösung von Ideologien und Machtverhältnissen nach immer wieder erneuerten Leitsätzen zu richten.

An diesen Auftakt knüpft Hamlets Gespräch mit Rosenkranz als das zweite verfremdete Zitat an. Nicht nur Dänemark, sondern die ganze Welt wird als Gefängnis geschildert. Hier ist von einer ideologischen Knechtschaft die Rede, die man im eigenen Land abzusitzen hat. Als Gegenlösung erscheint mit autorialer Selbstironie das Paar von Volk und Volker, das gleichzeitig von Diskrepanz und Bruderschaft betroffen ist. Die klassische Vorlage wird verfremdet: Das Leben im Land wird als vergeudete Lebenszeit in Haft verstanden. Es folgt aber keine aktive Handlung dagegen. Die Passage mündet in einer resignativen Kompromissbereitschaft: „Wie mans nimmt. Man nimmt es wie es kommt.“ (S. 7.).

Lessings *Philotas*

Gotthold Ephraim Lessings Trauerspiel *Philotas* ist ein Antikriegsstück. Durch die Bezugnahme auf das Trauerspiel führt Braun das Motiv der Gefangenschaft weiter. Da in Brauns Stück die Grenzen zwischen Feind und Bruder labiler sind als in der Vorlage, stirbt nicht Philotas, sondern eine weibliche Stimme als Gegenpol an den Küssen des Bruders: „Wüßte ich, dass sie mich ersticken würden, ich würfe mich auf deinen Mund und ließe mich ließe mich ließe mich ließe mich ließe mich abschmatzen wie eine endlose Mahlzeit. Ich rase, ich Glückliche.“ (S. 9.) Bei der Verfremdung des Prätextes erfolgt ein weiterer Unterschied. Nicht nur eine Akzentverschiebung vom Männlichen aufs Weibliche ist festzustellen, sondern Braun geht auch mit der Illusion unterschiedlich um. Der Monologsprecher bei Lessing war eine männliche Gestalt - „ich Unglücklicher“ - , deren Freiheit in der Todesstunde auch illusorisch scheint, aber Philotas erhofft durch seinen Selbstmord, seinen Vater zum Sieg zu verhelfen. Er ist also ein Gefangener seiner kriegerischen Ideologie. Brauns weibliche Gestalt hingegen - „ich Glückliche“ - wird grotesk geschildert, da kein Glück und kein Friede durch Gefangenschaft, Unrecht und Auslieferung erreicht werden können.

Bertolt Brechts *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*

Brechts fragmentarisch überliefertes Stück (1927-1930) ist ein Übergangswerk, das an der Nahtstelle zwischen dem anarchistischen und dem Brecht der Lehrstücke steht.³⁰⁷ Nachdem er vergeblich versucht hatte, dem Stück noch eine belehrende Tendenz zu verleihen, beschied er sich schließlich mit der fragmentarischen Form. Die Hauptfigur Fatzer schafft nichts mehr als seine Abkehr vom Krieg: „Ich mache keinen Krieg mehr, sondern ich gehe jetzt heim gradewegs, ich scheiße auf die Ordnung der Welt“. Mit den Arbeitern, den Fleischern des Schlachthofes, prügelt er sich, und der Drang zum Weib wird ihm wichtiger als die revolutionäre Tätigkeit.³⁰⁸ Er ist also weder Gefangener des Krieges noch hat Angst vor der Todesstrafe. Er beendet den Krieg bloß aus egoistischem Interesse, tut aber nichts für eine bessere Welt.

Brechts Fragment inspiriert Braun schon von der Form her zur Fortschreibung der Geschichte über den Aussteiger. In der Braunschen verfremdenden Version erfolgt auch das Aussteigen aus der gewaltsamen Maschinerie der Geschichte: „Ich steige aus, mein Junge. Ohne mich. Das ist sehr langweilig, immer in der nämlichen Rüstung herumzulaufen und die nämlichen Waffen zu ziehn.“ (S. 10.) Die Ich-Stimme bei Braun hat mit dem Aussteigen die Chance, das Rad der Gewaltmaschinerie umzudrehen. Brecht hat den Krieg ironischerweise noch als „Ordnung der Welt“ apostrophiert. Dagegen schlägt Braun einen härteren, ernsteren Ton an. Der Krieg mit seiner „blutigen Verwundtschaft“ (S. 8.) wird als „Unrecht“ bezeichnet. Er setzt die Wahrheit der Kriegsmaschinerie in ein umfassenderes Spektrum ein: „In Mykene. Das Unrecht langt dir um davon zu leben.“ (S. 11.) Das Unrecht rast durch die Geschichte schon seit der Antike und es wird ihm kein Ende gesetzt. Hier benutzt Braun nachdrücklich das Wort Unrecht und nicht das Wort Fleisch wie bei Brecht (Fatzers Kameraden wollen Fleisch und kein Blut mehr sehen). Das Unrecht wohnt der Geschichte inne und ernährt, rettet groteskerweise die Welt. Demzufolge besteht der gewaltsame Gang der Geschichte fort.

³⁰⁷ Im dritten Jahr des Ersten Weltkrieges desertiert Fatzer mit drei Kameraden aus dem deutschen Heer. Die Männer schlagen sich bis Mülheim durch, um dort ein von Hunger, Kriegselend und Schieberei bestimmtes Leben zu führen. Fatzer verschwindet weder aus moralischen noch politischen Gründen. Er hat schlicht keine Lust als Kanonenfutter zu enden, keine Lust, mit anderen Menschen eine bindende Beziehung einzugehen, keine Lust auf Revolution.

³⁰⁸ Für Heiner Müller war das Fragment »ein Objekt von Neid. Das ist ein Jahrhunderttext, von der sprachlichen Qualität her, von der Dichte.« Die etwa 550 existierenden ungeordneten Manuskript und Typoskriptblätter montierte er zu einem Stück. Zu seiner Bearbeitung sagt Heiner Müller: "Was am Fatzer wichtig ist, das hängt zusammen mit dem Fragment-Charakter der deutschen Geschichte, der dazu führt, dass so ein Stück, das ganz unmittelbar mit deutscher Geschichte zu tun hat, Fragment bleibt ... Vier Leute desertieren aus dem 1. Weltkrieg, warten auf die Revolution, und die kommt nicht. Und nun sind sie ausgestiegen aus der Gesellschaft... radikalisiert sich gegeneinander und negieren sich gegenseitig. Das ist eine große Formulierung einer Situation, die sich in der deutschen Geschichte immer wieder ergeben hat ." In: <http://www.lernzeit.de/sendung.phtml?druck=1&detail=759214>

Hier bezieht sich Braun wieder auf die ideologische Gefangenschaft, die als Medium der Zeitung vermittelt wird: „Da ist ein Zeitungsblatt! Darin steht: daß alles Alte besser als alles Neue ist. Und so wie es bleibt ist es. Das Morgenrot ist grün und der Mensch ein schönes Herz, aber Er kann es herauschneiden im Supermarkt.“ (S. 12)³⁰⁹ Es sind also nur noch Lüge, Unrecht und Manipulation wahrnehmbar. Der Brechtsche Optimismus wird durch die verfremdende Transformation negiert. Der abweichenden Integration der Brecht-Zitate folgt die Negation der ursprünglichen Aussageinhalte und außerdem Brauns Abschied von Brechts Konzept wie auch vom utopischen Geschichtsoptimismus.

Selbstzitate in der mit *Spiegelzeit* überschriebenen Episode

Volker Brauns *Dmitri*

Zu seinem 1980 erschienenen Drama *Dmitri* wurde Volker Braun von Friedrich Schillers *Demetrius* angeregt. Mit diesem Stück führt er die Auseinandersetzung mit dem Klassiker Schiller fort, die schon früh in seinem Leben einsetzte, und beendet Schillers aus Krankheitsgründen ein Fragment gebliebenes Stück. Friedrich Schiller wählte einen historischen Stoff³¹⁰ aus, um ein letztes Mal seine Ideen zu konstruieren. Er ist aber nicht mehr der alte Idealist, als er aufzeigt, dass Macht Macht ausübt.³¹¹ Seinem Vernunftideal selbst wohnt also ein Gewaltmoment inne. Auch nach dem Sieg der Freiheit bezeichnen Macht und Gewalt das Grundproblem der Geschichte.³¹²

Braun fokussiert in seiner Bearbeitung einerseits auf die scheinbare Legitimität jeglicher Herrschaftsform, andererseits auf die Eingeschränktheit des individuellen Handelsvermögens. Weder der Zar - abgesehen von seiner Legitimität - noch sein Gegenpart, das Volk, geht ein Engagement ein, das zur sozialen Wandlung führen könnte. Braun beharrt mit dem Aufrufen der Philosophie von Ernst Bloch³¹³ auf der Hoffnung von zukünftigen Möglichkeiten.³¹⁴ In

³⁰⁹ In dieser Passage bezieht sich Braun auch auf Brechts Gedicht *Lob der Dialektik*, in dem Brechts Geschichtsoptimismus zu lesen ist: „So, wie es ist, bleibt es.“ Außerdem wird weiterhin aus Fatzer zitiert: „Das Morgenrot ist sehr schön und der Mensch hat ein Herz und es ist kühn, eins zu haben.“

³¹⁰ Dabei geht es um ein Interregnum nach dem Tod von Iwan IV in Russland (1584), dessen Sohn, Demetrius 1591 von Boris Godunow, der provisorisch die Regierungsgeschäfte leitet, ermordet wird. Nachdem ein falscher Demetrius das Amt des Zaren erhält, wird er aus diesem Grund 1605 getötet. Das Machtvakuum dauert bis 1613, als Michael Feodorowicz Romanow der Zar von Russen wird.

³¹¹ http://www.schillerjahr2005.de/materialien/text_assheuer/index.html

³¹² Mit dem Demetrius zerbricht Schiller sein altes Geschichtskonzept: die Geschichte als Weltgericht. Dass geschichtliches Handeln sinnlos ist, zeigt der geplante Schluss der Tragödie. Das Auftreten eines zweiten Demetrius, der sich der identitätsstiftenden „Beweise“ des ermordeten „betrogenen Betrügers“ bemächtigt hat und nun seinerseits Ansprüche auf den Thron stellt, läßt „das Alte von neuem beginnen“. Geschichte als fataler Kreislauf. Die Frage, die im Demetrius gestellt wird, ist nicht mehr die nach Schuld und Unschuld im antiken Sinn, sondern von Ereignis und Nicht-Ereignis, von Handeln und Nicht-Handeln in einer Maschinerie, die der Einzelne nicht mehr überblicken kann.

³¹³ Wir haben nicht die Möglichkeit, den philosophischen Diskurs in Bezug auf *Dmitri* zu behandeln, aber die Kenntnis ist vorausgesetzt, dass Blochs Philosophie in Brauns Werken auch nach dem Paradigmenwechsel betimmend ist.

diesem Sinne könnte vermutet werden, dass die dramatische Handlung sich in beiden Stücken auf die gleiche Art und Weise nach einem Augenblick, nach einem „Moment des Möglichwerdens“³¹⁴ richtet. Wenn aber dieser Augenblick bei Braun ohne Beibehalten eines Ideals bleibt, stellt sich die Frage, was für eine Rolle der Augenblick in der Differenz zu Schillers Bearbeitung spielt. Braun führt die Konstruktion mit einem *Demetrius*, wo der Hochstapler gegen eine feste Weltordnung stimmt, gemäß Schiller weiter, doch statt einer Tragödie und statt des psychologischen Dramenansatzes bei Hebbels *Demetrius*, kommt eine Komödie heraus. Dementsprechend wird die zentrale Szene der Handlung, Dmitris Einzug nach Moskau verdreht. Der Jubel nach Schillers Art bleibt aus, die Zeit dreht sich, die Uhr und das Glockenspiel werden „von GOTT ERHALTE DEN ZAR auf „WACHT AUF, VERDAMMTE DIESER.“ (S. 143.) umgestellt. Durch die Montage wird Zeitwechsel, ein neuer Schauplatz geschaffen, in dem drei Bolschewiki ihre Rollen bekommen. Im Theater des Theaters mit drei Perspektiven werden aus der Sicht des Zuschauers parallel zwei Zeitschichten, zwei Formen von Machtübergaben geschildert, nämlich die Machteroberung des Zaren und die Ankunft von Lenin in Moskau im Jahre 1918 und sein Einzug in den Kreml. Mit der Tat, dass das Glockenspiel auf dem Erlöserturm des Kremls umgestellt wird, wie es auch war, könnte im Blochschen Sinne der mögliche Augenblick der gesellschaftlichen Umwandlung zur Verfügung stehen. Durch diesen Umgang mit Montage wird aber aus einer historischen Szene mit klassischer Form die aktuelle Kritik des Gegenwartsautors vermittelt. Der Effekt ist noch stärker, indem der dritte Bolschewik das oben Zitierte nur „sehr leise“ (S. 145.) aussprechen darf, damit die Parteispitze das nicht hört. Durch den Kommentartext, durch die Entfremdung erkennen wir aus den Resultaten, was aus dem richtigen Augenblick, aus der Revolution geworden ist, nämlich das System des Stalinismus und die Stagnation der DDR.

Braun bezieht sich durch das Selbstzitat, durch die Passage der Kreml-Szene, auf die verpasste Möglichkeit der Veränderung. Durch die verfremdende Transformation radikalisiert er aber seine eigenen Aussageinhalte. Während der Dramatiker mit Schillers Fragment noch mit Mitteln der Komödie umgegangen ist, um den verpassten Augenblick wahrnehmbar zu machen, hebt er seine frühere Umkehrungsform auf. Er revidiert seine eigenen Worte, infolgedessen erfolgt eine abweichende Integration: „Riechst du das Glockenläuten? Das ist

³¹⁴ Wie Braun, so ist auch Bloch der Auffassung, dass die Geschichte ein offener Prozess ist, die auf einen Augenblick als eine mögliche Utopie zugespitzt ist. Kirchner, Verena: Das Nichtgelebte oder der Wille zur Utopie. In: Bloch-Almanach 20/2001. Periodicum des Ernst-Bloch-Archivs der Stadt Ludwigshafen am Rhein-Hrsg. von Karlheinz Weigand. S. 92.

³¹⁵ Braun, Volker: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. In: Sinn und Form. 46. Jg. 6/1994, S. 886.

eine lose Zeit für deine Feinde und ums Verrecken enig sind Schlachtluft und Sommertag auf dem Golfplatz. Spiele du nur auf das Loch zu.“ (S. 12.) Aus der Selbstpolemik resultiert eine groteske Abrechnung mit seinem früheren utopischen Glauben. Er enthistorisiert hier die Szene, hebt die früheren Zeitschichten auf (Zarismus + Bolschewiki) und integriert die transformierte Stelle in die Ebene der Universalgeschichte, die in *Spiegelzelt* als blutiger Gang erscheint. Feind und Bruder gehören gleichrangig zur mythischen, universalen Familie, die schlachtet und auf dem Schlachtfeld verreckt. Es ist von einer Welt die Rede, wo Gewalt, Schlacht und Blut schon als Instrumentalisierung innewohnt. Infolge der Tötungsmaschinerie bleibt auch „das Moment des Möglichwerdens“ aus: „Das ist der Augenblick: Das Glück das Grauen.“ (S. 9.)

„Dein Wort in Goethes Ohr“ (S. 18.) . Der intertextuelle Horizont in der mit *Iphigenie in Freiheit* überschriebenen Episode

Johann Wolfgang Goethes *Iphigenie auf Tauris*

Goethes Bühnenstück ist in der zweiten, umfassenden Episode als dominante literarische Vorlage kontextualisiert. Iona Crăciun benutzt für die Beschreibung des intertextuellen Horizonts der zweiten Episode den Begriff der „intertextuellen Monovalenz“, die einen Kontrast zur ersten Episode bildet, in der eher eine intertextuelle Multivalenz zu erfahren ist.³¹⁶ Während die erste Episode also zahlreiche Bezüge auf Werke verschiedener Autoren, literarischer Epochen aufweist, erfolgt in der zweiten Episode eine Bezugnahme auf Goethes Werk *Iphigenie auf Tauris*. Diese Episode ist vor allem von Goethes Werk geprägt, infolgedessen erweist sie sich als eine polemische Auseinandersetzung mit Goethe.

Goethes *Iphigenie auf Tauris* ist aus dem Jahre 1786 nach der Vorlage von Euripides' *Iphigenie bei den Taurern*. Auch seine heimliche und jähe Flucht von Weimar, seine *Italienische Reise*, spiegelt sich im Stück.³¹⁷ Der Eintritt in das Weimarer Hofleben, seine dort übernommenen Verpflichtungen im Rahmen von Staatsaufgaben, Theater- und Schauspielleitung sowie Fürstenerziehung bilden die Basis für die in der *Iphigenie* vertretene Auffassung eines Erziehungsideals mit humanistisch-aufklärerischem Gehalt. Die subjektiven Wahrnehmungen des historischen Prozesses spielen also eine bedeutende Rolle.³¹⁸

³¹⁶ Crăciun, Iona: Politisierung durch Polemisierung, S. 156.

³¹⁷ <http://www.zpr.uni-koeln.de/~petra/iph.html>

³¹⁸ Die erste Fassung der *Iphigenie* (entstanden 1779) fällt in eine Zeit uneinheitlicher politisch-praktischer Projekte. Alle Projekte scheiterten aber an den Machtverhältnissen des Weimarer Staates. Seine Erkenntnis ist einer der Gründe für seine fluchtartige Reise nach Italien, die er ohne Erlaubnis seines Dienstherrn, des Fürsten Karl August, im September 1786 antritt. Die Italiensche Reise beflügelt zwar seine dichterischen Leistungen, hat aber auch zur Folge, daß er bei seiner Rückkehr nach Weimar im Juni 1788 von allen Staatsaufgaben zurücktritt. In: <http://www.zpr.uni-koeln.de/~petra/iph.html>

Goethes Schauspiel führt mit seinen Abweichungen vom mythologisch begründeten Vorbild des griechischen Tragikers die Entwicklung eines neuen Griechenbildes ebenso wie die Erziehung der Barbaren konsequent zu Ende. Darüber hinaus ist schon im Aufbegehren der Iphigenie gegen die Wiedereinführung der Menschenopfer ein humanisierender Aspekt im Drama enthalten, der so in der klassischen Vorlage nicht zu finden ist. Goethe nimmt das Projekt der Überwindung der Barbarei durch die Humanisierung vor und versucht mit seinem Werk, das klassische, humane Ideal von einer besseren Welt zu retten. Preußner stellt fest, dass Goethe seine Idealität gegen die Alten betone und den Stoff in den Gewinn des rein Menschlichen, des Wahrhaftigen durch das Weib, durch die Idealisierung der Frau umdeute.³¹⁹ Iphigenie verkörpert bei Goethe die Einheit mit der Natur und wird zur kindlichen Gestalt des wahrhaften Humanen.

Brauns Transposition:

Goethes Werk mit seiner Humanisierung und versöhnenden Haltung steht schon mit der ersten Episode *Iphigenies* im Kontrast, in der von Braun eine Welt der ideologischen Gefangenschaft und Gewalt konstruiert wurde. In der ersten Episode wird die Zugehörigkeit zu der „blutigen Verwundtschaft“ aufgezeigt, die eben der Bezug auf den Mythos (Elektra-Stoff) generiert. Iphigenie erscheint in Brauns zweiter Episode als „Schaufensterpuppe im Supermarkt“ (S. 19.). Sie wird als „UNDANKBARES DING“, als „DIE HURE LÜGNERIN UND MÖRDERIN“ (S. 20.) und als „DIE KAPUTTE“ (S. 23.) beschimpft, die „mir der Lust und mit der Liebe handelt“ (S. 20.), die NOCH SCHÖN IST, WENN AUCH NICHT KLUG“ (S. 19.), die „EIN WENIG ABGESCHABT VON DEN BARBAREN“ (S. 14.) ist. „IHRE UNSCHULD“ (S. 20.) wird verspottet. Die Griechin „lebt ein unlösbares Leben“ (S. 23.) und erleidet bei Thoas Gewalt. „Die wahnsinnige Liebe“ Thoas’ tut ihr Gewalt an: „Er läßt mich los aus seinen Händen, seht ihr Das Würgemal. So hat er mich geliebt Für nichts als ein kindliches Lächeln.“ (S. 15.) Demzufolge trägt Iphigenie „ein blutiges Gewand“ (S. 15), das nicht mehr rein zu waschen ist.

Die Gewalt wird nicht nur allein Iphigenie angetan. Sie wird vererbt, stammt von Elektra und Orest, als sie ihre Mutter getötet haben und hört nimmer auf: „Mein Bruder braucht, das glaubt er, eine Schwester Er hat die Fallsucht seit dem Mord an Mutter Erde, jetzt jagt ihn die Erinnerung Mit Hunden.“ (S. 18) Der Iphigenie-Stoff wird also durch die intertextuelle Transformation mit der Geschichte Elektras von ihrem Muttermord zusammengeknüpft, die in der ersten Episode zur Schilderung „der blutigen Verwundtschaft“ in den Mittelpunkt

³¹⁹ Preußner: Allegorisierung des Zivilisationsdramas, S. 351.

gerückt wird. Auch Iphigenie gehört also zur „Familie, die schlachtet“, die der Erde Gewalt antut: „Griechen Barbaren eine wüste Welt Lust Haß Lust. Dieses Gefühl Ganz unauflöslich schneidet mich in Stücke Und wirbelt mich wie Köder vor die Fische Vögel pickt mich auf, Winde zerstreut mich O Freude, in der Welt sein Alles schmecken Tod und Leben.“ (S. 23.) Die Montage ermöglicht demzufolge die Verschmelzung mit dem blutigen Gang der mythischen Geschichte aufzuzeigen.

Die auffällige Rekurrenz des Blutmotivs signalisiert die Blutspuren der Geschichte und macht den Leser dessen bewusst. „Griechen und Barbaren“ leben in „einer wüsten Welt“ (S. 23.) und „Unter dem hellen Himmel der wie Blut stürzt (S. 17./ wiederholt: S. 20.; S. 23.). Braun bezieht sich hier auf ein Selbstzitat aus seinem politischen Essay *RASKOLNIKOW TROTZKI GORBATSCHOW*, in dem er auf Dostojewski als den Urheber der Utopie, „des anderen Lebens“ hinweist: „Er starb, nach Blutstürzen, im Januar 1881.“³²⁰ Braun bildet einen Kontrast vom hellen Himmel und Blut, der zur Metapher der gescheiterten Utopie wird.

Neben den Blutspuren wird der Hunger, der Hungermarsch ebenfalls zum metaphorischen Motiv. Hunger wird als Freiheitsdrang und konstruktive Energie verstanden, der mit der russischen Welt, mit dem Barbarischen der Steppe in Zusammenhang gebracht wird. Die Rede ist vom Elend der Dritten Welt, die sich im Bild der Hungersteppe manifestieren lässt. Darüber hinaus ist die Hungersteppe der Gegensatz zur Katastrophe der Menschen und der Natur, die die Zivilisation aus der Gefangenschaft befreit.

Brauns *Iphigenie* verkörpert die Realität der Gewalt im Gegensatz zum humanen Handeln, deren Utopie Goethes Werk versinnbildlicht. Brauns Auseinandersetzung mit Goethes Engagement kommt auch deutlich zum Ausdruck: „EIN FRACHTGUT. EDELMÜLL. HILFREICHE KUNST. / EUROPAS BESTES STÜCK.“ (S. 22.) Die abweichende Integration erfolgt in sarkastischer Weise und resultiert aus Brauns Polemik gegen Goethe und gegen die ursprünglichen Aussageinhalte: „Zwischen uns sei Wahrheit! wessen Wahrheit.“ (S. 21.) Die von Goethes Werk gelieferten und verabsolutierten Werte werden negiert. In der Überschrift *Iphigenie in Freiheit* wird zwar die Freiheit artikuliert, wir erkennen aber in Brauns Transposition, dass sie in der Welt der Gefangenschaft nicht mehr realisierbar ist. Aus Brauns subjektiven Wahrnehmungen resultiert eine bittere Ironisierung der historischen Prozesse, in denen keine Taten zum Handeln veranlassen. Hier werden Gewalt, Unterdrückung und Krieg legitimiert und auf sie mit Gegengewalt geantwortet. Die Utopie auf eine bessere Welt wird sogar zum Scheitern verurteilt: „Der Kinderglaube an die

³²⁰ Braun, Volker: *Raskolnikow Trotzki Gorbatschow*. In: Braun, Volker: *Wir befinden uns soweit wohl*, S. 80. und Craicun: S. 161.

heile Welt. Jetzt hat er ihn und ist zum Kind geworden Thoas zahnlos, und wiegt sich im Glauben Daß er die Welt versöhnt mit süßen Sätzen Unter dem hellen Himmel der wie Blut stürzt” (S. 17.)

Heiner Müllers *Die Hamletmaschine*

Der gesamte Text (1977) zehrt unübersehbar von William Shakespeares *Hamlet*– Tragödie. Die forcierte Intertextualität von *DIE HAMLETMASCHINE* steht damit außer Zweifel. Ebenso unzweifelhaft ist die für Heiner Müller typische Verquickung der Motive Sexualität, Gewalt und Geschichte auch hier gegeben. Einerseits gestaltet *DIE HAMLETMASCHINE* insofern eine heillose Szenerie, die weder Glück noch Freiheit, keine Zukunft und schon gar keine Hoffnung kennt. Hamlet ist bei Shakespeare der letztlich handlungsunfähige Melancholiker, nichts bewahrt ihn dennoch vor der Gewalttat, so stellt sich ihm bei Müller Ophelia als Elektra gegenüber. Dieser sagt der griechische Mythos bekanntlich nach, genau das geleistet zu haben, woran Hamlet versagt: Sie hat ihren Vater Agamemnon an der Mutter Klytemnaistra und deren Geliebten Aigisthos gerächt. Mag die klassische Elektra dem schwachen Hamlet in dieser Hinsicht überlegen sein, so kann das für Müllers Ophelia in Elektra-Pose nicht mehr gelten.

Braun bezieht sich also auf einen Prätext, in dem auf die Beziehung von Gewalt und Gegengewalt fokussiert wird. Müllers Ophelia richtet als Opfer ihre Gegengewalt nicht auf den Urheber, sondern auf sich selbst: „Ophelia Hier spricht Elektra. Im Herzen der Finsternis. Unter der Sonne der Folter. An die Metropolen der Welt. Im Namen der Opfer. Ich stoße allen Samen aus, den ich empfangen habe. Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich erstickte die Welt, die ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln. Ich begrabe sie in meiner Scham. Nieder mit dem Glück der Unterwerfung. Es lebe der Haß, die Verachtung, der Aufstand, der Tod.“³²¹

Bei Braun erscheint die Frau auch als Opfer der Unterdrückung, die sich selbst Gewalt antut, indem sie ihre Mutterschaft und Mutterliebe zerstört. Die Freiheit der Frauengestalt realisiert sich als Absurdität im Selbstmord. Bei Müller wird Hamlets Europa und so die abendländische Zivilisation zum Untergang verurteilt: „Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa“. (S. 41.) In Brauns Bezugnahme erkennt man noch einen geringen Widerstand: „... mein alter Text An dem ich würgte, den ich kotzte, schrie Gegen die Brandung nachts am nackten Strand Das Land der Griechen mit der Seele suchend“ (S. 16.) Bloß im Schrei lässt sich die

³²¹ Müller, Heiner: *Die Hamletmaschine*. In: Müller, Heiner: *Material*, S. 48.

Verabschiedung von der Utopie und Freiheit manifestieren, da Hellas nur noch als Gewaltland erscheint.

Müller wie auch Braun folgen dem gleichen Verfahren mit dem mythischen Stoff. Beide beziehen sich auf den Elektra-Stoff und rücken mit dieser Bezugnahme die Urheberin des Muttermordes in den Mittelpunkt. In der intertextuellen Transformation erweist sich der Ursprung des blutigen Ganges der Geschichte. Beide Dramatiker perspektivieren das gewaltsame Wesen des Mythos, indem sie den Elektra-Stoff mit ihren Frauengestalten verschmelzen: Ophelia, beziehungsweise Iphigenie sprechen als Elektra. Im Bild des Messers versinnbildlichen beide Dramatiker die Realisierung der Gewalt. Müller beendet *Die Hamletmaschine*: „Wenn sie (die Welt, die Ophelia geboren hat) mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.“ (S. 48-49.) Die Welt ist an ihrem Gewaltpotenzial erkennbar. Bei Braun trägt die Freiheit das Messer. Die Freiheit kann in diesem Sinne nicht als Verwirklichung, Illusion oder Utopie, sondern als Mord und Gewalt erfasst werden.

Selbstzitat in der mit *Iphigenie in Freiheit* überschriebenen Episode

Volker Brauns *Das Eigentum*

Brauns Gedicht aus dem Jahre 1990 war Teil einer heftigen, oft auch verletzenden Kontroverse zur deutschen Wiedervereinigung.³²² In der Debatte des deutsch-deutschen Literaturstreits wirkte Brauns Gedicht wie ein Innehalten, eine wehmütige Erinnerung, der Abgesang auf etwas, das einmal viele Hoffnungen barg und unwiederbringlich verloren war. Trotz aller Unzufriedenheit mit den Verhältnissen in der DDR und trotz aller Einschränkungen, denen kritische Dichter unterworfen waren, wäre es für Braun undenkbar gewesen, sein Land zu verlassen: „Da bin ich noch: mein Land geht in den Westen.“³²³ Mit dem Scheitern des sozialistischen Staates scheint aber seinen Texten die Grundlage entzogen zu werden, die Widersprüche zwischen der Wirklichkeit und sozialistischem Anspruch zu beschreiben. Brauns operatives Literaturverständnis, seine Vorstellung von literarischer Mitwirkung am Prozess Gesellschaft ist obsolet geworden.

Dieses Scheitern hat er hier zu überwinden, dessen Prozess auch in *Iphigenie* spürbar ist. Das Gedicht nimmt auf Hölderins *Mein Eigentum* (1799) Bezug. Die Elegie beschreibt das Asyl des heimatlosen Dichters. Heimatlos ist der von den Ideen der französischen Revolution angesteckte Dichter, weil ihn die bürgerliche Gesellschaft nicht ernst nimmt. In seiner

³²² http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/nullpunkt/pdf/braun_eigentum.pdf

³²³ Braun, Volker: *Das Eigentum*. In: Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 10. Mitteldeutscher Verlag Halle 1993, S. 52.

Dichtung schafft er sich seine eigene Welt, eine Welt der Gedanken, Träume und Ideen. Sie wird sein unveräußerliches Eigentum, seine Heimat. Diese Idee, eine Gedankenwelt per Kunst als Eigentum zu schaffen, ist auch bei Braun als künstlerische Konzeption zu erkennen, als er durch Konstruktion und Dekonstruktion eine imaginäre Gedankenwelt als Eigenes aufbaut. Brauns Kritik an Hölderin, den er doch zugleich beschwört, trifft aber auf dessen Weltfremdheit. Anstatt gegen die entfremdeten Verhältnisse anzukämpfen, zog sich der Dichter in sein privates Asyl zurück und nahm die Trennung, Entfremdung von Literatur und Gesellschaft in Kauf. Die Möglichkeit dieser Trennung ist für Braun unakzeptierbar, weil Dichtung seinem Literaturverständnis nach nicht die Festung gegen die äußere Welt, sondern Teil von ihr ist. Brauns Gedicht ist eine Art Bilanz des Dichterlebens, das die Grundlage seiner Arbeit, seines Landes, seiner Gesellschaft verlor.

Braun verweist auf „HELLAS HELLAS HELLAS“ als „mein Eigentum“ (S. 20.), in dem als Traum und erwünschte Idee die „FREIHEIT“ zu erwarten ist. „Mein Eigentum. Entwaффnet von der Werbung Geht Iphigenie handeln mit der Lust und mit der Liebe. Lust und Liebe sind Die Fittiche zu großen Taten.“ (S. 20.) Iphigenie verkauft sich wie auch das größte Eigentum, die Utopie der Freiheit. Die Verwirklichung der Freiheit wird also in Iphigenies Welt negiert, weil eben das unveräußerliche Eigentum sich verkauft, auf dem Hölderin noch beharrte.

„Antigone schiebt ihren toten Bruder im Einkaufswagen durchs KZ“ (S. 27.). Der intertextuelle Horizont der mit *Geländespiel* überschriebenen Episode

Sophokles' *Antigone*

Sophokles setzt sich in *Antigone* (uraufgeführt im Jahre 442 v. Chr.) mit dem Gegensatz zwischen dem ewig gültigen ethischen Wertesystem und der kurzlebigen Tagespolitik auseinander. Dabei wird deutlich, dass die Kluft zwischen beiden Gebieten unüberbrückbar ist. In der Rezeption wurde der Antigone-Stoff mit seinem Konzept der allseits propagierten Menschlichkeit den Idealen der Klassik gemäß umgedeutet. Demzufolge steht Antigone für das Ideal des human handelnden Menschen, Kreon hingegen verkörpert das Gegenteil dessen, was die Vertreter der Klassik unter einem geeigneten König verstehen.

In der intertextuellen Transformation Brauns erfolgt eine Deformation sowohl des mythischen Stoffes als auch der klassischen Bearbeitungen nach Idealen: „Antigone schiebt ihren toten Bruder im Einkaufswagen durchs KZ“ (S. 27.) In der Supermarkt-Welt gibt es keinen Kreon, der die Bestattung verbieten würde und demzufolge die Lage unmenschlich wäre. Die Masse der Käufer steht aber über ihr als Tyrann, der sich ausschließlich nach Geld und Produkten richtet und für Antigone und ihren toten Bruder teilnahmslos ist. Die moderne Antigone handelt zwar auch wie die antike Vorläuferin, jedoch unter den noch erniedrigenderen

Umständen eines Supermarkts, aber es gelingt ihr auch nicht, dass die anderen individuell handeln. Die Masse kauft beim Andrang ihre Fetische und es ist keine Rede von Menschlichkeit. Sie verdrängt den Toten und wollen ihn dem toten Menschen angemessen nicht bestatten, weil es nur darum geht, dass jeder seinen Einkaufswagen voll macht. Braun prognostiziert hier die größte Gefahr der Konsumgesellschaft, dass die Menschen nur von ihren Fetischen verwünscht sind.

Politische Losungen

Die Welt der Episode *Geländespiel* (ein Supermarkt auf dem Gelände der KZ-Gedenkstätte) ist aus der Idee geschaffen, die sich darauf bezieht, dass das Alte fortbesteht und die Vergangenheit noch nicht überwunden wurde. Wie geschichtliche Ereignisse ihren Einfluss aufeinander haben, so überlappen auch Losungen aus unterschiedlichen Epochen und Ideologien einander.

Im Supermarkt werden die Ideologien als Produkte konsumiert. In der Fastfood-Gesellschaft kann man nicht nur „den weißen Riesen“ und „Hamburger“ und „Bier“ (S. 27, 28.) verkosten, sondern auch alte Losungen gelangen in den Einkaufswagen. In Bezug auf den Wilhelminismus hängt die „Leuchtreklame: MIT GOTT FÜR KAISER UND.“ Der ursprüngliche Wahlspruch lautet: „Mit Gott für Kaiser und Vaterland.“ Das Wort ist also aus der Leuchtreklame erloschen. Statt eines Nationalgefühls suggeriert das gebrochene Zitat Heimatverlust und Verlust des Nationalbewusstseins. Der Wahlspruch und damit im Hintergrund die Zeit des II. Reiches wird in der Weise verfremdet, dass sich mit dem Erlöschen des Vaterlandes nach UND ... sogar die Warenkette Kaisers assoziieren lässt. Aus dieser verfremdeten Form des Zitats können wir entschlüsseln, dass die Konsumgesellschaft mit ihrem Warenfetischismus den Platz des Heimatgefühls eingenommen hat.

Als Inversion erscheint Lenins Dekret in der transtextuellen Transformation. Er hat den Kommunismus als „Sowjetmacht plus Elektrifizierung des ganzen Landes“ definiert. Brauns Inversion lautet: Elektra ELEKTRIFIZIERUNG MINUS SOWJETMACHT gleich Kapitalismus ein Warenfriedhof am Rand der Stadt“ (S. 27.). Braun verfremdet wieder eine Losung und zeigt die Kontinuität der geschichtlichen Ereignisse und den Prozess der Enthumanisierung. Selbst der Mythos verwandelt sich wie auch die geschichtlichen Vorgänge. Die Geschichte über Elektra, über die Muttermörderin, ist durch Industrialisierung und Kommunismus gleich dem Warenfriedhof, der von den Toten der Konsumgesellschaft lebt. Es ist also nicht von einer Entwicklung die Rede, sondern von einer Kritik, der Braun den Kapitalismus und die Erscheinungen der Konsumgesellschaft unterzieht. Bei dieser Kritik erfolgt durch die Transformation der intertextuellen Referenzen auch eine scharfe Beurteilung

der Zivilisation. Durch die abweichende Integration der intertextuellen Referenzen zeigt der Dramatiker bei der Beschreibung der Supermarkt-Gedankenwelt den Prozess der Barbarei auf. Er transformiert den Mythos über die humane, soziale Gesellschaft zu einem Supermarktmithos, in dem es nur um Konsum geht. Er verschmilzt sogar den mythischen Stoff (Elektra, Antigone) mit der Vergangenheit (politische Losungen, Ideologien, KZ) sowie mit der Gegenwart (Supermarkt), um zu postulieren, dass die Geschichte ein Rückfall in die Barbarei und Gleichgültigkeit ist. Der Einkaufswagen wird durch Mythos, Vergangenheit, KZ und Gegenwart geschoben und es wird nichts daraus gelernt und überwunden: „Da könnte jeder kommen mit seinem Müll und ihn hier abladen in unserer Gegenwart.“ (S. 28.). Im ersten Sinne wird Antigones toter Bruder als Müll apostrophiert und im übertragenen Sinne kann man unter Müll auch die Fehler und Schulden der Vergangenheit verstehen. Brauns Zivilisationskritik besteht darin, aufzuzeigen, dass niemand die Schuld der Täter und der Vergangenheit auf sich nimmt (wie Antigone), weil niemand sich um die Vergangenheit und die Toten kümmert.

„Erinnerung großer Zeiten“ (S. 30.) Der intertextuelle Horizont in der mit *Antikensaal* überschriebenen Episode

Friedrich Schiller: *Brief eines reisenden Dänen. Der Antikensaal zu Mannheim*

Der Episodentitel *Antikensaal* ist eine Allusion auf Schillers theoretische Schrift *Zur bildenden Kunst*. Die erste mit *Brief eines reisenden Dänen. Der Antikensaal zu Mannheim* überschriebene Schrift des Kapitels kommentiert einen Besuch im Mannheimer Saal der griechischen und römischen Bildhauerkunst und beschreibt die antiken Statuen in voller Bewunderung: „Schon deine erste Überraschung hat etwas Ehrwürdiges, Heiliges. Eine unsichtbare Hand scheint die Hülle der Vergangenheit vor deinem Aug wegzustreiten, zwei Jahrtausende versinken vor deinem Fußtritt, du stehst auf einmal mitten im schönen lachenden Griechenland.“³²⁴ Der vatikanische Apoll bekommt unter den Denkmälern die größte Aufmerksamkeit. Er ist „von Leichtigkeit, Freiheit, Rundung und die reinsten Harmonie aller Teile zu einem unnachahmlichen Ganzen“.³²⁵ Nach der Beschreibung des Antikensaals befasst er sich auch mit den Griechen, kontrastiert sogar die „goldene Zeit“ mit den Barbaren. Er nennt sie die „Kinder einer Familie“ und ein „Volk, das an Wahrheit und Schönheit glaubte.“³²⁶

³²⁴ Schiller, Friedrich: Brief eines reisenden Dänen. Der Antikensaal zu Mannheim. In: Friedrich Schiller: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hrsg. von Wolfgang Riedel. Band. V. Carl Hanser Verlag München 2004, S. 880.

³²⁵ Ebd., S. 881- 882.

³²⁶ Ebd., S. 883.

Die Schönheit und Wahrheit als Ideal verwirklicht sich in Brauns Transposition im krassen Gegensatz: Eine Pinie ragt aus dem Rollfeld, ..., vom dunklen Rand der Piste sickert ein rötliches Rinnsal unter die Schleusendeckel, Blut natürlich, der massigen Tiere, die im Acker abgestochen werden, ihr dumpfes Brüllen ununterscheidbar vom Fluglärm, oder ist es das Geheul von einem Kriegsschauplatz" (S. 29.) Zum antiken Ideal steht die ökologische Verstümmelung durch die Industrialisierung und in der Folge die Zerstörung der Natur im Gegensatz. Das Zeichen der mörderischen, barbarischen Arbeit der Menschen sind die Vergewaltigung der Schönheit und der Verlust der Freiheit.

Heiner Müller: *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution*

Müller hat das Sujet 1979 der Erzählung *Das Licht auf dem Galgen* von Anna Seghers entlehnt. Der Dramatiker konzentriert den Stoff in erster Linie auf den Verrat Debuissons im Gefolge der politischen Veränderungen in Paris. Sein Stück hebt die ästhetische und moralische Finalstruktur des erzählerischen Rück-Blicks Seghers auf. In Müllers Stück markiert die Erinnerung als Trauerarbeit des ehemaligen Revolutionärs eine Gegenbewegung im Stillstand.³²⁷ Der Fluchtpunkt ist die Krisenerfahrung des revolutionären Denkens in einer Zeit der historischen Stagnationen und Blockaden. Debuisson, Galloudec und Sasportas sind Mitglieder eines revolutionären Kollektivs, die ihren Auftrag aufgegeben haben. Jeder der drei Emissäre, das heißt nicht allein Debuisson, kehrt im Dienst der revolutionären Arbeit in seine vormalige soziale Rolle zurück. Die Revolutionäre befreien sich also von der Last ihres aus einer bewussten Entscheidung heraus angenommenen Auftrags zur Errichtung einer idealen Weltordnung. Bei der Darstellung des Verrats prästentiert der Dramatiker die europäische Geschichte als Wiederholungsspiel und körperlose Revolution.

Die intertextuelle Bezugnahme ermöglicht den gemeinsamen Dialog Müllers und Brauns über den gleichen Aussageinhalt, über den Verrat. In diesem intertextuellen Dialog erfolgt eine bestätigende Integration, da über gleiche Sachverhalte mit einer zustimmenden Annahme referiert wird. Braun bezieht sich auf den Schluss *Des Auftrags* und schreibt ihn weiter, in dem sich die Freiheit als Sklaverei, das Leben als Tod, die Revolution als Utopie entpuppen, während der Verrat sich hinter der Maske verbirgt. Freiheit, Leben, Revolution sind vergänglich, aber der Verrat nicht. Bei Müller heißt es: „Debuisson: Ich habe Angst, Galloudec, vor der Schönheit der Welt. Ich weiß gut, daß sie die Maske des Verrats ist. Laßt mich nicht allein mit meiner Maske, die mir schon ins Fleisch wächst und es schmerzt nicht mehr. Tötet mich bevor ich euch verrate. Ich fürchte mich, Sasportas, vor der Schande, auf

³²⁷ Norbert Otto Eke: Heiner Müller, S. 198 - 209.

dieser Welt glücklich zu sein.“³²⁸ Der Verrat zeigt sich als Schönheit und Liebe, der zu Debussion vor Begierde tritt und ihn nicht verlässt: „Der Verrat zeigte lächelnd seine Brüste, spreizte schweigend die Schenkel, seine Schönheit traf Debuissou wie ein Beil. Er vergaß den Sturm auf die Bastille, ... , die Stimme der Revolution, (S. 306.) Die anderen Emissäre haben die Revolution bereits verraten, letztlich wird auch Debuissou zum Verräter. Damit hört auch die Sehnsucht nach dem Freien auf, da das Maskenhafte des Verrats als Schatten jedem folgt.

Braun arbeitet in seiner intertextuellen Transposition am Moment der Vereinigung des Mannes mit der Schönheit und schildert sie in erotischen Bildern. „Die Schönheit“, „die Maske des Verrats“ wird zur Frauengestalt, auf die der Mann sich wirft. Er ist „VON DER SCHÖNHEIT ÜBERWÄLTIGT, die er nun überall sieht, die Hand fährt über die Schamlippen (S. 30-31.) In dieser Passage kommen zwei wörtliche Zitate aus Müllers *Der Auftrag* vor, die Anspielung erfolgen. Der Mann trifft die Schönheit, die in Brauns Text als „die SCHÖNERE WELT“ (S. 31.) angedeutet wird. Die sexuelle Vereinigung wird aber zu einem Akt der Aggression, zur Form der Vergewaltigung. Es wird vom Mann behauptet: „wie schnell sich der Körper erinnert, er weiß die Lust im Schlaf“ (S. 31) Die Aggression erscheint bereits als „Gewohnheit“ (S. 31.). Es steht also außer Frage, ob der Mann sich noch an die Revolution erinnert. Er erinnert sich an die von Gewalt geprägte Beziehung zwischen Thoas und Iphigenie, die als Lust bezeichnet wurde. Der Mann verrät nicht die Revolution, sondern die Liebe. Er wird der Frau untreu und „ihre Eifersucht verfolgt ihn wie ein Schatten“ (S. 31.) Der Schatten ist bei Braun also die Metapher der Untreue, der Verrat der Liebe und nicht der Verrat der Revolution wie bei Müller.

Die gewaltsame Aggression bestimmt also die menschlichen Beziehungen, die seit dem Mythos als selbstverständlich gewordene Haltung vererbt wird. Dadurch wird auch „die Schönerer Welt“ und der Glaube an sie zerstört. Es wird aber nicht nur die Utopie auf eine bessere Welt zum Scheitern verurteilt, sondern auch die Natur, die Muttererde zerstört. Ihre Vernichtung ist die Folge des mörderischen Verhältnisses zwischen Mann und Frau, zwischen Mensch und Natur: „harte Arbeit der Männer in der freien Natur, die panisch aufblüht, ZUVIELISATION! MÖRDER!, Wahnsinn zu dem er verurteilt ist.“ (S. 32.)

Es kommt aber zu einem letzten Versuch, um aus der gewaltsamen Gewohnheit, aus der „antikischen Haltung“ (S. 32.) auszutreten. Kastration wird durchgeführt, um auf die Gewalt und Aggression zu verzichten: „sein Samen mischt sich mit den Atomen des Staubs“ (S. 32.).

³²⁸ Müller, Heiner: *Der Auftrag*. In: Müller, Heiner: *Stücke*. S. 306.

„Im Schauplatz der Schlachthöfe“ hat die Entmannung aber zur Folge, dass die alte Welt zunichte gemacht und eine neue Welt geboren wird: „Sprengsatz der Strukturen, Stoff für den Hunger der Welt, der in die Türen tritt, ein Kinderleib.“ (S. 33.) Es gibt also die Chance auf einen Neuanfang, auch wenn sie durch Zerstörung erhofft wird: Geburt und Tod die eine Sekunde des Schmerzes der Freiheit“ (S. 32.) Die Freiheit ist nicht von einem glücklichen Dauerzustand, nur von einem schmerzhaften Moment.

Die Art der Markierung

Markierung im Nebentext

Es ist nachvollziehbar, dass der Titel, die Überschriften der Episoden bis auf die Überschrift *Geländespiel* zur Markierung intertextueller Bezüge dienen. Sie beziehen sich in überwiegender Zahl auf literarische Vorlagen. Die markierten literarischen Prätexte bestimmen gleichzeitig den gesamten Eigentext zentral. Unter den markierten literarischen Prätexten erfolgt auch eine Markierung des intertextuellen Verweises auf das Selbstzitat: *Spiegelzelt* ist zugleich eine Bezugnahme auf Brauns Gedicht *Spiegelgasse*, in dem der ins Exil getriebene Büchner und Lenin thematisiert werden. Unter den markierten literarischen Prätexten nimmt Goethes Stück *Iphigenie auf Tauris* einen besonderen Platz ein. Dieser Bezugstext ist schon im Nebentext doppelt markiert. Der Bezugstext ist von zentraler Rolle, da er in direkter Weise bereits im Titel und wiederholt in der Überschrift der zweiten Episode markiert ist. Diese akzentuierte Art und Weise der Markierung hat einen starken Signalcharakter, der darauf hinweist, dass diese literarische Vorlage im Haupttext stark kontextualisiert wird und demzufolge Brauns Gesamttext ohne Goethes Drama, ohne dieses Gerüst nicht zu lesen ist.

Ein einzigartiges Charakteristikum für die Markierung im Nebentext ist Brauns *Anmerkung* am Ende des Textes. Hier verweist der Dramatiker vor allem auf die mythische Geschichte von „Orestelektra“ und wieder auf Goethes Stück: „Auftritt des alten Personals im neuen Tauris“ (S. 35.) Die Verweise veranschaulichen Brauns Engagement, die Kontinuität der Mechanismen und das Alte im Neuen aufzuzeigen. Außerdem macht er dem Leser auch bewusst, mit welchem Material er sich in seinem Text auseinandersetzt.

Markierung im inneren Kommunikationssystem

Die Markierung erfolgt im werkimmanenten Kommunikationssystem, wenn der Autor Figuren aus anderen literarischen Texten in seinem Text leibhaftig auftreten lässt. In Brauns Stück finden sich zahlreiche Beispiele dafür: Die Figurennamen „Iphigenie“, „Thoas“, „Agamemnon“, „Elektra“, „Orest“, „Pylades“, „Antigone“ markieren alle ihre Prätexte und versinnbildlichen die Zugehörigkeit zur „blutigen Verwandtschaft“.

Markierung im äußeren Kommunikationssystem

Die intertextuellen Bezüge sind in Brauns Text in überwiegender Zahl durch Blockbuchstaben, vor allem bei den länger zitierten Passagen, mit Deutlichkeit markiert. Die Markierungen bleiben demzufolge nicht versteckt und sie können keinem Leser entgehen. Dies ist besonders der Fall bei der intertextuellen Bezugnahme aufs Stück Goethes, das sich als dominante literarische Vorlage im eigenen Text zeigt. Goethes *Iphigenie auf Tauris* bildet das textuelle Gerüst der zweiten Episode, in der die Intensität des intertextuellen Prätextes sich auch bei der Markierung des Fremdtexes auffallend zeigt. Im Vergleich zu den anderen Episoden ist der Verweis auf Goethes Werk im anderen Schriftbild von starker Deutlichkeit. Die intensive, explizite Markierung verkörpert das kontextualisierte Werk Goethes als Schlüsseltext. In *Iphigenie in Freiheit* zeigt sich die Dominanz des Markierungsverfahrens vom Wechsel der Groß- und Kleinschreibung. Braun bevorzugt bei der typographischen Markierung ausschließlich die Blockbuchstaben. Dabei lässt sich eine Gemeinsamkeit mit Heiner Müllers Markierungsverfahren herausarbeiten. Diese Art und Weise der typographischen Gestaltung des Textes wurde von Müller bereits in seinen früheren Werken – zum Beispiel in *Der Hamletmaschine* wie auch bereits in seinen früheren Deutschlandstücken – eingeführt.

Im Falle der zweiten Episode kann man ein markantes Beispiel für die Zusammenfügung von mehreren Markierungsformen auf verschiedenen Ebenen erkennen. Die Bezugnahme auf Goethes *Iphigenie auf Tauris* ist schon in der Überschrift markiert. Ausgewählte Figuren aus Goethes Stück wie Iphigenie, Thoas, Pylades treten im eigenen Text auf. Die zitierten Passagen von hoher Zahl werden in Großschreibung hervorgehoben. Außerdem verweist Braun auf seine Quelle mehrmals direkt. So heißt es bei Braun: „DEIN WORT IN GOETHES OHR (S. 18.); „EUROPAS BESTES STÜCK. Ich Dreckgestalt vermählt mit meiner Landschaft. GOETHES BRAUT.“ (S. 22.) Auch der Stilkontrast weist auf das Intertextualitätssignal hin. In der Montage wechseln das Klassische und der Slang sowohl stilistisch als auch inhaltlich: „Du arschloch. HELLAS HELLAS HELLAS! Das steht am Bierzelt und pißt an die Wand und grölt Parolen mit dem Volk FREIHEIT und Marschmusik.“ (S. 19.)

Brauns Verfahren erweist sich als wirkungsvoll. Der programmatisch intertextuelle Charakter des Textes setzt durch die explizite Erkennbarkeit einen intensiven Kommunikationsvorgang mit dem Rezipienten voraus. Durch die verschiedenen Verfahren wird der intertextuelle Bezug gleichzeitig markiert, damit der Leser den intertextuellen Bezug und seinen

gewichtigen Bestandteil auf jeden Fall erkennt. Wir haben also von einer hohen Signalschwelle und von einer starken Dynamisierung der Markierung auszugehen.

Die Art der Intertextualität

Einzeltextreferenzen

Die intertextuellen Bezüge kommen durch die Einbettung von fremden Textelementen in den eigenen Text zustande. Die Einzeltextreferenzen sind aber nicht als gleichrangig intendiert. Nach quantitativem und ästhetischem Kriterium liegt Goethes *Iphigenie auf Tauris* als dominanter Prätext zugrunde. Die eingehende Transposition des klassischen Werkes erfolgt in der zweiten Episode, die umfassender ist als die anderen drei Episoden. Auch bei der Markierung wird auf dieses Werk am dynamischsten und explizitesten verwiesen, damit der Leser beim Kommunikationsvorgang seine Auseinandersetzung mit der klassischen Vorlage sicher erkennt. Braun aktualisiert also diesen Stoff mit großem Aufwand. Aus seiner Transformation ergibt sich aber, dass Braun nicht mehr die alten Ideale in versöhnlichender Art und Weise aufzeigen kann.

Iphigenie in Freiheit repräsentiert als Prätexte sowohl Fremdtexte als auch eigene Texte. Nebenbei stehen also intertextuelle und intratextuelle Verweise. In diesem Stück ist sogar eine starke Tendenz zur selbstreferierenden Intertextualität zu erkennen. Diese Art und Weise der starken Präsenz von Selbstzitaten war in Brauns früheren Stücken nicht zu beobachten. Der interne Dialog zwischen den eigenen lyrischen, dramatischen und essayistischen Texten ist bei ihm ein neues Verfahren. Diese erstmalige Einbeziehung von Selbstzitaten ermöglicht die Reflexion des Dramatikers über die eigenen Prätexte und seine früheren Fragestellungen. Dieser Umgang mit dem eigenen Material weist auf eine starke innere Dialogizität hin. Durch das Erkennen der Bezogenheit eigener Prätexte ergibt sich eine zusätzliche Ebene der Sinnkonstruktion. Die Kontextualisierung auch eigener Texte ist ein Beleg dafür, dass Brauns Text von hohem Grad von Autoreflexivität ist.

Bei der Skalierung des Intensitätsgrades der intertextuellen Verweise ist in Betracht zu ziehen, dass *Iphigenie in Freiheit* von intensiver Referentialität ist. Die Intensität der intertextuellen Bezüge resultiert aus der großen Zahl der Ableitungen und Transformationen und aus der geringen Zahl von wörtlichen Zitaten. Bei Brauns Verfahren ist erkennbar, dass die kurz zitierten Prätexte nicht bloßgelegt werden, sondern sie sind in der Weise lokalisiert, dass fast jeder Satz einen schon erzählten Satz erzählt, woraus sich eine imaginäre Gedankenwelt aufbaut. Bei der Übernahme von alten Geschichten erfolgt also eine organische, untrennbare, nahtlose Zusammenfügung. Darüber hinaus gibt es kein einziges Beispiel für isolierte Einlagen von Intertexten.

Die Verweisstruktur ist in Brauns Stück von sehr hoher kommunikativer Relevanz. Die intertextuellen Transformationen sind für den Leser sowohl in den Überschriften als auch im äußeren Kommunikationssystem deutlich markiert, damit der Prätext geläufig und bewusst wird. Aus der Intentionalität und Deutlichkeit der Markierung geht hervor, dass sich eine Metakommunikation auf explizite Art und Weise zwischen dem Autor und Rezipienten vollzieht.

Es wird sogar auf den Erfolg dieser Metakommunikation Wert gelegt. Die mit *Iphigenie in Freiheit* überschriebene Episode ist von einem besonders hohen Grad von Autoreflexivität. Die meisten Bezugnahmen werden zu bestimmten Problemstellungen hervorgehoben. Brauns Intertexte stellen sich als Voraussetzungen dar, damit die Textkontexte und ihre Sinnebenen perspektiviert und diskutiert werden können. Bei dieser Abhängigkeit von Vorlagen zeigt sich eine starke Autoreflexivität. Die Prätexte werden als diskutierte Texte hervorgerufen, wobei der Autor sie gegeneinander stellt und über ihre Problemkreise eine Metakommunikation führt.

Das Kriterium der Strukturalität betrifft die syntagmatische Integration der Prätexte in den Folgetext. Im Stück erfolgt ein geringer Intensitätsgrad der Strukturalität, da die explizit zitierten Einzeltextreferenzen punktuell und beiläufig zitiert werden.

Nach der Kategorie der Selektivität wird die Prägnanz der intertextuellen Verweisung erfasst. Brauns Text ist von intensiver Selektivität, weil die Intertexte als genau umgrenztes Partikel eines fremden Textes im neuen als prägnant erscheinen. Die Verweise auf die individuellen Prätexte sind selektiv und pointiert, damit intensiv intertextuell. Durch diese intensive Pointiertheit wird der ganze Prätext abgerufen.

Das Kriterium der Dialogizität erfolgt auf einem hohen Intensitätsgrad. Die Prätexte werden pointiert und prägnant in der Weise zitiert, dass ein distanzierendes Ausspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext und seiner neuen Kontextualisierung evoziert wird. Durch diese Zitierweise kommt eine semantische und ideologische Spannung zwischen dem ursprünglichen und neuen Zusammenhang zu Stande. Die bestätigende Integration erfolgt aus dem Grund, weil die Fremdtex te für den Textsinn des Folgetextes einschlägig sind. Durch die Distanznahmen und Kontraste wird aber ein Optimum an Dialogizität erreicht.

Systemreferenzen

Historischer und politischer Diskurstyp

Der Verweis auf historische Figuren und auf historische Gruppen kommt dabei ins Spiel, die sich meistens auf historische und politische Sinnsysteme beziehen. Dieser Diskurs nimmt in

Brauns Text einen einflusslosen Platz ein. Es gibt wenige Beispiele für politische Verweise, die man von einem Deutschlandstück erwarten würde.

Mit den Bezugnahmen auf „das neue Denken“ (S. 16.) und auf „PROST GORBATSCHOW“ (S. 17.) wird auf den zeitgenössischen politischen Reformen verwiesen. Er verkörpert die historische Gestalt der Utopie und der Weltbesserung mit „Seite an Seite“. Die Chance auf die Verbesserung wird aber zum Scheitern verurteilt: „Aus Fehlern wird man verrückt, wie.“ (S.16) Gorbatschow mit seinem Reformprogramm wird im Kontext lächerlich gemacht. Der Utopist verkommt wie auch sein „Kinderglaube an die heile Welt.“ (S. 17.)

Mit dem Zitat „ELEKTRIFIZIERUNG MINUS SOWJETMACHT / Gleich Kapitalismus“ wird auf Lenin verwiesen und durch das Wortspiel der Führer der russischen Revolution negiert. Dieses historische Ereignis ist gleichzeitig in die mythische Geschichte (Elektra-Stoff) eingebettet. An Lenin knüpfen sich noch Danton und Dmitri an als historische Prototypen, die die Revolution und Verwandlung verkörpern, zugleich aus politischen Gründen ins Exil gehen mussten. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht noch darin, dass sie nach Alternativen suchen, aber Gewalt, Rache, Untergang haben das einzige Potenzial. Geschichte und Mythos scheinen also voneinander untrennbar zu sein. Beide liefern als historische Produkte Erkenntnisse über die Zivilisationsgeschichte. Der historische Diskurs wird aber entkräftet, da der mythische Stoff für diese Sachverhalte vorherrschend eintritt.

Literarischer Diskurstyp

Goethe als dominante literarische Vorlage

Brauns starkes Verhältnis zur Tradition zeigt sich an der Vielzahl von intertextuellen Referenzen. Dabei greift er mit Vorliebe nach seinem klassischen Vorgänger. Nach eines Theaterbesuchs Goethes *Iphigenie in Tauris* aus dem Jahre 1984 notiert Braun erst seine Eindrücke. Goethes Werk weist sich als „das menschenliebende Gegenstück“ aus, das im Kontrast von Wahnsinn und Vernunft wie von zwei Welten der Skythen und Griechen steht.³²⁹ Braun bezieht sich auf Goethes humane Haltung und auf seine Art, wie der „ehrlich ratlos mutige Goethe“ „komisch eindringlich“ mit dem Stoff umgeht, um über diesem Kontrast zu stehen. Er zieht auch die Konsequenz, dass „das Stück als nur den Anfang einer unaufschiebbaren Debatte zeigt.“³³⁰

In Brauns Gegenstück zieht sich der Fortsetzungsbedarf dieser Debatte als roter Faden. Sein Werk steht im angespannten Verhältnis zu Goethes Werk. Dies besteht darin, dass die

³²⁹ Braun, Volker: Arbeitsnotizen vom 4. 10. 84. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 10., S. 144.

³³⁰ Ebd.

humanen Werte nicht langlebig sind. Wie er bekennt: „Die Ideale der Klassik uneinholbar in der Vergangenheit, ihr Fehler die Lösung für den kleinen Kundenkreis, das Glück im weimarer Winkel und nicht in den Maßen der Welt.“³³¹ Goethes Intention, seine Idealisierung wird hier von Braun gebrochen, den antiken Stoff ins Humane zu wenden. Braun betont als Zivilisationskritiker das Alte gegen den Klassizisten und tut den Schritt aus der Humanität in die Barbarei zurück.

Müller contra Brecht

Iphigenie in Freiheit spielt das intertextuelle Potential dialogisch nicht mit Brechts Texten aus. Es ist ein geringer Grad des intertextuellen Zusammenspiels zwischen Brechts und Brauns Texten zu erkennen, welches in Brauns früheren Texten noch zu erfahren war. Diese starke Reduzierung hat zur Folge, dass Brechts Verfahrensweisen, Schreibweise und Theaterkonzeption Brauns Text nicht mehr intensiv beeinflussen. Brechts episch-dialektisches Theater wie auch der Formtypus der dramatischen Parabel erweisen sich nicht mehr als aufschlussreich. Braun aktualisiert seine Zivilisationskritik und geschichtsphilosophischen Erkenntnisse nicht mehr durch modellhafte Veranschaulichung und Parabelkonstruktion, wie auch die aufklärerisch-pädagogische Haltung nach Brechts Muster ausbleibt.

Brauns Stück tritt viel mehr mit Heiner Müllers Texten als vorausgegebenes Gattungsmuster in einen Dialog. Dieses Gespräch zeigt sich einerseits auf der Ebene der Einzeltextreferenzen. Braun bezieht sich dominant auf Müllers Texte, macht sie bewusst, variiert sie nach der eigenen poetologischen Stellungnahme. Braun schreibt gemeinsame Materialien fort. Er arbeitet an einem gemeinsamen Brecht-Stoff, am fragmentarischen *Fatzer*, am *Hamlet*-Stoff, an *Dem Auftrag* Müllers, deren Materialien bei beiden Autoren vom Schwerpunkt sind. Weitere Gemeinsamkeiten lassen sich andererseits auf der Ebene der Systemreferenz erkennen. Dabei ist eine Tendenz zur Montagetechnik zu bemerken: die Groß- und Kleinschreibung als Markierungsform, die Einbeziehung der Selbstzitate als kritische Überprüfung und als Resümee des Werkes, die selbstironischen Hinweise und die Polemik mit den Tradierten.

Philosophischer Diskurs

Wenn auch Braun über die Katastrophenzusammenhänge der abendländischen Geschichte reflektiert, beharrt er dennoch mit dem Aufrufen der Philosophie von Ernst Bloch³³² auf der Hoffnung von zukünftigen Möglichkeiten. Wie Braun, so ist auch Bloch der Auffassung, dass

³³¹ Braun, Volker: Adresse an das Cottbuser Theater. In: Texte in zeitlicher Folge. Band 10., S. 146.

³³² Wir haben nicht die Möglichkeit, den philosophischen Diskurs in Bezug auf *Dmitri* zu behandeln, aber die Kenntnis ist vorausgesetzt, dass Blochs Philosophie in Brauns Werken auch nach dem Paradigmenwechsel bestimmend ist.

die Geschichte ein offener Prozess ist, die auf einen Augenblick als eine mögliche Utopie und gesellschaftliche Verwandlung zugespitzt ist.³³³ Dieser utopische Augenblick wird im vollen Text bis zum letzten Moment aufgehoben und keine Textpassage richtet sich nach einem Augenblick, nach einem „Moment des Möglichwerdens“³³⁴. Selbstverlust und Vernichtung verwirklichen sich im drastischen Kontrast wie auch der letzte Augenblick voll von Schmerzen ist: „Geburt und Tod die eine Sekunde des Schmerzes der Freiheit“ (S. 32.) Die Verwesung hat aber das schöpferische Potenzial zum Neuanfang in sich. Am Ende erfolgt in diesem Sinne kein Rückfall ins Chaos, sondern die Chance auf einen Neuanfang wird prognostiziert: „Sprengsatz der Strukturen, Stoff für den Hunger der Welt, der in die Türen tritt, ein Kinderleib.“ (S. 33.) Durch die bestätigende Bezugnahme auf *Das Prinzip Hoffnung* Blochs erfolgt das Umschlagsmoment und nach so vielen Negationen und Zerstörungen vertraut der Dramatiker auf Vitalismus und aufs Neugeborenes.

³³³ Kirchner, Verena: Das Nichtgelebte oder der Wille zur Utopie. In: Bloch-Almanach 20/2001. Periodicum des Ernst-Bloch-Archivs der Stadt Ludwigshafen am Rhein- Hrsg. von Karlheinz Weigand. S. 92.

³³⁴ Braun, Volker: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. In: Sinn und Form. 46. Jg. 6/1994, S. 886.

5. 3. Implizite Metakommunikation über Gewalt in den Gegenwartsstücken

Krise contra Katastrophe. *Iphigenie in Freiheit* contra *Germania 3*

Braun strebte in *Iphigenie in Freiheit* bewusst die Gegenüberstellung von zwei Welten an. Er konfrontierte die Welt der Griechen (Iphigenies Welt) mit der Welt der Barbaren (Thoas'Welt). Sein Verfahren verweist auf das widersprüchliche Verhältnis von Dekonstruktion und Konstruktion hin. In Brauns *Iphigenie in Freiheit* treffen sich zwei gegensätzliche Welten, in deren Kontrast nur alleine die Zerstörung etwas Neues hervorbringt. Seine Erfahrung von der Krise, die Wende und Veränderung benötigt, führt zu neuen geschichtsphilosophischen Erkenntnissen des Dramatikers und demzufolge zu neuen poetischen Bahauptungen. Zu dieser Zeit stellt er die Frage, wenn der Verlauf der Geschichte sich wendete, was für einen Preis dann die Erneuerung hätte, während ihm auch die Fehler der alten Geschichte bewusst sind. Aus dem zuvor Gesagten hervorgehend hat die Literatur Brauns Ansicht nach den Kontrast „Entwirklichen und Verwirklichen“³³⁵ neuer Welten auszutragen.

Im Gegensatz zu Brauns Positionen, der noch immer eine neue Welt erhofft, auch wenn durch Zerstörung, konzentriert sich Müller auch zu seinem Lebensende ausschließlich auf Katastrophe. In *Germania 3* entwickelt er ein Geschichtsmodell, wobei solche Begriffe wie Gesamtkatastrophe, Endzeit, geschichtlicher Prozess, Auflösung und Vergänglichkeit besondere Rollen spielen. Der Dramatiker konstruiert das Geschichtsmodell der Grundstrukturen, die sich im Lauf der Geschichte wiederholen. Aus seinem Geschichtsverständnis ergibt sich auch die Fortsetzung des *Germania*-Stoffes und gleichzeitig die Möglichkeit, dass dieser jederzeit nach Grundstrukturen variabel und aufschlagbar ist. Ein Autor, der im Vorgang denkt, kann sich von seinem Topos nicht lösen, weil ihn das neue Ereignis, die Wende, fortlaufend inspiriert.

Infolge der neuen Erkenntnisse über den Verlauf der Geschichte hat die bewusste Wiederaufnahme von früheren Texten bei Braun einen noch höheren Wert als früher.³³⁶ Brauns Stellungnahme knüpft hier an Müllers Absicht an. Wie Müller weist auch Braun auf denselben Vergleich hin: Beide identifizieren übereinstimmend die früheren Stoffe mit den „Stimmen der Toten“, mit denen man noch immer lebt. Beide erkennen, dass das Bestreben

³³⁵ Braun, Volker: Leipziger Vorlesung. S. 44.

³³⁶ Er betont in einem Publikumsgespräch, an dem auch Christoph Hein teilgenommen hat, dass dieses Verfahren mit den Vorfahren zum Kompositionselement des eigenen Textes wird. S. 439.

der Toten scheiterte und ihr Engagement und sogar ihre Fehler als Tradiertes vorhanden bleiben, was zum eigenen Nachfolgetext abrufbereit ist.

Der Materialcharakter hat bei Müller die Funktion, Beispiele zu zentralen Fragestellungen zu liefern, um zu beweisen, dass das Alte als „Geschichte der verpassten Gelegenheiten“³³⁷ kontinuierlich präsent ist. Die verdichtete Montage mit ihrem Fragment-, und Materialcharakter wird dem Zweck untergeordnet, den Zuschauer bzw. den Leser auf bestimmte Probleme, auf das Weiterleben von alten Mechanismen aufmerksam zu machen. Der Dramatiker möchte mit der durch die Metaphern entstandenen komplexen Figurencollage und mit der Fragmentarisierung das Ziel erreichen, seine Zuschauer zu provozieren, damit sie durch die Funktion des Dramas – als Reflexion über die heutigen Probleme – das Unerledigte in den alten geschichtlichen Ereignissen erkennen. Zugleich zeigt sich aber auch ein Abschiedsstück, in dem das Arsenal von intertextuellen Bezügen, von Monologen und Selbstzitatzen als Zusammenfassung des Lebenswerks erscheint und das Gespenstertheater ein letztes Mal alte Motive mit Variationen theatralisiert.

Eine weitere gemeinsame Position bezieht sich auf den literarischen Kommunikationsakt. In ihrem Sinne wird die Literatur von beiden mit der Zeit immer bewusster als ein Gespräch aufgefasst. Braun nennt diesen Akt der Literatur als „ein großes Gespräch in der Gegenwart, die gleichzeitig ein Gespräch nach hinten und nach vorne ist.“³³⁸ Da das Überlieferte, das Erfahrungen, alte Strukturen, geschichtliche Vorgänge liefert, und der polemische Umgang mit ihm ein unabgeschlossener Prozess sind, ermöglicht die Wiederaufnahme der früheren Texte einen gemeinsamen Dialog zwischen Müller und Braun und setzt den literarischen Kommunikationsakt mit dem Publikum voraus. Sowohl Müller als auch Braun legen auf den literarischen Kommunikationsakt immer mehr Wert, weil beide in Bezug auf den Deutschlanddiskurs erkennen, dass der Gang der deutschen Geschichte zu katastrophalen Folgen führt. Da die beiden Dramatiker die Lage so streng beurteilen, wollen sie im Rahmen ihrer Metageschichte das Publikum mit harten Aussagen konfrontieren.

Müllers und Brauns Gegenwartsstücke weisen bezüglich der Themenwahl Gemeinsamkeiten auf. Beide stellen in ihrer Alternativgeschichte den fehlerhaften, gewaltsamen Gang der deutschen Geschichte dar, eine Geschichte, die durch Gewalt und Gegengewalt, Rache, Aggression und Vergewaltigung gekennzeichnet ist. Dieser Inhalt war in Müllers Deutschlandstücken ohne Unterbrechung zu erkennen. In *Germania 3* ist aber die Gewalt von noch größerer Dominanz als in den vorausgegangenen Deutschlandstücken. Müllers

³³⁷ Müller: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht, S. 35.

³³⁸ Ebd., S. 440.

Gespenstertheater bewohnen die Untoten, Gespenster, die durch ihre zunehmende Überzahl über die Lebenden herrschen. In Brauns *Iphigenie in Freiheit* können wir zum ersten Mal die überwiegende Dominanz der Gewalt erkennen. Die Relation von Gewalt und Gegengewalt beeinflusst die menschlichen Beziehungen, Gewalt wird zum ersten Mal in Brauns Stück auch Frauen angetan, die zum Opfer der Aggression und Inhumanität werden.

In dem intertextuellen Dialog Müllers und Brauns wird sogar der Rückfall der Zivilisation in die Barbarei behauptet. Die Alternativgeschichte zeigt sich, dass das Abendland in die Barbarei zurückgefallen ist. Braun entwirft den Archetyp der europäischen Zivilisation, die im blutigen Gang der Geschichte besteht. Durch diese ziehen sich die Blutspuren, weil sowohl im Mythos als auch in der abendländischen Zivilisationsgeschichte ständig geschlachtet wird. In Müllers Stück ist die europäische Geschichte auch am Gewaltpotenzial zu erkennen, in dessen Folge das schöpferische Potenzial Europas verbraucht ist.

Um den Rückfall der Zivilisation in die Barbarei zu demonstrieren, bildet die Arbeit am Mythos bei beiden Autoren ein zentrales, gemeinsames Themenfeld des Deutschlanddiskurses.

Geschichte und Mythos scheinen in Brauns *Iphigenie in Freiheit* voneinander untrennbar zu sein, da beide Erkenntnisse über die Zivilisationsgeschichte liefern. Wir haben zu erkennen, dass der historische Diskurs im Vergleich zur Dominanz des Mythos entkräftet wird und der mythische Stoff für den Deutschlanddiskurs vorherrschend wird. Das Aufnehmen von alten Texten erweist sich bei der Auseinandersetzung mit der Gegenwart als erforderlich.³³⁹

Braun nimmt hier erstmalig Stoff von mythologischem Gewand auf, als er sich mit den Motiven und Gedankenwelt der Antike auseinandersetzt. Der griechische Mythos wird sogar mit Dominanz zum Gegenstand seiner Reflexionen und zum Vehikel seiner Kritik. Die Bearbeitung des Mythos ermöglicht Braun einen breiten Reflexionsraum. Durch das Verfahren der Montage kommt die organische Zusammenfügung von Mythos und Geschichte zustande. Seine Kritik betrifft auf der ersten Sinnebene die deutsche Geschichte, den Themenkomplex des Deutschlanddiskurses, ohne ihn unbedingt mit direkten Bezügen zu behandeln, und auf der zweiten Sinnebene die gemeinsame Zivilisationsgeschichte des Abendlandes. Mythos wird in diesem Sinne zum Medium eines gemeinsamen Nenners. Dabei

³³⁹ Die Adaptation des mythologischen Stoffes hat auch in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts einen bedeutenden Platz eingenommen. Der Rückbezug auf die ältesten Texte haben Brauns Zeitgenossen, Peter Hacks, Heiner Müller und Stefan Schütz, schon seit den sechziger Jahren die Bearbeitung des antiken Stoffes bevorzugt. Ihnen gegenüber wendete sich Braun lange Zeit gegen eigenständige und umgängliche Arbeiten mit einem antiken Stoff. Auch wenn Motive oder Gedanken in Bezug auf die Antike vor allem in seiner Lyrik auftauchten, war die Antike in seinen Texten noch vor *Iphigenie* eine Folie zur Illustration seines Geschichtsoptimismus. Zur Entstehungszeit *Iphigenies* ändert sich aber Brauns Zielsetzung, die seine Selektion der älteren Texte betrifft.

geht es nicht um die Rekonstruktion des Mythos, sondern der Rückfall der Zivilisation in die Barbarei wird mit harten Positionen behauptet. Der Archetyp der europäischen Zivilisation besteht im blutigen Gang der Geschichte, durch den sich die Blutspuren ziehen, weil sowohl im Mythos als auch in der abendländischen Zivilisationsgeschichte ständig geschlachtet wird. Auf der Grundlage von Sophokles' Drama *Philoktetes* greift Heiner Müller in *Germania 3* mit dem Hervorrufen seiner Werke *Philoktet* und *Ajax zum Beispiel* nicht nur auf einen einzelnen Text zurück, sondern auch auf eine ganze Serie von Varianten, auf die Urgestalt der mündlichen Erzähltraditionen. Bei den Bezugnahmen auf Selbstzitate wird auf den Trojanischen Krieg fokussiert. Der Mythos zeigt sich als Mittel, kollektive Erfahrungen zu formulieren. Die sophokleische Fabel als aktuelles Sujet wird zum Medium von heutigen Erfahrungen: Das widersprüchliche Verhältnis von Wahrheit und Lüge, von Vernunft und Terror von Macht und Geschichte wird problematisiert. Der Dramatiker greift auf die uralte Geschichte über die menschliche Handlung zurück, die List, Täuschung, Kalkül, Haß und Gewalt bestimmen.

Das lyrische Werk *Ajax zum Beispiel* entsteht aus der Hinwendung des Dramatikers zur intimeren lyrischen Form, die auch durch seine Krankheit (Kehlkopfkrebs) erzwungen ist. Die Rahmenbedingungen und Prinzipien der westlichen Zivilisation werden also durch dieses Vermittlungsmedium in den Mittelpunkt gerückt. Außerdem kommt eine Zivilisationskritik zum Ausdruck. Das Hervorrufen der mythischen Geschichte vermittelt die Kritik am abendländischen Zivilisationsprozess und vergegenwärtigt, dass das schöpferische Potenzial Europas verbraucht ist.

Im intertextuellen Dialog erfolgt eine bestätigende Integration, die sich auf den Verrat bezieht. Beide Dramatiker führen auf den Verrat zurück, warum die Zivilisationsgeschichte von Gewalt geprägt ist. Verrat bestimmt die menschlichen Beziehungen, die Ideologien und die geschichtlichen Abläufe. Verrat wird seit dem Mythos als eine selbstverständlich gewordene Haltung vererbt. In beiden Gegenwartsstücken wird behauptet, dass es unmöglich ist, aus der gewaltsamen Gewohnheit des Verrats herauszutreten.

Das Element der Krise durchzieht Müllers und Brauns Gegenwartsstücke, die durch ihren Rückblick auf die gescheiterten Ereignisse der Vergangenheit und auf die Geschichte des gescheiterten Sozialismus Bilanzstücke sind. Den Dramatikern ist jedoch das mögliche Scheitern der Kommunikation mit dem Publikum bewusst. So entscheiden sich beide Dramatiker für neue Reflexionsmedien.

In Brauns *Iphigenie in Freiheit* werden Räume zur Reflexion der Krise. Der Raum wird nicht als eine an sich vorhandene Gegebenheit angenommen, sondern durch künstlerische

Verortungen, Handlungen und soziale Interaktion denkbar. Er wird im Rahmen der Intertexte wahrgenommen, gelesen und vom kulturellen Standpunkt des Betrachters aus interpretiert. Wir sind am Prozess einer intertextuellen Wahrnehmungsästhetik beteiligt, während dessen es Räume nicht nur in einer zeitlichen Diskontinuität, sondern auch in einem demontierten Netz von intertextuellen Bezügen zu durchqueren gilt. Durch die intertextuelle Verfahrensweise kommt die organische Zusammenfügung von Mythos, Geschichte und literarischen Prätexten zustande, die die Verschiebung der Dominanz auf einen breiten Reflexionsraum ermöglicht.

Auch Müllers Abschiedsstück bewirkt fehlende Kommunikation. Für Müller bleibt zum Abschied nichts Anderes übrig, als die monologische Kommunikation mit sich selbst und mit den Untoten im Mausoleum. Dadurch erscheint sein Drama als radikalisierte Erinnerungsarbeit, deren Fragmente weniger szenisch vorgestellt als sprachlich-rhetorisch verhandelt werden. Der Monolog versteht sich als Zeichen für das Bilanzstück, während der Dramatiker zu diskutierende Texte darlegt, um das Medium des kollektiven Dialogs zu schaffen, von dem er sich aber schon fernhält.

Im Vergleich zu Müllers anderen Deutschlandstücken haben wir in *Germania 3* eine ungewohnte Tendenz zum Monolog zu erkennen. Diese neuwertige Zitierweise in Müllers letztem Werk kann kaum übersehen werden, und sie wirft die Frage auf, was für Erkenntnisse und Erfahrungen des Dramatikers zum Vorherrschen des Monologs, des Selbstgesprächs in der Figurensprache führen. Da es sich in Müllers Stück um eine neue theatrale Kommunikationsform handelt, muss man Erika Fischer-Lichtes Dramentheorie besonders berücksichtigen.³⁴⁰ Ausgehend von ihrer Auffassung lässt sich behaupten, dass Müllers Theaterarbeit, mit der er die ästhetische Norm zerstört, ein offenes Kommunikationsverhältnis schafft, in dem das Theater innerhalb des gesellschaftlichen Gesamtprozesses zur Produktivkraft wird. Das Theaterstück als eine offene Spielvorlage dient einem intersubjektiven Austausch, damit der Rezipient aktiviert und sein historisches Bewusstsein und soziale Kreativität mobilisiert werden.

Dadurch wird das Drama zur Erinnerungsarbeit, deren Fragmente weniger szenisch vorgestellt als sprachlich-rhetorisch verhandelt werden. In *Germania 3* gilt das besonders, da die monologische Anlage, die Dekonstruktion der dramatischen Figur, die Auflösung der handelnden Figur im Vergleich zu Müllers anderen Deutschlandstücken noch weiter radikalisiert werden. Eine externe theatrale Kommunikation beruht grundlegend auf Dialog, hier hingegen wird der Monolog als Tendenz bemerkbar. Der Autor verschwindet in dem

³⁴⁰ Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. A. Francke Verlag Tübingen und Basel 1997

polyphonen Text und eben der Monolog versteht sich als Zeichen für das Bilanzstück, während der Dramatiker zu diskutierende Texte darlegt, um das Medium des kollektiven Dialogs zu schaffen, aus dem er sich aber schon heraushält. Wir stehen also vor einem Paradoxon, das darauf beruht, dass Müller in *Germania 3* den neuen Stoff der deutschen Wiedervereinigung aufnimmt und ihn dem Publikum zur Diskussion vorlegt, während er selbst ein Selbstgespräch führt.

6. Zusammenfassung und Fazit

Problematischer Umgang mit Geschichte und Gedächtnis in Deutschland

In Bezug auf das deutsche Geschichtsbewusstsein haben wir heute von einer gesamtdeutschen Geschichte auszugehen und damit gemeinsame Problemlagen und Traditionen in ihren Wirkungen und Brüchen zu analysieren. Mit der Einheit Deutschlands ist die Auseinandersetzung über den Umgang mit der doppelt belasteten Vergangenheit aber komplexer, vielschichtiger und in vielerlei Hinsicht sicherlich schwieriger geworden. Der Prozess „der deutschen Misere“, der sogenannte deutsche Sonderweg, ist aber immer noch nicht abgeschlossen, das deutsche Problem ist immer noch höchst aktuell, wie angesichts der Schwierigkeiten beim Zusammenwachsens der Deutschen in einem geeinten Land heute noch zu erfahren ist. Jürgen Schröder behauptet, dass zu der leidigen Erbschaft der deutschen Vergangenheit auch eine permanente Identitätskrise gehört.³⁴¹ Er ist der Ansicht, dass die Wiedervereinigung des geteilten Landes keinen Zuwachs an nationaler Identität, vielmehr deren akute Verstörung mit sich gebracht hat. Die gesellschaftlichen Veränderungen, so Schröder, werden bis heute von einer Spaltung der bundesdeutschen Gesellschaft in eine westliche und eine östliche Teilgesellschaft begleitet.

In diesem Spannungsfeld haben die Debatten um die Vergangenheit sowie die Erinnerungsdiskussionen ihren vorrangigen Platz. Sie bewegen sich als Nachdenken über Deutschland, seine Zukunft und seine Identität und bieten die Chance, die leidige, deutsche Geschichtsmisere zu bewältigen, die Werte des Gemeinwesens zu finden und zugleich offen für eine europäische Perspektive zu werden.

Der Deutschlanddiskurs könnte unter den Paradigmen der gesamtdeutschen Geschichte eine gemeinsame Basis der geeinten Nation, ein verbindendes Element der deutschen Kultur innerhalb der europäischen Integration werden. Auf der Suche nach der kollektiven Identität finden sich bis heute noch unterschiedliche gesellschaftliche Bedingungen, Erfahrungen und Erinnerungen, die im Spannungsfeld von Geschichte, Kultur und Politik stehen und zur gemeinsamen, gesamtdeutschen Identität und zur Kulturnation beitragen können. Deutschland trägt bei dieser Suche nach Geschichtsbewusstsein auch aus einem anderen Grund eine besondere Verantwortung. Es ist wie keine andere Nation mit den beiden großen Diktaturen des zwanzigsten Jahrhunderts in einer besonderen, wenn auch unterschiedlicher Weise

³⁴¹ Schröder, Jürgen: Geschichtsdramen. Die „deutsche Misere“ – von Goethes Götz bis Heiner Müllers Germania ?. Stauffenburg Verlag Tübingen 1994, S. 4.

verschränkt. Auch in diesem Zusammenhang spielt die Verarbeitung von deutscher Geschichte eine besondere Rolle.

Es trat in der Untersuchung deutlich zu Tage, dass man Heiner Müller und Volker Braun eine reflektierende, erkennende Autorenrolle zuschreiben kann, die sich bei beiden in der Auseinandersetzung mit der Geschichte Gesamtdeutschlands und der Gestaltung einer Alternativgeschichte manifestiert. Den Positionen der Postmoderne³⁴² gegenüber rücken beide in ihren Werken die Geschichte und die Debatte um die Vergangenheit in den Mittelpunkt und formulieren in ihrem poetologischen Programm Gegenpositionen.³⁴³ Ihre Ästhetik wird einer Konzeption untergeordnet, die die Veränderung der Gesellschaft und die Schaffung einer sozial gerechteren Gesellschaftsordnung erzielt. Diese Kunstauffassung wird von Jost Hermand als „operative Ästhetik“ bezeichnet³⁴⁴. Seiner Auffassung nach bemüht sich die operative Kunst, in der ästhetischen Ausdrucksform eine konkrete, auf Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse drängende Alternative darzubieten.³⁴⁵ In diesem Zusammenhang ist die Beschäftigung mit Geschichte im Drama von Relevanz. Sie ermöglicht ein ständiges kritisches Reflektieren über die Vergangenheit, um die Möglichkeiten einer anderen, besseren Zukunft zu erkennen.

Beide Autoren präsentieren in ihren Deutschlandstücken eine Alternativgeschichte, die von systemkritischer, historischer, politischer, sozialer und kultureller Prägung ist. Sie ist zugleich ein Resultat ihres langjährigen Gedankenaustausches, eines Wechsels von Rede und Gegenrede, von Frage und Antwort, das Dreh- und Angelpunkte der gemeinsamen Arbeit an der Geschichte mit einschließt. Im Ergebnis dieses gemeinsamen Interesses sowie einer gegenseitigen Beeinflussung vollzieht sich ein Dialog über die deutsche Geschichte. Beide reflektieren über dieselbe Substanz unter unterschiedlichen Aspekten.

Ergebnisse

Aus den Ergebnissen meiner Untersuchung werden die folgenden Thesen abgeleitet:

³⁴² Nach postmodernen Vorstellungen wird die Geschichte aufgehoben und das Nachgeschichtliche diagnostiziert. Die Vertreter der Posthistoire behaupten sogar, dass die Form der Meta-Erzählung obsolet sei und es mit der Legitimationskraft der Meta-Erzählungen vorbei sei. Demzufolge verzichten sie auf programmatische Zielvorstellungen wie gesellschaftliche Aspiration und gesellschaftliche Utopie, die sich auf den Glauben an eine alternative Zukunft beziehen würden. In: Niethammer, Lutz: Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende? Reinbek Hamburg 1989, S. 7.; Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Akademie Verlag Berlin 2002, S. 183

³⁴³ Dabei sind zwei Schriften hervorzuheben: Müller, Heiner: *Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York* (1979). In: Heiner Müller Material. Reclam Leipzig 1989, S. 21-24. und Braun, Volker: *Der Gang ins Innerste Afrika. Lyotard oder: Die Leute lassen sich alles erzählen*. In: Paderborner Universitätsreden. Hrsg. von Peter Freese. Niesel & Fitzner Paderborn 1999, S. 3-19.

³⁴⁴ Hermand, Jost: Nach der Postmoderne. Ästhetik heute. Böhlau Verlag Köln Weimar Wien 2004

³⁴⁵ Ebd., S. 65.

13. Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stand das intertextuell ausgerichtete **Untersuchungsmodell Broichs und Pfisters**³⁴⁶ zur Analyse des Deutschlanddiskurses in Heiner Müller und Volker Brauns Deutschlandstücken. Die gegenwärtige (und zukünftige) Intertextualitätsforschung erfasst aufgrund der enormen Komplexität und Heterogenität des Phänomens ein breites Spektrum der Intertextualität. Durch dieses Modell konnte, so hoffe ich, gezeigt werden, dass die ausschließliche Konzentration auf die Untersuchung von Zitaten auf explizit genannte und eindeutig identifizierbare konkrete Bezugnahmen den Deutschlanddiskurs ergreift. Dieses Verfahren ermöglichte mir, deutlich größere Textkorpora zu untersuchen und somit hinsichtlich bestimmter Einzelaspekte zu Ergebnissen der Merkmale des Deutschlanddiskurses zu kommen. Das Untersuchungsmodell liefert gleichzeitig wichtige Einblicke in prozessuale Aspekte des textproduktiven Umgangs von Textproduzenten mit Zitaten und Verweisen.

14. Zur Realisierung meiner Zielsetzung hat sich die Methode Broichs und Pfisters als erfolgreich erwiesen. Es konnten adäquat der Intensitätsgrad der intertextuellen Verweise in den Deutschlandstücken und die Relation zwischen dem Prätext und Folgetext herausgearbeitet werden. Mit der Identifizierung der Intensität der intertextuellen Bezüge ist der Umgang mit der Montage nach sechs Kriterien – nach Referentialität, Kommunikativität, Autoreflexivität, Strukturalität, Selektivität und Dialogizität - zu erschließen.

15. 1. **Die Referentialität** erfolgt in Müllers und Brauns Deutschlandstücken intensiv. Die Prätexte werden mit Distanznahme thematisiert. Es kommt in der Textproduktion Müllers und Brauns zu einer Auseinandersetzung mit den Texten. Bei Müller war zu beobachten, dass er die Referentialität unter seinen von mir ausgewählten Deutschlandstücken am intensivsten in *Germania Tod in Berlin* produziert. Hier werden Verdichtungen und Abweichungen auf eine stark intensive Art und Weise dominierend, wodurch der größte Kontrast zu den Vorlagen entsteht.

Bei der Vorgehensweise habe ich unter den von mir ausgewählten Deutschlandstücken eine Ausnahme, Müllers *Germania 3*, erkannt. Hier kommt es in mehreren Fällen zum Zitatcharakter und zu keinen intertextuellen Transformationen wie in *Germania Tod in Berlin*. *Germania 3* ist schon von weniger intensiver Referentialität. Im Stück liegt auf der Ebene der Einzeltextreferenzen kein Beispiel für hypertextuelle Transformation vor, die aus der Ableitung von einem früheren Text resultieren würde. Die Funktion der zahlreichen expliziten

³⁴⁶ Broich, Ulrich/ Pfister, Manfred: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg.. Max Niemeyer Tübingen 1985

Bezugnahmen erschöpft sich nicht in der Übernahme einer fremden und sich dem eigenen Zusammenhang nahtlos einfügenden Wendung. Müller reflektiert in auffälliger Weise durch Anknüpfungen an Prätexte, während er minimale Distanznahmen zu ihnen thematisiert.

Was die Art der intertextuellen Beziehungen betrifft, wird von Volker Braun vor allem die Hypertextualität bevorzugt. Das bedeutet, dass die meisten Einzeltextreferenzen von einem früheren Text abgeleitet werden. Die Intensität der intertextuellen Bezüge resultiert bei ihm aus der großen Zahl von Ableitungen und Transformationen und aus der geringen Zahl von wörtlichen Zitaten. Bei der Skalierung des Intensitätsgrades der intertextuellen Verweise ist in Betracht zu ziehen, dass auch *Iphigenie in Freiheit* von intensiver Referentialität ist. Bei Brauns Verfahren ist erkennbar, dass die kurz zitierten Prätexte nicht bloßgelegt werden, sondern sie sind in der Weise lokalisiert, dass fast jeder Satz einen schon erzählten Satz erzählt, woraus sich eine imaginäre Gedankenwelt aufbaut. Bei der Übernahme von alten Geschichten erfolgt also eine organische, untrennbare, nahtlose Zusammenfügung. Darüber hinaus gibt es kein einziges Beispiel für isolierte Einlagen von Intertexten.

15. 2. Sowohl Müller als auch Braun legten in ihren Deutschlandstücken auf das Kriterium **Kommunikativität** einen großen Wert. Hier geht es sowohl Müllers als auch Brauns Deutschlandstücken um einen immer höheren Grad der Bewusstheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität und der Deutlichkeit der Markierung im Text selbst. Mit Hilfe der Untersuchungsmethode konnte ich herausarbeiten, dass die Markierung in den von mir ausgewählten Deutschlandstücken immer bewusster wird. Die stark markierte Intertextualität in Müllers und Brauns Stücken setzt einen erfolgreichen Kommunikationsprozess mit dem Leser voraus.

Die meisten Bezugnahmen zwischen dem referierten Text und dem referierenden Text sind in *Die Schlacht* Müllers noch unmarkiert, während *Germania Tod in Berlin* schon stark kommunikativ ist, da die Prätexte durch das Zusammenwirken mehrerer Markierungsformen und Dynamisierung eindeutig und bewusst markiert sind. Besonders stark ist die Markiertheit, wenn es um Intertexte geht. In den Szenen *DIE BRÜDER I* und *TOD IN BERLIN I* werden die literarischen Vorlagen für den Rezipienten identifiziert, da explizit angegeben wird, woher das Zitat stammt. Die starke Kommunikativität in *Germania Tod in Berlin* hängt eng mit Müllers Konzept zusammen. Die Gegenüberstellung von Prätext und Folgetext hält der Autor für so wichtig, dass er die Distanznahme markiert, damit der Rezipient die Kontinuitäten und Differenzen zwischen dem referierten und referierenden Text erkennt. Die Verweisstruktur auch in *Germania 3* ist von einem sehr hohen Grad an kommunikativer Relevanz. Die intertextuellen Transformationen sind für den Leser in jedem Kommunikationssystem (in

Nebentexten, im inneren und äußeren Kommunikationssystem) deutlich markiert, damit ihm die Prätexte geläufig und bewusst werden.

Durch die Verweisstruktur sind sowohl Brauns *Simplex Deutsch* als auch *Iphigenie in Freiheit* von hoher kommunikativer Relevanz, da die intertextuellen Transformationen für den Leser deutlich, vor allem im Nebentext, markiert sind, damit ihm der Prätext geläufig und bewusst wird. Aus der Intentionalität und Deutlichkeit der Markierung geht hervor, dass sich eine Metakommunikation auf explizite Art und Weise zwischen dem Autor und Rezipienten vollzieht.

15. 3. Der Intensitätsgrad der Intertextualität kann dadurch gesteigert werden, dass ein Autor in einem Text nicht nur deutlich markierte intertextuelle Verweise setzt, sondern über die intertextuelle Bezogenheit seines Textes in diesem selbst reflektiert. Nach dem Kriterium der **Autoreflexivität** erfolgt eine Metakommunikation über die Intertextualität zwischen dem Autor und dem Leser. Da *Germania Tod in Berlin* über eine stärkere Kommunikativität verfügt als *Die Schlacht*, ist die Autoreflexivität in *Germania Tod in Berlin* auch stärker. In der gegenübergestellten Relation von *Germania Tod in Berlin* wird auf die Reflektiertheit großen Wert gelegt, da der Autor die Wirkung und Gegenwirkung intertextueller Transformationen gleichzeitig zeigt. Durch die starke Markiertheit ist der Rezipient in diese Metakommunikation intensiver einbezogen als in *Die Schlacht*. Die Forderung, an diese Metakommunikation anzuknüpfen, ist in *Germania Tod in Berlin* auch durch die Figurensprache gesteigert. Oft tritt das gleiche Personal in den Parallelszenen auf, so entstehen Figurenkonstellationen, die selbst über die intertextuellen Verweise reflektieren. Eine intensivere Metakommunikation zeigt sich in *Germania Tod in Berlin*, in dem schon durch die Figurensprache Positionen und Gegenpositionen in Bezug auf die diskutierten Texte vermittelt werden.

Die meisten Bezugnahmen sind in Müllers *Germania 3* von bestätigenden, intertextuellen (wörtlich zitierten) Transformationen. Sie werden aber zu einer bestimmten Problemstellung hervorgehoben. Müllers Intertexte stellen sich als Voraussetzungen dar, damit die Textkontexte und ihre Sinnebenen perspektiviert und diskutiert werden können. Bei dieser Abhängigkeit von Vorlagen zeigt sich eine starke Autoreflexivität. Hier werden Vorlagen explizit hervorgerufen, deren Voraussetzungen und Konsequenzen noch als zu diskutieren gelten. Demzufolge ist *Germania 3* von besonderer Bedeutung im Hinblick auf den metakommunikativen Aspekt.

In Brauns *Simplex Deutsch* vollzieht sich eine Metakommunikation zwischen dem Autor und Rezipienten auf explizite Art und Weise. Für einen besonders hohen Grad von

Autoreflexivität haben wir das Beispiel in den mit *Ulrike Kragler* und *Die Eltern fechtens besser aus* oder *Der diskrete Charme der Arbeiterklasse* überschriebenen Szenen, in denen beide Prätexte (Brechts *Trommeln in der Nacht* und August Bebel's *Die Frau und der Sozialismus*) aktiv und deutlich intendiert dem Rezipienten ihre Voraussetzungen und Konsequenzen sogar problematisieren.

Es wird auch in *Iphigenie in Freiheit* auf den Erfolg dieser Metakommunikation Wert gelegt. In der mit *Iphigenie in Freiheit* überschriebenen Episode zeigt sich eine starke Autoreflexivität. Die Prätexte werden als diskutierte Texte hervorgerufen, wobei der Autor sie gegeneinander stellt und über ihre Problemkreise eine Metakommunikation führt.

15. 4. Das vierte Kriterium der **Strukturalität** verweist auf die syntagmatische Integration der Prätexte in den Text. Nach diesem Kriterium ergibt das bloß punktuelle und beiläufige Anzitieren von Prätexten einen nur geringen Intensitätsgrad der Intertextualität.

Nach der intensiven Bezugnahme auf Brechts Stück *Furcht und Elend des Dritten Reiches* ist *Die Schlacht* von einer hochgradigen Strukturalität, da der Brecht-Text als Muster den Ganztext integriert und als Prätext zur strukturellen Folie des Gesamtstückes wird. In diesem Maße nähert sich die intertextuelle Integration in Bezug auf inhaltliche Segmente aus Brechts Stück und auf das Verfahren und dramatische Konzept der Szenenfolge maximaler Intensität. Die strukturelle Folie von *Germania Tod in Berlin* ist nicht durch die intertextuelle Integration eines einzigen Prätextes oder einer dominanten Vorlage gekennzeichnet, das Anzitieren von Prätexten in großer Zahl ausgeweitet ist, nach dem festzustellen ist, dass Müllers anderes frühes Deutschlandstück durch einen intensiven Grad syntagmatischer Integration der Prätexte gekennzeichnet ist.

In Müllers *Germania 3* ist auch ein starker Intensitätsgrad der Strukturalität erkennbar, da die explizit zitierten Einzeltextreferenzen nicht punktuell und beiläufig zitiert werden, sondern größere Textteile herangezogen werden. Die meisten hervorgehobenen Intertexte werden zu umfangreichen Einlagen ausgeweitet, die demzufolge ihr strukturelles Muster im eigenen Text bilden. Diese Zitierweise erscheint am prägnantesten unter anderem in der Bezugnahme auf Hölderins *Empedokles*, auf Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, auf Hebbels *Nibelungen* in der mit *Siegfried eine Jüdin aus Polen* überschriebenen Szene; auf Grillparzers *Die Ahnfrau* in der mit *Der Gastarbeiter* überschriebenen Szene; auf Brechts *Coriolan* und *Leben des Galilei* in der mit *Massnahme 1956* überschriebenen Szene; auf Kafkas *Das Stadtwappen* in der mit *Party* überschriebenen Szene.

Simplex Deutsch verfügt über einen geringen Grad von beiläufigem Anzitieren, aber um so mehr über die Strukturalität und syntagmatische Integration der Prätexte. Im Zusammenhang

mit der Autoreflexivität werden vor allem die Prätexte Brechts *Trommeln in der Nacht* und August Bebel's *Die Frau und der Sozialismus* zur strukturellen Folie des Gesamtstückes. Beide Prätexte werden schon im ersten Teil (*Trommeln in der Nacht*, 6 und *Bebel oder Das neue Leben muss anders werden. Eine Komödie*) in der Weise anzitiert, dass sie dem Sinn der Prätexte noch ziemlich nahe stehen. Die Transformation beider Prätexte führt der Autor im zweiten Teil (*Ulrike Kragler* und *Die Eltern fechtens besser aus oder Der diskrete Charme der Arbeiterklasse*) weiter, aber die Perspektivierung vollzieht sich bereits mit einer größeren kritischen Distanznahme als im ersten Teil. Beide Prätexte dominieren auch im dritten Teil *Befreiung*, in dem sie durch Montage zusammenwirken. Ihre Kontextualisierung verläuft mit einer abweichenden Bezugnahme und neuen Inhaltselementen und Sinnebenen.

Im Gegensatz zu *Simplex Deutsch* erfolgt in *Iphigenie in Freiheit* ein geringer Intensitätsgrad der Strukturalität, da die explizit zitierten Einzeltextreferenzen punktuell und beiläufig zitiert werden.

15. 5. Nach dem fünften Kriterium der **Selektivität** kann der Grad in der Prägnanz der intertextuellen Verweisung erfasst werden. Dabei geht es darum, wie pointiert ein bestimmtes Element aus einem Prätext als Bezugsfolie ausgewählt und hervorgehoben wird.

In diesem Sinne hat *Germania Tod in Berlin* mit seinen zwei Szenen *DIE BRÜDER 1* und *TOD IN BERLIN 1*, die ausschließlich aus Intertexten bestehen, eine hochgradigere Selektivität als *Die Schlacht*, in der keine Intertexte vorkommen. Die Intertexte in *Germania Tod in Berlin* werden selektiv angeführt, es werden aus Tacitus' Werk *Die Annales* und Georg Heyms *Berlin VIII* pointiert zitiert. So kommt eine Synekdoche zustande, da mit den pointiert ausgewählten Bezugnahmen der Gesamtkontext der Prätexte abgerufen wird. Die Einbettung der Intertexte wird durch das Wechselspiel von Szene und Gegenszene noch intensiver, so wird das Zitat in eine neue Sinnkonstitution einbezogen.

Müllers *Germania 3* ist von intensiver Selektivität, weil die Intertexte als genau umgrenztes Partikel eines fremden Textes im neuen erscheinen. Ein Verweis auf einen individuellen Prätext ist umso prägnanter und damit intensiver intertextuell, je selektiver und pointierter der intertextuelle Verweis ist. Die Form der Zitierweise, dass größere Textteile von Intertexten im Ganzstück intendiert sind, lässt sich fragen, ob sie nicht in zu hohem Maße anzitiert werden. Damit wird die organische Integration der Prätexte im Folgetext infrage gestellt, da ein zu lang zitierter Intertext sich auf einem weniger pointierten Abstraktionsniveau konstituiert.

Simplex Deutsch liefert Beispiele für die Verfahrensweise von wörtlichen Zitaten in geringer Zahl. Hier geht es schon darum, dass die Transponierung so weit ist, dass die Zitate im fremden Text kontrastiv erscheinen müssen. Nach der Prägnanz der intertextuellen Verweise

ist für Braun eher die Verknappung (ohne einen thematisch bedeutenden Teil wegzulassen, wird Grimms Märchen *Hans im Glück* verknapp) und noch mehr die Fortsetzung der intertextuellen Prätexte charakteristisch. Braun transponiert mit Vorliebe Prätexte. Laut seiner Überlegungen wird ein als vollendet angesehenes Werk weitergesponnen und es als Folgetext nicht nur fortgeschrieben, sondern dialogisch auch ausgespielt. *Simplex Deutsch* hängt an Brechts *Trommeln in der Nacht*, Bebels *Die Frau und der Sozialismus*, Becketts *Warten auf Godot* Fortsetzungen an.

Brauns *Iphigenie in Freiheit* ist von intensiver Selektivität, weil die Intertexte als genau umgrenztes Partikel eines fremden Textes im neuen Text als prägnant erscheinen. Die Verweise auf die individuellen Prätexte sind selektiv und pointiert, damit intensiv intertextuell. Durch diese intensive Pointiertheit wird der ganze Prätext abgerufen.

15. 6. Das sechste Kriterium der **Dialogizität** besagt, dass ein intertextueller Verweis auf vorgegebene Texte von umso höherer intertextueller Intensität ist, je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen. Es geht dabei um ein distanzierendes Ausspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext des fremden Worts und seiner neuen Kontextualisierung. Die Distanznahme vollzieht sich in *Germania Tod in Berlin* dadurch intensiver, dass das Anknüpfen an die literarischen Vorlagen durch die Gegenüberstellung von Szenen und Gegenszenen differenzierter ist, da es in der Parallelszene um keine Textbearbeitung oder Anzitiern geht, sondern in Folge der Auseinandersetzung um eine distanzierte Kontextualisierung.

Durch diese Verfahrensweise erfolgt das Kriterium der Dialogizität auf einem schwächeren Intensitätsniveau. Die Prätexte aus Hölderins *Empedokles*, Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, Hebbels *Nibelungen*, Grillparzers *Die Ahnfrau*, Brechts *Coriolan* und *Leben des Galilei*, Kafkas *Das Stadtwappen* werden unter größtmöglicher Beibehaltung des Textsinns zitiert. Dieses Verfahren evoziert kein distanzierendes Ausspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext und seiner neuen Kontextualisierung. Die Bewunderung für das Original und die totale Wiederholung inspirieren Müller nicht, aber es ist auch offensichtlich, dass durch die möglichst getreue Zitierweise keine semantische und ideologische Spannung zwischen dem ursprünglichen und neuen Zusammenhang zu Stande kommt. Die bestätigende Integration erfolgt aus dem Grund, weil die Fremdtex te für den Textsinn des Folgetextes relevant sind. Darüber hinaus ist Müllers letztes Werk stark von einer Tendenz zum Fehlen der Transformationen intertextueller Bezüge gekennzeichnet, die durch seine krankheitsbedingte Erschöpfung zu erklären ist.

Bei den transponierenden Verfahrensweisen erfolgen in *Simplex Deutsch* sowohl thematische Transformationen als auch ideologische Umkehrungen (Bebels Idee wird von unten kritisiert) wie räumliche und zeitliche Verlagerung (Verwendung der Anachronismen). Demzufolge erfolgt das Kriterium der Dialogizität auf einem hohen Intensitätsgrad. Die Transformationen evozieren ein distanzierendes Ausspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext und seiner neuen Kontextualisierung.

Das Kriterium der Dialogizität vollzieht sich in *Iphigenie in Freiheit* auf einem hohen Intensitätsgrad. Die Prätexte werden pointiert und prägnant in der Weise zitiert, dass ein distanzierendes Ausspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext und seiner neuen Kontextualisierung evoziert wird. Durch diese Zitierweise kommt eine semantische und ideologische Spannung zwischen dem ursprünglichen und neuen Zusammenhang zu Stande. Die bestätigende Integration erfolgt aus dem Grund, weil die Fremdtexte für den Textsinn des Folgetextes einschlägig sind. Durch die Distanznahmen und Kontraste wird aber ein Optimum an Dialogizität erreicht.

16. Mit der Identifizierung der Intensität der Intertextualität in den Deutschlandstücken ist gleichermaßen ein unterschiedlicher Umgang mit der Montage zu erschließen. Es geht um eine veränderte Form der Montagetechnik, die sich vor allem in Müllers Deutschlandstücken vollzieht. Im Vergleich zu *Die Schlacht* wird die Montagetechnik in *Germania Tod in Berlin* sowohl komplexer als auch bewusster. An den Beispielen verschiedener Verfahrensweisen bei Müller wird **die Differenz zwischen Collage und Montage** erkennbar. Auch in der Forschung herrscht im Umgang mit beiden Begriffen nach wie vor ein hoher Grad von Beliebigkeit und Austauschbarkeit, worauf auch Viktor Žmegač hinweist.³⁴⁷ Er bemüht sich um die Klärung im Gebrauch der Termini.³⁴⁸ In seinem Sinne ergibt sich die Frage, in welchem Maße eine Integration entlehnter Elemente angestrebt wird, oder vielmehr vermieden zu werden erscheint. Um die Begriffe zu erklären, führt Žmegač zwei weitere Begriffe ein. Er unterscheidet zwischen einem demonstrativen (offenen, irritierenden) und einem integrierenden (verdeckten) Montageverfahren.³⁴⁹ Während die verdeckte Montage die Idee des organischen, illusionär abgedichteten Kunstwerks nicht sprengt, sondern vielmehr bestätigt, und man daher lieber von einer besonderen Art von Stoffverwertung sprechen

³⁴⁷ Žmegač, Viktor: Montage/Collage. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearbeitete Auflage. Hrsg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač. Niemeyer Tübingen 1994, S. 286.

³⁴⁸ In diesem Sinne ist unter Montage das Verfahren zu verstehen, bei dem fremde Textsegmente in einen eigenen Text aufgenommen, sie mit eigenem verbunden, bzw. konfrontiert werden. Collage wäre dagegen insofern ein Extremfall von Montage, als der Text (in Analogie zu den Klebeobjekten mit verschiedenen Gebrauchsmaterialien in der bildenden Kunst) ausschließlich entlehnte, aus verschiedenen Quellen stammende Elemente enthielte. Ebd., S. 286.

³⁴⁹ Ebd., S. 287.

würde, führt Viktor Žmegač fort, widersetze sich die provozierende Montage den Konventionen organologischer Ästhetik.

Nach der Untersuchung der intertextuellen Verweise kann festgestellt werden, dass die Montagetechnik des Stückes *Die Schlacht* eher von einem Collagecharakter geprägt ist. Dieser Text nimmt das Vorgeformte (Vorlagen überwiegend von Brecht als Material) etwa in Form diskreter Zitate fugenlos in sich auf. In *Die Schlacht* ist keine Instanz enthalten, von der allenfalls Angaben über die Herkunft der Entlehnungen zu erwarten wären. Auf das verdeckte Montageverfahren *Der Schlacht* verweisen die Kommunikativität und Autoreflexivität in schwachem Grad hin. In *Die Schlacht* herrscht Mangel an markierten intertextuellen Bezügen. Demzufolge ist das Stück von einer schwachen kommunikativen Relevanz, in dessen geringfügiger expliziter Metakommunikation sich eine schwache autoreflexive Bewusstheit der Intertextualität artikuliert.

Der Verfahrensweise *Der Schlacht* gegenüber ist in *Germania Tod in Berlin* weist auf das demonstrative Montageverfahren hin. Textsegmente werden hier nicht einfach verwendet, sondern es wird auf sie verwiesen, die intertextuellen Bezüge sind intendiert und markiert und deshalb von hoher kommunikativer Relevanz. In dieser stark expliziten Metakommunikation ist die autoreflexive Bewusstheit der Intertextualität eindeutig spürbar. *Germania Tod in Berlin* ist durch provozierende Montage gekennzeichnet, welche die starke Dialogizität bestätigt. Aus der Gegenüberstellung von Geschichte und Gegenwart folgt die zeitliche Diskontinuität in einem demontierten Netz von intertextuellen Bezügen in kommunikativer und dialogischer Weise. Aus der Gegenüberstellung der intertextuellen Verweise und damit der Erfahrungsbereiche ergibt sich eine Technik, durch die Müller mit Konfrontationen und scharfen Kontrasten arbeitet, welche auf einen Erkenntnisschock abzielen.

17. In Bezug auf **die Strukturen der Deutschlandstücke** zeigt sich **eine strenge Komposition** der Stücke. Während es in *Die Schlacht* noch nur um einen ungebundenen Aufbau von fünf Szenen geht, die bestimmten Motivkomplexen untergeordnet sind, verfügen *Germania Tod in Berlin* und Brauns von mir ausgewählte Deutschlandstücke schon über einen besonderen Aufbau, bei dem verschiedene geschichtliche und kulturgeschichtliche Ebenen nebeneinander, noch genauer gegeneinander gestellt und übereinander geschichtet werden. Dieses Aufeinanderfolgen von Vergangenheit und Gegenwart beansprucht die Montagetechnik, die zugleich die Möglichkeit einer einheitlichen Fabel zerstört. Mit diesem Verfahren finden die intertextuellen Bezüge überwiegend in den vergangenheitsbezogenen Szenen ihren Platz und damit werden sie stark strukturbildend. Die Geschichte wird in Schichten, also das Ganze in kleine Details zerlegt, damit sie mit ihren Bezugsfeldern in eine

willkürliche Szenenanordnung einmontiert werden kann. Aus diesem Grund bestimmt die Montagetechnik auch die Struktur des Stückes.

Die Komposition der Deutschlandstücke wird von Konstruktionen und Dekonstruktion unterschiedlicher Welten gestaltet. In diesem Sinne sichert die Dekonstruktion die Wendepunkte. Nach dem Modell dieses Auflösungsprozesses hat die Zerstörung zur Folge, dass zunächst eine andere Textwelt konstruiert wird. Dieses Verfahren ist vor allem in Brauns *Iphigenie in Freiheit* am prägnantesten entwickelt zu finden.

18. Mit der Untersuchung der intertextuellen Bezüge war der Deutschlanddiskurs zu ergreifen. Dabei stellt sich heraus, was für Gräueltaten das deutsche Volk begangen hat. Dieses Aufzeigen wird in den Deutschlandstücken immer radikaler. Dabei geht es nicht nur um die Formulierung der Traditionen der deutschen Geschichte, im Wechsel von Erbe und Gegenwart wird auch bewiesen, dass die als unheilvoll angesehenen Traditionen noch real existieren. Müllers und Brauns Deutschlandstücke kontextualisieren historische Kontinuitäten, deshalb verweisen ihre Zeitstücke ständig auf die Vergangenheit. Demzufolge entstehen keine Gegenwartsdramen ohne Vorlagen, ohne Graben nach Ursachen. Dieser Aufbau ergibt sich aus ihrer Geschichtsauffassung, nach der im Laufe der Geschichte **tradierte Gewaltmechanismen** fortleben. Da beiden Autoren eine Gesamtkatastrophe bewusst wird, erfüllt das Schreiben den Auftrag, gegen das Verdrängen und Vergessen zu kämpfen, um vor einer Gesamtkatastrophe ausweichen zu können. Demzufolge greifen beide Autoren bei der **Materialwahl** auf intertextuelle Bezüge mit einem immer breiteren und komplexeren Geschichtspanorama zurück.

In *Die Schlacht* hat Müller im Vergleich zu *Germania Tod in Berlin* noch einen eingeschränkteren, kleineren Geschichtsraum, die Nazizeit, erfasst und eine Szenenfolge aufgebaut, in der er die Kernproblematik der deutschen Geschichte aufgegriffen hat. Dabei geht es um „die deutsche Misere“³⁵⁰, deren Charakterzüge der Autor in Motivkomplexen aufzeigt. Die Wichtigkeit des Gegenstandes zeigt sich daran, dass Müller das Thema in *Germania Tod in Berlin* auf eine viel breitere Zeitspanne ausweitet. Mit seinen dreizehn Szenen vermittelt dieses Drama deutsche Geschichte in einem Zeitraum von 2000 Jahren, von Tacitus' Germanentopos bis hin zur Gegenwart. In dieser Hinsicht geht Müller hier viel tiefer zu den Wurzeln der deutschen Zerrissenheit als in *Der Schlacht*.

Germania 3 schließlich bearbeitet die NS-Zeit, mit differenziertem Blick auf die Nachkriegszeit und die DDR-Zeit und in diesem Stück taucht zum ersten Mal die deutsche

³⁵⁰ Müller, Heiner: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht, S. 32.

Wiedervereinigung als Thema auf. Im Mittelpunkt dieses Engagements steht also die Vergegenwärtigung der Vergangenheit, damit der katastrophale Vorgang der deutschen Geschichte zu einem Endpunkt gebracht wird. Müller nimmt diesen Gesichtspunkt nach der Wende auf, um zum Nullanfang der Vereinigung beizutragen.

Die Konzeption von Brauns *Simplex Deutsch* beruht auf der Erkenntnis, dass deutsche Geschichte als Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmergeschichte zu lesen ist. In *Simplex Deutsch* erscheint nicht nur die gescheiterte deutsche Revolution als historischer Gegenstand, sondern auch der Krieg und die Schlacht als Topos. Der Krieg aus verschiedenen Zeitepochen wird unter den zehn Szenen in fünf Szenen (*Sächsischer Simplicius*, *Polenblut*, *Trommeln in der Nacht*, 6, *Kommentar 1: Heimatkunde*, *Ulrike Kragler*) thematisiert. Die menschliche Existenz bestimmt das Befinden in Kriegen, zum Beispiel im Dreißigjährigen Krieg, im Ersten Weltkrieg, im russischen Bürgerkrieg, im Zweiten Weltkrieg und in Vietnam.

In Brauns *Iphigenie in Freiheit* wird das historische Spektrum besonders groß. Braun zeigt hier die Kontinuität der geschichtlichen Ereignisse und den Prozess der Enthumanisierung. Selbst der Mythos verwandelt sich wie auch die geschichtlichen Vorgänge. Die Geschichte über Elektra, über die Muttermörderin, ist durch Industrialisierung und Kommunismus gleich dem Warenfriedhof, der von den Toten der Konsumgesellschaft lebt. Es ist also nicht von einer Entwicklung die Rede, sondern von einer Kritik, der Braun den Kapitalismus und die Erscheinungen der Konsumgesellschaft unterzieht. Der Dramatiker zeigt bei der Beschreibung der Supermarkt-Gedankenwelt den Prozess der Barbarei auf. Er transformiert den Mythos über die humane, soziale Gesellschaft zu einem Supermarktmythos, in dem es nur um Konsum geht. Er verschmilzt sogar den mythischen Stoff (Elektra, Antigone) mit der Vergangenheit (politische Losungen, Ideologien, KZ) sowie mit der Gegenwart (Supermarkt), um zu postulieren, dass die Geschichte ein Rückfall in die Barbarei und Gleichgültigkeit ist. Der Einkaufswagen wird durch Mythos, Vergangenheit, KZ und Gegenwart geschoben und es wird nichts daraus gelernt und überwunden.

19. Im Zusammenhang mit der Veränderung des historischen Spektrums zeigt sich bei der Materialwahl, dass sich auch die Schwerpunkte der Prätexte verwandeln. Die größte Veränderung wird bei den intertextuellen Bezügen auf **Bertolt Brechts Werke als literarische Vorlage und Material** hervorgerufen. Die starke Abhängigkeit von Brechts Texten wird von beiden Dramatikern in ihren späteren Deutschlandstücken vermindert.

Am Beispiel der intensiven textuellen Transzendenz zwischen Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* und Müllers *Die Schlacht* war noch eine organische Verbindung zu erkennen, in der der Folgetext Brechts Text als Prätext thematisiert, sich mit ihm auseinandersetzt. Hier

kennzeichnete die Vielfalt von Müllers Verfahren mit Brechts Werken als Material. Brechts Konzept vor allem vom Verrat wird von Müller übernommen und in seinen Deutschlandstücken noch radikaler fortgeführt. In der Weise aber, wie der Nachwuchs dieses Material perspektiviert, ergibt sich eine neue, radikalere Konzeption. Müller setzte sich mit Brechts moralischen Kategorien und aufklärerischer Haltung auseinander.

In seinem Epilog zitiert Müller Brecht in einer einzigen Szene (*Massnahme 1956*) und zum letzten Mal. Trotz des Abschiednehmens von Brechts Lehrstück (1977) scheint der Bruch mit Brechts Werk insgesamt undurchführbar zu sein. Brechts Werk und seine Theaterarbeit als Material dienen aber für den Nachwuchs nur noch zum Widerstreitpunkt und stellen sich als zu diskutierende Texte dar. Im Mittelpunkt der Diskussionen steht das Verhältnis von Literatur, Theater und Gesellschaft, Individuum und Gemeinschaft wie Wissen und Macht. Zu dieser Relation (Verhältnis des Individuums und der Gesellschaft) ordnet Müller ein drittes Element zu: das Problem des Verrats und des Versagens. Aus der Verfehlung der Wissenden und Intellektuellen resultiert die letzte Erkenntnis, dass es aus dem ewigen Kreislauf des Gräuelmärchens noch keinen Ausstieg gibt.

In Brauns *Simplex Deutsch* zeigen sich Brechts Texte als dominante literarische Vorlagen. Ein vielfältiges intertextuelles Verweisnetz auf Bertolt Brechts Werk wirkt Brauns Stück. Hier lag zugrunde, dass die intertextuellen Bezüge auf Brechts Prätexte unter den Einzeltextreferenzen von der größten Häufigkeit sind. Das intensiv textuelle Zusammenspiel zwischen den Texten Brechts und Brauns entfaltet sich auch auf der Ebene der Systemreferenz. Dabei spielt die Aufhebung der Illusion eine wichtige Rolle. Braun setzt Brechts Verfahrensweise ein und führt Brechts Desillusionierungstechnik fort. Er führt den Zuschauer nicht nur zur Desillusion, sondern provoziert auch zum Nachdenken über die historischen Vorgänge und Zusammenhänge.

Iphigenie in Freiheit spielt das intertextuelle Potential dialogisch nicht mehr mit Brechts Texten aus. Es ist ein geringer Grad des intertextuellen Zusammenspiels zwischen Brechts und Brauns Texten zu erkennen, als es in Brauns früheren Texten noch zu erfahren war. Diese starke Reduzierung hat zur Folge, dass Brechts Verfahrensweisen, Schreibweise und Theaterkonzeption Brauns Text nicht mehr intensiv beeinflussen. Brechts episch-dialektisches Theater wie auch der Formtypus der dramatischen Parabel erweisen sich nicht mehr als aufschlussreich. Braun aktualisiert seine Zivilisationskritik und geschichtsphilosophischen Erkenntnisse nicht mehr durch modellhafte Veranschaulichung und Parabelkonstruktion, wie auch die aufklärerisch-pädagogische Haltung nach Brechts Muster ausbleibt.

20. **Die Arbeit am Mythos** bei beiden Autoren wird erst in ihren späteren Deutschlandstücken zum zentralen, gemeinsamen Themenfeld des Deutschlanddiskurses.

Geschichte und Mythos scheinen in Brauns *Iphigenie in Freiheit* voneinander untrennbar zu sein, da beide Erkenntnisse über die Zivilisationsgeschichte liefern. Wir haben zu erkennen, dass der historische Diskurs im Vergleich zur Dominanz des Mythos entkräftet wird und der mythische Stoff für den Deutschlanddiskurs vorherrschend wird. Das Aufnehmen von alten Texten erweist sich bei der Auseinandersetzung mit der Gegenwart als erforderlich. Braun nimmt hier erstmalig Stoff von mythologischem Gewand auf, als er sich mit den Motiven und Gedankenwelt der Antike auseinandersetzt. Der griechische Mythos wird sogar mit Dominanz zum Gegenstand seiner Reflexionen und zum Vehikel seiner Kritik. Die Bearbeitung des Mythos ermöglicht Braun einen breiten Reflexionsraum. Durch das Verfahren der Montage kommt die organische Zusammenfügung von Mythos und Geschichte zustande. Seine Kritik betrifft auf der ersten Sinnebene die deutsche Geschichte, den Themenkomplex des Deutschlanddiskurses, ohne ihn unbedingt mit direkten Bezügen zu behandeln, und auf der zweiten Sinnebene die gemeinsame Zivilisationsgeschichte des Abendlandes. Mythos wird in diesem Sinne zum Medium eines gemeinsamen Nenners. Dabei geht es nicht um die Rekonstruktion des Mythos, sondern der Rückfall der Zivilisation in die Barbarei wird mit harten Positionen behauptet.

Auf der Grundlage von Sophokles' Drama *Philoktetes* greift Heiner Müller in *Germania 3* mit dem Hervorrufen seiner Werke *Philoktet* und *Ajax zum Beispiel* nicht nur auf einen einzelnen Text zurück, sondern auch auf eine ganze Serie von Varianten, auf die Urgestalt der mündlichen Erzähltraditionen. Bei den Bezugnahmen auf Selbstzitate wird auf den Trojanischen Krieg fokussiert. Der Mythos zeigt sich als Mittel, kollektive Erfahrungen zu formulieren. Die sophokleische Fabel als aktuelles Sujet wird zum Medium von heutigen Erfahrungen: Das widersprüchliche Verhältnis von Wahrheit und Lüge, von Vernunft und Terror, von Macht und Geschichte wird problematisiert. Der Dramatiker greift auf die uralte Geschichte über die menschliche Handlung zurück, die durch List, Täuschung, Kalkül, Haß und Gewalt bestimmt wird. Das lyrische Werk *Ajax zum Beispiel* entsteht aus der Hinwendung des Dramatikers zur intimeren lyrischen Form, die auch durch seine Krankheit (Kehlkopfkrebs) erzwungen ist. Die Rahmenbedingungen und Prinzipien der westlichen Zivilisation werden also durch dieses Vermittlungsmedium in den Mittelpunkt gerückt. Außerdem kommt eine Zivilisationskritik zum Ausdruck. Das Hervorrufen der mythischen Geschichte vermittelt die Kritik am abendländischen Zivilisationsprozess und vergegenwärtigt, dass das schöpferische Potenzial Europas verbraucht ist.

21. **Selbstzitate:** Eine neue Erscheinung bei der Stoffwahl ist die starke **Tendenz zur selbstreferierenden Intertextualität**, die erst in den späteren Deutschlandstücken zu erkennen ist. Sowohl *Germania 3* als auch *Iphigenie in Freiheit* repräsentieren als Prätexte eigene Texte. Nebenbei stehen also intertextuelle und intratextuelle Verweise. Diese Art und Weise der starken Präsenz von Selbstziten war in Brauns früheren Stücken überhaupt nicht zu beobachten. Der interne Dialog zwischen den eigenen lyrischen, dramatischen und essayistischen Texten ist bei ihm ein neues Verfahren. Diese erstmalige Einbeziehung von Selbstziten ermöglicht die Reflexion des Dramatikers über die eigenen Prätexte und seine früheren Fragestellungen. Dieser Umgang mit dem eigenen Material weist auf eine starke innere Dialogizität hin. Durch das Erkennen der Bezogenheit eigener Prätexte ergibt sich eine zusätzliche Ebene der Sinnkonstruktion und ist ein Beleg für einen hohen Grad von Autoreflexivität.

22. **Müller contra Brecht:** Im Zusammenhang mit der Tendenz zum Mythos und Selbstziten erfolgt eine neue Tendenz, die sich darauf bezieht, dass Braun als der Jüngere in seinem späteren Deutschlandstück Müller gerne zitiert. Die neu erfolgten Verfahren in Müllers und Brauns späteren Deutschlandstücken beweisen eine noch intensivere Wechselwirkung im intertextuellen Dialog Müllers und Brauns als in der Metakommunikation ihrer früheren Deutschlandstücke.

Brauns *Sächsischer Simplicius* führt mit Heiner Müllers Stück *Die Schlacht*, genauer mit einer bestimmten, *ICH HATT EINEN KAMERADEN* überschriebenen Szene, einen intertextuellen Dialog. In beiden Szenen wird auf deutsche Soldaten und auf ihr Verhalten im Krieg fokussiert. Gemeinsamer Ausgangspunkt bei Müller und Braun ist, dass der Krieg immer noch die menschliche Existenz bestimmt, obwohl Kämpfe schon längst sinnlos geworden sind. Das Befinden dieser Menschen in dieser harten Situation sowie ihre Verhaltensweisen beurteilen beide Dramatiker unterschiedlich.

Brauns *Iphigenie in Freiheit* tritt nicht mehr mit Brechts Texten, viel mehr mit Heiner Müllers Texten als vorausgegebenes Gattungsmuster in einen Dialog. Dieses Gespräch zeigt sich einerseits auf der Ebene der Einzeltextreferenzen. Braun bezieht sich dominant auf Müllers Texte, macht sie bewusst, variiert sie nach der eigenen poetologischen Stellungnahme. Braun schreibt gemeinsame Materialien fort. Er arbeitet an einem gemeinsamen Brecht-Stoff, am fragmentarischen *Fatzer*, am *Hamlet*-Stoff, an *Dem Auftrag* Müllers, deren Materialien bei beiden Autoren vom Schwerpunkt sind. Weitere Gemeinsamkeiten lassen sich andererseits auf der Ebene der Systemreferenz erkennen. Dabei ist eine Tendenz zur Montagetechnik zu bemerken: die Groß- und Kleinschreibung als Markierungsform, die Einbeziehung der

Selbstzitate als kritische Überprüfung und als Resümee des Werkes, die selbstironischen Hinweise und die Polemik mit den Tradierten.

23. Müllers und Brauns Deutschlandstücke sind von einem intertextuellen Potential, das sich auf den Ebenen der Einzeltextreferenzen und Systemreferenzen vollzieht. In ihnen vollzieht sich **ein intertextueller Dialog im Rahmen des Deutschlanddiskurses**, der auf der Strategie des Nicht-Expliziten basiert. Mit Hilfe der Untersuchung von intertextuellen Bezügen ist dieser Dialog aber explizit und adäquat zu erschließen. Müllers und Brauns Deutschlandstücke etablieren eine Textwelt, in der beide Stückeschreiber in Bezug auf den Deutschlanddiskurs gleiche Themenkomplexe behandeln. Bei der Behandlung desselben Themenkomplexes entstehen zugleich Meinungsunterschiede, die beide besonders zur Textproduktion motivieren.

23. a. Müllers und Brauns Deutschlandstücke der siebziger Jahre etablieren eine Textwelt, die durch gleiche Motive wie Schlacht, Soldaten, Schnee, Hunger, Gewehr, Feind, Kameradschaft und Verrat bestimmt wird. Beide Dramatiker rücken den Krieg in den Mittelpunkt und stellen die Frage, wie der deutsche Charakter künstlerisch erfasst werden kann und warum noch immer unüberwundene Fehler die deutsche Geschichte beeinflussen. Müllers Position lautet, der Mensch werde genauso unmenschlich und gewaltsam wie die extreme Situation, in der er sich befindet. Die Gewaltmechanismen, die Müller aufzeigt, bestimmen jeden Menschen gleich.

Volker Braun wirft in seinem Stück einen anderen Blick auf den Deutschlandkomplex und die Gewaltmechanismen als Müller in *Die Schlacht* und *Germania Tod in Berlin*. Er fragt nach den unerledigten Problemen in der Geschichte und sieht die Unmündigkeit der Deutschen als Kern des Deutschlandkomplexes. Anders als Müller, leitet Braun den dramatischen Konflikt aus philosophischen Überlegungen ab. Seine Vorstellung besteht darin, dass der Einzelne imstande wäre, den geschichtlichen Verlauf zu beeinflussen, die Individuen hätten eine reale Chance, aus dem Krieg auszusteigen. Bei dieser Konstellation hat jedes einzelne Individuum Verantwortung. Brauns Glaube an die Möglichkeit einer solchen Entscheidung belegt auch, dass er seine Dramenfiguren als selbständige Individuen behandelt. Die Chance auf den Ausstieg ist einmalig, aber es stellt sich heraus, dass bei ihm die Individuen ebenfalls nicht fähig sind, ihre Chance zu nutzen und ihren Simplex-Typ zu überwinden. Im Endeffekt fallen beide Soldaten ihrem sinnlosen Gehorsam zum Opfer.

Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Dramatikern besteht also darin, dass bei Braun die geschichtlichen Situationen die Chance auf Vernunft in sich bergen, wenn sie nicht versäumt werden. Seine Utopie bezieht sich auf die Hoffnung, dass die Menschen aus einer

Härtesituation auch auf andere Weise hervorgehen könnten, im Interesse der Gemeinschaft und ihres eigenen. Beim Vergleich von Müllers und Brauns Geschichtsdarstellung stellt man einen Unterschied fest. Im Gegensatz zu Braun kommt bei Müller ein hoffnungsvoller Ansatz nicht infrage, er spitzt vielmehr die Konflikte extrem zu, so dass ein Aussteigen aus ihnen nicht möglich wird. Er besteht darauf, dass die menschlichen Konflikte aus dem Fortwirken von Gewaltmechanismen bestehen.

Es stellt sich in beiden Fällen heraus, dass die Leichen ebenso Verräter waren wie die Lebenden. Der Verrat hört also auch nach dem Tod nicht auf. Das gemeinsame und dominante Motiv bezieht sich also auf die Erkenntnis, dass die geschichtlichen Prozesse durch Verrat und nicht durch den wünschenswerten Zusammenhalt geprägt sind.

Müller erreicht durch die anachronistische Vermischung seines heterogenen Geschichtsmaterials (Cäsar, die Nibelungen und Napoleon nehmen an demselben dramatischen Konflikt teil), dass er ein Kontinuum von Schlachtfeldern aufzeigen kann. Beharrend auf einem Spannungsfeld zwischen Alt und Neu, zitiert er die Toten und ihre alten Schicksale und behandelt die **Geschichte als Gräuelmärchen**. Katastrophale Ereignisse leben so in der Geschichte fort. Seine Wirkungsästhetik provoziert noch mehr, wenn wir bedenken, dass bei ihm grundsätzlich die hoffnungsvollen Impulse fehlen, die bei Braun noch aufzufinden sind. Müller eröffnet einen Dialog mit den Toten und konfrontiert dadurch den Zuschauer mit Schrecken. Was bleibt, ist der Schrecken, der darauf zielt, den Rezipienten dazu zu bewegen, dass er gegen die Zeit auftritt und mit Gräueltaten aufhört.

Auch Braun rückt im *Dritten Teil. Befreiung* den Dialog mit den Toten in den Mittelpunkt, gibt aber andere Antworten auf Müllers Fragestellungen. Schon die Eröffnung seiner Szene unterscheidet sich von einer Müller'schen Konstellation. Sie ist hoffnungsvoller: Hier findet keine Schlacht statt, es herrscht sogar Friede, der, wie auch der Titel andeutet, als Befreiung empfunden wird. Dieser hoffnungsvolle Ansatz mit günstigeren Umständen weist darauf hin, dass ein Ausstieg aus dem kriegesischen Verhalten und die Unterbrechung der Fehlentwicklung möglich sind. Hier setzt sich Braun direkt mit Müllers Standpunkt auseinander, der ein Kontinuum der Katastrophen behauptet. Im Gegensatz zu Müllers Auffassung demonstriert Braun, dass das Individuum sogar aus Trümmern aufstehen und gegen die Versteinerung etwas tun kann. Er konzipiert die Zukunft hoffnungsvoll, während Müller auf den katastrophalen Ausgang der Geschichte fokussiert. Nach dem hoffnungsvollen Einstieg in der zitierten Szene tritt die Katastrophe auch bei Braun schnell ein. Nun agieren auch seine Figuren als Verräter.

Braun bezieht sich hier schon eindeutig auf Müller und zitiert dessen Konzeption an, die auf der Aussage basiert, die einzige Wahrheit sei, dass Schrecken die Geschichte beherrscht.

23. b. Der intertextuelle Dialog in Müllers und Brauns späteren Deutschlandstücken führt zu einer intensiven Wechselwirkung, die sich auf die Themenwahl Krise und Katastrophe bezieht. Braun strebte in *Iphigenie in Freiheit* bewusst die Gegenüberstellung von zwei Welten an. Er konfrontierte die Welt der Griechen (Iphigenies Welt) mit der Welt der Barbaren (Thoas' Welt). Sein Verfahren verweist auf das widersprüchliche Verhältnis von Dekonstruktion und Konstruktion hin. In Brauns *Iphigenie in Freiheit* treffen sich zwei gegensätzliche Welten, in deren Kontrast nur alleine die Zerstörung etwas Neues hervorbringt. Seine Erfahrung von der Krise, die Wende und Veränderung benötigt, führt zu neuen geschichtsphilosophischen Erkenntnissen des Dramatikers und demzufolge zu neuen poetischen Bahauptungen. Zu dieser Zeit stellt er die Frage, wenn der Verlauf der Geschichte sich wendete, was für einen Preis dann die Erneuerung hätte, während ihm auch die Fehler der alten Geschichte bewusst sind.

Im Gegensatz zu Brauns Positionen, der noch immer eine neue Welt erhofft, wenn gleich durch Zerstörung, konzentriert sich Müller auch zu seinem Lebensende ausschließlich auf die Katastrophe. In *Germania 3* entwickelt er ein Geschichtsmodell, wobei solche Begriffe wie Gesamtkatastrophe, Endzeit, geschichtlicher Prozess, Auflösung und Vergänglichkeit besondere Rollen spielen. Der Dramatiker konstruiert das Geschichtsmodell der Grundstrukturen, die sich im Lauf der Geschichte wiederholen. Aus seinem Geschichtsverständnis ergibt sich auch die Fortsetzung des Germania-Stoffes und gleichzeitig die Möglichkeit, dass dieser jederzeit nach Grundstrukturen variabel und aufschlagbar ist. Ein Autor, der im Vorgang denkt, kann sich von seinem Topos nicht lösen, weil ihn das neue Ereignis, die Wende, fortlaufend inspiriert.

Beide stellen in ihrer Alternativgeschichte den fehlerhaften, gewaltsamen Gang der deutschen Geschichte dar, eine Geschichte, die durch Gewalt und Gegengewalt, Rache, Aggression und Vergewaltigung gekennzeichnet ist. Dieser Inhalt war in Müllers Deutschlandstücken ohne Ausnahme zu erkennen. In *Germania 3* ist aber die Gewalt von noch größerer Dominanz als in den vorausgegangenen Deutschlandstücken. Müllers Gespenstertheater bewohnen die Untoten, Gespenster, die durch ihre zunehmende Überzahl über die Lebenden herrschen. Auch in Brauns *Iphigenie in Freiheit* können wir zum ersten Mal die überwiegende Dominanz der Gewalt erkennen. Die Relation von Gewalt und Gegengewalt beeinflusst die menschlichen Beziehungen, zum ersten Mal wird in Brauns Stück auch Frauen Gewalt angetan, die zum Opfer der Aggression und Inhumanität werden.

Im intertextuellen Dialog erfolgt eine bestätigende Integration, die sich auf den Verrat bezieht. Beide Dramatiker führen es auf Verrat zurück, warum die deutsche Geschichte von Gewalt geprägt ist. Verrat bestimmt die menschlichen Beziehungen, die Ideologien und die geschichtlichen Abläufe. Verrat wird seit dem Mythos als eine selbstverständlich gewordene Haltung vererbt. In beiden Gegenwartsstücken wird behauptet, dass es unmöglich ist, aus der gewaltsamen Gewohnheit des Verrats herauszutreten.

24. **Zivilisationskritik:** In Müllers und Brauns intertextuellem Dialog zeigt sich eine Entwicklung bezüglich der Tendenz zur Zivilisationskritik. Müllers und Brauns Alternativgeschichten beziehen sich nämlich nicht ausschließlich auf die eigene, deutsche Geschichte, sondern ihre Erinnerungslandschaften führen auch über die deutsche Vergangenheit hinaus und erstrecken sich auf die Thematisierung der Widersprüche der gegenwärtigen Zivilisation und Konsumgesellschaft.

In dem intertextuellen Dialog Müllers und Brauns wird der Rückfall der Zivilisation in die Barbarei behauptet. Die Alternativgeschichte zeigt, dass das Abendland in die Barbarei zurückgefallen ist. In *Iphigenie in Freiheit* entwirft Braun den Archetyp der europäischen Zivilisation, die aus einem butigen Gang der Geschichte besteht. Durch diese ziehen sich die Blutspuren, weil sowohl im Mythos als auch in der abendländischen Zivilisationsgeschichte ständig Menschenschlächtereien stattfinden. In Müllers *Germania 3* ist die europäische Geschichte auch am Gewaltpotenzial zu erkennen, in dessen Folge das schöpferische Potenzial Europas verbraucht ist.

25. Das Element der Krise durchzieht Müllers und Brauns spätere Deutschlandstücke, die durch ihren Rückblick auf die gescheiterten Ereignisse der Vergangenheit und auf die Geschichte des gescheiterten Sozialismus Bilanzstücke sind. Den Dramatikern ist jedoch das mögliche Scheitern der Kommunikation mit dem Publikum bewusst. So entscheiden sich beide Dramatiker für **neue Reflexionsmedien**.

25. a. Müllers Abschiedsstück bewirkt fehlende Kommunikation. Für Müller bleibt zum Abschied nichts Anderes übrig, als die monologische Kommunikation mit sich selbst und mit den Untoten im Mausoleum. Dadurch erscheint sein Drama als radikalisierte Erinnerungsarbeit, deren Fragmente weniger szenisch vorgestellt als sprachlich-rhetorisch verhandelt werden. Der Monolog versteht sich als Zeichen für das Bilanzstück, während der Dramatiker zu diskutierende Texte darlegt, um das Medium des kollektiven Dialogs zu schaffen, von dem er sich aber schon fernhält.

Im Vergleich zu Müllers anderen Deutschlandstücken erkennen wir in *Germania 3* eine ungewohnte **Tendenz zum Monolog**. Diese neuwertige Zitierweise in Müllers letztem Werk

kann kaum übersehen werden, und sie wirft die Frage auf, was für Erkenntnisse und Erfahrungen des Dramatikers zum Vorherrschen des Monologs, des Selbstgesprächs in der Figurensprache führen. In *Germania 3* werden die monologische Anlage, die Dekonstruktion der dramatischen Figur, die Auflösung der handelnden Figur im Vergleich zu Müllers anderen Deutschlandstücken noch weiter radikalisiert. Eine externe theatrale Kommunikation, die Müllers Werke kennzeichnete, beruht grundlegend auf Dialog, hier hingegen wird der Monolog als Tendenz bemerkbar. Der Autor verschwindet in dem polyphonen Text und gerade der Monolog versteht sich als Zeichen für das Bilanzstück, während der Dramatiker zu diskutierende Texte darlegt, um das Medium des kollektiven Dialogs zu schaffen, aus dem er sich aber schon heraushält.

25. b. In Brauns *Iphigenie in Freiheit* werden **Räume zur Reflexion der Krise**. Der Raum wird nicht als eine an sich vorhandene Gegebenheit angenommen, sondern durch künstlerische Verortungen, Handlungen und soziale Interaktion denkbar. Er wird im Rahmen der Intertexte wahrgenommen, gelesen und vom kulturellen Standpunkt des Betrachters aus interpretiert. Wir sind am Prozess einer intertextuellen Wahrnehmungsästhetik beteiligt, während dessen es Räume nicht nur in einer zeitlichen Diskontinuität, sondern auch in einem demontierten Netz von intertextuellen Bezügen zu durchqueren gilt. Durch die intertextuelle Verfahrensweise kommt die organische Zusammenfügung von Mythos, Geschichte und literarischen Prätexten zustande, die die Verschiebung der Dominanz auf einen breiten Reflexionsraum ermöglicht.

26. **Scheitern des Dialogs**: Wir haben gesehen, dass beide Autoren die Gegenwarts- und Kontextbezogenheit, die eigene historische Situation interessierte, deren Verstehen ohne die Einbezogenheit der Vergangenheit, des Erbes unvorstellbar ist. Ihre Deutschlandstücke aktualisieren Geschichts- und Gesellschaftskonzepte. Mit Mitteln einer neuen Dramatik versuchen beide Autoren, die Probleme in das Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken. Sie machen gesellschaftliche Konflikte und Erfahrungen auffällig, die vor allem Deutschland, aber auch die abendländische Zivilisation betreffen. Beide Dramatiker realisieren in ihren Deutschlandstücken die deutsche Geschichte, stellen geschichtliche Vorgänge, Widersprüche dar, weil sie beim Publikum Denken provozieren wollen. Ihrem Verstand nach hätte das Theater zum gesellschaftlichen Kommunikationszentrum werden sollen. Meine Frage ist, ob die von ihnen erzielte Wirkungsstrategie erfolgreich ist.

Es erfolgt bei ihnen eine intensive Auseinandersetzung mit der Geschichte und die Topik „der deutschen Misere“ wird in ihren Stücken kritisch aufgenommen. Sie machen die gesellschaftlichen Reflektionen auffällig, sie rücken sie in das Bewusstsein der Öffentlichkeit.

Heiner Müller geht mit Geschichte provokativ um, Braun mit einem gewissen Optimismus und Utopie. Ihre Deutschlandstücke schockieren uns, ihre Antworten und Konzepte zu Auswegen fehlen aber wie auch die Katharsis. Im Mittelpunkt ihrer Bestrebung stand, dass Geschichte zu einem gemeinsamen Medium wird. Ich wage aber zu behaupten, dass das Schaffen des gemeinsamen Mediums scheiterte.

Schlußfolgerungen

Es soll abschließend ein kurzer Blick auf weiterführende **Forschungsfragen** geworfen werden.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stand die Entwicklung des intertextuellen Dialogs Heiner Müllers und Volker Brauns in ihren Deutschlandstücken. Durch dieses Modell, welches über die wissenschaftlichen Fachaufsätze (Behandlung des Themas ohne Vergleich) hinausgeht und eine meinen Möglichkeiten nach möglichst vollständige Erfassung des intertextuellen Dialogs Müllers und Brauns intendiert, konnte gezeigt werden, dass die ausschließliche Konzentration auf die Untersuchung des Deutschlanddiskurses offensichtlich nicht ausreichend ist, um das breite Spektrum des Deutschlanddiskurses zu erfassen.

27. Es bestehen zahlreiche Ansatzpunkte für weiterführende Arbeiten. Eine logische Folge und Erweiterung meiner Arbeit wäre, zu untersuchen, wie die Repräsentanten der deutschen Literatur nach 1945 das Erbe der Tradition und Geschichte aufgreifen. Zu betrachten wäre ein ständiger Rückblick auf Vergangenes, der sich immer als Bearbeitung einer gegebenen Geschichte vollzieht. So wird die deutsche Literatur nach 1945 ein Komplex von intertextuellen Bezügen.

Bei den Untersuchungen dieser Tendenzen in der deutschen Literatur nach 1945 muss man noch ein spezielles Problem berücksichtigen: die Existenz zweier deutscher Staaten sowie die Wechselwirkung der beiden voneinander sich grundsätzlich unterscheidenden Gesellschaftssysteme. Beide Faktoren hatten starke Auswirkungen auch in der Literatur. Die Literaturwissenschaft folgte bis 1989 in hohem Maße den politischen Einschränkungen (was im übrigen den Globalisierungstendenzen in der Postmoderne diametral entgegensteht). Man trennte in den literaturgeschichtlichen Darstellungen die Literatur der BRD und der DDR starr voneinander, ohne die gemeinsame Tradition, in der ja beide gleichermassen verwurzelt sind, besonders zu beachten. Auch wurde die Tatsache nicht gebührend berücksichtigt, dass sich die Schriftsteller aus beiden Teilen Deutschlands kontinuierlich aufeinander bezogen, und dies – vor allem von den 70er Jahren an – immer intensiver.

Ich bin mit der Darstellung dieser beiden Literaturen in getrennten, selbständigen Literaturgeschichten gar nicht einverstanden, deswegen würde ich die Dramenliteratur in den beiden Teilen Deutschlands unter vergleichendem Aspekt untersuchen. Dieser Standpunkt wird auch dadurch untermauert, dass nach der deutschen Vereinigung die Autoren selbst sich völlig selbstverständlich und ungebrochen auf die eigene Nationalliteratur und Sprache - wie auch auf hervorragende Werke und Autoren aus dem europäischen Erbe - als gemeinsame Tradition beziehen. Damit im Zusammenhang könnte ich die gegenseitigen Bezugnahmen der Autoren aus den beiden Teilen Deutschlands aufeinander nachweisen.

28. Es stellt sich dabei noch ein besonderer Problembereich dar. Mich würde ein Problem besonders interessieren, das aus der Besonderheit der dramatischen Gattung resultiert: die Direktheit der Vermittlung, die durch die Inszenierung realisiert wird. Wie Aristoteles in seiner *Poetik* betonte, sind die Direktheit und Gegenwärtigkeit des Dramas auf die gemeinsame Wurzel der Epik und des Dramas zurückzuführen. Nach seiner Darstellung bezieht sich die Handlung sowohl im Epos als auch im Drama auf die Gegenwärtigkeit des Mythos. Aus dem Schreiben ergeben sich also neue Mythen und dadurch neue Handlungen, die der Kunst auf Dauer ihren Sinn und ihre Existenz sichern. Das Drama ist weiterhin dadurch komplex, dass in ihm Objektivität und Subjektivität gleichermaßen präsent sind und gemeinsame Wesenszüge dieser Gattung bilden. Das Drama hat eben in der Reflexion auf die Gegenwart seine Bedeutung, die immer auf direkte Weise (im Theater) vermittelt wird.

Wenn ich über die Grenzen meiner Dissertation (über die Grenze der Textanalyse und über die Grenzen der Berücksichtigung der Textproduktion) hinausgehen würde, so können derartige Unterschiede zwischen der Literaturwissenschaft und Theaterwissenschaft noch weitaus deutlicher zu Tage treten. Ich bin aus den erklärten Gründen von der Textproduktion ausgegangen, aber wir haben auch in Betracht zu ziehen, dass die Textproduktion im Falle von Dramatikern kein Endergebnis, sondern eher ein Ausgangspunkt ist.

Unter diesem Aspekt - direkte Verbindung des Theaters zum Publikum – würde ich weitere Aspekte berücksichtigen.

Das deutsche Drama in der DDR war häufig deswegen in einer paradoxen, sogar seine Existenz gefährdenden Situation, weil ihm durch die Zensur die zum Wesen der Gattung gehörende Direktheit, die direkte Verbindung zum Publikum genommen wurde. Es gab zahlreiche Dramen, die in der Schublade verblieben. Damit ist jede Botschaft des Werkes an die Gesellschaft unterdrückt worden. Die Analyse der Inszenierungen von DDR-Dramen in der BRD bzw. von Dramen einiger BRD-Autoren in der DDR könnte neben interessanten Unterschieden in der Aufnahme auch die Existenz von Gemeinsamkeiten und vor allem

gegenseitige Bezugnahmen der Autoren aus den beiden Teilen Deutschlands aufeinander nachweisen.

Vorläufig sehe ich noch folgende zentrale Fragen: die Wirkung deutscher Dramatiker mit Interesse an der Geschichte auf das Theaterleben; Aspekte der Theaterrezeption der Deutschlandstücke; der Einfluss der Deutschlandstücke auf das Theater; die Form der Inszenierungen von Deutschlandstücken; die Problematik der Inszenierung von intertextuellen Bezügen und letztlich auch die Problematik, warum die Deutschlandstücke heute im deutschen Theater immer weniger inszeniert werden. Zum Letzten wage ich die Frage stellen, wie weit die deutsche Literatur den Deutschlanddiskurs, beziehungsweise das deutsche Theater die Deutschlandstücke überwunden hat.

7. Bibliographie der bekannten Primär- und Sekundärliteratur

Primärliteratur:

von Volker Braun:

- Braun, Volker: Simplex Deutsch. Szenen über die Unmüdigkeit. In: Braun, Volker: Stücke 1. Henschelverlag Berlin 1983
- Braun, Volker: Iphigenie in Freiheit. In Volker Braun : Texte in zeitlicher Folge. Band 10. Mitteldeutscher Verlag Halle, Leipzig 1993
- Braun, Volker: Siegfried Frauenprotokolle. Deutscher Furor. In: Braun, Volker: Stücke 2. Henschelverlag Berlin 1989
- Braun, Volker: Dmitri. Hrsg. von Jürgen Teller mit e. Nachw.: „Die Zerstörung des schönen Scheins in zwei Versionen“. Leipzig Reclam 1986
- Braun, Volker: Transit Europa. Der Ausflug der Toten. In: Braun, Volker: Stücke 2. Henschelverlag Berlin 1989
- Braun, Volker: Lenins Tod. In: Braun, Volker: Stücke 2. Henschelverlag Berlin 1989
- Braun, Volker: Die Übergangsgesellschaft. In: Braun, Volker: Stücke 2. Henschelverlag Berlin 1989
- Braun, Volker: Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie. Schriften. Reclam Leipzig 1989
- Braun, Volker: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate. Reclam Leipzig 1982
- Braun, Volker: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen. Suhrkamp Frankfurt am Main 1998
- Braun, Volker: Literatur und Geschichtsbewußtsein. In: Im Querschnitt Volker Braun. Gedichte, Prosa, Stücke, Aufsätze. Mitteldeutscher Verlag Halle – Leipzig 1978
- Braun, Volker: Gespräch mit Volker Braun. In: Szenische Geschichtsdarstellungen. Träume über Wissen? Hrsg. von Michael W. Schlicht und Siegfried Quandt. Hitzeroth Marburg 1989
- Braun, Volker: Der Gang ins Innerste Afrika. Lyotard oder: Die Leute lassen sich alles erzählen. In: Paderborner Universitätsreden. Hrsg. von Peter Freese. Niesel & Fitzner Paderborn 1999
- Braun, Volker: Ist das unser Himmel? Ist das unsre Hölle? In: Sinn und Form 45. Jahr/ 1993/1. Heft. Rütten & Loening Berlin
- Volker Braun im Rundgespräch. Brechts Gedicht – Organisation sozialer Erfahrung. In: Brecht 78. Hrsg. von Werner Hecht, Karl-Claus Hahn, Elifius Paffrath. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1979

Braun, Volker: Antworten im „Kulturmagazin“ des Fernsehens der DDR am 2. Februar 1978. In: Volker Braun Texte in zeitlicher Folge. Band 6. Mitteldeutscher Verlag Halle Leipzig 1991

Volker Braun im Rundgespräch. In: Brecht 73. Brecht – Woche der DDR 1973. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1973

Gespräch mit Volker Braun. In: Szenische Geschichtsdarstellung. Träume über Wissen? Hg. von Michael W. Schlicht / Siegfried Quandt. Hitzeroth Marburg 1989

Volker Braun im Gespräch. In: Neue Porträts in Frage und Antwort. Verlag Volk und Welt Berlin 1992

von Bertolt Brecht:

Brecht, Bertolt: Über den Untergang des Theaters (1926). In: Bertolt Brechts Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 15. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Suhrkamp Verlag Frankfurt 1967

Brecht, Bertolt: Das epische Theater (1939). In: Bertolt Brechts Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 15. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Suhrkamp Verlag Frankfurt 1967

Brecht, Bertolt: Episches und dialektisches Theater. In: Bertolt Brechts Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 16. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Suhrkamp Verlag Frankfurt 1967

Brecht, Bertolt: Das Badener Lehrstück vom Einverständnis. In: Bertolt Brecht Werke. Stücke 3. Band 3. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1988

Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. In: Bertolt Brechts Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 16. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Suhrkamp Verlag Frankfurt 1967

Brecht, Bertolt: Der Messingkauf. In: Bertolt Brechts Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 16. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Suhrkamp Verlag Frankfurt 1967

von Walter Benjamin:

Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1978

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften I/2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1990

von Heiner Müller:

- Müller, Heiner: Die Schlacht. Szenen aus Deutschland. In: Heiner Müller Werke 4. Stücke 2. Hrsg. von Frank Hörnigk. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001
- Müller, Heiner: Germania Tod in Berlin. In: Heiner Müller Werke 4. Stücke 2. Hrsg. von Frank Hörnigk. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001
- Müller, Heiner: Germania 3 Gespenster am toten Mann. Köln 1996
- Müller, Heiner: Die Hamletmaschine. In: Heiner Müller Werke 4. Stücke 2. Hrsg. von Frank Hörnigk. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001
- Müller, Heiner: Macbeth. In: Heiner Müller Werke 4. Stücke 2. Hrsg. von Frank Hörnigk. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001
- Müller, Heiner: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution. In: Heiner Müller Stücke. Reclam Leipzig 1989
- Müller, Heiner: Traktor. Fragment. In: Heiner Müller Werke 4. Stücke 2. Hrsg. von Frank Hörnigk. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001
- Müller, Heiner: Nachleben Brechts Beischlaf Auferstehung. In: Heiner Müller: Die Stücke 3. Hrsg. von Frank Hörnigk. Suhrkamp Frankfurt am Main 2002
- Müller, Heiner: Prometheus. In: Heiner Müller Werke 4. Stücke 2. Hrsg. von Frank Hörnigk. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001
- Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer 1. Verlag der Autoren Frankfurt am Main 1986
- Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer 2. Verlag der Autoren Frankfurt am Main 1990
- Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer 3. Verlag der Autoren Frankfurt am Main 1994
- Müller, Heiner: „Jenseits der Nation“. Rotbuch Verlag Berlin 1991
- Müller, Heiner: Mauser. Rotbuch Verlag der Autoren Berlin 1978
- Müller, Heiner: Material. Texte und Kommentare. Reclam Leipzig 1989
- Müller, Heiner: Rotwelsch. Merve Verlag Berlin 1982
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen; eine Autobiographie. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1994
- Theater nach Brecht. Gespräch mit Heiner Müller von Ernst Schumacher (1984). In: Sinn und Form. 48. Jahr / 1996/ 6. Heft. Aufbau-Verlag Berlin
- Das Vaterbild ist das Verhängnis. Heiner Müller im Gespräch mit Werner Heinitz. In: Theater heute 1/ 84
- Die Wahrheit leise und unerträglich. Ein Gespräch mit Heiner Müller von Peter von Becker. In: Theater heute. Jahrbuch (Sondernummer) 1995

Über Brecht. Erdmut Wizisla's Gespräch mit Heiner Müller. In: Sinn und Form. 48. Jahr / 1996/ 2. Heft Aufbau-Verlag Berlin

Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: Brecht 88. Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausende. Hrsg. von Wolfgang Heise. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1989

Berliner Ensemble „Begin strong, end big“: Ein Gespräch mit Heiner Müller aus Anlass seines 75. Geburtstages. Berliner Zeitung, 27. 12. 2003. Textarchiv im Internet:

[http://www.berlinonline.de/berliner-](http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2003/1227/spielplan/0012/index.html)

[zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2003/1227/spielplan/0012/index.html](http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2003/1227/spielplan/0012/index.html) (07. 09. 2007)

Heiner Müller im Rundgespräch. In: Brecht 73. Brecht – Woche der DDR 1973. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1973

„Wir brauchen ein neues Geschichtskonzept“ Gespräch mit Heiner Müller 1992 in Berlin. In: Klaus Welzel: Utopieverlust. Königshausen & Neumann Würzburg 1998

Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: Brecht 88. Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausende. Hrsg. von Wolfgang Heise. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1989

Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig. Gespräch mit Heiner Müller. In: Aber ein Sturm weht vom Paradies her. Texte zu Walter Benjamin. Hrsg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Reclam Verlag Leipzig 1992

Primärliteratur zu den intertextuellen Referenzen:

Brecht, Bertolt: Die Kleinbürgerhochzeit. Henschelverlag Berlin 1964

Brecht, Bertolt: Furcht und Elend des Dritten Reiches. Suhrkamp Frankfurt am Main 1996

Brecht, Bertolt: Antigone des Sophokles. Suhrkamp Frankfurt am Main 1993

Brecht, Bertolt: Das Badener Lehrstück vom Einverständnis Suhrkamp Frankfurt am Main 1993

Brecht, Bertolt: Leben des Galilei. Suhrkamp Frankfurt am Main 1998

Brecht, Bertolt: Die Maßnahme. Suhrkamp Frankfurt am Main 1998

Brecht, Bertolt: Trommeln in der Nacht. Suhrkamp Frankfurt am Main 1996

Brecht, Bertolt: Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer. Suhrkamp Frankfurt am Main 1994

Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal. Aufbau-Verlag Berlin; Weimar 1977

Brecht, Bertolt: Coriolan. Henschelverlag Berlin 1964

Brüder Grimm: Hans im Glück. Insel-Verlag Frankfurt am Main; Leipzig 1992

Büchner, Georg: Danton's Tod. Suhrkamp Frankfurt am Main 2007

Das Nibelungenlied. Reclam Stuttgart 2007

Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung (1990). Hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich. Band 9. Walter de Gruyter Berlin

Goethe, Wolfgang: Iphigenie auf Tauris. Klett Stuttgart; Leipzig 2007

Grillparzer, Franz: Die Ahnfrau. Bergland Verlag Wien 1959

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel: Abenteuerlicher Simplicius Simplicissimus. Weltbild Augsburg 2003

Hebbel, Friedrich: Die Nibelungen. Gondrom Bindlach 1995

Heine, Heinrich: Deutschland. Ein Wintermärchen. Reclam Stuttgart 2005

Heym, Georg: Gedichte. Suhrkamp Frankfurt am Main 1999

Hölderlin, Friedrich: Der Tod des Empedokles. Aufbau- Verlag Berlin 1995

Kant, Immanuel: Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen. Reclam Stuttgart 2004

Kleist, Heinrich von: Prinz Friedrich von Hofburg. Stroemfeld Frankfurt am Main; Basel 2006

Poe, Edgar Allan: Die Erzählung des Arhur Gordon Pym. Aus dem Amerikan. von Günther Greffrath und Gisela Tronjeck. Weltbild Augsburg 2005

Schiller, Friedrich: Kabale und Liebe. Reclam Stuttgart 2001

Schiller, Friedrich: Der Antikensaal zu Mannheim. Quadrate-Buchh. Mannheim 2007

Sophocles: Antigone. Anaconda Köln 2006

Sophocles: Elektra. Reclam Stuttgart 1995

Tacitus: Germanen. Reclam Stuttgart 1992

Tacitus: Annalen. Artemis und Winkler Düsseldorf; Zürich 2005

Vergilius Maro, Publius: Bucolica. Insel - Verlag Frankfurt am Main 1999

Weiskopf, F. C.: Das Anekdotenbuch. Aufbau-Verlag Berlin; Weimar 1964

Sekundärliteratur:

Zur Dramatik Heiner Müllers:

Buck, Theo: Von der fortschreitenden Dialektisierung des Dramas. Anmerkungen zur Dramaturgie bei Bertolt Brecht und Heiner Müller. In: Forum Modernes Theater. Hrsg. von Günter Ahrends. Gunter Narr Verlag Tübingen Bd. 4 1989 Heft 1

Domdey, Horst: „Historisches Subjekt“ bei Heiner Müller. Müllers Büchner-Preisrede „Die Wunde Woyzeck“. in: Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von

- Heiner Müller. Hrsg. von Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr. Jahrbuch zur Lit. in der DDR 7. Bouvier Bonn 1990
- Eke, Norbert Otto: Heiner Müller. Apokalypse und Utopie. Ferdinand Schöningh Paderborn 1989
- Eke, Norbert Otto: Heiner Müller. Philipp Reclam jun. Stuttgart 1999
- Eke, Norbert Otto: „Kein neues Theater mit alten Stücken“. In: Rückblicke auf die Literatur der DDR. Hrsg. von Hans-Christian Stillmark. Rodopi Amsterdam – New York 2002
- Emmerich, Wolfgang: Der Alp der Geschichte. Preußen in H. Müllers „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“. In: Deutsche Misere einst und jetzt. Die deutsche Misere als Thema der Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr. Jahrbuch zur Lit. der DDR. Band 2. Bouvier Bonn 1981/ 82
- Fuhrmann, Helmut: Warten auf „Geschichte“. Der Dramatiker Heiner Müller. Königshausen & Neumann Würzburg 1997
- Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Hrsg. Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi. V.J.B. Metzler Stuttgart. Weimar 2003
- Heiner Müller: Probleme und Perspektiven. Bath- Symposion 1998. Hrsg. von Ian Wallace, Dennis Tate, Gerd Labrousse. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Amsterdam – Atlanta, GA 2000
- Goltschnigg, Dietmar: Utopie und Revolution. Georg Büchner in der DDR-Literatur: Christa Wolf, Volker Braun, Heiner Müller. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 109. Band 1990, H. 4
- Greiner, Bernhard: Geschichte im >Spiegelstadium<. Heiner Müllers Suche nach ihrem Subjekt. In: Deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Hrsg. von Moshe Zuckermann. Wallstein Verlag Göttingen 2003
- Herman, Jost / Fehervary, Helen: Mit den Toten reden. Fragen an Heiner Müller. Böhlau Verlag Köln Weimar Wien 1999
- Hörnigk, Frank: Lektionen, die Vierte. Heiner Müller: Germania Tod in Berlin. In: Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR – Literatur. Aufbau Taschen. Berlin 1993
- Hörnigk, Frank: Nachwort. In: Heiner Müller Stücke. Texte über Deutschland. Reclam jun. Leipzig 1989
- Hörnigk, Frank: „Texte, die auf Geschichte warten...“. Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller. Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1989
- Kalkfell zwei. Hrsg. von Frank Hörnigk. Theater der Zeit Berlin 2004

Keller, Andreas: Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1986. Peter Lang Frankfurt am Main 1992

Kluge, Alexander: Ich bin ein Landvermesser. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge. Rotbuch Verlag Hamburg 1996

Preußner, Heinz-Peter: Mythos als Sinnkonstruktion : die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun. Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau 2000

Raddatz, Frank-Michael: Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers. Metzler Stuttgart 1991

Schalk, Axel: Geschichtsmaschinen: über den Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters. Eine vergleichende Untersuchung. Carl Winter Universitätsverlag Heidelberg 1989

Schmitt, Rainer E.: Geschichte und Mythisierung. Zu Heiner Müllers Deutschland-Dramatik. Wissenschaftlicher Verlag Berlin 1999

Schröder, Jürgen: Geschichtsdramen. Die „deutsche Misere“ – von Goethes Götz bis Heiner Müllers Germania ?. Stauffenburg Verlag Tübingen 1994

Suh, Yo-Sung: Das Opfer des Individuums und die geschichte in den Stücken Bertolt Brechts und Heiner Müllers. Shaker Verlag Aachen 2002

Welzel, Klaus: Utopieverlust. Die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren. Königshausen & Neumann Würzburg 1998

Zur Dramatik Volker Brauns:

Badia, Gilbert : Über Volker Brauns Dramatik. In: Die Literatur der DDR 1976-1986. Akten der Internationalen Konferenz Pisa, Mai 1987. Hrsg. von Anna Chiarloni, Gemma Sartori, Fabrizio Cambi. Giardini Pisa 1988

Bothe, Katrin: Schreiben im Niemandsland. Beobachtungen zum Schreibprozeß Volker Brauns. In: Weimarer Beiträge 46 (2000) 3

Craciun, Ioana: Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Tübingen: Niemeyer 2000

Grauert, Wilfried: Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun. Studien zu Texten aus den achtzigern Jahren. Königshausen & Neumann Würzburg 1995

Grauert, Wilfried: Diskurs-Abbruch und Neues Sprechen. Zu Volker Brauns Gedicht „Das innerste Afrika“. In: Weimarer Beiträge 38 (1992) 4

Preußner, Heinz-Peter: Mythos als Sinnkonstruktion

Profitlich, Ulrich: Volker Braun: Studien zu seinem dramatischen und erzählerischen Werk. W. Fink München 1985

- Rosellini, Jay: Volker Braun. Autorenbücher. Verlag C. H. Beck München 1983
- Schmidt, Claudia: Rückzüge und Aufbrüche. Zur DDR- Literatur in der Gorbatschow- Ära. Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften Frankfurt am Main 1995
- Goltschnigg, Dietmar: Utopie und Revolution. Georg Büchner in der DDR-Literatur: Christa Wolf, Volker Braun, Heiner Müller. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 109. Band 1990, H. 4
- Michaelis, Rolf: Dein Wort in Goethes Ohr! Das letzte Werk der DDR-Literatur. In: Die Zeit, Nr. 16. 10. April 1992
- Preußner, Heinz-Peter: Mythos als Sinnkonstruktion : die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun. Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau 2000
- Preußner, Heinz-Peter: Die Rache der Erinys. Landschaft als Ende und Anfang bei Heiner Müller und Volker Braun. In: Heiner Müller: Probleme und Perspektiven : Bath-Symposium 1998 / hrsg. von Ian Wallace. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Bd. 48. Amsterdam 2000
- Schulze-Reimpell, Werner: Theater als Laboratorium der sozialen Phantasie – Heiner Müller, Volker Braun, Christoph Hein. In: Tendenzen des Gegenwartstheaters. Wilfried Floeck (Hrsg.). Francke Tübingen 1988
- Volker Braun Arbeitsbuch. Hrsg. von Frank Hörnigk. Theater der Zeit. Literaturforum im Brecht-Haus Berlin 1999
- Zur Methode und zur Literaturgeschichte:**
- Albertz, Jörg (Hrsg.): Aufklärung und Postmoderne. Hrsg. von. Freie Akademie Berlin 1991
- Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama: eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis. Haupt Bern 1996
- Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Metzler Stuttgart 1990
- Benninghoff – Lühl, Sibylle: Figuren des Zitats. Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede. Metzler Stuttgart, Weimar 1998
- Bloch, Jan Robert (Hrsg.): „Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst.“ Perspektiven der Philosophie Ernst Blochs. Suhrkamp Verlag 1997
- Breuer, Ingo : Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht. Böhlau Verlag Köln Weimar Wien 2004
- Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Max Niemeyer Tübingen 1985
- Chiarloni, Anna / Sartori, Gemma / Cambi, Fabrizio: Die Literatur der DDR 1976-1986. Akten der Internationalen Konferenz Pisa, Mai 1987. Giardini Pisa 1988

- Crăciun, Iona: Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Niemeyer Tübingen 2000
- Derrida, Jacques: Der Entzug der Metapher. In: Romantik. Literatur und Philosophie. Hrsg. von Volker Bohn. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1987
- Düsing, Wolfgang (Hrsg.): Aspekte des Geschichtsdramas. Von Aischylos bis Volker Braun. A. Francke Verlag Tübingen und Basel 1998
- Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage. Gustav Kiepenheuer Verlag Leipzig 1996
- Emmerich, Wolfgang: Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR. Westdeutscher Verlag Opladen 1994
- Fiebach, Joachim: Nach Brecht – Von Brecht aus – von ihm fort? In: Brecht 88. Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausende. Hrsg. von Wolfgang Heise. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1989
- Fischer-Lichte, Erika : Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. A. Francke Verlag Tübingen und Basel 1997
- Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas: Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 2. Von der Romantik bis zur Gegenwart. Francke Tübingen 1990
- Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1988
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aesthetica edition suhrkamp Frankfurt am Main 1982
- Gerhardt, Volker / Rauh, Hans-Christoph: Anfänge der DDR-Philosophie. Ansprüche, Ohnmacht, Scheitern. Ch. Links Berlin 2001
- Hermant, Jost: Nach der Postmoderne. Ästhetik heute. Böhlau Verlag Köln Weimar Wien 2004
- Hermant, Jost: Sieben Arten an Deutschland zu leiden. Athenäum Taschenbücher Königstein 1979
- Hensing, Dieter: Wenn der Stein der Geschichte zurückrollt. In: Rückblicke auf die Literatur der DDR. Hrsg. von Hans-Christian Stillmark. Rodopi Amsterdam – New York 2002
- Höfele, Andreas: Drama und Theater. Einige Anmerkungen zur Geschichte und gegenwärtigen Diskussion eines umstrittenen Verhältnisses. In: Forum Modernes Theater Band 6 1991 Heft 1.

- Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Rowohlt Hamburg 1997
- Kirchner, Verena: Das Nichtgelebte oder der Wille zur Utopie. In: Bloch-Almanach 20/2001. Hrsg. von Karlheinz Weigand. Periodicum des Ernst-Bloch-Archivs der Stadt Ludwigshafen am Rhein
- Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. Carl Hanser Verlag München 1992
- Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums. Königshausen & Neumann Würzburg 1998
- Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung. Hrsg. von Ansgar Nünning unter Mitwirkung von Sabine Buchholz und Manfred Jahn. Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren Frankfurt am Main 1999
- Levy, Ze'ev: Utopie und Wirklichkeit in der Philosophie Ernst Blochs. In: Bloch-Almanach 7. Folge 1987. Hrsg. von Ernst-Bloch-Archiv Stadtbibliothek Ludwigshafen
- Lotmann, Jurij: Die Struktur literarischer Texte. Fink München 1993
- Mennemeier, Franz Norbert: Modernes Deutsches Drama 2. Kritiken und Charakteristiken. Wilhelm Fink Verlag München 1975
- Mattenklott, Gert / Pickerodt, Gerhart (Hrsg.): Literatur der siebziger Jahre.. Argument-Verlag Berlin 1985
- Mayer, Hans: Deutsche Literatur 1945-1985. Siedler Berlin 1998
- Muschg, Adolf: Was ist europäisch? Verlag C. H. Beck München 2005
- Müller, Klaus-Detlef (Hrsg.): Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. Beck'sche Elementarbücher München 1985
- Niethammer, Lutz: Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende? Reinbek Hamburg 1989
- Nünning, Ansgar (Hrsg.): Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung. Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998
- Opitz, Michael / Wizisla, Erdmut (Hrsg.): Benjamins Begriffe. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2000
- Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatischer Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Niemeyer Tübingen 1997
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 10. Auflage. Wilhelm Fink Verlag München 2000
- Reichel, Peter: Anmerkungen zur DDR-Dramatik seit 1980. In : Weimarer Beiträge 1983. 8. 29. Jahrgang

Reichel, Peter: Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Bundeszentrale für politische Bildung Bonn 2003

Renner, Rolf Günter: Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne. Rombach Wissenschaft Reihe Litterae Freiburg 1988

Schivelbusch, Wolfgang: Sozialistisches Drama nach Brecht. Luchterhand Darmstadt und Neuwied 1974

Schmid Noerr, Gunzelin: Bloch und Adorno. Bildhafte und bilderlose Utopie. In: Bloch-Almanach 21/ 2002. Hrsg. von Karlheinz Weigand. Periodicum des Ernst-Bloch-Archivs der Stadt Ludwigshafen am Rhein

Schmitt, Carl: Der Begriff des Politischen (1927). In: Carl Schmitt: Positionen und Begriffe. Duncker & Humblot Berlin 1994

Schnell, Ralf: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. 2. Auflage. J. B. Metzler Stuttgart Weimar 2003

Seibel, Wolfgang: Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama. Königshausen & Neumann Würzburg 1988

Spittler, Horst: Darstellungsperspektiven im Drama. Ein Beitrag zu Theorie und Technik dramatischer Gestaltung. Peter D. Lang Frankfurt am Main 1979

Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Ferdinand Schöningh Paderborn 1998

Vaßen, Florian: Bertolt Brechts Experimente. Zur ästhetischen Autonomie und sozialen Funktion von Brechts literarischen und theatralen Modellen und Versuchen. In: Die literarische Moderne in Europa. Hrsg. von Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow, Sabine Rothemann. Westdeutscher Verlag Opladen 1994

Vogt, Jochen: Einladung in die Literaturwissenschaft. 2. Auflage. Wilhelm Fink Verlag München 2001

Völker, Klaus: Brecht Kommentar zum dramatischen Werk. Winkler Verlag München 1983

Weigel, Sigfried: Enstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main 1997

Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Sechste Auflage Akademie Verlag Berlin 2002

Welzel, Klaus: Utopieverlust. Die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren. Königshausen & Neumann

Wizisla, Erdmut: Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft. Suhrkamp Verlag
Frankfurt am Main 2004

1. Einleitung.....	3
2. 1. Müllers und Brauns Auseinandersetzung mit Brechts expliziter Publikumsdramaturgie	16
2. 2. Heiner Müllers Verhältnis zu Brechts Publikumsdramaturgie	20
2. 3. Volker Brauns Verhältnis zu Brechts Publikumsdramaturgie.....	25
3. Autorenpositionen	29
3. 1. Geschichtskonzepte.....	29
3. 1. 1. Heiner Müllers Geschichtsauffassung.....	29
3. 1. 2. Volker Brauns Geschichtsauffassung.....	35
3. 2. Die Ausformung einer eigenen Ästhetik	43
3. 2. 1. Heiner Müllers ästhetische Grundpositionen	43
3. 2. 2. Volker Brauns ästhetische Grundpositionen	46
Das Deutschlandthema in den Stücken.....	54
4. „Deutsche Misere“ im Spannungsfeld der frühen Deutschlandstücke. Kontextualisierung des Deutschlanddiskurses in den Dramen <i>Die Schlacht</i> und <i>Germania Tod in Berlin</i> von Heiner Müller und <i>Simplex Deutsch</i> von Volker Braun	54
4. 1. Die Kontextualisierung der intertextuellen Bezüge in Bezug auf die „deutsche Misere“ im Drama <i>Die Schlacht</i> von Heiner Müller	54
4. 2. Die Kontextualisierung der intertextuellen Bezüge in Bezug auf die „deutsche Misere“ im Drama <i>Germania Tod in Berlin</i> von Heiner Müller	66
4. 3. Ein Vergleich von Müllers frühen Deutschlandstücken. Der Intensitätsgrad der intertextuellen Verweise in den Dramen <i>Die Schlacht</i> und <i>Germania Tod in Berlin</i>	83
4. 4. Die Kontextualisierung der intertextuellen Bezüge in Bezug auf die „deutsche Misere“ im Drama <i>Simplex Deutsch. Szenen über die Unmündigkeit</i> von Volker Braun.....	90
5. Bilanz der Gegenwartsstücke. Innerer Dialog in Bezug auf den Deutschlanddiskurs in den Dramen <i>Germania 3. Gespenster am Toten Mann</i> von Heiner Müller und <i>Iphigenie in Freiheit</i> von Volker Braun	115
5. 1. Der Deutschlanddiskurs in Heiner Müllers Abschiedsstück <i>Germania 3. Gespenster am Toten Mann</i> (1990 – 1995)	115
5. 2. Deutschlanddiskurs im Drama <i>Iphigenie in Freiheit</i> von Volker Braun	140
5. 3. Implizite Metakommunikation über Gewalt in den Gegenwartsstücken	167
Krise contra Katastrophe. Iphigenie in Freiheit contra Germania 3	167
6. Zusammenfassung und Fazit.....	173
7. Bibliographie der bekannten Primär- und Sekundärliteratur	196

Disszertációban Heiner Müller (1929 Eppendorf – 1995 Berlin) és Volker Braun (1939 Dresden -) drámaírói munkásságával foglalkozom. A dolgozat középpontjában azon aspektus áll, amely a német történelemmel való szembehelyezkedésükre irányul. Dolgozatom célja, hogy a drámák történelmi vonatkozásait kimutassam és összehasonlítsam. Vizsgálatomban fontos szerepet játszik azon megközelítés, miszerint eme vonatkozások nem tekinthetők egymástól független létezőknek. Éppen ellenkezőleg, azt állítom, hogy azok a két drámaíró közt meglévő éveken át tartó gondolatcsere, kérdéseik és válaszaik eredményei. Kölcsönös egymásrahatásukból kifolyólag egy dialógus megy végbe műveikben, miközben az azonos szubsztancia eltérő aspektusokat, megközelítési módokat tesz lehetővé.

Kutatásom az intertextuális dialógus azonosságaira és különbözőségeire irányul. A történelemről folytatott közös diszkurzus elemzése céljából szövegretorikai elemzést folytattam, amely megfelelőnek bizonyult arra, hogy kimutassam a kiválasztott drámák intertextuális vonatkozásait és ezáltal az intertextuális dialógus konstellációját meghatározzam. Elemzéseim során kimutattam azt, hogy a refenciák már nemcsak a Németországról való diszkurzusra vonatkoznak, hanem civilizációtörténeti diszkurzusra is. A legmeglepőbb felismerés számomra az volt, hogy a két drámaíró önmaga szövegét is előhívja, illetve egymás szövegeit is mint előszövegek építik be saját drámáikba. Reflektálnak tehát mind önmagukra mind egymásra.

Müller-t és Braun-t nem az önreflexió éltette, hanem a dráma és színház mint médium arra szolgált, hogy a társadalommal együtt gondolkodjanak történelemről, közös múltból és jövőről. Müller provokatív, drasztikus módon, Braun optimista hittel tette mindezt. Maximális törekvéseik ellenére azonban azt állítom, hogy ezen ambíciók zsákutcákba jutottak. A közzel való kommunikáció kudarca mindkét drámaíró számára nyilvánvalóvá vált. Kései drámáikban ugyanis az elidegenedés folyamata követhető nyomon. Müller és Braun súlyos problémákkal, a német történelem nyomorúságával, a későbbiekben az európai civilizáció hanyatlásával provokálnak, mégis hiányoznak részükről a válaszdások és a katarzis mint feloldás lehetősége.

Gór Szilvia

German's historical discuss in Heiner Müller's and in Volker Braun's dramas

Title of PhD dissertation

In the dissertation I deal with Heiner Müller's (1929 Eppendorf – 1995 Berlin) and Volker Braun's (1939 Dresden -) dramatists activity. In the middle of the study there is that aspect, which shows their opposition with the German history. The target of my study to prove compare the historical aspects of dramas. That approach plays an important role in my essay that these relations can't be considered independent to each other. Even on the contrary, I state that those are the result of the exchange of their thoughts, questions and answers between the two dramatists for years. There is a dialog in their works due to their mutual influence of each other, while the same substance allows different aspects, approaches of methods.

My exploration orients to the similarities and alterities of the intertextual dialog.

I made an analysis about the text-retorical of their common discuss about the history, so it was adequate for reveal the intertextual references of the chosen dramas, and I could define the constellation of the intertextual dialogues. During in my analyses I demonstrated that the references don't already concern only to the discuss about Germany, but to the history of civilisation too. The most amazing recognition was to me, that the two dramatists evoke own dialogues and each others dialogues as predialogues encaseing in their own dramas. They reflect on themself as well as on each other.

Müller and Braun were not vitalized from the autoreflex, but the drama and the theater as medium provided to think together with the people about the history, about the collective past and future. Müller made it in provocative, drastic mode, Braun made it in optimistic belief.

Inspite of their maximal struggles I state that these ambitions had a breakdown.

It happened because of the backfall of the communication with the common for boths dramers. In the latest dramas we can follow the process of alienation. Müller and Braun provoked with grave problems, with the miseries of the German history, later with the European civilization's decadence, after all the given answers and the possibility of the solution of the catharsis is missing.