SILVIO VIETTA · HERBERT UERLINGS
(HRSG.)

MODERNE *und* MYTHOS

WILHELM FINK VERLAG

Anna Chiarloni

Im Zeichen des Geiers. Zur Ikonographie der Gewalt bei Heiner Müller und Sarah Kane

Je suis l'enfant naturel d'un couple diabolique,
le fascisme et le stalinisme.
Bernard-Henri Lévy, 1977

...der pfeil
Trifft nicht immer ins herz, aus deinen lenden
Blutet geheimnis.
Crauss, 2004

Unter den Fragen zum Themenkomplex Mythos und Moderne gibt es eine, die sich verstärkt in der und an die Literatur der Moderne stellt. Die zunächst rhetorisch anmutende Frage nämlich, ob die Dimension der Wahrnehmung der Welt, auf die der Mythos antwortete, mit dem Siegeszug der rationalen Denkform in der abendländischen Kulturgeschichte obsolet wurde.

Weniger rhetorisch wird die Frage, wenn man sie mit etwas verändertem Fokus in eine Wie-Frage umformuliert.

In der Literatur der Gegenwart ist der Mythos – das ist evident – nach wie vor präsent, aber er hat eine andere Funktion bekommen: a) er zeigt uns nämlich nicht mehr ein einheitliches Bild der Welt, sondern ein fragmentiertes und widersprüchliches; b) er bleibt dennoch weiter – wenn auch demontiert oder remythisiert – eine Basis der Kommunikation zwischen Autor und Zuschauer.

Diese natürlich stark reduzierte Zusammenfassung vom Weiterwirken des Mythos in der Gegenwartskultur möchte ich anhand von zwei Texten pointiert belegen: *Philoktet* von Heiner Müller und *Phaedra's Love* von Sarah Kane. Beiden Autoren, die der Herkunft und Ideologie nach so unterschiedlich sind, gelingen Visionen, die sich als totale Zergliederung von statuarisch mythischen Figuren konstituieren. In diesem Sinne wohnt beiden Texten eine destruktive Energie inne, die auf die Postmoderne verweist. Die Frage stellt sich, ob diese Kraft zu einer Form von Befreiung oder zu einer Auflösung des Subjekts führt. Ob diese Werke im Nirgendwo bleiben oder als Ankündigung einer neuen Avantgarde die ideologischen Fronten transzendieren.

Keiner dieser beiden Autoren ist leicht eingängig. Sie sind nach Generation, Kultur und Ideologie stark unterschiedlich, trotzdem werden sie hier zusammengedacht, der kommunistische Dichter und die verfemte, skandalöse englische Autorin. Diese Zusammenstellung bedeutet eine Herausforderung, nicht Willkür, stellt doch die Variation auf die Themen des Mythos und Gewalt.

I. Bleibt. Laßt mich nicht zum zweiten Mal den Geiern.

Müllers Verhältnis zur Antike ist bekannt. Man kann ihn sogar als exemplarisch für die Mythos-Rezeption in den 60er Jahren nennen. Zwischen 1965 und 1967 erschienen *Philoktet, Herakles 5, Oedipus Tyrann* und *Prometheus.* Es folgt eine Pause, dann tauchte der antike Bezug wieder im *Medeaspiel* auf. Ein Text, der 1974 verfasst wurde.

Keiner von Müllers Texten erfindet eine gänzlich neu Fabel. Stets sind Vorlagen vorhanden, die der Autor als kontrastive Elemente nutzt. Dieses dramaturgische Prinzip, so sah es die Forschung, geht davon aus, dass die auf der Bühne vorgeführte menschlichen Verhaltensweisen einem uralten sozialen Muster entsprechen. Einem Muster aber, das durch den Anbruch einer neuen Gesellschaft überwindbar sei.[1] Stimmt das? Wenn wir heute die Müllerschen Variationen genauer betrachten, müssen wir feststellen, dass die Grenzen zwischen Vorzeit und Moderne, d.h. zwischen Barbarei und Ankunft einer besseren Gesellschaft, verschwimmen. Wie ist das zu interpretieren? Prägt Müllers Blick auf die von ihm verkündete „Endzeit der Barbarei" eine frühe Skepsis?

Lesen wir zuerst Müllers Gedicht *Philoktet 1950*. Das Entstehungsjahr ist unbekannt, der Text wurde erst 1992 veröffentlicht. Wir müssen fragen: Entspricht das Datum dem Entstehungsjahr? Ich vermute, dass der Text später entstanden ist; das Titeldatum bezieht sich möglicherweise auf einen Vorfall, auf den Müller später zurückgekommen ist. Denn was hätte den kaum zwanzig Jahre alten zum Philoktet bringen können, in einer Zeit übrigens, in der Mythos und Mythisches diskreditiert waren aufgrund der bekannten Manipulationen und Instrumentalisierungen durch das NS-Regime?[2]

Zurück zum Text. In dreizehn Versen wird der bekannte Mythos erfasst: der Besitz des unfehlbaren Bogens, die Verletzung Philoktets, sein Aufenthalt auf Lemnos und schließlich seine Teilnahme am Trojanischen Krieg.

Philoktet 1950

Philoktet, in Händen das Schießzeug des Herakles, krank mit
Aussatz ausgesetzt auf Lemnos, das ohne ihn leer war
Von den Fürsten mit wenig Mundvorrat, zeigte da keinen
Stolz, sondern schrie, bis das Schiff schwand, von seinem Schrei nicht gehalten.
Und gewöhnte sich ein, Beherrscher des Eilands, sein Knecht auch
An es gekettet mit Ketten umgebender Meerflut, von Grünzeug
Lebend und Getier, jagbarem, auskömmlich zehn Jahr lang.
Aber im zehnten vergeblichen Kriegsjahr entsannen die Fürsten
Des verlassenen sich. Wie den Bogen er führte, den weithin

1 Bernhardt, Rüdiger: Antikenrezeption im Werk H. Müller. In: Zum Drama in der DDR. Heiner Müller und Peter Hacks. Hrsg. von Judith Scheid. Stuttgart 1981, S. 48.

2 Emmerich, Wolfgang: Entzauberung–Wiederverzauberung. Die Maschine Mythos im 20. Jahrhundert. In: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Hrsg. von M. Vöhler und B. Seidensticker in Zusammenarbeit mit W. Emmerich. Berlin 2005, S. 411

Tödlichen. Schiffe schickten sie, heimzuholen den Helden
Daß er mit Ruhm sie bedecke. Doch zeigte sich der da von seiner
Stolzesten Seite. Gewaltsam mußten sie schleppen an Bord ihn
Seinem Stolz zu genügen. So holte er nach das Versäumte.[3]

Der Text zerstört das mythische Heldenbild, das sich von Homer über Sophokles und Lessing entwickelt hatte. Die Demontage der Herosfigur wird sofort sichtbar, wenn man das Gedicht mit Homers Darstellung vergleicht.

In der *Ilias* ist Philoktet „des Bogen herrlicher Meister", ein König „gar tüchtiger, tapferer Pfeilschützen".[4] Um den Zielen der griechischen Armee zu dienen, befreit Philoktet den Altar von der Schlange, die die Opferungen verhindert. Er wird dabei gebissen, und seine Wunde veranlasst seine Kampfgenossen, ihn auf Lemnos auszusetzen. Von Sophokles abweichend ist die Verletzung bei Müller nicht mehr das Ergebnis eines Gottesurteils. Philoktet ist nicht mehr als ein armer Hund, ausgesetzt und krank, der vergeblich schreit, bis das Schiff verschwindet, und dann auf seiner Insel zehn Jahre lang dahinvegetiert. Nicht nur wird der unfehlbare Bogen des Herakles zum „Schießzeug" degradiert. Besonders auffallend erscheint die Tatsache, dass sich Philoktet am Ende gewaltsam an Bord schleppen lässt, wie ein Gefangener, kauzig dazu, und gar nicht wie ein großer Held der Antike. Müller belässt es nicht bei der Entzauberung des Helden, sondern er lässt das Gedicht in seiner Mehrdeutigkeit ausklingen: „So holte er nach das Versäumte", heißt es zum Schluss. Was soll das bedeuten? Mit dem Begriff der Klassenstruktur arbeitend, vertritt Bernhardt die These, die Rückkehr nach Troja gebe Philoktet die Möglichkeit, die zeitweise Einheit von Herrscher und Knecht (V.5) wieder aufzuheben.[5] Ein positiver Schluss also?

Der Text liefert andere Hinweise. Man fragt sich, wofür die Figur des Philoktet steht, der ausgesetzt wurde, weil er der Macht nicht mehr dienlich war. Der doch später – zu spät vielleicht? –irgendwie rehabilitiert und wieder in die Gemeinschaft aufgenommen wird. „Gewaltsam".

Ein Gedicht ist immer die Frage nach dem Ich, sagte einmal Gottfried Benn. Wir sollten diesen Text also auch durch ein anderes Wahrnehmungsfilter betrachten. In einem Gedicht aus derselben Zeit – *Bilder* –, das erst 1992 veröffentlicht wurde, schrieb Müller:

Bilder bedeuten alles im Anfang. Sind haltbar. Geräumig.
Aber die Träume gerinnen, werden Gestalt und Enttäuschung.
Schon den Himmel hält kein Bild mehr. Die Wolke, vom
Flugzeug.
Aus: ein Dampfer, der die Sicht nimmt. Der Kranich nur noch
ein Vogel.
Der Kommunismus sogar, das Endbild, das immer erfrischte

3 Müller, Heiner: Werke 1, Die Gedichte, Frankfurt am Main 1998, S. 15.
4 Homer: Ilias, II, 718-725 (eigene Übersetzung).
5 Ebd., S. 74.

Weil es mit Blut gewaschen wieder und wieder, der Alltag
Zahlt ihn aus mit kleiner Münze, unglänzend, von Schweiß
blind
Trümmer die großen Gedichte.

Der Ernüchterung, ja Trauer dieser Verse, in denen der große Traum vom Kommunismus portioniert wird, zerstückelt und ratenweise ausgezahlt in kleinen Münzbeträgen, begegnen wir in einem Prosatext aus denselben Jahren, einer hybriden Variation auf Benjamins *Angelus Novus*:

DER GLÜCKLOSE ENGEL. Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, schüttet Geröll auf Flügel und Schultern, mit Lärm wie von begrabnen Trommeln, während vor ihm sich die Zukunft staut, seine Augen eindrückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem.[6]

Wenn man einen Zusammenhang zwischen diesen Texten herstellt, bezeugen sie nicht, dass Müller schon damals die Schwierigkeiten bei der Umsetzung der Utopie in der DDR thematisierte?

Bleiben wir beim *Philoktet*. Denselben Mythos bearbeitet Müller nochmals zwischen 1958 und 1964 für die Bühne. Hier ist die Umkehrung viel radikaler: der Autor zeigt den Versuch von Odysseus und Neoptolemus, den ausgestoßenen Philoktet für den Kampf um Troja zurückzugewinnen. Dabei ist der listige, zynische Odysseus die wichtigste Figur. Er ist nicht an Philoktet interessiert, er will nur seinen Bogen haben. Ohne das „Schießzeug", habe nämlich der Seher Helenos gesagt, werde Troja nicht fallen. Daher versucht Odysseus, Philoktet mit dem Angebot zu locken, seine alte königliche Identität wiederzuerlangen. Doch Philoktet bezeichnet sich als „abgeschnittenes Glied": „von einem, der ich nicht mehr bin, sprichst du". Auf die Wunde – genauer genommen auf den „Operationsrest" – reduziert ist der König nicht mehr imstande, sich selbst zu erfassen, sein Ich schwankt, sich wahrzunehmen ist ihm nur ex-negativo durch Neoptolemos gegönnt:

Philoktet:

Du hältst den Atem an vor meiner Nähe.
So weiß ich das doch: mein Gestank ist wirklich.[7]

Auf der Insel von seinen Genossen verlassen, „besoffen ganz vom eigenen Gestank", ist er zum faulenden Fleisch geworden, auf das die Geier schon warten. Die Entfremdung seines Selbst ist total. Sein Körper erscheint ihm als irgendein anderes Ding, von seinem Ich getrennt. Erschütternd ist seine Bitte an Ne-

6 Ebd., S. 53.
7 Müller, Heiner: *Philoktet.* In: *Stücke*. Berlin 1975, S. 190 (im Folgendem *Philoktet*).
8 Ebd. S. 190.

optolemos, sein eigenes Gesicht wahrnehmen zu dürfen, ein Flehen, das wie ein letztes, verzweifeltes Zeichen einer ursprünglichen, vergessenen Geselligkeit erscheint:

Philoktet:

Du hast zwei Augen, zeig mir mein Gesicht.[8]

Nun wird der naive Neoptolemus von Odysseus als Werkzeug der Macht benutzt. Anfangs will Achills Sohn seine Integrität bewahren, am Ende rammt er doch sein Schwert dem Philoktet in den Rücken. Im Gegensatz zur sophokleischen Fabel wird hier kein *deus ex machina* die Situation retten.

Die mythische Erzählung wird also in Tragödie ohne Katharsis umgekehrt. Noch grausamer. Am Ende weiß Odysseus sogar Philoktets Leiche als Köder auszunützen. Um die Griechen heftiger zum Kampf zu hetzen, wird er ihnen erzählen, dass perfide Trojaner Philoktet wegen seiner Treue erschlagen haben. Mit dieser „Lüge" können sich nun beide, Odysseus und sein „schneller Schüler" Neoptolemus, vor dem Volk „die Hände waschen".

In der Tat geht es hier, wie Rüdiger Bernhardt bemerkt, nicht um die Hintergründe eines Krieges, auch kaum um seine sozialen Ursachen.[9] Die Grundsituation ist, dass „der Mensch des Menschen Todfeind war / Das Schlachten gewöhnlich, das Leben eine Gefahr"[10]. So weit im Prolog. Bernhardt neigt zu einer positiv didaktischen Interpretation: *Philoktet* stelle die Brutalisierung und Pervertierung des Menschen durch den Krieg dar. Das Motiv gehöre zu den Hauptthemen der Müllerschen Dichtung und beeinflusse wesentlich die Veränderungen, die an den vorgefundenen Stoffen vorgenommen wurden. Der Dramaturg schreibe mit besonderer Rücksicht auf den durch die Arbeit sich verändernden Charakter des produktiven Menschen.[11] Dafür, dass der Krieg den Menschen pervertiert, werden uns von Abu Ghraib bis Beslan täglich neue Beispiele geliefert. Aus einer philologischen Perspektive stelle ich mir aber die Frage, welche Bedeutung die Tatsache hat, dass im *Philoktet* die Arbeit auf das Töten zusammenschrumpft. Hat Müller tatsächlich durch diesen Mythos Figuren aus der Vorgeschichte, d.h. aus der vorsozialistischen Barbarei darstellen wollen, um sie mit dem ‚neuen', für die gute Sache schwitzenden Menschen zu vergleichen? Warum aber ist die ganze Bühne zur Schreckenskammer geworden? Die Brutalität des Geschehenen legt eine andere Deutung nahe. Als genialer Szenograph inszeniert Müller im Raster einer strengen Versdiktion aktuelle Bezüge. Das Publikum wird gewarnt: Schon im Schluss des Prologs, als sich der Clown demaskiert, fallen ein „Sie", ein „wir" und ein „jetzt", Hinweise auf die Gegenwart der Zuschauer – besser gesagt: der Gemeinschaft:

9 Bernhardt (s. Anm. 1), S. 55.
10 *Philoktet* (s. Anm. 7), *Prolog*, S. 181
11 Bernhardt (s. Anm. 1), S. 56.

Wer passen will, er kann sich jetzt entfernen.
Saaltüren fliegen auf.
Sie sind gewarnt.
Saaltüren zu. Der Clown demaskiert sich: Sein Kopf ist ein Totenkopf.

Sie haben nichts zu lachen
Bei dem, was wir jetzt miteinander machen.[12]

Dann die Szene auf Lemnos, in der der Protagonist, „nicht mehr dienlich" , von Odysseus „abgeschnitten" wird. Hier zeigt sich Müller als raffinierter Logothet. Hinter der bekannten, ideologisch abgenutzten Lexik registriert der Zuschauer die Unterwerfung des jungen Neoptolemos. Er wird seinen „Auftrag" für „die Sache" erfüllen, indem er für Odysseus' Plan „mit der Wahrheit" lügt. Er sei auch „nicht der erste, der was er nicht will tut" – erinnert ihn Odysseus: „Wir taten 's vor dir". Daher gibt es „keinen Weg mehr aus der Pflicht". Durch die Sprache entsteht eine assoziative Dynamik, deren Sog den DDR-Zuschauer mitreißt.

Immer wieder vermittelt das Stück das Gefühl – darüber hatte Müller in Turin lange gesprochen – von den damaligen geschichtlichen Verstrickungen gelähmt, in den Kessel der Geschichte eingeschlossen zu sein.[13] Schon die Turiner Aufführung ließ das Publikum ahnen, dass die Zeiten in Ost-Europa nicht endgültig „heller" geworden waren, wie in Müllers Gedicht *Brecht* zu lesen war.[14]

Oder anders gesagt, dass der sozialistische Mensch nicht unbedingt Subjekt der Geschichte geworden ist. Dass über ihm eine Macht waltet, – darauf weist *Philoktet* hin – die ein historisches Ziel hat und den Geschichtsprozess weiter fördern muss. Lyrische Texte, die erst nach 1989 veröffentlicht wurden, bezeugen Müllers Bewusstsein, auf einem das Individuum gefährdenden Grund zu stehen. Das „Netzwerk notwendiger Gesetze"[15] verlangte die Kraft aller Menschen, wie wir im Gedicht *Zwei Briefe* lesen:

Die Maurer, schreibst du
Wurden als Mörtel gebraucht schon
Beim Bau der Großen Mauer, und immer noch
Werden Große Mauern gebaut. Du schreibst nichts Neues.[16]

---

12 *Philoktet,* S. 181.

13 Ich beziehe mich auf ein privates Gespräch mit Heiner Müller im Caffè Torino, anlässlich einer Tagung über den *Auftrag,* die im Mai 1985 am Goethe-Institut Turin stattfand. Damals hatte Müller erklärt, er sehe keine Möglichkeit für die DDR, sich vom Moskauer Strick zu befreien, im Allgemeinen keinen Ausstieg aus der Asiatisierung Ost-Europas.

14 Müller, Heiner: *Brecht.* In: *Die Gedichte.* Frankfurt 1998, S. 37: „Wirklich, er lebte in finsteren Zeiten. /Die Zeiten sind heller geworden./ Die Zeiten sind finstrer geworden." Hier variiert Müller Brechts berühmtes Gedicht „An die Nachgeborenen".

15 Müller, Heiner: *Zwei Briefe.* In: *Die Gedichte.* Frankfurt am Main 1998, S. 34, Vers 4.

16 Ebd., Vers 4-7.

Philoktet ist Opfer dieses Handlungsmusters, ihm ist das Stück gewidmet. Und wer ist Odysseus? Warum ist er zum hinterhältigen ‚Schlächter' geworden? Mit dem oben genannten Schema arbeitend – Barbarei versus Sozialismus – bemerkt Bernhard, wie Odysseus' Lügen über Philoktets Tod, den er den Trojanern zuschieben will, an faschistische Verbrechen wie den Überfall auf den Sender Gleiwitz erinnern.[17] Kann man aber die Gewalt, deren Zeugen wir in diesem Stück werden, einfach in die faschistische Vergangenheit verlegen? Klingen nicht auch andere Erfahrungen an, andere Geschichtskonglomerate, die hier – wie in Pasolinis *Bestia da stile* – zusammenmontiert werden?

Die Antwort gibt uns ein späterer Kommentar von Müller zu dieser Gestalt: Odysseus ist ein Funktionär, der eine Funktion zu erfüllen hat. Sein Fehler besteht darin, dass er auch den Philoktet, den er für den Krieg gewinnen muss, auf seine Funktion reduziert, und dadurch bekommt er ihn nicht, weil er übersieht, dass er auch eine Person ist.[18] Man wird sagen können, dass der Autor immer wieder widersprüchliche Kommentare zu seinem Werk gegeben hat. Aber schon durch das Wort *Funktionär* entsteht ein semantischer Raum, der nichts mit der kapitalistischen Klassengesellschaft zu tun hat, sich vielmehr in der sozialistischen Wirklichkeit Geltung verschafft hat. Genauer gesehen konzentriert sich in Müllers Zitat das Dilemma jener Jahre, die innere Auseinandersetzung zwischen dem Ich und einem kollektiven, epochalen Ziel. Man könnte Müllers im Zusammenhang mit anderen kritischen DDR-Texten lesen, ich denke z.B. an Wolfs *Nachdenken über Christa T.* Hatte nicht auch sie Angst, als Person zu verschwinden, verdinglicht zu werden als Rädchen im Getriebe einer größeren Maschinerie? Wolf lässt ihre Protagonistin an Leukämie sterben, Müller ist viel drastischer. Aus der mythischen, heldenhaften Struktur herausgefallen, zeigt er nun einen radikalen Identitätsverlust. Müllers Philoktet fällt als Opfer einer großen Sache, die ‚Person' wird aufgelöst, sie bleibt nur im Titel weiter bestehen.

Wenn wir Müllers ‚Korrekturen' des Mythos herausarbeiten, lösen wir den Text von seinem damaligen Garantieschein ab: von der Behauptung, *Philoktet* stelle nur die Vorgeschichte des Menschen dar, nämlich die Zeit des kapitalistischen Krieges und die Schrecken der Klassengesellschaft.[19]

Damit will ich nicht sagen, das Stück sei eine explizite Tragödie über den Stalinismus, sondern dass der Text mit Bruchstücken des schwierigen Umgangs der DDR-Intelligenz mit der Macht angefüllt ist. Wir sprechen von den 60er Jahren. Vergessen wir nicht, dass die Intellektuellen zu dieser Zeit nicht nur von

---

17 Eine ähnliche Assoziation schlägt Emmerich vor: „Noch geht es um eine symbolische Verwertung des toten Menschen, doch der Endpunkt solcher Kalkulation, die Verwertung der in den Konzentrationslagern Ermordeten als Lieferanten von natürlichen Rohstoffen, kann mitgedacht werden. Der Sieg der instrumentellen Vernunft ist total – das ist die Pointe dieser Mythenkorrektur." In: Emmerich (s. Anm. 2), S. 17.

18 H. Müller in einem Fernsehinterview am 16.12.1977. Zitiert nach: Profitlich, U.: *Ueber den Umgang mit H. Müllers Philoktet.* In: *Basis.* Bd.10. 1980, S. 152.

19 Das ist eine weit verbreitete Interpretation der frühen Werke Müllers. Vergl. u. a. Wieghaus, Georg: *Heiner Müller.* München 1981, S. 59.

den Slanski-Prozessen erfahren hatten, sondern auch Ungarn 1956 und die endgültige Teilung Deutschlands hinter sich hatten. Allmählich wurde die Existenz verfremdet, das Herz ausgeschlachtet. Es war aber nicht möglich, darüber zu schreiben, geschweige denn, solche Probleme auf die Bühne zu bringen. Deshalb wird der Mythos verwendet, um die offizielle schwarz-weiße Darstellung der Wirklichkeit zu unterlaufen.

Müller selbst gibt solche Bezugsmöglichkeiten auf die Gegenwart vor: Die Handlung ist Modell, nicht Historie. Haltungen zu zeigen, nicht Bedeutungen. Jeder Vorgang zitiert andere, gleiche, ähnliche Vorgänge in der Geschichte, soweit sie nach dem Philoktet-Modell gemacht wurde und wird.[20]

Aus der Titel-Spalte deutet uns die Leiche des Philoktet auf die Blutspur hin, die die Stalinjahre durchzieht. Und die Lüge des Funktionärs Odysseus stellt die Schwierigkeit dar, Theorie und Praxis, Wahrheit und Wort vereinbaren zu können, da alles – bis zur körperlichen Integrität – für die gute Sache, für den Sieg des Kommunismus geopfert werden muss:

> Odysseus (an Neoptolemos):
> Spuck aus dein Mitgefühl, es schmeckt nach Blut
> Kein Platz für Tugend hier und keine Zeit jetzt...[21]

Wichtig scheint es mir zu betonen, dass der Funktionär Odysseus – das Werkzeug der Staatsräson, der Mann mit Sondergenehmigung – eine hochproblematische Figur ist. Dienst ist Dienst – könnte seine Parole sein. „Im Dienst" hat er Philoktet – „den nicht mehr Dienlichen" – vor die Geier geworfen. Wie Emmerich zutreffend bemerkt, liebt Odysseus den Terror des Krieges, „das Schlachten", durchaus nicht. Doch hat er ihn als Notwendigkeit verinnerlicht, hat einst erfahrene Fremdzwänge erfolgreich in Selbstzwang verwandelt.[22] Er ist der Mann der blinden Emergenz. Mehr noch: Odysseus kennt die Einsamkeit der Macht, er ist ein Fremder „hier wie dort", er ist der erste, der die Leere der Entfremdung erfährt.

Wie entwickelt sich bei Heiner Müller die Beziehung zwischen dem Ich und dem Kollektiv?

Im *Traktor* verliert der Protagonist ein Bein, bleibt aber dadurch in der Gesellschaft. Hier dagegen muss sich das Kollektiv, um ganz zu bleiben, ein Glied, ja – einen Menschen abhacken. „Das Gras noch / müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt", schreibt Müller in *Mauser*.[23] Brechts *Maßnahme* wird hier in extremer Konsequenz bis zur verzweifelten Allegorie von Stirb und Werde ad absurdum geführt:

---

20 Müller, Heiner: *Drei Punkte zu Philoktek.* In: *Theater heute.* August 1968, S. 28.

21 *Philoktet,* S. 202.

22 Emmerich, W.: *Griechische Antike [bei Heiner Müller].* In: *Heiner Müller Handbuch. Leben Werk Wirkung.* Hrsg. von Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi. Stuttgart/Weimar 2003, S. 171-178.

23 Müller, Heiner: *Mauser.* 1978, S. 68.

Odysseus
In unsern Tod, den frühen oder späten
Gern oder ungern in der Pflicht, gehen wir
Nicht ganz vergessen von dem Fleisch vielleicht
Das aufsteht aus dem Staub der unser Fleisch war...[24]

In diesen Stücken kommt es darauf an zu zeigen, wie weit das Individuum im Namen einer höheren Instanz das Opfer des Abschieds von der eigenen Identität erbringen muss. Die erlösende Macht dieser Instanz wird nicht dargestellt, sondern sie wird nur in ihrer unmenschlichen Konsequenz gezeigt.[25] Für Odysseus wichtig ist der endgültige Sieg; das Individuum, der nackte Mensch, ist nicht relevant: Philoktet wird zum Schluß als totes Material in den Mutterschoß der Staatsmaschinerie reintegriert. Das Schiff, auf das seine Leiche geladen wird, ist ein Totenschiff, das an Aetes' Palast in Colchis erinnert.[26]

Am Ende kehren Odysseus und Neoptolemus an jene Küste heim, „die von Blut schwabbt". Philoktets Körper stinkt nicht mehr, die Staatsräson hat ihn zu einem Denkmal gemacht, das an den Mann aus Marmor von Wajda denken lässt. Damit hat Müllers Remythisierung die ideologischen Fronten überschritten. Spätere Regieanweisungen des Autors scheinen diese Interpretation zu unterstützen: „Wenn die Plastik aus dem Leim geht, werden die Figuren mit Blut geschmiert, Blut wird seine zweite Haut sein. Wenn es getrocknet ist steht das Denkmal"[27]. Der Mythos mit allen Korrekturen wirkt als Trauerarbeit an den stalinistischen Säuberungen, wobei es die Aufgabe des Theaters ist, das Gemurmel der Opfer aufzubewahren.

II. Vultures. He manages a smile.

Kanes zweites Stück *Phaedra's Love* bearbeitet Senecas *Phaedra*. In der römischen Tragödie offenbart Phaedra dem Hippolytos ihre Liebe, wird zurückgewiesen und verleumdet ihn. Beim Anblick seiner Leiche gesteht sie Theseus die Wahrheit und begeht Selbstmord. Senecas Hippolytos vertritt die Keuschheit. In *Phaedra's Love* dagegen ist der Stiefsohn ein in sich selbst versunkener Wüstling. Er lässt sich von Phaedra passiv verführen, gleichzeitig verachtet er die Frau Königin, die um ihn buhlt. Sie rächt sich, indem sie Hippolytos der Vergewaltigung bezichtigt und diese Anklage durch ihren Freitod beglaubigt. Zum Schluss wird der Prinz vom Volk brutal erschlagen. Soweit zum knappen Handlungsvergleich. In Kanes Stück geschieht das in acht kurzen Szenen. Statt Pa-

24 *Philoktet*, S. 200.
25 Zu Brecht vgl. Zagari, Luciano: *Säkularisation und Privatreligion: Novalis – Heine –Benn – Brecht.* In: *Aesthetische Moderne in Europa.* Hrsg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper. München 1998, S. 500.
26 Wolf, Christa: *Medea.* S. 19.
27 Müller, Heiner: *Zur Philoktet-Aufführung in Sofia.* In: *Theater heute.* September 1983, S. 34-36.

thos gibt es hier viel Persiflage, eine Persiflage die das Publikum mit einem obszönen sprachlichen Gebräu provozieren will. Das Stück wurde 1996 am Gate Theatre uraufgeführt.[28]

Bevor wir Kanes Umkodierung des mythischen Stoffes näher betrachten, können einige Bemerkungen zur ihrer Verwendung des szenischen Raums nützlich sein. Im Gegenteil zu Müller herrscht bei Kane eine Art gesellschaftlicher Autarkie. Man könnte sie auch Tyrannei der Intimität nennen. Das gilt für alle ihre fünf Stücke: Die Autorin sperrt ihre Figuren in ein Zimmer. In *Phaedra's Love* wirkt Theseus' Palast wie ein Käfig, in den Kane ihr königliches Serail allein und hermetisch einschließen lässt. Kein Diener ist da, auch keine Bodyguards. Das Fernsehen flimmert ewig und hollywoodianisch, Hippolytos frisst ständig Chips und Hamburger. Ab und zu kommen die *News*: „Another rape. Child murdered. War somewhere. Few thousand jobs gone."[29] Der Raum weist also auf unser eigenes tägliches Dasein hin.

Trotz des Titels ist es nicht Phaedra, sondern Hippolytos, der im Vordergrund platziert ist. Er ist der eigentliche Protagonist dieses Stücks, der die Autorin lange beschäftigt hat. Hinter dieser Figur steckt das Interesse an Brechts *Baal*, wie wir aus einem Interview wissen.[30] Im Ganzen betrachtet, handelt es sich um eine changierende Rolle, in der auch Züge aus dem literarisch tradierten Profil des Dandys zu erkennen sind. Der junge Prinz setzt jede Regel außer Kraft, jede Ordnung geht verloren, auch die der Erzählung, bis er, *Baal* ähnlich, einen totalen „Skandal des Sinns" darstellt.

Dick, apathisch und gleichgültig erscheint Hippolytos am Anfang. Seine Zeit kennt kein anderes Maß als den Takt, in dem er sein Sperma in alte Socken ejakuliert. Eine drastische Körperlichkeit charakterisiert ihn, die mit seiner provozierenden Außenseiterstellung verbunden wird. Zum Prinzen gehören Schmutzigkeit und vulgäre Kreatürlichkeit. Jedes Detail soll Ekel erwecken und ist auf die theatralische Wirkung hin konzipiert.

Nichts interessiert ihn, insbesondere ein normales Liebesleben scheint ihm verhasst. Sein Problem heißt *ennui*:

> Hippolytus: Life's too long.
> Phaedra: I think you'd enjoy it. With me.
> Hippolytus: Some people do, I suppose. Enjoy that stuff. Have a life.
> Phaedra: You've got a life.
> Hippolytus: No. Filling up time.Waiting.
> Phaedra: For what?
> Hippolytus: Don't know. Something to happen.
> Phaedra: This is happening.
> Hippolytus: Never does.

---

28 Kane, Sarah: *Phaedra's Love.* In: *Complete Plays.* London 2001.
29 Ebd., S. 74.
30 Saunders, Graham: *Love me or Kill me. Sarah Kane and the theatre of extremes.* Manchester 2000, S. 72.

Phaedra: Now.
Hippolytus: Till then. Fill it up with tat. Bric-a-brac, bits and bobs, getting by, Christ Almighty wept.
Phaedra: Fill it up with me.
Hippolytus: Some people have it. They're not marking time, they're living. Happy. With a lover. Hate them.[31]

Im Gegensatz zu Baal kann Hippolytos das Leben nicht genießen. Dösend und gelangweilt wirkt er wie ein Rektionsmorphem, ein Satzoperator, der ein lineares Pornogramm generiert. Sein erotisches Repertoire ist von Kane sorgfältig festgelegt, die Stellungen lassen sich recht gut aufzählen, was wir jedoch hier unterlassen wollen. Trotzdem ist Hippolytos kein Verführer, vielmehr ein Fließbandarbeiter. In seinem Zimmer wird Sex wie eine Schicht in der Werkhalle organisiert, weit entfernt von dionysischen Ekstasen. Von Gefühl oder von Spaß keine Rede. Es ist pure Arbeit. Hier, wie bei Casanova von Fellini, sieht die Kopulation wie eine gruselige Gymnastik aus, durch die die mechanische Seite des Sex und damit die Leere, die Angst und die Lieblosigkeit auf schreckliche Weise betont werden. Erfasst wird sein Körper, indem er zum Schluss zerstückelt wird, als Ganzes bleibt er außerhalb der Sprache, nur seine Genitalien gehen in den szenischen Schreibprozess ein. Wie Casanova könnte sich dieser Hippolytos am Ende mit einer mechanischen Puppe befriedigen. „I hate people" – erklärt er. Und so gleicht das Stück viel eher einer moralischen Anklage gegen die Sexualität als Anatomieübung oder liebloses männliches Genussmittel.

Im Gespräch mit Phaedra, die sich ihm aufdrängt, bis es ihr gelingt, seine Hose zu erreichen, zeigt Hippolytos seinen zynischen Humor. Vulgär, aber treffend jongliert er mit der Lexik der erotischen Sprache, indem er den frevelhaft lodernden Trieb der Stiefmutter sarkastisch stigmatisiert.

Jeder Satz ist direkt und scharf, dabei gelingt es auch Kane – an Brecht erinnernd[32] – die selbst gewollte Unterwerfung der Frau zu parodieren:

Phaedra: I love you.
Silence.
Hippolytus: Why?
Phaedra: You're difficult. Moody, cynical, bitter, fat, decadent, spoilt. You stay in bed all day then watch TV all night, you crash around this house with sleep in your eyes and not a thought for anyone. You're in pain. I adore you.
Hippolytus: Not very logical.
Phaedra: Love isn't.[33]

Noch läuft das Stück wie eine Komödie, ja – wie ein ‚chamber play' mit einem weit entfalteten erotischen Alphabet. Von der vierten Szene an verschwindet die

31 Kane, Sarah: *Phaedra's Love*, S. 79-80.
32 Evident sind die Anspielungen an die Hingabe von Sophie in Brechts *Baal*. Vgl. Brecht, Bertolt: *Baal*. In: *Stücke 1*. Frankfurt am Main 1953, S. 56, 81-82.
33 Kane, Sarah: *Phaedra's Love*, S. 79.

Königin aus dem Script, sie hat sich erhängt. Nun verwandelt sich plötzlich Theseus' Sohn. Es ist Phaedras' Selbstmord, der Hippolytos zu einer paradoxen Wende führt. Erst jetzt nimmt er die Leidenschaft der Königin wahr. Die fatale Nachricht wird von Strophe, der Halbschwester des Prinzen, stürmisch auf die Bühne gebracht. Und es ist ihr Liebesdiskurs – Phaedra habe sich wegen ihm, Hippolytos, getötet – der den jungen Prinzen erhitzt, ja erotisiert: eine neue Situation wird ausgelöst, endlich ein Ereignis in der Langeweile seines Alltags, wenn Phaedras Anklage ihn auch das Leben kosten kann.

> Strophe: For fuck's sake, hide.
> Hippolytus: Why, what have I done?
> Strophe: My mother's accusing you of rape.
> Hippolytus: She is? How exciting. [...] Me. A rapist. Things are looking up.[34]

Die Autorin, die entschieden jede psychologisch realistische Konstruktion ihrer Figuren vermeidet und die Handlung lieber durch unabhängige ‚snapshots' weiterschiebt, verwischt mit diesem coup de théatre jede kohärente Kausalität. Von nun an formt sie Hippolytos zum selbstzerstörerischen Sinnvernichter. Zwischendurch greift sie auch auf die Figur des Dandys zurück, der sich von Baudelaire bis Oskar Wilde gern als Verbrecher darstellt. Wenn David Graig Phaedra auch als „abused by Hippolytus" sehen will[35], hat der Prinz die Königin zwar nicht vergewaltigt, entscheidet sich aber trotzdem, die Rolle des Täters anzunehmen und sich dem Gericht zu stellen.

Es sei am Rande eine Anmerkung erlaubt. Der antirealistische Gestus, den die Autorin in ihrem Werk verfolgt und gerne in unterschiedlichen Interviews erklärt hat, ist nicht frei von Widersprüchen. Nehmen wir zum Beispiel gerade diesen Aspekt, der den Kern des Mythos betrifft, nämlich Phaedras Vergewaltigungsanklage. Einerseits weiß der Zuschauer, dass Hippolytos unschuldig ist, daher wirkt seine Schuldübernahme wie eine aristokratisch willkürliche Extravaganz. Andererseits räsoniert die Autorin fein psychologisch, wenn sie den Terminus ‚rape' bespricht, wie diese Bemerkung über die Beziehung zwischen der missachteten Königin und dem stolzen Prinzen belegt:

> What Hippolytus does to Phaedra is not rape – the English language doesn't contain the words to describe the emotional decimation he inflicts. *Rape* is the best word Phaedra can find for it, the most violent and potent.[36]

Betrachten wir nun die Interaktion der Rollen. Kane erweitert die Figurenkombinatorik, indem sie Strophe, Phaedras Tochter, einfügt. Um das Wesen dieser Figur zu begreifen, muss man ein Element in Betracht ziehen, welches die Kritik im Allgemeinen übergeht, das mir jedoch wichtig erscheint. Im antiken

---

34 Kane, Sarah: *Phaedra's Love*, S. 87.
35 David Graig in Sarah Kane: *Complete Plays. Introduction.* London 2001, S. I.
36 Saunders (s. Anm. 29), S. 77.

Mythos hat Phaedra keine Tochter. Die einzige weibliche Figur, die sowohl bei Euripides, als auch in Senecas Tragödie eine Rolle spielt, ist die Amme, die vergeblich versucht, Phaedra von der unglücklichen Liebe zum Stiefsohn abzubringen und damit die Ehre der Königin zu retten. Auch bei Kane spricht Phaedra die Worte des Begehrens, auch hier rät jemand der Mutter von ihrer Leidenschaft ab. Die Tochter ist aber keine ‚virgo dolorosa', sie spricht kaltblütig wie eine erfahrene Lolita. In der Tat kennt sie Theseus' Bett genau und ist imstande, den Stiefvater als Geliebten zu evaluieren: „He's a sexual disaster area".

Aber nicht genug des schändlichen Liebesknäuels in dieser königlichen Familie, denn Strophe erweckt zudem die Eifersucht der Mutter, indem Hippolytos Phaedra verrät, die Tochter sei in Besitz einer besseren Masturbationstechnik, die er selbstverständlich aus erster Hand kenne.

Daher ist die Funktion von Strophe zweischneidig: Einerseits ist sie da, um die positive Verbindung Mutter-Tochter, d.h. ein beliebtes Thema der feministischen Literatur der 80er Jahre, zu konterkarieren, andererseits verkörpert Strophe – etymologisch kohärent – eine Wende: sie inkarniert eine junge, verbrannte Generation, die wie in *Trainspotting* – dem Stück von Irvine Welsh – ihre Unschuld längst verloren hat und total desillusioniert erscheint. Diese Charakteristik wird konsequent durch die Sprache unterstützt: die Lexik der Jüngeren ist roh und direkt, beschränkt auf die reine Denotation, eine Sprache wie aus einem Pornoglossar – als handle es sich um Regieanweisungen aus einem Pornoskript. Nur im raren Augenblick des Zartgefühls neigt ihre rüde Lakonik zum Schweigen: die Einsamkeit findet darin ihre theatralische Form. Bezeichnend ist die fünfte Szene, in der sich Hippolytos und Strophe nach einer furiosen Auseinandersetzung in die Arme fallen und wie zwei von jeder Elternliebe entblößte Waisenkinder lange wortlos dastehen. Es ist aber eine Ausnahme. Sonst nur Stakkato, das wirkt wie eine chemische Substanz, die den Jungen als Explosionskammer dient, wogegen die institutionellen Figuren, insbesondere der Priester, einen pompösen Stil verwenden, der die Trennung zwischen Konvention und Transgression betont.

Verbleiben wir bei der Figurenerweiterung. Auch die von Kane erfundene Figur des Priesters hat die Funktion, die Moralvorstellung subversiv bis ins Lächerliche umzukehren. Er besucht Hippolytos im Kerker und spricht von Reue und Gottesliebe, von Altar und Thron. Eine klassische Szene der europäischen Literatur. Man denke an Shakespeares *Measure for measure.*

Seine Sprache ist aber double bind, wie der Zuschauer gleich bemerkt. Es entsteht eine Duplizität, ein Netz kombinatorischer Bindungen, über die sich Hippolytos lustig macht, um sie desto besser umdrehen zu können. Nicht ohne eine gewisse Komik entpuppt sich dieser Tartuffe des 20. Jahrhunderts am Ende als eifriger, kniender Porno-Akteur. Hier setzt Kane eine feine Subversion in Gang, indem sie Codes entstellt, statt sie zu zerstören. Die Gestik markiert die totale Umkehrung. Satz und Kutte bleiben an ihrem Platz, doch gelingt Hippolytos die übliche Entladung.

Priest: Lord, look down on this man you chose, forgive his sin which comes from the intelligence you blessed him with.
[...]
Hippolytus: Last line of defence for the honest man. Free will is what distinguishes us from the animals.
(He undoes his trousers.)
And I have no intention of behaving like a fucking animal.
(Priest performs oral sex on Hippolytus)
Hippolytus: Leave that to you.
(He comes. He rests his hand on top of the Priest's head)
Go. Confess. Before you burn.[37]

Wer ist Täter in diesem Stück, wer Opfer? Kanes Handlungsregel ist die Wechselseitigkeit: Jeder kann Handelnder und Leidender, Opfer und Mörder sein. Das gilt für alle Figuren. Wenn im Mythos Theseus ganz unschuldig war, werden nun die Funktionen ausgetauscht, am Ende wird er zum Vergewaltiger und Mörder seiner Tochter.

Zugegeben, das heutige Theater arbeitet mit ‚offenen Texten', deren Gliederung sich nicht leicht definieren lässt, daher auch die unterschiedlichen Interpretationen, die aber manchmal die nihilistische Wende des Prinzen übersehen. Preusser etwa nennt Hippolytos einen Stoiker, der bei aller Radikalität die Idee der Reinheit verkörpere.[38] Das ist eine konformistische Interpretation, die versucht, das Positive – ja, die bürgerlichen Werte bei Kane zu retten. Aber eine Mitleidsdramatik ist nicht Kanes Sache und ihr Prinz ist kein Asket, im Gegenteil. Als Strophe mit der Todesnachricht hereinstürzt, hat er eben mit einem unbekannten Mann in einer Toilette *a tergo* kopuliert, passiv und en passant natürlich, aber immerhin. Wenn man am Text bleibt, wird also klar, dass sich Hippolytos' Entscheidung, sich unerwartet dem Gericht zu stellen, viel mehr als ein Akt der Herausforderung deuten lässt, als ein Sprung über die Wirklichkeit, der ihm eine neue ästhetische Emotion vermittelt. Absichtlich prahlt nun der Prinz mit Sünden, die er nicht begangen hat, gibt sich als Blutschänder und Muttermörder, da er gerade durch diese theatralische Addition einen Rausch, eine vorher unbekannte Exaltiertheit spürt, die ihm das Gefühl, wiedergibt, lebendig zu sein.[39]

„Hippolytus: A rapist. Better than a fat boy who fucks."

Ein nicht entfremdetes Leben glaubt Hippolytos nun in Form einer zynischen Neusetzung seiner Individualität wahrnehmen zu können. Eine Vorwegnahme dieser verneinenden Haltung ist der Baudelairesche Dandy, bei dem jede Spontaneität der Inszenierung, dem solipsistischen Schau–Spiel geopfert wird. Kane entwickelt diese Figur weiter, und darin besteht die Originalität des Stücks.

---

37 Kane, Sarah: *Phaedra's Love*, S. 97.
38 Preusser, Gerhard: *Sex gestrichen – Sprache ist Macht.* In: *Theater der Zeit.* Juni 1988, S. 44-45.
39 G. Saunders sieht eine Parallelität zwischen Kane und Seneca: „The world of Seneca's tragedies seems one in which to be human is to suffer, to be alive is to be entrapped in evil." S. 72. (s. Anm. 29.)