Markus Steinmayr

Souveränitätstheater

Brecht, Müller

> Ich glaube, daß das deutsche Publikum noch immer nur die Sprache des Militärs versteht. Man muß es im Theater bekämpfen – sonst versteht es nichts.[1]

I. Nicht nur steht die Literatur vor dem Gesetz, sondern auch das Recht im Theater. Das Theater inszeniert juristische Verhältnisse. Die Rollen, die der Prozeß von den Beteiligten verlangt, die erzählerischen Elemente der Ermittlung, der stete Verdacht des Schauspielens vor Gericht – all dies ergibt eine traditionsreiche Konstellation, in der sich die Ordnung des juristischen Diskurses mit der Ordnung des theatralen Diskurses vermischt und vermengt.[2] Es sind vor allem die Parallelen hinsichtlich des Verfahrens, in denen diese Konstellation lesbar wird. Gerichtspraktiken sind vor aller Archivierung, so hat es Michel Foucault an der Tragödie *König Ödipus* gezeigt[3], auf der Bühne zur Schau gestellt und damit zur Verhandlung gebracht worden. Sophokles' Tragödie lasse sich, so Foucault, als »Prozess der Wahrheitsfindung«[4] lesen, in der die exklusive ›Wahrheitsverwaltung‹ des Orakels und der Prophetie durch die Wahrheitsproduktion per Befragung ersetzt wird. Die Prophetie wird am Ende der Sophokleischen Tragödie durch den Hirten als »Zeugnis«[5] wiederholt. Der Hirte ist Zeuge im juristischen Sinne des Wortes. Er hat die Tat gesehen, er muß darüber berichten, und die Evidenz des Gesehenen und Erlebten ist in der Lage, die Wahrheit der Tat gegen die Wahrheit der Macht ins Spiel zu bringen. Sophokles Stücke könne man sogar, so Foucault, als eine »theatralische Ritualisierung der Rechtsgeschichte«[6] lesen.

Es ist diese Konstellation und ihre spezifische Verbindung zu politischen Sachverhalten, in der sich der Müllersche Text bewegt und von der auch ihr Autor weiß. In einer Passage seiner Autobiographie *Krieg ohne Schlacht* läßt er Theater, Recht, Prozeß sogar in eins fallen: »Theater hat ja auch mit Prozessen zu tun, der Prozeß ist eine Theaterstruktur. Theaterstücke sind oft Prozesse, Rechtsfälle.«[7] In einer weitergehenden Parallelisierung schreibt Müller dem Drama ein besonderes Verhältnis zur Staatsmacht zu. Das Drama habe, sagt Müller, »mehr mit Staat zu tun als andere literarische Gattungen. Da gibt es ein bestimmtes Verhältnis zur Macht, auch eine Faszination durch Macht, ein Sich-

Reiben an Macht und an Macht teilhaben, auch vielleicht sich der Macht unterwerfen, damit man teilhat.«[8] Müllers persönliches Verhältnis zur Macht ist in der Forschung hinlänglich befragt worden, wohingegen die Frage nach der textuellen respektive theatralischen Inszenierung von Macht und politischen Strukturen oft vernachlässigt worden ist. Es ging, häufig genug im Allgemeinen sich verlierend, um das Verhältnis des Intellektuellen zur Macht, um die Rolle des Schriftstellers als Agent oder Kontrapunkt der Macht, um die Darstellbarkeit der geschichtlichen Gewalt, um die Verantwortung des Intellektuellen und – vor allem nach dem Ende der Deutschen Demokratischen Republik – um die persönliche Verantwortung Heiner Müllers.[9] Müller hat sich diesen Debatten immer auf eine kluge Art und Weise entziehen können, er weist Kultur und Tradition die Verantwortung für seine Stücke zu, da diese Bereiche es seien, aus denen er, so das vielzitierte Müller-Diktum, sein Material entnehme. Aufenthalt in einer sozialen Wirklichkeit ist immer Aufenthalt in einem Material, dem Müller die Stoffe seiner Stücke entnimmt.

II. Wenn Theater und Recht, Drama und Staat so eindeutige Parallelen aufweisen, dann muß nach den Erscheinungsformen dieser Konstellation gefragt werden. Wie können Politik und Theater füreinander instrumentalisiert werden, was könnte der Politiker oder der politisch Handelnde vom Schauspieler lernen? Es gibt eine Antwort auf diese Frage, die im Kontext der Lehrstücktheorie Bertolt Brechts zu geben ist und die für Müllers Bearbeitung eine entscheidende Rolle spielt. Die intellektuelle Verwandtschaft zwischen Heiner Müller und Bertolt Brecht ist bekannt, wie man ohnehin Müllers Theaterpersona als einziges Brecht-Zitat lesen kann: Das Zigarrenrauchen, die Krimi-Lektüre, das zeitweise Tragen einer Lederjacke, die kultivierte Kälte, die kalkulierte Kompromißbereitschaft mit der Macht und vor allem die von Müller kolportierten Brecht-Geschichten sind Ausweis einer ständigen Auseinandersetzung mit Brecht auf der Ebene des individuellen Verhaltens. Brecht, so Müller, sei für ihn eine »Kläranlage«[10]. Die Ideen und Konzepte bedürfen einer Reinigung, als solche aber bleiben sie bestehen. Bis zuletzt trieb Müller der Ehrgeiz, ebenso wie Brecht im Suhrkamp-Verlag publiziert zu werden.[11] Sogar posthum ließ ihn sein Brecht-Erbe nicht ruhen, prozessierten doch die Brecht-Enkel gegen die Erben Müllers, weil dieser zum einen die Brecht-Witwen in *Germania 3: Gespenster am toten Mann* verunglimpfte und zum anderen sich unausgewiesen Brechtscher Texte bediente.[12] Andere haben Müller eine spezifische Denkgewohnheit beziehungsweise Lesegewohnheit unterstellt. Müllers Theatermodell, so die ›These‹ Nikolaus Müller-Schölls, sei das Ergebnis einer »dekonstruktive[n] Lektüre Brechts«[13]. Indes scheint es eine Reduktion zu sein, das Projekt Müllers als eine Lektürepraxis zu identifizieren, die sich, so scheint es zumindest in Müller-Schölls Ausführungen der Fall zu sein, allenfalls der Avanciertheit der

eigenen Lektüre versichert, ohne je zu einem wirklichen analytischen Zugriff auf die Struktur der Texte zu gelangen. Der Zugriff könnte darin bestehen, den politischen Einsatz[14] der Theaterarbeit zu befragen und zu überdenken, inwieweit Theater, Dramatik gemacht werden können. An diesen Überlegungen haben Müllers Texte jenseits aller Lektüregewohnheiten festgehalten. Man wird davon ausgehen dürfen, daß für Müller die Beziehung zu Brecht enger gewesen ist als die Bindung eines Lesers an den Text. Brechts Texte stellen für Müllers Texte eine Herausforderung dar. Müllers Verhältnis zu Brecht ist, wie er in *Krieg ohne Schlacht* zugesteht, »selektiv«[15]. Die enge Beziehung von Müllers Texten zu Texten Brechts bleibt auch dann bestehen, wenn mit der aus dem Jahre 1977 stammenden »Verabschiedung des Lehrstücks« scheinbar ein Bruch vollzogen wird. »[I]ch denke«, heißt es dort, »daß wir uns vom LEHRSTÜCK bis zum nächsten Erdbeben verabschieden müssen. Die christliche Endzeit der MASSNAHME ist abgelaufen, die Geschichte hat den Prozeß auf die Straße vertagt, auch die gelernten Chöre singen nicht mehr, der Humanismus kommt nur noch als Terrorismus vor, der MolotowCocktail [sic!] ist das letzte bürgerliche Bildungserlebnis. Was bleibt: einsame Texte, die auf Geschichte warten. [. . .] Auf einem Gelände, in dem die LEHRE so tief vergraben und das außerdem vermint ist, muß man gelegentlich den Kopf in den Sand (Schlamm Stein) stecken, um weiterzusehn. Die Maulwürfe oder der konstruktive Defaitismus.«[16] Trotz dieser Verabschiedung variiert Müller Themen und Theorie des Lehrstücks, experimentiert mit der Form des Lehrstücks. In diesem Sinne heißt es dann auch in der Anmerkung zu *Mauser*, daß dieses Stück »[. . .] Brechts Lehrstücktheorie und Praxis«[17] zur Voraussetzung hat und kritisiert. Um den Blick für die Persistenz des Lehrstücks in Müllers Texten zu schärfen, soll zunächst versucht werden, die Grundzüge dieser wirkungsmächtigsten Theaterkonzeption zu skizzieren. Es soll dabei nicht darum gehen, die Lehrstücktheorie umfassend darzustellen[18], sondern vielmehr soll der Frage nach den politischen und künstlerischen Strategien nachgegangen werden, die die Lehrstücke Brechts verhandeln und die für Müller eine bleibende Frage darstellen.

Die Lehrstücke Brechts sind Instrumente jener politischen Ethik, für die Helmut Lethen den Begriff ›Verhaltenslehren der Kälte‹ gefunden hat. Verhaltenslehren, sollen sie denn auch zu Interaktionsstrategien werden, benötigen Schulung. In diesem Sinne könnte man einige Texte Brechts – darunter auch die Lehrstücke – als Schulungen im politischen Kampf verstehen. Bereits Walter Benjamin hat darauf hingewiesen, daß man die im *Lesebuch für Städtebewohner* sich findende Direktive »Verwisch' die Spuren«[19] als »Vorschrift für den Illegalen«[20], als politische Strategie verstehen könne.[21] Nun läßt sich diese Schulung freilich kontextualisieren.[22] Die Illegalität bezeichnet, so Eva Horn, die »ander[e] Seite des Politischen«[23], die sich gegenüber der offiziellen, auf Repräsentation abzielenden abzeichnet und öffnet. Was aber ist dieses Politische, und wie kann

man zur anderen Seite wechseln, wie kann man den Gang in die Illegalität gehen? Das Politische, so lautet eine einschlägige Definition, »konfrontiert die Politik mit dem Kraft-Akt, der sie eingesetzt hat, indem es ihr als Abwehr und Widerstand entgegentritt, als unverrechenbares Außen, das sich gegen eine Vereinnahmung sperrt und da eine eigene Sprengkraft freisetzt, wo es die Struktur der sozialen Ordnung, ihre Verteilungslogik und symbolische Ökonomie suspendiert.«[24]

Das Politische hat also mindestens zwei Funktionen. Zum ersten ist es eine Art Spiegel, in der die Gesellschaft mit sich selbst und mit den Grundlagen ihrer sozialen Verfaßtheit konfrontiert wird. Zum zweiten ist die damit präsupponierte Suspension eines funktional ausdifferenzierten Systems der politischen Kommunikation, so formulieren es Ethel Matala de Mazza und Uwe Hebekus, immer auch »Zäsur, Unterbrechung, Abbruch, aufgerissene Leerstelle und angehaltene Zeit, Schaffung eines Exterritoriums der Unbestimmtheit zwischen aufgehobener Ordnung und neuerlicher Konstitution.«[25] Das Politische ist Abjekt der Politik und scheint gleichzeitig einen Modus zu beschreiben, in dem die Politik sich dem Abgrund der eigenen Instituierung stellt, in der die Gewaltförmigkeit sozialer Setzungen zutage tritt. Der Wechsel von einer Seite zur anderen, die Entwicklung von Strategien, die andere Seite abzuschirmen, kann man als Praxis des Illegalen bezeichnen. Dieser kühl kalkulierten Strategie, die sich als Beitrag zur politischen Kommunikation lesen lassen muß, geht es weniger um das Politische, als vielmehr um Macht.[26] Die Entwicklung illegaler Strategien ist – von der Rationalität der Systemkommunikation aus betrachtet – eine Differenzierungsleistung der politischen Kommunikation. In dieser Leistung liegt das Funktionale der illegalen Strategien für die politische Kommunikation. Lenin, der Intellektuelle unter den Revolutionären, ist sich dieser Aufgabe sehr wohl bewußt. In seinem bahnbrechenden Aufsatz *Der Partisanenkampf* schreibt er, daß die »kommende Krise uns neue Kampfformen bescheren wird«[27]. Mit anderen Worten: Eine veränderte Lage differenziert die politische Kommunikation. An dieser Einschätzung versuchte sich die II. Internationale, die den historischen Kontext für die politische Schulung, der die Lehrstücke zuarbeiten sollen, abgibt. Voraussetzung ist zunächst eine Aufmerksamkeit für die veränderte Lage nach dem Ersten Weltkrieg. So heißt es in den Leitsätzen über die Rolle der kommunistischen Partei in der proletarischen Revolution: »Das Weltproletariat steht vor entscheidenden Kämpfen. Die Epoche, in der wir jetzt leben, ist die Epoche der direkten Bürgerkriege. Die entscheidende Stunde naht.«[28] Die Partei, explizit als »Vortrupp der revolutionären Klasse« (S. 13) bezeichnet, wird somit zur Avantgarde der Revolution, die sich in ein rechtes Verhältnis zur revolutionären Klasse – dem Proletariat – setzen muß (vgl. S. 13). Die politische Avantgarde muß nun Strategien entwikkeln, um einerseits die ›entscheidenden Kämpfe‹ angemessen zu führen und andererseits die Massen zu mobilisieren. In diesem Kontext wird – immer un-

ter der Führung der Partei – dazu aufgefordert, »Zellen von Kommunisten« (S. 16) zu schaffen, die von »offene|r|« (S. 16), aber eben auch von »geheime|r|« (S. 16) Struktur sind. Ziel und Zweck ist Agitation, Propaganda und Organisation (vgl. S. 16). Um die illegale Arbeit – also jene Arbeit *jenseits* der legalen politischen Arbeit – zu etablieren, wird die Empfehlung ausgegeben, in Heer, Flotte und Polizei Zellen illegaler Arbeit zu etablieren (vgl. S. 19). Lenin entwirft – Carl Schmitt hat darauf hingewiesen – vor dem Hintergrund des Klassenkampfes das Szenario des »absoluten Feindes«[29]. Revolutionär zu handeln bedeutet, »Krieg zu führen«[30]. Ein Krieg, der »ein bewaffneter Kampf des einen Teils des Volkes gegen den anderen«[31] ist, ist ein Bürgerkrieg, in dem eine soziale Klasse von der Partei zum absoluten Feind erklärt wird: »Der Marxist steht auf dem Boden des Klassenkampfes und nicht des sozialen Friedens.«[32] Der durch die Partei kontrollierte »Organisationsapparat«[33] ist der Ort avantgardistischer Politik, in der die Kunst des Bespitzelns, der Camouflage und der Unterwanderung eingeübt wird. Der Partisan ist ein Schauspieler, einer, der sich verstellt, Rollen annimmt. Von daher ist der Partisan ein politisches Modell, das dem Theater Vorbild sein kann. In diesem Sinne ist es nicht Bericht über ein Leseerlebnis, wenn Heiner Müller die Schrift Schmitts über den Partisanen als »Schlüsseltext«[34] bezeichnet.

Die Theaterarbeit Brechts läßt sich als Versuch beschreiben, Strategien des politischen Kampfes in Strategien des Theaters zu übersetzen. Es ist der Versuch einer ›Politisierung der Kunst‹, einer Politisierung freilich, die den Zeichengebrauch des Theaters als eminent politische Handlung versteht. Im Theater sein, Theater spielen ist ein Beitrag zur politischen Kommunikation und kann somit – in Anlehnung an die Überlegungen Gerhard Plumpes – als avantgardistisches Literaturprogramm beschrieben werden.[35] Die psychologisch ausgerichtete, an der Entwicklungsgeschichte der Figuren interessierte und auf das Individuum ausgerichtete Erlebnisdramatik des klassischen Theaters soll durch ein Theater ersetzt werden, das keine Einfühlung, keine sich entwickelnden Charaktere mehr kennt, sondern das die Erkenntnis jener Verhältnisse produzieren will, in denen die am Theater Beteiligten (Schauspieler wie Zuschauer) leben und in denen sie geworden sind, was sie sind. Im Brechtschen Theater entfällt die Motivierung der Handlung aus dem Innenleben der Figuren, seine Helden zeichnen sich nicht durch die Unhintergehbarkeit ihrer Individualität aus, sondern gerade dadurch, daß sie Variablen des Theatralischen darstellen und somit auswechselbar sind. Die Bühne kann somit zu einem Experimentierfeld mit dem Wirklichen werden, zum Experimentierfeld mit Identitäten, die den für den politischen Kampf notwendigen Wechsel der *persona* zeigt.

Insbesondere kann man dies an der Konstruktion der Theaterfiguren verdeutlichen.[36] Zentrales Moment in der dem Theaterdenken Brechts zugrunde liegenden politischen Ethik ist die Haltung; ein Prinzip, das sowohl von ›rechts‹

als auch von ›links‹ zur Maxime des eigenen Verhaltens erklärt wurde. Dementsprechend kann Walter Benjamin in einer Rezension des von Ernst Jünger herausgegebenen Bandes *Krieg und Krieger* bemerken, daß »Haltung [. . .] in all ihren [der konservativen Revolution, M.S.] Reden das dritte Wort«[37] sei. Haltung ist ein Verhalten, das sich gerade in der Einnahme von Einstellungen gegenüber dem Sozialen zu behaupten weiß und sich in ihm bewegt. Haltung stellt einen Gestus der Veräußerlichung dar. Brechts Bühne kann man mit einer Formulierung Hans-Thies Lehmanns als die Produktionsstätte eines »gestische[n] Subjekts«[38] verstehen, in der jede Handlung auf die Sozialreferenz hin kalkuliert wird. Dem Lehrstück, so hat es Brecht dekretiert, liege die Erwartung zugrunde, »daß der Spielende durch die Durchführung bestimmter Handlungsweisen, Einnahme bestimmter Haltungen, Wiedergabe bestimmter Reden und so weiter gesellschaftlich beeinflußt werden kann [. . .].«[39] Dies gilt insbesondere für die Handlungen der Schauspieler. Die »äußerliche Determination«[40] zeigt sich besonders deutlich dann, wenn es um das Verhältnis von Darsteller und Zuschauer geht. Es sei, so Brechts Bemerkung, von eminenter Bedeutsamkeit, daß »der Schauspieler sein Wissen um das Betrachtetwerden zum Ausdruck bringt.«[41] Das Theater wird somit zum Laboratorium des Sozialen. Walter Benjamin hat in diesem Sinne festgestellt, daß das epische Theater die »Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung«[42] behandle. Theater wird zum Experiment mit dem Wirklichen und nicht zu dessen wiederholender Abbildung. In diesem Sinne hat der Artist immer wieder die Künstlichkeit seines Agierens auszustellen. Der Artist, schreibt Brecht, »wünscht, dem Zuschauer fremd, ja befremdlich zu erscheinen. Er erreicht das dadurch, daß er sich selbst und seine Darbietungen mit Fremdheit betrachtet. So bekommen die Dinge, die er vorführt, etwas Erstaunliches. Alltägliche Dinge werden durch diese Kunst aus dem Bereich des Selbstverständlichen gehoben.«[43] Beim Lehrstück handelt es sich deshalb weniger um Theater als vielmehr um eine »kollektive Kunstübung«[44]. Das Lehrstück ist nicht dadurch lehrhaft, daß es angeschaut wird, sondern es wird erst gerade dadurch lehrhaft, daß es gespielt wird. Am Lehrstück zu partizipieren bedeutet also, politisch geschult zu werden und in dieser Schulung revolutionäres Taktieren und Handeln zu lernen. Das Lehrstück sabotiert den klassischen Werkbegriff, indem die Differenz zwischen Theaterproduzent und Theaterrezipient in der gemeinsamen »Ausführung eines Werkes«[45] zugunsten der Produktion verlassen wird. Damit enthält das Lehrstück eine politische Didaktik zu Zwecken der Revolution. Der Zweck des Lehrstücks, heißt es in bezug auf die *Maßnahme*, sei es also, »politisch unrichtiges Verhalten zu zeigen und dadurch richtiges Verhalten zu lehren.«[46]

III. Diese zugegebenermaßen unvollständigen Bemerkungen zur politischen Theorie des Lehrstücks sollten vor allem den Boden für eine Analyse der Lehr-

stücke Heiner Müllers bereiten. Die Forschung hat hinlänglich beschrieben, wie Müller sich dieser Tradition bemächtigt, sich in sie einschreibt und sie kritisiert. Die Lehrstücke Heiner Müllers umkreisen die Fragen nach den politischen Strategien, ihrer Sinnhaftigkeit, und nehmen den neuralgischen Punkt der Notwendigkeit politischer und/oder revolutionärer Gewalt in den Blick.[47] Die sich so herauskristallisierende Konfliktsituation, die sich als Spannung zwischen »Individualität und Politik«[48] zeigt, bildet den zentralen Punkt in der Auseinandersetzung Müllers mit der Brechtschen Lehrstücktheorie. Die Stücke bieten keine ›Lösung‹ dieses Konfliktes im Sinne einer Utopie, sondern bieten allenfalls praktikable Strategien des politischen Verhaltens in einem dramatischen Rahmen an. Den dramatischen Rahmen bilden häufig Ausnahmesituationen, prekäre Situationen, in denen politisch-taktische Entscheidungen gefordert sind. In dieser Funktion erweisen sich die Mechanismen dieser Entscheidungen als spiel- und damit verhandelbar.

Philoktet bildet zur »Versuchsreihe« den Auftakt. Das von 1958 bis 1964 verfaßte Stück basiert auf einer antiken Vorlage – dem *Philoktet* des Sophokles. Die Fabel der Müllerschen Bearbeitung hat eine Vorgeschichte, die von Müller nicht eigens thematisiert, bei Sophokles aber deutlich wird. Die historische Situation ist die des kommenden trojanischen Krieges. Aufgrund eines schweren Unwetters droht die Überfahrt des griechischen Heeres nach Troja zu scheitern. Nur ein Opfer kann Poseidon versöhnlich stimmen. Während der Vorbereitung des Zeremoniells wird einer der Feldherrn, Philoktet, von einer Schlange gebissen. Wundgestank und Schmerzgeschrei stören die Opferhandlung und demoralisieren die zum Kampf bereite Truppe. Der Kriegsheld Philoktet, dem geweissagt worden ist, daß sein von Herakles geerbter Bogen dereinst die Schlacht entscheiden werde, wird somit seinen Kameraden zur Last und zum Ärgernis. Auf Anraten des listigen Odysseus beschließen sie, Philoktet auf der Fahrt nach Troja auf der unbewohnten und unfruchtbaren Insel Lemnos auszusetzen – abgekoppelt von jeder Zivilisation und jenseits ihrer Regeln. Zehn Jahre später – der Krieg gegen Troja hat unzählige Opfer gefordert, aber noch keine Entscheidung gebracht – erhält der Verbannte Besuch von Odysseus und Neoptolemos, dem Sohn des berühmten Achill, der mittlerweile auch im Kampf gefallen ist. Odysseus, gekommen als Funktionär staatlicher Macht, ist fest entschlossen, Philoktet mit nach Troja zu nehmen, um so dem griechischen Heer zum Durchbruch zu verhelfen.[49]

An dieser Stelle setzt die Handlung von Müllers Stück ein. Nun geht es darum, Philoktet durch Finten und durch geschicktes Taktieren davon zu überzeugen, mit nach Troja zu kommen. Norbert Otto Eke hat ganz zu Recht die Fabel des Stücks als »Kommandounternehmen Lemnos«[50] bezeichnet und damit deutlich darauf hingewiesen, daß es sich bei diesem Lehrstück um eine Schulung in politischer Absicht handelt. Es verhandelt die Frage angemessenen

politischen Verhaltens vor dem Hintergrund eines antiken Konflikts. Nun stellt sich aber die Ausführung dieses ›Kommandounternehmens‹ schwieriger dar als erwartet. Denn Odysseus muß nicht nur mit dem Zorn des Philoktet rechnen, sondern auch mit der Rache des Neoptolemos, da er einst dessen Vater den Speer gestohlen hat. Zunächst schickt Odysseus Neoptolemos vor, da dieser dem Philoktet unbekannt ist. Von Odysseus entsprechend instruiert, soll er Philoktet wieder in die Arme von Armee- und Staatsräson locken. Philoktet muß oder soll begreifen, daß er selbst seinem Rachebedürfnis nur dann nachgehen kann, wenn er nicht mehr isoliert lebt, sondern inmitten derer, an denen er sich rächen will. Doch das Kalkül geht nicht auf. Neoptolemos entwickelt Mitgefühl für Philoktet, eine emotionale Regung, die bei Kommandounternehmen nicht sonderlich hilfreich ist. Schon im Besitz von dessen Bogen, gesteht er ihm seinen Auftrag und schmiedet gemeinsam mit Philoktet eine Koalition gegen Odysseus. Neoptolemos wird versuchen, sein Gewissen rein zu halten und gerade nicht taktisch zu operieren. Er verortet sich jenseits der Regeln politischen Handelns, wie Heiner Müller weiß: »Durch die Unfähigkeit, in einer bestimmten Situation den notwendigen Schritt zu tun, gerät er in eine Situation, wo er weniger Auswahlmöglichkeiten hat.«[51] Die Forschung hat diese Bemerkung Müllers zum Anlaß genommen, die Gestalt des Neoptolemos als Allegorie der Unmöglichkeit zu lesen, in politischen Zusammenhängen ein reines Gewissen zu wahren.[52] Dies ist aber eine Frage, die sich in politischen Zusammenhängen selten stellt. Denn damit hat vor aller Interpretation schon Odysseus gerechnet. Er erscheint in Müllers Stück als Taktiker, als Verkörperung des machtpolitischen Kalküls, der verkündet, es sei »kein Platz für Tugend und keine Zeit jetzt.«[53] In einem Dialog zu Beginn äußert Neoptolemos Skrupel: »Zum Helfer bin ich hier, zum Lügner nicht.« (S. 19) Daraufhin erwidert Odysseus ganz im Sinne seines Kalküls: »Doch braucht es einen Helfer hier der lügt« (S. 19). Neoptolemos erwidert zögerlich: »Vielleicht kann Wahrheit mehr« (S. 19). Woraufhin Odysseus ihn zurechtweist: »Bei dem nicht unsre.« (S. 19) Dies wird dem Eleven Neoptolemos erklärt, der den Besitz des Speers kritisiert: »Mit Recht nicht trägst Du, was mein Vater trug.« (S. 19) Darauf erwidert ihm Odysseus ganz im Sinne des politischen Kalküls: »Dein Erbe trag ich nicht zu meinem Ruhm / Sondern im Kampf um deines Vaters Leichnam / Sterbend für Totes, ging das meiste Blut / Aus meiner Mannschaft, und die Narben brannten. Und brennen nicht mehr, seit sie mich behängt sehen / mit deinem Erz für ihre Wunden.« (S. 11) Odysseus verwandelt hier den realen und von Familiengeschichte belasteten Speer in ein politisches Zeichen, dessen symbolische Kraft diejenige des technischen Instruments der Kriegsführung bei weitem übertrifft. Als der rasende Philoktet auf seinen Erzfeind Odysseus zielt, ersticht ihn Neoptolemos von hinten. Die Leiche des Philoktet wird überführt, sie erfüllt ihren Opferzweck, da Odysseus behaupten wird, daß die Trojaner ihn umge-

bracht haben. Somit wird der Verbannte wieder in die politische Ordnung dadurch inkludiert, daß man aus seinem Leben ein Leben macht, das geopfert worden ist. Somit kann er zur *Leiche* werden, zu einer Form eines institutionalisiert dahingeschiedenen Körpers.[54]

Odysseus tut alles, um den Griechen im Kampf um Troja zum Sieg zu verhelfen. Heiner Müller hat 1981 in einem Gespräch eine bemerkenswerte Lektüre seines eigenen Stückes vorgeschlagen: »In meiner Fassung des Stücks ist der Kampf um Troja nur ein Zeichen oder Bild für die sozialistische Revolution in der Stagnation, im Patt. [. . .] Es gibt da keine Ideologie mehr, aber man kann den Krieg nicht beenden, ohne den Feind zu vernichten.«[55] Philoket zeigt sich so als Geschichtsdrama und Gegenwartsstück gleichermaßen. Müllers Antikeadaption ist nicht nur deswegen bemerkenswert, weil sie die taktischen Finten und politischen Strategien der sozialistischen Revolution auf eine ägaische Insel transponiert und durch die Verschiebung des Schauplatzes die Möglichkeit eröffnet, die aktuelle Lage, die, wie Müller ausführt, von »Stagnation« geprägt ist, zur Darstellung zu bringen. Sie ist darüber hinaus bemerkenswert, weil »Odysseus eine Figur der Grenzüberschreitung«[56] darstellt, die zeigt, daß es in der Politik und im Lehrstück darum geht, Strategien zu entwickeln, die sich den politischen Zielen – in diesem Falle der Sieg über Troja – bedingungslos unterzuordnen haben. Es geht, wie Müller sagt, darum, »Haltungen zu zeigen«[57]. Es geht um solche Haltungen, die das Überleben des Subjekts sichern *und* die politischen Institutionen stabilisieren. Odysseus ist somit keine historische Gestalt, sondern »Modell«[58] politischen Handelns und »Schauspieler seines Schicksals«[59].

IV. Die wohl eindringlichste Darstellung von Theater und Recht, Drama und Prozeß findet sich in der Variation der Brechtschen *Maßnahme*: Heiner Müllers Stück *Mauser*. In diesem Stück geht es – analog zu Brecht – um eine Extremsituation, um den, wie Müller schreibt, »Extremfall«[60] eines zum Tode verurteilten ehemaligen Revolutionärs. In den frühen zwanziger Jahren der Sowjetunion steht ein Henker, der im Text nur als Schauspielervariable A auftritt, vor dem Tribunal der Partei, in deren Auftrag er die »Feinde der Revolution« getötet hat. Zu ihnen gehört auch sein Vorgänger, im Text als B bezeichnet, der liquidiert werden muß, weil er in den Bauern, die »Feinde der Revolution aus Unwissenheit«[61] sind, Klassenbrüder erkennt und angesichts dessen am Sinn des revolutionären Tötens zweifelt: »Wozu das Töten und wozu das Sterben / Wenn der Preis der Revolution die Revolution ist / Die zu Befreienden der Preis der Freiheit.« (S. 59) B ist hier nach dem Muster des jungen Genossen in Brechts *Maßnahme* konstruiert, der »dem Mitleid«[62] verfiel. Auch A beschleichen Zweifel an der revolutionären Arbeit des Tötens. Mit diesen Zweifeln tritt er vor das Parteitribunal, das jedoch seine Zweifel nicht aner-

kennt. Das Töten, so das Argument der Partei, stellt eine politische Notwendigkeit dar: »Wer bist du anderer als wir / Oder besonderer, der auf seiner Schwäche besteht.« (S. 62) Das Tribunal will den Revolutionär nicht aus seinem Auftrag entlassen: »Willst du also / Daß die Revolution dich entläßt aus dem Auftrag / Für den du zu schwach bist der erfüllt werden muß / Von dem einen oder dem andern.« (S. 62) Der Chor stellt noch einmal den Auftrag klar: »Nicht Menschen zu töten ist dein Auftrag, sondern Feinde. Nämlich der Mensch ist unbekannt.« (S. 63) Die Partei ist in Müllers Version noch nicht einmal in der Lage, den Sinn des Tötens zu verbürgen: »Mich aber führen meinesgleichen zur Wand jetzt und ich der es begreift, begreife es nicht. Warum. CHOR Du weißt, was wir wissen, wir wissen was du weißt. Deine Arbeit war blutig und wie keine andere / Aber sie muß getan werden wie andre Arbeit / Von dem einen oder andern.« (S. 64) Hier liegt ein wesentlicher Unterschied zu Brecht. Während der junge Genosse mit der Auslöschung seines Lebens einverstanden ist und schließlich seinen Fehler eingesteht[63], ist dieses Einverständnis in Müllers Text verschwunden.[64] Weder A noch B willigen in die eigene Exekution ein.

A fragt weiter: »Frage ich die Revolution nach dem Menschen.« (S. 66) Eine Frage, die so falsch ist wie sie zu früh kommt, wie der Chor deutlich macht: »Du fragst zu früh. Wir können dir nicht helfen. / Und Deine Frage hilft der Revolution nicht.« (S. 66) Aufgrund des Verlusts der revolutionären Haltung wird er erschossen: »Also die Revolution hatte für ihn keinen Platz mehr / Und er selber hatte für sich keinen Platz mehr / Als vor den Gewehrläufen der Revolution.« (S. 65)

Im dramaturgischen Aufbau folgt das Müllersche Stück dem von Brechts *Maßnahme*. Genau wie bei Brecht geht es in Müllers Stück um das Muster des Gerichtsprozesses. Anders aber als Brechts *Maßnahme*, das Übergänge zwischen Bericht und Spiel kennt, verzeichnet Müllers Stück keine Übergänge. Es konzentriert sich ganz auf die Prozeßform. Aus diesem Grunde findet man in Müllers Stück auch nicht den Bericht über die taktischen Fehler des Genossen, die deutlich als Wendepunkte in den einzelnen Szenen des Brechtschen Dramas markiert sind. In Brechts *Maßnahme* steht der Sinn des revolutionären Tötens nie in Frage. Müllers *Mauser* hingegen zeigt, wie Töten im Namen der Revolution jederzeit in der Gefahr steht, in ein ungeregeltes Schlachten abzugleiten, das nur den Gewaltexzeß kennt und sich vom Auftrag durch die Partei getrennt hat: »Ich tanze auf meinen Toten mit stampfenden Tanzschritt / mir nicht genügt es zu töten, was sterben muß / Damit die Revolution siegt und aufhört das Töten / Sondern es soll nicht mehr da sein und ganz nichts / Und verschwunden vom Gesicht der Erde / Für die Kommenden ein reiner Tisch.« (S. 64) Der Bruch in Müllers Stück besteht möglicherweise in der Verführung *durch* Gewalt, die für Müller aber eine Konsequenz aus dem Auftrag, im Namen der Partei zu töten, darstellt. Das Töten von Feinden weicht einem Gewaltexzeß.

Während bei Brecht der junge Genosse nicht in der Lage ist, die Bauern zu töten, verfährt A zunächst so, wie die Partei es von ihm erwartet: »Und mein Revolver gerichtet auf sein Genick jetzt [. . .] Wissend, mit meiner Hand tötet die Revolution.« (S. 64) Allerdings beschleichen ihn dann doch Zweifel: »Und es nicht wissend, vor meinem Revolver ein Mensch / Ich zwischen Hand und Revolver, Finger und Abzug / Ich Lücke in meinem Bewußtsein, an unsrer Front.« (S. 64) A sieht genau, daß der Skrupel sein Fehler ist und ein Zögern in der revolutionären Lage nur hinderlich sein kann. Darüber hinaus katapultiert sich A aus den Reihen der Revolutionäre. Diese müssen im revolutionären Kampf stets geschlossen bleiben und dürfen keine »Lücke« aufweisen. Der Chor antwortet auf seine Skrupel mit einem Satz aus dem Lehrbuch der Revolution: »Nicht Menschen zu töten ist dein Auftrag, sondern / Feinde.« (S. 64)

In der bereits zitierten Verabschiedung des Lehrstücks heißt es lakonisch, daß die »christliche Endzeit« des Lehrstücks abgelaufen sei. Bei Müller ist die Endzeit insofern abgelaufen, als das Stück *Mauser* eher das Jüngste Gericht der Revolution darstellt. In diesem Gericht wird nicht zuletzt die Revolution angeklagt: »Wenn der Preis der Revolution die Revolution ist / Die zu Befreienden der Preis der Freiheit. » (S. 59)

Man hat das Stück als »Lehrstück über die revolutionäre Gewalt«[65] gelesen. Dies ist insofern richtig, als man begreift, daß die revolutionäre Gewalt, die im Stück ausgeübt wird, die allseits notwendige Gewalt der Revolution ist. Es geht an der Sache des Stücks vorbei, wenn man das Stück als eine *moralische* Schulung des Revolutionärs versteht, als eine Art Didaktik des revolutionären Handelns. Der Fehler besteht darin, überhaupt moralisch nach dem Menschen zu fragen. Das Stück beginnt damit, daß der Chor dem Revolutionär sagt: »Du hast gekämpft an der Front des Bürgerkriegs / Der Feind hat keine Schwäche gefunden an dir / Wir haben keine Schwäche gefunden an dir./ Jetzt bist du selbst eine Schwäche / Die der Feind nicht finden darf an uns.« (S. 55) Müllers Text zeigt, daß politischer Humanismus, der im Namen des Menschen auftritt, jenseits der revolutionären Logik läge. Das Erreichen der revolutionären Ziele schließt das politische Wissen vom Menschen ein: »Nicht eh die Revolution gesiegt hat endgültig / In der Stadt Witebesk wie in anderen Städten / Werden wir wissen, was das ist, ein Mensch.« (S. 55)

Müllers Lehrstück verweigert darüber hinaus eine weitere, für Brechts Projekt zentrale Lehre: die Einsicht in das notwendige Sterben. Brecht schreibt, daß »das sterben gelehrt werden«[66] soll. A in Müllers Stück verweigert das Einverständnis, er entzieht sich: »Ich weigere mich. Ich nehme meinen Tod nicht an. / Mein Leben gehört mir.« (S. 67) Mit Bezug auf sein Leben, das er als unhintergehbare Verfügbarkeit in seinen Händen sieht, unterläuft A den Anspruch der Partei auf dieses Leben. Der Chor, der die Partei vertritt, sagt: »Das Nichts ist dein Eigentum.« (S. 67) Das Leben erscheint hier als Moment des

Widerstands gegen die Rationalität der Partei. Der Widerstand erscheint aber letzten Endes sinnlos, weil die Partei in ihrer grenzenlosen Verfügung über das Leben der Revolutionäre immer schon bestimmt hat, was das Leben sei.[67] Diesem Anspruch verweigert sich A und auch das Theater Heiner Müllers. Es erinnert daran, daß der Anspruch auf das eigene Leben als illegitimer Anspruch des Revolutionärs gilt. Man kann in dieser Wendung eine radikale Kritik der Brechtschen Lehrstücktheorie sehen. Denn Müllers Stück setzt da an, wo Brechts Stück aufhört: bei der Reflexion über die Kosten der Revolution. Man kann aber auch in Müllers Version eine Reflexion über den politischen Einsatz des Lebens sehen. Denn das Leben, das A für sich als sein »Eigentum« reklamiert, ist an die Partei übergegangen. Der Revolutionär oder der im Namen der Partei Handelnde ist nicht der Eigentümer des eigenen Lebens. Die Partei verfügt aber nicht nur über das Leben der Revolutionäre, sondern sie stellt das Leben eines jeden einzelnen zur Disposition, weil sie jedes Leben in das Leben eines Feindes verwandeln kann, der getötet werden darf. Diese Verwandlung ist es, die den Text als revolutionäre Anweisung durchzieht: »TOD DEN FEINDEN DER REVOLUTION.« (S. 68; Großschreibung im Original)

»Die Partei«, schreibt Lenin, »muß die Partisanenkämpfe aufnehmen.«[68] Brechts Lehrstück inszeniert diese Direktive, indem es am Beispiel jener Fehler, die der junge Genosse begangen hat, die rechte revolutionäre Strategie lehrt. Aus diesem Grunde tritt bei Brecht auch der Chor als Kontrollchor auf. Er verkörpert die Partei, die um die rechten Strategien im revolutionären Kampf weiß: Camouflage, Bespitzelung, Enttarnung von Doppelagenten, Expansion der Revolution. In Müllers Stück existiert die Partei in Gestalt des Chores auch, ihre Direktiven klingen aber seltsam hohl. Das achtmal im Stück wiederholte – »Wissend, das tägliche Brot der Revolution / Ist der Tod ihrer Feinde, wissend, daß Gras noch / Müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt« – erscheint in Müllers Text zu einer hohlen Phrase erstarrt. A sagt zwar Ja zum revolutionären Töten, er verweigert aber die entscheidende Einsicht: daß er sich durch sein Verhalten zum Feind der Revolution gemacht hat. Der Chor fungiert in Müllers Text als Figuration erstarrter revolutionärer Dogmatik. Während bei Brecht die Fehler des jungen Genossen den einzigen Gegenstand des Tribunals bilden, erscheint bei Müller auch die Revolution selbst als Gegenstand des Tribunals. Die Revolution wird durch die Agenten angeklagt. Diese Frage nach dem Sinn der Revolution ist in Brechts Konzeption weder denk- noch stellbar. Der Platz, den die Wahrheit der Partei in Brechts Stück innehat, ist bei Müller signifikanterweise nicht allein durch den Chor besetzt. So heißt es in der Regieanweisung, daß der Chor auch durch A dargestellt werden könnte.

Brechts Text erscheint als Lehrstück vom revolutionären Sterben, in das der junge Genosse ja schließlich einwilligt. Müllers Text erscheint dagegen eher als ein Lehrstück vom revolutionären Töten. Es ist ein Lehrstück über die Notwen-

digkeit der Gewalt. Dieser Notwendigkeit kann man sich nicht entziehen. Theater bekommt hier die Funktion, die Erinnerung an die Gewalt festzuhalten, ohne daß bei Müller ein Verzicht auf die Gewalt durchschiene. Aus diesem Grunde erscheinen die Stücke Müllers auch weniger als ein Theater des Opfers, das das Massensterben, das die Geschichte ist, noch einmal bilanziert. Es erscheint vielmehr als ein Theater des Ausnahmezustands[69], wie Lehmann für das postdramatische Theater allgemein festgestellt hat: »Das einzige, was unter diesen Umständen [den aktuellen Machtkonstellationen, M.S.] so etwas wie Anschauungsqualität gewinnt, ist das Aussetzen der normierten, rechtlichen, politischen Verhaltensweisen selbst [. . .]«[70]. Müllers Texte sind aber klug genug zu zeigen, daß dieses Aussetzen ein Verfahren ist, das in den rechtlichen politischen Verhältnissen liegt und nicht von außen in diese einbricht. Theater bekommt durch den Bezug die Funktion einer Unterbrechung, einer temporären Aussetzung dieser Ordnung im Theaterspiel. Müllers Texte tun dies auf eine zweifache Weise: Zum ersten, weil sie auf der Ebene der Darstellung immer wieder die Unterbrechung und das Aussetzen der theatralischen Ordnung in Szene setzen. Zum zweiten, weil sich die Texte auf der Ebene des Dargestellten für das historisch-politische Material nur insofern interessieren, als es sich um Extremfälle und Extremsituationen handelt. Müllers Texte und Inszenierungen verbinden somit Darstellung und Dargestelltes zu einem politischen Theater, das auf der Ebene der theatralen Zeichen politische Verhältnisse und Verfahren an ihre Grenzen bringt. Müllers Theater verweigert sich der Utopie der Transgression, indem sich gerade Darstellung und Dargestelltes zur geschlossenen Form verbinden. Diese Form versteht Müller in avantgardistischer Tradition als politisches Zeichen.

Anmerkungen

1 Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt/Main 1986, S. 89.
2 Vgl. Joseph Vogl: *Die Scherben des Gerichts*, in: Rüdiger Campe, Michael Niehaus (Hg.): *Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider*, Heidelberg 2004, S. 109.
3 Michel Foucault: *Die Wahrheit und die juristischen Formen*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, mit einem Nachwort von Martin Saar, Frankfurt/Main 2003, S. 31 ff.
4 Ebd., S. 34.
5 Ebd., S. 39.
6 Ebd., S. 52 f.
7 Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, erweiterte Neuausgabe mit einem Dossier von Dokumenten des Ministeriums für Staatssicherheit der ehemaligen DDR, Köln 1994, S. 113.
8 Ebd.

9 Matthias Mieth: *›Der Menschheit die Adern aufschlagen wie ein Buch im Blutstrom blättern.‹ Krieg und Gewalt bei Heiner Müller*, in: Ursula Heukenkamp (Hg.): *Militärische und zivile Mentalität. Ein literaturkritischer Report*, Berlin 1991; Gabriele Hundrieser: *Überlegungen zu Macht und Gewalt in Heiner Müllers Lehrstücken »Philoktet«, »Der Horatier« und »Mauser«*, in: Marek Zybura (Hg.): *Geist und Macht. Schriftsteller und Staat in Mitteleuropa des ›kurzen Jahrhunderts‹ 1914-1991*, Dresden 2002.

10 Heiner Müller: *Man muß nach der Methode fragen. Gespräch mit Werner Heinitz*, in: Müller: *Gesammelte Irrtümer*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1990, S. 27. Vgl. auch Marc Silbermann: *Bertolt Brecht*, in: Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2004.

11 Vgl. Jan-Christoph Hauschild: *Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel*, Berlin 2003, S. 523.

12 Vgl. ebd., S. 520.

13 Nikolaus Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt/Main 2002, S. 536.

14 Notorisch bei Müller-Schöll erscheint die Kategorie des ›Politischen‹, die aber, soweit ich sehe, keiner begrifflichen Klärung zugeführt wird. Jedenfalls bleibt die Kategorie – trotz ihrer Relevanz für das Unternehmen der A-Identität – jenseits der Verneigung vor Autoren erstaunlich dunkel bzw. wird subjektiv affirmiert.

15 Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 225.

16 Heiner Müller: *Verabschiedung des Lehrstücks*, in: Müller: *Material. Texte und Kommentare*, hg. von Frank Hörnigk, Göttingen 1989, S. 40 (Großschreibung im Original).

17 Heiner Müller: *Anmerkung zu Mauser*, in: Müller: *Mauser*, Berlin 1991, S. 68.

18 Vgl. Reiner Steinweg: *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, 2., verb. Aufl., Stuttgart 1976.

19 Bertolt Brecht: *Aus einem Lesebuch für Städtebewohner*, in: Brecht: *Gesammelte Werke*, Bd. 8, Frankfurt/Main 1967, S. 267 f.

20 Walter Benjamin: *Kommentare zu Gedichten von Brecht*, in: Benjamin: *Versuche über Brecht*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1971, S. 81.

21 Vgl. Helmut Lethen: *Brechts Handorakel*, in: *Brecht Yearbook*, 17(1992).

22 Den Hinweis auf diese Schulung entnehme ich der Studie von Eva Horn: *Die Regel der Ausnahme. Revolutionäre Souveränität und bloßes Leben in Brechts »Maßnahme«*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 75(2002)4, insbesondere S. 687–695.

23 Ebd., S. 688.

24 Uwe Hebekus, Ethel Matala de Mazza: *Einleitung: Zwischen Verkörperung und Ereignis*, in: Uwe Hebekus, Ethel Matala de Mazza, Albrecht Koschorke (Hg.): *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*, München 2003, S. 9.

25 Ebd.

26 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Politik der Gesellschaft*, hg.von André Kieserling, Frankfurt/Main 2001.

27 W.I. Lenin: *Der Partisanenkampf*, in: Lenin:: *Sämtliche Werke. Einzige vom Lenin Institut in Moskau autorisierte Ausgabe*, ins Deutsche übertragen nach der zweiten, ergänzten und revidierten russischen Ausgabe, Bd. 10, Wien–Berlin 1930, S. 114. Den Hinweis auf diese Studie Lenins verdanke ich Carl Schmitt: *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*, 5. Aufl., Berlin 2002, S. 54, Anm.32.

28 *Leitsätze und Statuten der Kommunistischen Internationale. Beschlossen vom II. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale vom 17. Juli bis 7. August 1920*, Hamburg 1920, S. 31. – Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenzahlen.
29 Schmitt: *Theorie des Partisanen*, S. 54 ff.
30 Lenin: *Partisanenkampf*, S. 122.
31 Ebd., S. 124.
32 Ebd., S. 120.
33 *Leitsätze und Statuten*, S. 27.
34 Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 272.
35 Gerhard Plumpe: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995, S. 177–230.
36 Ich beziehe mich an dieser Stelle auf die ausgezeichnete Darstellung der Brechtschen Figurenkonstruktion. Figuren in Brechts Theater sind keine Individuen, sondern stellen vielmehr einen ›Typus‹ dar. Vgl. Thomas Weitin: *Notwendige Gewalt. Die Moderne Ernst Jüngers und Heiner Müllers*. Freiburg/Brsg. 2003, S. 223 ff.
37 Walter Benjamin: *Theorien des deutschen Faschismus*, in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1972, Bd. 3, S. 244.
38 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 1999, S. 322.
39 Bertolt Brecht: *Zum Lehrstück*, in: Reiner Steinweg (Hg.): *Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt/Main 1976, S. 51.
40 Weitin: N*otwendige Gewalt*, S. 225.
41 Bertolt Brecht: *Der Messingkauf*, in: Brecht: *Gesammelte Werke*, Bd. 16, S. 573.
42 Walter Benjamin: *Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht* (1. Fassung), in: Benjamin: *Versuche über Brecht*, S. 20.
43 Brecht: *Der Messingkauf*, S. 571.
44 Brecht: *Zum Lehrstück*, S. 32.
45 Paul Hindemith: *Anweisungen zur Aufführung des Lehrstücks*, in: Steinweg (Hg.): *Brechts Modell der Lehrstücke*, S. 36.
46 Bertolt Brecht: *Politischer Mehrwert*, in: Steinweg (Hg.): *Brechts Modell der Lehrstücke*, S. 92.
47 Vgl. Florian Vaßen: *Lehrstück und Gewalt. ›Die Wiederkehr des jungen Genossen aus der Kalkgrube‹*, in: Paul Klussmann, Heinrich Mohr (Hg.): *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von Heiner Müller. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters*, Bonn 1990.
48 Norbert Otto Eke: *Heiner Müller*, Stuttgart 1999, S. 114.
49 Vgl. Sophokles: *Philoktet*, in: *Antike Tragödien. Aischylos - Sophokles - Euripides*, Berlin–Weimar 1990, S. 267–321. Zu Müllers Antike vgl. Bettina Gruber: *Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982*, Essen 1989; zu *Philoktet*, S. 18–51.
50 Eke: *Heiner Müller*, S. 108.
51 Heiner Müller: *Geschichten aus der Produktion. 1*, Berlin 1974, S. 144 f.
52 Vgl. Genia Schulz: *Heiner Müller*, Stuttgart 1980, S. 74 f.
53 Heiner Müller: *Philoktet*, in: Müller: *Mauser*, Berlin 1991, S. 35. – Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben.
54 Vgl. zur Differenz Leichnam/Kadaver: Theodor W.Adorno: *Negative Dialektik*, in: Adorno: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1973, Bd. 6, S. 359.
55 Heiner Müller: *Mauern. Gespräch mit Sylvère Lothringer*, in: Müller: *Rotwelsch*, Berlin 1981, S. 75.
56 Heiner Müller: *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet*

am dramatischen Theater Sofia. [im Original Großschreibung, M.S.], in: Müller: *Herzstück*, Berlin 1994, S. 104.
57 Heiner Müller: *Drei Punkte zu Philoktet*, in: Müller: *Mauser*, S. 72.
58 Ebd.
59 Müller: *Brief*, S. 109.
60 Heiner Müller: *Anmerkung zu Mauser*, in: Müller: *Mauser*, S. 68.
61 Heiner Müller: *Mauser*, in: Müller: *Mauser*, Berlin 1991, S. 58. – Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben.
62 Bertolt Brecht: *Die Maßnahme*, in: Brecht: *Gesammelte Werke*. Frankfurt/Main 1967, Bd. 2, S. 640.
63 Vgl. ebd., S. 662.
64 »[D]ie Bejahung des eigenen Todes [ist] eine politische Notwendigkeit. Wenn das utopisch ist, umso schlimmer für die Wirklichkeit.« In: Müller: *Gesammelte Irrtümer*, S. 134.
65 Schulz: *Heiner Müller*, S. 108.
66 Bertolt Brecht: *Notiz zu den Lehrstücken*, in: Steinweg: *Brechts Modell der Lehrstükke*, S. 58.
67 Vgl. noch einmal Horn: *Die Regel der Ausnahme*, a.a.O.
68 Lenin: *Partisanenkampf*, S. 120.
69 Vgl. dazu Markus Steinmayr: *Bilder der Gewalt. Zur Theatralität der Ausnahme bei Heiner Müller*, in: Heinz-Ludwig Arnold (Hg.): *Text+Kritik*, Sonderband: *Theater fürs 21. Jahrhundert*.
70 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 450.