
Luciano Gatti

Erinnerungen an die Revolution

Heiner Müllers »Quartett« und das Brecht'sche Lehrstück

Die 70er Jahre stellen einen Wendepunkt in der dramaturgischen Produktion Heiner Müllers dar. Die Produktion dieser Zeit kontrastiert effektiv mit den Stücken der Frühzeit, die, wie *Der Lohndrucker* (1958), *Die Korrektur* (1958), *Die Umsiedlerin* (1961) und *Der Bau* (1965), aufgrund von umfassenden künstlerischen Referenzen auf Brechts episches Theater üblicherweise im Kontext des Aufbaus des realen Sozialismus in der DDR situiert werden. Spätere Stücke wiederum, wie beispielsweise *Hamletmaschine* (1977), *Der Auftrag* (1979) und *Quartett* (1980), sind innerhalb einer Orthodoxie des pädagogischen Theaters schwer zu verstehen. Sie sind gekennzeichnet durch die Montage von Texten verschiedenen Ursprungs, durch die Tendenz zu Chören und Monologen zum Nachteil des Dialogs und hauptsächlich durch die Zerstückelung der Fabel als Organisatorin der dramatischen Einheit des Textes. Es ist symptomatisch, dass dieses Transformationsmoment sich nach der Kritik an der Fabel richtet, denn gerade sie wurde von Brecht als das *Herzstück* des pädagogischen Theaters verteidigt, das heißt, als eine privilegierte Art, dem Publikum die Künstlichkeit der Situationen und die Art ihrer Darstellung bewusst zu machen.¹ In seinen vielen Bezugnahmen auf Brecht hat Müller immer wieder hervorgehoben (und kritisiert), wie stark das epische Theater von der Fabel abhing: Das war es, was vielen Brecht'schen Texten den Charakter einer Parabel gab und sie der klassischen Wesensart versicherte.²

Dieser Beitrag beabsichtigt zu zeigen, dass die Transformation von Müllers Theater in den 70er Jahren eng mit einer Abrechnung mit diesen Aspekten des Brecht'schen Theaters verbunden ist. Da wir diese Entwicklung hier unmöglich im Detail verfolgen können, werden wir strategisch vorgehen und die Auseinandersetzung mit Brecht anhand der Analyse insbesondere eines Stückes untersuchen. Herangezogen wird hier *Quartett* als exemplarischer Fall einer Konfrontation, die sich in die ganze Produktion Müllers jener Zeit hinein verzweigt. Es geht hauptsächlich darum, in dieser Konfrontation einen spezifischen Aspekt der Brecht'schen Produktion hervorzuheben: die Lehrstücke, insbesondere *Die Maßnahme* (1930), die von Müller neben *Material Fatzer* (1926–1931) als deren größte Herausforderung gesehen wurden. Denn gerade in diesen Arbeiten findet Müller die stärkste Infragestellung der für den Erfolg des epischen Theaters

notwendigen Voraussetzungen. In diesem Sinne kann *Quartett* als eine Umformulierung von Brechts *Maßnahme* verstanden werden, ebenso *Mauser* (1970).

Die Grundzüge seiner Kritik an Brecht wurden von Müller ausdrücklich in seinem Essay *Fatzer ≠ Keuner* (1979) vorgestellt, in dem man zugleich viele Elemente zum Verständnis von Müllers eigener Arbeit finden kann. Einer der Angelpunkte dieses Essays ist die Tatsache, dass Müller anerkennt, seine Einwände gegen Brecht seien schon in der Debatte von 1935 zwischen Brecht und Benjamin in Bezug auf Kafka vorweggenommen worden. Nicht umsonst ging es dort um eine Diskussion über die Form der Parabel oder vielmehr die Unübersetzbarkeit der Kafka'schen Parabel in eine Lehre, was ja Brechts Kritik an dem Autor aus Prag verursacht hatte. Indem Müller nun diese Diskussionen wieder aufnimmt, stellt er sich auf die Seite Kafkas, um die pädagogischen Voraussetzungen des Brecht'schen Theaters in Frage zu stellen, insbesondere die Verbindung zur sozialen Praxis mittels der dem Zuschauer verständlichen Parabel. Da dies der Zentralpunkt seiner Auseinandersetzung mit Brecht ist, wird die Rekonstruktion dieser Debatte unser Ausgangspunkt sein.

An erster Stelle diskutieren wir Brechts Position hinsichtlich der Beziehung zwischen Parabel und Lehre, die in Benjamins Essay von 1934 über Kafka (*Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*) vorgestellt wird. Dies erlaubt uns, Müllers Kritik an Brechts Anwendung der Form der Parabel zu charakterisieren, insbesondere in den sogenannten klassischen Stücken, unter Hervorhebung des Lehrstücks *Die Maßnahme* und von *Material Fatzer*. Diese Fragestellungen ermöglichen es uns wiederum, *Quartett* als eine Umformulierung des Lehrstückes zu verstehen. Anfangs untersuchen wir den thematischen Zusammenhang beider Stücke: die in der Bildung eines Kollektivums implizite Gewalt und die Verwandlung der Revolution in Terrorismus – Fragen, die bei Brecht hervorgehoben werden und im Stück Müllers in chiffrierter Weise erscheinen. Danach diskutieren wir, warum diese Themen der Kollektivgeschichte von Müller auf Konflikte der Privatsphäre übertragen werden. Abschließend kommentieren wir Details des Stückes im Hinblick auf die Wiederaufnahme des formalen Prinzips der *Maßnahme*, nämlich das Arrangement des »Stückes im Stück«. Mit diesen Elementen beabsichtigen wir zu zeigen, wie untrennbar die späten Stücke Müllers – die oft als postdramatisch oder post-Brechtisch gekennzeichnet werden – den vom modernen Theater geerbten Fragen verpflichtet sind.

Fatzer ≠ Keuner

In seinem Essay *Fatzer ≠ Keuner* stellt Müller eine weitreichende Kritik der Brecht'schen Theatererfahrung an. Nicht umsonst evoziert der Titel des Essays das Werk *Material Fatzer* von Brecht, denn Müller sieht in der Gegenüberstellung der Figuren Fatzer und Keuner ein historisches und künstlerisches Problem,

das die pädagogischen Ansprüche des Lehrstückes und des epischen Theaters in Frage zu stellen vermag. Der Schock zwischen Anarchie (Fatzer) und Disziplin (Keuner), d.h. zwischen den asozialen Elementen der politischen Militanz und ihrer Domestizierung durch die kommunistischen Parteien, brachte historische Kräfte zutage, die schwerlich zu vereinbaren waren mit der von Brechts Arbeit verlangten Kohärenz und Verständlichkeit nach der Assimilierung des Marxismus. Diese Konfrontation mit Brecht ist für die Umorientierung Müllers in den 1970er Jahren unabdingbar. Und es ist auch nicht unbedeutend, dass *Fatzer* ≠ *Keuner* im Zuge seiner Version von *Material Fatzer* erscheint, was eine Auftragsarbeit war für eine Inszenierung von Brechts Fragmenten in Hamburg, zusammen mit Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. Einer der Angelpunkte des Essays ist der selektive Zugang zu Brecht: Ein Auge auf die Gegenwart und die historische Inskription der künstlerischen Formen gerichtet, übt Müller harte Kritik an den »klassischen«, im Exil geschriebenen Parabeln und lobt *Fatzer* sehr, während er jedoch eine ziemlich zweideutige Stellung einnimmt im Bezug auf die Lehrstücke.

Die Svendborger Gespräche. – In diesem Sinne ist die Wiederaufnahme der Svendborger Debatten zwischen Brecht und Walter Benjamin über Kafka strategisch:

Zu den Svendborger Gesprächsthemen von Brecht und Benjamin gehört Kafka. Zwischen den Zeilen Benjamins steht die Frage, ob nicht Kafkas Parabel geräumiger ist, mehr Realität aufnehmen kann (und mehr hergibt) als die Parabel Brechts. Und das nicht obwohl, sondern weil sie Gesten ohne Bezugssystem beschreibt/darstellt, nicht orientiert auf eine Bewegung (Praxis), auf eine Bedeutung nicht reduzierbar, eher fremd als verfremdend, ohne Moral. Die Steinschläge der jüngsten Geschichte haben dem Modell der »Strafkolonie« weniger Schaden zugefügt als der dialektischen Idealkonstruktion der Lehrstücke.³

Bei einem Schriftsteller, der seit Beginn seiner Produktion in die Diskussion von Fragen aus dem unmittelbaren historischen Kontext involviert war, erstaunen die Gründe für eine Präferenz Kafkas, denn seine Parabeln erlauben keinerlei Nachweis einer expliziten Verbindung zu Bewegungen sozialer Transformation. Man könnte sogar fragen, ob es sich hier tatsächlich noch um Parabeln handelt. All diese Elemente können in dem Essay zu Kafka, den Benjamin kurz vor seinem Aufenthalt in Svendborg verfasste und der von Brecht stark kritisiert wurde, leicht nachgewiesen werden. Besorgt um die Klarheit und Verständlichkeit der von der Kunst produzierten und vermittelten Lehre über die Realität, stand der Dramaturg den Lobsagungen Benjamins bezüglich der Kafka'schen Subversion der Parabel argwöhnisch gegenüber. Benjamin beobachtet in seinem Essay, inwieweit die Tradition dieser narrativen Form sich mit der Vermittlung einer Doktrin, d.h. einer dem praktischen Leben zugewandte Lehre, assoziieren ließe.

Deshalb die Verwandtschaft zu dem Ratschlag, der von Benjamin zwei Jahre später in seinem Essay *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1936) vorgebracht wurde. Demnach setzte der Erfolg der Vermittlung zwischen der Doktrin und dem praktischen Leben die Effektivität der in dieser Doktrin kristallisierten Autorität, egal ob religiösen oder traditionellen Ursprungs, voraus. Benjamin interpretiert Kafkas Parabel aufgrund der in der jüdischen Tradition enthaltenen Verbindung zwischen der *Halacha* und der *Haggadah*, die sich auf die Doktrin bzw. auf die Sammlung von Kommentaren, die diese Doktrin als Lehre vermittelt, bezieht. Kafkas Parabeln greifen diese Verbindung wieder auf, weisen jedoch eine andere Verbindung zwischen der Doktrin und ihrer Vermittlung auf:

Man denke an die Parabel »Vor dem Gesetz«. Der Leser, der ihr im »Landarzt« begegnete, stieß vielleicht auf die wolkige Stelle in ihrem Innern. Aber hätte er die nichtendwollende Reihe von Erwägungen angestellt, die diesem Gleichnis dort entspringen, wo Kafka seine Auslegung unternimmt? Das geschieht durch den Geistlichen im »Prozeß« - und zwar an einer so ausgezeichneten Stelle, daß man vermuten könnte, der Roman sei nichts als die entfaltete Parabel. Das Wort »entfaltet« ist aber doppelsinnig. Entfaltet sich die Knospe zur Blüte, so entfaltet sich das aus Papier gekniffte Boot, das man Kindern zu machen beibringt, zum glatten Blatt. Und diese zweite Art »Entfaltung« ist der Parabel eigentlich angemessen, des Lesers Vergnügen, sie zu glätten, so daß ihre Bedeutung auf der flachen Hand liegt. Kafkas Parabeln entfalten sich aber im ersten Sinne; nämlich wie die Knospe zur Blüte wird. Darum ist ihr Produkt der Dichtung ähnlich. Das hindert nicht, daß seine Stücke nicht gänzlich in die Prosaformen des Abendlandes eingehen und zur Lehre ähnlich wie die *Haggadah* zur *Halacha* stehen. Sie sind nicht Gleichnisse und wollen doch auch nicht für sich genommen sein; sie sind derart beschaffen, daß man sie zitieren, zur Erläuterung erzählen kann. Besitzen wir die Lehre aber, die von Kafkas Gleichnissen begleitet und in den Gesten K.'s und den Gebärden seiner Tiere erläutert wird? Sie ist nicht da; wir können höchstens sagen, daß dies und jenes auf sie anspielt.⁴

Benjamin definiert die Interpretation einer Parabel als eine wortwörtliche Entfaltung: des Papierboots zum glatten Blatt, als Bild der Umkehrbarkeit der Parabel zum Sinn. Mit anderen Worten, die traditionelle Parabel enthält einen Sinn, der die Figuration in die Lehre übersetzt, die in der Doktrin sedimentiert ist. Da sie aber diese Lehre nicht hat, ähnelt die Parabel Kafkas dem nicht an die Praxis gebundenen Sinn, oder vielmehr dem autonomen Sinn der literarischen Schöpfung, der als eine bildliche Entfaltung beschrieben wurde, der Knospe zur Blume. Im Zusammenhang der Arbeiten Benjamins weist dieses natürliche Bild auf die romantische (oder symbolische) Auffassung des Kunstwerkes – des romantischen Romans – als eines lebenden Organismus hin, der aufgrund seiner organischen Sinnstruktur wächst und sich in sukzessiven Interpretationen ins Unendliche

entwickelt. Diese Auffassung des Kunstwerkes als Unerschöpflichkeit des Sinnes wird später mit dem Begriff der literarischen Aura, insbesondere in Werken Paul Valéry's und Baudelaire's, wieder aufgegriffen. Benjamin vertritt die Ansicht, es sei möglich, bei Kafka etwas Ähnliches wie die Unerschöpflichkeit des Kunstwerkes und seiner Interpretation zu finden, aber bei ihm habe eine solche Öffnung zur Sinnproduktion nicht die Tradition der autonomen Kunst als Bezugspunkt. Sie entstehe aus einem anderen Kontext, nämlich aus der Auseinandersetzung mit dem Zusammenbruch der jüdischen Tradition, der »Erkrankung der Tradition«, wie er das 1938 in einem Brief an Gershom Scholem nennen sollte.

Natürlich konnte Brecht die Unübersetzbarkeit der Parabel in Lehre nicht akzeptieren. Wenn bei Benjamin Kafka die Ehre gebührt, den Untergang einer auf die Tradition gegründeten literarischen Form gezeigt zu haben, versteht Brecht die Undechiffrierbarkeit der Kafka'schen Parabel seinerseits als Imperfektion und, in diesem Sinne, als ein Zeichen von Kafkas Misserfolg als Schriftsteller. »Aber diese Parabel war niemals ganz transparent«, sagt Brecht zu Benjamin.⁵ Indem Benjamin sie aufwerte, sei er der sterilen Tiefe gewichen, die einen Teil der Kafka'schen Werke prägt. Der Autor habe interessante Bilder der Entfremdung und der Bürokratie in der zeitgenössischen Gesellschaft präsentiert, aber aus ihnen keinerlei Lehre für das praktische Leben gezogen. Der Mangel an *Deutlichkeit*, sagt der Aufklärer Brecht, könne sogar der Aneignung durch den Faschismus dienen.⁶ Hierzu schlägt Brecht nun eine andere Perspektive zur Lektüre von Kafka vor, die er – nicht zufällig – in die Form einer Parabel einkleidet.

Im Walde gibt es verschiedenartige Stämme. Aus den dicksten werden Schiffsbalken geschnitten; aus den weniger soliden aber immer noch ansehnlichen Stämmen macht man Kistendeckel und Sargwände; die ganz dünnen verwendet man zu Ruten; aus den verkrüppelten aber wird nichts – die entgehen den Leiden der Brauchbarkeit. In dem, was Kafka geschrieben hat, muß man sich umsehen wie in solchem Wald. Man wird dann eine Anzahl sehr brauchbarer Sachen finden. Die Bilder sind ja gut. Der Rest ist eben Geheimniskrämerei. Der ist Unfug. Man muß ihn beiseite lassen. Mit der Tiefe kommt man nicht vorwärts. Die Tiefe ist eine Dimension für sich, eben Tiefe – worin dann garnichts zum Vorschein kommt.⁷

Es ist nicht übertrieben zu behaupten, dass dieser Text mehr die von Brecht postulierte Aufgabe der Literatur und sein Unbehagen im Bezug auf Kafkas Werk als den Inhalt des Werkes des Prager Autors selbst beleuchtet. Weder führt er eine literarische Analyse der Erzählungen durch, noch erhebt er die Deutungsschwierigkeit zu einem Problem, sondern er versucht das Enigma zu domestizieren, indem er es in eine Allegorie der heutigen Welt verwandelt.⁸ Von dieser Perspektive aus rechtfertigt Brecht eine Interpretation des Werkes *Der Prozess* als Prophetie der unsichtbaren Vermittlungen, die das Leben der Menschen in den Großstädten oder das Aufkommen des Faschismus bestimmen.

Die Einwände Brechts in Bezug auf den Widerstand der Kafka'schen Parabel gegen die Bedeutungsübertragbarkeit, wie auch sein Bemühen, aus ihr mittels der allegorischen Interpretation eine Lehre zu ziehen, berufen sich auf die Kraft der Aufklärungsarbeit gegen die Gefahr eines Rückfalls des Publikums in den von den faschistischen Regimes propagierten Illusionismus. Im Kampf gegen den Faschismus könnten Theater und Literatur eine Aufklärungsfunktion in Bezug auf die in den historischen Prozessen wirkenden Kräfte haben. Benjamin erkennt dies an: »diese chronischen Bemühungen Brechts, die Kunst dem Verstande gegenüber zu legitimieren, haben ihn immer wieder auf die Parabel verwiesen.«⁹ Dies ist eine bestimmende Tendenz in der Periode, in der Brecht insbesondere um die didaktische Reichweite seiner Arbeit besorgt war und mittels philosophisch-wissenschaftlicher Betrachtungen versuchte, das Problem des Klassenkampfes in seine Produktion aufzunehmen. In den Worten Benjamins ging es ihm darum, »aus dem dogmatischen und theoretischen Gehalt der Lehrdichtung« die Autorität des Marxismus für sich zu mobilisieren.¹⁰

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, wenn die Unreduzierbarkeit der Kafka'schen Parabel auf einen eindeutigen Sinn mit dem Projekt Brechts in Konflikt gerät. Brecht war gewiss nicht daran interessiert, seine Produktion in den Dienst der Lehre einer traditionellen Doktrin zu stellen, sondern eben derjenigen der »Autorität des Marxismus«, welcher die Möglichkeit einer gesellschaftlichen Transformation als Überwindung der Klassengesellschaft lehrte. Die Verbindung zwischen Kunst und historischer Kritik bestand also in der Orientierung der künstlerischen Produktion an der konkreten Möglichkeit gesellschaftlicher Transformation. Im Rahmen seiner Theaterproduktion spiegelte sich dieses Ziel in der Notwendigkeit wider, das Theater zu einem Instrument der Aufklärung des Publikums umzufunktionieren. Aus demselben Grund konnte Brecht unmöglich auf die Verständlichkeit als Parameter für die künstlerische Produktion verzichten.

Diesbezüglich ist Müllers Vorliebe für die Kafka'sche Parabel eine Kampfstrategie an verschiedenen Fronten. Entgegen der Kanonisierung Brechts und der daraus folgenden offiziellen Vereinnahmung seines Namens – was auch von Adorno in seinem Essay über *Engagement*¹¹ diagnostiziert wurde – kritisiert Müller die klassischen Parabeln, so dass er in den weniger bekannten Texten vom Ende der 1920er Jahre, insbesondere im *Fatzer* und in den Lehrstücken, offen gebliebene Fragen wiederfindet, die für seine eigene Produktion entscheidend sind. Indem er sich ihnen stellt, geht er auf gewisse Art und Weise ähnlich vor wie Brecht selbst im Umgang mit den Klassikern (beispielsweise *Antigone* oder *Der Hofmeister*, von Lenz) bei seiner Rückkehr in die DDR in den 1950er Jahren.

Brechts Theaterarbeit: ein heroischer Versuch, die Keller auszuräumen, ohne die Statik der neuen Gebäude zu gefährden. (Die Formulierung enthält das Basisproblem der DDR-Kulturpolitik.) In diesem Kontext sind die Klassikerbearbeitungen kein

Ausweichen vor der Forderung des Tages, sondern Revision des Revisionismus der Klassik, bzw. ihrer Tradierung.¹²

Brecht wieder aufzunehmen gegen seinen Klassizismus, die Keller aufzuräumen und – anders als er das beim großen Klassiker sieht – die Statik der neuen Gebäude zu gefährden: dies ist ein Projekt, das Müller bis zum Schluss durchzuführen versucht, von seiner Dramaturgie der 1960er Jahre ausgehend bis hin zu den Inszenierungen nach dem Fall der Berliner Mauer. Als Eingriff in die Rezeption Brechts gehen seine Betrachtungen über die Parabel von der Kritik an der Verbindung zwischen Theater und Pädagogik bis hin zur folgerichtigen Verkürzung des Rezeptionsprozesses, wie er in einem Interview zum *Fatzer* erklärte.

Diesell Parabelstückell von Brecht [...] sind ungeheuer kalkuliert, zu geschlossenen Gebilden gemacht. Lebendig werden sie erst wieder, wenn man sie aufbricht, also wenn die Texte wieder arbeiten können. [...] Ein Problem der späten Brecht-Stücke: daß dem Zuschauer wenig Wahl gelassen wird, gegen Brechts Theorie. Die Theorie ist in vielem avancierter als die Praxis. Und auch das Konzept vom epischen Theater ging ja eigentlich darauf aus, dem Zuschauer mehr Freiraum, mehr Freiheit gegenüber dem, was ihm vorgeführt wird, zu lassen, den Ablauf und die Figuren anders zu beurteilen, als sie auf der Bühne beurteilen werden.¹³

Wenn Müller in diesem Kontext behauptet, dass Kafkas Parabeln die Realität stärker einfangen als diejenigen Brechts, so tut er dies nicht nur, weil die Hoffnung auf die Revolution in den 1970er Jahren veraltet erscheint, sondern weil diese Parabeln nicht durch das Konzept eines literarischen und theatralischen Projektes eingeschränkt sind, das sie gebar. Obwohl diese Formulierung sich anscheinend auf einen gewissen Doktrinarismus der Brecht'schen Pädagogik beschränkt, ist die wichtigste Entfaltung dieser Kritik bei Müllers dramaturgischer Produktion in den Voraussetzungen des kollektiven Abkommens zu finden, welches von den Lehrstücken inszeniert wird. Da die Kritik in seiner Arbeit mit dem *Fatzer* und den Texten aus dieser Zeit unerlässlich ist, lohnt es sich, die allgemeinen Eigenschaften dieser besonderen Form des pädagogischen Theaters in Erinnerung zu rufen.

Das Lehrstück. – Was Müller am Lehrstück auffällt, ist seine klare und argumentative Struktur, die den Widerspruch einer gesellschaftlichen Situation als Grundlage für das kollektive Lernen unterstreicht. Diese Form wurde um 1929–1930 parallel zur Arbeit am *Fatzer* entwickelt, anhand von Experimenten, die sich an die Teilnehmer der Inszenierung wandten. Das Lehrstück war prinzipiell keine dem Publikum zugekehrte Form, sondern dazu da, die Darstellenden selbst über die von ihnen ausgeführte Handlung aufzuklären. Hiermit wollte Brecht die künstlerische Praxis verändern, indem er sie mit einer gesellschaftlichen Bewegung

des Klassenkampfes verband, wo die Aufklärung über die sozialen Verhältnisse ein Weg zur Überwindung dieser Verhältnisse selbst war. Ihre Eigenschaft als Mittel der Produktion und Vermittlung von Lehren hing damals von der realen Möglichkeit der Überwindung der in der kapitalistischen Gesellschaft geltenden Herrschaftsverhältnisse ab, wie auch von der Möglichkeit, die künstlerischen Institutionen in den Dienst dieser Bewegung zu stellen. In den 1920er Jahren boten die engen Verbindungen des Theaters und der Musikgruppen mit einem nicht kommerziellen Publikum aus den Gewerkschaften und den Schulen in einigen Städten die anspruchsvollen Bedingungen für den Erfolg dieses didaktischen Theaters. Insgesamt gesehen ging das Experiment mit der Nutzung der jüngsten Errungenschaften in den Wissenschaften und der Technik zur Transformation des künstlerischen Apparates einher. In diesem Sinne war das Lehrstück eine ziemlich elaborierte technische Realisierung, die überdies versuchte, sich die neuen Produktions- und Hörformen anzueignen, die durch das Radio und die Plattenaufnahmen Verbreitung fanden. Die effektive Aufklärung der in die Produktion Involvierten konnte nun als Erfolg der Umorientierung des Apparates in einem sozial progressiven Sinne interpretiert werden, der ein Zeichen der gegenseitigen Transformation der künstlerischen Produktion und Rezeption war.

Bei seiner Untersuchung der Lehrstücke aus gegenwärtiger Perspektive stellt Müller die Existenz sozialer Bedingungen für die Durchführung einer kollektiven Übung, wo entweder für die Wahrheit oder für den Sinn der ausgeführten Handlung entschieden wird, in Frage. Tatsache ist, dass Müller das »Lernen« der Produktion und die Vermittlung von Lehren gleichstellt, was die Annäherung dieser Stücke an die Form der Parabel ermöglicht. Indem er die Verbindung zwischen künstlerischer Form und theoretischer Verständlichkeit kritisiert – dies ist kurz gesagt seine Kritik an der Brecht'schen Parabel – setzt Müller auf die Authentizität einer Kunst, die der Sinnvermittlung und der Nähe zum allgemeinen Gewissen des Publikums widersteht. Im Vergleich zum Enigma der Kafka'schen Parabel ist die Forderung nach Klarheit des Brecht'schen Experiments verbunden mit einer Erstarrung des Textes gegenüber der Schnelligkeit des historischen Prozesses. »Der Bedeutungswandel ist das Barometer des Erfahrungsdrucks in der Morgenröte des Kapitalismus, der die Welt als Markt zu entdecken beginnt. Das Tempo des Bedeutungswandels konstituiert das Primat der Metapher, die als Sichtblende gegen das Bombardement der Bilder dient. [...] Die Angst vor der Metapher ist die Angst vor der Eigenbewegung des Materials.«¹⁴ Müller weist vermeintlich darauf hin, dass die Klarheit der Parabel – ob sie nun in ihrer direkten Referentialität der Realität verbunden ist oder nicht – die semantische Agilität des Textes einschränken und folglich die Artikulation zwischen Literatur und historischer Erfahrung beeinträchtigen würde. Paradoxerweise wäre die Verständlichkeit des pädagogischen Theaters weiter von der Realität entfernt als die Hermetik der Kafka'schen Erzählungen, die nicht auf einen eindeutigen

Sinn reduzierbar sind. »Die Blindheit von Kafkas Erfahrung ist der Ausweis ihrer Authentizität«, behauptet Müller.¹⁵

Müller tritt für Kafka ein, um die pädagogischen Voraussetzungen des Brecht'schen Theaters in Frage zu stellen, welches so im Licht des klassischen Themas der Krise der Fabel erscheint. Von Aristoteles als Hauptbestandteil der Tragödie angesehen, war es die Aufgabe der Fabel, den Geschehnissen eine strenge Einheit zu geben nach den Kriterien der Anordnung, Ausdehnung und Vollständigkeit. Seit Ende des 19. Jahrhunderts kommt es im Zuge der Krise des dramatischen Theaters zu einer immer stärkeren Erschütterung auch der Fabel. Brecht jedoch verteidigt deren Bedeutung als Schlüsselteil des pädagogischen Theaters. Es gehe nicht um ein Mittel zur Reproduktion von Fakten, die in der Realität geschehen könnten, sondern um eine privilegierte Art, Ideen auszudrücken und die Künstlichkeit der Situationen und die Art, sie darzustellen, dem Publikum bewusst zu machen. Neuerdings hat diese Brecht'sche Verteidigung der Fabel die Theoretisierung des zeitgenössischen Theaters als ein Post-Brecht'sches Theater gerechtfertigt. Dies geschieht in der Theorie des postdramatischen Theaters von Hans-Thies Lehmann, der einen Bruch zwischen dem modernen und dem zeitgenössischen Theater verteidigt und damit auf die Brecht'schen Bemühungen hinweist, ein dem »aristotelischen« und »dramatischen« Theater entgegengesetztes Theater zu konzipieren, was eine überraschende Erneuerung der klassischen Dramaturgie bedeutete. Die Kritik am Theater der Katharsis und der Empathie, wie auch an dem Verfremdungseffekt und der Einbeziehung des Zuschauers als kritischen Bestandteils des Spektakels überzeugen Lehmann als Form des nicht-aristotelischen Theaters nicht, denn das epische Theater – so das *Kleine Organon* von Brecht – habe die Zentralität der Fabel unberührt gelassen, also den aristotelischen *Mythos*, und könne auf diese Weise der Verpflichtung zur Schöpfung eines fiktiven Kosmos nicht entfliehen. In Lehmanns weitreichender Auffassung des Begriffs ist »dramatisch« auf jede Form von Theater anzuwenden, die auf dem Vorrang eines Textes basiert, der sich auf die klassischen Säulen der Fabel, der Nachahmung und der Handlung stützt. In diesem Zusammenhang bedeutet der Übergang des dramatischen oder aristotelischen Theaters zum epischen Theater keinen qualitativen Unterschied, denn Lehmann sieht das epische Theater noch dem Paradigma der mimetischen Darstellung verpflichtet, das von der Dramaturgie präfiguriert wird. Und in diesem Sinne kann das postdramatische Theater als Post-Brecht'sches Theater charakterisiert werden, da es auf die Fabel verzichtet.¹⁶

Das Problem ist jedoch nicht so einfach, weder für Brecht, noch für Müller. Die Hervorhebung der Fabel durch den späten Brecht ist in Wirklichkeit ein extrem kontroverses Thema innerhalb seiner Produktion. Die Lehrstücke, die Modelle des epischen Theaters vor dem Exil (*Mann ist Mann* und *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*) und die Parabeln der Reifezeit (*Der kaukasische Kreidekreis*)

weisen beispielsweise sehr unterschiedliche Beziehungen zu dem Schlüsselstück der aristotelischen Dramaturgie auf. Selbst die Parabeln, in denen die Fabel eine bestimmende Funktion in der pädagogischen Orientierung ausübt, können nicht einfach als Schöpfung einer fiktiven Welt im Sinne des »aristotelischen Theaters« interpretiert werden. Wie Lehmann selbst schon andernorts hervorgehoben hat, wird die Benutzung der Fabel durch Brecht am besten mit der Simulation einer Fabel im Hinblick auf die Diskussion eines Argumentes erklärt. Dem Publikum zu erklären, wie die Fabel zusammengesetzt wird, ist ein für die Brecht'sche Parabel unerlässliches anti-illusionistisches Mittel.¹⁷

In Bezug auf Müller wiederum könnte sich die Zugehörigkeit zur Theorie des Postdramatischen auf verschiedene formale Aspekte seiner letzten Stücke stützen: Montage von Texten verschiedenen Ursprungs, Abwesenheit der *dramatis personae*, Tendenz zu Chören und Monologen anstatt zu Dialogen, Zerstückelung der Fabel als Organisationsinstanz der dramatischen Einheit des Textes und in einem etwas allgemeineren Zusammenhang die Infragestellung einer universalisierenden Auffassung von historischem Fortschritt. Die Auflistung »postdramatischer« Eigenschaften erlaubt jedoch nicht, die von Müller durchgeführte Problematisierung der Ansprüche des modernen Theaters, wie sie vom Brecht'schen Theater konfiguriert wurden, gebührend zu dimensionieren. Gewiss ist Brecht nicht die einzige Materialquelle für die späten Stücke Müllers, aber diese Gegenüberstellung ist besonders strategisch: dies verdeutlicht nicht nur die in Müllers Arbeit immanente Selbstbefragung, sondern es erlaubt uns auch, das zeitgenössische Theater aus der Perspektive der vom modernen Theater geerbten Aporien und Unstimmigkeiten zu beleuchten, und nicht etwa als die Überwindung eines älteren Theaterparadigmas durch ein neues. In diesem Sinne mündet die Kritik an den Voraussetzungen des Lehrstücks in Herausforderungen, denen sich die Arbeiten selbst zu stellen haben. Wie wir gleich sehen werden, tritt dieser Fall in privilegierter Weise in Müllers später Dramaturgie ein, insbesondere im Stück *Quartett* von 1980.

Quartett

In seiner Autobiografie behauptet Müller: »Quartett ist eine Reflexion über das Problem des Terrorismus, mit einem Stoff, mit einem Material, das an der Oberfläche nichts damit zu tun hat.«¹⁸ Dieses Material stammt aus den persönlichen Intrigen der Protagonisten des Briefromans *Gefährliche Liebschaften* (1782) von Choderlos de Laclos, wo Müller im Zusammenspiel von Libertinage, Sexualität und Selbstzerstörung einen Weg gefunden habe, die internen Konflikte der Terroristengruppen zu treffen. Bei diesen Konflikten, so Ulrike Hass, wird »der Unterschied von Opfer, Tötungsinstrument und Täter aufgehoben.«¹⁹ *Quartett* ist in diesem Sinne ein direktes Produkt von Müllers Auseinandersetzung mit

seinem Lieblings-Brecht, den Fragmenten des *Fatzer*, den er als den einzigen Text Brechts definiert, der sich die Freiheit des Experimentierens erlaubt habe, »ein inkommensurables Produkt, geschrieben zur Selbstverständigung«.²⁰ In Müllers Charakterisierung ist der Ausgangspunkt von Brechts Plot die Desertion vierer Soldaten des Ersten Weltkrieges, die sich in dem Haus des einen von ihnen verstecken und auf eine Revolution warten, die nicht kommt. Hiermit verlassen sie die Gesellschaft, und da sie keine bessere Möglichkeit finden, ihre revolutionären Bedürfnisse zu stillen, durchlaufen sie einen Prozess der Radikalisierung und der Selbstverleugnung, der im Todesurteil gegen das abtrünnige Mitglied mündet, den Egoisten Fatzer. Müller hat hier die Tragödie der militanten Gruppen gefunden, die nicht politisch tätig werden: die Disziplin des Kollektivs übt sich in der Gewalt gegen die eigenen Mitglieder.

Abgeschlossenheit von der Welt, Uneinigkeit und Selbstzerstörung werden von Müller in der Gegenüberstellung des anarchischen Egoismus von Fatzer und des Leninismus von Koch/Keuner hervorgehoben, d.h. in der Verbindung zwischen Disziplin und Terror im Dienste der Erhaltung des Kollektivs. »Keuner der Kleinbürger im Mao-Look, die Rechenmaschine der Revolution. [...] Hier, aus der revolutionären Ungeduld gegen unreife Verhältnisse, kommt der Trend zur Substitution des Proletariats auf, die in den Paternalismus mündet, die Krankheit der kommunistischen Parteien«.²¹ Die Entscheidung Kochs/Keuners, Fatzer zu eliminieren, ist eine Haltung der Reinigung des Kollektivs, die sich nicht in einer Lehre über politisches Handeln lösen lässt, wie in *Die Maßnahme*. Im Weiterleben der Lehre als Pflicht zum Töten habe Brecht den Kern des Terrorismus gefunden, den Müller in der Absonderung von Terroristengruppen wie der RAF (Rote-Armee-Fraktion) wiederfindet. »Die Schlußrede von Koch: ›Seid nicht hochfahrend, Bruder / Sondern demütig und schlägt es tot / Nicht hochfahrend, sondern: unmenschlich‹. Diese Verbindung von Demut und Töten ist ein Kernpunkt des ›Fatzer-Textes und ursprünglich auch der RAF-Ideologie. Leute, die sich zum Töten zwingen müssen. Darum geht es auch in MAUSER und in der ›Maßnahme‹«.²²

Müller sieht in der Uneinigkeit des Kollektivs, die das revolutionäre Handeln in Terrorismus verwandelt, ein Thema der deutschen Geschichte – die Uneinigkeit der Linken seit den Bauernkriegen – und macht auf die Tatsache aufmerksam, dass dieser Text keine abgeschlossene dramatische Form erhalten habe und Fragment geblieben sei, als eine Infragestellung dessen, was Literatur sein kann. In einem Essay über den *Fatzer* behauptet Hans-Thies Lehmann, ab einem bestimmten Zeitpunkt seiner Arbeit schreibe Brecht keine Konfrontationen mehr. »Die dramatische Kollision zerfällt in Chöre, Einzelstimmen, Monologe. Artikuliert werden radikale Grenzpositionen, die sich aber, das der springende Punkt, wohl auch in Brechts eigener Wahrnehmung einander auf unheimliche Weise annäherten. [...] Radikaler Wunsch nach Ordnung, Richtigkeit, rationaler

Praxis hier, radikaler Egoismus dort begegnen sich im Nichts.«²³ Mit dem Ziel, diese Unentschlossenheit zu unterstreichen, schließt Müller seine Version des Stückes mit der Szene des zerstörten Zimmers, nachdem die Deserteure gefunden und getötet wurden. Es handelt sich jedoch nicht, wie Lehmann behauptet, um einen Entschluss, sondern um ein *tableau*, kommentiert durch die Projektion des Gedichtes *Fatzer Komm* von Brecht.²⁴ In diesem Schluss zeigt sich die historische und literarische Dichte des *Fatzer*, von Müller besonders hervorgehoben in der letzten Rede Fatzers, bevor er von der Gruppe ermordet wird: »Von nun an und für eine lange Zeit, wird es auf dieser Welt keine Sieger mehr geben, sondern nur noch Besiegte.«²⁵ Für Müller hat Brecht in diesem Satz das Aufkommen und die lange Dauer des Faschismus vorhergesagt, zu einem Zeitpunkt, in dem noch die Sicherheit der Revolution behauptet wurde.²⁶ Deshalb die Tiefe der historischen Eindringlichkeit des *Fatzer*, seine Authentizität, die er in ähnlichen Worten beschreibt, wie er sie benutzte, als er sich auf die Kafka'sche Parabel bezog. »Er [Fatzer] hat die Authentizität des ersten Blicks auf ein Unbekanntes, den Schrecken der ersten Erscheinung des Neuen. Mit den Topoi des Egoisten, des Massenmenschen, des neuen Tiers kommen, unter dem dialektischen Muster der marxistischen Terminologie, Bewegungsgesetze in Sicht, die in der Jüngsten Geschichte dieses Muster perforiert haben.«²⁷ Müllers Charakterisierung erlaubt somit die Annäherung zwischen dem *Fatzer* und der Reflexion Benjamins über die Kafka'sche Parabel. Im Gegensatz zum Lehrstück übermitteln diese Fragmente von Brecht eine negative Lehre: die Unmöglichkeit der Formulierung eines Wissens praktischer Natur als Subversion der Übermittlungsform dieses Wissens. Wie Müller in seiner *Verabschiedung des Lehrstücks* (1977) sagt, die er im Vorjahr seiner Version des *Fatzer* schrieb: »Die gelernten Chöre singen nicht mehr, der Humanismus kommt nur noch als Terrorismus vor, der Molotowcocktail ist das letzte bürgerliche Bildungserlebnis.«²⁸ Im Hinblick auf eine Konfiguration, in der lediglich »einsame Texte, die auf Geschichte warten« zurückbleiben, verliert das Lehrstück seine historische Inskription in der Gegenwart.²⁹

Der Übergang von *Fatzer* zu *Quartett* muss als Wendepunkt in Müllers Werk verstanden werden, wie er selbst in einem Notat über seine Version des Brecht'schen Stückes behauptet: »Für mich ist jetzt eine Phase abgeschlossen, und diese Arbeit mit dem Fatzer-Material gehört zu diesem Abschluß. Jetzt muß ich einen neuen Ansatz finden. Die historische Substanz ist für mich jetzt unter dem Gesichtspunkt, unter dem ich sie versucht habe zu notieren – verbraucht.«³⁰ Müllers Reflexion reicht von der Krise des Erzählens bis zur geschädigten Verbindung zwischen Theater und Geschichte, sei es aus der Perspektive der Behandlung der Fragen, sei es bezüglich der sozialen Funktion. Folglich kann die dramaturgische Behandlung aktueller Probleme nicht einfach die großen Modelle des epischen Theaters von Brecht wieder aufnehmen, welches ja ursprünglich emanzipatorische Potenziale im Laufe der Geschichte voraussetzte.

Das Netz seiner [Brechts] Dramaturgie war zu weitmaschig für die Mikrostruktur der neuen Probleme: schon »die Klasse« war eine Fiktion, in Wahrheit ein Konglomerat aus alten und neuen Elementen [...]; der Große Entwurf zugeschüttet vom Sandsturm der Realitäten, nicht einsehbar / freizulegen mit der einfachen Verfremdung, die auf der Negation der Negation basiert / beruht.³¹

Die von Müller erwähnte »Mikrostruktur« weist auf Probleme hin, die nicht in den großen Themen des öffentlichen Lebens zu finden sind, die aber aus der Perspektive des Privatlebens eingesehen werden könnten:

Jetzt wäre interessant, die Geschichte der Beziehung von zwei oder drei Leuten, und zwar in ihrer privaten oder sogenannten privaten Beziehung zu beschreiben. Das wäre jetzt interessant. Ibsen-Renaissance jetzt, und Tschechow sowieso, deuten da auf ein Bedürfnis und die Möglichkeiten des Eingreifens in eine Mikrostruktur. In die Makrostrukturen kann man nicht mehr eingreifen mit Literatur. Jetzt geht es in die Mikrostruktur. Dafür hat Brecht nur in seinem Frühwerk Techniken und Formen angeboten, Instrumentarien angeboten, aber nicht in den »klassischen« Stücken. Deshalb sind die jetzt auch so sakrosankt und langweilig.³²

Die Verbindung zwischen dem sogenannten »Jugendwerk« und der »Mikrostruktur« weist auf den *Fatzer* hin, noch spezifischer auf die Radikalisierung der Gruppe von Militanten ohne Gegenleistung der Bevölkerung für ihre revolutionären Bedürfnisse:

Zunächst einmal ist es die Geschichte von vier Leuten, die isoliert von der Masse auf eine Revolution hoffen. Es ist die Misere der Linken in Deutschland, die seit den Bauernkriegen isoliert ist. Da, wo politische Bewegung stattfinden sollte, ist ein Vakuum. Auf der einen Seite dieses Vakuums steht die konservative Mehrheit, auf der anderen Seite eine durch die Isolation radikalisierte Linke. [...] Was sollen sie anderes machen? Wenn man in diesem Kessel ist, da bleibt gar nichts als Treue, wenn man so abgeschnitten ist, jegliche Verbindung zur Bevölkerung verloren hat. Daraus ergibt sich zwangsläufig auch die starke Ideologisierung der Treue. [...] Sie tun es in der Hoffnung, daß andere nachfolgen. Wenn das nicht stattfindet, bleibt nur der Weg in den individuellen Terror [...].³³

Die Übertragung von politischen Problemen auf den privaten Raum in *Quartett* rechtfertigt sich als eine Forderung, die von der Frage selbst des Schicksals der revolutionären Militanz gestellt wird – ein Thema, das einen bedeutenden Teil von Müllers Dramaturgie durchzieht. Denn die Ideologisierung der Ordnung wie auch die daraus folgende Gewalt gegen abtrünnige Mitglieder bestimmen die interne Dynamik der politischen Gruppe ohne Unterstützung der Bevölkerung. Die Aktionen der RAF und die übertriebene Reaktion des Staatsapparates gegen eine Minderheit im Zuge des Verschwindens galten Müller als Indizien für die

Möglichkeit einer Wiedergeburt des Faschismus in Westdeutschland. Der individuelle Terror im privaten Raum wurde nun zum brisanten politischen Thema. Daher das Lernen mit dem *Fatzer*, einem Material, in dem diese destruktive Dynamik als letztes Register der revolutionären Handlung erscheint.

Im selben Zuge organisiert Müller eine neue Auseinandersetzung mit dem Lehrstück, denn *Quartett* ist in gewisser Weise auch eine neue Version von *Mauser*, seine kritische Lektüre von Brechts *Die Maßnahme*.³⁴ Die Beziehungen zu dem vorangehenden Stück wurden von Müller in dem Spektakel *Mauser* zutage gebracht, ein Stück, bei dem er 1991 am Deutschen Theater in Berlin Regie führte, wo die beiden Stücke, zusammen mit *Der Findling*, in einer Reflexion über die europäischen Revolutionen zusammengebracht werden.³⁵ Auf die Verwandtschaft wies Müller jedoch schon Jahre zuvor hin, in seinem Kommentar zur Inszenierung von *Mauser* durch Christof Nel 1980 in Köln, die ihm geholfen habe, Probleme der Adaption des Romans von Laclós für das Theater zu lösen.³⁶ In dieser Aufführung wird der Konflikt zwischen Partei und Henker als eine Mann-Frau-Beziehung inszeniert, was der Regisseur damit begründete, dass es die einzige bekannte Gewaltbeziehung sei, die er im Rahmen seiner persönlichen Erfahrung kenne. Müller schreibt in seiner *Autobiographie*: »Als ich dann später QUARTETT schrieb, wußte ich, daß sie mit dem Text von MAUSER QUARTETT inszeniert hatten.«³⁷ Müller reduziert hier *Quartett* nicht auf die Übertragung von *Mauser* auf die private Beziehung zwischen Mann und Frau, sondern weist auf die Struktur der Macht- und Gewaltbeziehungen hin, die die interne Dynamik der radikalisierten militanten Gruppen charakterisiert.

Anders als in *Mauser* wird die Konfrontation mit der *Maßnahme* von Brecht durch die Benutzung des Kunstgriffs des Stückes im Stück reaktualisiert, eine Strategie, die aus der Spezifität des Materials herrührt, welches Müller aus den *Gefährlichen Liebschaften* hat. Falls wir die Rolle des von Laclós kreierten Herausgebers relativieren, könnten wir sagen, dass sich die Form des Briefromans der dramatischen Gattung annähert, da sie keine narrative Instanz besitzt, die die Handlung leitet. Jeder einzelne Brief könnte eine autonome Szene sein, wo einer der vierzehn Korrespondenten auf die Bühne geht und das Wort ergreift, ohne einen privilegierten Standpunkt einzunehmen, der es ihm ermöglichen würde, sich über das Ganze zu informieren. Obwohl die Stellung der meisten Figuren so beschrieben werden könnte, trifft dies auf die Marquise de Merteuil und den Vicomte Valmont nicht zu. Ihre gesellschaftliche Stellung wie auch ihre individuelle Fähigkeit, die Beziehungen zu den weiteren Figuren zum eigenen Vorteil zu manipulieren, erlauben es den beiden Libertins, den vertraulichen Charakter der Briefe der anderen Figuren zu brechen und die Episoden des Romans zu organisieren. Die Entsprechung zwischen dem erweiterten Wissen und der relativen Macht, Intrigen zu spinnen und zu steuern, ist mehr als ein Thema der Korrespondenz zwischen Merteuil und Valmont; es ist ein formales

Prinzip des Romans, denn es erlaubt den Libertins die doppelte Positionierung angesichts der Gesamtheit der Aktion. Sie nehmen an den Intrigen genauso teil wie die anderen Figuren, aber beide reflektieren sie auf distanzierte Art und Weise über ihre jeweiligen Schachzüge, während sie die nächsten Schritte planen. Die persönliche Konkurrenz als Libertins ist auch ein Disput um die Autorschaft der sozialen Beziehungen mit den anderen Involvierten.

Quartett formuliert die doppelte Positionierung des Briefromans mittels des Kunstgriffes des Stückes im Stück um. Müller hat die Briefe in Szenen übertragen und die Personen auf die beiden Libertins reduziert, die für sich selbst die Episoden inszenieren, in denen Valmont Cécile de Volanges und Madame de Tourvel verführt. Das Bewusstsein der Figuren bezüglich ihrer Leistung als Schauspieler ist von Anfang an gegeben. Der Rekurs auf das Stück im Stück produziert also die Bedingungen sowohl für diese Leistung als auch für die Erklärung eines Theatermodells. Dieses formale Schema ist in diesem Sinne distanzierender Natur. Wie man seit der Romantik von Tieck bis Brecht weiß, war dieses Schema dafür verantwortlich, mit unterschiedlichen Zielen und Folgen die Selbstreflexion des Theaters in Bezug auf seinen künstlichen, konstruierten Charakter zu fördern. So schlägt *Quartett* auch eine Reflexion des distanzierenden Vorgehens des Stückes im Stück vor. Und wieder erscheint im Hintergrund von Müllers Unterfangen *Die Maßnahme* von Brecht.

Mit der Absicht, das Vorgehen im Zusammenhang der schon erwähnten Verbindung zwischen Libertinage und Terrorismus zu testen, segmentierte Müller das Stück in einen langen Prolog und vier Szenen nach dem Schema des Stückes im Stück. Der Prolog seinerseits kann wiederum unterteilt werden in den Anfangsmonolog von Merteuil und ihren Dialog mit Valmont. In der ersten Szene übernimmt Merteuil die Rolle Valmonts, um Madame de Tourvel zu verführen, die von Valmont dargestellt wird. In der zweiten Szene stellt Merteuil ihre Nichte Cécile de Volanges dar, während Valmont sich selbst darstellt. Auch in der dritten Szene stellt er sich selbst dar, Merteuil hingegen Madame de Tourvel. Schließlich nimmt die vierte Szene wieder die Konfiguration der ersten auf – Merteuil als Valmont und Valmont als Tourvel –, was eine Spiegelung zwischen der ersten und vierten sowie zwischen der zweiten und dritten Szene suggeriert. Drei Intermezzos jeweils beim Übergang von einer Szene zur anderen geben Valmont und Merteuil die Gelegenheit, wieder ihre Ausgangsposition einzunehmen und die eigene Leistung zu kommentieren.

Vom Standpunkt der in den Briefen erzählten Episoden aus gesehen, hat die Inszenierung Merteuils und Valmonts retrospektiven Charakter. Mit Ausnahme des vermeintlichen Todes Valmonts am Ende, passiert außerhalb der von den Libertins zum eigenen Genuss aufgebauten Inszenierung nichts. Aus diesem Grund ist die einzige Szenenanweisung entlarvend: »Zeitraum: Salon vor der Französischen Revolution / Bunker nach dem dritten Weltkrieg«. Sie könnte

als ein Kontrast zwischen der inszenierten Raum-Zeit-Konfiguration (Salon vor der Französischen Revolution) und derjenigen der Inszenierung (Bunker nach dem dritten Weltkrieg) gedeutet werden. Der *Zeitraum* in *Quartett* entpuppt sich als elastisch genug, um in sich die den europäischen Revolutionen eigenen Bedingungen bis hin zu ihrer hypothetischen Endkatastrophe aufzunehmen. In diesem Parcours werden die Theaterformen der Konsolidierung der bürgerlichen Ära und ihrer revolutionären Überwindung zitiert und auf die Probe gestellt. In der Inszenierung von 1991 unterstrich Müller die Unterscheidung zwischen der Zeit der Inszenierung und der inszenierten Zeit mittels der Anwesenheit zweier Schreibtische an den Seiten des Proszeniums, wo zwei Schauspieler sich beim Zitieren des Chortextes von *Mausier* abwechselten. Szenische Elemente des vorhergehenden Stückes funktionierten auf diese Weise als Rahmen für die Inszenierung von *Quartett*, mit Hervorhebung der Tendenz zur posthumer Reflexion über die Ära der europäischen Revolutionen, was dem Gesamten eine gewisse Einheit brachte.

Merteuil und Valmont könnten als post-revolutionäre Überlebende gesehen werden, die die Zeit rafften, indem sie die Vergangenheit zu einer Zeit wieder aufnehmen, der die früheren historischen Kräfte, die die Gegenwart mit der Zukunft verbanden, fehlen. Die Aufhebung der Zeit im *Zeitraum* von *Quartett* würde *Fatzers* letzte Hoffnung frustrieren: »richtig wäre es, niemals den ANSCHLUSS AN MORGEN zu verlieren«. Derselbe *Zeitraum*, der schon als die mythische A-Temporalität einer paralytierten und geschehnislosen Geschichte gedeutet wurde,³⁸ könnte besser im Sinne von Benjamins *Zeitraum* definiert werden, in dem er über das Pariser 19. Jahrhundert spricht, und den Müller nach dem Mauerfall wieder aufgreift, um eine Zeit zu beschreiben, die keinen starken Begriff von historischer Zeit hat: »Eigentlich kann man nur noch in Zitaten miteinander reden. Das hat mit Freuds These zu tun, daß gesprochene Texte im Traum immer erinnerte oder zitierte Texte sind. Es gibt keine originären Texte in Träumen. Wir sind in einer solchen Traumphase. Das ist wie ein Stillstand von Dialektik. Eine angehaltene Zeit. Da staut sich alles, was war. Das ist verfügbar, aber Neues ist nicht greifbar.«³⁹ Indem aus der Inszenierung eine autonome Realität bezüglich jeglicher den libertinistischen Spielen fremden Kontexte gemacht wird, theatraalisiert *Quartett* diese Aufhebung. Die der Libertinage eigene Theatralität – die doppelte Positionierung zu den Szenen, als Stück im Stück formalisiert – aktualisiert die vergangenen Geschehnisse in einem Erinnerungsspiel, ohne dass es Folgen außerhalb des von den Inszenatoren kontrollierten Gebietes hätte.

Indem es die Reichweite dieser Theatralität in der verbalen Auseinandersetzung zweier Libertins umschreibt, entfernt sich *Quartett* auch von seinem Modell, denn es verzichtet auf Verbindungen zwischen öffentlicher und privater Dimension, die für Laclos die Libertinage charakterisieren. Im Roman steht sie im Dienste des *Rufs* der Libertins, was eine Art öffentliche Dimension für Eingeweihte vor-

aussetzt, die auf untergründigen Verbindungen mit den Zerimonien der Salons des Ancien Régime beruht. Im Gegensatz dazu ist in *Quartett* die Libertinage nicht mehr eine Modalität des sozialen Verhaltens, denn die Bedingungen hierzu führen auf eine ausgelöschte Zeit zurück. Obwohl der Text explizit Intrigen von Laclos' Roman aufnimmt, erscheinen sie als Spuren einer abgeschlossenen Geschichte. Man erinnert sich durch die Inszenierung an sie, ohne dass jedoch die aktuelle Unterscheidung zwischen der dargestellten Zeit und dem Zeitpunkt ihrer Vorstellung verschwindet. Im Gegenteil: Die Hervorhebung des Inszenierungsprozesses ist bestimmender Teil des Spiels der Libertins.

Valmont: Was ist. Spielen wir weiter?

Merteuil: Spielen wir? Was weiter?¹⁰

Erst am Ende des Stückes, in der Rede, in der Valmont sich direkt an Merteuil richtet («Sie brauchen mir nicht zu sagen, Marquise, daß der Wein vergiftet war»)¹¹, wird die Unterscheidung durch den vermeintlichen Tod des Libertins möglicherweise aufgehoben, was die Eingangsstellung der Libertins unwiderruflich ändern würde.

Müller nähert *Quartett* dem *Fatzer* an, indem er aus der Libertinage eine Gewaltausübung macht, in der die Teilnehmer die einzigen Zuschauer sind. Wie im *Material* Brechts steuert die interne Dynamik auf den »individuellen Terror« zu. Mit der Absicht, die destruktiven Tendenzen hervorzuheben, die von den dem revolutionären Prozess untergründigen Ideologien vereitelt wurden, kommt Müller auf die Schwelle der Französischen Revolution zurück und führt seine *Dialektik der Aufklärung* durch. Durch das Laclos entnommene Material wird der »individuelle Terror« in seiner Beziehung zwischen Rationalität, Sprache und Körperlichkeit gezeigt. Eines der distinktiven Merkmale des Stückes ist der Gegensatz zwischen dem kalten und distanzierten Charakter des dramatischen Arrangements – umgesetzt durch die Mobilisierung der Sprache gegen den Gegner – und dem stark körperlich geprägten Inhalt des Textes. Dank des hohen Bewusstseinsgrades in Bezug auf die physische Dekadenz und die Sterblichkeit der organischen Materie inszeniert *Quartett* die Konfrontation der körperlichen und sinnlichen Elemente mit der Disziplin der Vernunft, mit der moralischen Strenge und mit den religiösen Vorsätzen. Da das Überleben und der Erfolg des Libertins das Ergebnis der Dominierung des Körpers durch die Vernunft und der Simulation der eigenen Gefühle sind, stellt die Libertinage sich nicht als ein emanzipatorisches Verhalten des Libertins vor den Konventionen des Ancien Régime dar. Im Gegenteil: er verkörpert die Tendenz zur Destruktion einer Aufklärungsform, die auf Naturbeherrschung fußt.¹² Die Beziehung zwischen dem Teilnehmer und dem Spiel wird hier zu einer Übung von Disziplin, was allerdings im Roman in dem wichtigen Brief durchschimmerte, in dem Merteuil Valmont

ihre Ausbildung zur Libertine schildert.⁴³ Das Interesse dieser Strategie beruht auf der Tatsache, dass es sich um dasselbe Herabsetzen des Körperlichen handelt, welches erlaubt, dass sich nicht nur die moralischen und religiösen Tugenden als physiologische Manifestationen entpuppen, sondern auch die Liebesgefühle und die sexuellen Lüste. Der Eingangsmonolog Merteuils widmet sich dieser Umkehrung des Geistes zum Körper.

Was weiß ich von Ihren Empfindungen. Und vielleicht sollte ich besser von Minuten reden, in denen ich Sie dazu brauchen konnte, Sie, das war Ihre Fähigkeit im Umgang mit meiner Physiologie, etwas zu empfinden, das mir in der Erinnerung als ein Glücksgefühl erscheint. Sie haben nicht vergessen, wie man umgeht mit dieser Maschine. [...] Gefühle sind nicht zu befürchten. Warum sollte ich Sie hassen, ich habe Sie nicht geliebt. Reiben wir unsre Felle aneinander. Ah die Sklaverei der Leiber. Die Qual zu leben und nicht Gott zu sein. Ein Bewußtsein haben und keine Gewalt über die Materie. Übereilen Sie sich nicht, Valmont. So ist es gut. Ja Ja Ja Ja. Das war gut gespielt, wie. Was geht mich die Lust meines Körpers an. Ich bin keine Stallmagd. Mein Gehirn arbeitet normal. Ich bin ganz kalt, Valmont. Mein Leben Mein Tod Mein Geliebter.⁴⁴

Die moderne Unterscheidung zwischen Körper und Seele, die das Herabsetzen des Körpers auf die Physiologie erlaubt, ist die Waffe des Libertins in seinen Liebesbeziehungen, denn das erteilt ihm die Macht über den Körper – den eigenen und den fremden – bei den Verführungsspielen. Die Macht des Bewusstseins über die Materie ist jedoch nicht frei von Paradoxen. Sie erlaubt es, kritisch die Vergeistigung der physischen Gefühle wie auch ihre moralische oder religiöse Travestie zu enthüllen, sieht sich jedoch gezwungen, die eigene Impotenz vor dem Absterben der Materie zuzugeben. Das Bewusstsein von der Endlichkeit des Körpers erteilt der Seele jedoch keine Unsterblichkeit, sondern verbindet sie mit der Unterwerfung der Materie unter die Zeit. Aus keinem anderen Grund werden Leben, Tod und das Bild des Geliebten gleichgestellt. In der Dynamik des Libertinspiels von Merteuil hat die Unterscheidung zwei Funktionen. Erstens erlaubt sie ihr, in ihrer Beziehung zu Männern, insbesondere zu Valmont, eine strategische Distanz einzunehmen. Die Rede nimmt den Brief wieder auf, in dem sie ihre Ausbildung zur Libertine erzählt, mit anderen Worten: das Erlernen eines sozialen Verhaltens der Verstellung der Gefühle gleichstellt. Die zweite Funktion entspricht wiederum der sozialen Stellung des Libertins. Die Beherrschung der Gefühle und der körperlichen Reaktionen ist ein Privileg, das ihn von den niedrigeren Klassen unterscheidet und die Herrschaft über sie rechtfertigt. Kurioserweise ist es dasselbe Privileg, in Form des Zeittotschlagens der Klassen, welches es ermöglicht, die Funktion der Religion als Herrschaft über den Pöbel zu zeigen.

... unser erhabner Beruf ist, die Zeit totzuschlagen. Er braucht den ganzen Menschen: es gibt zu viel davon. Wer die Uhren der Welt zum Stehen bringen könnte: Die Ewigkeit als Dauererektion. Die Zeit ist das Loch in der Schöpfung, die ganze Menschheit paßt hinein. Dem Pöbel hat es die Kirche mit Gott ausgestopft, wir wissen, es ist schwarz und ohne Boden. Wenn der Pöbel die Erfahrung macht, stopft er uns nach.⁴⁵

Müllers Libertin zieht aus diesem Wissen keine Sozialkritik, die auf eine Überwindung des Stands der Dinge zeigen könnte. Deshalb seine doppeldeutige Stellung in Bezug auf die Anwendung der Vernunft und auf den Aufklärungsprozess, die ihre universalisierende Dimension verlieren und sich in Instrumente eines privaten Anliegens verwandeln. Die bissige Kritik der moralischen und religiösen Konventionen, die auf der antitraditionalistischen Tendenz der modernen Philosophie fußt, wird kunstreich je nach der Notwendigkeit einer persönlichen Verführungsstrategie gehandhabt. Dies ist die Funktion der kritischen Enthüllung der religiösen Transfiguration der Materie und der Endlichkeit in der ersten der vier Inszenierungen, wo Merteuil Valmont spielt und dieser die Präsidentin Tourvel:

Selbst die Liebe Gottes brauchte einen Körper. Warum sonst ließ er seinen Sohn Mensch werden und gab ihm das Kreuz zur Geliebten. DAS FLEISCH HAT SEINEN EIGENEN GEIST. Wollen Sie mein Kreuz sein. ... Der Gedanke, der nicht Tat wird, vergiftet die Seele. ... Die Rettung ihrer unsterblichen Seele ist, was mir am Herzen liegt, Madame, bei jedem Anschlag auf Ihren leider verweslichen Körper. Sie werden ihn leichter verlassen, wenn er ganz gebraucht wird. Der Himmel geizt mit der Materie und die Hölle ist genau, die straft die Trägheit und die Unterlassung, ihre ewige Folter hält sich an die vernachlässigten Parteien. Der tiefste Höllensturz ist aus der Unschuld.⁴⁶

In der zweiten Szene, wo wiederum Merteuil ihre Nichte Cécile de Volanges während ihrer Verführung durch Valmont darstellt, rechtfertigen die Libertins die Ermordung der jungen Frau als eine Art, ihren Körper der heiligen Erlösung zu nähern, ohne dass dieser die physische Degradierung zu erfahren habe, die die destruktive Aktion der Zeit der Materie aufkrotyiert. Die Verführung und die sexuelle Inbesitznahme des Opfers erklären die Libertinage zu einem Spiel von Leben und Tod, in dem der Verführer sich nur Sieger nennen kann, falls er die Kontrolle über die Vergänglichkeit des Körpers übernimmt.

Der Atem sollte nicht die Bedingung der Gastfreundschaft sein, der Tod kein Scheidungsgrund. Mancher Gast mag besondere Bedürfnisse haben, DIE LIEBE IST STARK WIE DER TOD. ... Ich höre den Schlachtlärm, mit dem die Uhren der Welt auf Ihre wehrlose Schönheit einschlagen. Der Gedanke, diesen herrlichen Leib dem Faltenwurf der Jahre ausgestellt, diesen Mund verdorren, die Brüste welken, diesen Schoß schrumpfen zu sehn unter dem Pflug der Zeit, schneidet so tief in mein Ge-

müt, daß ich auch den Beruf des Arztes noch wahrnehmen und Ihnen zum ewigen Leben helfen will. Ich will der Geburtshelfer des Todes sein, der unsre gemeinsame Zukunft ist. Ich will meine liebenden Hände um Ihren Hals falten. Wie sonst kann ich für Ihre Jugend beten mit einiger Aussicht auf Erfolg. Ich will Ihr Blut befreien aus dem Gefängnis der Adern, das Eingeweide aus dem Zwang des Leibs, die Knochen aus dem Würgegriff des Fleisches. Wie sonst kann ich mit Händen greifen und mit Augen sehn, was die vergängliche Hülle meinem Blick und Griff entzieht. Ich will den Engel, der in Ihnen wohnt, entlassen in die Einsamkeit der Sterne.⁴⁷

Der Libertin ist jedoch nicht befreit von Risiken. Die letzte Szene setzt ihn den destruktiven Folgen seines Spiels aus. Von Valmont dargestellt, rechtfertigt Tourvel ihre vorhergehende Hingabe an Valmont, da sie gehofft habe, sie könne durch ihre Tat die Unschuld von Cécile de Volanges retten. Die vollzogene Verführung Céciles, eine Szene, die von Merteuil als »Zerstörung der Nichte« beschrieben wird, zeigt jedoch den Irrtum von Tourvels Erwartungen und führt sie zum Opfertod. Im Namen ihrer Sünde ernennt sie Valmont zu ihrem Mörder und kündigt ihren Selbstmord an, indem sie ihn beschreibt wie jemand, der die Obduktion eines Körpers detailliert.

Ich hoffe, daß ich zu Ihrer Unterhaltung beitragen kann, Valmont, mit diesem meinem letzten Schauspiel, wenn ich schon, nach meinem zu späten Blick in den Schlammgrund Ihrer Seele, mit einer moralischen Wirkung nicht rechnen darf. HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY. Ich werde meine Adern öffnen wie ein ungelesenes Buch. Sie werden es lesen lernen, Valmont, nach mir. Ich werde es mit einer Schere machen, weil ich eine Frau bin. Jeder Beruf hat seinen eigenen Humor. Sie können sich mit meinem Blut eine neue Fratze schminken. Ich werde einen Weg zu meinem Herzen suchen durch mein Fleisch. Den Sie nicht gefunden haben, Valmont, weil Sie ein Mann sind, Ihre Brust leer, und in Ihnen nur das Nichts wächst. Ihr Leib ist der Leib Ihres Todes, Valmont. Eine Frau hat viele Leiber. Ihr müßt es euch abzapfen, wenn Ihr Blut sehen wollt. [...] Ich habe Sie geliebt, Valmont. Aber ich werde eine Nadel in meine Scham stoßen, bevor ich mich töte, um sicherzugehen, daß in mir nichts wächst, was Sie gepflanzt haben, Valmont. Sie sind ein Ungeheuer, und ich will es werden. Grün und aufgeschwemmt von Giften werde ich durch Ihren Schlaf gehn. Ich werde für Sie tanzen, schaukelnd am Strick. Mein Gesicht wird eine blaue Maske sein. Die Zunge hängt heraus. Den Kopf im Gasherd werde ich wissen, daß Sie hinter mir stehen mit keinem andern Gedanken als wie Sie in mich hineinkommen, und ich, ich werde es wollen, während mir das Gas die Lungen sprengt.⁴⁸

In seiner Beschreibung des menschlichen Körpers als toter Materie grenzt der Text ans Ekelhafte. Von diesem Standpunkt aus stellt Tourvel die Inszenierung Valmonts in Frage. Besser noch: Valmont, in der Rolle von Tourvel, bringt

einen Einwand gegen sich selbst: die Detailliertheit der Beschreibung ist ein Argument gegen die Möglichkeit, dass ein Mann den Körper einer Frau kennen und folglich sie durch den Rollentausch zwischen Mann und Frau darstellen kann. Der Einwand mündet jedoch nicht in der Abweisung der Inszenierung, denn er beschränkt sich nicht darauf, den Antagonismus zu zeigen. Er gibt dem Rollentausch auch eine Funktion: dank dieses Tausches wird der Mann mit den Grenzen seines Wissens um das andere Geschlecht konfrontiert, wie auch mit der Unüberwindbarkeit der Distanz, die sie trennt. Durch die Inszenierung wird die Distanz verstärkt und erreicht ihren Höhepunkt in dem Moment, in dem die Folgen des Darstellens sich gegen den Inszenator wenden. Von Merteuil dargestellt, bietet Valmont dem Opfer das letzte Glas Wein an, indem er die Szene so strukturiert, dass nicht nur er, mit dem Fernglas eines Theaterzuschauers, sondern auch Tourvel, von Spiegeln umrahmt, »damit Sie im Plural sterben können«, beim Betrachten des eigenen Todes die Erfahrung machen kann: »was der Pöbel Selbstmord nennt, ist die Krone der Masturbation«.49 Als er merkt, dass der Wein vergiftet ist, unterbricht Valmont die Inszenierung und nimmt, indem er sich an Merteuil wendet, die Rolle, die er vorher gespielt hatte, wieder auf, das heißt, er wird selbst auch ein Zuschauer des eigenen Todes.

Sie brauchen mir nicht zu sagen, Marquise, daß der Wein vergiftet war. Ich wollte, ich könnte Ihnen beim Sterben zusehn wie jetzt mir. Übrigens gefalle ich mir immer noch. Das masturbiert noch mit den Würmern. Ich hoffe, daß mein Spiel Sie nicht gelangweilt hat. Dies wäre in der Tat unverzeihlich.⁵⁰

Valmonts Tod, als einziges »Event« des Stückes, verunmöglicht die Fortsetzung der Inszenierung. Indem die vier Szenen sich in eine Rachestrategie Merteuils gegen Tourvel einreihen (»Ich bin bereit, das liebende Werkzeug Ihrer Rache zu sein«⁵¹), bringt der Tod Valmonts die Funktion des szenischen Mittels des Stückes im Stück zutage: es dient dazu, die Identität aufzubauen zwischen Instrument der Handlung, Ausführendem und Opfer, welche, wie oben erwähnt, für Müller der Kern des Problems des Terrorismus war. Die formale Verdoppelung der Inszenierung dient nicht der Aufklärung der Teilnehmer, wie in einem Lehrstück, sondern der gegenseitigen Ausübung der Gewalt, deren sich Valmont von Anfang an bewusst ist und der er am Ende erliegt.

Mich langweilt die Bestialität unserer Konversation. Jedes Wort reißt eine Wunde, jedes Lächeln entblößt einen Fangzahn. Wir sollten unsern Part von Tigern spielen lassen. Noch ein Biß gefällig, noch ein Prankenhieb. Die Schauspielkunst der Bestien.⁵²

Das Stück schließt mit Merteuils Feststellung, dass ihre Gegner liquidiert wurden: »Tod einer Hure. Jetzt sind wir allein Krebs mein Geliebter«.53 Es geht

nicht um eine Kundgebung des Triumphes, sondern um die Vorzeichen ihres Untergangs, der durch die Erkrankung des Körpers generiert wird. Wenn wir auf die Verbindungen zwischen *Quartett* und dem Lehrstück zurückkommen, so stellt die letzte Inszenierung von Merteuil und Valmont das Problem des Abkommens mit dem Tod in den Vordergrund. Der Selbstmord Tourvels war eine Art, sich selbst zu bestrafen für die Hingabe an Valmont und sich gleichzeitig an ihrem Henker zu rächen. Im Namen des Erfolgs des Spektakels, das in einer Anmerkung des Todes selbst gipfelt, nimmt Valmont sein Schicksal an, welches ihm von Merteuil zugeteilt wurde, und macht das Verwesen des Körpers zu seiner letzten sexuellen Lust, was kohärent zusammenhängt mit seinem Verständnis der Beziehung zwischen Sexualität und dem Absterben der Materie. Am Ende allein, erklärt Merteuil auch ihr Einverständnis, indem sie die Krankheit erotisiert und die Szene rekonfiguriert als Vorbereitung auf ihren Tod, der nun ihr Partner auf der Bühne ist.⁵¹ Anders als bei der *Mafsnahme*, macht das Abkommen weder aus dem Tod den Gegenstand einer Lehre noch aus der Inszenierung ein Aufklärungsinstrument der Schauspieler. Seine Funktion ist es, die Ausübung der Gewalt zu vollbringen, die die Teilnehmer am Ende eliminiert.

Eine Analyse des Stückes könnte nicht schließen ohne die Bemerkung, dass *Quartett* auch die theatralische Vollbringung der Gewalt verhindert, die von Merteuil und Valmont initiiert wurde. Es wurde schon gezeigt, dass das Stück sich durch einen starken Kontrast zwischen der körperlichen Gewalt des Textes und der distanzierenden Funktion der Inszenierung charakterisiert. Man könnte noch unterstreichen, dass keine aus dem Roman von Laclos stammende Episode tatsächlich inszeniert ist. Merteuil und Valmont schauspielern nicht, sondern nehmen teil an einer Kunst der Andeutung, wo sie sich sukzessive abwechseln in den Positionen des Schauspielers und des Zuschauers, wo sie das Wort ergreifen oder schweigen, während sie die Leistung des Gegners abwägen, aber die vom Text vorgegebenen Bewegungen szenisch und körperlich nicht aktualisieren. Und die Eigenschaft des gemeinsamen Spiels ist nicht frei von einer gewissen Komik, die besonders vom mangelnden Zusammenhang zwischen dem Text und der Figur herrührt. Diese Art der Distanzierung bringt *Quartett* dem Gedanken eines vortragenden Theaters nahe, wie man anhand der Untersuchung einer szenischen Lesung des Stückes schließen kann, die Jean Jourdeuil vorgenommen hat.

[...] [die Schauspieler] stellen keine Theater- oder Roman-»Figuren« dar, bei denen es sich um Libertins handelt. Sie »sind« nicht diese Figuren; sie sind nur *sie selbst*, die sich bloß vor aller Augen der Masken Merteuils und Valmonts bedienen. Sie stellen sie dar in demselben Sinne, wie Musiker es mit ihrer Partitur tun. [...] Alles, was auf dem Theater dazu imstande ist, eine Bildfläche herzustellen und die Wahrnehmung zu vereinheitlichen, alles, was zum »Handwerk« des Theaters gehört – der Figurbegriff.

die Repräsentation eines Ortes, die Anordnung der Inszenierung, Wahrscheinlichkeit oder Glaubwürdigkeit der Fiktion – all das ist abgeschafft.⁵⁵

Das Beispiel der szenischen Lesung hebt die im Text eingeschriebene Potenzialität hervor, den Repräsentationscharakter des Stückes zu destabilisieren. Valmont und Merteuil, als Schauspieler ihrer eigenen Rollen, heben den Unterschied zwischen Spielen und Darstellen hervor. Sie greifen auf die Theaterkonventionen zurück und spielen auf Figuren an, die für sie selber nur durch das Vortragen eines Textes konkret werden. Deshalb wirkt sich das Abkommen mit dem Tod – neben anderen Elementen des Stückes, selbst wenn diese aus der Inszenierung folgen – nie als dargestellte Realität aus. Merteuil und Valmont inszenieren lediglich die Destruktivität des Libertins, ohne dass *Quartett* szenisch die Vertilgung aktualisiert. Indem Müller mit der Ungleichzeitigkeit umgeht zwischen dem, was gesagt wird und dem, was von den Schauspielern gezeigt wird, zwischen den Polen der Abwesenheit und der Anwesenheit, zwischen denen sich die Inszenierung bewegt, nähert er die theatralische Übung ihrer Unmöglichkeit an. In dieser letzten Umwälzung konkretisiert *Quartett* die Ambition einer hoch theatralisierten Dramaturgie, in der der Text nicht mehr Mittel zur Darstellung einer fiktionalen Realität ist, sondern sich als die Realität selbst aufdrängt, die vom Theater als Material verarbeitet wird.⁵⁶

Anmerkungen

- 1 Vgl. Bertolt Brecht, *Kleines Organum für das Theater*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 16, Frankfurt/Main 1967, 693.
- 2 Vgl. Heiner Müller, *Fatzer ≠ Keuner*, in: ders., *Werke*, Bd. 8, Frankfurt/Main 2004, 223–231.
- 3 Müller, ebd., 224. Die Diskussion zwischen Benjamin und Brecht fand während des Exils im Sommer 1934 statt, während eines Aufenthaltes Benjamins in Brechts Svendborger Wohnung, in Dänemark, und wurde von Benjamin selbst in Form eines Tagebuches dokumentiert. Vgl. Walter Benjamin, *Notizen Svendborg Sommer 1934*, in: ders., *Gesammelte Schriften* (fortan abgekürzt als *GS*), Bd. VI, Frankfurt/Main 1989, 525–530.
- 4 Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in: ders., *GS*, Bd. II.2, 420.
- 5 Benjamin, *GS*, Bd. VI, 525.
- 6 Vgl. folgenden Auszug einer der Gespräche mit Brecht: »Brecht: Man müsse sich ein Gespräch von Laotse mit dem Schüler Kafka vorstellen. Laotse: Also, Schüler Kafka, dir sind die großen Organisations- und Wirtschaftsformen, in denen du lebst, unheimlich geworden? – Kafka: Ja. – Laotse: Du findest dich in ihnen nicht mehr zu recht? – Kafka: Nein. – Laotse: Eine Aktie ist dir unheimlich? – Kafka: Ja. – Laotse: Und nun verlangst du nach einem Führer, an den du dich halten kannst, Schüler Kafka.- Brecht, fortfahrend: Das ist natürlich verwerflich. Ich lehne ja Kafka ab.« Benjamin, *GS*, Bd. VI, 527.

- 7 Benjamin, *GS*, Bd. VI, 527f.
- 8 Vgl. den hervorragenden Vergleich von Stéphane Mosès zwischen den Interpretationen der Erzählung *Das nächste Dorf* bei Brecht und Benjamin: Ders., *Brecht und Benjamin als Kafka-Interpreten*, in: Stéphane Mosès, Albrecht Schöne (Hg.), *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium*, Frankfurt/Main 1986.
- 9 Benjamin, *GS*, Bd. VI, 531.
- 10 Benjamin, *GS*, Bd. VI, 531.
- 11 Vgl. Adorno, *Engagement*, in: ders., *Noten zur Literatur (= Gesammelte Schriften, Bd. 11)*, Frankfurt/Main 1995, 419.
- 12 Müller, *Fatzer ≠ Keuner*, 227
- 13 Müller, *Gesammelte Irrtümer 2*, Frankfurt/Main 1990, 54f.
- 14 Müller, *Fatzer ≠ Keuner*, 224.
- 15 Ebd.
- 16 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 1999, 21.
- 17 Vgl. Lehmann, *Fabel-Haft*, in: ders., *Das politische Schreiben*, Berlin 2002, 235f.
- 18 Müller, *Eine Autobiographie*, in: ders., *Werke*, Bd. 9, 247f.
- 19 Ulrike Hass, »Quartett«, in Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi (Hg.), *Heiner Müller Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2003, 271.
- 20 Müller, *Fatzer ≠ Keuner*, 229. Brecht hat zwischen 1926 und 1931 an den Fragmenten des *Fatzer* gearbeitet. Müller hat sie zum ersten Mal in den 1950er Jahren gelesen. Von dem Punkt an wurde der Text für ihn sein Objekt von Neid l., von der sprachlichen Qualität her, von der Dichte«. Vgl. Müller, *Eine Autobiographie*, 242. Die ersten Pläne einer Inszenierung sind aus dem Jahre 1967; sie konkretisierten sich jedoch erst 1978, nach der Einladung des Hamburger Theaters, für das er eine eigene Version der Fragmente in sieben Kapiteln ausarbeitete, mit dem Titel *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*. Über seine Arbeit mit dem Material, vgl. Müller, *Eine Autobiographie*, 242–249.
- 21 Müller, *Fatzer ≠ Keuner*, 230.
- 22 Müller, *Eine Autobiographie*, 244.
- 23 Lehmann, *Versuch über Fatzer*, in: ders., *Das politische Schreiben*, 254.
- 24 Der Ersatz der Handlungsentfaltung durch das Nebeneinanderstellen von Elementen charakterisiert das von Müller stark gelobte Experimentieren mit Theaterformen und philosophischem und wissenschaftlichem Diskurs, was die Gesamtheit der Brecht'schen Fragmente in einem produktiven Verhältnis zwischen künstlerischem Material (Dokument) und Theorie (Kommentar) organisiert und die wechselseitige Korrektur zwischen Theaterübung und theoretischer Reflexion ermöglicht. Die Organisation des Materials in Dokument und Kommentar untersucht Judith Wilke: *Brechts »Fatzer« Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*, Bielefeld 1998. Vgl. weiterhin Lehmann, *Versuch über Fatzer*, 252. Indem Müller das Gedicht *Fatzer Komm* von Brecht als Kommentar zur Szene der Zerstörung der Unterkunft und des Todes der Deserteure projiziert, greift er auf Benjamin zurück, der in *Komm* nicht nur den Imperativ, sondern auch den *Kommentar* gesehen hat. Für Benjamin war es die Funktion des Kommentars, die politische, pädagogische und poetische Wirkung der zitierten Gestik und Worte zu fördern. Dadurch wäre der Kommentar eine Praxis des Zitierens, Interpretierens und Entfaltens des dramatischen Materials. Vgl. Benjamin, *Aus dem Brecht-Kommentar*, in: ders., *GS*, Bd. II.2, 506–510. Zur Frage des Kommentars bei Müller, unter besonderer Hervorhebung des *Fatzer* und des Kommentars von Benjamin, vgl. Primavesi, *Theater des Kommentars*, in: *Heiner Müller Handbuch*, 45–52.

- 25 Müller, *Eine Autobiographie*, 242.
- 26 »1932 hat er [Brecht] die Arbeit an »Futzer« abgebrochen. Er war einer von den wenigen, die über die Dauer der nächsten Periode, also des Nationalsozialismus, keine Illusionen hatten. Die meisten linken Intellektuellen dachten, das geht ein paar Monate, Hitler ist ein Idiot, das ist ein kurzer Spuk. Brecht hat das später einmal so formuliert: »In der Roten Fahne stand noch »Wir werden siegen«, da hatte ich mein Geld schon in der Schweiz.« (Müller, *Eine Autobiographie*, 242).
- 27 Müller, *Futzer ≠ Keuner*, 230.
- 28 Vgl. Müller, *Verabschiedung des Lehrstücks*, in: ders., *Werke*, Bd. 8, 187.
- 29 Vgl. Müller, *Verabschiedung des Lehrstücks*, 187.
- 30 Müller, *Notate zu Futzer*, in: ders., *Werke*, Bd. 8, 201f.
- 31 Müller, *Futzer ≠ Keuner*, 228.
- 32 Müller, *Notate zu Futzer*, 202. Insgesamt folgt das Interesse für das Privatleben auch aus der Art und Weise, in der die öffentliche und die private Dimension des individuellen Lebens sich in einer Diktatur artikulieren. »Dabei gibt es einen wesentlichen West-Ost Unterschied: Ich/DDR kann über mich nicht reden, ohne über Politik/DDR zu reden. Während es in Westdeutschland ein ganz abgeschirmter Bereich ist oder sein kann. Der Intimbereich kann in der Ddr nie so abgeschirmt sein. Nach wie vor ein Vorteil.« (Müller, *Notate zu Futzer*, 202). Die Einmischung des autoritären Staates verhinderte die liberale Erhaltung des intimen Lebens, und machte somit für den an den Konflikten des Kollektivlebens interessierten Dramaturgen die DDR zu einem interessanteren Arbeitsmaterial als ihre Nachbarin.
- 33 Müller, *Gesammelte Irrtümer I*, Frankfurt/Main 1986, 52f.
- 34 *Mauser* (1970) wurde in der Folge von *Philoktet* (1964) und *Der Horatier* (1968) als drittes und letztes Stück einer Reihe geschrieben, die in den Worten Müllers »die Theorie und die Praxis des Brechtschen Lehrstücks voraussetzt und kritisiert« (Müller, *Mauser*, in: ders., *Werke*, Bd. 4, 259). Die Reihe muss als eine Konfrontation Müllers selbst mit dem Erbe des Brecht'schen Theaters aufgrund der historisch-politischen Situation der DDR und des Sozialismus in Osteuropa in den 1960er Jahren verstanden werden. Müller hat *Mauser* als eine Variation über *Die Maßnahme* (1930) von Brecht geschrieben, mit der Wiederaufnahme seiner dramatischen Struktur der Inszenierung eines revolutionären Gerichtsprozesses. In dem Stück Brechts präsentieren vier mit revolutionärer Propaganda beauftragte Agitatoren der Partei, in der Figur eines kontrollierenden Chores, die Gründe, weswegen sie entschieden haben, die *Maßnahme* der Ermordung an einem jungen Kameraden anzuwenden, der ihres Erachtens wegen politischer Unreife (d.h. weil er die Verpflichtung der Revolution gegenüber auf Gefühle gegründet habe und nicht auf die Vernunft) die Existenz des Kollektivs gefährde. Um entscheiden zu können, ob die gewählte Maßnahme korrekt war und sich sogar in ein Modell für zukünftige Aktionen verwandeln lasse, wird nun ein Stück im Stück aufgeführt: die vier Agitatoren inszenieren vor dem Chor den Prozess, mittels dessen sie sich für den Tod des Kameraden entschieden haben. Indem sie sich in Schauspieler der eigenen Rollen und der Rolle des ermordeten Kameraden verwandeln, diskutieren und analysieren sie das Verhalten der Gruppe und die getroffene Maßnahme. Die Distanzierung Müllers bezüglich des Konzeptes von *Die Maßnahme* gründet auf der Infragestellung der Existenz sozialer Bedingungen zur Durchführung einer kollektiven Übung, wo man sich für die Wahrheit oder für den Sinn der Handlung entscheidet. Diese Infragestellung erscheint hauptsächlich in der dramatischen Struktur, die von Müller im *Mauser* aufgebaut wurde: der revolutionäre Prozess wird ohne den Rückgriff auf das Stück im Stück inszeniert, d.h. ohne den

- narrativen und distanzierten Standpunkt des Verantwortlichen für die Produktion und für die Vermittlung der Lehre in der *Mafsnahme*.
- 35 Zur detaillierten Analyse dieser Inszenierung vgl. Theresia Birkenhauer, *Schauplatz der Sprache. Das Theater als Ort der Literatur: Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller*, Berlin 2005, 243–286.
- 36 Vgl. Müller, *Eine Autobiographie*, 248.
- 37 Ebd.
- 38 Vgl. Norbert Otto Eke, *Heiner Müller: Apokalypse und Utopie*, Paderborn 1989, 156.
- 39 Müller, *Gesammelte Irrtümer* 3, Frankfurt/Main 1994, 225. Zur Beziehung zwischen *Zeitraum und Zeitraum* vgl. 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, 506.
- 40 Müller, *Quartett*, in: ders., *Werke*, Bd. 5, 59.
- 41 Ebd., 65.
- 42 Müller nähert sich hier der *Dialektik der Aufklärung* von Adorno und Horkheimer, wo nicht umsonst Merteuil neben Justine de Sade als jemand erscheint, der die Aufklärung mit eigenen Waffen bekämpft. Trotz der Gemeinsamkeiten zwischen Sade und Laclos, hat Norbert Eke Recht, wenn er behauptet, dass es bei Sade eine sinnliche Aufwertung der Erotik gibt, während Merteuil (wenigstens bei Müller) sie als eine niedrigere Art der Lust abtut. Vgl. Eke, *Heiner Müller: Apokalypse und Utopie*, 167. Die Nähe zwischen *Quartett* und der *Dialektik der Aufklärung* wurde aufgezeigt von Katharina Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen 1998.
- 43 Vgl. den »*Einundachtzigsten Brief*« von Merteuil an Valmont, in: Choderlos de Laclos, *Schlimme Liebschaften*, übers. von Heinrich Mann, Berlin 1981, 171–182.
- 44 Müller, *Quartett*, 45f.
- 45 Ebd., 49f.
- 46 Ebd., 53f.
- 47 Ebd., 61f.
- 48 Ebd., 64.
- 49 Ebd.
- 50 Ebd., 65.
- 51 Ebd., 49.
- 52 Ebd., 51.
- 53 Ebd., 65.
- 54 Bezüglich der Erotisierung der Krankheit, die am Ende Merteuil zerstört, vgl. Eke, *Heiner Müller: Apokalypse und Utopie*, 188. Ihre Einsamkeit am Schluss erklärt die Zentralität der Figur, die die Rolle Valmonts spielt, aber nie von ihm gespielt wird. Diese Hervorhebung der Figur Merteuil wurde unterstrichen von Jean Jourdheuil, »*Quartett*« und »*Così fan tutte*«, in: Nikolaus Müller-Schöll und Heiner Müller (Hg.), *Heiner Müller Sprechen*, Berlin 2009, 179.
- 55 Jourdheuil, »*Quartett*« und »*Così fan tutte*«, 177.
- 56 Vgl. Heiner Müller, Robert Weimann, *Gleichzeitigkeit und Repräsentation. Ein Gespräch*, in: R. Weimann; Hans Ulrich Gumbrecht unter Mitarbeit von Benno Wagner (Hg.), *Postmoderne - globale Differenz*, Frankfurt/Main 1991, 195; Teresa Birkenhauer, »*Der Text ist der Coyote [...]/Und man weiß nicht, wie der sich verhält*«, in: Christian Schulte; Brigitte Maria Mayer (Hg.), *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme*, Frankfurt/Main 2004, 11f.