

Volkseigenes Theater im Zeitraffer: Müller, Hacks & Co

(Unter dem Titel „Neue Dramatiker in der DDR“ in: *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Hg. v. Horst A. Glaser. Bern – Stuttgart – Wien 1997)

Von Gerhard Scheit

„Je mehr Staat, desto mehr Drama“: In der ihm eigenen, abgründigen Koketterie legitimierte Heiner Müller nachträglich seine relative ‚Treue‘ zur DDR damit, daß es sich speziell für Dramatiker um den besseren der beiden deutschen Staaten gehandelt habe: „natürlich ist eine Diktatur für Dramatiker farbiger als eine Demokratie. Shakespeare ist in einer Demokratie undenkbar.“ Farbiger, das kann nur heißen: weniger anonym. Die DDR erscheint in dieser Perspektive als eine Art Laboratorium, in dem gewisse vormoderne Bedingungen des Dramas künstlich reproduziert werden konnten: staatliche Macht war fester und dauerhafter als in der westlichen Demokratie an bestimmte Individuen gebunden, der „Personenkult“ reaktivierte feudal-absolutistische Züge, und der Staatsmann – keine „Charaktermaske“ des Kapitals – erschien für sein Tun verantwortlich. Allerdings konnte er vom Dramatiker dafür nicht verantwortlich gemacht werden - das verhinderte die Diktatur per Zensur. Näher als das Elisabethanische Theater liegen darum vielleicht doch Franz Grillparzer und der Metternich-Staat: Zu den Bedingungen des Labors gehörte ja die planvolle Isolierung von der Außenwelt, einer fremd gewordenen kapitalistischen Moderne, von deren Dynamik der neue Staat sich abgekoppelt hatte. Die Isolierung wurde in der Ideologie weniger als Negation des Kapitalismus und nicht bloß utopisch als Übergang zum Kommunismus begriffen, sondern – im Sinne des alten Volksfront-Konzepts – auch positiv bestimmt: als Bemühung um das vorhandene „nationale Erbe“ eines anderen, besseren Deutschland. Deutsche Mythen, historische und literarische Themen sind dann auch in der Dramatik bevorzugt worden, nachdem sich auf der Ebene des Zeitstücks sehr bald aussichtslose Kollisionen mit der staatlichen Macht abgezeichnet hatten.

Produktionsstücke - Alltag und Arbeit

Die eigenartige Situation prägte noch die späten Arbeiten und Pläne Bertolt Brechts. Mit seinem *Turandot*-Stück versuchte der aus dem Exil zurückgekehrte Autor an Konzeptionen wie *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* oder den *Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui* anzuknüpfen. Brecht

bezieht sich darin durchaus noch unmittelbar auf den Vergangenheit gewordenen Nationalsozialismus; es entsteht aber eine merkwürdige Zweideutigkeit, da die Fabel nun auch auf die Gegenwart des „Arbeiter- und Bauernstaats“ bezogen werden kann - und offenbar auch soll. Ein unterdrücktes Vorwort steht hier in deutlichem Widerspruch zu Brechts offiziellen Äußerungen über den Aufstand von 1953: „unter neuen befehlshabern setzte sich also der naziapparat wieder in bewegung. (...) unüberzeugt aber feige, feindlich aber sich duckend begannen verknöcherte beamte wieder gegen die bevölkerung zu regieren.“ Im Stück selbst sagt Gogher Gogh: „Was heißt das: das Volk muß sich sein Regime wählen können? Kann sich etwa das Regime sein Volk wählen?“ - und paraphrasiert damit Brechts bekanntes Gedicht über den 17. Juni: „Wäre es da / Nicht doch einfacher, die Regierung/ Löste das Volk auf und/ Wählte ein anderes?“

Weitere Pläne deuten indes eine konsequente Trennung sozialistischer und kapitalistischer Themen an. Brecht plante ein Stück über Einstein, als moderne Parallele zu *Leben des Galilei*. Gegenüber seinem „Meisterschüler“ Peter Hacks äußerte er sich aber skeptisch über die Realisierbarkeit des Projekts, das die modernen, anonymen Beziehungen zwischen Wissenschaft und Politik behandeln sollte, und spekulierte über formale Neuerungen wie die Einführung einer „Simultantechnik“. Folgenreicher war seine Orientierung auf die Arbeitswelt im eigenen Land: etwa seine Mitwirkung an dem Stück *Katzgraben. Szenen aus dem Bauernleben* (1953) von Erwin Strittmatter, das den Interessenskonflikt zwischen einem durch die Bodenreform zum Eigentümer gewordenen Kleinbauern und einem gebürtigen Großbauern behandelt. Brecht selbst begann über den Maurer Hans Garbe ein Stück zu schreiben. Dieser Arbeiter hatte 1950 auf eigene Initiative einen Ringofen repariert, ohne daß dabei der Betrieb gestoppt werden mußte. Und Brecht wollte demonstrieren, „was alles sich für ihn und bei ihm ändert, wenn er vom objekt der geschichte zu ihrem subjekt wird - unter der bedingung, daß dies nicht ein rein persönlicher Vorgang ist, da er ja die klasse betrifft.“ Das Stück sollte, zusammen mit Eisler, im Stil der *Maßnahme* oder der *Mutter* geschrieben werden –, wie Brecht überhaupt im Typus der *Maßnahme* die (kommunistische) Zukunft des Theaters sah, da er es erlaube, vom Persönlichen zu abstrahieren und das Kollektive unmittelbar darzustellen. Das *Garbe*-Projekt, das später *Büsching* hieß und nicht mehr verwirklicht werden konnte, sah einen „vollen akt über den 17. juni“ vor.

Heiner Müller, der sich beim Berliner Ensemble zu Brechts Lebzeiten vergeblich als „Meisterschüler“ beworben hatte, griff später (zusammen mit seiner Frau Inge Müller) den *Garbe-Stoff* auf und machte daraus 1957 den *Lohndrucker*. Er suchte dabei eher einen Mittelweg zwischen der von der Parteispitze

wenig geschätzten Lehrstück-Form und dem üblichen „Sozialistischen Realismus“. Um die Gestalt Garbes, die hier Belke heißt, etwas vom konventionellen ‚positiven Helden‘ abzurücken, erfand er für sie eine schlechte Vergangenheit: Belke hat in der Nazizeit einen Kommunisten wegen Sabotage denunziert. Darin zeigt sich ein grundsätzliches Dilemma der Produktionsstücke: Ihre Konflikte handeln von Normen und Arbeitsleistung - auch politische Gegensätze können sich nur in dieser Weise artikulieren. Pointiert lautet die Lehre solcher Stücke: Wer mehr arbeitet, ist für den Sozialismus, wer weniger arbeitet, für den Kapitalismus. Schon in Strittmatters *Katzgraben* ist es die mangelnde Produktivität, die den Kleinbauern im Kampf gegen den Großbauern behindert – das Dilemma wird schließlich durch die Anschaffung eines Traktors beseitigt, und am Ende steht eine Hymne auf den technischen Fortschritt: „Maschinen säen und Maschinen ernten (...) Die Menschen meistern den Planeten Erde./ Und diese Zukunft kann man wie sein Leben lieben (...)“.

Erst durch die Vergangenheit aber, die Heiner Müller ins Spiel bringt, gewinnt die Handlung politische Konturen. In der *Korrektur* (1958), die sich entschiedener am Lehrstück-Modell orientiert, wird sie am Ende sogar zum zentralen Konflikt, und die Produktion zum bloßen Anlaß: Über den Einsturz eines Fundaments des Kombinats „Schwarze Pumpe“ geraten der Ingenieur und der Brigadier Bremer in Streit. Ursache ist ein technischer Fehler, der dramatisch kaum von Belang sein kann: Während Bremer ihn in der Zeichnung des Ingenieurs vermutet, gibt dieser den Arbeitern die Schuld. Der Konflikt kann so nicht zugespitzt werden. Da sagt Bremer plötzlich zum Ingenieur: „Ich hab acht Jahre im KZ gegessen. In der Zeit habt ihr euch den Bauch gefüllt und Bomber konstruiert für Hitler (...) Wir müssen aufbauen, was ihr kaputtgemacht habt.“ Er muß sich für diese Invektive beim Ingenieur schließlich entschuldigen, der Brüskierte hatte angedroht zu kündigen. Der alte Genosse aber steht am Ende da wie der junge in der *Maßnahme*. Er wird allerdings - da es sich um Produktion statt Revolution handelt - nicht erschossen: die Partei verlangt sein „Einverständnis“ – er muß seinen „Fehler“ korrigieren. „Wir brauchen keine Barrikaden, Genösse Bremer, wir brauchen Industriekombinate. Wir müssen den Kapitalismus an die Wand arbeiten.“ So versucht Müller das Pathos der Barrikaden auf den Alltag der Kombinate, auf die ‚postrevolutionäre‘ Produktion, zu übertragen: das Brechtsche „Einverständnis“ mit den Bedingungen der Revolution wird zum Einverständnis mit denen des Aufbaus. Doch die Arbeitswelt bleibt grau, es geht auch nicht um Leben und Tod, und Heiner Müller muß die dramatische „Farbigkeit“ aus den vergangenen Kämpfen entwickeln – oder aber aus dem Verhältnis der Geschlechter. Eine Arbeiterin etwa sagt: „Wir sind das fünfte Rad, wenn es um eure Pfennige geht. Wenn ihr uns bespringen wollt, scheut ihr keine Kosten“.

Aber solche Stellen erregten den Unmut der Partei – sie fielen der Korrektur der *Korrektur* zum Opfer. Stattdessen schrieb der Autor einen Prolog und einen Epilog, worin die Arbeiterklasse selbst das Wort ergreift und – in gebundener Sprache – die Produktion als revolutionären Vorgang feiert: „Fluchend und stolpernd und ohne Aufenthalt,/ Links und links im Schritt der Fünfjahrespläne/ Reißen wir aus der krepierenden alten/ Die neue Welt.“

Bei der *Umsiedlerin* oder *Das Leben auf dem Lande* hat Müller schließlich große Teile der Handlung, zum ersten Mal auch Dialoge, in Blankversen niedergeschrieben – ein bewußter Stilbruch mit den naturalistischen Mitteln des Sozialistischen Realismus, wodurch eine eigenartige Spannung zwischen ‚gehobenem‘ Rhythmus und ‚niederem‘ Inhalt entsteht. Hacks sah darin einen Fortschritt der DDR-Dramatik, die Partei war anderer Meinung; Müller konnte das Stück durch keine Korrektur mehr konform machen; er wurde aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen. *Die Umsiedlerin* behandelt das Leben auf dem Lande im Zeitalter der Bodenreform – wobei wiederum der Anspruch der Frauen auf Emanzipation vom Mann ins Auge fällt. Die Titelgestalt wird schwanger von Fondrak, einem zwischen Hanswurst und Fatzer angelegten Asozialen, der statt Bauer zu werden, schließlich in den Westen geht. Mit ihm ist der immer wiederkehrende Typus des anarchischen Außenseiters geschaffen, der es den Autoren ermöglicht, eine Art plebejische oder proletarische Opposition zur herrschenden Parteidoktrin zu formulieren, hinter der sich gleichwohl auch die Interessen der Intellektuellen verbergen können. Helmut Baierl, einer der vehementen Kritiker des Stücks, brachte im selben Jahr, 1961, *Frau Flinz* am Berliner Ensemble heraus – gefällige Antithese zu *Mutter Courage und ihre Kinder* und geflissentliche Korrektur der *Umsiedlerin* in einem, ein recht einfältiges Besserungsstück: die gegen die Obrigkeit handelnde Mutter wird bekehrt und für den sozialistischen Aufbau gewonnen. Noch in den späten siebziger Jahren galt *Frau Flint* als Vorzeige-Stück der offiziellen Literaturauffassung.

Die Entdeckung der Sexualität in der Arbeitswelt war eine Möglichkeit, diese Welt - jenseits der Propaganda - zu *dramatisieren*. Nicht zufällig rief gerade dies die Zensur auf den Plan, nicht nur bei Heiner Müller, auch bei Peter Hacks. In *Die Sorgen um die Macht* (1959) hat Hacks bereits seine Form der Konfliktlösung gefunden. Das Produktionsproblem – der technische Fehler: die schlechten Briketts, die den Maschinen der Glasfabrik schaden – wird auf Komödienart beseitigt. Der „Brikettierer“ Max leidet darunter, daß er weniger verdient als die geliebte Frau, die Glasarbeiterin Hede – seine Potenz schwindet. Darum macht er Verbesserungsvorschläge für die Brikett-Produktion,

die auch eingeführt werden. Doch aus sozialistischen Gründen werden sie Max nicht mehr Geld, sondern Ehre einbringen. Ihm genügt schließlich das symbolische Geld – Solidarität und Sozialismus –, um Hede wieder lieben zu können. So ergänzen sich Liebe und Produktion zu beider Wohl und unabhängig vom realen Geld. Auch in *Moritz Tassow*, den Hacks 1961 schrieb, erweist sich die Komödie der Liebe als eine Art Platzhalter für den Kommunismus, der sich noch nicht einstellen will; die sexuelle Potenz als Symbol für die Produktivität, die in der Arbeitswelt nicht realisierbar ist. Die Titelgestalt möchte nach der Befreiung vom Nationalsozialismus sofort das Gemeineigentum auf einem Gut einführen – scheitert jedoch: Die neuen Eigentümer arbeiten nichts: „Natürlich wärs wirklich besser, sie wollten was arbeiten. An meiner Einrichtung ist nichts zu tadeln (...) Es muß an den Leuten liegen, ja da liegt der Hase im Pfeffer: die Leute. Politik geht überhaupt nur ganz ohne Leute.“ Liebe aber nicht ohne Frauen: Moritz verführt die Bauerntochter Jette – die freie Liebe funktioniert, im Gegensatz zum Gemeineigentum. Als dieses aber im Namen der Partei zunächst einmal aus strategischen Gründen aufgeteilt, der Kommunismus aufgeschoben werden soll, überläßt Moritz seine freie Geliebte dem Ehebund mit dem Bauernburschen Jochen und wird – Schriftsteller: „das ist der einzige Stand,/ In dem ich nicht verpflichtet bin, kapiert / Zu werden oder Anhänger zu haben.“ Mit diesen Worten verabschiedet sich auch Hacks vom politischen Theater. Er weicht der höheren Gewalt: während die *Sorgen um die Macht* nach der Aufführung im „Neuen Deutschland“ scharf kritisiert wurden, setzte man *Moritz Tassow* im Deutschen Theater nach wenigen Aufführungen ab.

Die Komödienform von Hacks mit ihren frechen Versen war dem Lehrstück-Pathos entgegengesetzt und erwies sich in mancher Hinsicht den Konflikten der Arbeitswelt um Nonnen und Technik als angemessener. Doch verharmlost sie tendenziell die nationalsozialistische Vergangenheit, die auch bei Hacks in die Gegenwart geholt wird. Eine Zwischenposition sucht Volker Braun mit dem mehrmals überarbeiteten *Die Kipper*. Braun hatte selbst in jenem Kombinat Schwarze Pumpe gearbeitet, das in Müllers *Korrektur* dargestellt wird. „Das ist das langweiligste Land der Erde“, sagt Paul Bauch, ein undisziplinierter ‚Kraftkerl‘, der sich selbst zum Brigadier gemacht hat, nachdem er den alten in einer Messerstecherei besiegt hatte. Er lädt die Brigade zum Trinken ein und stachelt sie zur Produktivitätssteigerung an. Dies fördert zwar ihr Selbstbewußtsein, führt jedoch zu Brutalitäten und Unglücksfällen. Am Ende wird Bauch vom Kollektiv, das durch ihn selbstbewußt und selbstsicher geworden ist, verprügelt und ausgestoßen: „Er verliert eine Brigade, doch die Brigade gewinnt.“ Während der Außenseiter bei Müller entweder zum Einverständnis mit dem Kollektiv gezwungen oder

in den Westen geschickt wird, bei Hacks aber zum Intellektuellen und damit zum Statthalter der Utopie avanciert, strebt Braun eine Art dialektisches Gleichgewicht an zwischen einem „ganzen Menschen“ und einem unvollständigen Kollektiv. Letztlich wird es doch aufgehoben in der Idee des (technischen) Fortschritts. In seiner philosophisch ausbalancierten Dramaturgie umgeht Braun das Tragische, indem er den Außenseiter nicht untergehen, sondern einfach weiterziehen läßt – in die Utopie. Sie wird am Ende in der Wissenschaft, in der Kybernetik gesichtet: „Es gibt kybernetische Maschinen, die sich selbst regulieren (...) Man muß die Initiative in die Technik hineinbauen, sonst müßte sie der Mensch erst jeden Tag aufbringen, das war gewagt.“

In den siebziger Jahren wird die Thematik der Produktion von Konflikten anderer Art immer deutlicher überlagert. In Brauns *Schmittchen* verstümmelt die weibliche Titelfigur mit anderen Frauen den Bauleiter am Geschlecht, weil er sich weigert, seine Vaterschaft zuzugeben. Ist hier gleichsam Penthesilea in die Arbeitswelt gedrungen, so hatte Braun in *Tinka*, worin die Produktion noch eine größere Rolle spielte, eine idealistischer anmutende Frauenfigur in den Mittelpunkt gestellt – eine Frau, die, so Wolfgang Emmerich, „an der Unterforderung seitens stehengebliebener, spießiger, opportunistischer Mitmenschen“ scheitert (1989: 165). In *Zement* ließ Heiner Müller noch einmal die Mühen des Wirtschaftsaufbaus und das Pathos der Revolution zusammenklingen: „Ehren wir die Toten / Mit unsrer Arbeit für ein besseres Leben. / Genossen, setzt die Seilbahn in Betrieb“. Rückblickend spricht Müller von einem „zu spät“ geschriebenen Stück - mit ihm konnte er sich immerhin 1973 ‚offiziell‘ rehabilitieren. Zwar verschärft sich gegenüber den frühen Stücken, auch der nach Inge Müller verfaßten *Weiberkomödie*, das sexuelle Dilemma; zwar nimmt die Verselbständigung des Terrors bedrohliche Züge an – die Hauptfigur Tschumalow aber garantiert als integrierender und harmonisierender Faktor den geschichtlichen Fortschritt.

Wie in der Neuen Linken im Westen verlagert sich die utopische Hoffnung in diesen Jahren von der heimischen Produktionssphäre auf den Befreiungskampf in der Dritten Welt oder sucht in den Revolutionen der Vergangenheit neue Impulse. Damit rückt die Frage der Gewalt wieder in den Mittelpunkt. In Müllers *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution* und Brauns *Guevara oder Der Sonnenstaat* wird der antikoloniale Kampf zum Thema; in *Lenins Tod* von Braun und in *Mauser* von Müller die Russische Revolution. Im Falle des letzteren ist der Stoff selbst – „Variation auf ein Thema aus Scholochows Roman *Der Stille Don*“ – von untergeordneter Bedeutung, der Text bedient sich konsequenter als irgendeiner der Form des Lehrstücks. Zentral ist, daß der politische Terror hier als

Arbeit, als Produktion definiert wird. In Gestalt des Chors verlangt die Partei – ohne einen konkreten Anlaß – die Tötung eines einzelnen Revolutionärs, weil bei ihm der Terror sich verselbständigt habe, die Spannung zwischen Mittel und Zweck nicht mehr die brennende Wunde des Handelnden sei: „als seine Hand eins wurde mit dem Revolver / Und du wurdest eins mit deiner Arbeit / Und hattest kein Bewußtsein mehr von ihr / Daß sie getan werden muß hier und heute / Damit sie nicht mehr getan werden muß und von keinem / War dein Platz in unsrer Front eine Lücke / Und für dich kein Platz mehr in unsrer Front.“ Die Spannung zwischen Mittel und Zweck, Weg und Ziel wird als Voraussetzung revolutionären Handelns bestimmt – doch gerade die Form des Lehrstücks kennt diese Spannung nicht, da sie immer nur das allgemeine Ganze und nicht das konkrete Einzelne zur Sprache zu bringen vermag. So ist *Mauser* ein Paradoxon: ein Lehrstück gegen das Lehrstück.

Für eine jüngere Dramatiker-Generation könnte Ulrich Plenzdorfs dramatisierte Fassung der *Neuen Leiden des jungen Werthers* als neues Paradigma gelten. Der Alltag kehrt zurück, doch das kommunistische Telos ist verschwunden. Die Stücke von Uwe Saeger etwa sind Milieudarstellungen mit meist jugendlichen Protagonisten: „Nicht nationale Traumata, parabolische Kollisionen beschädigen diese Figuren, die Normalität der Verhältnisse läßt Ansprüche auf Selbstverwirklichung scheitern.“ (Riewoldt 1983: 184) Daneben wird das alte Produktionsstück in einer Reihe von Satyrspielen auf groteske, schwankhafte oder phantastisch-märchenhafte Weise verabschiedet; das reicht von Rainer Kirschs *Heinrich Schlaghands Höllenfahrt* über die Einakter von Kurt Bartsch (z.B. *Die Goldgräber*) bis zu *Rotter. Ein Märchen aus Deutschland* von Thomas Brasch, der 1976 in den Westen übersiedelte.

Weltliteratur ‚postrevolutionär‘ - Komödie und Tragödie

Wie Peter Hacks war Heinar Kipphardt aus weltanschaulichen Gründen in die DDR gekommen, seit 1950 hatte er als Dramaturg am Deutschen Theater gearbeitet. Sein „satirisches Lustspiel“ *Shakespeare dringend gesucht: Dramatische Satire* von 1953 gehört in gewisser Weise auch zu den Produktionsstücken - nur daß es die Produktion am Theater zum Gegenstand hat. Dadurch kann der Autor das Problem der ‚undramatischen‘ Arbeitswelt umgehen und in der entspannten Form einer streitbaren Unterhaltungskomödie die Frage von Produktivität und Gemeineigentum aufwerfen. Der Dramaturg Färbler leidet physisch unter der mangelnde Qualität der eingereichten Stücke - „(Zitiert:) ‚Träum‘ von Eisen und Traktoren, diese lieb ich Tag und Nacht. Die Brigade ist geboren, hei, wie sie

uns glücklich macht!‘ Mein Magen! Natron (...) In diesen Stücken geht es zu wie in einem Kuhmagen, nur, daß statt Gras Gedanken und altes Zeitungspapier wiedergekaut werden.“ Ausgerechnet dieser Geplagte übersieht das einzige wirkliche Talent. Es hilft ihm aber ein pfiffiger kluger Botenjunge, der ihm statt eines Funktionärs beisteht, den Fehler zu korrigieren. (In der Gestalt des untalentierten, opportunistischen Autors Mohnhaupt soll – so Emmerich (1989: 111) – der damals erfolgreiche Dramatiker Harald Hauser karikiert sein.) Die Austreibung des Bürokraten Schnell erinnert überdies an Majakowskis Dramaturgie. Nach einem satirischen Stück über das westdeutsche Wirtschaftswunder *Der staunenswerte Aufstieg des Alois Piontek* wollte Kipphardt in den *Stühlen des Herrn Szmil* wieder den ‚sozialistischen‘ Alltag kritisch unterhaltend darstellen. Das Stück wurde nicht mehr zur Aufführung freigegeben, sein Autor ging 1959 wieder zurück in den Westen. Es waren die Dramatiker, die sich in der Folge auf die Suche nach Shakespeare begaben: Die eigentliche Alternative zu Zeit- und Produktionsstücken lag in der Bearbeitung weltliterarischer Stoffe. Auch hier könnte man Brecht mit seinen *Coriolan-* und *Don Juan-Fassungen* als Ahnherrn bezeichnen. Als sich Müller und Hacks aber in den sechziger Jahren den ‚klassischen‘ Themen zuwandten, um sowohl dem Zugriff des Staates als auch der Tristesse der Arbeitswelt zu entgehen, waren die Brechtschen Kriterien nicht mehr maßgebend. Hacks setzte sich nun bewußt ab von der Ästhetik seines Lehrers und von seiner eigenen frühen Produktion und proklamierte unter dem Stichwort der „postrevolutionären Dramaturgie“ den notwendigen Übergang vom Sturm und Drang zur (sozialistischen) Klassik. Hacks Komödien nach griechischen Mythen (*Amphitryon*, 1958; *Omphale*, 1970) eliminieren dabei konsequent die ‚dunklen‘ Seiten ‚klassischer‘ Themen: In *Amphitryon* werden die seelischen Verwicklungen und das Mißtrauen zwischen Mann und Frau, die Kleist hervorhob, vom Göttervater mit leichter Hand entfernt. Der aber hat im Unterschied zu Moliere kein politisches Pendant in der Wirklichkeit, sondern nur ein utopisches in einer ungreifbaren Zukunft: er bedeutet, laut Hacks, die „Zusammenfassung und Verkörperung aller menschlichen Vermögen“. So nähert sich das Spiel, indem es aus den Unzulänglichkeiten des ‚Allgemein Menschlichen‘ seinen Witz zu gewinnen sucht, weniger Goethe, Schiller oder Kleist als der Offenbachschen Operette, der Aristophanischen Komödie und der Nestroyschen Posse. Deutlicher noch als Aristophanes exponiert Hacks dabei als Seele der Komödie die männliche Potenz. Wie im *Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe* (1976) liegt der Handlungsspielraum der Frau zwischen einem unattraktiven tumben Mann und einem schönen potenten Gott.

Nach dem politischen Eklat der *Umsiedlerin* gelang Heiner Müller mit der Sophokles-Adaption *Philoktet* die Rückkehr ins Theaterleben. Es folgte 1967 (nach dem Produktionsstück *Der Bau*, das wie der Film *Spur der Steine* auf den Roman von Erik Neutsch zurückgeht) *Ödipus Tyrann* (UA 1967). In *Philoktet* korrumpiert der klug taktierende Machtpolitiker Odysseus den naiven Moralisten Neoptolemos und weiß auch noch den toten Philoktet, der den Kriegsdienst verweigerte, für den Krieg zu instrumentalisieren. In den siebziger Jahren beginnt Müllers intensive Beschäftigung mit Shakespeare. Die *Macbeth*-Bearbeitung (1972) steigert nicht nur das Ausmaß der Verbrechen, sie zeigt auch die bei Shakespeare ‚positiven‘, edlen Figuren – Duncan, der Macbeth zum Opfer fällt, und Malcom, der Macbeth dafür bestraft – als ebenso mörderische Herrschergestalten, einzig die Hexen könnten als Stellvertreter des revolutionären Terrors gelten. Während Friedrich Dieckmann in einer vorsichtigen Kritik von der Gefahr einer „Ästhetisierung des Schrecklichen“ sprach (Sinn und Form 1973: 680ff.), warf Wolfgang Harich in einer ausladenden, humoristischen und zugleich heftigen Polemik dem Dramatiker „Geschichtspessimismus“ vor, wettete über den „rapiden Niedergang“ seiner „Sprachkultur“, in der er selbst einstmals Beethovensche Tragik zu erkennen glaubte, und nennt Müller einen „außengeleiteten Intellektuellen“, der der westlichen Porno- und Grausamkeitswelle Tribut zolle – während er andererseits Hacks als „Mozart des Adaptierens“ feierte: „leicht, heiter, erzgescheit, von aufklärerisch-rationaler Helle, Komödienstoffe bevorzugend“ (Harich 1973: 189ff.). *Macbeth* führte zum Bruch zwischen Hacks und Müller; neben dem ästhetischen Gegensatz verschärfte sich auch ihr Konkurrenzverhältnis: Müller gewann insbesondere im Westen an Berühmtheit, Hacks verlor hier in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre allmählich seine Position als der am meisten aufgeführte deutschsprachige Gegenwartsdramatiker. Während Hacks Erfolge vor allem beim ästhetisch eher konservativen Publikum in Ost und West feiern konnte, ist Müllers Aufstieg mit der Durchsetzung neuer Theaterformen verknüpft; deren szenische Mittel, die ‚Klassiker‘ in die Gegenwart zu versetzen, werden zu integralen Teilen des Müllerschen Dramas; Tableaus, die ebensogut aus einem Regiebuch stammen könnten, ersetzen Dialoge – z.B. in den letzten Szenen von *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* von 1979: „Autofriedhof. Elektrischer Stuhl, darauf ein Roboter ohne Gesicht. In zwischen unter den Autowracks in verschiedenen Unfallposen klassische Theaterfiguren und Filmstars. Musik WELCOME MY SON WELCOME TO THE MACHINE (Pink Floyd WISH YOU WERE HERE).“ Läßt die Ausgabe im Rotbuch-Verlag mittels Bildmontagen und Anordnung den Dramencharakter an sich schon verblassen, verzichten neuere Theatertexte des Autors (*Hamletmaschine*, 1979; *Bildbeschreibung*, 1985) weithin

sogar auf ausgeschriebene Rollen. Heiner Müller selbst sieht darin ein geschichtsphilosophisches Problem, über das kein Dramatiker sich hinwegsetzen könne – das Problem, „daß es keinen fiktiven Dialog mehr gibt. Eine Szene kann einem ganz klar sein, man kann es sich genau vorstellen, man kann es alles denken, aber den Dialog schreiben kann man nicht mehr. Eigentlich kann man nur noch in Zitaten miteinander reden.“ Außerhalb des Theaters jedoch entwickelt Müller seit den achtziger Jahren mit einiger Virtuosität ein Surrogat des Dialogs: die Kunst des Interviews, welcher er mehr und mehr seine Präsenz in der Öffentlichkeit verdankt.

Die intensive Auseinandersetzung mit der Dramatik Tschechows bei Thomas Brasch (seine Übersetzungen erschienen 1985), Harald Gerlach (*Vergewaltigung*, 1984), Volker Braun (*Die Übergangsgesellschaft*, 1988/89) und Georg Seidel setzt wohl nicht zufällig in der letzten Phase der DDR ein: in der Situation des Abschieds, mit der Einsicht in die Hinfälligkeit eines gesellschaftlichen Systems oder einer Ahnung davon. Heiner Müller geht dieser Auseinandersetzung – abgesehen von einer Bearbeitung der *Möwe* 1971 – aus dem Wege und hält sich an sowjetische Romanvorlagen: Michail Aleksandrowitsch Scholochow für *Mauser*, Fjodor Wassiljewitsch Gladkow für *Zement*, Aleksandr Alfredowitsch Bek für *Wolokolamsker Chaussee I-V* (1985-1988). Im Unterschied zu Brauns Stück, bei dem – im Sinne des auf Trotzki anspielenden Titels – die Perspektive des Übergangs zum Sozialismus offenbleibt, schweben die Hoffnungen von Seidels Bühnenfiguren nicht in ungreifbarer Zukunft wie bei Tschechows Gestalten; sie sind begraben in der überall noch greifbaren Vergangenheit. In *Villa Jugend*, das dann 1990 uraufgeführt wurde, sagen die Kinder des alten kommunistischen Funktionärs, der eben einen Selbstmordversuch begangen hat und sein Haus verkaufen muß: „Hier geht irgendwas zu Ende, was längst zu Ende ist, aber jetzt merke ichs erst (...) alles kaputt, das Land, die Menschen, heulen müßte man, heulen.“

Deutschland - Satire und Kult

Die satirische Behandlung deutscher Tradition in Brechts Bearbeitung des *Hofmeister* von Jakob Michael Reinhold Lenz wie auch in den von ihm angeregten frühen Stücken von Hacks (*Die Schlacht bei Lobositz*, 1956; *Der Müller von Sanssouci*, 1958) stand in deutlichem Spannungsverhältnis zur nationalen, auf die Wiedervereinigung ausgerichteten SED-Kulturpolitik, mit der andere remigrierte Exil-Autoren wie Friedrich Wolf (*Thomas Müntzer, der Mann mit der Regenbogenfahne*, 1953) oder Hedda Zinner (*Lützower*, 1955) durchaus übereinstimmten. Wie Hanns Eislers Libretto zu einer

Faustus-Oper wurde auch Brechts *Hofmeister*, wenn auch bedeutend vorsichtiger, der Vorwurf gemacht, die ‚negativen‘ Traditionen der deutschen Kultur zu stark zu akzentuieren. In den sechziger Jahren trat die deutsche Thematik in den Hintergrund, was damit zusammenhängen mag, daß die nationale Frage für das politische Selbstverständnis der DDR prekär geworden war. Die Abstinenz dauerte etwa bis zur Mitte der siebziger Jahre, als Stefan Schütz *Kohlhaas*, Heiner Müller *Die Schlacht. Szenen aus Deutschland* und *Germania Tod in Berlin* schrieb. Im Gegensatz zu Brechts satirischer Perspektive zeigen Müllers Stücke, die auf frühe Entwürfe aus den fünfziger Jahren zurückgreifen, eine Art Pantragismus des Deutschtums, der aber von Ernst Blochs *Prinzip Hoffnung* bewegt zu werden scheint. Das Ziel der deutschen Geschichte ist fragwürdig geworden; umso gewaltsamer wird es als Utopie beschworen. Was sich in den Produktionsstücken andeutet und bereits den Kern der Bearbeitung von Sophokles und Shakespeare (insbesondere *Anatomie Titus Fall of Rome* bildet, tritt in den Stücken über den Terror von links (*Der Auftrag*) und von rechts (*Die Schlacht*) noch prägnanter hervor: Müllers Dramatik steht in der Tradition von Nietzsches Dionysos; der evozierten Grausamkeit wird – wie bereits Horst Domdey (1986: 403ff.) und Richard Herzinger (1992) zeigten – kultischer Sinn zugesprochen.

In seinem *Hofmeister* hatte Brecht den Akt der Selbstkastration des bürgerlichen Hauslehrers in den Mittelpunkt gestellt – und damit die Sexualität als Metapher für politisches Handeln eingesetzt (anders als in *Turandot*, wo sie in alter Brecht-Tradition als Metapher für die Käuflichkeit des Denkens dient). In Müllers *Germania* richtet sich diese Metapher nun gegen die Praxis der Kommunisten - die ‚untreue‘ Freundin des jungen Arbeiters wird zur Allegorie der ‚beschmutzten‘ Partei: In ihr glaubt der sterbende alte Hilse, der ‚ewige‘ Maurer, die „rote Rosa“ (Luxemburg) wiederzuerkennen. *Leben Gundlings* – ein Stück, das den Deutschland-Satiren von Brecht und Hacks noch am nächsten steht – greift verschiedene Motive von Kleist, Büchner und Lessing auf, so etwa den Bären aus der *Hermannsschlacht*. Doch auch hier wird das sexuelle Motiv politisch allegorisiert: der Bär, der den Intellektuellen Gundling verfolgt und schließlich umarmt, wird als Verkörperung des Volks vorgestellt. Überraschende Ausnahme dieser grundlegenden Tendenz der Müllerschen Dramatik ist die unmetaphorische Darstellung der Sexualität in *Quartett*, das Müller 1980 nach Choderlos de Laclos *Les Liaisons dangereuses* verfaßt hat: hier allein kann sie für sich selbst sprechen..

Anders als Müller versucht Volker Braun in seinem Deutschland-Stück *Simplex Deutsch* Augenblicke der Entscheidung wie Schlaglichter zu gestalten: so etwa jenen der Befreiung im Jahre 1945, mit dem

das Stück schließt: „DU KANNST ALLES ENTSCHIEDEN / DANN FALLEN DIE TAGE WIEDER EIN EWIGER SCHNEE“. In den surrealistischen Bildern von Lothar Trolles *Weltuntergang Berlin* erscheint deutsche Geschichte weder als utopieträchtige Katastrophe noch als Ineinander von Entscheidung und Erstarrung, sie wird als Kontinuum sinnloser und infantiler (moralisch, politisch nicht faßbarer) Grausamkeiten vorgeführt. Eindringlicher und aufschlußreicher ist der Untergang in *Berlin, ein Meer des Friedens* von Einar Schleaf. Schleaf war 1976 nach Westberlin übergesiedelt und stellt in seinem Stück nun rückblickend den Alltag einer DDR-Familie auf die Bühne: verkommene Spießer einer Konsumgesellschaft ohne Waren, zwischen ausuferndem Westfernsehen und schrumpfendem Selbstbewußtsein: „Ich bin nicht gegen die Mauer. Das ist selbstverständlich, daß der Staat mich schützt“, sagt der Vater, der über die Killer im Fernsehen begeistert ist: „Die werden mit ihrer Vergangenheit fertig.“ Tatsächlich rückt die Vergangenheit bedrohlich in den Vordergrund – und dies läßt in gewisser Weise den Aufschwung des Rechtsextremismus nach 1989 erahnen: „Die Vergangenheit kommt immer wieder wie ein Kind geboren wird.“ - Das Kind ist diesmal die Enkelin, der vom Vater anvertraut wird: „Damals. Einundvierzig. Jeder Schuß ein Ruß. Hauptsache es knallt Mädchen.“ Eine Meeresüberschwemmung, der keine Mauer standhält, zerstört schließlich die Anti-Idylle. *Die Ritter der Tafelrunde* von Christoph Hein, die im Frühjahr 1989 am Staatsschauspiel Dresden uraufgeführt wurden, zeigen, auf der Folie des Grals-Mythos, mit erstaunlicher psychologischer Präzision den herannahenden Untergang innerhalb der staatstragenden Schicht der DDR. Hierbei werden auch distanzierte, halb dissidente Beziehungen der Intellektuellen zur Staatsmacht thematisiert. So einfach jedoch die Metaphorik zu durchschauen ist – der Gral, den die Ritter suchen, steht für das Ziel des Kommunismus, der Feind Klingsor für den Kapitalismus – , so sehr verstellt sie den Blick auf die komplexen, inneren und äußeren Bedingungen der Implosion dieses Staatswesens. Klingsor ist in gleicher Weise Schimäre wie der Gral - wirklich sind nur die sexuellen Beziehungen und der Generationenkonflikt. Ästhetisch schlägt sich dies in der Diskrepanz zwischen psychologischem Naturalismus und mythischer Fabel nieder, die zuweilen banale Situationen herbeiführt, deren surrealistische Möglichkeiten aber ungenutzt bleiben.

Nach dem Ende der DDR gewinnt insbesondere bei Heiner Müller der nationale Gesichtspunkt an Bedeutung. Sah er zunächst im ‚Realen Sozialismus‘ den Versuch einer ‚Bremsung‘ kapitalistischer Dynamik, so überträgt er diese Funktion allmählich auf antikapitalistische Ideen aus dem Spektrum der politischen Rechten. Die Ausstattung des Opfers, die Müller mit linken Ideen begonnen hatte, findet nun ihr eigentliches Ziel: am Ende der vitalistischen Inszenierungen steht der Kult des Todes.

Dionysos ist nicht mehr der Gott der Utopie, er feiert nun – im Sinne von Ernst Jünger und Botho Strauß – die Wiedergeburt des Immergleichen, des Nationalen. Die westdeutsche Linke wird kritisiert, weil sie sich „an Auschwitz erinnert, nicht an Stalingrad“ - „Der Zweite Weltkrieg war auch eine deutsche Tragödie“. Ihre Konsequenz sieht Müller, der zuletzt an einem Stück über Hitler und Stalin und an einem Libretto (für Pierre Boulez) über den Atriden-Mythos schreibt, offenbar in der Schlußlösung von Aischylos - darin nämlich, „daß die Toten gleichberechtigt sind (...) es hat sich soviel angehäuft an Schuld, an Verbrechen und an Kenntnis von Verbrechen, daß es plötzlich nicht mehr möglich ist zu entscheiden.“

Zitierte Literatur:

Domdey, Horst: Mythos als Phrase oder Die Sinnausstattung des Opfers. Henker- und Opfermasken in Texten Heiner Müllers. In: Merkur 40/1986

Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. 1955-1985. Aufl. Frankfurt am Main 1989

Harich, Wolfgang: Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß. In: Sinn und Form 25/1973, S. 189ff.

Herzinger, Richard: Masken der Lebensrevolution. Vitalistische Zivilisations- und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers. München 1992

Riewoldt, Otto F.: Theaterarbeit. In: Die Literatur der DDR. Hg. v. Hans-Jürgen Schmitt. München-Wien 1983