

Horsch · Tremel · Hrsg.
Grenzgänger der Religionskulturen

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Grenzgänger der Religionskulturen

Kulturwissenschaftliche Beiträge
zu Gegenwart und Geschichte
der Märtyrer

Herausgegeben von
Silvia Horsch und Martin Tremel

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Heiliger Demetrius von Saloniki, Pusckin Museum, Moskau, 12. Jh.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Lektorat: Bettina Moll
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5076-0

Säkularisierungsresistent? Martyrerfigurationen in Brechts *Maßnahme* und Müllers *Mauser*

Im Jahr 2004 hat der katholische Theologie- und Politikwissenschaftler Hans Maier darauf hingewiesen, dass der Begriff des Märtyrers bemerkenswert „säkularisierungsresistent“¹ sei. Nach Maier ist der Begriff des Märtyrers weiterhin religiösen Kontexten vorbehalten. Seine Meinung mag angesichts der Renaissance des Märtyrerbegriffs seit den Anschlägen vom 11. September 2001 vordergründig einleuchten. Im Folgenden soll dagegen gezeigt werden, warum Maiers These von der ‚Säkularisierungsresistenz‘ des Märtyrers fragwürdig ist. Ich werde dabei weniger das an sich zu problematisierende Konzept der Säkularisierung diskutieren,² sondern zu zeigen versuchen, dass Maiers These begriffsgeschichtlich ihre Tücken hat – zumindest wenn man bereit ist, zu akzeptieren, dass die Begriffsgeschichte von ‚Märtyrer‘ nicht auf ihre antiken Ursprünge zu reduzieren ist.³

Vielleicht ließen sich Maiers Überlegungen zur ‚Säkularisierungsresistenz‘ des Märtyrers im Hinblick auf die Ausdrucksseite des Begriffs bestätigen. Auch daran zweifle ich, kann und will dem hier aber nicht nachgehen. Stattdessen möchte ich exemplarisch zeigen, inwieweit Bertolt Brecht schon im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in seinem Lehrstück *Die Maßnahme* die Märtyrerfiguration säkularisiert hat – eine Technik, die gleichzeitig Modi der Sakralisierung kennt, deswegen auch als Dialektik begriffen werden kann und in der deutschen Dramengeschichte ihrerseits nicht neu ist.⁴ Brechts Säkularisierung berührt allerdings ausschließlich die Inhaltsseite des Begriffs ‚Märtyrer‘, den Ausdruck selbst verwendet er nicht.

Maier hat außerdem eine deutliche Politisierung des Märtyrerbegriffs in den letzten Jahren diagnostiziert. Auch dem möchte ich widersprechen. Schon Brechts Drama steht entschieden im Zeichen der Politisierung des Märtyrers. Dass zudem

1 Hans Maier: „Politische Martyrer? Erweiterungen des Märtyrerbegriffs in der Gegenwart“, in: *Stimmen der Zeit*, 5 (2004), S. 291–305, hier S. 293.

2 Vgl. Martin Tremml/Daniel Weidner (Hg.): *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*, München 2007.

3 Vgl. zur ersten Orientierung: Bärbel Beinhauer-Köhler: „Märtyrer. I. Religionsgeschichtlich“; Ulrich Köpf: „Märtyrer. II. Alte Kirche, III. Mittelalter, Reformation, Gegenreformation“; Christoph Strohm: „Märtyrer. IV. Neuzeit“, alle in: Hans Dieter Betz (Hg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Tübingen 42002, Sp. 861–867; Peter Gerlitz: „Martyrium. I. Religionsgeschichte“, in: Gerhard Müller (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 22, Berlin u. a. 1992, S. 197–202.

4 Vgl. Sigrid Weigel: „Emilia Galotti – Opfer, Säkularisierung und tragisches Subjekt“, in: dies. (Hg.): *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern*, München 2007, S. 59–62.

auch die personalisierte Politisierung des Märtyrertums keine neue Idee ist, werde ich im zweiten Teil mittels einer Untersuchung von Heiner Müllers *Mauser* und seiner Büchner-Preisrede darlegen. Müller hat das messianische Potential der *Maßnahme* mit *Mauser* einerseits kritisiert. Das hat bei ihm andererseits aber nicht zu einem völligen Verzicht auf Märtyrerfigurationen geführt. Mitte der 1970er Jahre hat er zu einer Rekontextualisierung der Märtyrerfiguration angesetzt, indem er sie – im Unterschied zu Brecht – personalisierte und dadurch eine Art revolutionäre Hagiographie etablierte. Auch die Politisierung geht dementsprechend nicht auf die selbsternannten islamistischen Märtyrer zurück, sondern ist eine ältere Idee. Wie alt sie ist, kann im Rahmen dieser Studie nicht erörtert werden. Wahrscheinlich existierte sie schon in der christlichen Antike.⁵

1. Brechts säkularisiertes Märtyrertum

Am 13. Dezember 1930 konnte das Publikum im Haus der Berliner Philharmonie im Programmheft folgendes lesen:

Das Lehrstück *Die Maßnahme* ist kein Theaterstück im üblichen Sinne. Es ist eine Veranstaltung von einem Massenchor und 4 Schauspielern. Den Part der Spieler haben bei unserer heutigen Aufführung [...] 4 Schauspieler übernommen, aber dieser Part kann natürlich auch in ganz einfacher und primitiver Weise von jungen Leuten ausgeführt werden und gerade das ist sein Hauptzweck.

Der Inhalt des Lehrstücks ist kurz folgender: 4 kommunistische Agitatoren stehen vor einem Parteigericht, dargestellt durch den Massenchor. Sie haben in China kommunistische Propaganda getrieben und dabei ihren jüngsten Genossen erschießen müssen. Um nun dem Gericht die Notwendigkeit dieser Maßnahme der Erschießung eines Genossen zu beweisen, zeigen sie, wie sich der junge Genosse in den verschiedenen politischen Situationen verhalten hat. Sie zeigen, daß der junge Genosse gefühlsmäßig ein Revolutionär war, aber nicht genügend Disziplin hielt und zu wenig seinen Verstand sprechen ließ, so daß er, ohne es zu wollen, zu einer schweren Gefahr für die Bewegung wurde.⁶

Anliegen des Stücks sei es, so heißt es im Programmheft weiter, einen materialistischen „Begriff der Gerechtigkeit“ zu erarbeiten, welcher durch die „Vernichtung“ der kapitalistischen Gesellschaft „erlangt“ werden könne.⁷

Die Uraufführung selbst war festlich, wie die Erinnerung von Ernst Busch, der eine der vier Hauptrollen spielte, zeigt: „Die *Maßnahme* war kein Theaterstück, sondern ein Oratorium, ein Podiumsstück [...]. Wir saßen auf Stühlen und stan-

5 Vgl. etwa Giorgi Maisuradze: „Der heilige Georg – ein Held christlicher politischer Theologie“, in: Weigel (Hg.): *Märtyrer-Porträts* (Anm. 4), S. 95–99.

6 Bertolt Brecht: „[Das Lehrstück *Die Maßnahme*]“, in: ders.: *Schriften 4: Texte zu Stücken*, hg. v. Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei u. a., Berlin u. a. 1991, S. 96 f.

7 Ebd., S. 97.

den auf, wenn wir an der Reihe waren.“⁸ Dieser feierlich-ernsthafte Rahmen wurde durch Musik und Text gestützt. Zudem rekurrierte die Inszenierung deutlich auf das religiöse Wissen der Rezipienten. Schon im Programmheft folgen auf den zitierten Eingangspassus vier Fragen, von denen drei gleichlautend beginnen: „Glauben Sie, daß ...“⁹ Auch wenn das Verb ‚glauben‘ hier im Sinne von ‚meinen‘ verwendet wird und die Fragen nicht auf eine Art Bekenntnis zielen, sondern zu Einschätzungen oder Beurteilungen auffordern, so kündigen sie doch die Tendenz zur Sakralisierung an, die das gesamte Projekt *Die Maßnahme* kennzeichnet. So wird bereits im Präludium von Hanns Eisler Bachs *Matthäuspassion* zitiert. Auf sie wird im weiteren Verlauf ein weiteres Mal angespielt.¹⁰ Dieser musikalische, christlich konnotierte Rahmen wird in den Analysen des Stücks immer wieder übersehen. So meint Klaus-Dieter Krabiell im *Brecht Handbuch*, die Gerichtsverhandlung bilde den „strukturellen Rahmen“ des Stücks.¹¹ Er blendet bei seiner Beurteilung die Musik aus und betrachtet ausschließlich den Text. Durch das Präludium und durch psalmodierende Gesänge¹² aber wird in *Die Maßnahme* von Beginn an der politisch-juristischen eine religiöse Dimension beigegeben, die allerdings auf der Textebene in den ersten sieben der insgesamt acht Szenen nicht zum Tragen kommt.

Die Maßnahme wird von der Mehrheit der Brecht-Forschung als Lehrstück¹³ verstanden und nicht, wie Ernst Busch meinte, als Oratorium.¹⁴ In der *Maßnahme* werden Lieder und Chöre mit epischen Textteilen gemischt – häufig in rezitativer Berichtsform. Die Handlung wird nicht bzw. kaum szenisch dargestellt. Stattdessen wird sie durch die Erzählung vermittelt. Der Chor der *Maßnahme* hat – wie schon in den Oratorien des 17. Jahrhunderts – stärker eine rhetorisch-kommentierende als eine dramatische Funktion.¹⁵

8 Ernst Busch: *O. T.*, in: Bertolt Brecht: *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit Spielanleitung*, hg. v. Reiner Steinweg, Frankfurt a. M. 1972, S. 465 f.

9 Brecht: „[Das Lehrstück *Die Maßnahme*]“ (Anm. 6), S. 96.

10 Gerd Rienäcker: „Musik als Agens. Beschreibungen und Thesen zur Musik des Lehrstückes *Die Maßnahme* von Hanns Eisler“, in: Inge Gellert/Gerd Koch/Florian Vaßen (Hg.): *MASSNEHMEN. Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück DIE MASSNAHME. Kontroversen – Perspektiven – Praxis*, Berlin 1999, S. 180–189.

11 Klaus-Dieter Krabiell: „Die Maßnahme“, in: Jan Knopf (Hg.): *Brecht Handbuch*, Bd. 1: *Stücke*, Stuttgart u. a. 2001, S. 253–266, hier S. 254.

12 Hans Heinz Stuckenschmidt nennt den „Gesang der Reiskahnschlepper“ in der *Maßnahme* gar „ein Lamento von orientalisch-psalmodierendem Charakter, das einzige lyrische Stück in der *Maßnahme*“; vgl. ders.: „Politische Musik zu Brecht-Eislers *Maßnahme*“, in: Brecht: *Die Maßnahme* (wie Anm. 8), S. 343–348, hier S. 347.

13 Alternativ zum etablierten, textbezogenen Lehrstück-Verständnis hat Dorothea Kolland vorgeschlagen, das Lehrstück grundsätzlich als „musikalische Gattung“ zu begreifen. Der Vorschlag ist sinnvoll; vgl. dies.: „Musik und Lehrstück“, in: Gellert/Koch/Vaßen: *MASSNEHMEN* (Anm. 10), S. 174–179, hier S. 175.

14 Nach Meinung Buschs steht die *Maßnahme* „der oratorischen Form des *Badener Lehrstücks* näher als der Schulooper“, vgl. Busch: *O. T.* (Anm. 8), S. 253.

15 Christoph F. Lorenz: „Oratorium“, in: Harald Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin u. a. 2000, S. 763–766. Dass der Chor daneben auch textstrategische

Klaus Lazarowicz ist in seiner kenntnisreichen, aber überzogen polemischen Studie zur *Maßnahme* noch über die Verortung als Oratorium hinausgegangen und hat sie als „rote Messe“ gedeutet. Er hat nachgewiesen, dass Brecht Elemente der katholischen Liturgie (*Confiteor, Gloria, Laudes*) integriert hat. Gegen Lazarowicz' Deutung als Messfeier spricht freilich der Aufführungston. Eisler hat die Sänger aufgefordert „ausdruckslos“ und ‚ohne Einfühlung‘, „kalt, scharf und schneidend“¹⁶ zu singen. Er hat damit Vortragsweisen angemahnt, die dem Pathos der Liturgie entgegenstehen.

Mit dieser Synthese aus Lehrstück, barockem Oratorium und Momenten der katholischen Messfeier hat Brecht eine weitere Variante antiaristotelischer Dramatik geschaffen, der keine kathartische und auf Mitleid zielende Dramaturgie zu Grunde liegt. *Die Maßnahme* verfolgt ein ähnliches Anliegen wie die neostoische Barock-Tragödie.¹⁷ Nicht in erster Linie die Affekte der Rezipienten werden angesprochen. Affektbeherrschung und konsequente Vermittlung der zum Ausdruck gebrachten Lehre werden durch die doppelte Rahmung des Stücks in den Mittelpunkt gestellt. Das korrespondiert in *Die Maßnahme* mit der schon im Programmheft vorgenommenen kategorischen Trennung zwischen Gefühl und Rationalität, die ihrerseits in doppelter Weise in Erscheinung tritt. Sie gilt zunächst für den Revolutionär: Wie bereits das Programmheft ankündigt, hat er rational zu sein. Er darf Mitleid nicht als Anlass für die Agitation zulassen und nicht „gefühlsmäßig“ sein, wie es in der zitierten Einleitung im Programmheft heißt. Und diese Trennung gilt dann auch für die Vorgehensweise des revolutionären Kollektivs, das die Humanität dem revolutionären Ziel unterordnet.

Die Maßnahme rekurriert aber nicht nur durch die Musik auf die Passion. Darüber hinaus assoziiert der Titel der achten und letzten Szene, *Die Grablegung*,¹⁸ den Opfertod Christi. Statt des Messias wird der junge Genosse getötet, „wobei an die Stelle des religiösen Heilsversprechens der Wille zur revolutionären Veränderung der Welt tritt.“¹⁹ Das wird durch ein zweites, biblisches Motiv ergänzt – dem Einverständnis in das Opfer und der damit verbundenen Einsicht in die Notwendigkeit der Tötung. Das Einverständnis hat Brecht schon in den der *Maßnahme* vorausgegangenen Lehrstücken etabliert. In der *Maßnahme* lautet die für das Einverständnis zentrale Stelle folgendermaßen:

DIE DREI AGITATOREN
Wir sagten: Lehne deinen Kopf an unseren Arm
Schließ die Augen
Wir tragen dich.

Funktion hat, hat Ralf Schnell gezeigt: „Text des Lehrstücks“, in: Gellert/Koch/Vaßen: *MASS-NEHMEN* (Anm. 10), S. 150–158.

16 Hanns Eisler: „Einige Ratschläge zur Einstudierung der *Maßnahme*“, in: Brecht: *Die Maßnahme* (Anm. 8), S. 248 f.; vgl. Klaus Lazarowicz: „Die rote Messe. Liturgische Elemente in Brechts *Maßnahme*“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 16 (1975), S. 205–220.

17 Hans-Jürgen Schings: *Die patristische und die stoizistische Tradition bei Andreas Gryphius. Untersuchungen zu den Dissertationen funebres und Trauerspielen*, Köln u. a. 1966.

18 Vgl. Brecht: *Die Maßnahme* (Anm. 8), S. 62–64.

19 Krabiell: „Die Maßnahme“ (Anm. 11), S. 257.

DER JUNGE GENOSSE *unsichtbar*:

Er sagte noch: Im Interesse des Kommunismus

Einverstanden mit dem Vormarsch der proletarischen Massen

Aller Länder

Ja sagend zur Revolutionierung der Welt.

DIE DREI AGITATOREN

Dann erschossen wir ihn und

Warfen ihn hinab in die Kalkgrube.²⁰

Diese Szene hat von der Uraufführung bis heute immer wieder provoziert. Brecht hat darauf reagiert und in den folgenden Fassungen (*Die Maßnahme* wurde von ihm mehrfach überarbeitet)²¹ den Satz der drei Agitatoren („Wir tragen dich.“) vor der Erschießung gestrichen. Grundsätzlich hat er die auf dem Einverständnis des jungen Genossen basierende Tötung dadurch aber nicht modifiziert.

Der Szenentitel *Die Grablegung*, der auf den Tod Christi verweist,²² wird bemerkenswert unpräzise, wenn die Analogie zwischen dem Opfertod und dem Ende des Lehrstücks auf die Spitze getrieben wird: In der *Bibel* töten die Ungläubigen und Verräter, bei Brecht die Revolutionäre. Wird hier also gar nicht auf das Martyrium Christi angespielt, wie man zunächst auf Grund des Titels mutmaßen könnte?

Alternativ zum Opfer Christi kennt die *Bibel* die geplante Opferung Isaaks durch Abraham (Genesis 22) und das vollzogene Opfer der Tochter Jeftahs (Richter 11) – dieses erfolgt ebenfalls mit dem Einverständnis der zu Opfernden. Beide zum Opfer bereite Väter handeln zwar ausdrücklich gegen das göttliche Tötungsverbot „Du sollst nicht töten“, aber ähnlich den Revolutionären auf Grundlage einer Verpflichtung (bzw. eines Gelübdes im Falle Jeftahs). Insofern weist das Opfer der *Maßnahme* dem ersten Anschein nach strukturell mehr Gemeinsamkeiten mit den alttestamentlichen Opferfigurationen auf als mit dem Opfertod Christi.

Das Stück endet mit dem Satz: „Wir sind einverstanden mit Euch.“²³ Es ist also nicht nur das Einverständnis des jungen Revolutionärs in seine Tötung, sondern ein doppeltes Einverständnis, das *Die Maßnahme* figuriert. Das ist ein zentraler Unterschied gegenüber der Opferung von Jeftahs Tochter, die selbst Instanz für das Einverständnis ist. Das Einverständnis Gottes in den Vollzug dieses Opfers und in das Abrahams darf ausgeschlossen werden. Es ist daher nicht plausibel, wenn Reinhold Grimm den Text als Tragödie deutet.²⁴ Grimm berücksichtigt bei seinen

20 Brecht: *Die Maßnahme* (Anm. 8), S. 64.

21 Vgl. ebd., S. 187–201.

22 Vgl. Thomas Naumann: „Wo du hingehst – Brecht und die Bibel“, in: Sebastian Kleinschmidt/Therese Hörnigk (Hg.): *Brechts Glaube. Brecht Dialog 2002*, Berlin 2002, S.159–203, insb. S. 182.

23 Brecht: *Die Maßnahme* (Anm. 8), S. 64.

24 Reinhold Grimm: „Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 78 (1959), S. 394–424. Die These von der tragischen Qualität der *Maßnahme* hat weiterhin viel Zuspruch, weswegen ihre erneute Diskussion vielversprechend wäre; vgl. etwa Joachim Fiebach: „Die Maßnahme – Lesarten in sich verändernden historischen Kontexten“, in: Gellert/Koch/Vaßen: *MASSNEHMEN* (Anm. 10), S. 62–71.

Überlegungen nicht, dass auf konventionelle Art und Weise in dieser die Tötung abschließend als ungerechtfertigt dargestellt wird. Zwar kennen tragische Opfer-figurationen die Einwilligung in das eigene Opfer und präfigurieren so Katharsis und Peripetie. Das gilt für Iphigenie, die wie Jephthas namenlose Tochter ausdrücklich ihrer Tötung zustimmt. Und auch Catharina von Georgien und Emilia Galotti willigen in ihren Tod ein und fordern ihn sogar. In *Die Maßnahme* dagegen ist das erste Einverständnis, das des jungen Revolutionärs, zwar eine Voraussetzung, aber erst das zweite Einverständnis, der abschließende Urteilsspruch, ist dramaturgisch zwingend, um die Rechtmäßigkeit der Tötung zu behaupten. Deswegen ist der junge Genosse Christus letztlich auch so ähnlich, denn dem Tod beider geht nicht nur das Einverständnis des Opfers voraus, das Einverständnis des Richters erfolgt ebenfalls. Nur ist die Richterinstanz in der *Maßnahme* eine menschliche, während in der *Bibel* Gott richtet.

Gemeinsam mit Christus hat der junge Genosse aber nicht nur das doppelte Einverständnis, sondern nach der Tötung auch das Fehlen seines Körpers, dem unhintergehbaren Zeichen seines Todes: „Und als der Kalk ihn verschlungen hatte | Kehrt wir zurück zu unserer Arbeit.“²⁵

Jeder tote Körper kann gedeutet werden. Er kann zum Gegenstand des Spotts werden, kann dem Gegner zur Anklage dienen oder von ihm seinerseits gedeutet werden – die Parteigänger des Toten sprechen dann von Umdeutung. Heiner Müller hat dieses Prinzip in *Philoktet* vorgeführt. Das Fehlen des toten Körpers dagegen stabilisiert den Bericht von der Tötung. Er ersetzt die Deutung des Leibeszeichens und kann deswegen als Beweis für die Göttlichkeit des Toten begriffen werden.

Außerdem ist für den Märtyrer das Bekenntnis vor der Tötung wesentlich – und ggf. die vorhergehende Bekehrung, die durch das Bekenntnis abgeschlossen wird. Diese Verbindung aus Bekenntnis und Opfer sichert der Bericht. Die Dramaturgie des Martyriums gleicht dabei dem Plan der Buße: Reue, Beichte samt *Confessio* und zuletzt Wiedergutmachung, wobei diese in der *Maßnahme* durch die Aufgabe des Körpers radikalisiert wird und damit als Anklage an den gegenwärtigen Weltzustand erfolgt.

Nun könnte man freilich meinen, der Tod des jungen Genossen sei deswegen kein Märtyrertod, weil die Marter fehlt. Der sozialistische Märtyrer muss kein Martyrium erleiden. Die Forschung ist in diesem Punkt nicht immer präzise.²⁶ Doch widerspricht das Fehlen der Marter eben gerade nicht der christlichen Märtyrer-Figuration, denn für diese ist jene ebenfalls nicht zwingend. Dass das Opfer ohne Marter vollzogen wird, stellt zumindest nach Meinung des Kirchenvaters Augustin die Qualität des Martyriums nicht in Frage: „Christi martyrem non facit poena sed causa [Nicht die Pein macht den Märtyrer Christi aus, sondern die Sache, Übers. K. B.].“

²⁵ Brecht: *Die Maßnahme* (Anm. 8), S. 64.

²⁶ Vgl. etwa Naumann: „Wo du hingehst“ (Anm. 22), S. 181.

Brechts Umgang mit der christlichen Märtyrerfiguration zielt auf eine entschiedene Säkularisierung. Das lässt sich besonders am zweiten Einverständnis festmachen. Nicht Gott willigt in das Opfer ein und rechtfertigt es damit, sondern das Revolutionsgericht. Bekanntlich hat etwa zeitgleich Carl Schmitt in Anlehnung an Max Weber in der *Politischen Theologie* (zuerst 1922) das Säkularisierungskonzept entschieden politisiert.²⁷ Die Brecht-Forschung hat sich bemüht nachzuweisen, dass Brecht zu dieser Zeit Schmitt nicht kannte, während Schmitts Brecht-Rezeption inzwischen gut aufgearbeitet ist.²⁸ Doch ist es letztlich unwesentlich, wer was wann gelesen hat, denn Schmitts Thesen wurde Ende der 1920er Jahre breit rezipiert – man denke an Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928). Brecht kann also auch indirekt mit Schmitts Ideen konfrontiert worden sein. Die Analogie zwischen der gezielten Säkularisierung und dadurch Politisierung des Opfergedankens durch Brecht einerseits und Schmitts *Politischer Theologie* andererseits ist auf jeden Fall offensichtlich.

Das bisher Dargestellte erlaubt weiterhin drei Schlussfolgerungen:

Erstens: Brechts junger Genosse wird von den anderen Revolutionären aus der Gruppe ausgeschlossen und gleich einem Häretiker behandelt. Er kennt die Lehre, aber er handelt davon abweichend nach einem Alternativkonzept, das ‚Menschlichkeit‘ oder ‚Hilfsbereitschaft‘ genannt werden kann und seinen Ursprung wesentlich in der christlichen Nächstenliebe hat. Der junge Genosse ist der Selbstwahrnehmung nach kein Häretiker, doch hat das die Ketzermacher noch nie angefochten. Die Gruppe sondert den jungen Genossen aus und integriert ihn im Anschluss an das Einverständnis wieder in die Gruppe. Der junge Genosse ist dementsprechend eine Art Konvertit, der die Wiederaufnahme in die Gruppe mit dem Leben büßt. Das Einverständnis ist dabei *confessio* und *conversio* zugleich. Das führt zu dem vordergründig paradoxen Ergebnis, dass die Gruppe der Revolutionäre den jungen Genossen zunächst verketzert und seinen Tod beschließt. Dann ruft sie das Gericht an, macht sein Handeln publik und leistet damit seiner Stilisierung zum Märtyrer Vorschub.

Zweitens: Dass der junge Genosse ein Märtyrer ist, ergibt sich, weil sein Einverständnis in das Opfer ein Zeugnis ist. Der junge Genosse ordnet sein Leben dem Fortschritt der Revolution unter und bezeugt damit ihren fundamentalen und absoluten Geltungsanspruch. Die Revolutionspropaganda wird zu einem Prinzip, das die Hoffnung auf die Zukunft nährt, wie der Kontrollchor abschließend feststellt: „Und Eure Arbeit war glücklich | Ihr habt verbreitet | Die Lehre der Klassiker | Das

27 Vgl. dazu Sigrid Weigel: „Souverän, Märtyrer und ‚gerechte Kriege‘ jenseits des Jus Publicum Europaeum. Zum Dilemma Politischer Theologie, diskutiert mit Carl Schmitt und Walter Benjamin“, in: Daniel Weidner (Hg.): *Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, München 2006, S. 101–128.

28 Manfred Lauer: „Politische Theologie des Klassenkampfes. Die Lektüre von Brechts *Die Maßnahme* durch Carl Schmitt – ein soziologischer Versuch“, in: Gellert/Koch/Vaßen: *MASSNEHMEN* (Anm. 10), S. 39–61.

ABC des Kommunismus.²⁹ Die Legitimität des Opfers wird bestätigt durch den weiteren Verlauf der Handlung, denn die Propaganda war erfolgreich. Der Tod des Genossen bezeugt nicht nur das Prinzip, der Verlauf bestätigt es zudem. Dabei verweist der Titel der letzten Szene außerdem auf die Ursprungsnarration der christlichen Märtyrerfiguration: Brecht verwendet mit dem Wort ‚Grablegung‘ zunächst einen christlichen Terminus. Die Szene gleicht der biblischen Schilderung zudem, weil kein toter Körper bleibt, was ein zweites Zeugnis – nämlich die Selbstanklage der Agitatoren – provoziert. Brecht übernimmt wesentliche Elemente der christlichen Märtyrerfiguration und integriert sie in das Lehrstück.

Drittens: Die tragische Qualität der *Maßnahme* ist wiederholt diskutiert worden.³⁰ Nicht nur mit der *Heiligen Johanna*,³¹ sondern auch mit der *Maßnahme* revalidiert Brecht die Märtyrerthematik für die Dramatik. Literaturgeschichtlicher und theoretischer Bezugspunkt Brechts ist das deutsche Trauerspiel im Sinne Benjamins. Das ergibt sich nicht nur aus der Märtyrerthematik, sondern ebenso aus der stoischen Gelassenheit, mit der die Hauptfiguren ihrem Tod entgegensehen. Es greift aber zu kurz, wenn in der Brecht-Forschung verallgemeinernd auf das deiktische und didaktische Potential des Trauerspiels hingewiesen wird.³² Dass dieses ihr eigen ist, ist banal – schließlich handelt es sich um frühneuzeitliche Schuldramatik. Was Brecht hier jenseits von Stoizismus und Didaxe reaktualisiert, ist die allegorische Struktur des barocken Trauerspiels im Sinne Benjamins. Der *Maßnahme* ist ein allegorisches Potential eigen, das auf seine eigene Vollendungsbedürftigkeit hinweist und damit in der ständigen dialektischen Spannung von Todesverfallenheit und Ewigkeit, von Vergänglichkeit und Auferstehung, von Bruchstück und Totalität steht. *Die Maßnahme* mit ihrer allegorischen Struktur benötigt die Märtyrerfiguration, um die Menschlichkeit des christlichen Zeitalters gleichzeitig anzuerkennen und ihre Überwindung in Angriff zu nehmen – freilich als Spiel, als Reflexion über das Spiel und durch Lernen im Spiel, weswegen Christoph Menke Brechts Lehrstück mit guten Gründen Metatragödie genannt hat.³³

2. Müllers Personalisierung des Märtyrertums

„Die christliche Endzeit der *Maßnahme* ist abgelaufen“, schreibt Heiner Müller in seiner berühmten *Verabschiedung des Lehrstücks* die als Brief verfasst und an Reiner Steinweg, den Herausgeber der Kritischen Ausgabe von Brechts *Maßnahme* und Verfasser zahlreicher Studien zum Lehrstück, adressiert ist. Wenn Müller damit lakonisch und paradox zugleich das Ende der Endzeit verkündet, so ist das kaum als Polemik gegen den christlichen Messianismus, sondern vielmehr gegen Brechts

29 Brecht: *Die Maßnahme* (Anm. 8), S. 64.

30 Vgl. Grimm: „Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie“ (Anm. 24).

31 Hartmut Heinze: *Das deutsche Märtyrerdrama der Moderne*, Frankfurt a. M. u. a. 1985, S. 71–76.

32 Vgl. etwa ebd., S. 71 f.

33 Christoph Menke: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a. M. 2005, S. 142–157.

sozialistischen Messianismus der späten 1920er Jahre gerichtet, der u. a. in der *Maßnahme* zum Ausdruck kommt. Müller war misstrauisch gegenüber Brechts „messianische[r] Politik, die ohne Glaubensaffekte nicht so recht auskommt.“³⁴ Ihm war der politische Messianismus Benjamins, „dem die Skepsis gegenüber Erlösungsverprechen immanent ist“,³⁵ deutlich näher – wir werden darauf zurückkommen.

Aus der Verabschiedung des Lehrstücks lässt sich im Umkehrschluss folgern, dass nach Meinung Müllers das Lehrstück-Konzept zur Zeit Brechts eine adäquate dramatische Form gewesen ist – eine Form, die die konventionellen Regeln des Theaters außer Kraft zu setzen vermochte und Zuschauer und Spielende in eins fallen ließ. Erst für die Gegenwart (1977) lehnte er das Lehrstück als unzeitgemäß ab: „ich denke, daß wir uns vom LEHRSTÜCK bis zum nächsten Erdbeben verabschieden müssen“,³⁶ konstatierte er trocken und zum Entsetzen der Brecht-Epigonen.

Seine knappe *Verabschiedung* überraschte im Jahr des sogenannten ‚Deutschen Herbst‘ gerade die bundesrepublikanische Linke, weil Müller nur ein Jahr zuvor offensiv die Brecht-Nachfolge eingefordert und die Aktualität des Lehrstücks indirekt aufgezeigt hatte – und zwar mit *Mauser*, das nicht nur formal Lehrstück-Charakter hat, sondern auch wesentlich der Dramaturgie der *Maßnahme* verpflichtet ist.

Der Titel des Stücks ist in mehrfacher Hinsicht anspielungsreich, wie Nikolaus Müller-Schöll dargelegt hat: Zentral sind Trotzki's Satz über das ‚Mausern‘ der Gesellschaft und Majakowski's Gedicht *Linker Marsch*, in dem an den Revolver gleichen Namens appelliert wird: „rede, Genosse Mauser.“³⁷ Zwar hatte Müller *Mauser* schon 1970 geschrieben,³⁸ publiziert wurde der Text aber erst 1976 in der Frühjahrsausgabe von *New German Critique* in einer englischen und einer deutschen Fassung. In der DDR war die Verbreitung des Textes bis 1988 verboten.

Müller fordert für *Mauser* – ähnlich wie Brecht für *Die Maßnahme* – eine rigorose Auflösung der Grenze zwischen Publikum und Sprechenden. Anders als *Die Maßnahme* gibt es in *Mauser* keine Rahmenhandlung, die der Gerichtsverhandlung in Brechts Lehrstück entspricht. Zudem handelt *Mauser* rigoros von der Liquidierung. A ist Henker im Auftrag der Revolution. Nachdem er an seinem Tun zu zweifeln beginnt, kehren sich seine Skrupel um. Er wird zum orgiastischen Henker. Vorgeworfen werden A nicht die Tötungen, sondern sein Lustgewinn daran. Und an dieser Stelle greift Müller auf das zentrale Motiv der *Maßnahme* zurück: auf das Einverständnis, das von A vor seiner Hinrichtung verlangt wird. Anders als der

34 Erdmut Wizisla: „Verzicht auf Traumproduktion? Politischer Messianismus bei Benjamin und Brecht“, in: Kleinschmidt/Hörnigk (Hg.): *Brechts Glaube* (Anm. 22), S. 133–144, hier S. 141.

35 Ebd.; vgl. dazu auch Giorgio Agamben: *Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief*, aus dem Ital. übers. v. Davide Giuriato, Frankfurt a. M. 2006.

36 Heiner Müller: „Verabschiedung des Lehrstücks“, in: ders.: *Schriften*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt a. M. 2005, S. 187.

37 Nikolaus Müller-Schöll: „Die Maßnahme auf dem Boden einer unreinen Vernunft. Heiner Müllers ‚Versuchsreihe‘ nach Brecht“, in: Gellert/Koch/Vaßen (Hg.): *MASSNEHMEN* (Anm. 10), S. 251–267, insb. S. 256 f.

38 Die Vorstudien im Heiner Müller Archiv in der Akademie der Künste zu Berlin reichen bis in die 1950er Jahre zurück und sind bisher nicht wissenschaftlich aufgearbeitet.

junge Revolutionär weigert sich A, es abzulegen. Stattdessen zweifelt er am Sinn seines Lebens: „Was kommt hinter dem Tod.“ Der Chor erklärt, diese Frage nicht beantworten zu können und fordert erneut das Einverständnis:

Aber die Revolution braucht
 Dein Ja zu deinem Tod. Und er fragte nicht mehr
 Sondern ging zur Wand und sprach das Kommando
 Wissend, das tägliche Brot der Revolution
 Ist der Tod ihrer Feinde, wissend, das Gras noch
 Müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt.

A: TOD DEN FEINDEN DER REVOLUTION.³⁹

Müller aktualisiert das Einverständnis und verbindet es mit den aus dem Stück bereits bekannten Versen: „Wissend, das tägliche Brot der Revolution | Ist der Tod ihrer Feinde, wissend, das Gras noch | Müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt.“ Sie sind eine Anspielung auf Scholochows *Der Stille Don*, werden im Text als Rondo variiert insgesamt acht Mal zitiert und verleihen dem Text eine lyrische Gestalt. Lyrisch wirkt das Stück ferner aufgrund zahlreicher Stilmittel wie der fugenartigen Variationen des Rondos, Anaphern, Alliterationen, Inversionen und Parallelismen. Durch die Form korrespondiert der Text nicht nur mit Majakowskis Gedicht, durch sie wird *Mauser* insgesamt pathetisch und artifiziell. Die Einwilligung in die Tötung wird zu einem auch stilistisch vorbereiteten Höhepunkt.

Anders als *Die Maßnahme* ist *Mauser* weitgehend frei von christlicher Motivik. Doch ganz ohne sie kommt selbst Müller nicht aus. Jenseits der Märtyrerfiguration als solcher gibt es weitere Details, die zumindest als christlicher Nachklang betrachtet werden können. So wird im Rondo der Tod der Feinde der Revolution als ‚tägliches Brot‘ bezeichnet. Dieser Hinweis auf das *Vater unser* funktioniert aber als metaphorischer Verweis, der einzig dazu dient, die Notwendigkeit des Tötens für die Revolution immer und immer wieder ins Gedächtnis zu rufen. Heikler für das ostentativ säkulare Gerichtsszenario in *Mauser* ist, dass die Revolutionäre die Antwort auf die Frage des Henkers schuldig bleiben, was nach dem Tod folgt. Diese Frage verweist darauf zurück, dass A ursprünglich kein Revolutionär war. Zu Beginn erinnert er sich: „Zubereitet auf dem zerknieten Dielenholz | Vor der Ikone für eine geistliche Laufbahn.“⁴⁰

Trotz dieser Details kann man festhalten, dass Müller in *Mauser* nicht nur das Einverständnis, sondern auch die Säkularisierung der Märtyrerfiguration radikalisiert. Das zeigt sich zumal dadurch, dass er das Bekenntnis zur Revolution mit dem Bekenntnis zur Ermordung der Gegner zusammenfallen lässt – anders als in *Die Maßnahme*, in der das Bekenntnis zur Revolution lediglich mit dem Einver-

³⁹ Heiner Müller: „Mauser“, in: ders.: *Stücke 2*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt a. M. 2001, S. 243–260, hier S. 258.

⁴⁰ Ebd., S. 246.

ständnis in die eigene Tötung zusammenfällt. Das Töten ist bei Müller also entschieden exzessiver als bei Brecht.

Der sarkastische Witz von Müllers Lehrstück liegt darin, dass es dem Einverständnis einen autonomen Wert an sich zubilligt. Das Einverständnis wird zu einem regelrechten Gattungssignal des Lehrstücks. Gleichzeitig vollzieht Müller die Zerstörung der allegorischen Struktur. Nicht mehr das Anerkennen und gleichzeitige Überwinden in seiner potentiell unendlichen Dynamik wird im Stück propagiert, sondern die potentiell unendliche Dynamik der Aussonderung thematisiert, in der das Einverständnis von rein formaler und nicht mehr inhaltlicher Qualität ist. Wie perfide das Beharren auf dem Einverständnis dabei ist, zeigt sich darin, dass das System immer schon die Möglichkeit der Aussonderung miteinkalkuliert. Denn A hat nicht nur seinen Vorgänger B liquidiert. Als seine eigene Hinrichtung gefordert wird, steht sein Nachfolger bereit. Brechts messianischen Optimismus, das Opfer sei für die Revolution notwendig und zu befürworten, bezweifelt Müller also nicht nur. Er führt das Scheitern von Brechts Revolutionsoptimismus gnadenlos vor Augen. *Mauser* zu verbieten, war deswegen aus Sicht der DDR-Führung nur konsequent.

Die christliche Endzeit der MASSNAHME ist abgelaufen. Müller hat – und das wird oft übersehen – mit seinem Postulat nicht ernst gemacht. In den 1980er Jahren erschienen *Wolokolamsker Chaussee I–V*, die alle als Weiterentwicklung des Lehrstücks gelten können. Doch ist das hier nicht entscheidend. In den Jahren nach *Mauser*, bis zu Beginn der 1980er Jahre, hat Müller keine Stücke mehr geschrieben, die Lehrstück-Charakter haben. Vielmehr erschienen in dichter Folge die epochalen Texte *Hamletmaschine*, *Der Auftrag* und *Medeamaterial*. Mit ihnen hat Müller den Bruch mit wesentlichen europäischen Dramenformen vollzogen.⁴¹ Die Stücke sind derart radikal, dass Hans-Thies Lehmann ihnen gar ihren dramatischen Status abgesprochen und sie ausschließlich als „theatralisch“ begriffen hat.⁴² Das lässt sich u. a. an Prosapartien festmachen, die kaum mehr dramatischer Qualität sind. Teilweise sind diese von Müller schon früher geschrieben worden, teilweise direkt für die Texte. Sie können seitenlang sein oder auch nur einen Satz umfassen. Gemeinsam ist ihnen, dass ihnen die Sprecherinstanz fehlt – anders als beim Rondo in *Mauser*. Produktionsgeschichtlich ist *Mauser* also ein später Nachkömmling der ersten wesentlichen Produktionsphase Müllers, die noch ganz im Zeichen der Auseinandersetzung mit etablierten, im Sozialismus legitimen Dramenformen steht, was allerdings bei ihm anders als bei den meisten anderen DDR-Dramatikern durchaus zu einer thematischen Gebrochenheit führen konnte.⁴³

41 Vgl. Kai Bremer: „Spielräume statt Anweisungen. Die Macht des Dramas und die Logik der Inszenierung“, in: Uwe Wirth (Hg.): *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*, Berlin 2008, S. 101–123.

42 Hans-Thies Lehmann: „Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*“, in: Ulrich Profitlich (Hg.): *Dramatik der DDR*, Frankfurt a. M. 1987, S. 186–202.

43 Vgl. Kai Bremer: „Vor dem Leib die Predigt.‘ Performativer Widerspruch und karnevaleske Ausdrucksformen in Müllers *Umsiedlerin*“, in: Heiner Goebbels/Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Heiner Müller Sprechen*, Berlin 2009, S. 92–98.

Trotzdem gibt es einen Bezug zwischen Müllers Lehrstück und den ‚theatralen‘ Texten nach der Verabschiedung des Lehrstücks – nämlich einen thematischen.

Einer dieser Prosatexte lautet: „Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern Die Frau mit der Überdosis AUF DEN LIPPEN SCHNEE Die Frau mit dem Kopf im Gasherd.“ Zuerst findet sich der Text in *Leben Gundlings*,⁴⁴ dann im Ophelia-Monolog in der *Hamletmaschine*.⁴⁵ Müller variiert damit Gedanken, die er in *Todesanzeige* – einem Prosatext, der um den Selbstmord von Müllers Frau Inge kreist – vorformuliert hat.⁴⁶ Die Auflistung der verschiedenen (Selbst-)Mordmöglichkeiten ist deswegen zunächst eine Referenz auf den Autor. *Todesanzeige* ist einer der wenigen Prosatexte Müllers, der Eingang fand in die Rotbuch-Ausgabe – und zwar in den Band *Germania Tod in Berlin*. An dessen Ende ist eine Photographie von einer jungen, toten Frau zu sehen, die stranguliert wurde. Es ist die tote Ulrike Meinhof.⁴⁷

Was im Band *Germania Tod in Berlin* noch weitgehend unvermittelt daherkommt, wird von Müller dann assoziativ zusammengeworfen: das Motiv der toten Frau und das Bild bzw. der Name Ulrike Meinhofs. Zentral wird ihre Stilisierung in Müllers Bühner-Preisrede 1985:

Ulrike Meinhof, Tochter Preußens und spätgeborene Braut eines andern Findlings der deutschen Literatur, der sich am Wannsee begraben hat, Protagonistin im letzten Drama der bürgerlichen Welt, der bewaffneten WIEDERKEHR DES JUNGEN GENOSSEN AUS DER KALKGRUBE, ist seine [Woyzecks] Schwester mit dem blutigen Halsband der Marie.⁴⁸

Unabhängig davon wie man Müllers Assoziationsflut an dieser Stelle bewertet, ist für die Frage nach dem Weiterleben der Märtyrerfiguration in sozialistischen Kontexten seine Verknüpfung der Meinhof mit dem Märtyrer der *Maßnahme* nur konsequent. Auf diesen Zusammenhang anzuspüren, war für Müller schon deswegen regelrecht geboten, weil Brechts Lehrstück für das Selbstverständnis der RAF zentral war – wohl nicht zuletzt wegen seiner radikalen Konsequenz:

Klagend zerschlugen wir uns unsere Köpfe mit unseren Fäusten
 Daß sie uns nur den furchtbaren Rat wußten: jetzt
 Abzuschneiden den eigenen Fuß vom Körper; denn
Furchtbar ist es, zu töten
 Aber nicht andere nur, auch uns töten wir, wenn es nottut
 Da doch nur mit Gewalt diese tötende

44 Heiner Müller: „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“, in: Müller: *Stücke* 2 (Anm. 39), S. 508–537, hier S. 534.

45 Ders.: „Hamletmaschine“, in: ebd., S. 543–554, hier S. 547.

46 Ders.: „Todesanzeige“, in: ders.: *Die Prosa*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt a. M. 1999, S. 99–103. Vgl. zum Gesamtzusammenhang Kai Bremer: „Ein ‚Traum vom Theater in Deutschland‘. Heiner Müllers produktive Rezeption von Lessings *Wie die Alten den Tod gebildet*“, in: *thewis*, 10/08 (online verfügbar unter: www.thewis.de/?q=node/42; abgerufen am: 7.6.2010).

47 Vgl. Kai Bremer: „Vom ‚Propagandawert der Meinhof – oder: Warum Gudrun Ensslin keine Pop-Ikone wurde“, in: Weigel (Hg.): *Märtyrer-Porträts* (Anm. 4) 2007, S. 291–293.

48 Heiner Müller: „Die Wunde Woyzeck“, in: ders.: *Schriften* (Anm. 36), S. 281–283, hier S. 282.

Welt zu ändern ist, wie
Jeder Lebende weiß.⁴⁹

Müller hatte mit *Mauser* schon vor dem Selbstmord Meinhofs die Logik des Einverständnisses sarkastisch bloß gelegt. Die Verabschiedung des Lehrstücks war die logische Konsequenz. Das bedeutete aber nicht den Verzicht auf Märtyrerfigurationen. Stattdessen betrieb er im Fall Meinhofs eine Art Märtyrer-Hagiographie. Meinhof wurde ihm zur Märtyrerin der Revolution, und das ‚blutige Halsband der Marie‘, das er – wie dann auch Gerhard Richter – zur Schau stellte, wurde das postmoderne Emblem der Revolutionshoffnung. Dass Müller sie zur „bewaffneten WIEDERKEHR DES JUNGEN GENOSSEN AUS DER KALKGRUBE“ machte, hat im Anschluss an die Preisrede die westdeutschen Gemüter verstört. Schließlich thematisierte Müller damit den offenbaren Riss, der durch die RAF ging, und warf die Frage nach der Geschlossenheit der Gruppe auf, ohne sie explizit zu stellen. Sodann provozierte seine Rede, weil der junge Genosse eine moralisch sympathische Figur ist (nicht zuletzt das dürfte auch Brecht an der Figurenkonstellation der *Maßnahme* so gereizt haben). Die Gleichsetzung dieser Figur mit Meinhof musste zwangsläufig anecken.

In Müllers Lehrstück dagegen sind die moralischen Sympathien anders bzw. nicht verteilt – letztlich ist nämlich keine Figur in *Mauser* als Sympathieträger geeignet. Erst mit dem Rekurs auf die tote Meinhof wird Sympathie zu einer wesentlichen Dimension in Müllers impliziter Auseinandersetzung mit der Märtyrerfiguration. Anders als in der *Maßnahme* wird Müller konkret und überführt die Ambivalenz der Allegorie bei Brecht in die Eindeutigkeit der Emblematisierung. Am Schluss der Rede löst Müller, ganz der emblematischen Konvention entsprechend, sein rätselhaftes Bild auf: Auf Woyzecks „Auferstehung warten wir mit Furcht und/oder Hoffnung.“⁵⁰

Dass Müller in der Bühnen-Preisrede zuletzt mit der christlichen Vorstellung der Auferstehung operiert, zeigt, wie sehr er trotz aller Benjaminschen Zweifel nicht von messianischen Endzeiterwartungen lassen konnte. Innerhalb dieser kam er ohne eine konkrete Märtyrerfigur nicht aus. Deswegen konnte Müller die Märtyrerfiguration des Lehrstücks verabschieden und fast zeitgleich Ulrike Meinhof als Märtyrerin inszenieren. Dass dieser Inszenierung zugleich eine eminent politische Dimension eigen ist, braucht angesichts der genannten zeitgeschichtlichen Rahmung nicht weiter ausgeführt zu werden. Diese Einbettung zeigt zugleich, dass Märtyrerfigurationen nicht säkularisierungsresistent sind. Sie lassen sich sogar hervorragend säkularisieren und dann auch politisieren. Das schließt aber den Rekurs auf Sakralisierungstechniken wie die Parallelisierung des jungen Genossen mit Christus in der *Maßnahme* und Müllers eschatologische Rede von der „Auferstehung“ nicht aus.

49 Brecht: *Die Maßnahme* (Anm. 6), S. 63.

50 Müller: „Die Wunde Woyzeck“ (Anm. 48), S. 282 f.

Mit der Etablierung von Ulrike Meinhof als Märtyrerin landete Müller übrigens einen präzisen Wirkungstreffer in der deutschen Theaterlandschaft. Sie ist seit Müllers Rede ein regelmäßiger Gast auf deutschen Bühnen: vor einigen Jahren in der Überblendung von Kriemhild und Meinhof in Moritz Rinkes *Nibelungen*, dann in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* und Nora Mannsmanns *Terrormum*. Allerdings ist die Meinhof-Figur in diesen ansonsten thematisch wie formal unterschiedlichen Stücken gewiss keine Märtyrerin. Die Ikone der Revolution hat auf dem Gegenwartstheater ihren verehrungswürdigen Status verloren, auch sie wurde gewissermaßen säkularisiert – aber eben nur gewissermaßen.