

# JAHRBUCH ZUR LITERATUR IN DER DDR

herausgegeben in Verbindung mit dem  
Arbeitskreis für Literatur und Germanistik  
in der DDR

von Paul Gerhard Klussmann  
und Heinrich Mohr

BAND 5



# Dialektik des Anfangs

Spiele des Lachens

Literaturpolitik in Bibliotheken

Über Texte von:  
Heiner Müller  
Franz Fühmann  
Stefan Heym

herausgegeben von  
Paul Gerhard Klussmann  
und Heinrich Mohr

1986

Alls  
Z  
Jah 9

Universität Tübing  
NEUPHIL FAKULT  
BIBLIOTHEK

Bouvier Verlag Herbert Grundmann · Bonn

1028/12

Bernhard Greiner

„Jetzt will ich sitzen wo gelacht wird“:  
Über das Lachen bei Heiner Müller

1. Bilder

„Trümmer die großen Gedichte, wie Leiber, lange geliebt und  
Nicht mehr gebraucht jetzt, am Weg der vielbrauchenden  
endlichen Gattung

Zwischen den Zeilen Gejammer

auf Knochen der Steinträger glücklich

Denn das Schöne bedeutet das mögliche Ende der Schrecken.“

(1955, GP 2, 7)<sup>1</sup>

„O nicht genug zu preisende Langsamkeit  
Der nicht mehr Getriebenen! Schöne Unfreundlichkeit  
Der zum Lächeln nicht mehr Zwingbaren!“

(nach 1962, GP 1, 83)

Mich langweilt die Bestialität unsrer 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.“

(Quartett, 1980, H 77)

<sup>1</sup> Zitatnachweise im Text beziehen sich auf folgende Werkausgaben Heiner Müllers:

- AT: Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar. Schauspielhaus Bochum, Programm-  
buch Nr. 63, Bochum o.J. (1984)  
GP 1: Geschichten aus der Produktion 1. Rotbuch Verlag, Berlin, 1974,  
GP 2: Geschichten aus der Produktion 2. Rotbuch Verlag, Berlin, 1974,  
GT: Germania Tod in Berlin. Rotbuch Verlag, Berlin, 1977,  
H: Herzstück. Rotbuch Verlag, Berlin, 1983,  
M: Mauser. Rotbuch Verlag, Berlin, 1978,  
RW: Rotwelsch. Merve Verlag, Berlin, 1982,  
ShF 1: Shakespeare Factory 1. Rotbuch Verlag, Berlin, 1985,  
ThA: Theater-Arbeit. Rotbuch Verlag, Berlin, 1975,  
U: Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande. Rotbuch Verlag, Berlin, 1975.  
Bibliographien und Gesamtdarstellung zu Heiner Müller: Marc Silbermann, Heiner Müller. For-  
schungsberichte zur DDR-Literatur, Bd. 2, Amsterdam, 1980. Genia Schulz, Heiner Müller. Samm-  
lung Metzler Bd. 197, Stuttgart, 1980. Georg Wiegand, Heiner Müller. Autorenbücher Bd. 25,  
München, 1981. Georg Wiegand, Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers.  
Frankfurt, 1984. Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Heiner Müller. Text + Kritik, H. 73. München, 1982.

„Ophelia. Willst du mein Herz essen, Hamlet. (Lacht)  
Hamlet (Hände vorm Gesicht). Ich will eine Frau sein.  
(Hamlet zieht Ophelias Kleider an, Ophelia schminkt ihm eine Huren-  
maske, Claudius, jetzt Hamlets Vater, lacht ohne Laut, Ophelia wirft  
Hamlet eine Kußhand zu und tritt mit Claudius/Hamlet Vater zurück  
in den Sarg. . . .)“

(Die Hamletmaschine, 1977, M 92)

„Projektion 1975

Wo ist der Morgen den wir gestern sahn

Der frühe Vogel singt die ganze Nacht  
Im roten Mantel geht der Morgen durch  
Den Tau der scheint von seinem Gang wie Blut

Ich lese, was ich vor drei, fünf, zwanzig Jahren geschrieben habe, wie  
den Text eines toten Autors, aus einer Zeit, als ein Tod noch in den  
Vers paßte. Die Mörder haben aufgehört, ihre Opfer zu skandieren. Ich  
erinnere mich an meinen ersten Versuch, ein Stück zu schreiben. Der  
Text ist in den Nachkriegswirren verlorengegangen. Es begann damit,  
daß der (jugendliche) Held vor dem Spiegel stand und herauszufinden  
versuchte, welche Straße die Würmer durch sein Fleisch gehen würden.  
Am Ende stand er im Keller und schnitt seinen Vater auf. Im Jahrhun-  
dert des Orest und der Elektra, das heraufkommt, wird Ödipus eine Ko-  
mödie sein.“

(U 117)

„Das Gespenst der Komödie denunziert die List der Vernunft als Trep-  
penwitz.“

(Zu „Philoktet“, 1983, H 107)

## 2. Die Figur: „Lacht ihr Ich will euch lachen sehn/Mein Schauspiel ist eine Komödie“

Lachen bei Heiner Müller? Lachen als Äußerungsmöglichkeit seiner Figu-  
ren, als Wirkung bei den Zuschauern? Ist dies überhaupt ein Horizont, in  
dem sich die Texte erschließen? Wohl sagt Müller, er wolle seine Stücke  
als Komödien verstanden wissen – aber wie kann dieser Anspruch einge-  
löst werden? Soll er dies überhaupt oder kommen solche Fragen aus einer  
viel zu feierlichen Haltung gegenüber Müllers Texten? Ist es gültige Selbst-  
interpretation oder Wunschbild, wenn Müller 1983 in einem Interview for-  
muliert:

„Nun, ich finde ja fast alle meine Stücke relativ komisch. Ich wundere  
mich immer wieder, daß diese Komik so wenig bemerkt und benutzt  
wird. Ich habe eine wirkliche Komödie geschrieben, ‚Die Umsiedlerin‘.  
Vielleicht ist die Tatsache, daß die furchtbar ernst genommen wurde  
und zu meinem Ausschluß aus dem Schriftstellerverband geführt hat,  
ein Grund, warum ich danach so eine ernste Maske aufgesetzt habe.“

Weiter dann auf die Frage, ob er sich Aufführungen wünsche, die das Ko-  
mische stärker zum Ausdruck bringen:

„Das wäre mir schon ganz lieb. ‚Quartett‘ ist doch auch wirklich eine  
Komödie. Aber es gibt eine so feierliche Haltung dem Text gegenüber,  
die die Leute daran hindert, die Klamotte zu entdecken. Dabei ist da doch  
auch ‚Charleys Tante‘ drin.“<sup>2</sup>

Die Komödie wurde „furchtbar ernst“ genommen, so knüpft sich an die  
ernsten Stücke die – offenbar vergebliche – Erwartung, daß sie komisch  
genommen würden. Diese Gattungsgrenze war schon immer ein Ärgernis  
und oft wurde versucht, sie einzuziehen, z. B. von Grabbe, dessen blut-  
rünstiger Erstling „Herzog Theodor von Gothland“ wie ein Vorgänger von  
Müllers Bearbeitung des „Titus Andronicus“ erscheint. Scipio den Älteren  
läßt Grabbe äußern:

„ . . . was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt. Hab ich doch oft  
in Tragödien gelacht, und bin in Komödien fast gerührt worden.“<sup>3</sup>

In den Engführungen, für die Heiner Müller eine Obsession hat<sup>4</sup>, wäre sei-  
ne Rede von der „ersten Maske“ auf die Formel zu bringen:

DER ERNST (TOD) IST DIE MASKE DES LACHENS. DAS LACHEN  
IST DIE MASKE DES ERNSTES (TODES),

wie er ja auch im „Glücksgott“ die Szene „DER FRÖHLICHE TOTE“  
vorsieht:

„GG Warum so fröhlich, Toter?

Toter

Soll ich tot

Nicht fröhlich sein?

(Der GG weint.)

(ThA 18)

<sup>2</sup> „Deutschland spielt noch immer die Nibelungen“: DDR-Dramatiker Heiner Müller über seine  
Theaterarbeit zwischen Ost und West. In: Der Spiegel, 1983, Nr. 19 (9.5.83), S. 207.

<sup>3</sup> „Hannibal“, in: Christian Dietrich Grabbe, Werke und Briefe, histor.-krit. Gesamtausgabe in  
sechs Bänden, hg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Bd. 3, Darmstadt, 1961, S.  
104.

<sup>4</sup> Z. B.: „DIE REVOLUTION IST DIE MASKE DES TODES DER TOD IST DIE MASKE DER  
REVOLUTION“, acht Mal wiederholt in „Der Auftrag“ (H 51).

Heiner Müller erkennt alles Theater gespannt auf Todes-Angst, die Komödie ist ihm die Weise, lachend mit ihr umzugehen, wobei er hinter seine Stücke zurückfällt, wenn er darunter nur distanzierendes Ver-Lachen versteht<sup>5</sup>. Denn seine Stücke fassen Tod und Leben, Ernst und Lachen im Horizont negativer Dialektik:

„... das Gras noch/Müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt“, skandiert der Chor in „Mauser“ (M 65) und damit die Lehre, daß Leben nur im Tod, Lachen nur im „furchtbaren Ernst“ sei. Zur Tod-Besessenheit von Müllers Theater eröffnet sich hier ein Zugang. Einer seiner jüngsten Texte, „Russische Eröffnung“ hat diese Einheit von Lachen und Tod-Ernst wieder im Zentrum, als Vereinigung von Gegensätzlichem, die im Negativen bleibt. Ein russischer Kommandeur läßt als Exempel für seine Soldaten, die die Angst vor den Deutschen demoralisiert, einen Deserteur erschießen, der versucht hat, der Todesmaschinerie des Krieges durch Flucht und Selbstverstümmelung zu entkommen. Im Augenblick, da er den Todesbefehl geben soll, phantasiert der Kommandeur die andere Möglichkeit, Möglichkeit des Anderen, die Hinrichtung im letzten Moment aufzuhalten<sup>6</sup>, um das Opfer, das den eigenen Tod schon bejaht hat (analog dem „Prinzen von Homburg“ oder „Mann ist Mann“) zur Kampfmaschine umzugestalten:

„Und mit geschlossnen Lippen sagte ich  
Zieh deinen Mantel an Ich fragte er  
Den Mantel Soll ich nicht erschossen werden  
Und ich Nimm deinen Platz ein Wirst du kämpfen  
Und Ja ich werde kämpfen sagte er  
Und wollte seinen Mantel anzieh'n fand  
Mit der verbundnen Hand nicht in den Ärmel  
Er lachte mit uns von der Last befreit  
Die eine Stunde lang schon auf ihn drückte  
Mit dem Gewicht der Erde die ihn deckt  
Zehn Hände zerrten jetzt an seinem Mantel  
Damit er in den Ärmel fand und her  
Und hin und das Gelächter nahm kein Ende  
Dann riß der Film und mein Kommando wischte  
Das Bild weg Feuer und die Salve krachte  
Aus zwölf Gewehren wie ein einziger Schuß  
Und lauter war kein Schuß in diesem Krieg

<sup>5</sup> Mauern. Gespräch mit Sylvère Lotringer. In: RW S. 49–86, hier S. 81.

<sup>6</sup> Eine analoge Situation hat Müller zuvor schon in der Szene „Herzkönig Schwarze Witwe“ in „Leben Gundlings...“ gestaltet.

Die Salve war der Stolz des Kommandeurs  
In seiner Uniform mein andres Ich“

(ShF 1, 248)

Im Augenblick, da die Rede den Tod gibt – und der letzte Sinn jeder Befehlsrede ist der Tod<sup>7</sup> –, scheint auf, was diese Rede unterdrückt, unterdrücken muß: das Lachen, das „lächelnde Lebendige“<sup>8</sup>, das Ungetrennte („... und her/Und hin und das Gelächter nahm kein Ende...“). Im Auf-scheinen dieses Anderen hat der Text seinen Sinn und seine Spannung. Das Unterdrücken des Lachens wird geschichtsphilosophisch gerechtfertigt als Retten der Heimat vor dem deutschen Aggressor („So ging den ersten Schritt mein Bataillon/Auf unserm Weg von Moskau nach Berlin“), generell dann im Namen des geschichtlichen Fortschritts bis hin zur befreiten Menschheit, für den Opfer zu bringen sind (extrem z. B. in „Mauser“). Daß das lachend Lebendige nur in der Maske des Tod-Ernstes erscheinen kann, gibt Anlaß für tragisches Pathos:

„Und immer geht der Tote meinen Schritt

Und die Medaillen glühen auf meiner Brust  
Wenn er zu mir spricht mit geschlossnen Lippen“

(ShF 1, 249).

Das Lachen, das Komische, ist in Müllers Texten nur schwer vernehmbar, da es die Maske des Tod-Ernstes trägt. Müller stellt sich, so betrachtet, in den Horizont der geschichtsphilosophischen Thesen Walter Benjamins<sup>9</sup>. Geschichtlicher Fortschritt verdanke sich der Barbarei, der namenlosen Fron der Besiegten. Schon 1955 klagt das Gedicht „Bilder“ diese Dialektik ein:

„Zwischen den Zeilen Gejammer  
auf Knochen der Steinträger glücklich“  
(GP 2, 7).

Aber das Lachen ist bei Heiner Müller nicht nur in dieser geschichtsphilosophischen Dialektik des Todes, gespannt auf das geschichtliche Endziel hin gegeben. „Russische Eröffnung“ hat noch eine andere Verweisung, die hiervon wegführt. Die Rede, die Tod bringt, verdrängt das Lachen aus dem

<sup>7</sup> Vgl. Elias Canetti, Masse und Macht, Kap. „Der Befehl: Flucht und Stachel“. Frankfurt, 1980, S. 336.

<sup>8</sup> Christa Wolf, Cassandra, Darmstadt und Neuwied, 1983, S. 121.

<sup>9</sup> Über den Begriff der Geschichte (hier insbesondere These VII), in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1,2, Frankfurt, 1974, S. 691–704.

Imperium der Ordnung, des Kampfes, der Befehle. Sie unterdrückt es als eine Seinsweise, die dies Imperium zutiefst in Frage stellt. Eine Parallelgeschichte zitiert Jean Francois Lyotard, ein Vertreter des französischen Neostrukturalismus, mit dem sich Heiner Müller auseinandersetzt (vgl. RW 176). Die Grundsituation ist dieselbe, Erziehen zum gefügigen Soldaten durch Einschreiben des Todes. Der Feldherr SunTze soll im Auftrag seines Königs dessen Frauen zu Soldaten machen:

„Sun Tze läßt die Frauen in zwei Reihen, die von den beiden Lieblingsfrauen angeführt werden, antreten und lehrt sie mit der Trommel den Befehlskodex: zwei Schläge: rechts um; drei Schläge: links um; vier Schläge: kehrt. Anstatt zu gehorchen, lachen und schwätzen die Frauen. Er wiederholt die Übung mehrere Male: die Frauen versichern, den Kodex verstanden zu haben, aber jedesmal gibt es nur ein großes Gelächter und allgemeines Durcheinander. Nun gut, sagt Sun Tze, Ihr lehnt Euch auf, dafür sieht das Militärgesetz den Tod vor: Ihr werdet also sterben. . . . Und mit dem Säbel schlägt er den beiden Führerinnen den Kopf ab. Sie werden durch andere ersetzt und das Exerzieren wird wieder aufgenommen. Und als ob diese Frauen ihr Leben lang das Kriegshandwerk betrieben hätten, folgten sie schweigsam und fehlerlos den Befehlen.“<sup>10</sup>

Gegen das „große Gelächter und allgemeine Durcheinander“ konstituiert sich das Prinzip des vom Tod bedrohten Körpers als tödliche Rede, die fixiert ist auf das, was sich an seiner Grenze befindet, was aus seinem Reich der Bedrohung verstoßen werden muß: das lachend Lebendige.

Die ernste Maske, die tödliche Rede in Müllers Texten, sie ist in „Russische Eröffnung“ nicht nur in dialektischer Einheit mit dem Lachen, sondern auch auf ein Lachen als das ganz Andere, das verdrängte Jenseits gerichtet. Auch nach diesem anderen Lachen ist in Heiner Müllers Texten zu horchen, nach einem Lachen, das dem Jenseits des logozentrierten Ich angehört, jenes Ich, das sich konstituiert um den Preis des Todes. Vielleicht hat die Schwierigkeit, das komische Element in seinen Texten zu vernehmen, die Müller im zitierten Interview beklagt, auch mit dem Impuls der Texte zu tun, das Ich als Subjekt der Geschichte zu entthronen. Dem Leser und Zuschauer drängen sich zumindest seit „Philoktet“ solche Eindrücke zu Müllers Stücken vor: das Ich in marginaler Position zur Geschichte, in marginaler Position zur Sprache, was das Verschwinden des Sprechenden, des Autors einschließt. Den Autor Lessing läßt Müller sagen:

<sup>10</sup> Der Einsatz in den Kämpfen der Frauen, in: Jean-Francois Lyotard, Das Patchwork der Minoritäten. Merve Verlag, Berlin, 1977, S. 53 f. (Im gleichen Verlag ist die bisher einzige Sammlung theoretischer Äußerungen Heiner Müllers – RW – erschienen.)

„ . . . 30 Jahre lang habe ich versucht, mit Worten mich aus dem Abgrund zu halten, brustkrank vom Staub der Archive und von der Asche, die aus den Büchern weht, gewürgt von meinem wachsenden Ekel an der Literatur, verbrannt von meiner immer heftigeren Sehnsucht nach Schweigen. . . . Ich fange an, meinen Text zu vergessen. Ich bin ein Sieb. Immer mehr Worte fallen hindurch. . . .“ (H 35f.)

Das logozentrierte Ich – das Ich als Sprache, als Denken, als Selbstbewußtsein, Re-Flexion, dies Ich, das zugleich Bürge der instrumentellen wie der historischen Vernunft ist, die Heiner Müller mit ihren eigenen fortlaufenden Todesproduktionen konfrontiert, dies Ich hat bei Müller tatsächlich „nichts zu lachen“. Immer stärker wird der Impuls, es „fahren zu lassen“, was als inhuman zu verstehen oder als antiaufklärerisch ein Mißverständnis ist; denn es ist fortgeführte Selbstkritik der Aufklärung:

„Soll ich von mir reden Ich wer  
Von wem ist die Rede wenn  
Von mir die Rede geht Ich Wer ist das  
Im Regen aus Vogelkot Im Kalkfell  
Oder anders Ich eine Fahne ein  
Blutiger Fetzen ausgehängt Ein Flattern  
Zwischen Nichts und Niemand Wind vorausgesetzt  
Ich Auswurf eines Mannes Ich Auswurf  
Einer Frau Gemeinplatz auf Gemeinplatz Ich Traumhölle  
Die meinen Zufallsnamen trägt Ich Angst  
Vor meinem Zufallsnamen“

(H 98),

So beginnt „Landschaft mit Argonauten“. Lachen, so zitiert Müller Valéry 1957, sei „eine Kapitulation des Denkens“ (RW 125). Das kann als Schlüsselsatz gerade der neueren Stücke aufgefaßt werden, wenn wir darunter verstehen: Kapitulation eines Denkens am Leitfaden des logozentrierten Subjekts. Vielleicht hören wir das Lachen in Müllers Texten so wenig, weil unser Begriff von Lachen viel zu selbstverständlich subjektbezogen ist, weil wir es als Artikulation von Sinn interpretieren, dem das denkende Subjekt den Raum gibt, weil wir mithin das Lachen ganz selbstverständlich anthropologisch interpretieren. Ein anderes Lachen entwirft Foucault in der „Ordnung der Dinge“, ein Lachen des Aufwachens und Aufweckens aus dem „anthropologischen Schlaf“ unseres Denkens, das sich eingelullt hat bei Anthropologie als seiner Grundlage, eines Denkens, das den Menschen als das transzendente Wissenssubjekt inthronisiert und bestätigt, das die Welt der Objekte erst ermöglicht:

„Allen, die noch vom Menschen, von seiner Herrschaft oder von seiner Befreiung sprechen wollen, all jenen, die noch fragen nach dem Men-

schen in seiner Essenz, jenen, die von ihm ausgehen wollen, um zur Wahrheit zu gelangen, jenen umgekehrt, die aller Erkenntnis auf die Wahrheiten des Menschen selbst zurückzuführen, allen, die nicht formalisieren wollen, ohne zu demystifizieren, die nicht denken wollen, ohne zugleich zu denken, daß es der Mensch ist, der denkt, all diesen Formen linker und linkischer Reflexionen kann man nur ein philosophisches Lachen entgegensetzen – das heißt: ein zum Teil schweigendes Lachen.“<sup>11</sup>

Lachen als Initiation eines, mit den Worten Foucaults, „Denkens in der Leere des verschwundenen Menschen“<sup>12</sup>: erschließt sich darin das andere, wenig vernommene und vernehmliche Lachen in Heiner Müllers Texten? Wenig vernehmlich ist dies Lachen; denn das Ich „fahren zu lassen“, ist nicht mit einem Federstrich getan. Es macht sich vielmehr weiterhin geltend, in den Bildern, den Handlungsmustern, als todbringendes, das das Lachen in der dialektischen Negation, in der Maske des Todes bereithält. So scheint „Russische Eröffnung“ nochmals das Ich als Subjekt der Weltgeschichte zu verherrlichen, auf dessen Schultern das Schicksal der Revolution ruht als ein Druck, der zu tragischer Verhärtung zwingt. Der Text entlarvt aber auch diese „Todesmaschine“ ‚Ich‘ vom nicht enden wollenden Gelächter her, das es aus seinem Imperium verbannen muß. Es benennt die Gewalt, deren das Ich bedarf, um sich zu „retten“. Ausdrücklich beruft sich Müller für solche Betrachtungsweise auf Foucault:

Michel Foucault hat geschrieben, das Hauptthema oder die Hauptarbeit des europäischen Denkens seit dem 18. Jahrhundert war die Frage der Revolution. Jetzt, sagt er, stellt sich eine neue Frage: Welche Revolution ist welchen Preis wert?“ (RW 52)

Müller aber, der von einem seiner Stücke („Die Hamletmaschine“) sagt, daß es dem Anliegen Foucaults näher sei als dem Wilhelm Piecks<sup>13</sup>, fragt nicht in einem neuerlich intellektuellen Diskurs nach dem Preis der Inthronisierung des logoszentrierten Ich zum Subjekt der Geschichte. Er inszeniert auch nicht unmittelbar, durch Sprung ins A-Logische, ein Denken und Lachen „in der Leere des verschwundenen Menschen“. Vorherrschend ist vielmehr der Impuls zu zerstören. 1982 erklärt Müller in einem Interview:

<sup>11</sup> Michel Foucault, die Ordnung der Dinge (Les mots et les choses), Frankfurt, 1974 (Paris, 1966), S. 412.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Viv(r)e la contradiction. Jacques Poulet s'entretient avec Heiner Müller. France Nouvelle, 29.1.1979, S. 50.

„Mein Hauptinteresse beim Stückeschreiben ist es, Dinge zu zerstören. Dreißig Jahre lang war Hamlet eine Obsession für mich, also schrieb ich einen kurzen Text, „Hamletmaschine“, mit dem ich versuchte, Hamlet zu zerstören. Die deutsche Geschichte war eine andere Obsession, und ich habe versucht, diese Obsession zu zerstören, diesen ganzen Komplex. Ich glaube, mein stärkster Impuls ist der, Dinge bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen. Dann ist man mit ihnen fertig.“ (RW 81)

Der Impuls zu zerstören durchzieht Müllers Texte schon immer. Zunehmend aber drängt er über jene Herr-Knecht Dialektik hinaus, in der die Knechte von heute ihre Gewalt der „reinen Negativität“<sup>14</sup> gegen die Herren richten, um sich dann einzureihen in die Kette der Sieger, bedrängt von wieder neuen Knechten. Der Impuls zu zerstören wird radikaler: Zerstören des Subjekts selbst dieser Dialektik in seinen Bastionen des Denkens<sup>15</sup>, des Fühlens, der Sprache, um an das Jenseits dieses verschanzten, tod-ernsten Ich zu gelangen, an das Andere, das immer Unterdrückte, das Lachen.

„LACH NIT ES SEI DANN EIN STADT UNTERGANGEN“ (GT 8), zitiert Müller in der Textfolge „ABC“ aus dem Grobianus. Das weist auf ein Lachen, das sich aus Untergängen erhebt, Untergang der Ordnungen, der Mauern, denen sich das Subjekt als denkmächtiges, geschichtsmächtiges verdankt. Entsprechend wird der aggressive Impuls immer stärker anarchisch akzentuiert. Und wie dies Büchner in einer anderen Agonie der Revolution schon entworfen hat, kann solche Anarchie sich dem Lust- oder dem Todestrieb verschreiben – beides Obsessionen Heiner Müllers. Die Anarchie der Lust reißt alles Unterscheiden als das Fundament von Herrschaft im Akt der Verschmelzung ein; Büchners Danton entwirft dies mit den Worten:

„Geht das nicht lustig?“

Ich wittre was in der Athmosphäre, es ist als brüte die Sonne Unzucht aus. Möchte man nicht drunter springen, sich die Hösen vom Leib reißen und sich über den Hintern begatten wie die Hunde auf der Gasse?“<sup>16</sup>

Entgegengesetzt anarchisch ist, alles fest Umrissene zu zersprengen. Wie der Büchners Danton:

<sup>14</sup> Vgl. Hegel, Phänomenologie des Geistes, Kap. IV A. „Selbständigkeit und Unselbständigkeit des Selbstbewußtseins; Herrschaft und Knechtschaft“.

<sup>15</sup> Z. B.: „(Danton.) . . . Ich werde mich in die Citadelle der Vernunft zurückziehen, ich werde mit der Kanone der Wahrheit hervorbrechen und meine Feinde zermalmen.“ Georg Büchner, Dantons Tod, III, 9. Georg Büchner, Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Werner H. Lehmann, Bd. 1, Darmstadt, 1974, S. 62.

<sup>16</sup> Dantons Tod, II, 2; a.a.O., S. 35.

„Muthe mir nur nichts Ernsthaftes zu. Ich begreife nicht warum die Leute nicht auf der Gasse stehenbleiben und einander in's Gesicht lachen. Ich meine sie müßten zu den Fenstern und zu den Gräbern heraus lachen und der Himmel müsse bersten und die Erde müsse sich wälzen vor Lachen.“<sup>17</sup>

Bei Büchner ist der anarchische Gestus aber perspektiviert. Er ist Artikulation eines skeptischen Revolutionärs, den die Revolutionsmaschine im Begriff ist, zu zermalen und der vor allem in der bloßen Anwesenheit des Volkes, das weiter hungert, statt zu genießen und das weiterhin nicht über sich verfügt, seine tiefe Infragestellung hat. Einhundertundfünfzig Jahre später, nach Erfahrung des Niedergangs nicht nur der bürgerlichen, sondern auch der sozialistischen Revolution, ist dieser Perspektiv- und Haltepunkt „unerlöstes Volk“ offenbar nicht mehr so gewiß. Denn der Akt des Zerfalls von Herrschaft wird bei Müller immer mehr zum Absolutum, bis zum Rausch der Nekrophilie in „Anatomie Titus . . .“. Eine eschatologische Hoffnung richtet sich auf den Moment des Umsturzes, der Zerstörung selbst, nicht auf das, was hierauf folgen soll oder kann. Polja in „Zement“:

„Ich muß dir ein Geständnis machen, Krieger:  
Ich liebe den Tod. Später werden wir sagen  
An den Gewehren war die beste Zeit  
Kein Mann keine Frau, das Leben aus einem Stück  
Kein faules Gestern und kein kaltes Morgen  
Nur dieses heiße dampfende Stück Heute.“ (GP 2, 119)

1972 weiß Müller dies noch als Schwärmerei zu kritisieren, da er Tschumalov entgegen läßt:

„Der Tod, wie. Hast du keine andern Träume.  
Schwärmst wie ein Backfisch. . . .“ (GP 2, 119 f.)

1975, in „Mauser“, konzenziert nicht nur der revolutionäre Romantiker A, sondern auch schon der Chor die Erwartung ganz auf den Akt der Revolution:

„. . . was das ist, ein Mensch.  
Nämlich er ist unsre Arbeit, der unbekannte  
Hinter den Masken, der begrabene im Kot  
Seiner Geschichte, der wirkliche unter dem Aussatz  
Der lebendige in den Versteinerungen  
Denn die Revolution zerreißt seine Masken, tilgt

<sup>17</sup> Ebd. S. 36.

Seinen Aussatz, wäscht aus den steinharten Kot  
Seiner Geschichte sein Bild, der Mensch, mit  
Klaue und Zahn, Bajonett und Maschinengewehr  
Aufstehend aus der Kette der Geschlechter  
Zerreißend seine blutige Nabelschnur

Im Blitz des wirklichen Anfangs erkennend sich selber . . .“ (M 63)

Ein Jahr später hat sich das Bild vom „Blitz“ verselbständigt, führt es nicht mehr eine Perspektive des Anfangs, kein geschichtliches Versprechen mehr mit sich:

„Stimme (+ Projektion)  
STUNDE DER WEISSGLUT TOTE BÜFFEL AUS DEN CANYONS  
GESCHWADER VON HAIEN ZÄHNE AUS SCHWARZEM LICHT  
DIE ALLIGATOREN MEINE FREUNDE GRAMMATIK DER ERD-  
BEBEN HOCHZEIT VON FEUER UND WASSER MENSCHEN AUS  
NEUEM FLEISCH LAUTREAMONTMALDOROR FÜRST VON AT-  
LANTIS SOHN DER TOTEN“

(H 37)

Man hat gegen diesen aggressiv-anarchischen Impuls ideologiekritische Einwände erhoben<sup>18</sup>. Müller regrediere in pure Gewaltverherrlichung. Verkannt wird dabei sein Wille zur Übertretung, der Impuls, nicht über einzelne Positionen innerhalb, sondern über die Welt des logoszentrierten Ich, das sich Gewaltakten gegen sich selbst verdankt und diese entsprechend perpetuiert, als ganze hinauszugelangen. Diesem Impuls des Aufwachens aus dem „anthropologischen Schlaf“<sup>19</sup>, des Aufwachens aus der Erfindung des Subjekts als Fluchtpunkt der Geschichte, erwächst das radikal andere Lachen Müllers, ein Lachen der „Übertretung“, die im Sinne Foucaults als Figur des Denkens und der Erfahrung zu verstehen ist, mit der das abendländische Denken das Prinzip der Dialektik verläßt, de, es jahrtausendlang gefolgt ist<sup>20</sup>.

Eine Zone des Lachens der „Übertretung“ ist, alle Unterscheidung einzureißen, sei es im Akt der Lust oder des Zerstörens. Als weitere Zonen, denen sich Müllers Dramen entsprechend immer obsessiver zuwenden, zeichnen sich die Sprachlosigkeit und der Körper ab – beides potentielle Räume eines radikalen Jenseits des logoszentrierten Subjekts. Auf Sprachlosigkeit im Sinne von Foucaults „zum Teil schweigenden Lachen“ verweist

<sup>18</sup> Z. B. Horst Domdey, Mythos als Phrase. Zur Funktion des Dionysosmythos in Texten Heiner Müllers, in: Literatur in der DDR. Neue Orientierungen und geschichtliche Bezüge, hg. von Bernhard Greiner, Michigan Germanic Studies, Ann Arbor, Bd. VIII, 1982 (published 1985).

<sup>19</sup> Foucault, Die Ordnung der Dinge, a.a.O., S. 410 ff.

<sup>20</sup> Michel Foucault, Zum Begriff der Übertretung (Préface à la transgression), in: M.F., Schriften zur Literatur, Frankfurt, 1979 (erstmalig Paris, 1963).

das Vergessen der Texte – wenn Text Rede des denkenden Subjekts ist –, weiter der Entwurf von Figuren, durch die die Worte wie ein Sieb hindurchfallen (s.o. Zitat der Lessing-Figur, H 36) und die Erwartung, daß „das Schweigen des Theaters wieder gehört (werde), das der Grund seiner Sprache ist“ (H 109). Und wie Geschichtsteleologie dabei entgleitet („Das Gespenst der Komödie denunziert die List der Vernunft als Treppenwitz.“ H 107), so auch die Geschichten mit ihrem auf den Menschen als Sinnbürgen verweisenden Anspruch, wenn Heiner Müller äußert:

„Ich selbst kann keine Geschichten mehr lesen, kann auch keine Geschichte mehr erzählen und schreiben.“<sup>21</sup>

Weitere Zone des „Lachens der „Übertretung“ wird der Körper, wenn von dessen unvermittelter Erfahrung und Manifestation aus – statt ihn einem Sinnpostulat zu unterwerfen – Heiner Müller wieder, hierin mit Artaud sich einig wissend<sup>22</sup>, Theater aufzubauen sucht:

„... die Rebellion des Körpers gegen Ideen, oder genauer: gegen die Wirkung von Ideen, von der Idee der Geschichte, auf menschliche Körper. Das ist in der Tat mein Punkt im Theater: Körper und ihr Konflikt mit Ideen werden auf die Bühne geworfen. Solang es Ideen gibt, gibt es Wunden, Ideen bringen den Körpern Wunden bei.“ (RW 76)

Zum Lachen der Übertretung öffnet sich dies Theater der Körper einmal, wenn die Vermittlungen der symbolischen Ordnung ausgeschlagen, das Schauspiel stattdessen auf den Körper geschrieben wird. So durch Medea, die Jason das Fleisch ihrer Kinder vorsetzt und der Nebenbuhlerin das tödliche Brautkleid schickt:

„Auf ihren Leib jetzt schreibe ich mein Schauspiel  
Ich will euch lachen hören wenn sie schreit  
Vor Mitternacht wird sie in Flammen stehn  
Geht meine Sonne auf über Korinth  
Ich will euch lachen sehn wenn die mir aufgeht“ (H 96)<sup>23</sup>

Lachen der Übertretung breitet sich in der Zone des Körpers zum andern im Verfremden der Körper aus, im Entfremden ihrer Entfremdung, wenn die selbstverständlich gewordene Gewalt denunziert wird, der die Körper ausgesetzt sind, damit sie als Substrat des Geschichtsprozesses funktionieren. So flackert das Lachen der Übertretung in der scheinbar vertrauten

Klamotte, in jenem Klamauk, den Müller für sich reklamiert, wenn etwa in „Germania Tod in Berlin“ die beiden Clowns das Stück „Müller von Sanssouci“ spielen. Da befinden wir uns in der Geschichte als Stillstand, als unendliches Zitatensreservoir der Dialektik von Herr und Knecht, die Geschichte als Einheit suggeriert. Das Spiel der Clowns destruiert diese Geschichte, indem es den Fluchtpunkt destruiert, aus dem sie gespielt wird, das Subjekt, das sich „stocksteif“ machen muß, um sich als Ort solcher Geschichte zusammenzuhalten. So erschließen sich Müllers Metaphern der Versteinerung<sup>24</sup> und des Erstarren-Lassens zum Denkmal<sup>25</sup>. Einen anderen Stillstand der Geschichte wiederum benennt „Quartett“ in der Angabe von Raum und Zeit der Handlung: „Salon vor der Französischen Revolution/Bunker nach dem dritten Weltkrieg“ (H 71). Auch hier ist Gehalt des Spiels wieder die Verfremdung des Körpers, der der geschichtlichen Stunde hörig ist, jetzt indem seine monströse Zurichtung zur Maschine der Verführung und Vernichtung herausgestellt wird, die als Perspektive nur die Selbstvernichtung hat: Müllers Metapher des Krebses z. B. in „Germania Tor in Berlin“ (GT 76 ff.), „Hamletmaschine“ (M 92) und „Quartett“ (H 90).

Die Sprachfigur der Medea aber stellt ein Ausbrechen, ein Sich-Verweigern gegenüber eben dieser Geschichte schon an deren Beginn vor. Mit Jason, so interpretiert Müller sich selbst<sup>26</sup>, zeigt sich erstmals, was diese Geschichte ist: Kolonisierung, Bemächtigung. Kolonisierung der Wirklichkeit durch verfügende Rationalität, verkörpert in dem Mann und Griechen Jason, der zuletzt von dem Schiff, mit dem er ausfuhr, erschlagen wird. Medea kann Geschichte als Geschichte der Kolonisierung – der Länder wie der Körper – nicht verhindern, aber sie gibt als Frau, die in die Worte aus „Quartett“ einstimmen kann: – „Es ist gut, eine Frau zu sein . . . und kein Sieger“ (H 90, gesprochen von einem Mann, der eine Frau spielt) – dieser Geschichte ein Lachen mit, Lachen der Übertretung („Will ich die Menschheit in zwei Stücke brechen/Und wohnen in der leeren Mitte Ich/Kein Weib, kein Mann“ H 97), das die Sieger, die in ihrer Folge die Geschichte bilden, verdrängen mußten. Ein Lachen, das wie alles Verdrängte wiederkehrt, so in den Brüchen von Müllers Theater, in seinen Zerstörungsoptionen, seinem Schweigen, seiner jenseits geschichtlichen Seins wieder sich geltend machenden Körper:

„Sie brennt Lacht ihr Ich will euch lachen sehn  
Mein Schauspiel ist eine Komödie Lacht ihr“ (H 97).

21 Notate zu Fatzer. Einige Bemerkungen zu meiner Brecht-Bearbeitung. In: Die Zeit 17.7.1978, S. 49–50.

22 Vgl. RW 169.

23 Andere „blutige Witze“, für die Müller eine Vorliebe entwickelt z. B. „FAMILIENTREFFEN RÖMISCH ABENDMAHL“ (AT 207 ff.).

24 Z. B. „Der glücklose Engel“, ThA 18 u. RW 87; hierzu s.u.

25 Z. B. die Szene „Das Arbeiterdenkmal“, GT 64 ff.

26 Spiegel-Interview, s.Anm. 2.

### 3. Umschlagpunkt – „Der Auftrag“

Zwei Grundformen des Lachens wurden in Müllers Texten gefunden:

1. das *Lachen in der Negation*, in dialektischer Einheit mit tödlichem Ernst, die „blutigen Witze“<sup>27</sup>, die Müller in seinen Stücken häuft. Es ist ein Lachen in Masken, das Schauspiel aber, dem diese angehören, ist die Geschichte selbst. Das Lachen in der Negation ist geschichtsphilosophisch eingebunden, sinnzentriert auf ein Ziel der Geschichte.
2. das *Lachen der Übertretung*, das auf ein Jenseits zielt der geschichtlichen wie der Sinnordnung überhaupt, indem es deren Träger, das logoszentrierte Ich, fahren läßt. Dies Lachen ist notwendig punktuell, ekstatisch, es unterläuft die Versuche, es in symbolischer Ordnung zu bändigen.

Bis in den Umkreis von „Philoktet“ und „Zement“ ist in Heiner Müllers Stücken das Lachen in der Negation bestimmend. Es fügt sich problemlos unserer Tradition des Verständnisses von Lachen ein, das von Hobbes bis Bergson Theorie des Ver-Lachens, der Inkongruenz- und Kontrastkomik war. Auch marxistische Theorien des Lachens stehen ganz in dieser Tradition. Sie akzentuieren das Lachen von einem sozialistischen bzw. kommunistischen Standpunkt über veraltete Gesellschaftsordnungen, die im Lichte der eigenen Geschichtsphilosophie objektiv überholt sind: daher die Rede vom „Gesellschaftlich-Komischen“<sup>28</sup>. Entsprechend der Formulierung des „Kommunistischen Manifests“ – „In der bürgerlichen Gesellschaft herrscht die Vergangenheit über die Gegenwart, in der kommunistischen die Gegenwart über die Vergangenheit“<sup>29</sup> – kann vom kommunistischen Standpunkt aus die bürgerliche Gesellschaft komisch werden, wie dies Marx in den vielzitierten Sätzen aus der „Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie“ als Gesetz formuliert:

„Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtli-

27 Auf die komische Figur bei Müller trifft die Charakterisierung zu, die Brecht von Karl Valentin gibt: „Dieser Mensch ist ein durchaus komplizierter blutiger Witz. Er ist von einer ganz trockenen, innerlichen Komik, bei der man rauchen und trinken kann und unaufhörlich von einem innerlichen Gelächter geschüttelt wird, das nichts besonders Gutartiges hat.“ Werkausgabe edition suhrkamp, Bd. 15, Frankfurt, 1967, S. 39.

28 Peter Christian Giese, Das ‚Gesellschaftlich-Komische‘. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts. Stuttgart, 1974.

29 Marx/Engels, Manifest der Kommunistischen Partei, MEW 4, S. 476 (Karl Marx, Friedrich Engels, Werke. 39 Bde u. 2 Erg.-Bde, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin, 1956–68).

chen Gestalt ist ihre *Komödie*. Die Götter Griechenlands, die schon einmal tragisch verwundet waren im gefesselten Prometheus des Äschylus, mußten noch einmal komisch sterben in den Gesprächen Lucians. Warum dieser Gang der Geschichte? Damit die Menschheit *beiter* von ihrer Vergangenheit scheide.“<sup>30</sup>

Müllers „Lachen in der Negation“ fügt sich ebenso auch in die Tradition jenes „Lachtheaters“<sup>31</sup> ein, das durch die Theaterreformen der Aufklärung beherrschend geworden ist: ein Lachtheater, das die komische Figur vertrieben hat, die nicht von der Sprache, sondern vom Körper her konzipiert war und die Grenze zwischen Bühne und Zuschauer immer neu durchbrach<sup>32</sup>.

Ver-Lachen und Komik in der Tradition der Aufklärung sind Grenzzetzend, zielen auf ein höheres Bewußtsein, das das vorgestellte Inadaquate durchschaut. Den „Ernst“ dieses höheren Bewußtseins spitzt Müller zu. Er verlagert ihn nicht auf das Ziel des Lachens, sondern faßt ihn als den Akt des Lachens selbst, macht ihn so zu dessen Signifikanten. Es ist dies eine Engführung – wieder Zerstören, um damit fertig zu werden (RW 81) –, die der breiten germanistischen Diskussion um „Tragikomödie“<sup>33</sup>, „ernste Komödie“<sup>34</sup>, „Lachen und Weinen“<sup>35</sup> den Boden entzieht, da sie offenbar aus der Versetzung von Weg und Ziel des Lachens ihre Funken schlug. Das Lachen der Übertretung ist uns schwerer zugänglich, da es mit der Tradition der Dialektik bricht, die das abendländische Denken bestimmt und da es Zeichen, resp. eine „Sprache“, die ihm Raum gäbe, nicht schon hat, sondern sich erst schaffen muß. Öffnungen zu diesem Lachen sind allenfalls in der zweiten Tradition des Verständnisses von Lachen zu erkennen, die subkutan die Tradition der Verlach-Theorie immer begleitet hat, etwa in Theorien des „grotesken“ (Hugo)<sup>36</sup> bzw. „absoluten“ (Baudelaire)<sup>37</sup> Lachens, des Lachens als Freisetzen von Unbewußtem/Verdräng-

30 MEW 1, S. 382.

31 Volker Klotz, Bürgerliches Lachtheater. München, 1980.

32 Hierzu: Eckehard Catholy, Komische Figur und dramatische Wirklichkeit. In: Reinhold Grimm (Hg.), Wesen und Formen des Komischen im Drama, Darmstadt, 1975 (Wege der Forschung Bd. 62).

33 Karl S. Guthke, Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen, 1961. Ders. Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt. Göttingen, 1968.

34 Helmut Arntzen, Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. München, 1968.

35 Helmuth Plessner, Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen. Das Lächeln. Frankfurt, 1970.

36 Eine zusammenfassende Übersicht dieser Tradition gibt: Hans Robert Jauss, Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Das Komische, hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. Poetik und Hermeneutik Bd. VII. München, 1976.

37 Charles Baudelaire, Vom Wesen des Lachens. In: Ch. B. Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Friedhelm Kemp u.a. Darmstadt, 1977, Bd. 1.

tem (Freud)<sup>38</sup>, als Sich-Herauswinden aus der Bahn der abendländischen Metaphysik (Nietzsche)<sup>39</sup>. Einen Umschlag vom Lachen in der Negation zum Lachen der Übertretung hat Heiner Müller exemplarisch in seinem Stück „Der Auftrag“ gestaltet. Voraussetzungen und Konsequenzen dieses Lachens werden dabei einsichtig, damit zugleich der Gehalt, den „Übertretung“ bei Heiner Müller gewinnt.

Gemessen an Provokationen des Theaters, wie sie etwa „Die Hamletmaschine“, „Leben Gundlings . . .“ und „Verkommenes Ufer . . .“ vorstellen, erscheint „Der Auftrag“ traditionell. Müller charakterisiert das Stück selbst als ein „Zurückgehen, aber um woandershin weiter zu gehen“<sup>40</sup>. Die Figuren haben einen festen Umriß, die Handlung ist in einem Grundkonflikt zentriert (zwischen einem revolutionären Geschichtsprozeß im Stadium der Agonie und Revolutionären, die sich als Subjekte eben dieses Geschichtsprozesses dünken), die verschiedenen Ebenen der Handlung (Rahmen- und Binnendrama) und die verschiedenen Ebenen der Fiktion (Realität, Spiel im Spiel, Traum, Vision) sind deutlich geschieden, die Übergänge markiert; die Rede der Figuren bleibt immer ein in sich schlüssiger, von einem bezeichneten Sprecher verantworteter, auf Sinn hin befragbarer Diskurs.

Die Grundsituation, aus der sich das Drama entfaltet, ist die Erfahrung verlorener Revolution. Der Bürger Antoine, der die Französische Revolution mitgetragen und den Auftrag gegeben hat, sie auch in den Kolonien zu entfachen, hat die Dämmerung der Revolution im Napoleonischen Kaiserreich miterlebt und wird mit der Nachricht konfrontiert, was aus den Revolutions-Emissären geworden ist, nachdem Napoleon die Befreiung der Kolonien widerrufen hat. Der ehemalige Negersklave Sasportas und der französische Bauer Galloudec halten am revolutionären Auftrag fest, ihn transformierend; von Debuissou, der aus der Herrschicht stammt und zu den französischen Revolutionären übergelaufen war, wird berichtet, daß er zum Verräter geworden sei. Auf dieser Gestalt des Debuissou liegt das besondere Interesse des Dramas.

Die Revolution ist zu Ende, so ist das erste Lachen in diesem Drama ein Lachen über das Ziel der Revolution, über die Freiheit, die sich als korrupt erweist, sich in den Dienst immer neuer Unterdrücker bringen läßt, allgemein dann ein Lachen über die Dialektik des Geschichtsprozesses, in dem die großen Aufgaben, Ziele und Fortschritte sich nur als Masken immer neuer Unfreiheiten und Unterdrückungen erweisen:

38 Sigmund Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: S.F. Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich u.a. Bd. 4. Frankfurt, 1970.

39 Vgl. Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra III, Kap. „Vom Gesicht und vom Räthsel“.

40 Theater der Zeit Jg. 35, 1980 H. 7, S. 13; zitiert nach: Ulrich Profitlich, Das Drama der DDR in den siebziger Jahren. In: Peter Uwe Hohendahl u.a. (Hg.), Literatur der DDR in den siebziger Jahren, Frankfurt, 1983, S. 136.

„(Antoine.) . . . Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden, und wenn die Toten erwachen trägt sie Uniform. Ich werde dir jetzt ein Geheimnis verraten: sie ist auch nur eine Hure. Und ich kann schon darüber lachen. Hahaha. . .“ (H 45)

„(Debuissou.) . . . Die Revolution hat keine Heimat mehr, das ist nicht neu unter dieser Sonne, die eine neue Erde vielleicht nie bescheinen wird, die Sklaverei hat viele Gesichter, ihr letztes haben wir noch nicht gesehen, du nicht, Sasportas, und wir auch nicht, Galloudec, und vielleicht war, was wir für das Morgenrot der Freiheit hielten, nur die Maske einer neuen, schrecklichen Sklaverei, mit der verglichen die Herrschaft der Peitsche auf den Kariben und anderswo einen freundlichen Vorgeschmack auf die Wonnen des Paradieses darstellt . . . Tausend Jahre ist gelacht worden über unsre drei Geliebten. In allen Gossen haben sie sich gewälzt, alle Rinnsteine der Welt sind sie hinabgeschwommen, geschleift durch alle Bordelle, unsre Hure die Freiheit, unsre Hure die Gleichheit, unsre Hure die Brüderlichkeit. . .“ (H 65 ff.)

Solches Ver-Lachen der Revolution, eine Komik der Inkongruenz von Versprechen und Wirklichkeit, von Ziel und Weg, auf dem das Ziel gänzlich verloren geht, begründet bei Müller aber keine Position des Darüberstehens, kein höheres Bewußtsein. Hierhin bricht Müller mit der Tradition der Komik des Ver-Lachens, wird das negierende Lachen zu einem Lachen in der Negation. Wenn Antoine über die „Hure Freiheit“ lacht, so merkt er zugleich an:

„Aber hier ist etwas leer, das hat gelebt. Ich war dabei, als das Volk die Bastille gestürmt hat. Ich war dabei, als der Kopf des letzten Bourbonen in den Korb fiel.“ (H 45)

Das Lachen erhebt sich an der Stelle, wo eine Leere ist, so ist es deren Signifikant und da es sich dort befindet, wo etwas gelebt hat, gehört zu ihm das Moment des Todes. Damit ist aller Ästhetik des Vor-Scheins, auch aller Symbolik der Boden entzogen<sup>41</sup>. Am Signifikanten ist für den späten Heiner Müller immer etwas Gestorbenes (bis hin zum jüngsten Text „Bildbeschreibung“ (ShF 1, 7–14), der Todeslandschaft schlechthin entwirft). Nicht mehr gilt, wie 1955 im Gegenentwurf zu Rilke, „das Schöne bedeutet das mögliche Ende der Schrecken“ (GP 2, 7), sondern, wie im Kommentar zu „Traktor“ für das Ich, das auf seine alten Texte zurückblickt: „Das Verschwinden der Welt in den Wörtern. . . Das Verlöschen der Welt in den Bildern.“ (GP 2, 14). Sind Wörter wie Bilder so durch das Moment

41 Hierzu: Ernst Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins, 2 Bde., hg. von Gert Ueding, Frankfurt, 1974 und: Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt, 1959. Zu Blochs Symbol- und Allegorie-Begriff s. insb. Das Prinzip Hoffnung, Kap. „Die Wunschlandschaft Perspektive in der Ästhetik“.

des Todes charakterisiert, überrascht es nicht, daß Müller das Schreiben selbst für sich als Zerstören definiert (RW 81). Lachen ist Signifikant von Entzogen-Sein und nicht – diese Unterscheidung ist wesentlich – Signifikant des Entzogenen. Das erst schafft die „blutigen Witze“ Heiner Müllers, das Zerstückeln von Körpern, das Präsentieren abgeschnittener Glieder (von „Philoktet“, dem verdrängten abgeschnittenen Glied, der stinkenden Wunde im griechischen Heer über „Macbeth“ bis hin zum „Nachtstück“ in „Germania Tod . . .“, „Medeamaterial“ in „Verkommenes Ufer . . .“, „Anatomie Titus . . .“ und Bildbeschreibung“). Die vorgezeigten zerstückelten Körper und abgeschnittenen Glieder sind nicht „Ruinen“, die – wenn auch negativ – auf ein abwesendes Ganzes als Rechtfertigung in höherem Sinn weisen; dann wären sie Signifikanten des Entzogenen. Die abgeschnittenen Glieder sind vielmehr Signifikanten der Leere, des Nicht-Seins (was nicht zu verwechseln ist mit dem Fehlen) einer Sinnggebung, die Ganzheit verheißt. So wird die Tragödie, die in der Negation doch gerade Sinn setzt, durch Übertreiben des Abschneidens der Glieder bis alle Sinnstruktur zerstört ist, zur Farce; das ist die „Anatomie“ des Titus Andronicus. In der Leere aber als Nicht-Sein einer sinngebenden Ganzheit, die aus dem Zerstückeln der Körper erwächst, erhebt sich das Lachen.

So hat Heiner Müller die Pfortnerszene in „Macbeth“ umgeformt. Shakespeare zeigt mit ihr nach der Nacht des Königsmordes den Übergang in eine Welt an, die unter dem Gesetz der Hölle steht. In der Negation verweist die Hölle aber gerade auf eine sinnhafte Welt, setzt sie als fehlend und damit in ihrem Sein als möglich:

„(Porter.) Here's a knocking, indeed! If a man were Porter of Hell Gate, he should have old turning the key. (Knocking.) Knock, knock, knock. Who's there, i'th' name of Belzebub? . . .“<sup>42</sup>

Müller führt gegen die Vorlage sein Obsessionsthema der abgeschnittenen Glieder ein:

„(Pfortner.) . . . Das muß ein weitläufiger Herr sein, der so zeitig Lärm schlägt. Was ist neu unter dem Mond, daß es nicht warten kann auf die Sonne. He. Ich kann auch klopfen: mein Bein ist schottischer Wald wie das Tor. Ein Wald braucht seine Zeit, Herr. (Trinkt.) Das ist ein Mittel gegen den Waldbrand. (Schließt auf.)

(Macduff und Lenox.)

Es war mein Holzwurm, Herrn, der Euch warten ließ, ich bin die Eile selbst im Toraufschließen. Ist Euch mein Bein über den Weg gelaufen,

<sup>42</sup> Macbeth, ed. Kenneth Muir. The Arden Edition of the works of William Shakespeare. London, 1964, S. 58.

Herr, daß Ihr so quer blickt. Es war ein gutes Bein, Herr, bis es mir fremd ging gegen England. Es ist keine Treue in einem Bein, Herr, wenn es ins Laufen kommt. Es ist niedergekommen; ich rede von meinem Bein, Herr, auf einem Schlachtfeld bei Bannockbride mit einer Armee von englischen Würmern. Der Arm, Herr, ist läufig geworden in seiner Gesellschaft aus Liebe zur Symmetrie.

(Macduff.) Soll ich dich an die Pforte nageln, Pfortner.

(Tut es mit dem Schwert.)

(Lenox.) Ich will dir Beine machen, Armstumpf. Lauf.

(Haut ihm das Stelzbein ab. Beide lachen. Macbeth.)

Wir mußtem Eurem Pfortner, Herr, ein wenig

Die Zeiger richten. Er hinkt gegen die Uhr.“ (ShF 1, 202)

Der zerstückelte Körper, die wieder und wieder abgehauenen Glieder setzen keinen Sinn, sondern manifestieren einen leeren Kreislauf des Schlachtens („Mit Messern in das Messer ist die Laufbahn“ (ShF 1, 198)). Wo die Sinnsetzung erwartet wird, erhebt sich das Lachen, der Signifikant der Leere. So kehrt im „Auftrag“ das Motiv der fremdgehenden Glieder wieder:

„Antoine. (schreit.) . . . Wo ist dein Bein Galloudec. Warum hängt dir die Zunge aus dem Hals, Sasportas. Was wollt ihr von mir. Kann ich für deinen Beinstumpf. Und für deinen Strick. Soll ich mir ein Bein abschneiden. Willst du, daß ich mich danebenhänge. Frag deinen Kaiser, Galloudec, nach deinem Bein. Zeig deinem Kaiser die Zunge, Sasportas. . . .“ (H 46)

Antoine zitiert die bereitliegende Sinnggebung, aber gerade sie verschwindet im Lachen:

„ES LEBE DIE REPUBLIK (Lacht)“ (H 46).

Der Tod paßt hier nicht mehr in einem – sinngebenden – Vers, die Mörder haben aufgehört, ihr Opfer (auf einen sinngebenden Vers hin) zu skandieren (vgl. U 117).

Mit dem Verlachen der Revolution, das keinen neuen geschichtlichen Sinn setzt, erreicht die Rahmenhandlung das Lachen in der Negation, das Lachen als Signifikanten der Leere. Diese Leere wird paradoxerweise jedoch zum Gegenstand des Dramas, aus ihr erwächst das Binnendrama. So ist dieses insgesamt nichts anderes als Signifikant von Entzogen-Sein bis hin zum Stofflichen, als Spiel, das erwächst aus einem nicht mehr existenten Auftrag, aus einem Zeichen, einem Brief, der auf nichts mehr verweist, entsprechend auf seinen rein materiellen Gehalt reduzierbar wird:

„... seit dieser Nachricht, die ich mir jetzt einverleiben werde, damit von unsrer Arbeit keine Spur bleibt. Wollt ihr auch einen Fetzen. Das war unser Auftrag, er schmeckt nur noch nach Papier. Morgen wird er den Weg allen Fleisches gegangen sein ...“ (H 67)

Die Brechung des Dramas in eine Rahmen- und Binnenhandlung, die durch weitere „Spiele im Spiel“ und eingefügte Sprechtexte auf neuen Fiktions-ebenen noch potenziert wird, schafft sehr viel mehr als ein kompliziertes zeitliches Verweisungssystem. Es zeigt sich hier – und dies mag auf Müllers Vorliebe für solche Strukturen generell zutreffen – als Verfahren, ein Drama aus einem leeren Zentrum (Müller spricht von „ruinierten Zentren“ (H 108) in Gang zu bringen. Müller hat die Brechung der Geschichte in eine Rahmen- und Binnenhandlung schon in seiner Vorlage, der Erzählung von Anna Seghers<sup>43</sup>, vorgefunden. Die Funktion dieser Struktur kehrt er aber gegenüber der Vorlage in das Gegenteil um. Bei Anna Seghers bürgt gerade die Rahmenhandlung dafür, daß die gescheiterte Revolution in einen sinnhaft progressiven Geschichtsprozeß integriert wird. Die Binnenhandlung verdichtet sich zum Zeichen<sup>44</sup>, das die Späteren bewahren und aus dem sie Kraft zu neuen Kämpfen gewinnen werden. Auch Müller scheint zuerst einmal (suggestiv schon mit dem Untertitel „Erinnerung an eine Revolution“) ein Früheres (das Scheitern der Revolution auf Jamaika, aber auch: den früheren Text von Anna Seghers) in einem Späteren (der Dämmerung der Revolution in der Napoleonischen Kaiserzeit, aber auch: in der Zeit des Autors 1979) zu brechen, so eine Dialektik von Negieren und Bewahren in Gang zu setzen. Genauerer Betrachtung wird es aber fraglich, ob Müller Binnen- und Rahmendrama dialektisch aufeinander bezieht. Akzentuiert wird ein genetischer Zusammenhang. Das Binnendrama entsteht aus dem Lachen in der Negation, in das Antoine verfallen ist. Das Lachen als Signifikant der Leere wird produktiv, es läßt ein Spiel der Leere entstehen. Diesen Übergang hat Heiner Müller in mehrere Stufen auseinandergelegt, offenbar ist er ihm besonderer Aufmerksamkeit wert.

Dem abgedankten Revolutionär Antoine, dessen Lachen über die Revolution sich als Lachen der Leere erwiesen hat, antwortet seine Frau: „Komm ins Bett“ (H 46). Damit wird die Situation zweier anderer abgedankter Revolutionäre zitiert, die des Brecht'schen Kragler, der sich dem revolutionären Kampf verweigert, sich stattdessen seiner Braut zuwendet („Jetzt

43 Anna Seghers, Das Licht auf dem Galgen. In: A.S., die Hochzeit auf Haiti. Karibische Geschichten. Darmstadt und Neuwied, 1964 (Erstveröffentlichung: Sinn und Form, 1960).

44 Über die besondere Zeichenstruktur der Texte von Anna Seghers: Verf., „Sujet barré und Sprache des Begehrens: Die Autorschaft ‚Anna Seghers‘“, in: Walter Schönau (Hg.), Literaturpsychologische Studien und Analysen. Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik, Bd. 17. Amsterdam, 1983.

kommt das Bett, das große, weiße, breite Bett, komm!“<sup>45</sup>) und die des Büchner'schen Danton, der sich jetzt, da er am Sinn des revolutionären Handelns zweifelt, die wiederkehrenden Schuldgefühle über vergangenes Blutvergießen beruhigen lassen muß („Julie. Ganz ruhig, lieb Herz? Danton. Ja Julie, komm, zu Bette!“<sup>46</sup>). Diese Beruhigung der abgedankten Revolutionäre bei der Frau im Bett macht Müllers Figur Antoine lächerlich als „Himmelfahrt für wenig Geld“ (H 46). Der Beischlaf kann die Leere, die Antoines Lachen ist, nicht füllen, so öffnet sich diese Leere für einen neuen Signifikanten:

„Während des Beischlafs tritt der Engel der Verzweiflung auf.“ (H 46)

Aus der Selbstcharakteristik des Engels der Verzweiflung aber, der als abgelöste Stimme eingeführt wird, der der Körper der Frau zugeordnet ist, mit der Antoine den sexuellen Akt vollzieht, entsteht dann das Binnendrama der drei gescheiterten Emissäre der Revolution:

„Ich bin der Engel der Verzweiflung. Mit meinen Händen teile ich den Rausch aus, die Betäubung, das Vergessen, Lust und Qual der Leiber. Meine Rede ist das Schweigen, mein Gesang der Schrei. Im Schatten meiner Flügel wohnt der Schrecken. Mein Hoffnung ist der letzte Atem. Meine Hoffnung ist die erste Schlacht. Ich bin das Messer mit dem der Tote seinen Sarg aufsprengt. Ich bin der sein wird. Mein Flug ist der Aufstand, mein Himmel der Abgrund von morgen.“ (H 46 f.)

So eingeführt, hat das nachfolgende Binnendrama immer einen Doppelaspekt. Es ist Ausdruck von Verzweiflung und zugleich Verhalten zur Verzweiflung, das ihr ein produktives Moment zuerkennt, ohne sie einem neuen Sinnhorizont zu unterwerfen und damit aufzulösen. In dieser Doppelung leistet Müller – exemplarisch, d.h. übertragbar auf seine anderen Texte – den Übergang vom Lachen in der Negation zum Lachen der Übertretung.

Allerdings scheint Müller doch ständig auf dem Sprung in einen neuen Sinnhorizont, der ihm dann leicht ideologiekritisch entgegengehalten werden kann. Die Rede vom Schrecken, der im Schatten der Flügel wohnt, vom letzten Atem, der die Hoffnung ist usw. suggeriert apokalyptische Vorstellungen von Weltuntergang, letztem umfassenden Kampf, auf den das neue Reich des Heils folgen werde. Und auch die Figur des „Engels der Verzweiflung“ selbst hat ja eine Tradition, die auf Geschichtstheologie verweist. Der „Engel der Verzweiflung“ hat im „glücklosen Engel“ Müllers

45 Bertolt Brecht, Trommeln in der Nacht. werkausgabe edition suhrkamp, Frankfurt, 1967, Bd. 1, S. 123.

46 Dantons Tod, II, 5. A.a.O., S. 41.

(vgl. ThA 18, RW 87) seinen Vorgänger, der selbst wiederum seine Herkunft von Benjamins „Engel der Geschichte“ nicht verleugnet<sup>47</sup>. Letzterer schwebt *über* dem Prozeß der Geschichte, so ist er eine Figur der Geschichtsphilosophie<sup>48</sup>. Sein Paradox ist, daß es gerade der Fortschritt ist, als „Sturm vom Paradiese her“, der sein Eingreifen verhindert, sein messianisches Zurechtrücken der Geschichte, die ein wachsender Trümmerhaufen ist. So ist er die Hoffnung, die „nur um der Hoffnungslosen willen . . . gegeben“ ist<sup>49</sup>. Sein Status ist entsprechend der der Allegorie; denn nur der Abbruch der Geschichte, nicht deren Vollendung, läßt zu ihm gelangen als einem Sinnhorizont „im anderen, ausgedrückt durch anderes“<sup>50</sup>. Obschon mit dem Attribut „glücklos“ Scholems Angelus-Gedicht zitierend, das Benjamin als Motto über seinen Entwurf des „Engels der Geschichte“ gestellt hat, ist Müllers „Engel der Geschichte“ prinzipiell anders konzipiert. Er schwebt nicht über dem Geschichtsprozeß, sondern steht *in* ihm als das ihm unterworfenen sub-jectum am Punkt bzw. Augenblick, da Vergangenheit und Zukunft sich kreuzen. So kann er keine geschichtsphilosophische Figur sein, ist vielmehr Zeichen des jeweiligen geschichtlichen Augenblicks:

„DER GLÜCKLOSE ENGEL. Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, schüttet Geröll auf Flügel und Schultern, mit Lärm wie von begrabnen Trommeln, während vor ihm sich die Zukunft staut, seine Augen eindrückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem. Eine Zeit lang sieht man noch sein Flügelschlagen, hört in das Rauschen die Steinschläge vor über hinter ihm niedergehn, lauter je heftiger die vergebliche Bewegung, vereinzelt, wenn sie langsamer wird. Dann schließt sich über ihm der Augenblick: auf dem schnell verschütteten Stehplatz kommt der glücklose Engel zur Ruhe, wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem. Bis das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt.“

(ThA 18)

47 Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte (S. Anm. 9), These IX.

48 Interpretationen zu Benjamins Engel der Geschichte: Gershom Scholem, Walter Benjamin und sein Engel, in: Zur Aktualität Walter Benjamins, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt, 1972. Materialien zu Benjamins Thesen „Über den Begriff der Geschichte“, hg. von Peter Bulthaupt, Frankfurt, 1975.

49 Walter Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften, in: W.B., Gesammelte Schriften (s. Anm. 9) Bd. I, 1. Frankfurt, 1974, S. 201.

50 Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, s. Anm. 42, S. 951. Hierzu: Frederic Jameson, Die Ontologie des Noch-Nicht-Seins im Übergang zum allegorisch-symbolischen Antizipieren: Kunst als Organon kritisch-utopischer Philosophie, in: Materialien zu Ernst Blochs „Prinzip Hoffnung“, hg. von Burghart Schmidt, Frankfurt, 1978.

Obwohl als glücklos eingeführt, trägt gerade dieser Engel ein Versprechen mit sich, die Verheißung eines neuen Flugs aus mächtigen Flügelschlägen, die sogar die Starre des Steins zu durchbrechen vermögen. Es ist das Versprechen eines Umschlags als Explosion, Versprechen eines Erdbebens. Mit welcher Gewißheit aber kann dieser Umschlag angekündigt werden? Sie kann sich nur aus dem Zuspitzen des Gegensätzlichen speisen. Je umfassender der Engel zu Stein gemacht ist, umso auswegloser staut sich Zukunft an ihm und muß ihn zerdrücken. So kann der neue Flug nur ein Flug sein, der ihn zerreißt — insofern bleibt er glücklos, trotz seiner Verheißung eines Umschlags, den er selbst sogar produziert. Benjamins geschichtsphilosophische Allegorie verlangt den Abbruch der Geschichte, Müllers glückloser Engel führt wieder *in* den Geschichtsprozeß, aber nicht mehr in dialektischer Spannung auf ein fernes Endziel hin, er spitzt die Dialektik vielmehr zu, verdichtet sie in dem Augenblick des Umschlags. Es ist dies die „Stunde der Weißglut“ („Leben Gundlings . . .“ H 37), der verabsolutierten revolutionären Explosion, die Heiner Müller immer wieder beschwört (z. B. am Umschlagpunkt von „Zement“ der Schluß des Intermediums „Herakles 2 oder die Hydra“). Zugleich ist dies der Augenblick, der das sub-jectum des Geschichtsprozesses zerreißt. Ist dies in aufsteigender geschichtlicher Dialektik zu verstehen, als Zerreißen des geschichtlichen Subjekts, damit ein neues, größeres, gewaltigeres entstehe? oder ist dieser Augenblick zugespitzter Dialektik zugleich ein Augenblick, da aus der Bahn der geschichtlichen Dialektik selbst herausgetreten wird? Die Figuration des glücklosen Engels läßt dies weitgehend offen, wenn auch die „Naturalisierung“ des Geschichtsprozesses (zu „Wellen, die sich durch den Stein fortpflanzen“) eher auf eine Übertretung in ein radikal Anderes weisen. An dem hier ungeklärt Bleibenden läßt sich die Fortbildung des „glücklosen Engels“ zum „Engel der Verzweiflung“ nachvollziehen. Wieder scheinen Gegensätze in dialektisch zugespitzter Einheit berufen zu werden, Lust und Qual, Reden und Schweigen, letzter Atem und erste Schlacht, Himmel und Abgrund. Aber die Formulierungen sind, genauer betrachtet, nicht dialektisch. Der Engel der Verzweiflung ist nicht Rede und zugleich Schweigen, sondern seine Rede hat ihre Grenze übertreten und *ist* darum Schweigen, seine Hoffnung hat ihre Grenze übertreten und *ist* das Verlöschen. Der Engel der Verzweiflung ist eine „Figur der Grenzüberschreitung“ wie Odysseus in Müllers Selbstinterpretation des „Philoctet“<sup>51</sup>. Odysseus aber steht am Anfang der Geschichte, wo sich das logozentrierte geschichtliche Subjekt aus der Verquickung von Mythos und

51 Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoctet am Dramatischen Theater Sofia, H. 104.

Logos, sie entzweierend, herauslöst. Der Engel der Verzweiflung steht demgegenüber nicht am Ende, sondern gleichsam am „Nullpunkt“ der Geschichte, wo deren Bahn dialektischer Progression implodiert, da ihr subjectum verschwindet.

Aus dem Lachen als Signifikanten der Leere entsteht der Engel der Verzweiflung, der sich definiert als Figur der Übertretung. Die Sprache aber muß erst noch entstehen, in der die Übertretung ihren Platz hat, da die verfügbare Sprache mit dem logoszentrierten Ich an die Figur der Dialektik gebunden ist. Müllers avantgardistische Stücke jedoch scheinen ihren gemeinsamen Fluchtpunkt darin zu haben, daß sie sich als Versuche deuten lassen zu solch einer Sprache der Übertretung hin, bzw. als Versuche *in* solch einer Sprache, als Dramen der Übertretung wie Provokation eines Theaters der Übertretung. Letzteres begründet, rein formal, Müllers Interesse an Artaud (vgl. RW 169). „Der Auftrag“ entfaltet diese erst noch zu schaffende Sprache der Übertretung figurativ: in einem Spiel, in das der Engel der Verzweiflung als Figur der Übertretung entläßt. Dies Spiel aber ist bei sich angekommen, wenn das Lachen als Signifikant der Leere, aus dem der Engel der Verzweiflung und durch diesen das Binnendrama erwachsen, in letzterem selbst wieder auf das Lachen trifft. In diesen herausgehobenen Momenten scheint ein erstes Buchstabieren der Sprache der Übertretung möglich, daher wird sich die Textbetrachtung ganz auf sie konzentrieren.

Erstmals trifft das konstituierende Lachen der Rahmenhandlung im Binnendrama wieder auf ein Lachen, wenn dort als Spiel im Spiel das „Theater der Revolution“ eröffnet wird, wenn im zitierenden Nachspielen, Nachäffen nicht nur der geschichtlichen Gestalten, sondern auch der Dramenfiguren Büchners Revolution verlacht wird<sup>52</sup>. Dies Spiel des Verlachens scheint stringent, weil die Bedingungen seiner Möglichkeiten mit angegeben werden. Aus der radikal zugespitzten Dialektik des Geschichtsprozesses („DIE REVOLUTION IST DIE MASKE DES TODES DER TOD IST DIE MASKE DER REVOLUTION“, acht mal wiederholt H 51) ist die Rückkehr erfolgt zur „ersten Liebe“, die für den Weg zurück steht in den Schoß der „ewigen Mutter, der Idiotin“ (H 52). Das Spiel des Verlachens ist so nur scheinbar eines; denn es hat keinen Halt in einem höheren Bewußtsein (was zum Verlachen gehört), es erwächst vielmehr aus dem Heraustreten aus der Individuation (zum autonomen Subjekt des Geschichtsprozesses). Im „Fahren-lassen“ des „Ich“ wird das revolutionä-

52 Zu Bezügen zwischen „Der Auftrag“ und Dantons Tod“: Hans-Thies Lehmann, Dramatische Form und Revolution. Überlegungen zur Korrespondenz zweier Theaterstücke: Georg Büchners „Dantons Tod“ und Heiner Müllers „Der Auftrag“. In: Georg Büchner, Dantons Tod. Die Trauerarbeit im Schönen. Ein Theaterlesebuch, hg. von Peter von Becker. Frankfurt, 1980.

re Handeln zum „Theater“. Diese mitgestalteten Bedingungen seiner selbst treiben das Verlachen, das ein „Lachen in der Negation“ ist, da es keinen neuen Sinn setzt, weiter zum „Lachen der Übertretung“. Als dessen erste Bestimmungen hat sich so ergeben, daß sein psychologischer Gehalt Regressionen in den Zustand vor der Ich-Konstitution, sein geschichtsphilosophischer Gehalt entsprechend Verschwinden, Fahren-Lassen des Ich als subjectum der Geschichte ist.

Wird aber nicht doch ein neuer Sinn gesetzt in Sasportas, der nur „das Theater der *weißen* Revolution“ für beendet erklärt (H 56) und exemplarisch – Brechts „Badener Lehrstück“ nachspielend<sup>53</sup> – an Debuissou die Reduktion auf die kleinste Größe, das Sterben eben nur des weißen Subjektums der Geschichte einübt? Der Figur Sasportas ist ohne Zweifel das Bewußtsein mitgegeben, ein größeres, zukunftsträchtiges Subjekt des Geschichtsprozesses zu sein. Aber gerade diese Selbsteinschätzung produziert das zweite Lachen im Binnendrama.

Lächerlich machen ihn seine Mitspieler, wenn Sasportas in der Rolle Robespierres pathetisch den Satz für sich in Anspruch nimmt, den bei Bühner Danton spricht:

„SasportasRobespierre (setzt den Kopf wieder auf:) Mein Name steht im Pantheon der Geschichte.

GalloudecDanton

EIN MÄNNLEIN STEHT IM WALDE

GANZ STILL UND STUMM . . .“

(H 55)

Nicht mehr als Robespierre, sondern in der „Rolle“, die ihm „auf den Leib geschrieben“ ist wiederholt Sasportas die pathetische Aufrichtung, die Versteifung zum großen – nun schwarzen – Subjekt der Geschichte:

„(Sasportas.) . . . Von eurem General, ich habe seinen Namen schon vergessen, wird keine Rede mehr sein, wenn der Name des Befreiers von Haiti in allen Schulbüchern steht.

(Debuissou lacht.)

(Sasportas.) Du lachst.

(Debuissou.) Ich lache, Sasportas. Frag mich, warum.“

(H 64)

Dies Lachen – traditionelles Verlachen – bestätigt die ersten Bestimmungen des Lachens der Übertretung, indem es ein Mißverständnis abwehrt. Das Fahren-Lassen des Ich als Subjekt der Geschichte, die Regression in den Zustand vor der Ich-Konstitution, schafft nicht einfach Platz für ein

53 Vgl.: „(Sasportas.) . . . Jetzt gehört dir nichts mehr. Jetzt bist du nichts. Jetzt kannst du sterben. Gräbt ihn ein.“ (H 56). Die letzte Szene von Brechts „Maßnahme“ hat den Titel „Die Grablebung“; die Reduktion auf die kleinste Größe führt das „Badener Lehrstück vom Einverständnis“ in der Szene „Die Verlesung der Kommentartexte“ vor.

neues, größeres Ich. So möchte es der Schwarze als Sprecher der Dritten Welt und zugleich des Aufstands gegen die weiße Vorherrschaft deuten. Das Drama aber denunziert dies als den bloßen Rückfall in das „Theater der Revolution“, in die unendlich sich fortzeugende Dialektik von Herr und Knecht, in der die Befreiung und Freiheit des Knechts immer nur neue Maske von Sklaverei ist.

Die Klasse oder Rasse, deren Herrschaft jeweils à l'ordre du jour ist, kann innerhalb dieser Dialektik stets über die lachen, die sich noch als mächtig gerieren, obwohl der Geschichtsprozeß ihnen schon den Boden unter den Füßen weggezogen hat. Das ist das „Gesellschaftlich-Komische“ wie es marxistische Ästhetik reklamiert. Über die ganze Struktur aber kann nur von einer Position jenseits der Dialektik gelacht werden, so ist an dieser Stelle das „Lachen der Übertretung“ negativ bestimmt, als Lachen, das sich aus der ewig sich fortzeugenden Dialektik des Geschichtsprozesses herauswindet.

Die bisherigen Bestimmungen der Übertretung erschließen auch das zweite in das Binnendrama eingelegte „Spiel im Spiel“. Zum „Theater der Revolution“ tritt der Sprechtext eines nicht weiter bestimmten Ich, das aus dem „Fahrstuhl der Geschichte“ in eine „wüste Gegend jenseits der Zivilisation“ (H 61) gespült wird, das mithin den Prozeß seines Verschwindens als sub-jectum der Geschichte nachzeichnet. Es ist ein Europäer, ein Weißer also, der aus der Geschichte verschwindet, aber kein neues Ich, kein neuer „Chef“ oder „Nummer eins“ wird an seiner Stelle errichtet. Müller redet nicht, wie man diesen Text gerne mißverstanden hat, einer revolutionären Romantik das Wort, die die Staffette des revolutionären Kampfes an neue Helden in den Bergen Boliviens oder dem Dschungel des Mekong weitergeben sehen möchte. Das Verschwinden aus der Geschichte, von dem das Ich spricht, wird generalisiert:

„... und gehe weiter in die Landschaft, die keine andre Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten.“ (H 62)

Nicht ein anderer Schauplatz des revolutionären Kampfes wird entworfen, sondern ein Raum jenseits der „Erfindung des Ich“<sup>54</sup> als der „ewigen Nummer Eins der Weltgeschichte“<sup>55</sup>, der nicht im Dunstkreis von Guerilla-Parolen Umriß gewinnt, sondern im Licht des philosophischen Diskurses von Foucault, dessen berühmter Schluß der „Ordnung der Dinge“ als Herausforderung und zugleich Kommentar des Ich-Sprechtextes im „Auftrag“ erscheint:

<sup>54</sup> Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, s. Anm. 20, S. 462.

<sup>55</sup> Botho Strauß, *Rumor*, München, 1980, S. 145.

„Tatsächlich hat unter den Veränderungen, die das Wissen von den Dingen und ihrer Ordnung, das Wissen der Identität, der Unterschiede, der Merkmale, der Äquivalenzen, der Wörter berührt haben – kurz inmitten all der Episoden der tiefen Geschichte des *Gleichen* –, eine einzige, die vor anderthalb Jahrhunderten begonnen hat und sich vielleicht jetzt abschließt, die Gestalt des Menschen erscheinen lassen. ... es war die Wirkung einer Veränderung in den fundamentalen Dispositionen des Wissens. Der Mensch ist eine Erfindung, deren junges Datum die Archäologie unseres Denkens ganz offen zeigt. Vielleicht auch das baldige Ende.

Wenn diese Dispositionen verschwänden, so wie sie erschienen sind, wenn durch irgendein Ereignis, dessen Möglichkeit wir höchstens vorausahnen können, aber dessen Form oder Verheißung wir im Augenblick noch nicht kennen, diese Dispositionen ins Wanken gerieten, wie an der Grenze des achtzehnten Jahrhunderts die Grundlage des klassischen Denkens es tat, dann kann man sehr wohl wetten, daß der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.“<sup>56</sup>

Wie ein Echo antwortet hierauf Gundling: „Der Mensch ist ein Zufall, eine böartige Wucherung“ (H 14).

Der Sprechtext des Ich im „Auftrag“ übersetzt in Handlung, was bisher als Gehalt des Lachens der Übertretung bestimmt worden ist: das Verschwinden des Menschen, des logoszentrierten Ich als Subjekt der Geschichte, der Übergang in eine andere, „naturale“ Dimension der Geschichte (das Verschwinden des Menschen in der Landschaft) und die Regression in den Zustand vor der Ich-Konstitution. Letzterer erscheint unter zwei Aspekten. Zuerst negativ im Verweigern einer ödipalen Auseinandersetzung (das Ich trifft auf eine Frau, sein Begehren erwacht, sobald jedoch die Stimme ertönt „DIESE FRAU IST DIE FRAU EINES MANNES“ läßt es von der Frau ab: „Der Ton ist endgültig und ich gehe weiter“ H 62). Positiv im Doppelgängermotiv als Symptom der instabilen Ich-Bildung in der dyadischen Beziehungskonstellation, für die die Erfahrung bestimmend ist „Ich ist ein anderer“. Doppelgängermotiv, Aggressivität und Zerstückerungsphantasien als charakteristische Erfahrungsmodi dieses instabilen Ich<sup>57</sup> sind als Obsessionen Heiner Müllers bekannt. Hier zeigen sie das Heraustreten aus der ödipalen Struktur, die das Ich als logoszentriertes (das Ich als Rede des Anderen<sup>58</sup>), entfremdetes, seine wesentliche Ent-

<sup>56</sup> A.a.O., S. 462.

<sup>57</sup> Hierzu: Jacques Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Jacques Lacan, *Schriften I*, hg. von Norbert Haas, Olten, 1973.

<sup>58</sup> Jacques Lacan, *Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud*. In: J.L., *Schriften II*, a.a.O. Als Einführung zu Lacan: August Ruhs, *Die Schrift der Seele*. Einführung in die Psychoanalyse nach Jacques Lacan, in: *Psyche* Jg. 34, 1980.

fremdung nicht aufheben könnendes Subjekt der Geschichte konstituiert. Im Horizont der Aggressivität, die der dyadischen Beziehungskonstellation innewohnt, wird Heiner Müllers Äußerung verständlich, daß im Jahrhundert des Orest und der Elektra (deren Drama aber ist der Mord an der Mutter), das heraufkomme, Ödipus ( d.h. das ödipale Drama des gewünschten Vaternordes) eine Komödie sein werde.

Die bisher betrachteten Szenen des Lachens im Binnendrama des „Auftrag“ waren Öffnungen zur Übertretung hin. Die dritte Szene des Lachens bestätigt es als das erstrebte Ziel. Es ist die große Abgangsrede Debuissons, die in der Erklärung kulminiert:

„Jetzt will ich sitzen wo gelacht wird“ (H 68)

Die Orte des Lachens der Übertretung werden in dieser Rede nacheinander entworfen. Die Geschichte als unendlich fortsetzbare Dialektik von Befreiung und Unterdrückung ist verlassen. Debuissou verlacht alle, die immer noch verbissen in ihr weiteragieren, den Masken der humanen Ideale Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit gläubig. Dies Verlachen ist falsch interpretiert, wenn man es als Wunsch auffaßt, zu den alten Herren als einer ihrer Vertreter zurückzukehren; denn dies wäre Verharren *in* der Geschichtsdialektik. Debuissou aber verlacht alle, die weiterhin einem geschichtlichen Prozeß nachlaufen, in dem immer die Untergänge, die Niederlagen von einem höheren Ziel her gerechtfertigt werden. Dies Verlachen konstituiert kein höheres Bewußtsein, kein neues Über-Ich, keinen Übermenschen“ als neues Subjekt der Geschichte, gelacht wird vielmehr über das Ich, das sich im Geschichte-Machen abstrampelt. So ist der erste Ort des Lachens der Übertretung das Verlassen der Geschichte im Einreißen aller Unterscheidung zwischen den ewigen Kämpfern Herr und Knecht. Weiter dann reklamiert Debuissou in seiner Abgangsrede zukünftig für sich den schrankenlosen Genuß:

„ . . . frei zu allem was mir schmeckt, . . . Ich will mein Stück vom Kuchen der Welt. Ich werde mir mein Stück herausschneiden aus dem Hunger der Welt.“ (H 68)

Nach dem Verlassen der Geschichte bläht sich die Figur auf zu einem „Größenselbst“<sup>59</sup>, das sich die ganze Welt einverleiben wird. Es ist dies nur scheinbar Rückkehr zu den alten Herren, da deren Genuß auf kalkulierter Ausbeutung beruht. Statt solcher Reintegration in den Geschichtsprozeß, der schon dem generellen Verlachen preisgegeben ist, scheint viel-

<sup>59</sup> Begriff gebraucht im Sinne psychoanalytischer Theorien des Narzißmus. Hierzu als Zusammenfassung: Heinz Henseler, Die Theorie des Narzißmus, in: Dieter Eicke (Hg.), Freud und die Folgen, 2 Bde. (Die Psychologie des 20. Jahrhunderts 2.3), Zürich 1976–77, Bd. 1.

mehr als zweiter Ort des Lachens wieder ein Einreißen aller Unterscheidung auf, jetzt als schrankenloses Einverleiben von Welt. Dies aber hat sein Pendant – und damit zeigt sich der dritte Ort des Lachens der Übertretung – im Hinüberfließen, im Aufgehen in Größen, die Jenseits des Ich liegen, hier benannt in der Natur, genauer in einer Natur, die nicht mehr vom logoszentrierten geschichtlichen Ich kolonisiert wird. Darum ist nicht einfach von Landschaft (d.i. Natur, ästhetisch erfahren<sup>60</sup>) die Rede, sondern vom „Krieg der Landschaften“ (H 67, 69):

„Warum sind wir nicht als Bäume geboren, Sasportas, die das alles nichts angeht. Oder willst du lieber ein Berg sein. Oder eine Wüste. Was sagst du Galloudec. Warum glotzt ihr mich an wie zwei Steine. Warum sind wir nicht einfach da und sehen dem Krieg der Landschaften zu.“ (H 67)

Sasportas übernimmt diese Naturalisierung des Ich, aber um sie zu reintegrieren in die Dialektik von Aufstand und revolutionärem Kampf. Und in dieser Funktionalisierung wird sie zur Phrase:

„Wenn die Lebenden nicht mehr kämpfen können, werden die Toten kämpfen. Mit jedem Herzschlag der Revolution wächst Fleisch zurück auf ihre Knochen, Blut in ihre Adern, Leben in ihren Tod. Der Aufstand der Toten wird der Krieg der Landschaften sein, unsre Waffen, die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten der Welt. Ich werde Wald sein, Berg, Meer, Wüste. Ich, das ist Afrika. Ich, das ist Asien. Die beiden Amerika bin ich.“ (H 69)

In Sasportas Rede ist Natur wieder kolonisiert, Organon des emanzipatorischen Kampfes der jetzigen Knechte. Auch Müllers erste Auseinandersetzung mit Anna Seghers' Erzählung, das Gedicht „Motiv bei A.S.“ aus dem Jahre 1958 (GT 80), bleibt in diesem Horizont. Natur wird ästhetisch vorgestellt („In der Zeit des Verrats/Sind die Landschaften schön“ GT 80), d.h. eine vermittelte Einheit von Natur und Ich entworfen, die das Ich bestätigt, indem es die Natur seiner Sinnerwartung (Erwartung eines sinnhaften Ganzen von Natur und Ich, die Totalitätsidee dialektischen Denkens) unterwirft. Bei Debuissou ist demgegenüber die Phantasie der Auflösung des Ich in die Natur mit dem Verlassen der Geschichte verbunden. So birgt diese Phantasie die Chance, daß Natur sich artikuliert *jenseits* menschlicher Beherrschung. Eine überraschende Parallele ergibt sich hier zu Botho Strauß, wenn in „Rumor“ – weitgehend als Paraphrasen Foucaults – zu lesen ist:

<sup>60</sup> Hierzu grundlegend: Joachim Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Münster, 1963.

„... hat nicht das zurückliegende Jahrhundert gerade erst begonnen, die Gesetze der Sprache, des Geistes, die Sprache der Gene und des Unbewußten zu entdecken und sie als Systeme von Regeln zu beschreiben, die unabhängig vom denkenden Subjekt und seinen wechselnden Orten, die universell und eigensinnig wie Naturgesetze tätig sind? In Allem ist Information und Sprache, von der winzigen Bakterienzelle bis in den geheimsten Traumzipfel, wir sind überfüllt mit Mikrotextrn, Codes und Alphabeten, Sprache überall und lauter Gesetzesherrschaft und fremde Ordnungen. Wo sollte da noch Platz für ein Ich sein? So kommt es, daß selbst dem Philosophen das menschliche Subjekt vom erhabensten zum langweiligsten Gegenstand seiner Betrachtungen geworden ist. Der Mensch? sagt er, Schwamm drüber. Das Menschenkind, die ewige Nummer Eins der Weltgeschichte? Schwamm drüber. Dies Wesen beginnt nun endlich, das Spiel der Regeln zu durchschauen, dem es sein Erscheinen verdankt. Inzwischen weiß es immerhin soviel, daß dieses selbe Spiel der Regeln es auch wieder aus der Geschichte heraustragen wird. Wenn wir nicht mehr sind, weht noch lang der Wind. Und die Codes gehen ihren unermesslichen Gang. Wir aber versanden, wir werden zugeweht wie ein Scheißhaufen am Strand. Zuvor aber ... werden uns erst die Dinge überrunden, werden uns die Leblosen entmachten. Denn eines Morgens ... werden es die Dinge sein, die uns die Sprache aus dem Hals gezogen haben.“<sup>61</sup>

Die Rede der Dinge, das Sich-zur-Geltung-bringen der Natur jenseits der menschlichen Beherrschung stellt Müller allerdings weniger harmlos, entschieden aggressiver als Botho Strauß vor. Es ist Natur jenseits des Schönheitsgebots, also Häßlichkeit, „verkommenes Ufer“, es ist die Frau (Ophelia, Medea), die dem kolonisierenden Ich das Leben, das es mit ihr gezeugt hat, getötet zurückgibt:

„(Ophelia als Elektra.) ... Ich stoße allen Samen aus, den ich empfangen habe. Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich ersticke die Welt, die ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln. ...“

(M 97)

Rede der Dinge jenseits der menschlichen Beherrschung ist weiter Natur, die birst, „Grammatik der Erdbeben“ (H 37), Körper nicht unterm Identitätsgebot — z. B. Motiv des Geschlechtertauschs in „Leben Gundlings ...“ und „Hameltmaschine“ —, Körper nicht unterm Ganzheitsgebot — Motiv des zerstückelten Körpers, der sich verselbständigenden Glieder:

<sup>61</sup> Botho Strauß, Rumor, a.a.O., S. 144 f.

„... Vor mir läuft der Hund über die Straße, eine Hand quer in der Schnauze, die Finger sind zu mir zugekehrt, sie sehn verbrannt aus.“ (Sprechtext des Ich in „Der Auftrag“, H 62)

oder:

„DER RÖMER LERNT DAS ALPHABET DES NEGERS  
LERNT DURCH VERLUST ZWEI KÖPFE SIND ENTLEIBT  
DREI HÄNDE SIND ABHANDEN EINE ZUNGE  
FAULT SCHWEIGEND WERWEISWO IM WALD VOR ROM“  
(„Anatomie Titus ...“ AT 188)

Die bisher bestimmten Orte des Lachens der Übertretung zeigen einen tiefenpsychologischen Zusammenhang. Heraustreten aus der Geschichte, der das logoszentrierte Ich als sub-jectum unterlegt ist, verbindet sich mit Phantasmen eines auf schrankenlosen Genuß pochenden Größenselbst wie mit Phantasmen der Auflösung in Größen, die das Ich übersteigen. Diese Phantasmen gelten in Theorien des Narzißmus<sup>62</sup> als charakteristisch für eine nicht bewältigte Ablösung von der dyadischen Beziehungskonstellationen. In Müllers Stück wird die Ablösung die das Ich konstituiert, gewissermaßen zurückgegangen. Aus literaturpsychologischer Sicht bestätigt sich damit erneut (auf dem Boden Freud'scher Theorie, allerdings unter rein negativem Vorzeichen, da der Wertmaßstab die gelungene Ich-Bildung ist), daß das Lachen der Übertretung einem Raum jenseits der Ich-Konstitution angehört. Debuissou, der im Drama Träger dieses Lachens ist, geht den Weg heraus aus der Ich-Konstitution konsequent weiter, ein wenig zurück in die Ungeschiedenheit von Selbst und Welt zur Verschmelzung mit der „ersten Liebe“, die „Verrat“ ist am geschichtlichen Kampf, aus dem Debuissou aber schon herausgetreten ist, und die zugleich Signifikant ist für die

„... erste Heimat ... die Mutter, ein Gefängnis ... Sag ein Wort, wenn du zurück willst und sie stopft dich hinein, die Idiotin, die ewige Mutter. ...“

Dann warf der Verrat sich auf ihn wie ein Himmel, das Glück der Schamlippen ein Morgenrot“ (H 52, 70).

Da „Übertretung“ wesentlich das Heraus- bzw. Zurückgehen aus der Struktur der Ich-Konstitution verlangt, geht ihr notwendig beim Ich, das sich hierzu anschickt, Angst vor Ich-Auflösung einher. Entsprechend bittet Debuissou seine Gefährten, die im Raum der Geschichte als Weiterkämpfen

<sup>62</sup> Heinz Kohut, Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen. Frankfurt, 1973. Übersicht über die Narzißmustheorie s. Henseler Anm. 59.

de verharren, sein Ich zu retten, indem sie ihn töten. Das ist die Bitte um tragische Bestätigung des Ich, die dessen Bahn in der Geschichte von jeher durchzieht (von Müller nochmals zitiert in „Zement“ wie „Mauser“). Das Drama „Der Auftrag“ aber sieht die Tragödie nicht mehr vor („die Tragödie geht leer aus“ H 104), es mündet in Zu-Ende-gehen der Regression: auch ein Sinn der eingangs zitierten Selbstinterpretation des Stücks als ein „Zurückgehen um woandershin weiter zu gehen“.

Heiner Müller liebt Formulierungen wie „der erste Schritt zur Aufhebung des Individuums . . . ist seine Zerreißung“ (H 103). Viele Mißverständnisse über ihn können ausgeräumt werden, wenn erkannt ist, daß „Zerreißen“ in seinen Texten in zwei Figuren gedacht sein kann, in jener der Dialektik und in der der Übertretung, d.h. „Zerreißen“ kann darauf zielen, innerhalb des geschichtlichen Prozesses einen „neuen Menschen“ (H 103), ein neues Ich für die Geschichte hervorzubringen – oder es kann darauf zielen, die Struktur der Ich-Konstitution selbst außer Kraft zu setzen, als die nie endende Fortzeugung der Strukturen von Herrschaft und Knechtschaft. Müllers Texte sind nicht jeweils eindeutig einer der Figuren zuzuordnen und sie lassen sich auch nicht in eine klare Folge von der einen zur andern Figur bringen, da beide in einem Ermöglichungsverhältnis zueinander stehen, wie das Ver-Lachen, radiaklisiert zum Lachen in der Negation, erst zum Signifikanten der Leere wird, in der das Lachen der Übertretung aufzuflackern vermag, umgekehrt „Übertretung“ der Grenzziehung bedarf, die die Negation in der Figur der Dialektik leistet. So verlangt ein Text Heiner Müllers immer einen anderen, daher die „Ausstreueung“ seiner Texte in ein Zitatenfeld statt ihrer Begrenzung zu „Werken“, bzw. innerhalb eines Textes die Tendenz zur fortschreitenden Brechung in immer neue Ebenen der Fiktion bzw. Sprachräume.

„Der Auftrag“ führt den Zusammenhang des „Lachens der Übertretung“ mit dem Herausgehen aus der Struktur der Ich-Konstitution vor. Die Figur, die in diesem Prozeß steht, kann ihn mit fortschreitender Ich-Auflösung selbst nicht mehr artikulieren. Es gibt im Raum der „Übertretung“ keine Sprache mit festen Konturen. Daher wird es notwendig, den Schluß des Dramas einem neuen Sprecher zu übertragen, der die Auflösung berichtet. Woher aber hat dieser noch die Einheit einer Stimme und eine Position außerhalb des eröffneten Raumes der „Übertretung“? Heiner Müller hat ihr eine Möglichkeit geschaffen durch die Brechung des Dramas in Rahmen- und Binnenhandlung. Der Sprecher führt zurück zur Rahmenhandlung um Antoine, wie er das Geschehen (Auflösung des Ich als Regression in die dyadische Beziehung im sexuellen Akt mit der „ersten Liebe“) in die Situation zurückführt, da Antoine im sexuellen Akt mit seiner Frau der Engel der Verzweiflung erscheint als der Ort des Binnendramas. Das Lachen der Übertretung ist mit diesem Halt in der Rahmenhand-

lung dargestelltes Objekt, nicht zugleich auch Subjekt der Rede. Immer entschiedener aber wird die Tendenz von Heiner Müllers Stücken und Schreiben, die Figur der „Übertretung“ auch den Darstellungsakt beherrschen, sie zum Modus der Darstellung werden zu lassen. Das führt zu zerfallenden, inkohärenten, auch explodierenden Texten, da es kein stabiles Subjekt der Rede gibt (so verwirklicht Heiner Müller, was Foucault als „Verschwinden des Autors“ theoretisch bestimmt hat<sup>63</sup>), bzw. es führt zu Texten, die eben diesen Ausgangsort der „Übertretung“ entwerfen, das Verschwinden des Ich, das Zurückgehen in eine Struktur, da das Ich instabil ist (die Ich-Konstitution im Spiegelstadium), ständig sich verschiebend zu neuen, ungewissen Identitäten, da „das Ich ein anderer“ ist. So wartet das Ich des Sprechtextes im Binnendrama des „Auftrag“ als letztes Stadium seines Verschwindens auf „den Anderen . . . den Doppelgänger mit meinem Gesicht aus Schnee“ (H 62). „Landschaft mit Argonauten“ setzt mit der schon zitierten Versfolge ein:

„Soll ich von mir reden Ich wer  
Von wem ist die Rede wenn  
Von mir die Rede geht Ich Wer ist das . . .“ (H 98)<sup>64</sup>.

Der jüngste Text Heiner Müllers, „Bildbeschreibung“, schließt entsprechend:

„. . . IM SPIELGEL WOHNEN, ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH,  
mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, rechts  
und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, ICH der Vogel,  
der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht  
zeigt, ICH er gefrorene Sturm.“ (ShF 1, 14)

Die Erfahrung „Ich ist ein anderer“, psychoanalytisch im „Auftrag“ als Regression in eine Konstellation vor der Ich-Bildung gestaltet, Regression in die Dyade ohne feste Trennung von Selbst und Welt, die Lacan als „Spiegelstadium“ interpretiert, diese Erfahrung ist der Ort der Übertretung, die „Lücke“, die Müllers Texte immer entschiedener im Darstellungsakt selbst suchen und als das Gesuchte zugleich obsessiv darstellen:

63 Michel Foucault, Was ist ein Autor? (Qu'est-ce qu'un auteur?). In: M.F., Schriften zur Literatur, s. Anm. 20. Heiner Müller eignet sich diese Formel Foucaults an: „Die großen Texte des Jahrhunderts arbeiten an den Liquidation ihrer Autonomie, Produkt ihrer Unzucht mit dem Privateigentum, an der Enteignung, zuletzt am Verschwinden des Autors.“ (RW 97).

64 Zwingend erscheint die theatrale Realisierung dieser Szene durch Manfred Karge (Darstellung und Regie): der Sprecher trägt eine Ledermaske und läuft auf der Stelle – das Ich auf der Fluchtlinie, in „stehendem Sturm“ (Kafka).

„... gesucht: die Lücke im Ablauf, das Andre in der Widerkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER: zerstreuter Blick des Mörders, wenn er den Hals des Opfers auf dem Stuhl mit den Händen, mit der Schneide des Messers prüft, auf den Vogel im Baum, ins Leere der Landschaft, Zögern vor dem Schnitt, Augenschließen vor dem Blutstrahl, Lachen der Frau, das einen Blick lang den Würgegriff lockert . . .“ (ShF 1, 13)<sup>65</sup>

Auf solche Lücke hin gespannt, wird das Lachen in Müllers Texten zur wichtigen Spur: als Signifikant der Leere, in der sein „Doppelgänger“ auftauchen kann, der „Andere“ mit seinem „Gesicht aus Schnee“, das Lachen der Übertretung:

„(Valmont.) Was ist. Spielen wir weiter.  
(Merteuil.) Spielen wir? Was Weiter?“

(H 84)

#### 4. „Die Schutthalde der Literatur im Rücken“<sup>66</sup>

„Die Erde, sagte er, hat eine Haut; und diese Haut hat Krankheiten. Eine dieser Krankheiten heißt zum Beispiel: ‚Mensch‘.“  
(Nietzsche, Also sprach Zarathustra II, von großen Ereignissen)<sup>67</sup>

„... der Humanismus trägt Uniform“.  
(Heiner Müller zu „Philoktet“, 1983, H 102)

„Disons qu'elle (i.e. „Die Hamletmaschine“) est plus proche des préoccupations de Michel Foucault que de celles de Wilhelm Pieck.“  
(Heiner Müller zu Jacques Poulet, 14.12.1978)<sup>68</sup>

„... es ist die Erfahrung der Übertretung. Vielleicht wird sie eines Tages für unsere Kultur so entscheidend sein, so eingewurzelt in ihren Boden, wie es einst für das dialektische Denken die Erfahrung des Widerspruchs war. Doch trotz einiger vereinzelter Zeichen muß die Sprache

<sup>65</sup> Parallel hierzu Heiner Müller in seinem Brief zu „Philoktet“: „In der Zeit, die dem Schmerz gehört, wird der Mann zur Fußnote, brüllender Kommentator des kranken Glieds. Die Wunde kann als Waffe eingesetzt werden, weil der Fuß das Loch im Netz bezeichnet, die Lücke im System, den immer neu bedrohten und neu zu erobernden Freiraum zwischen Tier und Maschine, in dem die Utopie einer menschlichen Gemeinschaft aufscheint. Der hinkende Vogel verfremdet den Flug. Die Tragödie geht leer aus.“ (H 104).

<sup>66</sup> GP 2, 14 (Kommentartext in „Traktor“).

<sup>67</sup> Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 4, Berlin 1980, S. 168.

<sup>68</sup> Viv(r)e la contradiction (s. Anm. 13), S. 73.

erst noch entstehen, in der die Übertretung ihren Platz und ihr erleuchtetes Sein finden könnte.“

(Michel Foucault, Zum Begriff der Übertretung)<sup>69</sup>

„Während ich das schreibe, sehe ich ein Renaissancebild: Zwei gesattelte Pferde, allein auf einem weiträumigen, von romanischer Architektur gerahmten Platz. Mit den Hufen auf einem Steinboden scharrend, der nichts hergibt als für Menschaugen unsichtbaren Staub, ihre Hälse aneinander reibend, warten sie auf ihre Reiter, die vielleicht in einem der Innenhöfe gerade geschlachtet werden oder einer den andern schlachten. Wenn die Diskotheken verlassen und die Akademien verödet sind, wird das Schweigen des Theaters wieder gehört werden, das der Grund seiner Sprache ist.“

(Heiner Müller zu „Philoktet“, 1983, H 109)

<sup>69</sup> Michel Foucault, Zum Begriff der Übertretung (s. Anm. 20), S. 73.