



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

in cotutela con Justus-Liebig-Universität Gießen

DOTTORATO DI RICERCA IN
Lingue, Letterature e Culture Moderne

Ciclo 35

Settore Concorsuale: 10/M1 - Lingue, Letterature e Culture Germaniche

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/13 – Letteratura Tedesca

GESTALTWANDLUNGEN DES IMPERIUMS. HEINER MÜLLER UND ROM

Presentata da: [Elena Stramaglia](#)

Coordinatore Dottorato

Serena Baiesi

Supervisore

Michael Gottlieb Dallapiazza

Esame finale anno 2023

*Es steht Rom bevor, das große, rufende Rom, [...] ein Ding aus hundert Dingen, ein großes zer-
schlagenes Gefäß, aus dem viel Vergangenheit in den Boden sickerte, die Ruine Rom, die wir wie-
der aufbauen wollen. Nicht so wie sie einst gewesen sein mag, sondern als Sucher der inneren
Zukunft in dieser Vergangenheit, in der viel Ewiges eingeschlossen war.*

(Reiner Maria Rilke, Brief an Lou Andreas-Salomé vom 15. August 1903)

Inhaltsverzeichnis

Wege nach Rom. Zur Einleitung	5
Ein Leben »im Material«	5
Der Dialog mit der Antike und der Forschungsstand.....	11
Einführung in Arbeit, Struktur und hermeneutische Methoden.....	18
1. Antike- und Rom-Rezeption in der DDR-Literatur	29
1.1 Formen und Grundlagen der Antikerezeption in der DDR.....	29
1.2 Brecht und das römische Vorbild.....	36
1.3 Römische Sujets in der DDR	44
2. Rom in Müllers Frühwerk der 50er Jahre	57
2.1 Die frühen Gedichte und die Beschäftigung mit Horaz	57
2.2 <i>Horaz</i>	59
2.3 <i>Satire II, 1</i> und <i>Gespräch mit Horaz</i>	65
2.4 <i>Caligula in Mannheim</i>	75
3. Individuum und Staat: Rom in <i>Der Horatier</i>	81
3.1 Von den Produktionsstücken zur Antike-Dramaturgie.....	81
3.2 Plädoyer für den Widerspruch	85
3.3 Wessen Gewalt? Rom als »vorläufiges Beispiel«.....	94
3.4 Benjamin ± Schmitt. Gründende Rechtsgewalt und absolute Feindschaft	100
3.5 ‚Perforation‘ des Lehrstücks: Stellvertretung und Sachlichkeit.....	106
3.6 Arbeit am Lehrstück: Vom Einverständnis zur Differenz	118
4. Wiederkehr der Vorgeschichte: Römische Motivik in <i>Germania Tod in Berlin</i>	127
4.1 Suche »nach den Wurzeln«: Deutschlandstücke und Dramaturgie der 70er Jahre.....	127
4.2 Diaschau der deutschen Misere: <i>Germania Tod in Berlin</i>	132
4.3 Brüdermord und Cäsarismus: <i>Germania</i> als Bühne der Wiederkehr	140
4.4 Flucht aus dem Kessel: Anachronismus, Fragment, Farce	153
5. Vom Topos zur Theorie. Rom zwischen Imperialismus- und Kulturkritik	167
5.1 <i>Enter America</i> . Kapitalismus und Kolonialkonflikte auf der Bühne	167
5.2 Imperialismus als Kulturkolonialismus: »Das neue Rom heißt [nicht nur] USA«.....	175
5.3 Einflüsse konservativer und sozialistischer Zivilisationskritik.....	185
5.4 Zwischen Mann und Marx: Der »antirömische Komplex« der Zivilisationskritik.....	193
5.5 Bürger und Legionäre. ‚Römischer‘ Humanismus im Spiegel Foucaults, Heideggers, Adornos.....	200
5.6 Römische Staatsmacht als Biopolitik: Aufklärungsdiagnostik von Körpern und Ideen	208
6. Rom gegen Rom. Die Spartakus- und Coriolan-Szenen im Spiegel.....	215
6.1 Römische Spiele.....	215

6.2 »SPARTAKUS EIN FRAGMENT«. Lessings Scheitern an einer Historiografie der Sklaven	228
6.3 Brecht »gegen den Coriolan«? Revolution in Schreiben und Praxis	238
6.4 »IM SPIEGEL / DAS FEINDBILD«. Lessing als Brecht als Müller.....	254
7. Einbruch der Barbaren: <i>Anatomie Titus Fall of Rome</i>.....	259
7.1 Shakespeare in Rom. Anatomie eines Klassikers	259
7.2 Rom <i>alias</i> New York. <i>Anatomie Titus</i> als »Nord-Süd-Stück«	264
7.3 Zerfallendes Reich und Barbaren aus der Steppe. Einflüsse der Zivilisationskritik.....	272
7.4 Bestien oder Ovid-Leser, Ovid-Leser oder Bestien	278
7.5 Der Stift als Skalpell. Schrecken und Genuss (text-)anatomischer Praxis.....	293
7.6 Die Wunde Aaron. Arbeit am Bösen und Arbeit an der Differenz.....	304
7.7 Rücksichtslose Katharsis.....	318
8. Krieg ohne Feind. Römische Masken der Spätlyrik.....	325
8.1 »KEIN POETISCHER GEGENSTAND«? Schreiben nach 1989	325
8.2 Die neuen Barbaren oder Müller in Rom.....	332
8.3 Die Maske des Historikers (Polybios): Opfer und Täter in <i>Feldherrngefühle</i>	335
8.4 Die Maske des Historikers (Tacitus): Schreckensgenuss in <i>Klage des Geschichtsschreibers</i>	341
8.5 Die Maske des Satirikers: Juvenal als Zivilisationskritiker in <i>Rechtsfindung</i>	349
8.6 Die Maske des Stoikers: Lernen zu sterben in <i>Senecas Tod</i>	355
9. Römisches Testament: <i>Mommsens Block</i>.....	373
9.1 Schreiben über den ‚Block‘	373
9.2 Utopie und Staat: Christentum und Sozialismus auf dem Weg nach ‚Rom‘	376
9.3 Geschichtliche Neurosen. Eine Zwangsverwandtschaft	395
9.4 Die unerträgliche Leichtigkeit des Schreibens.....	401
9.5 »Wegmarken durch den Sumpf«.....	409
Wege aus Rom. Zum Rückblick	417
Gestaltwandlungen des Imperiums	417
Wege des Widerstands	420
Schreiben gegen das ‚Rom in sich‘	425
Bibliografie	431
1. Benutzte Heiner Müller-Ausgaben.....	431
2. Weitere Primärliteratur.....	431
3. Sekundärliteratur	439

Wege nach Rom. Zur Einleitung

Ein Leben »im Material«

Heiner Müllers Wappentier könnte eine Sphinx sein. Je länger man sich mit ihm beschäftigt, desto fremder, unnahbarer wird er. Er liebt das Spiel mit Masken, mit wechselnden Deutungen und Bedeutungen, mit immer neuen Variationen der immer gleichen Motive. Handliche Begriffe oder geläufige Etiketten werden ihm schwerlich gerecht.¹

1989 hatte Uwe Wittstock schon sicherlich Recht, zumal Heiner Müllers literarische Wandlungen, seine ‚sphinxhaften‘ Wandelspiele durch Räume und Zeiten damals noch lange nicht zu Ende waren. Müllers Werk und Person auf einen einzigen gemeinsamen Nenner bringen zu wollen, wäre ihm im Übrigen nicht nur »schwerlich gerecht«, sondern auch heuristisch vorteilsarm und wahrscheinlich vergeblich. Denn der 1929 in Mittelsachsen geborene und 1995 im wiedervereinigten Berlin gestorbene Theaterautor, Dichter, Regisseur sowie markante Akteur des öffentlichen Kulturlebens der 80er und 90er Jahre war eine durchaus singuläre Gestalt, deren Schaffen nach Jahrzehnten immer noch einen Rest an Rätselhaftigkeit und Unermesslichkeit bewahrt.

Ein DDR-Schriftsteller mehr nach Wahl als von Geburt, in der DDR jedoch politisch stets auf Messers Schneide, wurde er mit seinen Stücken seit den 70er Jahren vor allem im internationalen Westen zum Weltautor. Auf beiden Seiten begegnete ihm eine rege wie auch ambivalente Rezeption: Als Verfechter kommunistischer Ziele begleitete sich sein Ruhm im Westen auch stets mit einem gewissen Argwohn; den Genossen wiederum missfielen seine »kritische Solidarität«, sein (scheinbar) antimarxistischer Geschichtspessimismus und seine westliche Affiliation.² Müller scherte sich indes weder um das eine noch um das andere: »Bis zu meinem Tod muß ich mit meinen Widersprüchen leben«, ³ behauptete er und lebte diese Überzeugung bis in jeden Aspekt seines Lebens hinein.

„Mauerspringer“ war er nicht nur im buchstäblichen Sinne seiner regelmäßigen BRD-Aufenthalte und gelegentlichen Amerika-Reisen, die ihn zum privilegierten »Touristen der Demokratie« machten,⁴ sondern auch in ideologischer und vor allem künstlerischer Hinsicht. Revolutionär und marxistisch denkend, expandierte er die Modelle Brecht und Majakowski

¹ Wittstock 1989, 63.

² W 9, 282.

³ W 9, 287.

⁴ Nach W 11, 553 (»Demokratie kenne ich nur als Tourist, Diktatur ist meine körperliche Erfahrung«).

bald um Shakespeare, Beckett, Artaud und die französischen Poststrukturalisten, nahm zudem auch Motive der Kultur- und Aufklärungskritik, des Postkolonialismus sowie die Arbeit am Mythos in sein Schreiben auf. Mit manch einem seiner Werke konnte er sohin als Paradeautor der Postmoderne gelten, gleichwohl blieb er »tief im modernen Projekt der gesellschaftlichen Emanzipation verankert«.⁵ Viele der Missverständnisse und widersprüchlichen Ansichten um sein Werk resultieren aus ebendieser Herausforderung, es einer bestimmten politischen oder weltanschaulichen Ausrichtung zuzuordnen, was Müller absichtlich stets erschwert und oft auch ausdrücklich abgelehnt hat. Bis heute sind die Urteile über ihn demnach kontrovers: Für die einen ist er deutscher Nationalautor, »Brechts ketzerischer Erbe« (Marina Collaci) oder »Beckett des Ostens« (Siegfried Wagner), der die deutsche Zerrissenheit messerscharf wie auch schmerzlich in seinem Werk austrug (Ernst Wendt); für die anderen ist er die zum Diktaturoffer selbststilisierte Pop-Ikone (Helmut Schödel), die mit düsteren Endspielen, »Rechts-Links-Pirouetten« und defaitistischer Kritik Verrat an der Sache der Aufklärung und des Sozialismus übte (Karin Priester, Michael Schneider).

Freilich ist Müllers biografisch-künstlerische wie rezeptionsgeschichtliche Zwierspältigkeit nichts mehr als ein Reflex der geschichtlichen Schizophrenie des 20. Jahrhunderts selbst. Sein *Leben unter zwei Diktaturen*, wie es der Untertitel der 1992 veröffentlichten Autobiografie prägnant bezeichnet,⁶ war im Übrigen das unmittelbare Fundament seines Schreibens, der Zeitkonflikt sein künstlerischer Lebensnerv:

In den Widersprüchen war er zu Hause, ihre künstlerische Versöhnung war ihm, dem Dialektiker, wesensfremd. Er hatte Geschichte nie harmonisch erfahren, daher war er an der Herstellung von Harmonie nicht interessiert. Die Energien seiner Kunst schöpfte er aus der Entzweiung der Dinge.⁷

So bringt es einer von Müllers luzidesten Biografen, Christoph Hauschild, auf den Punkt. Eine Laufbahn als ‚Karriereintellektueller‘, sei es im Osten oder im Westen, war für ihn folglich von vornherein ausgeschlossen: »Lieber verboten, aber ernst genommen, als unbehindert, aber wirkungslos«.⁸

Als seine Familie 1950 in den Westen umsiedelte, zog der 21-jährige Müller gerade deshalb nicht mit. Er blieb in der DDR, weil dort Literatur »ernst genommen«, d. h. als wirkungsreicher Faktor des gesellschaftlichen Lebens und als gepflegte wie gefürchtete

⁵ Lehmann/Primavesi 2003, IX.

⁶ Vgl. W 9.

⁷ Hauschild 2000, 8.

⁸ So Müller 1988 in einem Interview mit dem »Spiegel«, zit. nach Hauschild 2000, 9.

politische Instanz angesehen wurde. Er blieb in der DDR, und zwar beharrlich auch nach den Ereignissen von 1976, weil »eine Diktatur für Dramatiker farbiger als eine Demokratie« ist, wie er Jahrzehnte später in der Autobiografie einräumte: »Shakespeare ist in einer Demokratie undenkbar«.⁹ Das Drama, die *Tragödie* braucht den Staat und seine bedrückende Präsenz, braucht ein antagonistisches System als das dialektische Andere, als produktive Reibungsfläche. Umso wichtiger war dann für Müller der ostdeutsche Staat als Land, in dem »alle Trennlinien der Welt« sich kreuzten und seine Existenz zu einem »Leben im Material« machten.¹⁰ Der »wirkliche Zustand der Welt« enthülle sich in der DDR in all seiner Brutalität und man könne nicht »darüber hinwegspielen«, wie im Westen vielleicht noch möglich, sondern man sei gezwungen, die geschichtliche Realität ins Auge zu sehen und »Dinge radikal zu Ende zu denken, zu Ende zu formulieren«.¹¹

Dieser zerreiende und gleichsam künstlerisch stimulierende ‚Sehzwang‘ auf die widerspruchsbehaftete Realität des Sozialismus, die Müller als das einzige tragische Sujet der Gegenwart galt (»mich interessierte die Tragödie. In der bürgerlichen Welt gibt es ja nur Trauerspiele«),¹² begründet sein kritisch-solidarisches, aber letztlich lebenslanges »Parteiergreifen für die DDR«, das diese nie verstehen wollte oder konnte.¹³ Nicht nur die frühen *Geschichten aus der Produktion*, sondern das gesamte theatralische, essayistische und lyrische Werk Müllers kann als ein langer, poetischer und politischer Kommentar zur Parabel dieses Staates betrachtet werden: jener Staat, der für ihn zuallererst ein Traum war – der Traum einer Welt jenseits der Ausbeutung –, jedoch »ein Traum, den die Geschichte zum Alptraum gemacht hat«.¹⁴

Im Mittelpunkt seiner frühen Dramen – *Der Lohndrucker* (1956-57), *Die Korrektur* (1957), *Die Umsiedlerin* (1961) – steht ebendieser schmerzhafteste Konflikt zwischen Ideal und Realität, Traum und Alptraum des Kommunismus. Müller umschrieb dessen Kern als »Kampf zwischen Altem und Neuem«:¹⁵ Wie kann die Zukunft mit den Kräften der Vergangenheit aufgebaut werden? Wie kann aus der alten Welt die neue Welt, aus dem ‚alten‘ Menschen der ‚neue‘ Mensch ohne Betrug und Selbstbetrug entstehen? Durch den notwendigen Gebrauch der grausamen Methoden der Vergangenheit zur Herstellung des Neuen

⁹ W 9, 87.

¹⁰ So formulierte er rückblickend im Jahr 1992 (W 12, 239).

¹¹ W 10, 273.

¹² W 9, 48. Vgl. auch W 9, 148: »Was nicht funktionierte im Westen, war die Tragödie«.

¹³ W 9, 87.

¹⁴ W 9, 285.

¹⁵ W 3, 536.

wurde der sozialistische Staat immer ähnlicher zu dem, was er überwinden wollte. Als Dramatiker hatte Müller dazu keine Antworten parat, beließ es jedoch nicht beim Anprangern und Ablehnen; er trug die ungelösten Konflikte programmatisch in das Publikum, stellte es vor quälende Widersprüche, um es zu neuen Gedanken, Entscheidungen und Verhaltensweisen anzuregen: Den »Kampf zwischen Altem und Neuem« sollte der Zuschauer¹⁶ selbst jedes Mal neu entscheiden. Den Sozialismus rettete er wiederum immer, aber eben noch als *Vision*, ohne sich nicht darüber zu täuschen, er sei bereits etwas real Existierendes.

Die problematische Dialektik von Altem und Neuem blieb ein konstanter, freilich der quälendste und umgreifendste Antrieb in Müllers Gesamtwerk, doch allmählich gabelte sich sein dramatischer Umgang damit in ein bidirektionales Verfahren hinein: Hatte er bis Anfang der 60er Jahre das ambivalente Fortwirken des Alten im Neuen verfolgt, so legte er ab Mitte des Jahrzehnts auch umgekehrt in jenem (Ur)alten, das die Oktoberrevolution überwunden wissen wollte, das filigrane Antlitz des Neuen frei. Es ist die Zeit der Lehrstücke und ersten Antike-Bearbeitungen – *Philoktet* (1964); *Ödipus Tyrann* (1967); *Der Horatier* (1968) –, die aus Geschichte und Mythos sorgfältig konstruierte Zerrbilder unheimlicher, ja erschreckender Aktualität bezogen. Historische Erfahrungen für die Gegenwart anwendbar zu machen war dabei unverändert das Ziel, der Empfängerkreis erweiterte sich aber deutlich: Aufgrund ihrer höheren Kontextvariabilität ermöglichten gerade die Antike-Dramen Müller, sich »aus der DDR herauszuschreiben« und zum Durchbruch im Westen zu gelangen.¹⁷

Andererseits blieben die Phantasmen der Mythen und der antiken Geschichte dem sozialistischen Geschichtshorizont zutiefst, obschon weiterhin kritisch-ambivalent, gebunden. Denn unerhört wagten es solche Texte, die Tragödie im Herzen des Kommunismus wiederzuentdecken, der die Tragödie kategorisch für überwunden erklärt hatte;¹⁸ sie wagten es, nahezulegen, dass im sich vermeintlich durchsetzenden ‚Reich der Freiheit‘ vielleicht doch nicht alle Aporien der Vorgeschichte aufgelöst seien. Das antike Gewand enthüllt vielmehr die Tragik eines Sozialismus, der, um eine menschlichere, gewaltlose Welt zu schaffen, die alte Gewalt ins Extreme, ja ins Unmenschliche treiben muss (man denke auch an *Mauser* von 1970). Unmittelbar spiegelt sich diese Aporie in einer hochtheatralischen Konflikthanlage wider, die Müllers Schriften zeitlebens heimsuchen wird: der Konflikt von

¹⁶ Aufgrund der besseren Lesbarkeit wird hier sowie im gesamten Text das generische Maskulinum verwendet. Gemeint sind jedoch immer alle Geschlechter.

¹⁷ So Töteberg 1997², 184.

¹⁸ Vgl. § 1.1.

Körpern und Ideen bzw. von »Körpern, die dem Massaker der Ideen ausgesetzt sind« und dagegen rebellieren.¹⁹ Wie Georg Büchner entlarvt Müller ‚Ideen‘ als etwas, was die Körper verletzt; politische Ideen dringen in den Körper ein, besetzen ihn und kontrollieren ihn. In einer so intendierten Bekämpfung der ‚Ideen‘ findet Müllers Dramaturgie einen ihrer wichtigsten Aufträge wieder, denn das Wesen der Kunst ist für ihn das Unkontrollierbare, ja der mögliche Bruch jener Kontrolle, die Politik über Ideen und Sprache ausübt.

Dahingehend lässt sich Müllers Schreiben seit den 70er Jahren allmählich von einem paradoxen Antrieb leiten: dem Bedürfnis nach einer Sprache, die, wie er sagt, »niemand lesen kann«;²⁰ die sich dem rationalen Verständnis und damit der Kontrolle entzieht und gerade deshalb einen höheren Grad der Freiheit vermitteln kann. Hierin besteht die zutiefst *politische* Wirkung, die in den Dramen der 70er und 80er Jahre das oft übersehene Pendant der auffälligeren inhaltlichen Verdüsterung ausmacht. Zwar werden nun Müllers obsessiv wiederkehrende Themen der Schrecken deutscher Geschichte, der Tragödie des Kommunismus und des Problems revolutionärer Gewalt in zunehmend melancholischer, apokalyptischer und zugleich zynisch-amüsierte Weise aufgegriffen; zwar treibt jener »TERROR [...] AUS DEUTSCHLAND«, den die blutigen Theaterbilder erinnerte Geschichte zu bändigen suchen, einen zunehmend aggressiven, verzweifelten und makaber-ironischen Theater-Terrorismus hervor.²¹ Jedoch arbeitet hinter dem »Katastrophenliebhaber« und dem »Untergangsprophet« stets der Marxist: Parallel zur Schwärzung der Fantasie verlaufen die Befreiung der Sprache und die Dekonstruktion der Dramaturgie, die Müller zum Mitführer einer neuen, wegweisenden theatralischen Strömung machen: die Postdramatik. Stücke wie *Germania Tod in Berlin* (1973), *Die Hamletmaschine* (1975), *Leben Gundlings* (1976), *Der Auftrag* (1979), *Verkommenes Ufer* (1983) oder *Anatomie Titus* (1984) verlassen sich immer mehr auf die Methode der Collage und auf die Assoziationslogik des Traums, um aus dem Gefängnis der Ideologie, etymologisch der *Ideenlehre*, die auch den Körper des Schriftstellers beherrscht, sprachimmanent auszubrechen.

Inhaltlich durchstöbern diese Texte die abendländische Vergangenheit als Ursprung der gegenwärtigen Misere, gleichsam aber auch der unerlösten Hoffnungen, die Generationen von Besiegten formuliert haben. An sie richtet Müller sein politisches Bestreben, wie Benjamin es wollte: als eine nicht an den »befreiten Enkel«, sondern an den »geknichteten

¹⁹ W 8, 260.

²⁰ W 2, 87.

²¹ W 1, 8.

Vorfahren« orientierte Utopie.²² So bevölkert sich Müllers Theater buchstäblich mit Geistern, mit Figuren aus einer Vergangenheit, die in der Gegenwart fortlebt und zu ihr zurückkehrt, um für die eigenen unabgegoltenen Ansprüche Gehör und Gerechtigkeit zu finden. Mythos, Geschichte, Gegenwart und Zukunft wie in einem Brennspiegel zu einer Simultankonstellation verbindend, betrachtet Müller sein Theater immer mehr als einen »Dialog mit den Toten« und treibt es zusehends ins Zitathafte, in die gierige Einverleibung vergangener Texte und Konstellationen aus der Weltliteratur von Homer bis Fanon.²³ Während seine Dramaturgie die Rollenpartitur durchbricht und zunehmend frei-monologisch wird, wird sie also gleichzeitig auch beispiellos polyphon und chorisches, der Text eine Stimme, die von unzähligen anderen Stimmen bewohnt, kontrapunktiert oder heimgesucht wird.

Wie sehr in Müllers Theatertexten das Gespenst eines Verlusts des Geschichtsbewusstseins und einer Versteinerung revolutionärer Hoffnung auch schwebt, so wird dieses Schattenbild zuallererst gerade durch die Form verbannt. Die changierende, unberechenbare, unmögliche Form von Müllers Dramaturgie zielt darauf ab, Theater als Abbild der Wirklichkeit selbst unmöglich zu machen, mithin Theater *und* Wirklichkeit zugleich zur Transformation zu zwingen. »Das Grundelement von Theater« ist »Verwandlung«, erklärt er 1995 und fügt hinzu: »Die letzte Verwandlung ist der Tod.«²⁴ Das Theater als Stätte des Sterbens: Hierin liegt für Müller der elementarste politische Anspruch der dramatischen Kunst, die allen anderen Künsten die gleichzeitige »Anwesenheit von sterbenden Zuschauern und sterbenden Schauspielern« voraussetzt.²⁵ Politisch ist diese Qualität insoweit, als für Müller der »Drang zum Kollektiv« als Grundlage aller Ideologien und Fundamentalismen letztlich gerade »in der Todesangst« gründet: »in der Unfähigkeit des Menschen, mit der Gewißheit seines eigenen Todes zu leben.«²⁶ Die späteren Stücke bis zum dramatischen

²² Benjamin 1991, I/2, 700.

²³ W 10, 514.

²⁴ W 12, 861.

²⁵ W 12, 532. Es ist ein Punkt, auf den Müller öfter zurückkommt. »Das Spezifische von Theater« im Vergleich zu anderen Künsten, meint er etwa Joseph Chaikin zitierend, »ist nicht nur die Präsenz des lebenden Schauspielers und des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des sterbenden Schauspielers und des sterbenden Zuschauers«. Diese physische Präsenz des potenziell Sterbenden etabliert einen ungleich tiefen, ja den elementarsten Bund zwischen Schauspieler und Zuschauer und macht Theater zur Stätte der direkten, unvermeidbaren Konfrontation mit dem Tod und der Angst davor: »Das, worauf man sich im Theater einigen kann bei allen Differenzen im Publikum, [...] ist eigentlich die Todesangst, also die Angst vor Verwandlung, die letzte Verwandlung ist der Tod, am Theater... Das Grundelement von Theater ist Verwandlung, also hat Theater immer mit Tod zu tun und ist ein Exorzismus, wenn es gut ist. Und das ist es, was die Leute vom Fernsehen nicht kriegen, was sie vom Kino nicht kriegen« (W 12, 797).

²⁶ W 11, 437.

„Schwanengesang“ *Germania 3* (1995), noch mehr aber die lyrischen Texte und Interviews, die die Leerstelle des ausbleibenden Theaterwerks nach 1989 füllen, sind eine unablässige und zunehmend radikale Auseinandersetzung mit dem Tod in seiner individuellen wie kollektiv-politischen Valenz, ja in der existenziellen Verstrickung dieser beiden.

Zu sterben hatte Müller im Übrigen schon 1989 angefangen, als mit dem Zusammenbruch des Sozialismus ein stechendes Geschichtsvakuum jenes Konfliktprinzip ausradierte, das für ihn jede Erkenntnis, Kreativität, jedes Verständnis des Anderen in Bewegung bringt. Dieser zuallererst innere, sich in der Schreibblockade manifestierende Tod wurde für Müller die letzte seiner künstlerischen Metamorphosen: »Das Interview ersetzte das große Gegenwartsstück, der Aphorismus trat an die Stelle des Dialogs«, schreibt Hauschild; Müller schlüpfte in die Rolle des »Dichter[s] als Welterklärer[s], der jede Äußerung in sarkastische Pointen und kryptische Bonmots einhüllte«.²⁷ Als sich der physische Tod kurz danach mit der Speiseröhrenkrebsdiagnose ankündigte, wollten viele im verfallenden und zunehmend stimmlosen Körper Müllers die *facies hippocratica* einer gesamten erlöschenden Wirklichkeit sehen: einerseits die der gescheiterten DDR, der Müller stets einen Spiegel vorgehalten hatte und nun selbst zu diesem Spiegel geworden zu sein schien; andererseits die des untergehenden 20. Jahrhunderts selbst, jener ideologisch aufgeschlitzten Welt *unter zwei Diktaturen*, in der der Marxist Müller trotz allen Widerstands stets beharrlich die letztmögliche Form einer geschichtlichen Dialektik hatte erkennen wollen.

Der Dialog mit der Antike und der Forschungsstand

Es darf nicht überraschen, dass der wohl prominenteste DDR-Dramatiker und bedeutendste Brecht-Erbe nachdrücklich von sich behauptete, er habe nie etwas erfunden: »Ich kann nichts erfinden. [...] Ich brauche immer ein Material, das mich anstößt, mit dem ich arbeiten kann«.²⁸ Waren solche Aussagen auch bewusste Hyperbeln, hatten sie doch Methode; gemeint waren sie weniger als „Schuldeingeständnisse“ denn als Stellungnahmen zum dramatischen Schreiben schlechthin, welches für Müller fast immer eine Transformation bereits vorgeformten Materials darstellte: »Im Theater ist immer gestohlen worden«.²⁹ Es gibt kein

²⁷ Hauschild 2000, 7.

²⁸ W 12, 749. Ähnlich in W 10, 349: »Man ist doch froh, wenn man ein Modell hat, von dem man ausgehen kann, das man dann frei variieren kann. Das setzt im Grunde mehr Phantasie, mehr Kreativität frei, als wenn man blind irgendwo anfängt«.

²⁹ W 11, 339.

Drama, dessen Handlung Aischylos, Sophokles oder Shakespeare von Grund auf erfunden hätten, vielmehr hatte »Shakespeare [...] die Quellen der Renaissance, Molière las Plautus, die Römer kannten die Griechen, und die Griechen hatten die Epen und ihre Mythen«.³⁰ Müllers poetische Anschauung war von diesem Bewusstsein der inhärenten Vernetztheit *allen* Schreibens entscheidend geprägt: »Man schreibt nicht voraussetzungslos, sondern im Dialog mit Geschriebenem«.³¹ Als Marxist hatte er im Übrigen die Vorstellung, Literaturtexte entstünden in sowas wie einem geschichtlichen Vakuum, schon lange entmystifiziert: »Das gab es nur in der historisch doch sehr kurzen Zeit der bürgerlichen Dramatik, diesen Originalitätsbegriff, der vom Privateigentum kommt«.³² Der moderne Fetisch der Erfindung geht also mit dem des Privateigentums einher: mit der Idee eines Subjekts, das sich unabhängig vom Werk und vom Wort anderer aus eigener Kraft durchsetzt. Müller erklärte hingegen, als Schriftsteller *brauche* er das Werk und das Wort anderer, um sich völlig ausdrücken zu können, denn er könne »immer am besten arbeiten, wenn es einen Rahmen gibt, der nicht von mir ist, den ich dann anders ausfülle, als er bisher ausgefüllt worden ist«.³³

Das sind Worte aus einem seiner letzten Interviews, das nach seinem Tod veröffentlicht wurde: »fast ein Testament«.³⁴ Müller bekennt dabei auch, dass dieser seiner Haltung möglicherweise eine »Angst vor Gründung«, eine Furcht vor der stiftenden Behauptung zugrunde liegt. »Mir ist es lieber, wenn da eine Behauptung ist, und ich kann eine Gegenbehauptung aufstellen«.³⁵ Hinter Müllers intertextueller Praxis, hinter seiner konstanten Jagd nach zu transformierenden Palimpsesten steht also die Angst vor einem Diskurs, der instituiere und gründe: vielleicht die Angst, zu vergessen, was zuvor von anderen gesagt wurde, aber auch der Wunsch, wie Jean-Luc Nancy ihn beschreibt, zur »Unterbrechung aller gründenden Worte, der schöpferischen und poetischen Worte, des Worts, das eine Welt schematisiert und einen Ursprung und ein Ende bewirkt«.³⁶ Programmatisch richtet sich Müllers Schreibarbeit auf die »Unterbrechung« des durchformulierten, in sich selbst »Ursprung und Ende« findenden Worts aus; vorsätzlich zerbricht er das literarische Wort und setzt es neu zusammen, um aus ihm keine sinnstiftende Instanz, sondern immer nur ein *Medium* zu machen, d. h. im wahrsten Sinne des Wortes einen »Vermittler zwischen Lebenden und Toten,

³⁰ W 12, 749.

³¹ W 10, 518.

³² W 10, 355.

³³ W 12, 826-827.

³⁴ Fiorentino 2017, 15.

³⁵ W 12, 826-827.

³⁶ Nancy 1990, 195; meine Übs. Der Verweis auf Nancy ist Fiorentino 2017, 15 zu verdanken.

der eigenen Zeit und anderen Epochen«.³⁷ Derart versteht Müller die eigene Stimme als von anderen Stimmen belebt; derart betrachtet er die literarische Schöpfung immer als eine Arbeit *ohne Ursprung und Ende*, die niemals von einem einzelnen Individuum oder aus einer einzigen Zeit stammen kann. Die zusammengesetzte Form von Müllers Texten manifestiert sie vielmehr als eine Bewegung, deren Bedeutung immer wieder gebrochen und wiederaufgesetzt, angeboten, entzogen, neu arrangiert werden muss; deren innere Wahrheit auf Benjaminsche Art nicht eins für alle Mal gegeben, sondern als Arrangement und Geschehen – als »successiv fortschreitendes, mit der Zeit selbst in Fluß gekommenes, dramatisch bewegliches, strömendes Abbild« – erst denkbar ist.³⁸

Diese Prämisse gewinnt besondere Relevanz in Bezug auf Müllers Umgang mit einer Antike, dessen »gründendes Wort« die Geschichte unauslöschlich geprägt hat; einer Antike, die mit ihren historischen und literarischen *exempla* nicht nur ein eindrucksvolles und identitätsstiftendes Universum lieferte, sondern darin mitschwingend auch Denkmäler und Weltanschauungen, die wie dieses noch fortleben. Für Müller ist die klassische Welt die grandiose Brutstätte von Theater und Epos, die Werke unübertreffbarer ästhetischer Machart hervorbrachte; Brutstätte ist sie aber auch jener politischen Ordnungen und Prinzipien, die die glücklichen und weniger glücklichen Entwicklungen abendländischer Geschichte weitgehend bestimmt haben. Noch grundlegender prägten sich in der Antike bestimmte Formen der Vernunft und der Identität aus, die noch heute ungelöste Widersprüche unserer Zivilisation bezeichnen. Gerade im Mythos und im Drama sieht Müller solche Instanzen sich offenbaren: Auf gedachter oder gemachter Bühne sahen diese frühen Gattungen die ersten »politischen Tiere« auf ihre Grenzen und Aporien stoßen.³⁹ Das Griechenland und Rom der Dichtung sind demnach immer auch das Griechenland und Rom der Politik, deren Handlungen »geronnene kollektive Erfahrungen« in Bezug auf Kultur und Denken transportieren.⁴⁰

Vermutlich mag diese kulturell gründende Rolle der Antike in tiefster Essenz die herausragende Stellung erklären, die sie bei Müller als dramaturgisches Reservoir einnimmt. Transformative Rückgriffe auf die klassischen Stoffe bilden nämlich eine breite Werkspur, die sich durch alle Phasen und Gattungen seines Schaffens zieht. Gewiss spiegelt dies einerseits die ungleich reiche Landschaft der ostdeutschen Antike-Aneignungen wider: jene sich

³⁷ Fiorentino 2017, 15. Meine Übs.

³⁸ Benjamin 1991, I/1, 342. Der Ausdruck zitiert Johann Joseph von Görres.

³⁹ Den aristotelischen Ausdruck verwendet Müller in einem Kommentar zu seinem *Philoktet* für die Bezeichnung des Odysseus (W 8, 265). Vgl. auch W 12, 601.

⁴⁰ W 9, 251.

stets im Spannungsfeld von Kulturpolitik und individuellem Eigensinn befindende Neigung vieler sozialistischer Autoren zur aktualisierenden (doch oft etwas glättenden) Anverwandlung klassischen Materials, sei es im Rahmen harmonistisch-legitivistischer Behauptungen oder zum Zweck system- bzw. ereigniskritischer Verschlüsselungen.⁴¹ Die Machart und Konstanz seiner Bearbeitungen machte Müller andererseits schon seit den 60er Jahren zum federführenden Protagonisten der ostdeutschen Antikerezeption: »Wenn irgendeiner etwas Antikes wollte, wurde entweder ich oder Hacks angerufen«, ironisierte er selbst.⁴² Für die Kritik wurde er bald der »Griechen-Müller«,⁴³ über den Wolfgang Emmerich knapp eine Dekade nach seinem Tod resümieren konnte, dass »das altgriechische Erbe, ergänzt um das römische, [...] wohl der wichtigste, nicht erschöpfbare Traditionsbezug überhaupt, vor Brecht, vor Shakespeare, vor Nietzsche, von allen anderen zu schweigen«, gewesen sei.⁴⁴

Emmerichs Urteil zeichnet ein grundsätzlich annehmbares Bild ab, das aber zugleich eine verschwiegene Prämisse verrät: Gilt die Beschäftigung mit der klassischen Antike als eine wohlverfestigte Konstante in Müllers Werk, so wird dabei unter ‚Antike‘ vorrangig – wenn nicht ausschließlich – die *altgriechische* Welt ins Auge gefasst: jenes quantitativ zweifellos überwiegende Auffangbecken, das die Dramen, Hörspiele, Übersetzungen, Prosatexte und Gedichte von *Philoktet* 1950 zum 1995 durch Müllers Tod abgebrochenen *Orestie*-Projekt umfasst.⁴⁵ Freilich entspricht die überwiegende Resonanz des griechischen Mythos und homerischen Epos in Müllers Werk einer nicht nur (ost-)deutschen, sondern gar gesamtabelndländischen Ausprägung, zumal die römische Kulturwelt gegenüber der hellenischen sich selbst als weitgehend derivativ verstand. Welch beispiellose Faszination die altgriechische Literatur dann auf Jahrtausende philosophisch-literarischen Schaffens in Europa und darüber hinaus ausgeübt hat, ist genau so wenig zu bestreiten wie deren Übergewicht bei Müller selbst. Weniger naheliegend erscheint indes die daraus zumeist gezogene Schlussfolgerung, dass das römische Sujet für den ‚Griechen-Müller‘ im Wesentlichen eine

⁴¹ Auf die Beweggründe, Vorbilder und Merkmale der DDR-Antikerezeption wird in § 1.1 ausführlicher eingegangen.

⁴² W 10, 304.

⁴³ Hauschild 2001, 245. Emmerich (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 171.

⁴⁴ Emmerich (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 171.

⁴⁵ Nach einigen Frühgedichten (*Philoktet* 1950, *Geschichten von Homer*, *Epigramme über Lyrik*, *Ulyss*, *Orpheus gepflügt*) sind vor allem die erwähnten Antike-Stücke um *Philoktet* und *Ödipus*, dann die Zwischenspiele um *Herakles*, *Prometheus* und *Medea* in *Zement* (1972), das *Medea*-Stück *Verkommenes Ufer* von 1983 und schließlich einige Spätgedichte wie das berühmte *Ajax zum Beispiel* von 1994 zu nennen. Unter dem Titel *Digest Orestie* war schließlich ein in den 90er Jahren auf der Grundlage älteren Materials entworfenes, an Müllers frühem Tod dann gescheitertes Opernlibretto für Pierre Boulez geplant (vgl. W 7, 801-818).

»Ergänzung«, eine episodische Nebenerscheinung des griechischen darstelle und folglich durch dieselben hermeneutischen Kategorien erfassbar sei.

Diese Wahrnehmung spiegelt sich im Forschungs panorama recht frappant wider. Die Beiträge über Müllers Rezeption des griechischen Dramas und Mythos sind mittlerweile kaum mehr zu überblicken. Aus den Reihen der Literatur- und Theaterwissenschaftlern sowie auch der Altphilologen stammend, setzten sie bereits in den späten 60er Jahren an und haben mittlerweile so gut wie jeden Mäander des betreffenden Müllerschen Œuvres abgedeckt, oft hochwertige Analysen produzierend.⁴⁶ So konnte das 2003 von Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi herausgegebene *Heiner Müller-Handbuch* sieben dazu gewidmete Einträge sowie eine Vielzahl eng verwandter Behandlungen (etwa zu Demokratie, Tragödie oder Frauenfiguren) zählen.⁴⁷ Seitdem hat das Interesse nicht abgenommen: Müllers Begegnungen mit dem griechischen Mythos, Epos und Drama wurden aus den verschiedensten Perspektiven durchschritten und mithilfe diversester Interpretationsfolien von Nietzsche bis Lévi-Strauss, von Horkheimer und Adorno bis Freud und Jung beleuchtet.⁴⁸

Anders die Lage der römischen Antike. Hier fällt die Bestandaufnahme deutlich leichter. Im *Handbuch* wird Rom durch einen einzigen, aber aussichtsreichen Eintrag von Patrick Primavesi rubriziert, welcher einleitend betont, dass »Hinweise auf Rom, römische Literatur und Geschichte [...] sich durch Müllers gesamtes Werk [ziehen]«. ⁴⁹ Zwar werden sodann unter den »vielfältige[n] Motive[n] und Aspekte[n]«, die »Müllers Faszination mit Rom« kennzeichnen, bereits deren signifikanteste »Schwerpunkte« identifiziert: die

⁴⁶ Die bislang kompletteste Bestandaufnahme bietet die 2013 von Florian Vaßen herausgegebene und dann regelmäßig erweiterte *Bibliografie Heiner Müller*. Im Bd. II sind sowohl die Veröffentlichungen zu den verschiedenen Antikestücken als auch diejenigen zur griechischen Antike als übergreifendem Thema aufgelistet. Für weiterführende Literatur sei demnach darauf verwiesen. Erwähnenswert sind jedoch die umgreifenden und/oder tonangebenden Studien von Bernhardt 1978, Gruber 1989, Emmerich 1990, Suárez-Sánchez 1998, Ostheimer 2002 und Huller 2007. Nennenswert ist auch das spezielle Interesse, das einige Altphilologen innerhalb ihrer Studien zur ostdeutschen Antikerezeption für Müller gezeigt haben, und das zwischen den 70er und 00er Jahren eine Vielzahl von Beiträgen, am markantesten von Seidensticker (1991 und 1992) und Riedel (1998 und 2000) hervorgebracht hat.

⁴⁷ Vgl. Lehmann/Primavesi 2003, 75-82 (*Mythologisches Personal*), 171-178 (*Griechische Antike*), 227-229 (*Herakles 5*), 256-260 (*Medea*), 260-264 (*Ödipus Tyrann*), 264-268 (*Philoktet*), 268-271 (*Prometheus*).

⁴⁸ Auf der Verflechtung von Müllers Antikerezeption mit Nietzsches philosophischem Erbe beharrt vor allem Ostheimer 2002; Huller 2007 betont verschiedene Einflüsse, u. a. von der Psychoanalyse Freuds und Jung bis zur strukturalistischen Mythos-Deutung; 1985 hatte Wolfgang Emmerich die Verbindung von Müllers Mythenkonstruktionen mit den Denkschemen von Horkheimer/Adornos *Dialektik der Aufklärung* zuerst hervorgehoben, die Stramaglia 2020 zuletzt wiederaufgenommen und um den Einfluss von Walter Benjamins Mythos-Theorie ergänzt hat.

⁴⁹ Primavesi (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 179-182, zit. 179.

Mittlerrolle Brechts, die Imperialismuskritik, die Berührung mit Müllers Dramaturgie des Schreckens sowie mit Fragen der literarischen Autorschaft.⁵⁰ Unklar bleibt dabei jedoch, ob der Verfasser hinter solchen wie auch treffenden Anregungen einen umfassenderen Denkraum des Römischen bei Müller voraussetzt, der über eine unbeständige »Faszination« oder eine wiederkehrende Motivreihe hinausgehe. Einen solchen Denkraum im Detail zu rekonstruieren, nimmt sich der zweckgemäß überblickartige Eintrag jedenfalls nicht vor; gleichwohl kann er innerhalb der Müller-Forschung als bedeutender erster Baustein einer kritischen Ermittlung des Römischen *an sich* gelten, die dieses vom festgefahrenen Bild als Appendix einer als griechisch pauschalisierten Antike zum ersten Mal, und mit beachtlichem Scharfsinn, bewusst abkoppelt.

Der von Primavesi geebnete Weg wurde jedoch nachfolgend recht selten beschritten. Nur zwei weitere Beiträge haben sich seitdem mit dem Thema ‚römische Antike‘ eigens befasst. 2009 erschien Michael Cramms Monografie *Ghost/Writer*, in der sich hinter der Inhaltbestimmung (und Unterschrift) *Autorschaft in Heiner Müllers Spätwerk* u. a. die bisher ausführlichste Auseinandersetzung mit dem Komplex der Rom-Referenzen versteckt.⁵¹ Titelgemäß werden hier jedoch zum einen nur die späten Rom-Erscheinungen ins Visier genommen, so wie sich diese seit den 70er Jahren zunehmend intensivierten und systematisierten; zum anderen wird der rote Faden eben durch Fragen der Autorschaft und nicht durch das römische Thema bestimmt, welches so im Endeffekt relativ zerstreut auftaucht. »Die Funktion der römischen Antike für das Denken sowie das dramatische und lyrische Werk Heiner Müllers aus einer imperialitätssensiblen Perspektive zu bestimmen«, hat sich dann Sebastian Huhnholz in einem 2015 erschienenen Artikel vorgenommen.⁵² Verschiedene Materialien aus Interviews und Dramen synthetisch miteinander verbindend, spannt er die disparate Phänomenologie Roms trotz begrenzten Seitenumfangs in breit angelegte Imperialismus-Betrachtungen ein und gelangt somit zu wichtigen Schlussfolgerungen bezüglich einer kohärenten Eigenrolle Roms in Müllers Werk.

Solch anregende Beiträge stechen in einer sonst eher kahlen Kritiklandschaft umso deutlicher hervor. Der Fall Heiner Müller stellt im Übrigen keine überraschende Ausnahmeerscheinung dar, sondern spiegelt die breitere Ausrichtung einer Rezeptionsforschung wider, die sich stets als dem griechischen Kulturerbe vorrangig verpflichtet ansah. Vergleicht man

⁵⁰ Primavesi (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 179.

⁵¹ Vgl. Cramm 2009.

⁵² Vgl. Huhnholz 2015, zit. 27.

zum Beispiel die vielzähligen, vornehmlich von Altphilologen gelieferten Bestandsaufnahmen, die seit den 70er Jahren die Entwicklungen ostdeutscher Antikerezeption kartiert haben, so fällt innerhalb dieser Analysen eine deutliche Priorisierung Griechenlands sofort auf.⁵³ Ausschließlich der römischen Literatur gewidmet ist unter den Dutzenden solcher Beiträge sogar nur ein Aufsatz.⁵⁴ Die einzige wirkliche Ausnahme scheint die Forschung über zwei liminale Fälle zu bilden, die sich jeweils am Anfang und am Ende der DDR-Lebensspanne verorten und insoweit nur begrenzt zur DDR-Literatur *stricto sensu* gehören: Bertolt Brecht (gestorben 1956) und Durs Grünbein (erste Veröffentlichung 1988), die unter unterschiedlichen poetologischen Vorzeichen eine vorrangige Bedeutung der lateinischen Literatur für sich explizit reklamiert haben.⁵⁵ Zwischen dem einen und dem anderen klafft eine Lücke, die grundsätzlich so lang wie die DDR selbst ist und bis heute erst durch Kommentare zu einzelnen rombezogenen Texten, kaum jemals aber durch eine umfassende Studie des Römischen bei einem oder mehreren ostdeutschen Autoren unterbrochen wird.

Partielle Ansätze zu einzelnen Werken römischen Stoffs finden sich im Übrigen auch in der Sekundärliteratur über Heiner Müller zuhauf. Derartige Werke sind im Drama indes nur *Der Horatier* und *Anatomie Titus* – wobei Letzteres, das auf Shakespeares *Titus Andronicus* basiert, zudem sozusagen ein Rom zweiten Grades vorführt. Die Lyrik bietet zum einen *Mommsens Block* an, das als dichterische Spitzenleistung Müllers zwar reichlich erörtert wurde, Römisches jedoch ebenfalls erst über eine ‚Triangulation‘ (durch den Althistoriker Theodor Mommsen) hervortreten lässt.⁵⁶ Zum anderen wurden die frühen wie späten »römischen Gedichte« bisweilen als autonome Konstellationen erkannt und entsprechend behandelt,⁵⁷ während Rom im Interviewbereich bisher nur von Sascha Löschner als eigenständiger

⁵³ Vgl. Schmidt 1969; Schmitz 1971, 1980; Lindner 1972; Husar 1974; Trilse 1979²; Munzar 1980; Riedel 1983, 1984, 1989, 1992, 1994, 2000; Seidensticker 1991, 1992, 2018.

⁵⁴ Seidensticker 1994b. Dazu kommen spezifischere Analysen zu einzelnen lateinischen Autoren wie Catull (Seidensticker 1994a), Vergil (Riedel 1995) und Horaz (Riedel 1996c).

⁵⁵ Brechts speziell römische Antikerezeption wird in § 1.2 behandelt. Zu Durs Grünbein, der hier ebenfalls gelegentlich herangezogen wird, vgl. u. a. Albrecht 2002; Eskin 2004; Gross 2011; Grethlein 2011; Knoblich 2014; Riedel 2021.

⁵⁶ Bezüglich *Mommsens Block* verdient der 1995 von Wolfgang Ernst herausgegebene Band *Die Unschreibbarkeit von Imperien* eine besondere Erwähnung, der die Ergebnisse einer Berliner Podiumsdiskussion über das Gedicht sammelt, an der auch Müller selbst teilnahm, und so dessen eigene Stimme mit den Beiträgen zahlreicher Literatur- und Altertumswissenschaftler zusammenbringt (vgl. Ernst 1995).

⁵⁷ Riedel 1996c (zu den *Horaz*-Gedichten); Kreikebaum 2003, 322-358 (zu den *Römischen Gedichte* des Spätwerks). Zwischen den beiden liegt das Gegenbeispiel von Katharina Ebrechts Band zu *Heiner Müllers Lyrik*, der weder die frühen noch die späten römischen Gedichte von den griechischen trennt (2001, 18 und 115).

Themenkern – im Übrigen sehr aufschlussreich – betrachtet wurde.⁵⁸ Doch selbst da, wo partielle Untersuchungen von Werken bzw. engeren Werkkomplexen vorhanden sind, geht jene text- und gattungsübergreifende Perspektive zwangsläufig verloren, die die Bedeutung Roms in den einzelnen Texten wiederum wirklich zu sich bringen würde.

Nur in einem besonderen Bereich der Müller-Forschung wurde bisher Rom, und zwar das geschichtliche eher als das literarische, wirklich zentral herangezogen und frühzeitig einheitlich behandelt: im Rahmen jener letztlich begrenzten, trotzdem aber relativ resonanten Kritikströmung, die Müller seit den späten 80er Jahren als Vertreter eines rechten Kulturkonservatismus, Rom als zivilisatorische Verkörperung seines erbitterten, gegen die USA speziell gerichteten Antiwestlertums dargestellt hat.⁵⁹ Obwohl diese hauptsächlich von Horst Domdey und Richard Herzinger vertretene Kritikfront wichtige Elemente hervorgehoben hat, die in Müllers Rom-Bild gewissermaßen mit hereinspielen, hat sie dann daraus eine vorschnelle und irreführende Zuordnung von Müllers Gesamtdenken in die Kategorien konservativer Kulturkritik gefolgert. Dies hat nicht zuletzt den Blick auf Müllers Umgang mit Rom schwerwiegend verstellt und denkbar auch zur Abschreckung weiterer Auseinandersetzungen mit dem Thema beigetragen.

Einführung in Arbeit, Struktur und hermeneutische Methoden

Innerhalb dieser Kritiklandschaft drängt sich seit schon langer Zeit das Desiderat einer Studie auf, die die weiten unerforschten Bereiche der Müllerschen Rom-Rezeption erkunden und die erforschten in neue Perspektive rücken würde. Im Sinne eines solchen Versuchs bestrebt die vorliegende Arbeit eine Analyse, die das breitgefächerte Konvolut von Müllers poetischen und politischen Rom-Referenzen erstmalig in einen systematischen Analyserahmen erfasse und in seinen einzelnen Entwicklungsmomenten wie auch übergreifenden Denkmustern auslege. Die Untersuchung setzt bei der Feststellung an, dass der aktuelle Forschungsmangel um Rom sowie umgekehrt die Monopolisierung der Kritik durch das – wie auch quantitativ überragende – antike Griechenland umso weniger erklärlich erscheinen angesichts eines Autors, der explizit von sich behauptete: »In einem Staat wie der DDR war mir Rom natürlich näher als Athen.«⁶⁰ Gerade die übermächtige, aufdringliche, ja

⁵⁸ Löschner 2002, 193-212.

⁵⁹ Vgl. Domdey 1986, 1998; Domdey/Herzinger 1988, 1991; Herzinger 1992, 1995a, 1995b.

⁶⁰ W 9, 251.

schmerzliche Präsenz des (totalitären) *Staates* in Müllers Leben und Werk zeigt auf die »natürlich[e]« Nähe des von ihm als »einzige[s] Modell von Staat in Europa«, als historische Schmiede des abendländischen politischen Denkens aufgefassten Rom.⁶¹

Derart konkret ist Müllers Rom-Rezeption im Übrigen grundiert: weniger in geschichtsphilosophischen Erwägungen als in der einschneidenden Lebenserfahrung selbst, in jener prägenden und anhaltenden »Grunderfahrung« vom »Staat als Gewalt«, auf die Müller als Auslöser und Konstante seines Schreibens mehrfach verwiesen hat: »Auf der einen Seite die faschistische Gewalt, auf der anderen die kommunistische – in Klammern: stalinistische – Gegengewalt.«⁶² Aus diesem *Leben unter zwei Diktaturen* erwuchs für ihn, wie auch für mehrere andere DDR-Schriftsteller, die Zentralität des Staats als unvermeidlichen Rahmen aller Dichtung und mithin als stets latentes Dichtungsobjekt. Gustav Seibt hält rückblickend für die ostdeutsche Literatur fest: »Staatsdichtung war sie [...] nicht wegen der Konzessionen an Ideologie und Propaganda. Staatsdichtung war sie durch das Pathos machtbefestigter Sinngebung, dem sie noch im Widerspruch entsprach.«⁶³ Noch im äußersten Widerspruch zum Staat ist Müllers Schreiben derart vom Staat durchtränkt; noch im zähsten Widerstand trägt es insoweit den römischen Keim als »Urzelle des Staats und seiner imperialen Struktur« unauslöschlich in sich.⁶⁴

Konnte man bis Ende der 60er Jahre über diese *strukturelle* Präsenz des Römischen in Müllers Werk und Denken vielleicht noch hinwegsehen – als neben den griechischen *Philoctet* und *Ödipus Tyrann* jedoch immerhin auch *Der Horatier* entstand und Müller den *Philoctet* selbst als eine »Übersetzung des Sophokles ins Römische« bezeichnete –,⁶⁵ so macht die starke Zuwahl imperialer Motive seit *Germania Tod in Berlin* und kulminierend in *Anatomie Titus* das Element ‚Rom‘ unübersehbar. Noch mehr als Griechenland wird dieses nun im Drama und später in der Lyrik als ein geschichtsträchtiges Territorium durchwandert, das Müllers Darstellungskosmos mit neuen Gestalten bevölkert: Neben die Helden aus Epos und Tragödie treten Scipio und Hannibal, Cäsar und Arminius, Tacitus, Juvenal und Seneca, neben die uralten Mythen der Antike ihre jüngeren historiografischen und lyrischen Werke. Das einzige in diesem Zeitraum fertiggestellte Stück griechischer Inspiration, *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1983), kann einerseits durch den starken

⁶¹ W 11, 95.

⁶² W 12, 86.

⁶³ Seibt 1998, 30-31.

⁶⁴ W 11, 831.

⁶⁵ W 9, 251.

sprachlichen Einfluss von Senecas *Medea*, andererseits durch den imperialistischen Fokus ebenfalls durchaus als eine ‚Übertragung des Euripides ins Römische‘ gelten. Noch mehr sind es Müllers Interviews, nunmehr einhellig als eigene literarische Gattung angesehen,⁶⁶ die durch Parallelen, Verbindungen und Anekdoten die andauernde Prägekraft Roms besonders unter dem Aspekt eines geschichtlich wegbereitenden Imperialismus betonen.

Diese kursorischen Erwägungen lassen bereits den Bedarf einer vorläufigen Hermeneutik spüren. Denn was unter dem Dachbegriff ‚Rom‘ dabei konkret auf den Prüfstand kommt, ist ein ersichtlich vielschichtiger Komplex. In einem ersten Sinne bedeutet ‚Rom-Rezeption‘ nämlich die Anverwandlung der von jener Welt hervorgebrachten Schreibwerke der Literatur und Historiografie, die bei Müller die Grundlage einer lebenslangen Auseinandersetzung mit den lateinischen Autoren bilden. Zweitens geht es dabei um die Thematisierung römischer Geschichts- und Literaturstoffe, so wie sie nicht nur von lateinischen, sondern auch von späteren Quellen – von Martin Luther über Shakespeare zur deutschen Klassik – erschaffen, verwandelt und vermittelt wurden. Aus diesen beiden erwächst eine dritte, weitgreifendere Dimension von Müllers ‚Arbeit an Rom‘: die Ausartikulierung eines allgemeinen Denkbilds bzw. Bedeutungsuniversums um jenes gewaltige und fast mythologisierte antike Imperium, dessen politische und kulturell-philosophische Erbschaft noch heute so prägend und gewichtig ausfällt. In dieser letzten Valenz löst sich Rom von seinem rein historischen Aspekt und entgrenzt sich bis hin zur kulturellen Chiffre, zu einer in den disparatesten modernen Konstellationen wiederauffindbaren geschichtlichen Signatur.

Derart durch die Prämisse geleitet, dass in Müllers Werk mehr ‚Rom‘ als bloß römischer Stoff steckt, soll vorliegende Analyse die verschiedenen Erscheinungen dieses äußerst facettierten Bild- und Denkkomplexes zurückverfolgen: sowohl da, wo sie direkt ersichtlich sind, als auch da, wo sich Rom in fremder Kleidung tarnt und erst durch eine ‚archäologische‘ Freilegung – jene Denkoperation, zu der sich Müller selbst so oft bekannte⁶⁷ – zu erspähen ist. Steter Ausgangspunkt sind dabei die Texte: In ihrer (bis auf eine Ausnahme) chronologischen Heranziehung skandieren sie den Verlauf einer Untersuchung, die Müllers Rom-Anverwandlungen in ihren jeweiligen politischen und existenziellen Gemengelagen kontextualisiert, um gerade durch die sukzessiven Wandel und Überlagerungen ein – nicht

⁶⁶ Dafür haben die monografischen Studien zu Müllers Interviewwerk von Löschner 2002 (vgl. bes. 55-61) und Bronzini 2020 mit besonderem Nachdruck plädiert.

⁶⁷ Vgl. insb. W 11, 95: »Wenn du davon ausgehst, daß die einzige Methode, wie Kunst mit Geschichte umgehen kann, die archäologische ist, dann mußst du eine Schicht nach der anderen freilegen oder abtragen«.

unbedingt lineares, und gerade deswegen umso interessanteres – Entwicklungsbild nachzuzeichnen.

Zur gleichen Zeit wird eine synoptische Dimension stets bewahrt, um jenseits der Brüche und Differenzen die vernetzten Bedeutungen des Konvoluts ‚Rom‘ zu erkunden und dabei besonders ihre philosophischen Herkunft aufzudecken. Neben den römischen Texten eines Brechts, der nicht zuletzt in dieser Hinsicht eine unabdingbare Vergleichs- und Kontrastfolie darstellt, werden dahingehend die Rom-Bezüge innerhalb der sozialistischen Tradition von Marx und Engels über Rosa Luxemburg bis Walter Benjamin in die Analyse miteinbezogen. Ebenso wird bedeutendes Augenmerk auf die europäische und deutsche Linie der Zivilisationskritik gerichtet: Der oft überschätzten Rolle konservativer Denker wie Spengler oder Jünger wird dabei der ideologisch nähere Einfluss von Autoren der sozialistischen Zivilisationskritik entgegengestellt, von Marx selbst über Lenin und Lukács bis hin zu Horkheimer/Adorno, Marcuse und Foucault. Als weitere Quelle des Rom-Bilds werden an mehreren Stellen politische Begriffe Carl Schmitts herangezogen, so wie sie Müller über die Vermittlung Benjamins und Brechts rezipiert haben dürfte.

Gleichermaßen werden Müllers Konzepte und latente Prämissen mit dem geographisch breiteren Bereich der komparatistischen Imperien-Forschung und der postkolonialen Studien konfrontiert, so wie sie ab den 70er Jahren auf sein Werk zunehmend Einfluss nahmen. Erschlossen werden sämtliche Quellen nicht nur aus den Bühnen- und Lyrikwerken, sondern ebenso aus dem reichhaltigen paratextuellen Apparat der Interviews und Aufsätze, der die ausgiebige Hauptquelle an metaliterarischen und selbstreflexiven Äußerungen Müllers darstellt, sowie durch Rekurs auf die im Heiner-Müller-Archiv aufbewahrten Manuskripte, Arbeitsnotizen und -entwürfe.⁶⁸ Die literarische Analyse der Werke wird außerdem mit der steten Berücksichtigung der jeweils relevanten altphilologischen Grundlagen begleitet, und zwar nicht zum Zweck einer Bewertung von Müllers philologischer Präzision, sondern zur genaueren Abschätzung der jeweiligen Transformationen und ihrer Ratio.

Im Laufe der Kapitel nehmen verschiedene Aspekte Form an, die allmählich das Prisma ‚Rom‘ in Müllers Werk und Sichtweise zusammensetzen. Einleitend wird ein Überblick über die DDR-Antikerezeption verschafft (§ 1), so wie sie in ihren Spezifika und Beweggründen einen literarischen Sonderfall darstellte und durch die Figur des ‚Übervaters‘ Brecht entscheidend – und gerade besonders im Hinblick auf Rom – beeinflusst wurde.

⁶⁸ Das sich in der Berliner Akademie der Künste befindende Archiv wird im Folgenden als HMA bezeichnet.

Daraufhin kommen die ersten Rom-Spuren in Müllers Frühwerk der 50er Jahre unter die Lupe (§ 2): einerseits die Horaz-Gedichte, die den Anfang eines »persönlichen Geistergesprächs durch die Zeit« mit lateinischen Autoren markieren;⁶⁹ andererseits der Prosaentwurf *Caligula in Mannheim*, der unter deutlichem Brechtschen Einfluss das erste embryonale Beispiel einer Konjunktion von Rom und Kapitalismus darstellt. Mit § 3 taucht Rom ebenfalls in der Saison der Lehrstücke auf: Auf frühromischer Kulisse entfaltet *Der Horatier* (1968), das sich einer ersten Lektüre als parabelhafte Mahnung zum Umgang mit den Verbrechen kommunistischer Geschichte sowie als Plädoyer gegen die ideologische Glättung widersprüchlichen historischen Geschehens präsentiert, eine vielschichtige Dramatisierung der Dialektik von Individuum und Staat sowie eine umfassende, sich aus Benjamins und Schmitts Theorien speisende Problematisierung staatlicher Gewalt und ihrer Darstellung, die auch die politische Pädagogik Brechts hinterfragt. § 4 sucht nach den römischen Referenzen in *Germania Tod in Berlin* (1971). Das ‚Deutschlanddrama‘ schlechthin entfaltet eine grausame und groteske Genealogie ‚deutscher Misere‘, deren römische Ursprünge auf ein doppeltes Muster zurückverfolgt werden: einerseits der am taciteischen Hermannstoff festgemachte Brüderkonflikt, welchen Müller nicht zuletzt mit der Spaltung von Sozialismus und Nationalsozialismus sowie BRD und DDR analogisiert; andererseits das Problem eines imperialistischen Cäsarismus, so wie dieser in den deutschen Diktaturen bis hin zur »stalinistischen Kolonie« DDR weiterwirkt.⁷⁰

An dem erwähnten Wendepunkt, an dem Rom seine Präsenz in Müllers Werk deutlich zu erweitern beginnt, steigt § 5 aus der Werkgeschichte zeitweilig heraus, um einen theoretischen Exkurs zu eröffnen. Erörtert wird der problematische Ursprung des römischen Zivilisationsbilds, das bisher auf den während der napoleonischen Kriege entstandenen »antirömischen Komplex« (Herzinger) der konservativen Zivilisationskritik zurückgeführt wurde. Hier werden jedoch die weitaus kohärenteren Einflüsse der Zivilisationskritik sozialistischer Prägung aufgewertet, die ihre Kritik an der liberalkapitalistischen ‚Zivilisation‘ nicht im Sinne chauvinistischer Volkstumsideologien oder vitalistischer ‚Kultur‘-Ideale (gemäß dem charakteristischen Dualismus), sondern im Rahmen marxistischen Klassenkampfes entwickelten. Anschließend wird das zivilisationskritische Bild Roms an die Einflüsse der Aufklärungskritik Horkheimers und Adornos sowie Foucaults zurückgebunden; eine spezifisch römische Transformation der griechischen *paideia* hin zum

⁶⁹ Lehmann-Primavesi 2003, X.

⁷⁰ W 11, 771.

Staatlichen/Militaristischen sieht letzterer Philosoph als direkte Grundlage europäischen politischen und kulturellen Denkens, insbesondere seit der Aufklärung, an.

§ 6 zeigt, wie Denksuren des Römischen gleichsam auch Dramen modernen Sujets bestimmen. Foucaults Kritik der römisch-aufklärerischen Disziplinargesellschaft beleuchtet die Verbindung von Aufklärung und Militarismus im Preußen von *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* (1976). Am Scheitern von Lessings *Spartacus*-Fragment wird der Widerspruch zelebrierter und zugleich politisch neutralisierter Kunst hervorgehoben und daraufhin mit der *Maßnahme*-Szene aus *Germania 3* (1995) konfrontiert, die Brechts *Coriolan*-Bearbeitung zum Ausgangspunkt einer analogen Dialektik von künstlerischer Zelebration und politischem Wirkungsverlust macht, so wie sie Müller seit der Zeit des *Leben Gundlings* und verstärkt nach 1989 auch selbst immer stärker erlebte. Nicht zuletzt die Selbstkritik des Schriftstellers, der in seiner Kunst die sadistische Ader ‚römischer‘ Systemgewalt entdeckt, findet in *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespeare-kommentar* ihre extreme Zuspitzung. § 7 geht den problematischen Antinomien auf den Grund, die dieses Shakespearesche Rom und die es bedrohenden Goten obsessiv in Zivilisation und Barbarei, Tugend und Bosheit, gerechte Gewalt und Terrorismus trennen. Durch die Aufdeckung eines untergründigen Systems dramatischer Inversionen und Grenzüberschreitungen werden solche Oppositionen indes als der Abgrenzungsdiskurs einer imperialistischen Siegermacht dementiert. Die verbreitete Deutung des Stücks als nihilistisch-schadenfreudiges Endspiel wird somit radikal revidiert als das Bestreben einer »Arbeit an der Differenz«, die das auf die barbarischen Anderen herausprojizierte ‚Böse‘ im Inneren des *eigenen* Systems sowie metaliterarisch des eigenen Selbst und Schreibens wiederfindet.

Dieses selbstreflexive Moment vertieft sich in der letzten Phase von Müllers Arbeit an Rom: Intimer als im dichterischen Frühwerk kehren römische Dichter und Historiker auch nach dem Erlöschen von Müllers dramaturgischer Ader nach 1989 als lyrische Weggefährte und Gesprächspartner wieder. Die letzten beiden Kapitel durchstöbern diese Masken, die den metaphorisch und zunehmend auch physisch stimmlosen Müller zur schmerzlichen Abrechnung mit der kapitalistischen Involution Deutschlands und der eigenen schwierigen Neupositionierung in ihr verhelfen. Nach den in § 8 analysierten Gedichten um Polybios, Tacitus, Juvenal und Seneca, welche verschiedene Aspekte dieser letzten Identitätsbestimmung Müllers verkörpern und mit seinen späten Interviews mit Alexander Kluge referentialisiert werden, widmet sich § 9 dem ‚römischen Testament‘ *Mommsens Block*, das im Dialog mit dem berühmten Althistoriker des 19. Jahrhunderts nicht nur Müllers vielleicht

höchsten lyrischen Gipfel, sondern auch ein luzides wie erlittenes Kompendium des Römischen umschließt. Auch das Spätwerk bestätigt somit die historisch gestaltwandelnde Natur des ‚Römischen‘ als den notwendigen Ausgangspunkt jeder Analyse, die dessen Rezeption bei Müller gerecht werden will. Ob als politische Sprache des in der Geschichte angesiedelten Schreckens oder als Gegensprache von dessen versuchter Dekonstruktion, scheint Rom mit einer prägnanten Wendung Wolfgang Ernsts »überall, wo die Macht ist«, auffindbar zu sein, »ein drittes Mal in Moskau, und auf dem Washingtoner Capitol Hill«:⁷¹ wirklich der Ort, zu dem alle Wege, oder besser Umwege der Geschichte führen.

Ein *caveat* ist bei solchen Betrachtungen jedoch anzubringen. Nicht selten, und durchaus auch bezüglich Rom, hat die bewusste Drastik von Müllers Äußerungen den Eindruck einer für viele schwer verdaulichen Bereitschaft genährt, gewagte Parallelen oder scharfe genealogische Linien durch die Epochen zu ziehen. Schlussgefolgert wurde mitunter, Müller vertrete eine Anschauung, nach der »Geschichte zu allen Zeiten in vergleichbarer Weise verläuft und so auch in analoger, analogisierender Form beschrieben werden kann«.⁷² Das etwas zu einfach gestrickte Urteil greift am Sinn von Müllers Arbeit vorbei, wenn es, zwei verschiedene ontologische Ebenen überlappend, aus den analogischen Operationen leichterhand eine Geschichtsauffassung ableitet. »Es gibt ja keine wirklichen Koinzidenzen oder Parallelsituationen in der Geschichte«, musste Müller einmal in Abgrenzung von solchen Lesarten fast trivial erklären.⁷³ Dass Geschichte aber, wie das obige Urteil erkennt, durch Analogien *beschrieben werden kann*, ist für ihn das Entscheidende: Müller geht es nicht um zeitphilosophische Modelle, sondern um eine gedankliche sowie literarische Arbeitsweise, um den »Zugang der Literatur zur Geschichte«. Der forcierte, künstliche Charakter dieses Zugangs ist ihm dabei wohl bewusst: Er »geht über die Abweichung, auch über die schiefen Parallelen«.⁷⁴ Denn die Verbindungen, die man zwischen Epochen herstellen kann, sind notwendigerweise schräg, die »Wiederkehr des Gleichen *als eines Anderen*«.⁷⁵

Ebendies ist für Müller aber das Schöne daran, »denn was Literatur interessiert, ist die Abweichung«.⁷⁶ Gerade die Diskrepanz zwischen dem, was Mommsen »die überall gleichen Grundkräfte und die überall verschiedene Zusammensetzung derselben« nannte,⁷⁷

⁷¹ Ernst 1995, 26.

⁷² Pontzen 2000, 347.

⁷³ Müller (in: Ernst) 1995, 73.

⁷⁴ Müller (in: Ernst) 1995, 73.

⁷⁵ W 10, 335. Hervorhebung hinzugefügt.

⁷⁶ Müller (in: Ernst) 1995, 73.

⁷⁷ Mommsen 2021⁴, V, 143.

eröffnet für die Literatur im Vergleich zur Historiografie einen spezifischen und regen Handlungsraum. 1990 fand Müller eine prägnante Umschreibung dafür, als er erklärte: »Jetzt kann die nationale Vergangenheit aufgearbeitet werden, nicht dokumentarisch, sondern mit, wenn man so will, *mythologischer Genauigkeit*. In der Literatur geht es um die Strukturen, und nicht um die Erscheinungen«. ⁷⁸ Gerade beim Aufarbeiten der Vergangenheit ist der literarische Ansatz, der von chronikalischen Beschreibungen absieht, um in die jeweils wichtigen »Strukturen« einzudringen, von besonderem Wert. Denn im Guten wie im Schlechten kann Geschichte an sich keine scharf konturierten Vorbilder oder vorgefertigten Wahrheiten anbieten, sondern immer nur fragmentarische Zeugnisse, die der nachgeborene Autor als Zeichen *seiner* Wahrheit, als ‚Vorfälle‘ seines eigenen Falls zu interpretieren hat; seine »mythologische Genauigkeit« ist mithin nicht weniger beredt als die wissenschaftliche Präzision des Historikers (oder die Chimäre einer solchen).

Umrissen ist hiermit ein entscheidender Punkt, den man bei jedem, nicht nur römischen Werk Müllers nie aus den Augen verlieren sollte. Seine Geschichtsbilder, seine schillernden dramatischen Collagen disparater Zeiträumlichkeiten, sind Ausweis eines historiografischen Vorgehens, das die Erfahrung des Einzelfalls »auf die Folie längerfristiger Zusammenhänge aufblende[t], ohne darüber den Einzelfall zum Verschwinden zu bringen. Im Gegenteil, durch dessen doppelte Lesbarkeit konstituiert sich erst die Geschichte«. ⁷⁹ Was Reinhart Koselleck hier als ‚doppelte Lesbarkeit‘ bezeichnet, lässt sich als ein bei Müller nahezu ubiquitäres Prinzip erkennen. »Ich schreibe in einer anderen Zeit als der, in der ich lebe«, hat er einmal behauptet. ⁸⁰ Diese Zeit sind im Grunde alle Weltzeiten, ja das Zusammenspiel verschiedener Zeitlichkeiten im historischen Prozess, die sich in Müllers »Total-Sprache« – mit einer Wendung, die er für Seneca findet – gegenseitig durchdringen. ⁸¹

Es ist, wenn man so will, eine Benjaminsche Zeit, nicht linear, sondern überall (potenziell) vernetzt, ihr jeder Moment eine Monade, die das gesamte Geschichtskontinuum reflektiert. ⁸² Im gleichen Sinne wird Müller auch meinen: »Geschichte auf dem Theater ist nur darstellbar als Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, nur so wird sie überschaubar«. ⁸³ Aus der Zusammenfügung der monadischen Geschichtssplitter bezieht

⁷⁸ W 11, 534. Hervorhebung hinzugefügt.

⁷⁹ Koselleck 2000, 262.

⁸⁰ W 10, 215.

⁸¹ W 12, 696. Vgl. § 8.6.

⁸² Zu Benjamins Zeitauffassung bei Müller vgl. zuletzt Stramaglia 2020, 17-44.

⁸³ W 10, 513.

sein Theaterwerk ein *grand récit*, einen Gleitflug durch die Jahrhunderte, der in der (schrägen, überraschenden, anstößigen) Analogie sein heuristisches Grundprinzip hat. Was dadurch entsteht, ist eine synthetisierende, Raum und Zeit durchpflügende ‚literarische Historiografie‘, die ihre Feder stets von neuem ins Verzerrete, ins Surreale, ins Überblendete eintaucht; die an keiner Ereignisgeschichte, sondern am ‚Drama der Geschichte‘ selbst schreibt. Ihr frei flottierender Blick auf die Epochen ist universalhistorisch fundiert, denn die »Umwege der Geschichte erkennt nur, wer in großen Zeiträumen denkt«. ⁸⁴ Literatur ist für Müller, kann man vielleicht zusammenfassend schlussfolgern, eine *Historiografie der Umwege*: eine antihistoristische Geschichtsschreibung, die das Risiko großer Zeitsprünge mit der Gewissheit eingeht, dass sich die tiefgründigen Epochenverbindungen erst in der *longue durée* menschlicher Ereignisse offenbaren und Geschichte überhaupt erst ergiebig ist, wird sie nicht aus ‚antiquarischen‘ Illusionen (im Sinne Nietzsches) heraus gedacht und befragt, sondern aus der Gegenwart.

Zweifellos liegt Müllers Methode, und dies wird sich gerade im Fall Roms besonders deutlich zeigen, ein weitgehend prognostisches Interesse zugrunde: ein Interesse, das man freilich auf die Formel einer »Selbsterkenntnis der Moderne im Spiegel der Antike« bringen kann;⁸⁵ das jedoch nicht mit der Erschließung der Gegenwart endet, sondern in der »viel interessanter[en]« Betrachtung der »Zukunftsstruktur einer Gesellschaft« ihren wahrsten Fluchtpunkt findet.⁸⁶ Eindrucksvoll wurde dies von Michael Cramm mit dem 80. Athenäumsfragment Friedrich Schlegels analogisiert: »Der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet«. ⁸⁷ Die Epochenkollisionen von Müllers Dramen manifestieren dieses ‚prophetische‘ Interesse als jene »Altgier«, die er als ersten »Impuls« seines Schreibens anerkennt und erst recht bezüglich der schwerwiegenden »Zukunftsstruktur« Roms verfolgt.⁸⁸

Gerade dieser Drang zur ‚Zukunftsstruktur‘ hin begründet Müllers distinktiv rücksichtslosen Umgang mit der (nicht nur) römischen Geschichte, jenen schonungslosen literarischen ‚Nahkampf‘, der die antiken Stoffe jeder Musealisierung entreißt. »Geschichte aus dem Museum herauszuholen« lautet ausdrücklich seine Devise; denn »Geschichte oder unsere Vorstellung von Geschichte ist nichts Abgeschlossenes, sondern muß ständig im Fluß

⁸⁴ W 12, 99.

⁸⁵ Albrecht 2002, 107.

⁸⁶ W 12, 98.

⁸⁷ Schlegel 1967, 176. Vgl. Cramm 2009, 35.

⁸⁸ W 12, 283.

gehalten werden. [...] Nur außerhalb des Museums spricht sie, reden die Toten mit uns«. ⁸⁹ Dieser gierige »Dialog mit den Toten«, diese dramaturgische »Nekrophilie«, zu der sich Müller leidenschaftlich – und gewiss nicht ohne eine provokative Note – oftmals bekannte, hieß für ihn zuallererst genau dies: Geschichte »dem Tod [zu] entreißen und den Diskurs der Lebenden [zu] konstituieren«. ⁹⁰ Nicht zuletzt auf römischem Boden, im erlittenen, doch unermüdlichen Umgang mit den zahllosen Gestaltwandlungen eines Imperiums, zu dem ihm wirklich – wie nun zu erkunden – alle Wege der Geschichte zu führen schienen, war Müllers ‚Nekrophilie‘ insoweit wahrlich eine wie auch singuläre, wie auch irrwitzige und brutale »Liebe zur Zukunft«. ⁹¹

⁸⁹ W 11, 828.

⁹⁰ W 11, 828.

⁹¹ W 11, 614.

1. Antike- und Rom-Rezeption in der DDR-Literatur

*Der Impuls zur Philologie ist eigentlich Gier.
Es gibt ja nicht nur Neugier, es gibt auch eine Altgier.*

(*Der Tod des Seneca*, 1993)

1.1 Formen und Grundlagen der Antikerezeption in der DDR

Umfang, Qualität und Stellenwert der literarischen Antikerezeption in der Deutschen Demokratischen Republik sind ein für die Kritik nunmehr verfestigtes Faktum. Wie sehr die ostdeutsche Produktion im Vergleich zum europäischen und besonders bundesrepublikanischen Panorama in dieser Hinsicht hervorsticht, haben zahl- und materialreiche Literaturbestandsaufnahmen schon seit den späten 60er Jahren ausgiebig dokumentiert.¹ Aus diesen geht nicht nur hervor, dass die Aufnahme von Sujets, Werken und Motiven aus dem griechischen und römischen Altertum ein quantitativ zentrales Merkmal der DDR-Literatur darstellte; nicht minder auffallend erscheint die extreme Vielfältigkeit dieser Beziehung, welche sich im Laufe der Jahre durch das ganze Spektrum literarischer Gattungen ausbreitete.

In der Lyrik fasste sie am frühesten Fuß. Lässt man die Ausnahme Brechts, der sich schon seit seiner Jugend immer wieder mit der klassischen Antike befasst hatte, zunächst kurz außen vor, so tauchten antike Motive und Formen seit den frühen 50er Jahren in den Versen von Erich Arendt, Johannes R. Becher, Georg Maurer und Stephan Hermlin auf.² Selbst Heiner Müller, damals noch in seinen Zwanzigern, verfasste seine ersten Antike-Gedichte zu dieser Zeit. Seit den 60er Jahren begannen auch jüngere Autoren – darunter Peter Huchel, Johannes Bobrowski, Günter Kunert, Karl Mickel, Franz Fühmann und Volker Braun – sich dem Reservoir der klassischen Antike poetisch zu nähern.³ Einesteils wurden dabei die antiken *Formen* übernommen und verarbeitet: Vorbildlich sind in dieser Hinsicht Müllers Anfang der 50er Jahre entstandene Hexameter-Gedichte *Philoktet 1950* und

¹ Am gründlichsten sind die Analysen von Ernst Günther Schmidt (1969, 1971, 1980), Volker Riedel (1983, 1984, 1989, 1992, 1994) und Bernd Seidensticker (1991, 1992, 2018). Diese basieren z. T. auf weiteren Beiträgen, darunter Lindner 1972, Husar 1974, Gelbrich 1973 und 1974, Trilse 1979² und Munzar 1980.

² Zu Brecht, Becher, Maurer und Arendt vgl. Gelbrich 1974. Zu Hermlin vgl. Mehnert 1985.

³ Insgesamt zur Antikerezeption in der DDR-Lyrik vgl. Gelbrich 1973; Schmidt 1969, 1971, 1980; Seidensticker 1991. Spezifisch zu Fühmann: Riedel 1996b; zu Kunert: Maaz 2002, Mönig 2004, Seidensticker/Wessels 2004; zu Braun: Cosentino 1978.

Geschichten von Homer sowie der ebenfalls hexametrische Prolog zu seinem Ödipus-Drama, *Ödipuskommentar* (1967), Hacks' Jamben in *Senecas Tod* (1977) und Bobrowskis lebenslange Experimente mit der äolischen Metrik.⁴ Anderenteils flossen thematische *Gestalten* aus Mythos (Orpheus, Sisyphos, Herakles, Prometheus, Odysseus...) und Lyrik (am häufigsten Sappho, Catull, Horaz, Ovid) in die ostdeutschen Gedichte ein: Erstere als ‚Urmotive‘ (nicht unbedingt positiven) menschlichen Verhaltens, Letztere als künstlerische Bezugspunkte oder gar Gesprächspartner.⁵ Die Modalitäten reichten dabei von der knappen Anspielung durch Zitate, Bilder oder Motive über sogenannte »Widmungs- oder Porträtdichte« auf klassische Autoren⁶ bis hin zur – nicht selten auch persiflierenden – Umschreibung antiker Lyrik.⁷ Insgesamt ging das Phänomen so weit, dass Bernd Seidensticker schon 1991 das Fazit ziehen konnte, man könne nunmehr »kaum einen Band eines DDR-Lyrikers aufschlagen«, ohne auf irgendwelche Beispiele für Antikerezeption zu stoßen.⁸

Mit dem sensationellen Erfolg von Peter Hacks' Adaption von Aristophanes' *Frieden*, von Benno Besson am Deutschen Theater uraufgeführt, war die Antike-Saison spätestens 1962 auch im Drama eröffnet.⁹ Bis in die 80er Jahre hinein folgten Aufführungen von allen Hauptdramen Aischylos', Sophokles', Euripides' und Aristophanes'.¹⁰ Doch neben diesen mehr oder minder konventionellen Inszenierungen entstanden auch freiere, oft die klassischen Formkanons verletzende Dramen: In rascher Folge erschienen innerhalb eines Jahrzehnts die großen Antikestücke von Peter Hacks – nach *Der Frieden* kamen *Die schöne Helena* (1964); *Amphitryon* (1968); *Prexaspes* (1968); *Omphale* (1969); *Numa* (1971); *Rosie träumt* (1975) – und Heiner Müller – *Philoktet* (1965); *Herakles 5* (1966); *Ödipus Tyrann* (1967); *Der Horatier* (1968); *Prometheus* (1970); *Zement* (1972). In ihren Fußstapfen folgte bald noch eine ganze Reihe jüngerer Dramaturgen wie z. B. Stefan Schütz, Hartmut Lange, Karl Mickel und Jochen Berg.¹¹ Die meisten ihrer Werke beruhten im Grunde nicht direkt

⁴ Vgl. dazu Seidensticker 1991, 436–438.

⁵ So etwa Müllers *Gespräch mit Horaz* (1956) und Brauns *Die Treulose* (in Bezug auf Catull; 1987) nach dem Modell von Brechts Dialog mit Ovid in *Besuch bei den verbannten Dichtern* (vgl. § 1.2).

⁶ Seidensticker zählt zu dieser Kategorie – welche er als eine richtige »kleine[] Gattung« bezeichnet – u. a. ein Pindar- und zwei Sappho-Gedichte Bobrowskis, Huchels Gedicht *Alkaios* (1972), Kunerts *Shakehands Catull* (1961), Müllers beide Horaz-Gedichte sowie Brechts, Kirschs und Maurers Texte auf Ovid (1991, 440).

⁷ So etwa Mickels *Ode nach Horaz II/13* (1964) oder, in Bezug auf Catull, *Elegie 2* (nach *Carm.* 70; 1963) sowie Gosses *Die Abfuhr* (nach *Carm.* 8; 1982).

⁸ Seidensticker 1991, 424.

⁹ Seidensticker 2018, 77.

¹⁰ Vgl. Trilses Überblick über die meistaufgeführten klassischen Dramen in der DDR in 1979², 22–23.

¹¹ Schütz' erstes und bekanntestes Antikestück ist *Odysseus' Heimkehr* (1972). Ihm folgten *Die Amazonen* (1974), *Laokoon* (1983), *Spectacle Cressida* (1984), *Die Bakchen nach Euripides* (1987) und *Orestobsession*

auf einem *Stück*, sondern auf einem *Stoff* aus dem Altertum, welchen sie eigenwillig und häufig sehr einschneidend bearbeiteten. Weil dies aber oft bedeutete, dass solche Dramen dem klassischen Erbe nicht verherrlichend-affirmativ, sondern politisch problematisierend und vor allem gegenwartskritisch gegenübertraten (so wie es im Übrigen Brecht selbst gelehrt hatte), gerieten sie nicht selten in Schwierigkeiten mit der Aufführung: Zensurbedingt wurden manche Antikestücke erst mit jahrelanger Verspätung in der DDR aufgeführt, andere überhaupt nie.¹²

Trotz eines etwas schleppenden Anfangs erreichte die klassische Antike in den 1970er Jahren schließlich auch den Prosabereich. Mit Stefan Hermlin, Günter Kunert, Franz Fühmann und vor allem Christa Wolf traten wichtige jüngere Stimmen an die Seite der frühsozialistischen Modelle Bertolt Brecht und Anna Seghers.¹³ Auch in diesem Fall reichten die Werke methodisch von der bearbeitenden Übersetzung oder Nacherzählung – z. B. bei Fühmanns Prometheusroman *Die Titanenschlacht* (1974), bei seinen Erzählungen¹⁴ oder bei Hermlins Nacherzählung *Die Argonauten* (1974) – bis zu umfänglichen, aus- und umdeutenden Neugestaltungen vor allem mythologischer Stoffe, wie es beispielsweise bei Kunerts »komprimierten Parabeln«¹⁵ *Traum des Sisyphos* (1964), *Prometheus* (1978) und *Prometheus II* (1981), Heiner Müllers *Herakles 2* (1974) oder Christa Wolfs *Kassandra* (1983) der Fall war. Nennenswert ist darüber hinaus das eigenständige Untergenre des historischen Romans, das sich in der DDR – anders als in der BRD oder in Österreich – sowohl bei Literaturschaffenden als auch beim Publikum großer Beliebtheit erfreute. Mit Waldtraut Lewin

(1988), wobei die letzten beiden nach seiner Übersiedlung in die Bundesrepublik verfasst wurden. Nach der Mauerfall schrieb er noch das Satyrspiel *Wer von euch* (1992). Lange ist hauptsächlich wegen der Trilogie *Der Hundsprozeß* (1964) – *Zwischenspiel* (1967) – *Herakles* (1967) als Antikebearbeiter bekannt, nennenswert sind aber auch *Die Ermordung des Aias* (1971) und *Staschek oder das Leben des Ovid* (1972). Mickel unternahm 1968 eine Bearbeitung von Goethes *Nausikaa*-Fragment sowie 1993 eine Dramatisierung von Apuleius' *Metamorphosen*, während Berg Autor einer *Tetralogie* (1985) ist, die in altgriechischer Weise aus drei Tragödien (*Niobe*, *Klytaimnestra*, *Im Taurerland*) und einem Satyrspiel (*Niobe am Sipylos*) besteht. Allgemein zur Antikerezeption im Theaterbereich vgl. Lindner 1972, Trilse 1979², Siegrist 2007 und Seidensticker 2018.

¹² Seidensticker 2018, 75-76 und 80-82.

¹³ Bei Brecht sind in der Prosa neben dem unvollendeten Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* (1957 postum integral veröffentlicht) die Keunergeschichten *Sokrates* und *Das Altertum* (1949), die Kalendergeschichten *Der verwundete Sokrates*, *Cäsar und sein Legionär* (1949) sowie die drei Erzählungen der *Berichtigung alter Mythen* (*Odysseus und die Sirenen*, *Kandaules*, *Ödipus*; 1933) zu nennen. Seghers' Antike-Prosa besteht hauptsächlich aus den Erzählungen *Sagen von Artemis* (1938), *Der Baum des Odysseus* (1946) und *Das Argonautenschiff* (1949).

¹⁴ Entstanden ab den 70er Jahren und gesammelt in den Bänden *Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus* (1980) und *Das Ohr des Dionysos* (1985).

¹⁵ Seidensticker 1991, 442.

und Volker Ebersbach kannte die Gattung zwei seiner bedeutsamsten Vertreter im Bereich der (vorwiegend römischen) Antike.¹⁶

Rückblickend auf dieses Gesamtbild ließ sich schon gleich nach dem Mauerfall die Bilanz ziehen, dass »kaum einer der wichtigen DDR-Autoren [...] in der Reihe der Antike-Rezipienten« fehlte,¹⁷ wozu auch noch eine dichte Konstellation weniger bekannter Schriftsteller kam. Antikerezeption hatte sich über die ganze Lebensspanne der DDR quer durch sämtliche Literaturebenen verbreitet und hatte dabei einen bestimmten kulturellen Stellenwert angenommen. Worin lagen aber die Ursachen einer so weiten und schnellen Ausdehnung? Wozu eine ‚Renaissance‘ der Antike im neugegründeten sozialistischen Staat? Die Frage hat in der Sekundärliteratur nicht wenige Bedenken hervorgerufen, besonders in Anbetracht der programmatisch antiwestlichen und zukunftsorientierten ideologischen Ausrichtung der Nation.¹⁸ Im Bereich der Bildungspolitik war es sogar zu einer drastischen Einschränkung des altsprachlichen Unterrichts an Gymnasien sowie der klassischen Philologie an Universitäten als »Inbegriff bürgerlichen Standesdünkels« gekommen.¹⁹

Ganz anders sahen allerdings die Richtlinien der staatlichen Propaganda aus, welche triftige Ansatzpunkte zur Beleuchtung der scheinbaren Paradoxie bieten. Anders als in der BRD, in der die Berufung auf das klassische Altertum ein unsystematisches und gesellschaftlich irrelevantes Literaturphänomen blieb,²⁰ beruhte die literarische Antikerezeption in der DDR auf einem breiteren kulturpolitischen Boden, der ihr eine begründende Theorie- und Diskussionsanlage gewährte. Diesen Boden bildete die sozialistische Kulturpolitik der Aneignung und Verteidigung des sogenannten ‚kulturellen Erbes‘, d. h. des bürgerlich-humanistischen Kulturvermögens. Laut dieser sollten die früheren Kulturtraditionen Europas nicht schlichtweg abgelehnt, sondern ins sozialistische Menschenbild produktiv einbezogen werden mit dem Bewusstsein, dass »die proletarische Kultur [...] nicht vom

¹⁶ Noch während der DDR-Zeit schrieb Lewin die Romane *Herr Lucius und sein Schwarzer Schwan* (1973), *Die Ärztin von Lakros* (1977), *Die stillen Römer* (1978) und *Gaius Julius Caesar* (1980). In den 90er Jahren wird sie noch *Alles für Caesar* (1996) und *Die Frauen von Kolchis* (1996) veröffentlichen. Bei Ebersbach sind die historischen Erzählungen der Sammlung *Der verbannte von Tomi* (1984) sowie die Romane *Der Schatten eines Satyrs* (1985), *Gajus und die Gladiatoren* (1985) und *Tiberius: Erinnerungen eines vernünftigen Menschen* (1991) zu nennen.

¹⁷ Seidensticker 1991, 424.

¹⁸ Am eingehendsten haben sich Riedel (1983, 113-114) und Seidensticker (1991, 425-427; 1992, 350-351; 2018, 78-80) auf eine ‚genealogische‘ Erforschung der DDR-Antikerezeption begeben. Bzgl. der allgemeinen DDR-Erbauffassung stellen auch Gomez 1978 und Ackermann 1995 aufschlussreiche Ermittlungen dar.

¹⁹ Emmerich 1985, 173. Vgl. auch Seidensticker 1992, 349; Siegrist 1997, 349.

²⁰ S. etwa Seidenstickers Vergleich in 1991, bes. 451-452.

Himmel fällt«,²¹ sondern sich als das letzte Stadium eines langen – wenngleich nicht linearen – menschheitsgeschichtlichen Entwicklungswegs erkennt:

Objektiv gehört das Erbe zur sozialistischen Kultur, weil sich die Menschheit durch gewaltige Leistungen, unterunsäglichen Mühen, begleitet von großartigen Fortschritten, von Irrwegen und Rückschlägen, insbesondere aber harten Klassenauseinandersetzungen bis zu dem Stand entwickelte, wo sie Prinzipien des gesellschaftlichen Lebens herausarbeitete, die es ihr gestatten, ihre Verhältnisse und damit auch ihre Lebensumstände, die Natur usw. zu beherrschen. Bestandteil des erreichten Zustandes sind die Stufen des Weges zu ihm.²²

So brachte 1971 die Literaturwissenschaftlerin Anneliese Große jene Traditionsgebundenheit des Sozialismus einprägsam zur Sprache, die eigentlich schon in Lenins Denken als eine der Hauptthesen zur postrevolutionären Kultur einen zentralen Platz eingenommen hatte. Seine 4. These *Über proletarische Kultur* (1920) gab die Richtung besonders deutlich vor. Laut dieser habe

der Marxismus seine weltgeschichtliche Bedeutung als Ideologie des revolutionären Proletariats dadurch erlangt, daß er die wertvollsten Errungenschaften des bürgerlichen Zeitalters keineswegs ablehnte, sondern umgekehrt alles, was in der zweitausendjährigen Entwicklung des menschlichen Denkens und der menschlichen Kultur wertvoll war, aneignete und es verarbeitete.²³

Dass es nicht der »Erfindung einer neuen Proletkultur« bedürfe, sondern der »Entwicklung der besten Vorbilder, Traditionen und Ergebnisse der bestehenden Kultur vom Standpunkt der marxistischen Weltanschauung«, bekräftigt Lenin noch normativer im *Entwurf einer Resolution über proletarische Kultur* (1920).²⁴ An seine Auffassung knüpft wiederum Georg Lukács in dem Aufsatz *Aus der Not eine Tugend* (1932), welcher später zur Bibel der DDR-Erbtheorie werden sollte, unmittelbar an.²⁵ Der Aufsatz betont ebenfalls die These, dass das Entstehen neuer Kunst keine drastische Zäsur mit dem Alten bedeuten solle, dass es vielmehr darum gehe, Kontinuitäten herauszuheben, um die Werke der Tradition nicht kampflös der Bürgertum zu überlassen. Schon seit seiner Aufbauphase übernahm der ostdeutsche Staat solche Ideen und machte sie zur Grundlage des eigenen Selbstverständnisses: Die sozialistische Kultur stellte sich weitgehend als Behüter und ‚Testamentsvollstrecker‘ der besten

²¹ Lenin 1970⁴e, 276.

²² Große 1971, 7-8.

²³ Lenin 1970⁴e, 308.

²⁴ Lenin 1960, 373.

²⁵ Lukács 1982⁵.

Bestrebungen und Ideale früherer Generationen dar,²⁶ während sie die Bundesrepublik als Erben der rückschrittlichen Aspekte des Deutschtums, etwa der faschistischen, kulturdekadenten und antiprogressiven Tendenzen, darstellte. Diese mit politischer Machtsicherung eng verbundene Strategie zielte einerseits auf die Gewinnung bürgerlicher Bevölkerungsschichten ab, sollte aber vor allem kulturelle Legitimation in der internationalen politischen Arena versichern.²⁷

Als Vorbild und Nährboden des deutschen Humanismus wurde das klassische Erbe dabei offiziell als »unabdingbarer Bestandteil des humanistischen Menschenbildes unserer sozialistischen Gesellschaft« (Walter Ulbricht)²⁸ oder sogar, mit fast komischem Überschwang, als »tägliche[] Nahrung der sozialistischen Persönlichkeit« (Alfred Kurella)²⁹ präsentiert. Doch die geschilderten Prämissen machen klar, dass die offizielle sozialistische Erbpflege weniger einen philologisch neutralen Ansatz als eine funktionale, tendenziell affirmative Anwendung der klassischen Antike bedeutete. Dieser lag eine selektive und umdeutende Auslegung antiker Klassiker zugrunde, welche eher nur deren ‚fortschrittliche‘ Aspekte wahrhatte, d. h. nur diejenigen (vermeintlichen) Inhalte, die in ihren Augen das vom Sozialismus beförderte Menschen- und Gesellschaftsbild ‚antizipierten‘. Gleichzeitig tilgte eine solche Interpretation diejenigen Aspekte antiker Kultur aus dem Bewusstsein, die ideologisch problematischer vorkamen. So etwa jene politischen Konstellationen der Tragödie, die in ausweglose Krisenzustände mündeten und entsprechend als gesellschaftlich ‚regressiv‘ empfunden waren:

Gemäß offizieller Auffassung konnte es in der sich verwirklichenden sozialistischen Gesellschaft gar nicht mehr zu systemimmanenten Situationen kommen, aus denen ein tragischer Untergang resultierte, da in ihr die [...] ‚antagonistischen Widersprüche‘, auf denen nach marxistischer Lesart diese Gattung basierte, verschwunden waren. Allenfalls vorläufige, grundsätzlich aber lösbare Konflikte sollten auf der Bühne dargestellt werden, nicht aber unausweichliches tragisches Geschehen, das jeglichen Fortschrittsoptimismus negieren mußte.³⁰

²⁶ In der Schlussansprache auf dem VII. Parteitag erklärte Walter Ulbricht etwa: »Die sozialistische Kultur ist durch einen realen Humanismus und eine optimistische Lebens- und Weltanschauung gekennzeichnet. In ihr wird alles Gute, Wahre und Schöne, das die Menschheit hervorgebracht hat, gepflegt und zum lebendigen Quell der vollen Entfaltung aller geistigen und sittlichen Kräfte der Menschen« (zit. nach Riedel 1984, 5).

²⁷ Vgl. Ackermann 1995, 769-776.

²⁸ So das Staatsoberhaupt auf der 9. Sitzung des SED-Zentralkomitees, zit. nach Zinserling 1969, 6.

²⁹ So sein Grußwort zur Arbeitskonferenz *Das klassische Altertum in der sozialistischen Kultur*, die 1969 in Jena stattfand (Zinserling 1969, 6).

³⁰ Siegrist 1997, 349-350.

So zumindest die offizielle Anschauung – und in ihrer Nachfolge die Parteiliteratur. Auf die große Mehrheit der künstlerisch bedeutsamen Schriftsteller trafen derartige Beweggründe hingegen kaum zu. Unter dem bequemen weiten Dach der offiziellen ‚Erbpflege‘ wurden die klassischen Stoffe von den ostdeutschen Autoren zu den verschiedensten Zwecken eingesetzt, und zwar weniger im Sinne eines Zugeständnisses an die nationale Kulturpolitik, als vielmehr als ein Weg, deren Vorgaben zu umgehen oder gar zu trotzen. Vorrangig war erst einmal das Bestreben, den strikten Kanons des ‚sozialistischen Realismus‘ sowie den Bitterfelder Befehlen durch einen produktiven Zugriff auf (von der Kulturbürokratie nicht zu kritisierende) weltliterarische Traditionen zu entkommen. Vor allem die Dramatiker konnten dabei die schwer verdaulichen Verengerungen der sogenannten ‚Produktionsstücke‘ durchbrechen. Mehr noch boten antike Stoffe die Möglichkeit, Gegenwartsprobleme sozialistischer Politik und Gesellschaft auf einer metaphorischen Abstraktionsebene zu artikulieren: sei es *ex negativo* durch alternative Utopie-Entwürfe – wie es etwa Peter Hacks gerne tat –, oder im Sinne einer kritischen Zeitdiagnostik durch das antike Gewand, wie es meisterhaft bei Heiner Müller selbst vorkommt.

Es liegt nahe, dass selbst die Anschauung des antiken Erbes dabei nicht unbedingt bejahend blieb. Vor allem ab den 60er Jahren setzte sich im Gegenteil ein eher problematisierendes Verständnis antiker Kulturmodelle durch, welches der Erkenntnis entsprang, diese stellen Archetypen und Modelle nicht nur für ein fortschrittliches humanistisches Menschenbild, sondern auch für Konflikte, Spannungen und unheilvolle Handlungsmuster bereit. Während also antike Sujets in den 50er Jahren bei Autoren der Exil- und ersten Nachkriegszeit – etwa Becher, Arendt und Maurer, aber auch die frühen Kunert und Fühmann – vorwiegend in zustimmend-identifizierendem Sinne rezipiert wurden, überwogen ab dem folgenden Jahrzehnt differenzierende und distanzierende Töne im späteren Schaffen von Arendt, Maurer, Fühmann und Kunert, im Gesamtwerk Heiner Müllers sowie in den meisten Arbeiten von Wolf, Mickel, Braun und zahlreichen Anderen. Immer mehr herrschte ein facettenreiches Verhältnis von Identifikation und Distanzierung, Annäherung und Abstoßung, in dem es zahlreiche Vermittlungen gab – oft sogar wechselnd innerhalb der Entwicklung eines Autors oder in den unterschiedlichen Aspekten ein und desselben Werkes.³¹

Konkreter drückte sich die allgemeine Tendenz zur Problematisierung der Vorlagen grundsätzlich in der Fokussierung von deren sozialen und ökonomischen Zügen aus: Bei

³¹ Zur Wandlung im Antike-Verständnis verschiedener DDR-Autoren vgl. bes. Riedel 1992, 258-259 und 1994, 105-107.

deren Auslegung wurden nun eher ökonomische als geistesgeschichtliche Faktoren berücksichtigt, ursprünglich ethische Gehalte wurden durch die Brille politischer und wirtschaftlicher Verhältnisse neu erläutert. In dieser durchgreifenden Entidealisierung liegt die Chiffre der spezifisch ostdeutschen Antikerezeption, ihre prinzipielle Andersheit gegenüber tradierten Rezeptionsgewohnheiten sowie ihre Distanz von der westdeutschen Praxis. Von deren Tendenz zur Privatisierung und Psychologisierung der Konflikte, welche noch in spätbürgerlichem Gewässer lag, unterschied sich die DDR-Antikerezeption mindestens so deutlich wie von dem hauptsächlich an weltanschaulichen, moralischen und ästhetischen Fragen orientierten Antikebild der deutschen Klassik. Ein solches Vorgehen war allerdings für die ostdeutschen Autoren der 60er Jahre nicht völlig Neuland; im Gegenteil konnte man sich darin auf ein deutlich erkennbares Vorbild unumstrittener Autorität stützen.

1.2 Brecht und das römische Vorbild

Unabdingbarer Wegweiser eines politisch-problematisierenden Umgangs mit der Antike war – wie auch sonst in vielerlei Hinsicht – Bertolt Brecht (1898-1956), dessen »alles beherrschende Vaterfigur«³² den wohl dezisiven Impulsgeber der ostdeutschen Antikerezeption jenseits aller Parteiförderungen darstellte. Von der Schulzeit bis in die letzten Jahre blieb die Beschäftigung mit der Antike für ihn eine Konstante, die sich durch sämtliche Bereiche seiner Produktion – von der Lyrik zur (Kurz-)Prosa, von den Dramen zu den theoretischen Schriften – hinzog.³³ Brechts Bearbeitungen umfassen wiederum das ganze Spektrum der griechisch-römischen Antike, sowohl in der Sprache als auch in der Literatur und Geschichte. Methodologisch betrachtet dokumentieren sie seine gründliche Kenntnis antiker Formen sowie eine mindestens genauso ausgeprägte Ingeniösität im Umgang damit. Die Werkpalette reicht nämlich von Übersetzungen und Adaptionen (wie im Drama *Antigone*), zu zitathaften Reprisen (etwa in den Gedichten antiken Sujets), stilistisch-formalen Nachahmungen (wie z. B. bei den epigrammatischen Gedichten), oder gar zu radikalen Neuschöpfungen in Prosa und Drama (*Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar*; *Lukullus*; *Horatier und Kuriatier*; *Sokrates*).

³² Seidensticker 1991, 425.

³³ Eine umfassende Übersicht über Brechts Verhältnis zur Antike in seinen verschiedenen Aspekten und Phasen bieten die Monografien von Mayer 1961, Witzmann 1964 und Mittenzwei 1976⁴.

Noch grundsätzlicher als die Formen betrafen Brechts Innovationen aber die Leitprinzipien sowie die Inhalte selbst der Bearbeitungen. Klassischer Geschichte und Literatur bediente sich Brecht in erster Linie zu ideologiekritischen Zwecken; die Antike zog er als kulturelle Grundlage des modernen Abendlands nicht nur in seinen progressiven Idealen, sondern auch und vor allem in seinen rückschrittlichen, verzerrten Kehrseiten heran. So entwickelte Brecht in den 30-50er Jahren, als ein durchaus noch verehrend-bejahendes Verhältnis gegenüber klassischem Humanismus dominierte, bereits die Grundlagen einer kritischen Erbaneignung. Sein bekennendes Ziel war es, den Schleier ideologischer Mystifizierungen zu lüften und die ‚wahren‘, immer noch fortbestehenden Kulturgehalte der Antike zum Vorschein zu bringen. Die Methode war dabei die des marxistischen Materialismus, der in der Antike das Übergangsstadium von der Gentil- zur Klassengesellschaft erkannte. Durch eine solche Brille ging er unter dem Schlagwort »Durchrationalisierung«³⁴ an antike Geschichts- und Literaturkonstellationen heran, um die ökonomischen und machtpolitischen Hintergründe überlieferter Vorgänge zu entlarven. An den klassischen Handlungen entblößte er den Klassencharakter antiker Gesellschaften sowie die politischen, militärischen und ideologischen Machenschaften der »großen Männer« abendländischer Historiografie.³⁵ Zeitgleich begab er sich auf den komplementären Versuch, diese Handlungen aus dem von der vorherrschenden Geschichtsschreibung ignorierten oder verdrängten Sichtpunkt der Subalternen – d. h. des Volks, der Kriegsbesiegten, der Sklaven – umzuschreiben. Programmatisch ist hierzu das berühmte Gedicht *Fragen eines lesenden Arbeiters*, 1936 als Teil der *Svendborger Gedichte* erstveröffentlicht, wo man u. a. liest:

Wer baute das siebentorige Theben?
In den Büchern stehen die Namen von Königen.
Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?
[...] Das große Rom
Ist voll von Triumphbögen. Wer errichtete sie? Über wen
Triumphierten die Cäsaren? [...]
Der junge Alexander eroberte Indien.
Er allein?
Cäsar schlug die Gallier.
Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?
[...]
So viele Berichte.

³⁴ So bekanntlich im *Antigonemodell* (GBA 17, 1212).

³⁵ Zum Thema der ‚großen Männer‘ bei Brecht vgl. Knopf 1996, II, 55. Die Wendung entstammt dem Gedicht *Von den Großen Männern* (GBA 8, 146-147).

So viele Fragen.³⁶

Mit gezielt provokatorischer Absicht entlarvt hier Brecht an den antiken Herrschergestalten den Heldenkult der abendländischen Historiografie. Die großen Feldherren, so implizieren die zunehmend drängenden rhetorischen Fragen, haben ihre von der bürgerlichen Geschichtsschreibung besungenen Taten nicht allein vollbracht, sondern erst dank der Arbeit ihrer unzähligen Untertanen. Eben dieser Klassengegensatz ist für den Marxisten Brecht »der eigentliche Kampf, um den es in der Geschichte geht, nicht die Kämpfe, die die Herrschenden mit Hilfe der Beherrschten durchgeführt haben«.³⁷ Angezielt wird dabei eine ideologische Bloßlegung nicht nur der Klassiker an sich, sondern noch mehr der »viele[n] Berichte« der herrschenden Geschichtsschreibung, die unter dem Glanz der ‚großen Taten‘ die eigentlichen Gesellschaftsgegensätze verdrängen.

Ultimativer Fluchtpunkt von Brechts Antike-Bearbeitungen bleibt nämlich immer der Gegenwartsbezug, d. h. die Funktion – oder, mit dem von ihm selbst geprägten Begriff, der »Materialwert«³⁸ – antiker Vorlagen für die Jetztzeit. Sein Endziel liegt in der Bekämpfung und Zerstörung »bürgerlicher Mythen, nationalistischer Leitbilder und falscher Ideale« der Gegenwart,³⁹ was wiederum erst durch eine umfassende und komparative Geschichtserkenntnis zu erzielen sei. Aus dem poetologischen *Lied des Stückeschreibers* (1935) lässt sich zitieren: »Um zeigen zu können, was ich sehe, / Lese ich die Darstellungen anderer Völker und anderer Zeitalter«.⁴⁰ Die Betonung der Rolle der Vergangenheit für das Verständnis der Gegenwart, die auf der Auffindung von Analogien, Kontrasten und Zusammenhängen zwischen vergangenen und gegenwärtigen Konstellationen beruht, ist ein zentrales Element von Brechts Auffassung einer operativen Kunst. Dementsprechend herrscht in seinen Antike-Texten eine Wechselbeziehung von Historizität und Aktualität sowie ein höchst konkreter, bisweilen philologisch ‚rücksichtsloser‘ Umgang damit. Antiquarische Treue war im Übrigen nicht seine Priorität: »Philologische Interessen konnten nicht bedient werden«, räumt das Vorwort zum *Antigonemodell* ruhig zu.⁴¹ Wie ein richtiges Arbeitsmotto bekräftigt die berühmte Aussage noch einmal, wie die Antike für Brecht nicht als bürgerlich musealisiertes

³⁶ GBA 12, 29.

³⁷ Launsberg 1999, 166.

³⁸ Der Begriff lässt sich sowohl in theoretischen Schriften als auch in vielen seiner künstlerischen Texte ablesen, nicht zuletzt in der 1929-30 entstandenen Skizze römischen Subjekts *Der Materialwert* (GBA 21, 288-89). Vgl. dazu Hohenwallner 2004, 8-10.

³⁹ Mittenzwei 1973, 35.

⁴⁰ GBA 14, 299.

⁴¹ GBA 25, 75.

und politisch neutralisiertes Kultobjekt, sondern als didaktisches Exemplum, als aktuelle Parallele und Warnung zeitlebens produktiv blieb.

Dringt man in die Landschaft von Brechts Antike-Anverwandlungen tiefer ein, so zeigen sich zwei überraschende Besonderheiten, die den allgemeinen Tendenzen der damaligen Antikerezeption diametral widersprachen: eine auffallende Vorliebe für das geschichtliche Sujet gegenüber dem mythischen und *damit einhergehend* ein deutlicher Überhang römischer Stoffe gegenüber griechischen. Tatsächlich speiste sich Brechts Antikerezeption quantitativ betrachtet überwiegend aus römischen Quellen. Diese »höchst auffallende und herzliche Beziehung zur Latinität«, wie Hans Mayer sie bezeichnet,⁴² hatte einerseits einen konkreten Grund in den schulisch bedingten Kenntnissen: Brecht konnte kaum Griechisch, soll aber ein begeisterter Lateinschüler gewesen sein;⁴³ als Erwachsener war er ohnehin mit den römischen Klassikern überaus vertraut. Andererseits lässt sich in der besonderen Gewichtung Roms eine bewusste Abwendung von »der wohl gepflegten Tradition« erkennen, »die die deutsche Literatur direkt an der griechischen Idealwelt der „edlen Einfalt und stillen Größe“«⁴⁴ anschloss und diese Welt auf idealisierende und entpolitisierende Weise betrachtete.⁴⁵ Eher als um eine Abwendung von Griechenland an sich⁴⁶ handelte es sich also um eine Ablehnung der zeitgenössischen Sichtweise der Antike zugunsten eines Bekenntnisses zu den ‚römischen‘ Kategorien von Staat, Politik, Gesellschaft, welche wiederum auch seine griechischen Werke, etwa meisterhaft die *Antigone*, interpretativ bestimmten.⁴⁷

Dieser eher historisch-politische als ideell-philosophische Ansatz beruhte natürlich zuallererst auf einer breiten Lektüre klassischer historiografischer Quellen: Sallust und Livius, Plutarch und Sueton in römischem Raum.⁴⁸ Die daraus exzerpierten Gestalten und Handlungen benutzte Brecht wiederum durchaus konkret als überzeitliche Paradigmen bestimmter geschichtlicher Haltungen oder Dynamiken. Dies erfolgte oft im Sinne einer gezielten Gegenwartskritik, welche zumeist Brechts ‚Lieblingsziele‘ von Faschismus und

⁴² Mayer 1961, 87.

⁴³ Hohenwallner 2004, 4, 17-18.

⁴⁴ Hohenwallner 2004, 4.

⁴⁵ S. auch Mayer 1961, 92; Witzmann 1964, 114.

⁴⁶ Wenn auch in geringerem Maße, arbeitete Brecht in nicht wenigen Texten mit griechischen Stoffen. Am berühmtesten sind, neben der *Antigone* und den bereits zitierten ‚Mythenkorrekturen‘ und Kurzgeschichten (vgl. *supra*, Anm. 13 sowie § 2, Anm. 47), die Gedichte *Prometheus* (1920), *Die Medea von Lodz* (1934), *Der Schuh des Empedokles* (1935), *Heimkehr des Odysseus* (1936). Über diese sowie sämtliche Antike-Gedichte Brechts verschafft Hohenwallner 2004 einen reichhaltigen Überblick.

⁴⁷ Mayer 1961, 88; Witzmann 1964, 114-115.

⁴⁸ Vgl. Dahlke 1968, 133-153; Schwob 1990.

Kapitalismus betraf: Musterhaft sind insofern jeweils das berühmte Gedicht *Der römische Kaiser Nero* (1934), das eine scharfsinnige Parallele zwischen Nero und Hitler zieht,⁴⁹ und der unvollendete Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (1957),⁵⁰ welcher das römische Markt- und Politiksystem mit dem modernen Kapitalismus kritisch analogisiert. In anderen Fällen wird die Geschichte Roms aber auch zum positiven Modell, etwa im Lehrstück *Die Horatier und die Kuriatier* (1934),⁵¹ in dem Brecht zur Anfangszeit des antifaschistischen Widerstandskampfs aus der frühromischen Geschichte ein Exemplum für die Wichtigkeit des Denkens über die materielle Übermacht zieht. In noch anderen Fällen dienen römische Konstellationen als paradigmatische Warnungen, z. B. als Brecht 1951, als die hitzige Debatte über die Wiederaufrüstung Westdeutschlands tobte, die klare Mahnung ausgab: »Das große Carthago führte drei Kriege. Es war noch mächtig nach dem ersten, noch bewohnbar nach dem zweiten. Es war nicht mehr auffindbar nach dem dritten.«⁵²

Dieser exemplarisch-belehrenden Funktionsbestimmung von Geschichte ging wiederum die erwähnte Dekonstruktion vorherrschender Historiografie im Sinne des historischen Materialismus voraus. Drei Bearbeitungen zeugen von diesem Vorsatz mit besonderer Evidenz: der erwähnte Cäsar-Roman, das Hörspiel *Das Verhör des Lukullus* (1939), dem 1951 eine zweifache Opernfassung folgte,⁵³ und die 1952-1953 nach der Rückkehr in die DDR gelieferte Bearbeitung von Shakespeares *Coriolanus*.⁵⁴ Alle drei gelten als »Werke der plebejischen Tradition«.⁵⁵ Alle folgen jenem methodologischen Vorhaben, das Benjamin auf die Formel »Geschichte gegen den Strich bürsten« brachte,⁵⁶ indem sie die Helden und die

⁴⁹ »Der römische Kaiser Nero, der ebenfalls / Als großer Künstler gelten wollte, soll angesichts / Des auf sein Geheiß brennenden Rom auf einem Turin / Die Harfe geschlagen haben. Bei einer ähnlichen Gelegenheit / Zog der Führer angesichts eines brennenden hohen Hauses / Den Bleistift und zeichnete / Den schwungvollen Grundriß / Eines neuen Prachtbaus. / So in der Art ihrer Kunst Unterschieden sich die beiden« (GBA 14, 239). Die Grundzüge Neros als despotischer, selbstherrlicher Wahnsinniger mit einer unheimlichen Leidenschaft für Kunst werden dabei auf Hitler übertragen (direkt erkennbar ist der Bezug auf den Reichstagsbrand von 1933). Die sarkastische Pointe des Gedichts steckt in der Implikation, dass die Differenz zwischen den beiden mutmaßlichen Brandstiftern und verkannten Künstlern bloß in der *Art* ihrer Kunst (Musik bzw. Malerei) liegt.

⁵⁰ GBA 17, 163-390.

⁵¹ GBA 4, 279-303.

⁵² GBA 23, 156. Eigentlich findet das Thema in Brechts Schriften mehrmals Eingang; bereits 1948 lässt es sich in den Gedichten *Das Volk nährt sich* (GBA 15, 201) und *Die Stadt* (GBA 15, 202) deutlich erkennen. Vgl. dazu Hohenwallner 2004, 202-203.

⁵³ Hörspiel: GBA 6, 87-113; erste Opernfassung (gleichnamig mit dem Hörspiel): GBA 6, 115-143; überarbeitete Opernfassung (*Die Verurteilung des Lukullus*): GBA 6, 145-173. Beide Opernfassungen wurden von Paul Dessau musiziert.

⁵⁴ GBA 9, 7-81.

⁵⁵ Mayer 1961, 90.

⁵⁶ Benjamin 1991, I/2, 697.

Herrschenden vom gegenteilig-verfremdenden Standpunkt der Beherrschten und Unterdrückten betrachten. Die Dialektik des Cäsar-Romans manifestiert sich darin, dass die idealisierende Geschichtsschreibung des autodiegetischen Protagonisten, eines nachgeborenen römischen Historikers, der Quellenmaterial für eine Biografie des zwanzig Jahre zuvor ermordeten Cäsar zusammenträgt, im Verlauf seiner Recherche immer unangenehmer beeinträchtigt wird durch die Berichte von Cäsars Bankier und die Tagebuchaufzeichnungen seines Sekretärs. »Die Apologetik wird mit der Ökonomik kontrastiert«, so Mayer, indem »das Abenteuer Caesar [...] sich im Kalkül des mächtigen Bankiers ebenso wie in den häuslichen Misereen und Transaktionen des Generals, Politikers, Schriftstellers [spiegelt]«. ⁵⁷

Ähnliches passiert mit der Figur des berühmten Senators und Feldherrn Lucullus, der ebenfalls grundsätzlich als Gleichnis für militärische Eroberungspolitik und deren Ablehnung durch das Volk gilt. Nach seinem Tod muss sich Lukullus in der Unterwelt vor einem aus »kleinen Leuten« bestehenden Totengericht für seine Lebenstaten verantworten. Dabei stellt er mit Entsetzen fest, dass seine ruhmreichen Eroberungen den Toten ungültig sind und seine vielen Kriegsuntaten nicht aufwiegen können. Schließlich tritt Brechts Coriolan nicht mehr, wie bei Shakespeare, als mitleidwürdiger tragischer Held auf die Bühne: Er ist vielmehr der vermeintlich unersetzbare Kriegsspezialist, der das Volk zu erpressen versucht und erst zu spät einsehen muss, dass dieses ihn doch zu entbehren vermag. Es kommt in den drei Werken weniger darauf an, die Heldenfiguren an sich anzukratzen, als vielmehr die Idealisierung derselben durch die bürgerliche Geschichtsschreibung, die hinter deren Größe die wahren politisch-ökonomischen Kontextverhältnisse überschattet, zu entlarven und historische Fakten stattdessen aus einem nüchtern-plebejischen Sichtpunkt umzuschreiben.

Parallel zum historisch-ideologischen Stellenwert Roms lief die Beziehung zur lateinischen Sprache: Brechts Stil ist durch latinisierende Züge – um nur einen besonders auffallenden zu nennen: die extreme Verwendung des Partizip Präsens⁵⁸ – bewusst und nachhaltig geprägt, seine Prosa bemüht sich ständig, die Präzision und knappe Klarheit der lateinischen Syntax zu erreichen. Dafür hatte er bestimmte Vorbilder erkoren: zum einen die kristalline Prosa von Tacitus' Historiografie, welche ihm als höchstes Modell eines transparenten Denkens und Umgangs mit Geschichte galt:

⁵⁷ Mayer 1961, 90.

⁵⁸ Laut einer von der Kritik mehrmals zitierten Anekdote habe Brecht, als er einmal scherzhaft dafür gescholten wurde, dass er häufig das Partizip Präsens verwende nun auch andere Dichter es nachahmen würden, ironisch geantwortet: »Das sollte man nur tun, wenn man, wie ich, Sehr gut in Latein gehabt hat« (zit. nach Mayer 1961, 88).

Wenn ich Zeit habe, will ich eine Darstellung der Sitten und Geschehnisse eines Jahres einer deutschen Stadt schreiben. Im Tone der *Germania*.⁵⁹

Was macht Ihr Roman? Hoffentlich wird der möglichst wenig romanhaft und so tazitaisch wie möglich.⁶⁰

Zum anderen war für Brecht die lebenslange Auseinandersetzung mit Dichtern wie Vergil, Lukrez und Horaz sprachlich maßgebend, welche ihm als unübertroffene Meister eines poetischen *prodesse et delectare* galten. Die Selbstäußerungen in diesem Sinne sind zahlreich. So heißt es beispielsweise in der Skizze *Wo ich gelernt habe*:

Aus mindestens zwei Gründen, die miteinander verbunden sind, lohnt es sich, die zwei großen Lehrgedichte der Römer zu studieren, die *Georgica* des Vergil und *Von der Natur der Dinge* des Lukrez. Einmal sind es Vorbilder dafür, wie man die Bearbeitung der Natur und eine Weltauffassung in Versen beschreiben kann, und des andren haben wir in den schönen Übersetzungen von Voss und Knebel Arbeiten vor uns, die wunderbare Aufschlüsse über unsere Sprache geben.⁶¹

Besonders in Lukrez sah Brecht einen Autor, der »als Aufgabe von Dichtung Belehrung und Aufklärung verstand«, zugleich aber »das Anliegen einer gelungenen poetischen Form vertrat«. ⁶² Lukrez' Einfluss erkennt man besonders am Versuch einer hexametrischen Gedichtfassung des *Kommunistischen Manifests*, den Brecht 1945 unternahm und dann unvollendet ließ. Aufgefasst war das Projekt als philosophisches Pendant zu Lukrez' *opus*, das auf gesellschaftlich-politischer Ebene das fortsetzen sollte, was der lateinische Schriftsteller auf naturphilosophischer Ebene gemacht hatte: »im Gedicht die Natur der Menschen betrachten / Wie der Lukrez die Natur der Dinge im Gedicht betrachtete«. ⁶³ Dabei versuchte Brecht auch Lukrez' linguistisches Verfahren zu reproduzieren und dabei die nüchtern-plakative Sprache von Marx' Vorlage in eine konkrete Bildlichkeit umzusetzen, so wie es der Dichter mit der philosophisch-darlegenden Sprache Epikurs getan hatte.

Horaz war wahrscheinlich der Autor, zu dem Brecht die engste Beziehung hatte. Sei es in Form von Anspielungen und Zitaten, sei es als identifizierende oder polemische Umschreibungen, sind die Werke, in denen der augusteische Dichter explizit oder unterschwellig vorkommt, erstaunlich zahlreich. ⁶⁴ In ideologischer Hinsicht war dieses Verhältnis

⁵⁹ GBA 26, 255.

⁶⁰ GBA 28, 380; BR 503.

⁶¹ GBA 23, 269-270.

⁶² Launsberg 1999, 170.

⁶³ GBA 15, 120.

⁶⁴ Reichhaltige Überblicke über Horaz' Präsenz bei Brecht verschaffen Schmitz 1976; Riedel 1996, 296-299; Launsberg 1999, 190-198; Kreikebaum 2003, 129-138.

mitnichten konfliktlos: Von dem Schulaufsatz, in dem der junge Gymnasiast die Verherrlichung des Heldentods in Horaz' damals vielmissbrauchtem Vers *Dulce et decorum est pro patria mori* (Carm. 3, 2, 13) demontrierte, zu den späteren kritischen Auseinandersetzungen mit dem *topos* der universalen Ewigkeit der Dichtung (*Über die Bauart langdauernder Werke*, 1929; *Warum soll mein Name genannt werden*, 1936; *Beim Lesen des Horaz*, 1953) sowie mit dem Augustuslob (*Briefe über Gelesenes*, 1944), war Brechts Beziehung zu Horaz bestenfalls nicht heroisierend. Doch bei allen Einwänden gegen den Ideologen Horaz, blieb der Künstler stets unverzichtbares Modell. In dessen Nachfolge schrieb Brecht *Episteln* und *Satiren*⁶⁵ und übernahm horazische Kunstprinzipien ebenso wie Lebenshaltungen, allen voran den Epikureismus des *carpe diem*, der in jener genießerischen ‚zweiten Seele‘ Brechts, die der marxistischen zuweilen in den Weg kam, eine besondere Affinität fand.⁶⁶ Wie Galilei ist Horaz sozusagen eine jener ‚Proxy-Figuren‘, an deren bewusst entheroisierender und vermenschlichender Behandlung die »fruchtbare Spannung zwischen dem Menschen Brecht und dem Marxisten« zum Vorschein kam.⁶⁷

Nicht weniger eifrig strebte Brecht jenen präzisen, ausdrucksstarken Sprachduktus des lateinischen Dichters an, der »nicht gefühlvolle Einstimmung sucht, sondern klare Gegenständlichkeit mit sprachlicher Prägnanz verbindet«.⁶⁸ So beispielsweise in *Beim Lesen des Horaz*, das die Prosodie der von Horaz latinisierten sapphischen Strophe wiederhallt:

Selbst die Sintflut
Dauerte nicht ewig.
Einmal verrannen
Die schwarzen Gewässer.
Freilich, wie wenige
Dauerten länger!

Wie sehr die hier wiedergegebene *Buckower Elegie* das optimistische Pathos und stolze Bewusstsein der Dauer der Dichtung von Horaz' berühmter Ode *Exegi monumentum aere*

⁶⁵ Fünf Gedichte Brechts sind in ihrem Titel als *Epistel* bezeichnet (vgl. GBA Registerband 108). Als *Deutsche Satiren* sind zwei Gedichtzyklen betitelt, von denen der erste 1937 als Teil der *Svendborger Gedichte* erschien, während der zweite 1945 unmittelbar nach Kriegsende in den USA geschrieben wurde (vgl. GBA 12, 61-80 und 285-288).

⁶⁶ Als Kunstfrage beispielhaft ist Brechts Eintreten für Horaz' stilistische ‚goldene Mitte‘ sowie für das Dichtungsprinzip *prodesse et delectare* (vgl. Schmitz 1976, 410-411). Für die Bezugnahme auf Horaz' Lebensphilosophie vgl. Schmitz 1976, 409-410 sowie Hohenwallners Analyse des Gedichts *Entdeckung an einer jungen Frau*, wo Brecht auf das *carpe diem*-Motiv (Hor. Carm. 1, 2) deutlich zurückgreift (2004, 59-62).

⁶⁷ Schmitz 1976, 409-410.

⁶⁸ Launsberg 199, 191.

perennius (*Carm.* 3, 30, 1) durch eine historisch begründete, sachliche Skepsis ernüchtert,⁶⁹ bleibt die sprachliche Form Brechts an der des lateinischen Vorbilds unleugbar nah. Die angestrebte Kürze und feierliche Kadenz des Ausdrucks sorgen für eine buchstäblich lapidare Sprache, die an die antiken Epigramme erinnert. Eben diese ‚inschriftliche‘ Qualität der Sprache, diese Gravität des »in den Stein getriebene[n] Wort[s]«, ⁷⁰ lässt sich wahrscheinlich doch als Versuch zum dichterischen Fortbestehen lesen: als Aufbewahren von Gedächtnis im Angesicht des Scheiterns jeder sonstigen Dauervorstellung sowie freilich als Restspur eines ‚natürlichen‘ Widerstands des Schriftstellers gegen das Ersetzbarkeitsdiktat marxistischen Kollektivdenkens.

Anders als Prosa und Drama, wo Brecht antike Stoffe bevorzugt geschichtlicher Natur zum Zweck distanziert-ironischer politischer Reflektion verwendet, stellen die meisten Gedichte eine unmittelbare Beziehung zu römischen Autoren her, die nicht selten sogar persönliche Themen berührt. Hierfür sprechen, neben den erwähnten politischen und poetischen Selbstpositionierungen im Dialog mit Horaz, auch die frühere Auseinandersetzung mit Ovid hinsichtlich der Exil-Erfahrung (*Besuch bei den verbannten Dichtern*, 1936-37) und die Übernahme der Elegie-Gattung für die schwere Abrechnung mit den Ereignissen vom 17. Juni 1953 in den *Buckower Elegien*.⁷¹ Ein solches Vorgehen wurde in der DDR modellhaft. Nicht weniger als die materialistische Umschreibung Geschichtliches fand auch diese Art der direkten Beziehung zu einzelnen Dichtern, wie nun anhand einiger Beispiele zu zeigen sein wird, eine auffallend breite Wirkung in der in Brechts Nachfolge stehenden späteren DDR-Literatur.

1.3 Römische Sujets in der DDR

Brechts Vorliebe für römische Geschichte und Literatur spiegelte den damaligen Zeitgeist keinesfalls wider. Wie die vielzähligen Motivregister und Indices zur ostdeutschen Antikerezeption verdeutlichen,⁷² trat die Rom-Rezeption zu Brechts Zeit sowie im späteren DDR-Literaturszenario (und auch allgemein in der deutschen Tradition) insgesamt deutlich hinter dem griechischen Sujet zurück. Die bildschöpferische Wirkungskraft von Mythos und

⁶⁹ Für eine eingehende Analyse des Gedichts und seiner horazischen sowie zeitgenössisch-historischen Bezüge vgl. Morley 1971; Launsberg 1999, 193-197; Hohenwallner 2004, 236-239.

⁷⁰ GBA 22, 141.

⁷¹ Vgl. Hohenwallner 2004, 110-117 für Ovid und 214-240 für die *Buckower Elegien*.

⁷² Auch hier stellen die Arbeiten von Ernst Günther Schmidt (1969, 1971, 1980), Volker Riedel (1984) und Bernd Seidensticker (1991, 1994b) die aufschlussreichsten Quellen dar.

Epos, seit Jahrhunderten im gesamtabendländischen Denkhorizont fest verankert, war im Übrigen durch das eher als pragmatisch und derivativ geltende Kulturuniversum Roms kaum zu überbieten. Nichtsdestoweniger spielte sich Brechts Einfluss in die spätere Landschaft der DDR-Antikerezeption maßgebend hinein. Einerseits ist die Spur des Augsburger Dramatikers in der erwähnten Politisierung und Historisierung der Nachdichtungsarbeit erkennbar, welche auch die Wiederaufnahme von Mythen und Epos nachhaltig prägte. Andererseits zeigte sich Brechts Wirkung im Fortbestehen des Gleichnisses Rom=Politik/Geschichte: Noch und viel mehr als Griechenland wurde Rom von den ostdeutschen Autoren als historische und politische Erscheinung betrachtet, die ihre Aktualität nicht aus einer zeitlos-universellen Vorbildhaftigkeit, sondern aus einem höchstkonkreten Brechtschen Konzept der ‚Brauchbarkeit‘ bezog.⁷³

Anknüpfungspunkte bot die römische Welt entsprechend weniger in intellektuellen, ethischen oder ästhetischen als in historischen und politisch-gesellschaftlichen Fragestellungen. Bei stärker philosophisch geprägtem Interesse wurde stattdessen eher das griechische Altertum bevorzugt; dabei wurden besonders die alten Mythen »dank ihrer menschlich-verallgemeinerten Thematik, ihrer Bildkraft, Vielschichtigkeit und bewußt oder unbewußt künstlerischen Formung«⁷⁴ zum Zweck abstrakt-modellhafter Gestaltungen menschlicher Entwicklungstendenzen produktiv gemacht. Wo aber die Aufnahme real-historischer Phänomene sowie die punktuelle soziopolitische Reflexion im Fokus stand, wie vor allem ab den 70er Jahren immer häufiger der Fall wurde, trat hingegen Rom, »das politische Volk par excellence«,⁷⁵ in den Vordergrund. Es lässt sich demnach feststellen, dass, wiewohl die römische Antike in der DDR-Literatur *insgesamt* hinter der altgriechischen zurückbleibt, doch der Anteil römischer *Geschichte* den der griechischen bei weitem überwiegt.⁷⁶

Eine deutliche Kontinuität der Formen und Erscheinungen des Römertums drängt sich in diesem Rahmen auf. Sie äußert sich im wiederkehrenden, stets ambivalenten und mit kritischem Interesse betrachteten Bild Roms als politischer, ökonomischer und kultureller Großmacht, die aus ihrem Expansionismus lebt. Deutlich verrät eine solche Sicht den eingeschriebenen Standpunkt der Gegenwart: jene kritische Verschärfung der gesamten DDR-Literatur nach der Aufbauphase und besonders mit der akuten Zuspitzung des Weltduopols

⁷³ Vgl. Seidensticker 1991, 447.

⁷⁴ Riedel 1984, 182.

⁷⁵ Riedel 1984, 181.

⁷⁶ Riedel 1984, 181.

des Kalten Kriegs ab Ende der 60er Jahre. In diesem Kontext erlangte das Phänomen ‚Rom‘ immer mehr Bedeutung als historisches Modell einer imperialistischen und totalitären Macht, Mutter des modernen Staatswesens besonders in seinen Schattenseiten und Fehlentwicklungen.

Dies gilt bereits für die römische Frühzeit, in der die ostdeutschen Autoren schon die ersten Spuren jener kriegsbereiten, von Macht- und Besitzerlangung gesteuerten Grundprägung abendländischer Geschichte wiederfanden. So schließt Günter Kunerts Gedicht *Wunder erleben* (1974) von der Gründung Roms durch Romulus' Brudermord auf einen kennzeichnenden Charakter gesamteuropäischer Geschichte: »Zerstörung und Tod / Seinesgleichen erschlägt seinesgleichen / mit besonderer Sorgfalt / Brudermord als abendländische Tradition«. ⁷⁷ In *Der Untergang Etruriens* (1961) legt er ganz in der Art eines Brechtschen Lehrgedichts den ökonomischen Unterbau des römischen – als Muster für jeden – Imperialismus bloß. Am Beispiel der Vereinnahmung der etruskischen Völker durch das erstarkende frühe Rom zeigt das Gedicht zunächst, wie die Eroberung auf die Kontrolle über den blühenden Handel Etruriens abzielte, dessen glänzender Reichtum die »hungrigen Wölfe[]« Roms anlockt. Die zweite Texthälfte bietet die Reaktion der Etrusker auf die Bedrohung durch Rom als Lehrstück über das Verhalten herrschender Klassen dar, die sich lieber mit fremden Machthabern arrangieren, als dass sie ihren Anteil an Besitz und Macht zugunsten unterer Klassen verringern:

Den murrenden Sklaven im eignen Hause
wählten die Etrusker das kleinere Übel:
Sie öffneten die Tore der festen Städte
lernten in Eile das lateinische Alphabet und
wurden römische Provinz. ⁷⁸

Mit noch spezifischerem Gegenwartsbezug erzählt Peter Gosses Hörspiel *Tadmor* (1986) in objektiv-nüchternem Stil die symbolische Parabel der syrischen Stadt Palmyra (heute Tadmor), deren gescheiterter Versuch, sich von Rom unabhängig zu machen und eine utopische Sozialregierung aufzubauen, in sein Gegenteil umschlägt: Palmyra erweist sich bald als kein

⁷⁷ Kunert 1974, 21.

⁷⁸ Kunert 1961, 79. Historisch betrachtet sind diese Verse allerdings nicht ganz genau: Das Irrtum, dass »nicht die Etrusker das lateinische«, so Seidensticker, »sondern die Römer das etruskische Alphabet übernommen haben, und daß Etrurien nicht römische Provinz wurde« beweist für den Altphilologen gerade den Vorsatz, weniger historischen Interessen zu bedienen, als ein Modell für einen ‚anthropologischen‘ Zusammenhang möglichst deutlich und einschneidend herauszuarbeiten (1994b, 34-35).

»dissidentes Un-Rom«, sondern vielmehr als »die schon Rom-ähnliche Konkurrenz«, ⁷⁹ die schließlich vom Reich in die Knie gezwungen und wieder vereinnahmt wird. Während der längst angekündigte Untergang des Weltsozialismus im Armdrücken gegen die U.S.-amerikanische Gegenmacht bevorsteht, adressiert Gosses Hörspiel in taktisch verschlüsselter Form die Fehlkonzeptionen und -entwicklungen, die zu diesem Ende geführt haben, allen voran den Gegensatz zwischen Machtpolitik und realitätsferner Utopie.

Auch für Volker Braun wird ein berühmtes Ereignis aus der römischen Eroberungsgeschichte zum Anlass synkretistischer historischer Betrachtungen: Das 1979 veröffentlichte Gedicht *Der Teutoburger Wald* gestaltet eine scharfe, Eigen- und Kollektivgeschichte überblendende Abrechnung mit der gesamtdeutschen Geschichte und ihren kriegesischen Zügen. Diese spannt sich von der titelgebenden Schlacht im Jahre 9 n. Chr. bis hin zum Zweiten Weltkrieg und zu kulturellen Verfallserscheinungen in der damaligen BRD, wobei diese entfernten Phänomene in eine einzige Denkkonstellation verschränkt und besonders die römische und nazifaschistische Eroberungspolitik zusammengerückt werden: »[D]ie Schlägertrupps / aus Rom« tragen SA-Züge. ⁸⁰

Als suggestivstes Vorbild des gewalttätigen Expansionismus des (noch republikanischen) Rom werden in der DDR-Literatur erstaunlich oft die punischen Kriege aufgegriffen, wobei die Gestalten des Scipio und des Hannibal gleichermaßen als Anführer einer sinnlosen, auf (Selbst-)Vernichtung hinauslaufenden Eroberungspolitik erscheinen. Hier geht Brechts Prägung besonders evident hervor. Seinem 1922 entstandenen dramatischen *Hannibal*-Fragment, das den Krieg gegen Karthago durch die Bloßlegung von dessen ökonomischen und machtpolitischen Hintergründen entheroisiert, ⁸¹ ist zunächst einmal Georg Maurers Gedicht *Hannibals Zug über die Alpen* (1954) direkt verpflichtet. Hier werden die Qualen des aus einfachen Soldaten bestehenden karthagischen Heers der Überheblichkeit der Herrschenden entgegengesetzt, um die sozialen Gegensätze als wirkliche Grundlage der historischen Ereignisse sichtbar zu machen. ⁸² Wie Riedel bemerkt, stellt Maurers Gedicht eines der ersten bedeutenden Zeugnisse jener kritischen Sicht auf das Altertum dar, die sich erst ab dem folgenden Jahrzehnt auf ostdeutscher Szene festsetzen wird. ⁸³

⁷⁹ Gosse 1986, 289.

⁸⁰ Braun 1992, V, 74.

⁸¹ GBA 10, 239-270.

⁸² Maurer 1987, I, 433. Vgl. dazu Schmidt 1971, 21; Gelbrich 1974, 131-132; Riedel 173-174.

⁸³ Riedel 1984, 173-174 und, allerdings in Bezug auf Cäsar, 175.

Nach Brechts *Das große Carthago* gestaltet ist Peter Huchels *An taube Ohren der Geschlechter* (1962), wo auf eine mahnende Totenklage auf die nordafrikanische Wüste, die einmal »ein Land mit hundert Brunnen« war und nach der Zerstörung durch Roms Hand 146 v. Chr. zu einer leeren, toten Öde wurde, der Kommentar folgt:

Polybios berichtet von den Tränen,
Die Scipio verbarg im Rauch der Stadt.
Dann schnitt der Pflug
Durch Asche, Bein und Schutt.
Und der es aufschrieb, gab die Klage
An taube Ohren der Geschlechter.⁸⁴

Nach Polybios' Bericht sei Scipio beim Brand Karthagos in Tränen ausgebrochen; angesichts des Untergangs des mächtigen Feinds habe er an die vielen Völker und Reiche zurückgedacht, die nach glanzvoller Geschichte zugrunde gegangen waren; in diesem notwendigen Menschenlos habe er auch das unvermeidliche Schicksal seiner Vaterstadt, des jetzt noch mächtigen Rom, vorausgesehen.⁸⁵ Die Schlussverse verdeutlichen die Pointe von Huchels Karthago-Memento: die immer wieder verfehlte Notwendigkeit, aus der unheilvollen Kette von Vernichtung und Untergang, die sich durch die Menschheitsgeschichte bis zum heutigen Tag durchzieht, eine Lehre abzuleiten.

Das gleiche Fazit lässt sich in Kunerts mit Bedacht *Vergeßlichkeit* betiteltem Text ablesen (1968). Dieses treibt den geschichtlichen Synkretismus auf die Spitze, indem es Cäsar, Nero, Napoleon und Hitler miteinander identifiziert und im Laufe des Satzes ‚ineinanderfließen‘ lässt. So wird die grundlegende Ratio der ewigen Wiederkehr gleicher Macht- und Gewaltmechanismen hinter den wechselnden historischen Erscheinungen auch in der Form betont:

Jener römische Kaiser, der mit dem quadratischen Schnurrbart und dem flotten Dreispitz auf der Perücke, der das Fett auffangen ließ, tropfend aus den brennen den Ketzern, um die Motoren seiner Bomber zu schmieren, den eisernen Adlern, die seinen Legionen voranfliegen, nach Gallien, nach Albion, nach Polen – wie war denn nur sein wohlklingender jeweiliger Name?⁸⁶

Wie es in diesem Text – sowie vorhin auch schon bei Scipio und Hannibal – prototypisch der Fall ist, tauchen die prominentesten römischen Anführer- bzw. Kaiserfiguren in den

⁸⁴ Huchel 1984, 153.

⁸⁵ Der nur fragmentarisch erhaltene Bericht des Polybios (38, 21) wird durch Diodor (32, 24) und Appian (*Lib.* 132 = Polyb. 38, 22) ergänzt.

⁸⁶ Kunert 1968, 117.

ostdeutschen Bearbeitungen stets in ein kritisches Zwielficht. Besonders die Kaiser werden jener glanzvollen Aura der ‚großen Männer‘ entledigt, mit der sie die bürgerliche Tradition umhüllt hatte, und als Paradigmen mehr oder weniger brutaler politischer Verbrecher gedeutet. So nimmt z. B. Peter Hacks im Gedicht *Leben Neros* das seit Brecht zum *topos* gewordene Motiv inhumaner Kunst auf und erweitert es in *Böse Menschen singen nicht* auch auf Caligulas Tanzleidenschaft.⁸⁷ Kritikwürdig ist auch Titus’ politisches Verhalten in Karl Mickels 1978 geschriebenem Prolog für die Mozart-Oper *La clemenza di Tito*, das die makabren Aspekte der Verschwörung gegen Titus 79 n. Chr. akzentuiert und sich deutlich von der humanen Haltung des Libretto-Protagonisten unterscheidet.⁸⁸ Nicht besser beleumdet erscheint die Figur Cäsars, deren sozialistische Rezeption von Brecht tonangebend eröffnet wird. Besonders das Romanfragment *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* sowie die spätere Erzählung *Cäsar und sein Legionär* (1942) legen den politischen Auf- und Abstieg des römischen Staatsmannes in seiner Verstrickung in den ökonomischen Hintergründen der Klassengesellschaft paradigmatisch bloß.⁸⁹ Die spätere ostdeutsche Cäsar-Rezeption orientiert sich allerdings weniger an den ‚Geschäften‘ denn an der Eroberungspolitik des römischen Staatsmannes, wobei dieser zum menscheitsgeschichtlichen Inbegriff eines skrupellosen und volksmanipulativen Expansionismus wird. So erscheint er in Georg Maurers *Alexander* (1964) als reiner Eroberer in der Nachfolge des Makedoniers,⁹⁰ wird aber vor allem bei Heiner Müller, besonders in *Germania Tod in Berlin* (1983), zu einer Schlüsselfigur der Abrechnung mit den Gewaltmechanismen gesamteuropäischer Geschichte.

Dient die Rezeption der großen Herrscherfiguren der Bloßlegung unterstehender Machtmechanismen und der Entlarvung bürgerlicher Geschichtslegenden, so werden Fragen der Sklaverei und der Volksaufstände von den DDR-Autoren umgekehrt in prononcierter Umwertung der antiken Sicht mit Zustimmung und Identifikation bearbeitet. Am auffälligsten wird die von Spartakus 73 v. Chr. angeleitete größte Aktion der unterdrückten römischen Sklaven zu einem besonderen Modell nicht nur allgemein-menschlicher Emanzipationsbestrebungen, sondern schlichtweg für das sozialistische Unterfangen. Als traditionelles Leitsymbol der Arbeiterbewegung genießt Spartakus in der DDR einen eindeutig positiven Stellenwert, wofür die Gedichte von Georg Mauer, Karl Otto und Helmut Preißlers *loci classici*

⁸⁷ Hacks 2003, I, 71 (*Böse Menschen singen nicht*) und X, 20-21 (*Leben Neros*).

⁸⁸ Mickel 1990, II, 31-32.

⁸⁹ Vgl. Riedel 1984, 174-175.

⁹⁰ Maurer 1987, 2, 54.

sind.⁹¹ Solche Spartakus-Auslegungen entkamen indes oftmals nicht der Tendenz, die historische bzw. kulturelle Spezifik der Figur zugunsten einer »hymnischen Überhöhung« derer als sozialistischen Arbeiterheld *ante litteram* nach der Art von Prometheus und Herakles oder als Verfechter der rebellierenden Unterdrückten aller Epochen zu überschatten.⁹²

Vielschichtiger und weniger plakativ erscheint die zustimmende Rezeption römischer Sujets tendenziell erst dann, wenn ein Brechtsches Vorbild sie vermittelt. Das ist etwa der Fall von Joachim Knauths Stück *Die sterblichen Götter* (1961), das Ereignisse des Plebejer-Auszugs auf den Heiligen Berg 494 v. Chr. nach dem Modell von Brechts *Coriolan* dramatisiert.⁹³ In der vom Bericht des Livius⁹⁴ teils abweichenden Handlung wird das Interesse nämlich ebenfalls vom patrizischen Protagonisten hinweg auf die Seite der Plebs verlagert. Menenius Agrippas fein ausgeklügelte Fabel des Magens und der Glieder führt nicht, wie bei Livius, zur Besänftigung der gegen die Schuld knechtschaft rebellierenden Plebejer, sondern wird von diesen als Zweckpropaganda durchschaut, so dass der Konflikt mit dem eindeutigen Sieg der Unterdrückten endet.⁹⁵ Ein noch weiter zurückliegendes Ereignis aus der römischen Frühgeschichte bildet den thematischen Kern dessen, was oft als eine ausnahmsweise positive Bezugnahme Heiner Müllers auf die Antike gilt: das Lehrstück *Der Horatier* (1968), nach Brechts *Der Horatier und der Kuriatier* gestaltet. Mit klarer Gegenwartsanspielung kulminiert das Stück in einem Plädoyer gegen die Auslöschung der Vielseitigkeit historischer Vorgänge zu ideologischen Zwecken.⁹⁶ Wie es im Folgenden zu zeigen gilt, ist das Drama indes selbst vielschichtiger, als es scheint.

Aus ungefähr der gleichen Zeit und von einem weiteren Brecht-Schüler stammt schließlich Peter Hacks' *Numa* (1971), das thematisch ebenfalls auf Livius' Historiografie zurückgreift, in seiner Art jedoch eher an eine aristophanische Komödie erinnert.⁹⁷ Die Fabel

⁹¹ Und zwar Georg Maurers *Spartacus* (1971), Karl Ottos *Traum des Spartakus* (1958) und Helmut Preißlers *Uralte Gegenwart* (1981).

⁹² Gegenüber marxistisch-sozialistischen Deutungen betont die althilologische Fachkritik, dass Spartakus' Aufstand auf keine soziale oder politische Revolution abzielte, sondern auf die bloße Flucht der Sklaven über die Grenzen des Reiches: »Sein Ziel war nicht die Umwälzung der bestehenden Verhältnisse, die Aufhebung der Sklaverei und die Errichtung einer neuen Gesellschaftsordnung, sondern der Versuch, den Sklaven die persönliche Freiheit dadurch zu erringen, daß sie außerhalb der Grenzen der auf Sklaverei beruhenden Gesellschaftsordnung geführt werden« (Riedel 1984, 183).

⁹³ Knauth 1961.

⁹⁴ Liv. 2, 27-33.

⁹⁵ Zur Vertiefung vgl. Riedel 1984, 170-171.

⁹⁶ W 4, 73-86.

⁹⁷ Hacks 2003, IV, 305-371; vgl. Liv. 1, 17-21. Zur Interpretation des Stücks vgl. Trilse 1981², 219-224; Weber 2015, 312-315.

versetzt Konflikte der beginnenden sozialistischen Gesellschaft – das Verhältnis von Reichtum und Gleichheit, Individuum und Gesellschaft... – in die sagenhaft umwobene Königszeit und löst sie auf heitere Weise durch die Figur des Numa Pompili auf. Als »vollkommene[r] Herrscher[er]«⁹⁸ und Kopf der durch eine Revolution hervorgebrachten neuen Ordnung vermag dieser, die »Sozialistische Republik Italien« zu einem Zustand politischer Erfüllung und Stabilität zu bringen. Durch die rosige Rom-Utopie leuchtet die politische Gegenwartskritik nur *ex negativo*,⁹⁹ während der positive Charakter der römischen Vorlage – die Vorbildhaftigkeit des zweiten Königs Roms – weitergeführt und gesteigert wird. Eine solch bejahende Haltung zu den Prätexten kennzeichnet Hacks' Antike-Dramen in ihrer Gesamtheit und setzt sie in diametralen Gegensatz zu Heiner Müllers Hang zur Hinterfragung und Umkehrung.¹⁰⁰ Noch markanter erscheint Hacks' affirmativ-steigernde Poetik in der kurz vor *Numa* geschriebenen Neufassung von Plautus' *Amphitryon* (1968).¹⁰¹ In der diesmal nicht historischen, sondern rein komischen Anlage des Stücks äußert sich die Steigerung in der Auslegung von Plautus' Text als allumfassend-humanes Exemplum, welches Sinnlichkeit als universales Prinzip aufwertet und die Legitimität individueller Bedürfnisse gegenüber sozialen Erfordernissen verteidigt.¹⁰²

Eine analoge Verschränkung von Zustimmung und Komik findet sich in Hacks' dreiaktigem Drama *Senecas Tod* (1977),¹⁰³ welches zum zweiten der beiden von Brecht aufgewiesenen Wege der Antikerezeption überführt. Es handelt sich nämlich um einen regelrechten Porträt-Text, der von einer direkten, persönlichen Auseinandersetzung mit dem lateinischen Autor zeugt. Zu ihm beweist Hacks, wie schon Brecht zu Horaz, eine Beziehung von Entheroisierung und Anerkennung zugleich. In höchst komischer Weise, jedoch mit ehrlichem (autobiografisch motiviertem) Bekenntnis zur Haltung des römischen Philosophen

⁹⁸ Hacks 2003, XV, 181.

⁹⁹ 2002 veröffentlicht Hacks allerdings eine stark überarbeitete Neufassung des Stücks, in der die Erfahrung vom Ende der sozialistischen Parabel zu einer deutlichen Akzentverlagerung von der Utopie zur Realität führt. Insbesondere wird hier nach der finalen Konfliktlösung eine kurze Szene eingefügt, in der der Titelheld auf eine bevorstehende Verwandlung seines Staats in eine »Selbstherrschaft« hindeutet (Hacks 2003, IV, 370-371). In einem 2003 geschriebenen Brief an Wolfgang Riedel kommentiert Hacks lapidar: »Numa wird Stalin« (zit. nach Riedel 2015, 246).

¹⁰⁰ Einen umfassenden Beitrag zur antithetischen Poetik der beiden Brecht-Nachfolger stellt Weber 2015 dar.

¹⁰¹ Hacks 2003, IV, 305-370.

¹⁰² Insofern lässt sich auch dieses Stück als kritische Stellungnahme zum sozialismusinternen Konflikt von Individuum und Gesellschaft einordnen. Vgl. dazu Schütze 1976, 140-159; Trilse 1981², 202-212.

¹⁰³ Hacks 2003, VI, 5-60.

gegenüber dem diktatorischen Zwang,¹⁰⁴ imaginiert der Text den letzten Tag des Seneca nach Neros Selbstmordbefehl. Durch den Kontrast aus Senecas vorbildlicher Meisterung des eigenen Todes, den er souverän in seinen Tagesplan integriert, und den komischen Zwischenfällen, die seine Pläne stets aufs Neue durchkreuzen, wird die nur halb scherzhafte These exemplifiziert: »Glücklich ist, / Wer nicht sein Denken ändern muß vor seinem Tod, / Oder nicht erheblich«. ¹⁰⁵

Auch in diesem Fall muss Hacks' Werk ein ‚Gegentext‘ von Heiner Müller – in Vorwegnahme von dessen späterer Analyse – entgegengesetzt werden. Sein gleichnamiges Seneca-Gedicht, 1992 nach dem Ende der DDR und gerade aus dieser Erfahrung heraus geschrieben, ist mindestens so persönlich wie Hacks' Stück, jedoch wiederum grundverschieden in Ton und Poetik.¹⁰⁶ Das langsame Sterben des Seneca gestaltet Müller vor dem direkten Hintergrund der taciteischen Schilderung¹⁰⁷ ganz aus Sicht des schweigsamen, nur noch für sich selbst reflektierenden Denkers: »Was dachte Seneca (sprachlos endlich) als er dem Tod entgegenging im Dampfbad«. ¹⁰⁸ Von Hack' heiterem Ton weit entfernen, projiziert Müller in das Schweigen des römischen Vorgängers die eigene Verstümmelung als politischer Intellektueller nach dem Untergang des sozialistischen Staates und damit jeder utopischen Möglichkeit eines belehrenden gesellschaftlichen Engagements.

Für die desillusionierte Abrechnung mit der untergehenden sozialistischen Utopie wendet sich auch Volker Braun an einen lateinischen Autor. Im Gedicht *Die Treulose* (1987) spricht er Catull direkt an und montiert dabei übersetzte Versatzstücke aus *Carm. 8 (Miser Catulle...)* ein, dessen Hinkjamben auch in der Form reproduzierend.¹⁰⁹ Catulls Abschiedsgedicht von Lesbia liest Braun als »Zuspruch« zum Widerstand gegen die Verlockungen seiner eigenen illoyalen ‚Geliebten‘, dem sozialistischen Deutschland, welcher er in politischer Umdeutung des Carmens eine Absage erteilt. Politisches Lebensbeispiel und Dialogpartner war Catull auch schon für Günter Kunert gewesen. 1961 hatte dieser im Gedicht *Shakehands, Catull* ein Porträt des Dichters gemalt, aus dem ein Gefühl der

¹⁰⁴ In seinem Essay zum Schauspiel (*Seneca-Essai*, 1977) erläutert nämlich der Autor: »Seneca, wie er oder man sagt, verschied in jener erhabensten unter den Haltungen, die wir einfach Haltung nennen. Haltung ist die Vorwegnahme menschlicher Selbstbestimmung auf geschichtliche Lagen, auf Lagen also, die keine anderen sein können als aufgezwungene« (Hacks 2003, XV, 236).

¹⁰⁵ Hacks 2003, VI, 41.

¹⁰⁶ W 1, 250-251.

¹⁰⁷ Tac. *Ann.* 15, 62-64.

¹⁰⁸ W 1, 251.

¹⁰⁹ Braun 1992, VIII, 45-46.

Gleichgesinntheit und humanen Nähe – veranschaulicht durch das Händeschütteln in der Überschrift – hervorging.¹¹⁰ »Er nannte jedes Ding bei seinem Namen / und machte sich nicht viel aus dem Geschrei«: In Catull findet Kunert Direktheit, Mut und Unbestechlichkeit wieder. Diesen Prinzipien sei er treu geblieben, während die ganze *urbs* sich den korrupten Machtinhabern unterwarf, und er sei nicht davor zurückgeschreckt, die Schattenseiten der glänzenden römischen Großmacht anzuzeigen und den Preis dafür zu zahlen: »... bevor er fremd in fremder Stadt verkam«.¹¹¹

Im Vergleich zur durchaus kritischen Sicht auf die historischen Erscheinungen des römischen Altertums ist also der Blick ostdeutscher Autoren auf dessen Geistesleben definitiv schonender. Auffällig ist indes, dass diese die römischen Vorgänger weniger nach ihren Schriften und Lehren als nach ihrer Position im politischen Leben ihrer Zeit fragen (was im Umgang mit Griechen viel seltener der Fall ist):¹¹² »Der Philosoph ist befragter als die Philosophie«, schreibt Peter Hacks mit Bezug auf Seneca.¹¹³ In manchen Fällen kommt dies dem ‚Befragten‘ zugute, in anderen wird von Kritik und Satire nicht zurückgescheut. Wie im historischen Bereich ist es in letzter Instanz wieder Brecht, der durch sein maßgebliches Beispiel die sukzessive Bewertung der einzelnen römischen Autoren durchgreifend beeinflusst. So findet seine rundum positive Meinung zu Ovid breites Echo bei den späteren Schriftstellern, und zwar nicht nur im Sinne eines Bekenntnisses zum Exilanten,¹¹⁴ sondern auch zum Sänger von Liebe und Sinnlichkeit.¹¹⁵ Übernommen wird ebenfalls das zwielichtige Bild des Horaz, aufgespaltet in ideologische Ablehnung und künstliches Bekenntnis.¹¹⁶ Dieses wird besonders vom frühen Heiner Müller in Gedichten und Übersetzungen aufgegriffen und verschärft. Prototypisch dafür ist das lyrische Diptychon *Horaz*, welches aus den Anfang der 50er Jahre entstandenen und zunächst separat erschienenen Gedichten *Leben des*

¹¹⁰ Kunert 1966, 7.

¹¹¹ Seidensticker 1994a, 48. Der Artikel bietet eine interessante Übersicht über die Catull-Rezeption in der deutschsprachigen Lyrik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, welche der DDR-Lyrik besondere Aufmerksamkeit schenkt.

¹¹² Vgl. Riedel 1984, 192.

¹¹³ Hacks 2003, XV, 226.

¹¹⁴ Hugo Huppert, *Ovid* (1975); Stephan Hermlin, *Abendlicht* (1979).

¹¹⁵ Georg Maurer, *September* (1979, 164). Einzig Sarah Kirsch grenzt sich innerhalb einer generellen Absage an die Antike auch von Ovid ab, dem sie eine allzu intensive Beschäftigung mit seinem Leid und einen gewissen Opportunismus vorwirft (*Ich soll in einem Flugzeug*, in: Kirsch 1967, 67).

¹¹⁶ Riedel 1996, 301-303 versucht, dieses diskrepante Horaz-Bild und dessen Ursprünge unter Einbeziehung von ost- und westdeutschen Autoren von Tragelehn zu Enzensberger über Meckel, Krolow, Lange und sogar Reich-Ranicki zu rekonstruieren.

Horaz und Apologie des Horaz zusammengesetzt ist.¹¹⁷ Wie es später näher zu betrachten sein wird, erzeugen die beiden Teile eine Spannung zwischen der Verurteilung von Horaz' politischem Opportunismus und der Verteidigung seiner Kunst, zumindest da, wo diese die fein gemeißelten, ideologisch untermauerten Töne der Oden verlässt und sich der Satire wendet. Desgleichen spaltet sich schließlich auch das Bild Vergils. Einerseits wird er als großer Dichter – abermals nach Brechts Beispiel – verehrt,¹¹⁸ andererseits erntet der Augustus-Ideologe vielerorts Kritik. Vor allem die 4. Ekloge mit ihrer großen Verheißung des goldenen Zeitalters wird in diesem Sinne – aus naheliegenden Gründen – oft abgetan.¹¹⁹ In bitter-parodistischen Tönen geschieht dies etwa in *Germania Tod in Berlin* (1977), wo Heiner Müller einen zynischen Schädelverkäufer, den »die Geschichte an die Friedhöfe verwiesen hat« und der gegen das »Leichengift der zeitlichen Verheißung« immun geworden ist, die berühmten Verse über den Anbruch des goldenen Zeitalters ironisch zitieren lässt in impliziter Andeutung auf die politische Missbrauchbarkeit der Ekloge.¹²⁰

Diese Art von Anrede- oder Porträtdichtung, sei sie in bejahendem, sei sie in kritischem oder persiflierendem Sinne durchgeführt, entgeht freilich nicht der Gefahr, eine Persönlichkeit aus ihrem komplexeren historischen Zusammenhang herauszugreifen und sie einschichtig auf einen oder wenige Aspekte (im Guten wie im Schlechten) zu reduzieren. Tatsächlich ist die Problematik bei der Darstellung römischer Autoren ebenso vorhanden wie bei den Gestalten aus der politischen Geschichte – man erinnere sich beispielsweise an die Glättung der Dialektik der Cäsar- und Augustus-Figur, die schon für Brecht ein Problem dargestellt hatte,¹²¹ oder an die ideologisiert-verehrende Sicht des Spartakus. Wie auch

¹¹⁷ W 1, 18.

¹¹⁸ Dichterische Verehrung genießt Vergil vor allem im *Sizilianischen Tagebuch* von Hanns Cibulka (1976, 38), wobei er »freilich weniger in seiner Eigenart denn als Repräsentant der Dichtung des klassischen Altertums überhaupt gesehen wird« (Riedel 1984, 285), und in der Essayistik Georg Maurers (1973, 33, 83).

¹¹⁹ So etwa in Waldtraut Lewins bereits genanntem historischem Roman *Die stillen Römer* (1979), der anhand der Ekloge die Unangemessenheit von Vergils messianischen Erwartungen wiederholt aufzeigt. Dazu sowie allgemein zu Vergils Rezeption in der DDR vgl. Riedel 1995.

¹²⁰ W 4, 352.

¹²¹ Dass Figuren wie Cäsar und Augustus keineswegs bloße Eroberungspolitiker und Zyniker der Macht waren, sondern auch eine progressive Rolle spielten, war Brecht schon bei der schweren und nie vollendeten Verfassung seines Cäsar-Romans wohl bewusst. Die Schwierigkeit bestand dabei eben in der allzu reduktionistischen Verkürzung von historischer Vorlage und politischer Ideologie, die sich in einer einseitigen Wiedergabe der Cäsar-Gestalt als berechnender, sogar protodiktatorisch anmutender Machtpolitiker ausdrückte. Eine Parallelisierung der Gegenwartslage mit den geschilderten Vorgängen wird allgemein durch die prinzipielle Andersartigkeit der politischen Situation zu den Enden der römischen und der Weimarer Republik erschwert. Trotz Brechts Klarstellung, dass *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* »keine verkleidete Hitler- oder Mussolini-Biographie« (GBA 29, 111) sein wolle, beruht der Roman auf der Prämisse, dass unsere Epoche »gewisse

immer unhistorisch, gehört ein solcher Reduktionismus allerdings essenziell zum Tiefsinn und zur Spezifität der sozialistischen Antikerezeption. Griechisch-römische Figuren und Vorgänge zog diese nach Brechts Beispiel nicht im Geiste einer philologischen Neutralität heran. Vielmehr kam es ihr darauf an, aus den antiken Konstellationen ein besonderes Eigengewicht, eine repräsentative Bedeutung herauszuarbeiten. Eigentlicher Fluchtpunkt der Arbeit an der Antike blieb der Jetztzeitbezug und »Materialwert« der Stoffe. Innerhalb von diesem Arbeitsrahmen bekommen römische Geschichts- und Literaturgestalten in den ostdeutschen Nachdichtungen häufig »einen exakten sozialen Stellenwert«, und »da Details oft entweder unbekannt oder für eine künstlerische Rezeption wenig ergiebig sind, erfolgt leicht eine Reduzierung auf einzelne Wesenszüge«.¹²² Nicht so sehr als Individuen in ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit werden antike Persönlichkeiten von den sozialistischen Autoren herangezogen denn als Paradigmen für bestimmte, historisch prägende Verhaltensweisen: Eroberungspolitik, Rebellion, Opportunismus oder Eigenständigkeit der Kunst... Bewusst eingegangen wird dabei das Risiko, ihre spezifische Vielseitigkeit und Dialektik zugunsten der ‚Chiffre‘ zu tilgen.

In dieser stark verklärenden Aufnahme römischer Literaturgestalten liegt also eben auch ihr Gewinn. Jenseits aller Verschiedenheit der Formen und Sujets und selbst da, wo die Texte eine persönlichere Beteiligung ihrer Verfasser verraten, teilen die ostdeutschen Rom-Nachdichtungen einen wichtigen gemeinsamen Nenner: Sie berufen sich auf eine Antike, deren Aktualität nicht zeitlos oder privat, sondern immer konkret und kollektiv ist. Lief die Auseinandersetzung mit römischer Geschichte darauf hinaus, diese als warnendes *exemplum* oder als aufklärende Analogie für Personen, Zusammenhänge oder Prozesse produktiv zu machen, so war auch das *tête-à-tête* mit einzelnen lateinischen Autoren nie auf eine zeitlose Verherrlichung derer oder auf eine subjektiv-individualistische Meditation ausgerichtet, wie etwa in der bereits im Zeichen der Neuen Subjektivität stehenden BRD-Literatur meistens

Phänomene reproduziert« (Bertolt-Brecht-Archiv 187/34; vgl. auch GBA 29, 57-58). Im Übrigen sind »die Gründung eines Imperiums und die Etablierung einer Diktatur« (GBA 29, 111) aus sozialistischer Perspektive schwer nicht engzuführen, denn äußerst bedenklich erscheint durch diese Brille eine Staatsform, die »eine historisch fortschrittliche Stabilisierung der alten Ordnung mit neuen Mitteln« betrieb und »die wir im heutigen Begriff ihrem Wesen nach als Militärdiktatur bezeichnen können« (Riedel 1984, 183). Brecht bringt die eigenen Zweifel an seiner Vorgehensweise allerdings direkt zum Ausdruck; in einem Brief räumt er etwa ein: »Die Schwierigkeit: Cäsar bedeutet immerhin einen Fortschritt und die Anführungszeichen für Fortschritt sind riesig schwer zu dramatisieren. Man kann so schwer deutlich machen, daß dieses Fortschreiten für die neuen Diktatoren wegfällt!« (GBA 29, 58). Vgl. dazu Riedel 1984, 183-184.

¹²² Riedel 1984, 182.

der Fall.¹²³ Auf dieser doppelten Schiene bewegt sich auch Heiner Müllers eigene Antike- und Rom-Rezeption; inwieweit sie die allgemeinen Tendenzen sozialistischer Literatur sowie die Brechtschen Vorgaben befolgt und inwieweit sie sich hingegen auf eigene Wege begibt, wird im Folgenden auszuloten sein. In einem Punkt bleibt Müller aber im sozialistischen Horizont jedenfalls verankert: Der Dialog mit der Antike ist auch für ihn »dezidiert historisch-politisch, dialogisch und primär gesellschaftskritisch« in seinem Wesen,¹²⁴ eine Auseinandersetzung mit einem ‚Material‘, mit dem man weniger an der Vergangenheit als an der Gegenwart oder gar an der Zukunft arbeitet.

¹²³ Einen interessanten Vergleich zwischen Porträt- bzw. Widmungslыrik antiken Sujets aus der BRD und der DDR stellt Seidensticker 1994b, 16-32 an.

¹²⁴ Seidensticker 1994b, 32.

2. Rom in Müllers Frühwerk der 50er Jahre

Die Pose des Klassikers erfordert homerische Blindheit.

(Ein Brief, 1975)

2.1 Die frühen Gedichte und die Beschäftigung mit Horaz

Am Beginn der nachweislichen Beschäftigung Heiner Müllers mit der Antike steht nach allgemeinem Konsens die Lyrik. Als polarisierender, weitaus überwiegender Schwerpunkt von Müllers Schaffen in seinem ersten und letzten Jahrzehnt, nahezu aufgegeben in der Zeit dazwischen, eröffnet und beendet die Dichtung den gesamten Bogen von Müllers Produktion.¹ Der Lyrik wendet sich Müller nämlich zuerst bevorzugt in den 50er und frühen 60er Jahren zu, lässt sie während der ganzen Dramenzeit der 60er bis 80er Jahre fast vollkommen ruhen² und entdeckt sie dann nach 1989 freilich noch intensiver, jedenfalls erheblich anders in Stil und thematischen Schwerpunkten, neu. Wurden die späten Gedichte aber dank Müllers inzwischen beständiger Medienresonanz fast immer direkt veröffentlicht, so verließen die frühen Texte eher selten die Schublade: Bis zur Erscheinung der ersten Werkausgabe im Rotbuch-Verlag ab 1974, in welche ein guter Teil der frühen lyrischen Texte neben den Theater- und Prosastücken Einzug fand, wurden nur etwa 12 der annähernd 200 Gedichte in verschiedenen DDR-Publikationen veröffentlicht.³

Unleugbar haben die meisten Frühgedichte nicht die einschneidende Qualität oder den Geschichts- und Erfahrungsdruck der späten Lyrik, erst recht den politischen Schneid der um wenige Jahre nachfolgenden Produktionsstücke. Vielmehr sprechen aus den meisten Texten – größtenteils Balladen, Lieder, Agitprop- oder didaktische Gedichte – »ein fester Glaube an den Sozialismus und eine militante Ablehnung des Kapitalismus«,⁴ die sich noch stark an den Mustern marxistischer Lyrik und vor allem an Bertolt Brecht orientieren.

¹ In der Zeit von 1948 bis 1951 hatte Müller neben den allerersten Gedichten (darunter *Philoktet* 1950) eigentlich schon kleine Prosatexte sowie ein Hörspiel geschrieben, die allerdings eher sporadische und größtenteils unveröffentlichte, heute meistens unbekannte Versuche blieben. Einer dieser Texte wird hier in § 2.4 herangezogen.

² In der Zeit von 1964 bis 1989 schrieb er eher nur vereinzelte, kurze Gedichte. Für eine überblicksartige Skizzierung der Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte von Müllers Lyrik vgl. Kreikebaum 2003, 9-10. Insgesamt stellt das Buch die bisher umfangreichste Erörterung von Müllers Gedichtproduktion in ihrer Entwicklung dar.

³ Kreikebaum 2003, 56.

⁴ Ebrecht 2001, 27.

Erkennbar ist dessen Abdruck nicht nur in der ideologischen Grundprägung der Texte, sondern auch in dem evidenten Rückgriff auf seinen Stil, metrische Form und Vokabular sowie gar in den direkten Brecht-Zitaten und -Wiederaufnahmen.⁵ Gewiss unterliegt Müllers meisten Frühtexten ein Konzept politisch motivierter ‚Gebrauchsllyrik‘, das er – wie damals auch viele andere junge DDR-Lyriker – aus der Lehre des künstlerischen wie politischen Überwälters bezog. In seiner Autobiografie wird er rückblickend sogar einräumen, in den 50er Jahren sei Brecht für ihn der Hauptgrund gewesen, überhaupt in der DDR zu bleiben: Die Überlegenheit seiner Literatur über diejenige der Bundesrepublik habe ihm als Beweis für die Überlegenheit des Sozialismus über die bürgerliche Demokratie gegolten.⁶

Einerseits verraten die epigonalen Züge von Müllers Frühlyrik den ersichtlichen Wunsch, sich als junger Autor in den Erwartungshorizont sozialistischer Literatur sowie in das DDR-Kultursystem einzubeziehen. Andererseits beweisen die gelungensten seiner damaligen Texte, deren Qualität, Originalität und kritische Radikalität über das Gros der DDR-Produktion bereits hinausragten, dass dies nicht *ipso facto* eine dogmatische Anpassung an die sozialistische Literaturauffassung oder eine aprioristische Parteinahme für die Regierung bedeutete. Im Gegenteil problematisieren viele der frühen Gedichte gerade die Position Müllers als Schriftsteller in einem politisch und künstlerisch bedingten Umfeld, das ihm sogar immer wieder – in den Worten von Walter Ulbricht selbst – »sektiererische Tendenzen« und »Mißachtung der großen realistischen Tradition unserer Dichtung«, kurz gefasst Dekadenz und Formalismus, vorhielt.⁷ Zahlreiche der Gedichte und Fragmente aus den 50er und 60er Jahren bringen die Ablehnung und Ausgrenzung seiner Werke durch die kulturpolitischen Verantwortlichen in expliziter oder verschiedentlich verschlüsselter Form zum Ausdruck. Letzterer Fall trifft nicht zuletzt auf mehrere Antike-, besonders Rom-Gedichte zu.

Einige der besten Ergebnisse von Müllers früher Lyrik, ebenfalls Beispiele einer gelungenen Emulation der Brechtschen Rhetorik, stammen nämlich aus Texten der 50er Jahre, die in unterschiedlicher Weise bereits auf antike Stoffe Bezug nehmen. Neben den griechischen *Geschichten von Homer, Ulyss, Philoktet 1950, Epigramme über Lyrik, Orpheus*

⁵ In seiner Autobiografie spricht Müller sehr offen darüber, dass er Brecht in seinen frühen Texten weitgehend nachgeahmt hat (u. a. W 9, 67). Eine gezielte Erörterung der Brecht-Bezüge in Müllers früher Lyrik bietet Ebrecht 2001, 38-114.

⁶ W 9, 87.

⁷ So das Staatsoberhaupt auf dem 4. Plenum des Zentralkomitees der SED 1959, zit. nach Schubbe 1972, 543. Bereits 1951 wurde Müller, schenkt man seiner eigenen Erinnerung Glauben, im Zentralrat der FDJ der Dekadenz und des Formalismus beschuldigt (W9, 62); 1957 geriet er erstmals ins Visier der Staatssicherheit, zumindest datiert aus dieser Zeit der erste erhaltene Ermittlungsbericht über ihn (Braun 1995, 34).

gepflügt (Letzteres erst in den 60ern fertiggeschrieben) gehören einige Gedichte bzw. Gedichtübersetzungen dazu, die sich mit der lateinischen Literatur befassen. In dieser Konstellation gibt sich das zuvor erläuterte typische Muster der DDR-Lyrik bereits zu erkennen: Handelt es sich bei den Gedichten altgriechischen Sujets zumeist um allegorisierende ‚Gedankenlyrik‘ an der Grenze zur philosophischen Reflexion, so dienen die drei Texte, die sich mit römischem Stoff befassen, hauptsächlich der konkreten Abrechnung mit politischen Anliegen. In allen drei Fällen erfolgt dies in Form einer kritischen Auseinandersetzung mit der Figur des augusteischen Dichters Horaz (65-8 v. Chr.), dessen Leben und Werke besonders im Hinblick auf das Verhältnis zur kaiserlichen Macht Augustus’ herangezogen werden. Dass die Wahl ausgerechnet auf Horaz fällt, wundert angesichts des besonderen – und thematisch analogen – Stellenwerts, den der Dichter bei Brecht genossen hatte, recht kaum. Die erwartbare ‚Triangulierung‘ des Horaz-Bezugs geht schon aus der Tatsache hervor, dass Müllers Gedichte auf Stellen in dessen Werk zurückgehen, die die Horaz-Lektüren Brechts bereits zum Anlass für Kritik oder Lob auf den römischen Dichter genommen hatten. Die Anlehnung an Brecht schließt indes eine direkte und interpretativ eigenständige Lektüre des römischen Autors mitnichten aus, wie nicht zuletzt die diversen in Müllers Bibliotheknachlass enthaltenen Horaz-Ausgaben suggerieren.⁸

2.2 Horaz

Müllers umfangreichste Darstellung des römischen Dichters stellt das Gedicht *Horaz* dar. Dieses besteht aus zwei zunächst einzeln erschienenen Texten, die Müller erst 1975 zusammenfügte: *Leben des Horaz* und *Apologie Horaz*.⁹ Ihre ursprüngliche Entstehung geht laut Manuskriptforschung auf das Ende der 50er Jahre zurück,¹⁰ eine genauere Datierung wird jedoch dadurch erschwert, dass die Erstfassungen der frühen Gedichte größtenteils nicht datiert und auch damals nicht publiziert wurden. Durch die zehnzeilige Abfolge, die jambische Grundhaltung und die rhythmischen Spuren der dritten archilochischen Strophe bewegt sich die Metrik in unmittelbarer Nähe der horazischen Oden, wobei sogar Versteile aus Horaz verschleiert oder zitathaft einmontiert werden.¹¹ Inhaltlich stehen beide Abschnitte in einer Spannung zueinander, die auf Brechtsche Art das biografische mit dem poetischen Datum

⁸ Vgl. Müller 2014, 481.

⁹ Ersterscheinungen: *Leben des Horaz/Apologie Horaz*: Endler/Mickel 1966, 55-56; *Horaz*: Müller 1975, 115. Hier zit. nach W 1, 19.

¹⁰ Müller 2014, 480.

¹¹ Vgl. Bernhardt 1978, 84 und 86.

des antiken Lyrikers konfrontiert. So konzentriert sich der erste Teil eher auf einige Lebensetappen Horaz’:

Der Arrivierte mit dem Haß auf sein Startloch.
Unter Brutus ist er Demokrat
Tod dem Tyrannen und mir auch ein Landgut
Pazifist bei Philippi, er skandiert den Boden.
Dann lernt er seine Lektion (er auch), wechselt
Die Laufbahn. *Schwamm drüber Augustus*. Das Landgut
Schenkt Mäcen ihm für einen Platz in den Oden
Acht Spiegel im Schlafzimmer und kein Wort mehr von Brutus.
Er macht seinen Weg in die Chrestomathien
Aere perennius Liebling der Philologen.

Geschildert wird hier ein politisches Lebensporträt des Horaz, in dem dieser schlichtweg als Opportunist erscheint, der sich den Machtwechseln in Rom geschickt anzupassen weiß. Bereits seine frühe Parteinahme für Brutus gegen die Alleinherrschaft Cäsars sei der eigennützigsten Gier nach »ein[em] Landgut« entsprungen. Als seine Partei von den Cäsar-Nachfolgern Antonius und Oktavian bei Philippi besiegt wird, lernt Horaz »seine Lektion«: Er ergreift die Flucht (»skandiert den Boden«) und wird später von Oktavian rehabilitiert (»*Schwamm drüber Augustus*«). »Demokrat« und »Pazifist« ist er kurzum nur *de jure*: Spöttisch stehen die Attribute *de facto* für Gesinnungslumperei resp. Feigheit. Immerhin bringen sie aber Horaz ein gemütliches Leben ein: Bald ist er enger Vertrauter des Kaisers und das einflussreichste Mitglied des Künstlerkreises um Maecenas, unter dessen Schutz er ein sorgenfreies Schriftstellerleben führen kann und sogar ein Grundstück in den Sabiner Bergen »für einen Platz in den Oden« bekommt. Selbst *post mortem* habe sich Horaz »seinen Weg« in den Nachruhm und einen ‚institutionellen‘ Platz als »Liebling der Philologen«, seiner postumen Mäzene, gesichert: Den selbstsicheren Anspruch auf eine Dichtung »*aere perennius*«, dauerhafter als Erz, in der *Ode* III, 30 hat die Geschichte bis heute nicht widerlegt.

Skizziert wird somit Horaz’ Wandlung »vom jungen Revolutionär zum angepassten Staatsdiener«, ¹² der seine fortschrittlichen politischen Ideen und sein gesellschaftskritisches Engagement an ein privilegiertes Leben als Künstler verrät. Eine solche Darstellung lässt die Zwischentöne der geschichtlichen Realität eigentlich an mehreren Stellen außer Betracht. So empfand der Dichter z. B. keinen »Haß« für seine niedere Herkunft, im Gegenteil verfasste er mit der *Satire* I, 6 ein Loblied an seinen Vater, einen freigelassenen Sklaven, in

¹² Kreikebaum 2003, 140.

offener Polemik gegen Maecenas' Prahlerei mit seinen adligen Wurzeln. Ebenso wenig stimmt es, dass er Brutus nach Philippi »kein Wort mehr« zuwandte: In *Satire I, 7* kommt dieser etwa mehrmals und sogar – durch die satirische Stimme des Persius verschleiert – als »Sonne Asiens« vor.¹³ Müllers Schilderung des Horaz zeigt sich ohne Zweifel als einseitig und überspitzt, als würde sie ausschließlich die Inkonsequenzen von dessen Leben ins Visier nehmen wollen. Die darin erkennbare Grundabsicht ist eine der zweckmäßige Entheroisierung, der Brechtsch anmutenden Dekonstruktion von Horaz' Bild als ‚großer Dichter‘ zugunsten einer ernüchterten, von den historiografischen Mythen befreiten Sicht auf ihn. Am deutlichsten zeigt sich dieser Vorsatz in den (im Text kursiv markierten) fiktiven Selbstäußerungen, die Müller Horaz in den Mund legt und die durch ihren umgangssprachlichen, gar saloppen Ton dafür sorgen, dass der Müllersche Horaz jede Heldenhaftigkeit der eigenen Biografie selbst zertrümmert.

Worauf diese Strategie hinaus will, verdeutlicht der zweite Teil des Gedichts, der nun auf Horaz' Werk in seinem Kontext näher herangeht:

Rom die Hure mit den sieben Brüsten
 Lob der Mäßigkeit, Mutter der Weltreiche
 Aufgefressen von den wachsenden Kindern
 Mit vollkommenen Versen, sonst wozu, braucht
 Luxus. Satt singt Horaz. Den Lorbeer
 würzt das Fleisch. Kappadozisches Wildbret!
 (Und die Baumblüte in den Albanerbergen)
 Dreiundzwanzig Dolchstöße, der zweite tödlich
 In ein fallsüchtiges Fleisch, was sind sie
 Gegen den Furz des Priap in der achten Satire.

Die Anspielung an das biblische Babylon¹⁴ gibt den Ton für eine bildstarke Schilderung römischer Dekadenz an: Die sieben Hügel sind Hort physischen und moralischen Verfalls, die Völlerei und Amoralität des Imperiums Katalysatoren von dessen Untergang. Offenkundig greifen die Verse auf einen bereits in der Antike etablierten *topos* zurück.¹⁵ Horaz selbst leistete seinen Beitrag dazu, indem er beispielsweise in *Ode III, 24* den in Rom grassierenden Luxus mit bitteren Worten prangerte und die Zuchtlosigkeit beklagte, die dieser im Gefolge mit sich führe.¹⁶ Müller akzentuiert aber das Verstörende an dieser Vorstellung: Rom

¹³ Hor. *Sat. I, 7*, 30-31.

¹⁴ Ap. 17, 3-6.

¹⁵ Zum *topos* der römischen Dekadenz noch während römischer Zeit s. jetzt umfassend Biesinger 2016.

¹⁶ Vgl. dazu den Kommentar von Nisbet und Rudd (2004, 270-295).

erscheint als eine monströse »Hure« und »Mutter«, deren »sieben Brüste« von ihren überfütterten Kindern zunehmend »aufgefressen« werden. Die Metapher schließt das Bild eines überdehnten, hypertrophischen Imperiums ein, das nicht nur an seinen Außengrenzen frisst, sondern auch an sich selbst zu zehren beginnt.

Dem maßlosen Reichsmonstrum werden Horaz' »Lob der Mäßigkeit« und »vollkommene[] Verse[]« entgegengesetzt: Aus dem Kontrast zum Kontext, dem sie erteilt werden, ergibt sich ihre Widersprüchlichkeit. Wozu der Appell an den *mos maiorum*, so die implizite Frage, wenn der Mahner selbst an dem dekadenten Luxus seiner Zeit teilhat (»Satt singt Horaz«)? Wie kann die elegante Mäßigung von Horaz' Odendichtung mehr als bloße Attitüde sein, wenn sie im Endeffekt nur den Luxus der augusteischen Gesellschaft mehrt? Bei der Formulierung »Satt singt Horaz« hatte Müller vermutlich einen Vers aus Juvenals siebter Satire im Sinne: »Horaz ist satt, wenn er ‚Euhoe‘ ruft« (62: *satur est cum dicit Horatius ‚Euhoe‘*). Die berühmte Phrase sprichwörtlicher Herkunft sollte die Abhängigkeit der Poesie – hier durch den bacchischen Jubelruf repräsentiert, der Horaz' Bacchus-Epiphanie in *Carm.* 2, 19 implizit zitiert – von den materiellen Bedingungen und Bedürfnissen des Dichters betonen.¹⁷ Ein solches Motiv konnte bei Müller wiederum nicht umhin, typisch Brechtsche Aussprüche in der Art des bekannten »Erst kommt das Fressen, dann die Moral« erklingen lassen.¹⁸ Allgemein malen die zentralen Verse das schon im ersten Gedichtsteil angedeutete Bild von Horaz' Hingabe zu den sinnlichen Genüssen weiter, wie sie von den antiken Biografen erzählt¹⁹ und von Brecht wiederaufgenommen worden war: eine Verschränkung von irdischem und geistigem Genuss, in der Inversion »das Fleisch würzt den Lorbeer« kondensiert und in den Bildern des »[k]appadozische[n] Wildbret[s]« sowie der Aussicht auf die Albaner Berge veranschaulicht.

Das ethische Urteil, das der Leser bisher ziehen könnte, wird aber von der Schlusspointe des Gedichts wieder ausgesetzt. Explizit zitieren die letzten Verse die ebenfalls schon im *Galilei* angelegte²⁰ *Satire* I, 8, die von Priapus' unwillkürlicher Vertreibung zweier

¹⁷ Vgl. dazu Perelli 1996. Zum Sprichwort in seiner Entwicklung seit der griechischen Antike vgl. Tosi 2017², 636 (Nr. 882).

¹⁸ Die Aussage bildet den Schlussvers der in der *Dreigroschenoper* enthaltenen *Ballade über die Frage: Wovon lebt der Mensch?* (vgl. GBA 11, 144-145).

¹⁹ Sueton beschreibt ihn etwa als genussstüchtigen Epikureer »zügelloser Sinnlichkeit« und erwähnt dabei, worauf auch der erste Teil von Müllers Gedicht Bezug nimmt, dass er »in seinem Zimmer überall Spiegel aufgestellt [habe], so daß ihm von allen Seiten das Bild des Beischlafes in die Augen fiel« (Suet. *Vita Hor.* 10 = Horaz 1982⁹, 267).

²⁰ GBA 3, 1297-98.

Hexen aus dem Esquilin durch einen Furz erzählt. Angeführt wird die Episode innerhalb einer in rhetorischer Frageform gefassten These, die dem Gedicht den titelgemäßen Gestus der Verteidigungsrede erst verleiht: In einer meisterhaften Antiklimax wird die Tötung Cäsars im Vergleich zu Priapus' Tat für wertlos erklärt. Es bleibt unklar, ob die Apologie dabei in dritter Person oder durch die Stimme des Horaz selbst ausgeführt wird, mithin ob der Gedichtstitel *Apologie Horaz* als (imperfekter) subjektiver oder als objektiver Genitiv zu verstehen ist. Mindestens genauso rätselhaft erscheint im Übrigen der Sinn selbst der Aussage: Riedel, Suárez Sánchez und Kreikebaum lesen sie als Rettung des Satirikers Horaz gegenüber dem Odendichter und dabei des Künstlers gegenüber dem politischen Opportunisten;²¹ demgegenüber deuten Schmidt und Wieghaus die Frage als Selbstrechtfertigung Horaz', welche Müller ausstelle, um sie Kritik zu unterziehen und dabei das horazische Modell einer unpolitischen, selbstgenügenden Kunst definitiv abzuwerten.²² Der durchaus ambivalente Text scheint in der Tat beide Lesarten zu erlauben; um darauf Licht zu werfen, kann man aber auf spätere Aussagen Müllers zurückgreifen, die Einblick in seine Sicht auf den antiken Dichter gewähren.

In einigen Interviews aus den 90er Jahren erläutert Müller Horaz' biografische und künstlerische Situation ausgehend von ihrem geschichtlichen Kontext. Basierend auf der Horaz-Biografie des Altphilologen Eckhard Lefèvre vertritt er dabei die Ansicht, die augusteische *pax romana* habe nach dem Aufruhr der Bürgerkriege ein »Zeitalter der Restauration« eingeführt, das die ehemaligen Revolutionäre zum Rückzug gezwungen habe: »Nach der Zeit der Bürgerkriege kam der große Befrieder Augustus, und die enttäuschten Revolutionäre zogen sich auf ihre Landgüter zurück und schrieben Gedichte – korrumpiert und

²¹ Nach Einräumung des ambivalenten Charakters der Verse deutet sie Riedel wie folgt: »Der eindeutigen Verurteilung von Horaz' *Leben* aber folgt eine – wenn auch keineswegs uneingeschränkte – Verteidigung seiner *Kunst*«. Wird dabei »die Horazische *Oden-Dichtung* als ideologisch zurückgewiesen«, so gelte dasselbe nicht für die Satiren: »[W]o der *Satiriker* jedoch, in prononcierter Abkehr von politischem Heroismus, natürliche Töne findet, dort zollt Müller ihm (freilich in provokanter Art) durchaus Anerkennung« (1996, 299-300). Analoges hatte er schon in 1984, 194-195 behauptet. Auf solchen Thesen aufbauend spricht Suárez Sánchez ebenfalls von einer »Trennung von Politik und Kunst« und einem »Auseinanderklaffen[] zwischen dem politischen Verhalten und den literarischen Verdiensten« Horaz' (1997, 28-29). Nach einer neutralen Wiedergabe von dieser sowie der entgegengesetzten Interpretationslinie tritt Kreikebaum ebenfalls auf die Seite einer auf die »Abrechnung mit dem politischen Opportunisten« folgenden »Verteidigung des Künstlers Horaz« (2003, 142-144).

²² Durch die Wiedergabe des »verzweifelte[n] Versuch[s]«, die eigene Kunst und besonders »den harmlosen Laut über die Ermordung Cäsars zu stellen«, kritisiere Müller nach Schmidts Deutung die Unangemessenheit einer auf geschichtliche Ereignisse herabblickenden Dichtung (1969, 126). Auch für Wieghaus stellen die letzten Verse die »Existenzberechtigung« einer durch Horaz exemplifizierten politikabgewandten, »parasitären Kunst« vor dem Hintergrund der DDR-Kulturpolitik infrage (1984, 46-47).

produktiv«.²³ Wie auch immer rhetorisch verknappt, entspricht dieser Gedanke Horaz' eigenen poetischen Aussagen zu seiner Enttäuschung nach dem Scheitern republikanischer Ideale und Erwartungen.²⁴ Dementsprechend entwirft Müller ein Bild des Horaz als ehemaligen Brutus-Mitkämpfer, der sich schließlich »mit der Erinnerung an das, was war, ein[]richtet«,²⁵ bzw. als »Republikaner, der sich dann mit der Monarchie arrangiert«.²⁶ Aus diesem biografischen Rahmen leitet Müller anschließend die Grundzüge von Horaz' Dichtkunst unmittelbar ab: »Daraus entsteht eine kolloquiale Form von Lyrik. Eine Gelassenheit, die den Schmerz in Eleganz versteckt. [...] Ab und zu kommt ein Funken hoch, der mit Form beruhigt wird«.²⁷ Die äußerst gepflegte, scheinbar selbstreferenzielle Form des Horaz diene also keiner ästhetischen Flucht aus der Realität, sondern eben der Bewältigung von deren Schmerzen und Widersprüchen; sie sei insofern »Schutz gegen Erfahrungsdruck«:

Horaz ist die Verabsolutierung der Form, aus der Notwendigkeit, sich mit einer Realität abzufinden, die man sich eigentlich ganz anders geträumt oder vorgestellt hatte. Es ist eine Form, die alles aufnehmen kann. Sie ist nicht klassizistisch. Sie schließt keine Realität aus. Die Form dient als Schutz gegen Erfahrungsdruck.²⁸

Ob durch Horaz' eigene Stimme oder indirekt, greift der Gedichtschluss vermutlich eben diesen Zusammenhang auf und spielt die horazische Kunst gegen seine ungelöste Vergangenheit als republikanischer Brutus-Anhänger aus. Mit unverkennbar provokanter Absicht verschärft Müller den Kontrast dadurch, dass er mit der Priapus-Episode eine der unpolitischsten und antiheroischsten Stellen aus Horaz' Werk (jedoch schon von Brechts *Galilei* als Beleg für Horaz' unvergleichliche dichterische Fähigkeit angeführt!)²⁹ einem der epochalsten Ereignisse römischer Geschichte, der Ermordung Cäsars, gegenüberstellt. Nicht aber um die Opposition um ihrer selbst willen geht es dabei, sondern vielmehr – die späteren Äußerungen erhellen diesen Punkt nachträglich – um den Zusammenhang, die diese erzeugt: Horaz' ‚Flucht in die Kunst‘ wird mit dessen Biografie samt ihren Widersprüchen und ihrem

²³ W 12, 473. Ähnlich äußert sich Müller auch in W 8, 482 in expliziter Bezugnahme auf Eckhard Lefèvres Horaz-Biografie (vgl. Lefèvre 1993).

²⁴ Vor allem in den *Epoden* äußert der junge Horaz seine Enttäuschung über den Ausgang der Bürgerkriege; nach der Einführung in Augustus' Kreis wandelt sich seine Haltung jedoch zu Hoffnung auf Besserung und allmählicher Anerkennung und Bejahung von Augustus' Programm. Zu Horaz' Verhältnis zur Macht in seiner Entwicklung vgl. Pöschl 1963².

²⁵ W 12, 474.

²⁶ W 12, 837.

²⁷ W 12, 474.

²⁸ W 12, 474.

²⁹ Vgl. dazu den Stellenkommentar von Ries 1976, 415-422.

»Erfahrungsdruck« in Verbindung gebracht, oder genauer: als deren Produkt entlarvt. So eingeordnet verschwindet der Widerspruch in Horaz' Leben und Kunst freilich nicht, aber das soll er eigentlich auch nicht. Das ‚Apologetische‘ am Gedicht – so darf man den Text wohl lesen – besteht nicht in der Löschung des Widerspruchs, sondern in dessen (wohl schwierigeren) Akzeptanz. Nach zwei Strophen Horaz-Kritik wirft der Gedichtschluss die Herausforderung des Umgangs mit dieser Kritik auf: die Herausforderung an die Fähigkeit, Horaz' ungleichmäßige künstlerische und biografische Facetten in ihrer menschlichen Einheit zusammenzudenken, deren Inkonsequenzen und Widersprüche aushaltend und nicht beurteilend, zertrennend oder glättend. Horaz ist der Dichter des Schwelgens und der Festmähler, der von den innenpolitischen Konflikten absah und sich um die ästhetische Vollkommenheit seiner Dichtung bemühte. Er ist aber gleichzeitig auch der Dichter, der die Kehrseite dieses Lebens beschreibt, dessen kühne Sittenkritik eine treibende Kraft bleibt und dessen »vollkommene Verse« über die Herausforderung der Zeit letztlich obsiegen.

Diese Erkenntnis – es sei noch einmal betont – löscht den kritischen Umgang mit der Dichterfigur nicht, so wie der Großteil des Gedichts durch dessen Schluss nicht gelöscht ist. Aber die Figur selbst wird mit einer dialektischen Dimension versehen. Der Bezug zu ihrem Kontext hebt die Widersprüche hervor, die es anzuerkennen und zu problematisieren gilt. Aufgreifend auf eine Intuition Bernhards³⁰ kann man Müllers Horaz insofern als den ersten Schritt zu jener dialektischen Heldendekonstruktion, jener vorsätzlichen ‚Entzweiung‘ vorbildlicher Figuren ansehen, die Müller von Brecht beerbt und im *Horatier* zu Ende denken wird: Abkehrend vom Kult des Individuums der herkömmlichen Geschichtsschreibung und von der damit einhergehenden – verehrenden oder verteufelnden – Idealisierung historischer Gestalten, bietet Müller das Bild einer dialektischen Horaz-Figur dar, die als schattiertes, selbstwidersprüchliches, im Grunde *menschliches* Kompositum Reduktionismen aller Art erst widersteht.

2.3 *Satire II, 1* und *Gespräch mit Horaz*

Parallel zur ‚historiografischen‘ Reflexion weist der ambivalente, gleichzeitig kritische und apologetische Umgang mit Horaz auch eine autobiografische Dimension auf. Abermals findet Müller dabei einen entscheidenden Wegweiser in Brecht, der in Horaz stets »einen ihm

³⁰ Bernhardt 1978, 84-85.

selbst wesensverwandten Dichter«³¹ im Guten aber noch mehr im ‚Schlechten‘ sah. »Ich fühle mich wohl genug. Lies mir etwas Horaz«³² sagt Galilei, der deutliche autobiografische Züge trägt,³³ an seine Tochter Virginia, wenn er der Pflicht auszuweichen versucht, seinen wöchentlichen Brief an den Erzbischof zu schreiben. Brecht selbst notiert 1952 in seinem Landhaus in Buckow, wo er im folgenden Jahr nach den Ereignissen des 17. Juni sich permanent zurückziehen wird, in seinem Arbeitsjournal: »haus und umgebung in buckow ist ordentlich genug, daß ich wieder etwas von HORAZ lesen kann«.³⁴ Horaz verkörpert für Brecht demnach eine mitnichten widerspruchsfreie Verquickung von sinnlichem und intellektuellem Genuss, welche übrigens in Galilei selbst ein weiteres Pendant hat.

Insofern bietet der lateinische Dichter eine gleichzeitig tröstende und selbstkritische³⁵ Projektionsfläche für den eigenen ‚Gegentrieb‘ zum politischen Engagement: die Tendenz des *Menschen* Brecht, der dem *Marxisten* hin und wieder in die Quere kam, sich aus der heillosen politischen Wirklichkeit ins Reich des Ästhetischen zurückzuziehen.³⁶ Die Kritik hat den Bezug anhand vergleichbarer Stationen in den Lebensläufen Horaz’ und Brechts weiterhin bekräftigt; so analogisiert Schmitz u. a. die jeweils als Zwanzigjähriger erlebte Erfahrung des Ersten Weltkriegs bzw. der Bürgerkriege, auf die beide Autoren durch ihre Frühdichtung eskapistisch reagiert hätten.³⁷ Im Erwachsenenalter hätten dann beide, wenngleich aus unterschiedlichen Motiven, die Metropolen verlassen und die dortigen Entwicklungen aus einer distanzierten Perspektive beschrieben. Schließlich hätten sich beide gegenüber der Machtsituation »innerhalb selbstgewählter Grenzen ihren Spielraum gewahrt – Brecht unter ungleich stärkerem Zwang und auch mit größeren Schmerzen«.³⁸ Zumindest

³¹ Schmitz 1976, 414.

³² GBA 3, 1332.

³³ Vgl. GBA 3, 1296. Dazu sagt Müller in einem Gespräch: »Galilei ist von den späten Stücken Brechts das einzige persönlichste, wo auch direkt Autobiografisches verarbeitet ist« (W 10, 507).

³⁴ GBA 27, 332.

³⁵ Die kritische Instanz gegenüber Horaz kommt, wie bereits gesehen, besonders in den Gedichten vor. Die dort angelegte Reflexion über den römischen Dichter ist, selbst und vor allem da, wo sie kritisch wird, immer auch eine kritische Überlegung über sich selbst als Künstler.

³⁶ Vgl. dazu Schmitz 1976. Diese Bedeutung des Horaz für Brecht hat sich so sehr kristallisiert, dass sie Günter Grass im Theaterstück *Die Plebejer proben den Aufstand* (1966) als ‚Motto‘ von Brechts verfehltm Engagement bei den Ereignissen von 1953 benutzen konnte. Im dritten Akt liquidiert hier die Brecht-Figur des »Chefs« die Forderungen der streikenden Arbeiter mit einem knappen »Möchte Horaz lesen« (Grass 2020, 455); gegen Ende des Stücks, wenn er seinen Widerwillen, die Arbeiter zu unterstützen, endlich anerkennt, folgert er, dass er nun keine andere Option hat, als zu seinem Haus am See (angespielt wird dabei auf Buckow) zurückzukehren und dort »wieder Horaz [zu] lesen« (485).

³⁷ Schmitz 1976, 407-408.

³⁸ Schmitz 1976, 409.

die letzten beiden Bezüge wird auch Müller erkennen und spätestens in den bereits zitierten Interviews aus den 90er Jahren explizit adressieren. Hier bringt Müller Horaz' Rückzug nach Augustus' Machtergreifung in Verbindung mit Brechts Exil in Hollywood 1941-47 sowie mit der Zeit in Buckow nach 1953:

Da kann man sich nur zurückziehen, zum »Lesen des Horaz«, wie Brecht in sein Landhaus in Buckow. [...] Im Grunde genommen war es für Horaz eine Situation wie für Brecht in Hollywood. Nur ohne Rückkehr. Für immer in Hollywood. Nach dem 17. Juni war Brecht dann wieder in Hollywood. Buckow war Hollywood.³⁹

Brecht [...] hatte quasi in der Emigrationszeit plötzlich eine Beziehung zu der Haltung von Horaz, sich aus Rom zurückziehend aufs Land. [...] Von da aus gibt es dann wieder, das findet sich ja auch bei dem *Cäsar*-Roman, zurückprojiziert die Probleme von jetzt auf römische Geschichte. Das ging nur in der Emigration. Ich habe jetzt auch das Gefühl, [...] daß so eine Zeit ist, jetzt, für mich jedenfalls, wie für Brecht die Zeit, wo er *Cäsar* geschrieben hat und Horaz gelesen.⁴⁰

Über Brecht vermittelt, erkennt Müller in letzterem Zitat eine Analogie zu Horaz' Werk- und Lebensstationen auch in der eigenen Biografie wieder. Vor allem nach dem eigenen Rückzug nach 1989 aus der militanten Bühnenarbeit in die Dichtung betont er die Konvergenz zwischen der eigenen Resignation mit der des Horaz nach dem Untergang des republikanischen Projekts:

KLUGE Wieso hast du mit Horaz zu tun?

MÜLLER Die Haltung ist eher die von Horaz.

KLUGE Was hast du für eine Haltung?

MÜLLER Eine stoische. Ein von Grund auf enttäuschter oder desillusionierter Republikaner, der sich dann mit der Monarchie arrangiert.⁴¹

Obwohl solche Äußerungen aus einer späteren Lebensphase Müllers stammen und primär auf diese Bezug nehmen, zeugen sie von dem autobiografischen Grundzug der Horaz-Beschäftigung Müllers, welcher auch in der Frühlyrik durchaus angelegt ist. Wie bei Brecht bedeutet dabei die Verbindung der DDR- bzw. Eigengeschichte mit der politisch-künstlerischen Konstellation um Horaz einen halb apologetischen, halb kritischen Umgang mit diesem, der auch eine Auseinandersetzung mit der eigenen Position als Dichter *vis-à-vis* der Staatsmacht darstellt.

³⁹ W 12, 474.

⁴⁰ W 8, 478.

⁴¹ W 12, 837.

Davon zeugt ein weiterer Horaz-Text aus den 50er Jahren, der 1975 in der Rotbuch-Werkausgabe an der Seite von *Horaz* erstmals erschien.⁴² Der Text zeichnet ein Bild des Horaz als Poet ab, der sich in einer festgefügt sozialen Ordnung Räume der Autonomie zu schaffen sucht, indem er ‚riskante‘ Themen oder Angriffe *ad personam* aus seiner Dichtung möglichst heraushält. Ein solches Bild vermittelt Müller nicht durch eigene Ausführungen, sondern einfach durch eine Übersetzung des Horaz, namentlich von den ersten 20 Versen der *Satire* II, 1. Mit diesem programmatischen Text eröffnet der antike Dichter sein zweites Satirenbuch und erörtert in Form eines Gesprächs mit dem Juristen Trebatius die Motive, die ihn zur satirischen Dichtung bewegen. Eine bloße Übersetzungsübung ist Müllers Version jedoch nicht; vielmehr bemüht sie sich um einen eigenständigen literarischen Gestus, wodurch sie nicht immer vorlagengetreu bleibt, sondern ebenda, wo sie vom Original abweicht und den Eigenbetrag ersichtlich macht, aufschlussreich wird: »Dann braucht man nur ein Wort zu verändern, ein Komma zu versetzen, und schon ist es etwas anderes«, wird Müller später bekennen.⁴³ So verknüpft Müller Horaz’ eher plaudernden Diskurs auf einen bündigen Szenenausschnitt über das Verhältnis von Kunst und Macht. Horaz fragt Trebatius um Rat, wie er auf die unterschiedlichen Urteile der Leser reagieren soll:

Ich hör da welche sagen (laut, Trebatius!)
 Ich war zu scharf in der Satire, frech
 Über die Schranken setzend, die gesetzt sind.
 Anderen gilt, was ich zusammenfüg
 Entnervt. Die reden so: derlei Verse
 Macht einer tausend auch an einem Tag.
 Rat mir, Trebatius, Freund. Was soll ich machen?

Trebatius’ Rezept ist simpel: »Schweig«. Er könne stattdessen im Tiber schwimmen gehen oder Wein trinken und dadurch nachts trotz mangelnden Schreibens ruhig schlafen. Doch Horaz reichen solch triviale Lösungen nicht aus: Ihm sei das Schreiben ein Lebensbedürfnis. So empfiehlt ihm Trebatius weiter, wenn er schon nicht von der Kunst lassen könne, sie doch zumindest ganz in den Dienst der Herrschenden zu stellen, um deren *res gestae* zu besingen; worauf Horaz antwortet:

Gern, alter Freund, wenn ich dazu die Kraft hätt.
 Nicht jedem ists gegeben schön zu schildern
 Die lanzenstarren Schlachtreihn Roms. Den Gallier
 Ausblutend am Geschoß, daß in der Brust

⁴² In (und zit. nach): Müller 1975, 113-114.

⁴³ W 12, 33.

Ihm steckt. Oder den Parther, der vom Pferd fällt
Stückweis.

Müllers Übersetzung bedient sich hierbei einer deutlich drastischeren und prägnanteren Sprache als die Vorlage. Bei Horaz ist die Rede beispielsweise von den »an der gebrochenen Pfeilspitze sterbenden Galliern« (14: *fracta pereuntis cuspidе Gallos*) und von den »Wunden des aus dem Pferd gleitenden Parthers« (15: *labentis equo [...] volnera Parthi*). Müller verarbeitet die Verse in das viel stärkere Bild der *ausblutenden* Gallier und des *auseinandergerissenen* Parthers. Die Veränderungen akzentuieren rhetorisch den Konflikt des Dichters, der aufgefordert ist, die Schrecken des Kriegs »schön« (im Original fehlt dieses Adverb), also verherrlichend und verharmlosend, zu beschreiben. Genauso problematisch sei des Weiteren, so antwortet Horaz auf Trebatius' letzten Vorschlag, »den Fürsten selber« zu besingen: Der Kaiser – »Cäsar« ist in diesem Fall selbstverständlich bloß Antonomasie – könnte wütend reagieren, wenn der Dichter ihn nicht feiert, wie er sich wünscht:

Gern, Freund, gern
Wenn sich ein Anlaß bietet. Nicht allzeit
Hat Cäsar für Horaz ein offnes Ohr.
Wird er verkehrt gestreichelt, schlägt er aus.

Pointiert bricht Müller seine Übersetzung bei Vers 20 ab, der das Gedicht im Zeichen des schwierigen Umgangs des Dichters mit den Mächtigen abschließt. Spätestens hier ist der gegenwartsbezogene und sogar autobiografische Charakter der Übersetzung offenkundig. Diese erweist sich als aktueller Kommentar zum Spielraum der Kunst in einer autoritär verfassten Gesellschaft sowie als programmatische Äußerung, die in verschleierte Form über Müllers eigene damalige Lage Auskunft gibt.⁴⁴ Die Zwickmühle Horaz' entspricht seiner eigenen Zwangslage als Schriftsteller, der mit den Ansprüchen der Machthaber entgegen der eigenen Pflicht zu Wahrhaftigkeit und kritischer Stellungnahme rechnen muss. Umhüllt im antiken Gewand, kommen solche sonst schwer auszusprechenden Reflexionen nur aus Horaz' Stimme; indem Müller diese durch keinerlei direkte Eingriffe oder Glossen übertönt, verlässt er sich ganz auf die Fähigkeit seiner Leser, die paradigmatische Qualität der antiken Vorlagen zu begreifen und, mit Seidensticker, »to understand that the ancient verses about poetry, criticism and power have preserved their validity over two thousand years«.⁴⁵

⁴⁴ Vgl. auch Keller 1994², 53.

⁴⁵ Seidensticker 1992, 356.

Denselben Gedanken entwickelt Müller in einem anderen Antiketext aus den frühen 50er Jahren weiter, der ebenfalls 1975 zusammen mit den Horaz-Gedichten veröffentlicht wurde.⁴⁶ *Geschichten von Homer* gestaltet sich auch als Dialog, in dem Homer von seinen Schülern zur Thersites-Episode aus der *Ilias* befragt wird. Im ersten Teil des Gedichts werfen die Schüler dem Meister vor, er habe dem Thersites mit seiner Antikriegsrede »die richtigen Worte« in den Mund gelegt, dann aber »mit eignen / Worten ihm unrecht« gegeben: Dieser wirkt nämlich nicht nur physisch und geistig abstoßend, sondern wird nach seiner Rede von den achäischen Feldherren auch noch beschimpft und geschlagen. Dabei entwickelt Müller eine absichtliche ‚Fehllektüre‘ der Thersites-Episode, die sich von der kanonischen Interpretation des Epos radikal unterscheidet, in welcher Thersites das Gegenstück zur *kalokagathia* der adligen Herrscher darstellt. Müllers positives Thersites-Bild als Instanz des Kriegswiderstands greift stattdessen auf ein Brechtsches Konzept der »Mythenkorrektur« zurück, das den gesellschaftlichen Kern des trojanischen Kriegs, d. h. dessen wahres Gesicht als Raubkrieg, zu entlarven sucht.⁴⁷ Im Vertreten solcher Ansichten vor den Mächtigen muss aber der Müllersche Homer vorsichtig sein, will er als Dichter, wie er selbst sagt, überhaupt leben: »Aus Hunger« – und zwar nicht nur »nach Lorbeer«, sondern gerade auch einfach nach dem »Fleischtopf« – habe er des Öfteren in seinen Gesängen die Wahrheit verdeckt und beinahe unkenntlich gemacht: »Kunst geht nach Brot«.⁴⁸

Im zweiten Teil des Gedichts gibt sich der bevorzugte Schüler des Dichters mit dessen erster Antwort nicht zufrieden und stellt ihm die Frage unter vier Augen erneut. Jetzt geht Homer einen Schritt weiter und erklärt, die Wahrheit füllt nicht nur nicht den Teller

⁴⁶ Müller 1975, 114-115. Hier zit. nach W 1, 16-17.

⁴⁷ Der Begriff der »Mythenkorrektur« wurde in germanistischem Bereich von Vöhler, Seidensticker und Emmerich in terminologischer Anlehnung an Brechts *Berichtigungen alter Mythen* etabliert (2005, bes. 1-11). Die Veränderung traditioneller Mythenhandlungen war eigentlich schon seit der Antike, vor allem in der alexandrinischen Dichtung, als literarische Praxis gängig, und dem gesamten Lauf westlicher Literaturgeschichte allgemein mitnichten fremd. Interessanterweise betrafen Antike Mythenbearbeitungen mitunter gerade die Figur Thersites: So verfassten Favorinus von Arelate und Libanios sogenannte ‚paradoxe Lobreden‘, die seine Figur zu rhetorischen Übungszwecken rehabilitierten (Favorin. *fr.* 28 Amato; Liban. *Op.* VIII, 243-251 Foerster; vgl. dazu zusammenfassend Amato 2010, 125-135). Wie der Band von Vöhler/Seidensticker/Emmerich aber betont, stellten Brechts Mythenkorrekturen eine charakteristische Form der Verarbeitung antiker Handlungen dar, die weitgehend auf der marxistischen Theorie basierte. Wie er selbst anhand seiner *Antigone*-Bearbeitung formulierte, sollten seine Neuschreibungen die ‚gesellschaftliche Kausalität‘ der antiken Stoffe zum Vorschein bringen, d. h. die in ihnen angelegten, durch den damaligen Vorstellungshorizont aber verdeckten Sinngehalte gesellschaftlicher, politischer und ökonomischer Natur historisierend freilegen (vgl. u. a. *Vorwort zum Antigonemodell*, in: GBA 25, 71-81; *Journal Schweiz*, 16.12.1947-20.10.1948, in: GBA 27, 253-275, bes. 255-265; vgl. dazu allgemein Frick 20).

⁴⁸ Seidensticker 1991, 450.

auf, bringt nicht nur keinen Ruhm, sondern ist sogar gefährlich: »Ein Pfeil ist die Wahrheit, giftig dem eiligen Schützen«. Sie ‚abzuschießen‘ ist schon ein Risiko; und selbst, wenn der Dichter sie mit Lügen umhüllt, bleibt sie doch wahr: »Die Wahrheit, gekleidet in Lüge, bleibt Wahrheit«. Die ‚Verkleidung‘ der Wahrheit in Lüge sei also für Homer die einzige realistische Strategie, um in der gegebenen politischen Situation der eigenen Kunst und Wahrheit überhaupt treu zu bleiben. Subversive List oder verbrämte Gesinnungslumperei? Die Entscheidung fällt genauso schwer wie bei Brechts Galilei, der sich auch den Vorwurf des Opportunismus seitens der eigenen Schüler gefallen lassen muss.⁴⁹ Wie Galilei und Horaz verkörpert freilich auch dieser Homer kein Optimum an intellektuellem Verhalten, aber darum geht es auch nicht. Vielmehr artikuliert seine Stimme eine eminent (aktuell-)politische – zum Zeitpunkt ihrer Formulierung wohl nicht bequeme oder ungefährliche – Stellungnahme zur Lage des Schriftstellers und Intellektuellen in einem illiberalen Staat. Pointiert schreibt dazu Seidensticker:

Dort, wo offene Kritik an den Fürsten nicht nur den Fleischtopf leer läßt, sondern sogar die Existenz bedrohen kann, da muß man die Wahrheit verbergen – wie einen Pfeil im Schilf – so wie Homer (nach Müller) es mit der Wahrheit des Thersites gemacht hat, und so wie Müller, die Lehre seiner Fabel im eigenen Gedicht praktizierend, seine Wahrheit in der alten Geschichte von Homer verbirgt. So kann sie geäußert werden; so bleibt sie dem sehenden Auge sichtbar; so kann sie gefunden und zum Kampf gegen die Lüge genutzt werden.⁵⁰

Durch einen doppelten Transfer projiziert Müller also einerseits die eigene Gegenwartslage auf die antike Leinwand; indem er das macht, wendet er andererseits die aus dieser ‚Leinwand‘ gezogene Lehre über das Verschleiern der Wahrheit wiederum in der Gegenwart, also im Gedicht selbst, an. So wenig wie bei Horaz bedeutet der Transfer dabei jedoch eine vollständige *Identifikation* Müllers mit Homer, wofür sich im Übrigen keine textuellen Grundlagen anbieten. Fundiert erscheint hingegen Kreikebaums Interpretation, die im »Meister« Homer eher eine Brecht-Figur erkennt: In der höchst sinnlich-konkreten Beschreibung des antiken Epikers, dessen Vorliebe für Essen und Wein, dessen Großzügigkeit sowie »Fehlbarkeit als eitler Dichter« der nebelhaften mythohistorischen Figur komplett fremd sind, sind Anspielungen auf Brecht nicht schwer aufzuspüren.⁵¹ Mit Witz und Selbstironie reflektiert dieser Homer/Brecht also in erster Linie die eigene unbequeme Position gegenüber dem

⁴⁹ Zur Verbindung des Gedichts mit Brechts *Galilei* vgl. Wieghaus 1984, 44-45; Kreikebaum 2003, 150-159. Allgemein zur Textinterpretation vgl. weiterhin Seidensticker 1991, 449-451; Suárez Sánchez 1997, 25-26.

⁵⁰ Seidensticker 1991, 451.

⁵¹ Kreikebaum 2003, 152.

Staat. Hervor geht dabei die »pragmatische Haltung eines Autors, dem es in erster Linie darum geht, die politischen Machthaber ‚zu überdauern‘«:⁵² Trotz seiner Anpassung an die gesellschaftlichen Umstände findet er die ‚richtigen‘ Worte und gibt sie weiter, erhebt sich somit triumphierend über die politischen Zwänge der Gegenwart, indem er den Fortbestand seines Werks nach seinem Tod ganz selbstverständlich und unproblematisch postuliert: »Und der Bogen stirbt nicht mit dem Schützen«. Der Akt der Vermittlung seiner Lehre an den beharrlich fragenden Schüler zeugt etwa von ebendieser Haltung. Denkbar erscheint demnach, einen weiteren Interpretationsansatz Kreikebaums aufgreifend, im Schüler des Homer/Brecht ein implizites Selbstporträt Müllers wiederzuerkennen.⁵³ Als derjenige, der die Lehre des ‚großen Meisters‘ speziell erhält, ist der Schüler auch derjenige, der diese Lehre über dessen Tod hinaus fortsetzt – und zwar im Gedicht selbst.

Durch das Thema der Dauer der Dichtung dient *Geschichten von Homer* als thematisches Bindeglied hin zum letzten der Horaz-Texte, *Gespräch mit Horaz*. Entstanden ebenfalls Mitte der 50er Jahre und erst 1992 veröffentlicht, gestaltet sich das Gedicht als ein in einem sechshebigen Distichon eingefasster irrealer Austausch – welchen Buck eine »Urszene« nennt⁵⁴ – zwischen Horaz und einem unbestimmten Kritiker dessen:

Silbenzähler beiläufig dein Vers unterm Schritt der Kohorten
Die Kohorten wo sind sie Mein Vers geht ins zweite Jahrtausend⁵⁵

Zu Wort kommt zunächst die ironische Anschuldigung des Verleumders, der den Dichter provokativ als überflüssigen »Silbenzähler« bezeichnet; rücksichtslos auf das von ihm geschriebene »Beiläufige« gehe der Marschtritt der bewaffneten Kohorten – Metonymie für das römische Imperium als historische Großmacht – unbeeindruckt über ihn hinweg. Die angemessene Replik des Horaz spielt auf dessen berühmte Selbstprophezeiung aus *Ode III, 30* (*Exegi monumentum aere perennius*) an und wandelt sie in eine zeitlich paradoxe Aussage. Im Gegensatz zum »kurzatmig denkende[n] Pragmatiker«⁵⁶ reicht der Blick des Horaz bis »ins zweite Jahrtausend«. Von diesem anachronistischen Aussichtspunkt aus braucht seine Antwort nichts mehr als eine rhetorische Frage: Was ist aus der ‚schimmern- den Wehr‘ der Römer geworden? Der Rückgriff auf den *ubi sunt*-topos macht weitere

⁵² Kreikebaum 2003, 158.

⁵³ Kreikebaum 2003, 152.

⁵⁴ Buck 1997, 141.

⁵⁵ W 1, 18.

⁵⁶ Buck 1997, 141.

Ausführungen unnötig. Demgegenüber sieht dieser ‚zeitreisende‘ Horaz zugleich auch, wie sein Werk die Jahrtausende überdauert hat: »[S]ein Vers« ist über den »Schritt der Kohorten« hinweggegangen, nicht das Gegenteil. Das ganze Gedicht beruht auf ebendieser Inversion: Strukturell wird sie durch das chiastische Schema des Distichons (*dein Vers – die Kohorten / die Kohorten – mein Vers*), semantisch durch die Isotopie des Gehens (»beiläufig«, »Schritt«, »geht«) betont.

Natürlich handelt es sich bei einer derartigen Antwort um eine bestenfalls trübe Argumentation: Horaz vergleicht die *physische* Existenz des römischen Reichs – und nicht etwa sein kulturelles Vermächtnis oder Gedächtnis – mit der *geistigen* Existenz seiner Verse in der nachantiken Überlieferung. Doch immerhin scheint er das *tête-à-tête* zu gewinnen. Was steckt dann hinter dieser unmöglichen Dialogsituation? Wofür steht die Stimme des Kritikers? Verweilt man bei der Isotopie des Gehens, so kann man den Vorwurf nicht überhören, der im Wort »beiläufig« widerhallt: der Vorwurf daran – wovon Horaz sich vor Trebatius selbst schuldig bekennt –, immer nur über Ephemerer geschrieben und von politischer Zeitkritik abgesehen zu haben. Kreikebaum sieht im Gestus des Beilaufens sogar eine Anspielung auf Horaz’ politisches *Mitlaufen* eingeschlossen.⁵⁷ Jedenfalls schwingt im Gedicht jene mit *Apologie Horaz* eng verwandte Dimension mit, die die Kunst des Dichters gegen seine politische Laufbahn ausspielt. Denn eindeutiger als im Schluss der *Apologie* kommt hier Horaz direkt zu Wort und beweist, nicht für die zeitgenössische Machtpolitik, sondern für die Nachwelt geschrieben und dabei richtig gewettet zu haben. Das gewaltige römische Imperium ist schließlich untergegangen, die eigene Kunst bleibt nichtsdestoweniger bestehen. Man kann daher der Schlussfolgerung nur zustimmen, *Gespräch mit Horaz* sei »die affirmativste Horaz-Bearbeitung Müllers«, die einzige vollwertige ‚Apologie‘ des römischen Dichters, die Müller schreibt.⁵⁸

Die Rehabilitierung des Horaz ist aber offensichtlich kein Selbstzweck. Um »philologische Interessen« – das sollte sich inzwischen klar gezeigt haben – geht es letzten Endes nie. Vielmehr erkennt man im Text wiederum den Gegenwartsbezug, der die antike Vorlage selbstreflexiv und teilweise selbstkritisch liest. Üblicherweise wird dabei die Beziehung zur Jetztzeit durch Brecht ‚trianguliert‘: *Gespräch mit Horaz* dialogisiert vor allem mit jenen poetischen Texten Brechts, die Horaz’ Hoffnung auf die Dauerhaftigkeit der Dichtung unterschiedlich problematisieren. Die anti-horazische Vision einer im Hier-und-Jetzt

⁵⁷ Kreikebaum 2003, 144-145.

⁵⁸ Kreikebaum 2003, 147.

nützlichen Gebrauchskunst, die von *Über die Bauart langdauernder Werke* (1929) vermittelt wird, konterkariert der reifere Brecht in *Beim Lesen des Horaz* (1953) durch ein unterschwelliges Gegenbedürfnis nach Erinnerung angesichts der gegenwärtigen Notlage. Ebendieser Auffassung scheint sich Müllers nur um wenige Jahre späterer Text anzuschließen. Im bereits zitierten Gespräch mit Alexander Kluge aus 1995 wird *Gespräch mit Horaz* etwa in folgendem Zusammenhang erwähnt:

MÜLLER Naja, du brauchst natürlich immer jemand, der sich erinnert in irgendeiner Form. Denn ohne Erinnerung gibt es keine Fortsetzung.

KLUGE Sind die Zeilen, die du schreibst, eine Erinnerungsform?

MÜLLER Ich denke schon, ja.⁵⁹

Auch in diesem Fall ist der vierzig Jahre später entstandene Dialog auf das Frühgedicht mit Vorsicht zu projizieren: Er ist eher Spur einer Denkkonvergenz als einer Identifizierung des noch jungen und erfolglosen Müller mit dem antiken Dichter unsterblichen Ruhms.⁶⁰ Zu erkennen ist im Grunde eine Situation des ‚Transfers‘, wie sie auch bei *Geschichten von Homer* vorhanden war. Diesbezüglich macht Kreikebaum auf ein wichtiges Textindiz aufmerksam: »Beide Verszeilen beinhalten dieselbe Anzahl von 16 Silben und einen identischen Rhythmus. Daher passt die Beschreibung „Silbenzähler“ auf Horaz und auf den Autor des Gedichts«. ⁶¹ So wie Müller bei *Geschichten von Homer* die Lehre des antiken Dichters im Gedicht selbst fortgeschrieben hatte, nimmt er hier das dichterische Vermächtnis des Horaz auf und überträgt es »ins zweite Jahrtausend«. Noch ein roter Faden verbindet somit Horaz mit Brecht (auch in der Gestalt Homers) und Müller. Wie bei *Geschichten von Homer* zeichnet sich in *Gespräch mit Horaz* die Situation einer Kunst ab, die aus dem Bewusstsein der eigenen Schranken in der politischen Gegenwart die (moralisch wie auch immer zu beurteilende) Möglichkeit herausarbeitet, solche Schranken in einer mehr oder weniger hoffnungsvoll erscheinenden Zukunft zu durchbrechen; eine Kunst, die den Versuch unternimmt, die gegenwärtige Zwangssituation, ist sie doch nicht zu *überwältigen*, dann

⁵⁹ W 12, 836-837.

⁶⁰ Eine derartige These vertritt tatsächlich Buck, der im Gedicht eine Widerspiegelung von Müllers eigener Beziehung zur DDR sieht. Die triumphierende Replik des Künstlers, dessen Werk den eigenen Staat überdauert hat, betrachtet Buck als eine Bestätigung dafür, dass sich auch Müller gegenüber einer »in dumpfer Mediokrität dahinvegetierenden Umwelt in der DDR« (1997, 141) behauptet habe. Bereits Kreikebaum widerlegt allerdings diese These mit Recht: »Ob er, angesichts der Erfolglosigkeit seiner frühen Stücke, wirklich auf die tröstende Langzeitwirkung seiner Werke setzte, um selbst zu „aere perennius – Liebling der Philologen“ zu werden, erscheint angesichts seiner dezidiert politischen Auffassung von Literatur fragwürdig« (2003, 145-146).

⁶¹ Kreikebaum 2003, 146.

wenigstens zu *überdauern*, die eigene Wahrheit dem Morgen anvertrauend. Dafür wird der spätere Müller in einem Interview einprägsame Worte finden, die in *Gespräch mit Horaz* sozusagen *ex post* anzuklingen scheinen: »Die Aktualität der Kunst ist morgen«. ⁶²

2.4 *Caligula in Mannheim*

Zur gleichen Zeit, wenn nicht sogar etwas früher als die Texte um Horaz, verfasste der junge Müller einen kurzen Prosatext, der sich ebenfalls mit dem alten Rom – wenngleich nur anspielungsweise – beschäftigt. *Caligula in Mannheim* ist eine »Prosaminiatur«, ⁶³ welche Müller ganz am Anfang der 50er Jahre schrieb und seitdem unvollendet und unpubliziert ließ. ⁶⁴ Wie der Titel verrät, ist der Text – eigentlich eine kleine Parabel wie Müller damals mehrere schrieb ⁶⁵ – in der westdeutschen Gegenwart angesiedelt. Durch verschleierte Anspielungen greift er auf den verrufenen römischen Kaiser zurück, um dessen Persönlichkeitszüge auf einen Mannheimer Elektrowerkstattbesitzer zu übertragen: Joseph Mettemann *alias* »Stiefelchen« – der Spitzname ist eine buchstäbliche Übersetzung von *Caligula* ⁶⁶ – prüft seine Belegschaft bereits bei Einstellungsbeginn auf ihre Unterwürfigkeit und damit Zuverlässigkeit, unterdrückt und manipuliert sie dann skrupellos. Die »Verlässlichen« werden seine »Freunde«, erhalten also bestimmte Privilegien, wie z. B. den Einblick in seine pornografische Bildersammlung, müssen jedoch die despotischen Verhaltensweisen Stiefelchens noch näher erdulden und aus »Selbstlosigkeit« sogar Gehaltskürzungen ertragen:

Ein Freund hatte auch Pflichten: sich auf die Schulter klopfen zu lassen, öffentlich, sich auf die Schenkel schlagen, brüllen, wenn der Chef einen Witz riß; schimpfen, wo der Chef schimpfte (mein Feind ist auch dein Feind), selbstlos sein. So verstand sich auch von selbst, daß ein Freund nicht nach Tarif entlohnt wurde, sondern niedriger, und für Überstunden überhaupt nicht. ⁶⁷

Irgendwann stellt Stiefelchen auf Empfehlung einen neuen Mechaniker ein. Dieser macht sich durch die Qualität seiner Arbeit unentbehrlich, wiegelt aber zugleich seine Kollegen

⁶² W 5, 193.

⁶³ Weil (in: von Möllendorff/Simonis/Simonis) 2013, 237.

⁶⁴ W 2, 158-159.

⁶⁵ So etwa einige Kurzerzählungen, die Müller zwischen 1951 und 1952 in der Zeitschrift »Sonntag« veröffentlichte – z. B. *Parabeln*, *Der seltsame Vorbeimarsch* und *Drei Parabeln* (W 2, 17; 18-21; 22) –, in denen der Einfluss von Kafkas Parabeln deutlich erkennbar ist.

⁶⁶ Unter dem *supernomen* Caligula wurde Gaius Iulius Caesar Augustus Germanicus postum bekannt, weil er als Kind unter Legionären aufwuchs und dabei angeblich selbst kleine *caligae*, Soldatenstiefel, trug, als er mit seinem Vater, dem Feldherrn Germanicus, an der Grenze zu Germanien lebte (Suet. *Cal.* 9).

⁶⁷ W 2, 159.

auf, für ihre Rechte einzustehen. Erkundigungen über ihn ergeben, dass er ein ehemaliges Gewerkschaftsmitglied mit einem kommunistischen Bruder im Osten ist. Das Fragment endet mit den vergeblichen Versuchen des Chefs, den rätselhaften Neuangestellten durch Korruption auf seine Seite zu bringen.

Es bleibt offen, auf welche Pointe Müller die Geschichte hinführen wollte. Plausibel scheint etwa Schüttes Vermutung, dass der Text vor dem politischen Hintergrund des Ost-West-Konflikts das Problem des Wiederaufbaus nach dem Krieg »aus der spiegelverkehrten Perspektive« vorstellen sollte und dabei »zeigen, wie der Kapitalismus ebenso [sc. wie der Sozialismus] nicht umhin kommt, auf die Expertise jener zurückzugreifen, die eine politisch andere Einstellung besitzen«. ⁶⁸ Je nach möglichem Ausgang wäre der Text vermutlich noch weiter gegangen und im neu angestellten Mechaniker einen neuen Chaerea dargestellt, der Stiefelchens kleinem ‚Reich‘ und seinen anhaltenden Schikanen ein Ende setzt. ⁶⁹ Insofern ließe sich *Caligula in Mannheim* in Kontinuität mit einem anderen gleichzeitigen Kurztext setzen, der ebenfalls am Untergang von einem niederträchtigen Unternehmer die unmenschlichen Auswüchse des Kapitalismus darstellt: Die kafkaesk anmutende Parabel *Der Bankrott des großen Sargverkäufers* (1951) zeigt an der Figur des Protagonisten, buchstäblich ein Geschäftemacher des Todes, die Einheit von Markt und Gewalt und wie Letztere schließlich auf Ersteren zurückschlägt. ⁷⁰ Was die beiden Texte über die »anhaltenden Krisen des kapitalistischen Systems« ⁷¹ am markantesten verbindet, ist das überall herrschende Groteske, das auf die gesamte Darstellung verfremdend zurückwirkt.

Unabhängig von der bloß supponierbaren inhaltlichen Fortsetzung des Textes, und für uns noch wichtiger als diese, ist aber das grundsätzliche Schreibprinzip, das aus dem Geschriebenen deutlich genug hervorgeht. Zum ersten Mal greift hier Müller nämlich auf ein offenbar Brechtsch anmutendes Analogie-Verfahren zurück, wodurch die Attribute des Kaisers Caligula auf einen Durchschnittsbürger der gegenwärtigen BRD übertragen werden. Neben der Onomastik betreffen die Parallelen eine Reihe textueller Anspielungen, die

⁶⁸ Schütte 2010b, 69.

⁶⁹ Eine Zusammenführung von dem die Kollegen aufwiegelnden Mechaniker und dem »Freiheitskämpfer[] Chaerea«, der die tödliche Verschwörung gegen Caligula leitete, wurde bereits von Weil (in: von Möllendorff/Simonis/Simonis 2013, 237) vorgeschlagen. Der allerletzte Satz von Müllers Text lässt im Übrigen eine strategische Annäherung des Mechanikers an Stiefelchen erahnen: »Darum wurde Stiefelchen mißtrauisch, als der Mann plötzlich über Nacht zugänglich wurde« (W 2, 159).

⁷⁰ W2, 11-16. Dass der Text sich bereits bei erstem Erscheinen als sehr kafkaesk empfinden ließ, erklärt Müller selbst in seiner Autobiografie (W 9, 93).

⁷¹ Primavesi (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 322.

weniger punktuelle Taten des römischen Kaisers als seine allgemeinen Charakterzüge und Verhaltensweisen in Erinnerung rufen: die Verbindung zur Militärwelt (über Stiefelchen erfährt man nämlich, dass er seine Methoden im Krieg erlernt hat),⁷² die sexuellen und pseudokünstlerischen Neigungen, den zynischen und überheblichen Umgang mit seiner Macht und denjenigen, auf die sich diese erstreckt.⁷³ Gewiss entfaltet sich Stiefelchens Macht auf einer weitaus geringeren Skala als die seines berühmteren ‚Isonymen‘, und auch das Ausmaß seiner Übergriffe erscheint deutlich ernüchtert, vergleicht man sie mit den Perversionen und Verbrechen, derentwegen Caligula in die Geschichte als erstes Opfer des Cäsarenwahns eingegangen ist. Nichtsdestoweniger erinnert Stiefelchens Überheblichkeit, sein an Zynismus und Paranoia grenzender »methodisch[er] [...] Umgang mit Untergebenen«,⁷⁴ ebenfalls an eine Art ‚Cäsar-Komplex‘. Die absurden, mitunter ausbeuterischen Forderungen an seine Arbeiter sowie die fast sadistischen Unterdrückungsstrategien sind ebenfalls Ausdruck seines Caligula-würdigen Wahns. Wie bei Suetons Beschreibungen in der *Vita Caligulae* (man denke etwa an die berühmte Episode über die Absicht des Kaisers, das eigene Pferd zum Konsul zu ernennen) wird dieser Wahn absurde und sogar komische Spitzen erreichen. So etwa als die Arbeiter, vom neuen Mechaniker aufgewiegelt, sich für das Recht auf einen Betriebsrat einsetzen und ihnen Stiefelchen zwar die Erlaubnis gibt, »aber die Bedingung daran knüpfte, daß er gewählt würde (wer kann eure Interessen besser wahrnehmen als ich, der euch Brot gibt)«. ⁷⁵

So erscheint die Analogie in ihrer Ganzheit als groteske Wiederaufnahme und zugleich Umkehrung der seit Max Weber etablierten These des ‚Staats als Betriebs‘, wonach der moderne Staat ihre »historische Spezifik« darin habe, dass er in seiner rationalen und unpersönlichen bürokratischen Verwaltungsanlage sich gesellschaftswissenschaftlich »wie eine Fabrik« verhält.⁷⁶ Die Umdrehung besteht nicht nur darin, dass dieser zweite Caligula umgekehrt *aus seinem Betrieb seinen kleinen Staat* gemacht hat, sondern auch darin, dass

⁷² »Diese ebenso einfache wie unfehlbare Psychologie war eine Frucht seiner Fronterfahrungen vom 2. Weltkrieg. Immer schon auf dem Exerzierplatz hatten die Unzuverlässigen ausfindig gemacht werden können. Sie hatten sich, war es befohlen, statt in die Pfütze immer daneben gelegt« (W 2, 158).

⁷³ All diese Aspekte, die heute zum etablierten Bild Caligulas gehören, sind in dem wichtigsten Dokument zum Leben des Kaisers, dem ihm gewidmeten vierten Buch von Suetons *Vitae Caesarum*, detailliert und lebhaft (eigentlich oft übertrieben) ausgeführt.

⁷⁴ W 2, 158.

⁷⁵ W 2, 159.

⁷⁶ Weber 1984, 452.

dieser Staat nach absolut personalistischen Kriterien, ja nach geradezu irrationaler Lust und Laune seines Oberhaupts funktioniert.

Das Analogie-Verfahren sowie der zugleich satirische und parabelhafte Ton, mit dem dieses entfaltet wird, weisen unverkennbar auf Brecht hin, der im Gedicht *Der römische Kaiser Nero* (1934) eine analoge Gleichsetzung der wahnsinnigen Charaktermerkmale eines römischen Kaisers mit denen einer Gegenwartsfigur unternommen hatte. Hatten die Horaz-Gedichte an Brechts antike Dialog-Dichtung angeknüpft, so lässt sich bemerken, dass *Caligula in Mannheim* nun auch jene zweite Linie der Brechtschen Antikerezeption wiederaufnimmt, die in der politischen, oft ironischen Aktualisierung Historisches bestand. Wie auch in der Horaz-Lyrik ist hier Müllers Haltung jedoch nicht eindeutig nachahmend. Denn in Brechts Fall war der Zeitgenosse keine fiktionale Figur, sondern kein Geringerer als Adolf Hitler gewesen; die im Text explizit hergestellte Analogie sollte dabei vor dessen alarmierenden Ähnlichkeiten mit Roms grausamstem Kaiser – allen voran der künstlerischen und pyromanischen Ader – warnen und dadurch Hitlers sich seit dem Reichstagsbrand schon ankündigende Barbarei gezielt denunzieren. Eine deckungsgleiche Lesart erlaubt Müllers Fragment offensichtlich nicht, da es keinen Großpolitiker, sondern einen erfundenen BRD-Kleinunternehmer vor Augen führt. Der Rom-Verweis soll dabei zwar ebenfalls die Aussage- und Warnkraft des Beschriebenen betonen, jedoch weniger im Sinne einer punktuellen Anprangerung als, im Gegenteil, einer Bedeutungserweiterung.

Denn der Rekurs auf Rom hat seine Hauptfunktion in Müllers Prosastück darin, der Narration repräsentative Gültigkeit zu verleihen, sie zur Parabel zu machen. Dadurch wird das Individuum Joseph Mettemann als eben mehr als *ein* Individuum bzw. ein Sonderfall dargestellt: Er wird symptomatisch für einen gesamten historischen Zusammenhang. Will man Schüttes Interpretation übernehmen, ist dieser Zusammenhang der der Situation Deutschlands in der Nachkriegszeit, mit der erzwungenen internen Spaltung und den daraus entstehenden Paradoxien des Wiederaufbaus. Breiter gefasst steht Stiefelchens Kleintyrannie aber für einen Größenwahn, der eng mit dem gesamten kapitalistischen System, aus dem er erst entsteht, zusammenhängt: jenen Macht- und Gewinnwahn, weshalb der Kleinunternehmer, sobald er über den geringsten Einfluss über andere Individuen verfügt, diesen auch sofort missbraucht. Die eigentliche Geringfügigkeit von Stiefelchens Macht im Kontrast zu seinem Selbstbild treibt im Text jene unterschwellige Ironie an, die der Titel schon souffliert. Jenseits des satirischen Tons legt die Figur des niederträchtigen Kleinkapitalisten aber zum ersten Mal jenen Nexus zwischen Römertum und Gegenwartskapitalismus nahe, der

ebenfalls einen Hauptvorgänger in Brecht hat – der Cäsar-Roman sein *locus classicus* – und in den späteren, besonders ab den 70er Jahren entstandenen Werken zum Gravitationspunkt von Müllers Rom-Rezeption werden wird. Der Zusammenhang bleibt hier nur noch *in nuce* und hinter dem Schleier des Humors formuliert, nicht zuletzt, weil sich der Vergleich eher auf der Ebene der beiden Individuen abspielt, als dass er sich auf das breitere Terrain der jeweiligen Systeme hineinwagt. Für letztere Denk- und Schreibrichtung bereitet das Caligula-Fragment dennoch immerhin schon den Weg.

3. Individuum und Staat: Rom in *Der Horatier*

*Denn die Wirklichkeit muß sichtbar gemacht werden
Damit sie verändert werden kann
Aber die Wirklichkeit muß verändert werden
Damit sie sichtbar gemacht werden kann
(Schall Coriolan, 1964)*

3.1 Von den Produktionsstücken zur Antike-Dramaturgie

Ließ sich Müllers Lyrik schon sehr früh auf antikes Terrain ein, so liegen seine theatralischen Anfänge fernab dieses Gewässers. Im Laufe der 50er und frühen 60er Jahre führte das anfängliche »Parteiergreifen für die DDR«¹ des noch jungen Stückeschreibers vielmehr zu einer der Aufbau-literatur weitaus vertrauteren dramaturgischen Stoffwahl. Mit noch optimistischem Elan zur kulturellen Mitgestaltung des neugegründeten Staats machte sich Müller die staatlich geforderte Schilderung der sich ausbildenden Lebens- und Produktionsverhältnisse nach den Maßgaben des sozialistischen Realismus als bevorzugtes dramaturgisches Objekt zu eigen.² Es entstanden die sogenannten Produktionsstücke, wozu teilweise sehr berühmte Dramen wie *Der Lohndrucker* (1956), *Die Umsiedlerin* (1956-61) und *Der Bau* (1963-65) zählen. Literatur in marxistischem Sinne als gesellschaftlichen Produktivfaktor verstehend, suchte Müller mit solchen Texten die direkte Wirkung in der politischen Öffentlichkeit. Dass er hierzu vorwiegend die problematischen Seiten der sich durchsetzenden sozialistischen Revolution, allen voran die für die beteiligten Menschen auftretenden Schwierigkeiten bei der Verstaatlichung der industriellen Produktionsmittel oder bei der Kollektivierung der Landwirtschaft ins Auge fasste, war an sich für die Regierung nicht unbedingt

¹ W 9, 87.

² So die Vorgaben der DDR-Kulturpolitik seit dem V. SED-Parteitag von 1958 und der Bitterfelder Konferenz von 1959. Unter dem Motto »Greif zur Feder, Kumpel, die sozialistische Nationalkultur braucht dich!« zielte die durch Walter Ulbricht beförderte neue Kulturpolitik darauf ab, die »Trennung von Kunst und Leben« sowie die »Entfremdung zwischen Künstler und Volk« zu überwinden. Während die Künstler aufgefordert wurden, an die Stätten der Produktion zu eilen und Kontakt mit den Arbeitern und Bauern zu suchen, wurden die arbeitenden Massen dazu aufgerufen, »schöpferisch tätig« zu werden und die »Höhen der Kultur« zu stürmen (Walter Ulbricht in: SED 1958, 139). Eingehender zu Müllers Umgang mit dem Horizont des Bitterfelder Wegs in den Produktionsstücken vgl. Weitin 2003, 179-214.

besorgniserregend, ja gewissermaßen sogar im ‚Genre‘ selbst vorgesehen.³ Was Müllers Texte bald aber doch politisch problematisch machte, war eher, dass sie eine direkte Harmonisierung solcher Widersprüche verweigerten und stattdessen eine kritisch unverhohlene, wie auch konstruktiv gemeinte, Schilderung des »Kampf[s] zwischen Altem und Neuem«⁴ mitsamt den Faktoren, die diesen erschwerten, an den Tag legten. Obwohl – oder eben weil – von einem tiefen sozialistischen Glauben getrieben, ließ sich Müllers Theater auf die von der Partei geforderte »Ausrichtung der Wirklichkeit auf fertige Lösungen« nicht ein:

Die Maßgabe, antagonistische Konflikte gehörten ausschließlich der Vorgeschichte an und hätten deswegen in der sozialistischen Literatur keinen Platz, erschien dem dramatischen Chronisten denn doch zu billig und zu verlogen. Die ideologisch vorgegebene ‚Ankunftsliteratur‘ mit ihrem simplen, scheindialektischen Handlungsmuster von ‚Heldin‘ oder ‚Held‘, die, aus Konflikten lernend, im Verlauf der Stationen-Chronologie beispielhaft in das Kollektiv hineinwachsen, war nie Müllers Sache.⁵

Aller systembestätigenden Scheindialektik entgegen zögerte Müller selbst in den frühesten Jahren nicht, eine wirklich dialektische Deutung der Wirklichkeit ebenso auf die sich herausbildende DDR-Gesellschaft anzuwenden und dabei neben den treibenden auch die verbleibenden regressiven Impulse des neuen Systems, das deformierende Fortwirken der Vergangenheit in den gegenwärtigen Strukturen, kritisch vorzuführen. Dramen wie *Der Lohndrucker* oder *Die Umsiedlerin* zeigen mit absichtlich zugespitzter Konfliktkonstellation, dass der Aufbau des Sozialismus in der SBZ/DDR von der ideologischen Hypothek der nazistischen und preußischen Vergangenheit weiterhin belastet ist, weil diese im Bewusstsein selbst der Arbeiter noch fest sitzt; dass sich das Verharren in den alten, individualistisch bestimmten Haltungen durch eine hastige Indoktrinierung schwer tilgen lässt.⁶ Parallel dazu fragen solche Stücke danach, wie sich die Normen des neuen Systems auf die Menschen auswirken, und entdecken dabei, dass zwischen individuellen Ansprüchen und dem für gesellschaftlich notwendig Erklärten oft massive Widersprüche klaffen. Die von Ulbricht angekündigte Totalisierung des Arbeitscharakters in allen Lebensbereichen – inklusive

³ Die Verpflichtung der Kunst auf Gegenwartsthemen sollte zwar einerseits die lesenden und schreibenden Massen indoktrinieren und mobilisieren (aber auch kulturell erheben), andererseits doch auch einen Beitrag zur Lösung aktueller ökonomischer Aufgaben hervorrufen (Fuhrmann 1997, 16).

⁴ W 3, 536.

⁵ Buck 2000, 531.

⁶ Vgl. Emmerich 1996, 158.

»Ideologie«, »Moral« und »Kultur«⁷ – sowie die kühl kalkulierende Büro- und Technokratie, die das ökonomische System steuern, führen unter den Arbeiterschichten ein Entfremdungsproblem herbei, das sich durch die kompensatorische Funktion des propagierten Gemeinschaftsdenkens, des Ideals einer positiven sozialistischen Menschengesellschaft,⁸ nicht überschatten lässt. Das Fortbestehen entfremdeter und verdinglichter Lebenssituationen wie jener des Kapitalismus auch im vermeintlich ‚real existierenden‘ Sozialismus wirft einen fragwürdigen Schatten auf die Differenzansprüche des neuen Systems.

Der Weg zum Sozialismus unter den gegebenen historischen Bedingungen entlarvt sich somit schon in Müllers frühen Dramen als ein widersprüchlicher, schwerfälliger, die Bürger kaum je beglückender Prozess, in den diese zunächst wenig mehr als ihre Arbeitskraft einbringen können, um dafür wenig mehr als den Traum zu kriegen. Wie Müller selbst dreißig Jahre später rückblickend zugeben wird, zeichnen die meisten Produktionsstücke eine im Endeffekt »sehr pessimistische Diagnose« der damaligen Gesellschaft: »Gedacht war es aber als aufbauend, ein optimistischer Beitrag zum Aufbau von irgendwas. Geschrieben habe ich aber ein Krankheitsbild«.⁹ Wie nicht anders zu erwarten,¹⁰ war es nur eine Frage der Zeit, bis solche »Krankheitsbilder« die Instrumente der realsozialistischen Inquisition kennenlernten: Nach wiederholten Mahnungen kam nach der skandalumwitterten Erstaufführung der *Umsiedlerin* im Jahre 1961 das definitive Aufführungsverbot, das Müller zwölf Jahre lang, bis zur Uraufführung von *Zement*, in seinem Heimatland grundsätzlich zum Dramatiker ohne Bühne machte.

Es ist also zu einem guten Teil auch auf die staatlichen Boykottmaßnahmen zurückzuführen, dass Müller im Laufe der 60er Jahre eine neue Dramaturgie zu entwickeln begann, die den gegenwartsmimetischen Rahmen der Aufbaustücke sprengte. Stattdessen wandte er

⁷ Walter Ulbricht in: SED 1967, 100. In der Bitterfelder Ansprache betont Ulbricht, »daß es heute nicht mehr genügt, so wie gestern zu arbeiten«. Man sei in eine Phase der Entwicklung eingetreten, in der Arbeit »allmählich zum ersten Lebensbedürfnis« werde. Selbst Kunst zeichne sich dementsprechend als »fleißige, aufopfernde Arbeit, die die Gütekontrolle der öffentlichen Kritik passieren« müsse, ab (in: SED 1964, 83).

⁸ Das *Kleine politische Wörterbuch* der DDR verweist darauf, dass im Kapitalismus »Gesellschaft und Gemeinschaft nicht mehr identisch« seien, wohingegen sich im Sozialismus die ursprüngliche »Einheit von Gesellschaft und Gemeinschaft wieder herausbilde« (Schütz 1988⁷, 314). Wie Weitin bemerkt, dient das sozialistische Gemeinschaftsideal somit »als Abgrenzung nicht nur vom kapitalistischen System schlechthin, sondern vor allem vom entfremdenden Gemeinschaftszerfall, der mit seiner Produktionsweise einhergeht« (2003, 186).

⁹ W 12, 741.

¹⁰ Erstaunlich ist vielleicht eher, dass solche Dramen anfänglich sogar sehr gut rezipiert wurden: Mehrere Bühnen der DDR brachten Ende der fünfziger Jahre *Der Lohndrucker* (1956) und *Die Korrektur* (1957) zur Aufführung. 1959 erhielt der Autor zusammen mit seiner damaligen Frau Inge Müller den Heinrich Mann-Preis zugesprochen.

sich großen mythologischen, historischen, literarischen Quellen zu und begann sowohl antike als auch andere literarische Stoffe, vornehmlich Shakespeare, zu adaptieren.¹¹ Dass er bei der Vorliebe für klassische Stoffe in der ostdeutschen Literaturlandschaft alles andere als alleine stand, wurde hier schon ausführlich gezeigt. Doch bei keinem anderen Bühnenautor – außer vielleicht Peter Hacks – fällt die Reihe der Antike-Transformationen als so gewichtig und so dicht wie beim Müller der 60er Jahre aus, beginnend mit *Philoktet* (1964-66) und *Herakles 5* (1966; gemeint ist die fünfte Tat des Halbgottes, die Reinigung der Augiasställe). Eine Neuschreibung des *Ödipus Tyrann* (1967) nach Sophokles und Hölderlin, eine Übersetzung von Aischylos' *Prometheus* (1967-68) und eine prosaische Nacherzählung des Atriden-Mythos, *Elektratext* (1969), nachfolgten. Hatte Müller damit der marxistischen Dramaturgie den Rücken zugewandt? War er auf dem Weg zur politischen Abkehr und endlich, wie so manch einer meinte, auf der Spur einer neuen, existentialistisch und nicht mehr materialistisch zu deutenden ästhetischen Provinz? Im Gegenteil.

Die griechischen und römischen Stoffe las und gestaltete er in den Texten der 60er Jahre nach dem Modell von Brechts Bearbeitungen als scharf konturierte Tableaus, die eine archetypische historische Konstellation modellhaft artikulierten. Solche Konstellationen waren zwar als gesamthistorisch repräsentativ konzipiert, die bedrängende Gegenwart war aber in ihnen stets vordergründig mitgemeint. Wiederum kamen somit, im antiken Gewand verschlüsselt und verallgemeinert, die Probleme des Sozialismus an der Macht, des Fortwirkens des Alten im Neuen und der staatlichen Vereinnahmung des Individuums zum Ausdruck. Die Ratio lag dabei nicht nur bei der Möglichkeit, in der Metaphorik antiker Handlungen eine aktuelle Zeitdiagnostik vor der Staatszensur zu camouflieren. Es ging Müller auch und vor allem darum, das Verständnis selbst vom sozialistischen System als vermeintlich selbständiger historischer Formation sowie die anstehenden Fragen des Epochenwechsels in ihren (ur-)geschichtlichen Zusammenhängen zu reflektieren und zu bewältigen.

In einem Interview aus 1982 findet sich der Gedanke prägnant formuliert. Auf die Frage, spezifisch auf die griechische Antike bezogen aber durchaus auch auf die römische übertragbar, was genau sei »besonders in der DDR, daß Sie zu den Griechen zurückgehen müssen, um über die Gegenwart zu sprechen« antwortet Müller, dass die klassische Antike »den Anfang der Klassengesellschaft« markiert habe; nun sei es »DDR-Programm, diese Art von Gesellschaft aufzuheben. Die beiden Wendepunkte können bei uns also dialektisch

¹¹ Für eine Übersicht vgl. Buck 2000, 533.

aufeinander bezogen werden«.¹² Im Vorhaben, Altes und Neues aufeinander zu beziehen, erklingt die implizite Herausforderung an die orthodox-marxistische Historiografie, die die barbarische »Vorgeschichte« abendländischer Zivilisation mit der progressiven Durchsetzung des Marxschen »Reichs der Freiheit« als erledigt wissen wollte. Die in Müllers Dramen hervorgehende Kontiguität antiker und gegenwärtiger Gesellschaft legt den dazu querstehenden Gedanken nahe, die geschichtliche Dialektik sei mit dem real existierenden Sozialismus nicht beendet; der »Kampf zwischen Altem und Neuem« bleibe vielenorts noch ungestillt. Gerade nach solchen Stellen sucht der dialektische Blick von Müllers Antike-Dramen, der von dem der Produktionsstücken mithin wohl im Stoff, nicht aber in der Lehre entfernt ist. Just eine solche Frage wirft das erste Stück römischen Sujets ebenfalls auf.

3.2 Plädoyer für den Widerspruch

Um Rom in einem der Antike-Dramen zu finden, muss man bis 1968 warten. In jenem turbulenten Sommer verfasste Müller, die Prager Ereignisse direkt vor den Augen, den episch-dramatischen Text *Der Horatier*.¹³ Eigentlich wurde das Stück 1968 eben nur *verfasst*, denn aufgrund von SED-Einwänden konnte es damals nicht aufgeführt werden. Auf die Bühne kam es in Westberlin fünf Jahre danach, als es Paul Lietzau am Schillertheater aufführte, in der DDR sogar erst 1988 als Teil von Müllers eigener *Lohndrucker*-Inszenierung am Deutschen Theater. Müllers Vorlage ist ein archaisches und sagenumwobenes Geschehnis aus der römischen Frühzeit (ungefähr um 673-641 v. Chr. verortbar), von Livius im ersten Buch seiner Rom-Geschichte *Ab urbe condita* (27 v. Chr.-14 n. Chr.) aufgezeichnet und zuerst von Corneille in der Tragödie *Horace* (1640) für das Theater adaptiert.¹⁴ Dreihundert Jahre nach Corneille verarbeitet Müller den Stoff in eine radikal verschiedene dramatische Realisation: *Der Horatier* präsentiert sich als eine Art dramatisches Epos, das auf klar getrennte Sprechrollen verzichtet und die meistens chorischen Dialogpartien in eine ‚rhapsodische‘ Präteritum-Narration einbaut: »Das Spiel folgt der Beschreibung«, legt die Textanmerkung fest.¹⁵ Die rhythmische, formelhafte und anaphorische Sprache sowie die betonte Gestik der Charaktere verstärken den Eindruck einer deutlich ritualisierten Vorgangsfolge, die

¹² W 10, 213.

¹³ In seiner Autobiografie erklärt Müller das Stück sogar für eine »Reaktion auf Prag 1968, ein[en] Kommentar zu Prag«, wobei er gleichzeitig spezifiziert, dass der Plan an sich »schon alt« war (W 9, 203).

¹⁴ Liv. 1, 22-26.

¹⁵ W 4, 86.

einerseits Livius' Schilderung einer vom Mythos noch weitgehend bestimmten Epoche entspricht, andererseits auf die Stilelemente von Brechts epischem Theater zurückgreift.¹⁶ Tatsächlich liefert Brechts eigene Bearbeitung des Stoffs, *Die Horatier und die Kuriatier* (1934-35),¹⁷ den poetologischen Arbeitsrahmen für eine direkte Auseinandersetzung mit dem Lehrstück-Modell, wobei der geschilderte römische Vorfall auch bei Müller zu einem abstrakt-modellhaft verdichteten Paradigma historischer Valenz wird.

Die Geschichte kreist um den »Streit um Herrschaft«¹⁸ zwischen den benachbarten Städten Rom und Alba Longa, beide sagengemäß von Romulus gegründet. Angesichts der gemeinsamen Bedrohung durch die Etrusker entscheiden sich die jeweiligen Heerführer, den Konflikt nicht durch offenen Krieg auszutragen, »[w]eil die Schlacht schwächt / Sieger und Besiegte«,¹⁹ sondern durch ein stellvertretendes Duell. In Rom fällt das Los auf ein junges Mitglied der Horatier-Familie, dessen Schwester aber seinem ebenfalls ausgelosten Gegner, einem Kuriatier, verlobt ist. Trotz dieser familiären Verstrickung entscheiden sich beide Männer zweifelsfrei für den Kampf. Der Kuriatier wird besiegt und ungeachtet seines Flehens im Namen der kommenden Ehe vom Horatier getötet: »Meine Braut heißt Rom«.²⁰ Als der Horatier triumphierend heimkehrt, verweigert ihm seine Schwester die Heldenehre und betrauert stattdessen den Verlobten: Über jede Selbstkontrolle erregt und »im Arm noch der Schwertschwung«,²¹ tötet er auch sie.

Den ereignisvollen livianischen Bericht konzentriert Müller auf nur zwei der insgesamt ca. neun Seiten des Textes; den Rest besteht aus einem chorischen Prozess-Spiel, das die Erbschaft von Brechts Lehrstück am deutlichsten zeigt. Die Tat des Horatiers entzweit zunächst das Volk bezüglich des Umgangs mit einem Mann, der im Namen Roms nicht nur im Kampf, sondern auch »ohne Notwendigkeit« getötet hat: Einige rufen »Ehrt den Sieger«, andere »Richtet den Mörder« auf und ein Bürgerkrieg scheint sich unter den Römern anzukündigen.²² Um vor dem nahenden Feind die Einheit zu bewahren, wird eine Volksversammlung rasch einberufen, die Helden- und Untaten des Mannes gegeneinander abwägen soll. Lorbeer und Beil werden für ihn bereitgestellt, aber weder scheint der Verdienst des Horatiers seine Schuld zu löschen, noch das Gegenteil:

¹⁶ Auf das Verhältnis des Stücks zu den Formen von Brechts epischem Theater wird in § 3.5 zurückgekommen.

¹⁷ GBA 4, 279-303.

¹⁸ W 4, 75.

¹⁹ W 4, 75.

²⁰ W 4, 75.

²¹ W 4, 76.

²² W 4, 77.

Und der Lorbeerträger sagte:
Wenn der Mörder gerichtet wird
Wird der Sieger gerichtet
Und der Beilträger sagte:
Wenn der Sieger geehrt wird
Wird der Mörder geehrt.²³

Angesichts dieser Feststellung und gegen den Einspruch des Vaters, den Sohn im Namen seiner künftig noch brauchbaren Kampfkraft zu retten, entscheidet das Volk, dass Mörder und Sieger nicht voneinander trennbar sind. Dies führt aber nicht dazu, dass keine der beiden Maßnahmen vorgenommen wird, sondern dass *beide* umgesetzt werden: »Jedem das Seine. / Dem Sieger der Lorbeer. Dem Mörder das Beil«. ²⁴ Der Horatier wird sohin als Held geehrt und gleich darauf als Mörder hingerichtet; seine Leiche wird ruhmvoll auf den Schildern seiner Kameraden getragen und dann vor die Hunde geworfen; auf die Frage, »wie soll der Horatier genannt werden der Nachwelt?«, antwortet das Volk »mit einer Stimme«:

Er soll genannt werden der Sieger über Alba
Er soll genannt werden der Mörder seiner Schwester
Mit einem Atem sein Verdienst und seine Schuld.²⁵

Der Beschluss des Volkes stellt den markantesten Unterschied zu den Versionen Livius' und Corneilles dar. In beiden Vorlagen bewirkt der Einspruch des alten Horatiers tatsächlich, dass das Interesse Roms über die Gerechtigkeit gestellt und der Horatier begnadet wird. Bei Müller findet hingegen die väterliche Forderung, den Sohn im Namen seiner Nützlichkeit für Rom zu schonen, kein Gehör bei dem Volk. Schon vor der Gerichtsverhandlung bedeckt er in einer bei Livius abwesenden Szene die Leiche der Tochter mit dem Mantel ihres toten Verlobten und umarmt den Sieger; doch dieser gestische Versuch, die beiden Taten des Sohns auf eine zu reduzieren, den Mord hinter den Sieg verhüllend, setzt die Untrennbarkeit beider Aktionen nur deutlicher aus.²⁶ Als er danach das Volk zu überzeugen versucht, Roms »bestes Schwert«²⁷ nicht kurz vor dem Krieg gegen die Etrusker zu töten, verstärkt dies im Kollektiv wiederum nur das Bewusstsein, den »unteilbaren einen Täter / der verschiedenen Taten«²⁸ nach Gerechtigkeit behandeln zu müssen, denn

²³ W 4, 79.

²⁴ W 4, 80.

²⁵ W 4, 84.

²⁶ W 4, 77.

²⁷ W 4, 78.

²⁸ W 4, 80.

Ungesprochenes Gespräch
Beschwert den Schwertarm. Verhehlter Zwiespalt
Macht die Schlachtreihe schütter.²⁹

Schließlich fordert der Vater nach der Hinrichtung des Sohnes das Volk dazu, ihm zukünftig nur als Sieger und nicht als Mörder zu gedenken. Aus dem Volk erklingt nun die Antwort:

Länger als Rom über Alba herrschen wird
Wird nicht zu vergessen sein Rom und das Beispiel
Das es gegeben hat oder nicht gegeben
Abwägend mit der Waage des Händlers gegen einander
Oder reinlich scheidend Schuld und Verdienst
Des unteilbaren Täters verschiedener Taten
Fürchtend die unreine Wahrheit oder nicht fürchtend
Und das halbe Beispiel ist kein Beispiel³⁰

In dieser Passage kommt der paradigmatische Charakter des Ereignisses zum ersten Mal explizit zum Ausdruck. Das Verdikt über den Horatier nimmt die Züge einer über dessen spezifischen Fall hinausgehenden historischen Sentenz an, wobei nicht einmal der Fall selbst, sondern der sukzessive Umgang damit in den Vordergrund rückt. Und zwar geht es dem römischen Volk darum, in Verhalten und Überlieferung der »unreine[n] Wahrheit« des Ereignisses, dessen inhärenter Verstrickung von Positivem und Negativem, Triumph und Gewalt möglichst gerecht zu werden. Die Lösung, die das Volk befürwortet, ist dabei insofern exemplarisch, als sie in Wort und Tat durch die »reinliche Scheidung« von Schuld und Verdienst die Ambivalenz des Vorgangs nicht verbirgt, sondern offenlegt; sie hält dessen Widerspruch aus, ohne ihn auf »das halbe Beispiel« zu reduzieren. Auf diesem Punkt beharrt das Volk gleich darauf besonders hitzig:

Und wer seine Schuld nennt und nennt sein Verdienst nicht
Der soll mit den Hunden wohnen als ein Hund
Und wer sein Verdienst nennt und nennt seine Schuld nicht
Der soll auch mit den Hunden wohnen.
Wer aber seine Schuld nennt zu einer Zeit
Und nennt sein Verdienst zu anderer Zeit
Redend aus einem Mund zu verschiedner Zeit anders
Oder für verschiedne Ohren anders
Dem soll die Zunge ausgerissen werden.³¹

²⁹ W 4, 80.

³⁰ W 4, 83.

³¹ W 4, 84.

Diese Zeilen führen schließlich zum didaktischen Fazit des Stücks über: zur Warnung vor einer Geschehensweitergabe, die »aus einem Mund zu verschiedner Zeit anders« und »für verschiedene Ohren anders« erfolge. Die Mahnung verrät das Bewusstsein einer Überlieferung, die als Geschichtsschreibung je nach Bedarf instrumentalisiert und verändert werden kann. Demgegenüber bekräftigen die letzten Stückpassagen die Notwendigkeit der Bewahrung historisch-politischer Wahrheit im Wort:

Nämlich die Worte müssen rein bleiben. Denn
Ein Schwert kann zerbrochen werden und ein Mann
Kann auch zerbrochen werden, aber die Worte
Fallen in das Getriebe der Welt uneinholbar
Kenntlich machend die Dinge oder unkenntlich.
Tödlich dem Menschen ist das Unkenntliche.³²

Noch mehr als die operative wird also die sprachliche Dimension als entscheidend aufgezeigt bei der Festlegung dessen, was in einem vielschichtigen und kontradiktorischen Geschehenszusammenhang als Wahrheit gelten soll und was jeweils zur Kenntlichkeit und Unkenntlichkeit gebracht wird. In diesem Punkt steht Müller seinen beiden Stoffquellen kritisch gegenüber, denn hier waren es gerade *Worte*, die dazu führten, dass der Sohn nicht gesetzesgemäß bestraft wurde:³³ Bei Livius lässt sich das Volk vom alten Vater überreden und begnadigt den Jungen »eher aus Bewunderung seines Muts denn aus Einverständnis mit der Gerechtigkeit der Sache«;³⁴ bei Corneille hat der König die Macht, den Helden über das Gesetz zu stellen und den Vater an seiner Stelle zu opfern. Worte führen also zu der falschen Wahrheit, Heroismus sei dem Verbrechen übergeordnet, die Heldentat überdecke die Straftat. Müller legt stattdessen einen radikal anderen Vorgang an den Tag: einen Gegenvorschlag, der nach eigener Äußerung aus der Unhaltbarkeit der ersten beiden hervorgeht.³⁵ Und zwar wird im Gericht zuerst eine Kritik im etymologischen Sinne durchführt: ein *Urteilen*, das auch ein *Trennen*, ein *(Unter-)scheiden* ist. Die Einheit der Widersprüche wird kurzum in die Widersprüche selbst zerlegt: Sieger und Mörder, Lorbeer und Beil, Nachruf und Verruf. Danach wird aber festgelegt, dass *in der Überlieferung* die Übereinstimmung von Verdienst und Schuld wiederum »mit einem Atem« genannt werden soll. Dabei handelt es sich indes um eine neue, radikal andere Art von Einheit: keine trügerisch-partielle

³² W 4, 84.

³³ Ich folge hierbei Detlef-Müllers Einsicht in 2004, 480-481.

³⁴ Liv. 1, 26, 12 (*admiratione magis virtutis quam iure causae*).

³⁵ W 8, 185: »But neither of these solutions are thinkable any longer«. Ähnlich in W 11, 263.

Vereinheitlichung mehr, sondern eine Einheit, die durch die vorangegangene Sonderung ihrer Teilmomente geprägt ist, eine »Einheit der begriffenen Widersprüche, Negation der Negation«.³⁶ Es ist ein unverkennbares Statement dialektischer Methode.

Sprache – in deren Verständnis Müller hier literarischen, historiografischen und sonstigen Ausdruck zu verklammern scheint – wird somit nicht mehr nur zum potenziellen Instrument der Wirklichkeitsverzerrung, sondern auch zum Medium der Dialektik. In Benjaminschem Sinne wird sie »das reine Mittel«, das jene Koexistenz der Gegensätze wiederherstellt, welche der geschichtlichen Realität erst gerecht wird – und werden soll.³⁷ Hingewiesen wird nämlich auch auf die Spätfolgen, die eine Ignoranz bzw. Verdrängung dieser Dialektik zeitigt: »Was nicht getan wird ganz bis zum wirklichen Ende / Kehrt ins Nichts am Zügel der Zeit im Krebsgang«.³⁸ Die höchste Gefahr der Verdrängung ist also die Wiederkehr des Gleichen: Mit dieser Einsicht deutet sich im Text ein Grundgedanke an, der sich über die Jahre zum produktiven Prinzip von Müllers Dramaturgie entwickeln wird. In einem 1987 gehaltenen Gespräch über das Stück erläutert es Müller im Nachhinein wie folgt:

Also wenn's in einem Land, das von außen bedroht ist, Widersprüche gibt, dann muß man die aussprechen und aufpassen, daß die äußere Bedrohung abgebaut wird. Trotzdem alles aussprechen, weil, wenn man nicht alles ausspricht, dann sieht's so aus, als ob man dadurch besser überlebt, aber bei der nächsten Gelegenheit fällt's um so eher zusammen.³⁹

Der aktualisierende Ton der Äußerung bestätigt, dass es im Stück abermals weniger um Vergangenheit als um Gegenwart geht. Das Drama schöpft sich mit der Fabel-Ebene interpretativ nicht aus, vielmehr kommt es erst dann zu sich, wenn die Horatier-Geschichte *repräsentativ* betrachtet wird, und zwar als überzeitlicher Archetyp für den Umgang mit den ‚weißen Flecken‘ der Geschichte. So betrachtet vermittelt das Stück in erster Linie eine geschichtlich transversale Forderung, widersprüchliche Realitäten transparent anzuerkennen und sprachfähig zu machen. Gleichzeitig konkretisiert sich diese Forderung indirekt als Plädoyer gegen die ideologische Verklärung (ambivalenten) historischen Geschehens und gegen die

³⁶ Schivelbusch 1974, 152.

³⁷ So nämlich im frühen Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in: Benjamin 1991, II/1, 140-157.

³⁸ W 4, 83.

³⁹ W 11, 264. Ähnlich äußert sich Müller in noch einem Gespräch aus demselben Jahr: »Und es geht eigentlich darum, daß man möglichst in jeder Situation, ganz gleich wie schwer es ist, möglichst alles sagt, nur das ist eine Lösung. Politik im negativen Sinne besteht aber darin, daß man je nach Situation bestimmte Dinge ausspart und andere aufbläst« (W 11, 17).

Propaganda der Erfolgspolitik, was wiederum eine mehr oder weniger implizite Bezugnahme auf Müllers unmittelbare politische Umgebung sowie konstante Schreibthematik ersichtlich macht. Und zwar lässt sich in der Dialektik vom *Horatier* vordergründig das Phänomen sozialistischer Machtausübung erkennen: deren für Müller wie für die gesamte marxistische Kunst zum *topos* gewordenen Widerspruch von Verdienst und Verbrechen, Wohltat und Terror – in einem Wort das Problem der staatlichen Gewalt im Kommunismus, das vor dem Hintergrund des Einmarsches der russischen Panzer zur Niederschlagung der Prager Revolte an besonderer Aktualität gewonnen hatte. In der sowjetischen Geschichte trägt dieses Problem einen präzisen Namen: Stalin. Stalin als Sieger im Zweiten Weltkrieg und als Mörder der eigenen Bevölkerung; Stalin als Umschlag des Etatismus in Terror; Stalin(ismus) als innenpolitische Reaktion auf die außenpolitische Bedrohung des kapitalistischen Blocks (im Stück durch die voranschreitenden Etrusker evoziert)... Solche Reflexionen waren der öffentlichen Debatte über die Destalinisierung im Ostblock sehr nah, mussten allerdings auf verschlüsselte Weise stattfinden, denn »in den frühen 60er Jahren«, so Müller retrospektiv in den 80ern, »konnte man kein Stück über den Stalinismus schreiben, man brauchte diese Art von Modell, wenn man die wirklichen Fragen stellen wollte. Die Leute hier verstehen das sehr schnell«. ⁴⁰ Wie die thematische Akzentsetzung der letzten Verse suggeriert, sollte das »Modell« dabei weniger eine interne Diskussionsstellung vertreten als die Debatte selbst thematisieren: Interpretativer Fluchtpunkt des Fazits ist weniger der Stalinismus an sich als dessen ideologisch-diskursive Bewältigung in der sozialistischen Gegenwart. »Nicht das Ausgangsproblem der überflüssigen Gewalt selbst«, notiert Lehmann,

sondern das *Sprechen* über sie erweist sich im Verlauf des Textes als der eigentliche Gegenstand der Lehre. [...] Das Lehrstück vom Horatier verhandelt in parabolischer Form die Frage, wie das Verhalten zur Gewaltgeschichte im Kommunismus, das Sprechen über Stalin als deren Inkarnation, aussehen muß. ⁴¹

Primär setzt sich Müller dabei mit der Realität und Kulturpolitik Ostdeutschlands kritisch auseinander und problematisiert die Forderung von Parteilichkeit im Hinblick auf Praktiken der Beschönigung bzw. Fälschung der Nationalgeschichte. Er denunziert die Risiken einer Geschichtsschreibung, die immer nur in der Sphäre der Ideologie stattfindet und realpolitische, teilweise auch terroristische Maßnahmen als essenziell kommunistische verkauft; die die blinden Flecke der Eigengeschichte zugunsten sinnstiftender Kontinuität vertuscht. So

⁴⁰ W 10, 212.

⁴¹ Lehmann (in: Schulz) 1980, 94.

lässt sich der im Stück beschriebene Belagerungszustand durch die Etrusker, der zu einer überstürzten politischen Praxis zwingt, als Anspielung auf den ‚Geburtsfehler‘ der DDR lesen, so wie ihn Müller – in bedeutsamem Rekurs auf die römische Folie – diagnostiziert:

Es gibt von Freud diesen Text über Rom. Die Stadt Rom, die in Schichten übereinandergetürmt ist, und keine der Schichten wird wirklich abgetragen und zu Ende gebracht. Dann kommt schon die nächste Schicht, die nächste Epoche. Das so als ein Bild gedacht, was mit Geschichte passiert oder in der Geschichte passiert und für Kontinuität erklärt wird. [...] Und da kam von Brecht zum ersten Mal die Formulierung von den Kellern, die noch nicht ausgeräumt sind und schon werden neue Häuser darauf gebaut. »Die Kontinuität schafft die Zerstörung«.⁴²

Überhastet muss ein neuer Staat auf den Trümmern des alten errichtet werden; aufgrund der drängenden Bedrohung von außen können interne Konflikte nicht ausgetragen, die ‚Keller‘ nicht ausgeräumt werden – »Keller voll Verdrängtem«, präzisiert Müller an anderer Stelle.⁴³ Diese forcierte »Kontinuität«, die sich in eine Kontinuität der Überlieferung übersetzt, wird vom Stück ebenso als das destruktive Ergebnis einer mangelnden Selbstverständigung entlarvt, die das römische Gemeinwesen zu Entschlüssen und Kompromissen führt, für die es keine wirkliche Letztbegründung gibt. »Die Tragödie des Sozialismus ist die Trennung von Wissen und Macht«,⁴⁴ wird Müller Jahre später behaupten. Dieser Trennung setzt *Der Horatier* ein »Plädoyer für den Widerspruch« entgegen:⁴⁵ die Forderung zu einer dialektischen Geschichtsvision, die nichts ausschließt und sich vor Diskontinuität und Überfluss nicht scheut. Eine analoge Forderung, »die Geschichte ins Weiße im Auge zu sehen«,⁴⁶ hatte er ein Jahr davor bereits zum Kern seines *Ödipus Tyrann* gemacht, wo die griechische Symbolfigur menschlicher Selbsterkenntnis zur Chiffre eines Kommunismus geworden war, der vor der eigenen tragischen Geschichte die Augen öffnet und seine Schuld an den begangenen Verbrechen einsieht.⁴⁷

Wie auch Müllers *Ödipus* ist *Der Horatier* indes mit der sozialismusbezogenen Deutung hermeneutisch nicht ausgeschöpft; das Stück bleibt vielmehr durchweg in der Schwebe zwischen dieser und der allgemein-historischen Semantik. Müller löst die Frage in die eine

⁴² W 11, 224-225; vgl. auch 744-745.

⁴³ W 11, 745.

⁴⁴ W 8, 362.

⁴⁵ So der geprüfte Titel eines späteren Aufsatzes Müllers (W 12, 361-363).

⁴⁶ W 8, 224.

⁴⁷ Vgl. dazu Stramaglia 2020, 115- und bes. 142-145.

oder andere Richtung nie endgültig, hinterlässt vielmehr stets widersprüchliche Indizien,⁴⁸ welche von den expliziten Bezugnahmen auf den Stalinismus oder den Prager Frühling bis zu sehr verallgemeinernden Lesarten nach dem bekannten Motto »Die Handlung ist Modell, nicht Historie« reichen.⁴⁹ Diese verblüffende Uneindeutigkeit hat oft für eine gewisse Versteifung der Kritik in einem Dualismus der Auslegungen gesorgt: Ein teilweise etwas zu einseitig aufgefasster Stalin-Bezug wurde mit der Betonung des universalen Charakters von Müllers geschichtlichen Matrices konterkariert, welcher aber allein genommen wiederum eine ‚hohle Form‘ bleibt und ebenfalls nicht allzu weit führt.⁵⁰

Derartig manichäisch muss aber die Frage nicht angegangen werden. Denn einerseits bestätigen Müllers Äußerungen, dass die Antike-Dramen für ihn mehr als nur die Möglichkeit darstellten, angesichts der Zensurproblematik »ein aktuelles Problem antik ein[zu]kleiden«.⁵¹ Andererseits behauptet er andernorts auch, dass man beim Schreiben »auf eine Grunderfahrung, von der man geprägt wurde«, notwendigerweise immer »angewiesen« ist, und dass diese Erfahrung für ihn zuallererst die der kommunistischen Staatsgewalt gewesen sei.⁵² Dieser Erlebniskomplex liegt in der einen oder anderen Form allen Müllerschen Werken zugrunde; er ist, wie die Autobiografie häufig betont, das »Material«, mitten in welchem Müller *lebt* und von dem sich seine Kunst vor allem ernährt.⁵³ An dieses Material geht er jedoch wiederum stets ‚komparativ‘ heran, er sucht nach den in ihm wirksamen breiteren historischen Grundmustern, denn »jeder Vorgang zitiert andere, gleiche, ähnliche Vorgänge

⁴⁸ Diese Mehrdeutigkeit entspringt der Weigerung, die eigenen Texte (sowie Literaturwerke schlechthin) in den interpretativen Einbahnstraßen einer Intentionsbestimmung eingekleisert zu sehen: »Wenn man eine Sache genau festmachen könnte auf Intentionen und auf Resultat und abmessen könnte«, behauptet er 1977, »was ist jetzt in dem Resultat von der Intention aufgegangen, was nicht, dann könnten Computer Stücke schreiben« (W 10, 123).

⁴⁹ Letztere Äußerung (W 8, 158) bezieht sich ursprünglich auf *Philoktet*, kann aber – und wurde tatsächlich – durchaus auf den *Horatier* übertragen werden. In Bezug auf *Philoktet* hat Müller diese Art doppelten Interpretationsstrang durch äußerst verschiedene Aussagen weiterhin begünstigt und die Kritik somit umso mehr irritiert. Eine erste Darstellung sowohl des kritischen Umgangs mit *Philoktet* als auch von Müllers eigenen Äußerungen dazu im Laufe der Zeit bieten Profitlich 1980 und Kraus 1985, 334-339. Eine vergleichbar vage und teilweise widersprüchliche Haltung in Bezug auf den *Horatier* zeigt Müller im 1987 gehaltenen *Gespräch mit den Schauspielstudenten* über das Stück (W 11, 256-266).

⁵⁰ Lehmann erkennt im *Horatier* eindeutig »die Umrissse Stalins« (in: Schulz 1980, 94). Auf die stalinistische Politik verweisen ebenso Schivelbusch 1974, 152-153; Riedel 1998, 361; Seidensticker 1994, 40-41. Dagegen äußern sich Stillmark 1990, 337; Silberman 2004, 199-200; Detlef-Müller 2004, 479-480, die eine eher verallgemeinernde Lektüren befürworten.

⁵¹ W 10, 304.

⁵² W 12, 86.

⁵³ W 9, 70, 88, 126, 143, 171, 209 und *passim*.

in der Geschichte«. ⁵⁴ Dementsprechend sind die beiden Sinndimensionen des Dramas als gleichzeitig, ja *ineinander* präsent zu betrachten. Sie sind Ausdruck jener konstanten Doppelbödigkeit von Müllers Schreiben, welches einerseits immer aus der »Grunderfahrung« der persönlich erlebten Gewalt hervorgeht, diese Gewalt andererseits in einen kulturhistorischen Rahmen einzuordnen und dadurch in ihren tieferen Wurzeln und weitreichenden Zusammenhängen zu erfassen sucht.

3.3 Wessen Gewalt? Rom als »vorläufiges Beispiel«

Wie auch polyvalent aktualisierbar, stellt das textabschließende Fazit die übertragene Bedeutung der Parabel ziemlich eindeutig klar: Das römische Ereignis soll als belehrendes Beispiel eines ideologisch unverschmutzten Umgangs mit den politisch-geschichtlichen Vorgängen und deren Ambivalenzen gelten. Gemeint ist dies in erster Instanz als Mahnung und Richtlinie für die Abrechnung mit den unbequemen Kapiteln der kommunistischen Geschichte. Mit einem Brechtschen Hauch erscheint die Stückinterpretation somit nahezu auf dem Silbertablett serviert; selbst der Gedankensprung zum Sozialismus hin ist letztlich ziemlich gering. Doch gerade in diesem eisernen Fazit kommt plötzlich eine kleine Unstimmigkeit vor, ein einziges, verblüffendes Wort, das das bisher Ausgeführte subtil in Zweifel zieht. Das allerletzte Satzgefüge wird nämlich so eingeführt:

So stellten sie auf, nicht fürchtend die unreine Wahrheit
In Erwartung des Feinds ein vorläufiges Beispiel
Reinlicher Scheidung... ⁵⁵

Der Leser ist hier etwas überrumpelt: Mitten im Panegyrikon des römischen Beispiels wird dieses plötzlich als »vorläufig« bezeichnet. Der gesamte Vorgang, der bis zu diesem Punkt mit epischen Tönen als universales Vorbild ausgemalt worden war, wird jetzt auf einmal zu einem Provisorium ‚herabgestuft‘, seine Musterhaftigkeit für bedingt erklärt. Wieso geschieht das? Was unterläuft die Beispielhaftigkeit des Beispiels? Eigentlich kommt die abschließende Relativierung des römischen Exempels nicht ganz so unvorbereitet. Eine Reihe kleiner ‚Widerhaken‘ ebnet im Laufe der Erzählung unschwerlich den Weg dafür.

Kehrt man zunächst einmal zum Moment der beiden Tötungen zurück, so ist es offenbar, dass für den Horatier kein Unterschied zwischen ihnen besteht: Er hat in beiden

⁵⁴ W 8, 158.

⁵⁵ W 4, 84-85.

Fällen einen ‚Feind‘ Roms beseitigt. Das »zweimal blutige Schwert« zeigt er stolz zu den Mitbürgern und selbst wenn »der Jubel verstummt[.]« und auch der Vater »das Schreckliche« feststellt, zieht er das Schwert vor dessen sowie den öffentlichen Augen nicht zurück.⁵⁶ Demgegenüber ist das Volk über den zweiten Mord durchaus erschrocken; in jedem Moment beharrt der Chor auf der ungleichen Notwendigkeit beider Tötungen und der ganze Prozess dreht sich im Grunde gerade um den beinahe obsessiven Willen, die notwendige von der illegitimen Gewalt des Vorfalls zu unterscheiden. Die Dichotomie von Sieger und Mörder strukturiert motivisch den gesamten Lauf der Rechtsfindung und wird stets durch lexikalische Oppositionen wie »für Rom« vs. »ohne Notwendigkeit«,⁵⁷ »das zweimal Blutige mit verschiedenem Blut«,⁵⁸ oder »was [*sc.* das Schwert] gut gebraucht hatte und einmal nicht gut«⁵⁹ skandiert. Aber die Frage liegt dabei nahe:⁶⁰ Sind die beiden Gewaltanwendungen wirklich so verschieden? War die Tötung des Kuriatiers eigentlich ‚mit Notwendigkeit‘ geschehen? Aufgeworfen wird die Problematik durch dessen letzte Worte: »Schone den Besiegten«. ⁶¹ Der einprägsame Ausdruck deutet auf die Differenz von Besiegen und Töten hin und zieht die Unentbehrlichkeit des Letzteren in Zweifel. Die Gleichsetzung beider Morde unter dem Vorzeichen einer übermäßigen Gewalt wird auch dadurch nahegelegt, dass Müller dafür parallele Formulierungen benutzt:

- (1) Und der Horatier stieß dem Kuriatier
Sein Schwert in den Hals, daß das Blut auf die Erde fiel.⁶²
- (2) Und der Horatier [...]
 - Stieß das Schwert [...]
 - In die Brust der Weinenden
 - Daß das Blut auf die Erde fiel.⁶³

In der Beschreibung des zweiten Mords kommt dessen innerer Zusammenhang mit dem ersten eigentlich noch expliziter zu Wort: Ausdrücklich tötet der Horatier seine Schwester mit »im Arm noch de[m] Schwertschwung / Mit dem er getötet hatte den Kuriatier / Um den

⁵⁶ W 4, 76-77.

⁵⁷ W 4, 80, 81, 84.

⁵⁸ W 4, 80.

⁵⁹ W 4, 84.

⁶⁰ Und ist von mehreren Kritikern tatsächlich schon vorgebracht worden: vgl. Profitlich 1981, 212; Stillmark 1990, 336; Christoph 2001, 193; Detlef-Müller 2004, 477.

⁶¹ W 4, 75.

⁶² W 4, 75.

⁶³ W 4, 76.

seine Schwester weinte jetzt«. ⁶⁴ Dementgegen bereitet die Tötung des Kuriatiers den Römern offensichtlich keinen Grimm: Einwandfrei nehmen sie den Vorfall als Kampfsieg hin und tragen den Helden »auf den Schilden der unverwundeten Mannschaft« der Stadt entgegen. Wenn der zweite Mord geschieht, stellt dieser »das blutige einmal zu viel« erst dar. ⁶⁵ Die verschiedenen Reaktionen der Römer können zwar freilich so kontextualisiert werden, dass eine im Kampf und im Auftrag des Kollektivs erfolgte Tötung offenbar nicht dasselbe Gewicht wie der kaltblutige Mord an die eigene Schwester hat; doch genauso offensichtlich – Müller führt dieses Moment neu ein – hätte der Horatier bei der Bitte des Feinds aufhören können, erst recht angesichts dessen, dass das ganze System des Zweikampfs eigentlich gerade darum eingeführt worden war, *unnötiges* Blutvergießen zu vermeiden.

Freilich steckt aber der ursprüngliche Widerspruch im System des Zweikampfs selbst: Der institutionelle Versuch, Gewalt durch weitere (bloß numerisch ‚kleinere‘) Gewalt zu kontrollieren, erweist sich schon an sich als paradoxal und bedenklich. Die Maßnahme zur Dosierung von Gewalt, die vermeintlich der drohenden Gewaltspirale eines Kriegs vorbeugen sollte, setzt gerade eine solche in Gang. Es entsteht ein Tötungsmechanismus, der wohlgemerkt nicht mit den Taten des Horatiers selbst endet, sondern auch vom Volk fortgesetzt wird. Nicht nur beschließt dieses nämlich »mit auffälliger Einmütigkeit« ⁶⁶ eine irritierende Sentenz, deren zweite Hälfte, das Töten, irreversibel ist und die erste Hälfte letztlich auslöscht. Die brutale Art und Weise, wie das Urteil dann vollstreckt wird, ist obendrein ziemlich verstörend. Ohne Details zu ersparen, beschreibt der Text zum Beispiel, wie die Römer nach der Hinrichtung den enthaupteten »Leib des Mörders« zum »Leichnam des Siegers« grob und »ungefähr« zusammenfügen,

Nicht achtend sein Blut, das über die Schilde floß
Nicht achtend sein Blut auf den Händen, und drückten ihm
Auf die Schläfe den zerrauften Lorbeer
Und steckten in die Hand mit den gekrümmten Fingern
Vom letzten Kampf sein staubig blutiges Schwert ihm
Und kreuzten über ihm die nackten Schwerter
Andeutend, daß nichts versehren solle den Leichnam
Des Horatiers, der gesiegt hatte für Rom
Nicht Regen noch Zeit, nicht Schnee noch Vergessen

⁶⁴ W 4, 76.

⁶⁵ W 4, 84. Vgl. auch gleich darauf: »Der *einen Menschen* getötet hatte / Ohne Notwendigkeit«. Hervorhebung hinzugefügt.

⁶⁶ Kalb 2003, 234.

Und betrauten ihn mit verdecktem Gesicht.⁶⁷

Die Szene ist makaber und fast grotesk; das pathosvolle Verweilen auf der Betrauung des Leichnams und besonders auf der Sicherstellung, dass er unversehrt bleibt, weist angesichts der Beschreibung des ausblutenden Körpers und im Hinblick darauf, dass dieser gleich danach den Hunden zum Fraß vorgeworfen wird, eine geradezu zynische Ironie auf. Die Beschreibung der brutalen Sentenzvollstreckung kann somit nicht umhin, dem geschilderten Beispiel fragwürdige Noten hinzuzufügen. Die Gewalt scheint immer weniger die Prärogative eines verbrecherischen Einzelnen und immer mehr ein gesamtgesellschaftlicher Zug zu werden. Auskunft darüber gibt schon die Häufigkeit des Begriffs »Schwert«, das im Text neununddreißigmal vorkommt und sogar den gesamten Text abschließt.⁶⁸

Und gingen jeder an seine Arbeit wieder, im Griff
Neben Pflug, Hammer, Ahle, Schreibgriffel das Schwert.⁶⁹

Nach Abschluss der Gerichtsverhandlung geht das Volk zwar wieder an die Arbeit, aber es behält das Schwert im Griff: Die Gewalt wird offenbar nicht mit dem Fall des Horatiers erlöschen. Damit stellt sich unvermeidlich die Frage: Wenn die Gewaltspirale nicht mit dem Horatier endet, hat sie etwa auch nicht erst mit ihm angefangen? Ist der römisch sozialisierte Kämpfer wirklich Gewaltinitiator oder eher nur Gewaltvollstrecker? Vielsagend ist hierzu die vehemente Aussage des Horatiers, wenn er den Gegner mit seinem Schwert ersticht: »Meine Braut heißt Rom.«⁷⁰ Diese Worte sind ein weiterer eigenwilliger Einschub Müllers gegenüber allen Vorlagen. In ihrer eifrigen Apodiktik deuten sie darauf hin, dass der Horatier nicht im eigenen Interesse, sondern aus tiefstem Bekenntnis zum eigenen Staat tötet: Seine Heldentat/Untat sowie auch der Mord an der Schwester entstammen einer ins Extrem getriebenen Identifikation mit dem Geltungsanspruch Roms. Der Horatier ist demnach kein abwegiger Einzelgänger in seinen Taten, sondern der extreme Vollzieher eines Kultursystems; man könnte sogar sagen, das Produkt einer Ideologie. Schulz' Bezeichnung des Neoptolemos im *Philoktet* ausleihend, ist er der patriotische »Terrorist«, der aus einem zu ideologischer Verblendung verkommenen Idealismus zum Töten kommt.⁷¹ »Kein Römer / Ist weniger als Rom oder Rom ist nicht«:⁷² Die emphatische Behauptung eines Chormitglieds

⁶⁷ W 4, 82.

⁶⁸ Die Zahl stammt aus Christoph 2011, 196.

⁶⁹ W 4, 85.

⁷⁰ W 4, 75.

⁷¹ Schulz 1980, 74.

⁷² W 4, 78.

bringt das dahinterliegende Kollektivdenken prägnant auf den Punkt. Wenn also der Horatier in seinem ideologischen Übereifer die kollektive Norm überschreitet und exzessive Gewalt anwendet, so muss man dabei auch bedenken, dass er in ein solches System, das um Ehre, Ruhm und Gewalt kreist, von jenem selben Kollektiv eingefügt wurde. Er erscheint nachdem »nicht nur als Täter, sondern auch als Opfer seiner ideologischen Sozialisation«⁷³ und verliert sein Leben entsprechend »nicht nur, weil er eine in Rom verbindliche Norm verletzte, sondern auch, weil er eine ebensolche Norm befolgte, weil er sich als der tadellose, ehrbewußte Römer betrug, zu der das auf Imperiumsgründung bedachte Gemeinwesen ihn erzog«.⁷⁴

Die Kampfszene enthält ein weiteres Textsignal, das den Vorfall des Horatiers und dessen Gräueltat als Reflex der Systemdynamik Roms verrät. Die Bitte des besiegten Kuriatiers um Gnade ist, wie gesagt, abwesend in der Livianischen Vorlage. Eher als ein Originaleinfall Müllers ist sie aber eine Anspielung auf die Sendung Roms, wie sie in Vergils *Aeneis* formuliert ist: *parcere subiectis*.⁷⁵ Der Ausspruch findet sich in jener Szene, in der Anchises seinem Sohn Aeneas die künftige Größe Roms zeigt; dieser Auftrag wird sich dann im römischen Kulturdiskurs als topische Lokution sowie als regelrechte Staatsmaxime zur Untermauerung der *bellum-iustum*-Ideologie, sprich: zur Rechtfertigung expansionistischer Politik, etablieren. Doch innerhalb des römischen Staatsepos wird die Mahnung des weisen Vaters schließlich verletzt. Und zwar handelt gerade Aeneas, der direkte Adressat, diesem Gebot zuwider, wenn er seinen Feind Turnus im Kampf nicht aus Notwendigkeit, sondern aus zornigem Hass (*furiis accensus et ira / terribilis*) tötet.⁷⁶ Auch in diesem Fall haben sich die Kommentatoren gefragt, »ob der Sieg als Tötung des Gegners, als mitleidlose Rache an dem um Gnade flehenden wehrlosen Gegner ebenso notwendig ist«; denn verblüffenderweise erscheint hier Aeneas »gerade die Prinzipien, zu denen Anchises im Höhepunkt der Heldenschau die künftigen Römer verpflichtet« hatte, zu verraten.⁷⁷ Umso bedeutsamer ist es, dass Müller mit dem ‚Spiegelpaar‘ Horatier/Kuriatier gerade diese Szene zitiert, weil sie in den Augen der modernen Leser immer einen gewissen Schatten auf die makellose Figur des *pius*

⁷³ Seidensticker 1994, 41.

⁷⁴ Profitlich 1981, 214.

⁷⁵ Verg. *Aen.* 6, 853 (die vollständige Lokution lautet *parcere subiectis et debellare superbos*, »schone die Unterworfenen und ringe die Hochmütigen [sc. also die Trotzigen] nieder«). In dem *Aeneis*-Bezug sowie den damit zusammenhängenden Argumentationen schließe ich mich einer Einsicht von Christoph (2001, bes. 193-194) an.

⁷⁶ Verg. *Aen.* 12, 946-947.

⁷⁷ Suerbaum 1982, 70 und 53.

Aeneas geworfen hat. Besonders mit der *two voices theory* der 60er Jahre hat die Tötung des Turnus für mehrere Interpreten ein Schlüsselmoment des ‚Selbstwiderstands‘ des Werks repräsentiert, Ausdruck einer von Vergil in das Epos eingeflochtenen ‚Gegenstimme‘, die sich der offiziell augusteischen entgegensetze und »eben mit solch subtilen Mitteln eine zweite Bedeutungsebene schafft, auf welcher der Dichter seine Bedenken und Kritik an römischer Geschichte und Geschichtsdeutung einbringen kann«. ⁷⁸

Wenn auch die tatsächliche Präsenz einer derartigen kritischen Instanz in Vergils eigener Schreibintention bestreitbar ist, ⁷⁹ so ist der Diskurs ohnehin fruchtbar in Bezug auf Müller. Denn mit einer solchen Brille kann man an sein Stück gleichermaßen herangehen und in Textsignalen wie dem *Aeneis*-Zitat selbst oder dem Adjektiv »vorläufig« ebenfalls die Anzeichen einer ‚Gegenstimme‘ erkennen, die das geschilderte Exemplum Roms unterschwellig in Frage stellt. Eben der *Aeneis*-Bezug lädt nämlich im Text jene problematische ideologische Spannung auf, unter der das römische Modell steht: die Spannung eines Systems, in dem Sieg seit dem Gründungsmythos immer mit Mord übereinzustimmen, jeder Triumph auf einem Gewaltakt zu beruhen scheint. Hinzu kommt noch, dass die Herrscher-geschlechter sowohl Roms als auch Alba Longas nach Livius’ Bericht aus Nachfahren des Aeneas stammen, die zunächst Alba und dann Rom gegründet hätten. ⁸⁰ Dadurch erweist sich der Konflikt zwischen den beiden Städten zudem als ein Bruderkrieg, der Aufstieg Roms als das Ergebnis eines in seinem Gründungsmythos von Romulus und Remus eingeschlossenen und seitdem atemlos fortgesetzten Bruderkampfs. Von diesem stellt der grässliche Schwager- bzw. Schwestermord des Horatiers eine sinnfällige Erscheinung dar, welche die gleich darauffolgende Destruktion Alba Longas unter Tullus Hostilius vorwegnimmt. ⁸¹

Im Licht solcher Betrachtungen wandelt sich das durch Rom und Alba repräsentierte Modell in ein demonstrativ widerspruchsvolles, brutales Bild. Auf radikalisierte Weise lenkt das Stück den Blick auf die Unmenschlichkeit der sozialen Verfassung, die sich hinter der scheinbar »reinlichen« Unbeugsamkeit des abgebildeten römischen Rechtsverfahrens verbirgt. Im Laufe der Handlung nimmt eine Art juridisches Monstrum Gestalt, das jene eiserne

⁷⁸ Christoph 2001, 194.

⁷⁹ Eine Bestandsaufnahme der langen Debatte zwischen Befürwortern und Gegnern der Idee, Vergil lege in seinen Werken eine verschleierte Kritik des Prinzipats an, unternimmt die Studie von Thomas 2001 sowie später die monografische Ausgabe von »Classical World« 111.1 (2017).

⁸⁰ Liv. 1, 3 und 6.

⁸¹ Nach Liv. 1, 27-29 zerstörte der römische König die seit kurzem unterworfenen Stadt, weil sich diese mit anderen Völkern gegen Rom verschworen hatte. Den Stellenwert Roms als Modell zivilisatorischer Bruderkonflikte wird *Germania Tod in Berlin* musterhaft darbieten (vgl. § 4.3).

Brutalität reflektiert, die dem gesamten System innewohnt und auf die dieses sich stützen muss: »Mit der Ehrung des Horatiers hat der Staat zugegeben,«, kommentiert Kalb, »dass er dieser Form von Brutalität bedarf, um sich selbst zu erhalten [...]. Und durch die Hinrichtung eben dieses Mannes zeigt der Staat seine eigene Brutalität.«⁸² In diesem Zusammenhang von Macht und Gewalt treten die Grenzen der römischen Ethik als Justizauffassung auf, die der Politik untergeordnet ist, wie bereits darin sinnfällig, dass das ganze Volk in Vorbereitung auf die Gerichtsverhandlung zu den Waffen greift.⁸³ Eben in diesem Sinne – man kann nun die Ausgangsfrage schließlich beantworten – kann die Musterhaftigkeit eines solchen Beispiels nicht als absolut, sondern höchstens eben als »vorläufig« gelten. Das Adjektiv weist nicht nur auf die Mangelhaftigkeit des besonderen Rechtsfalls des Horatiers hin, sondern auf die der gesamten gesellschaftlichen Umstände, die dazu geführt haben. Diese dürfen keineswegs als zeitlos-humanes *exemplum*, sondern als partiell und provisorisch erkannt werden, wobei ihre irritierende Vorläufigkeit gleichzeitig auf die Notwendigkeit der Veränderung ihrer Bedingungen hinweist. Wie Müller in den *Drei Punkten zu Philoktet* schreibt, ist »[d]er Ablauf [...] zwangsläufig nur, wenn das System nicht in Frage gestellt wird.«⁸⁴

3.4 Benjamin ± Schmitt. Gründende Rechtsgewalt und absolute Feindschaft

Das Römer-Kollektiv, das den Horatier verurteilt, zeigt so eine seinem Normensystem innewohnende Widersprüchlichkeit auf. Vernichtet wird der Einzelne von derselben Gesellschaft, für die er kämpft, vom eigenen Kollektiv, »das ihn dazu abrichtete, wofür es ihn verurteilt.«⁸⁵ Die Paradoxie artikuliert, wie Müller-Schöll bemerkt,⁸⁶ jenen tiefsitzenden Widerspruch des Rechts, der das Kernstück der zugleich angrenzenden und konfligierenden Rechtsauffassungen Walter Benjamins und Carl Schmitts darstellt.⁸⁷ Benjamins früher Aufsatz *Zur Kritik der Gewalt* (1921) bildet die Grundlage seiner Auffassung; knapp ein Jahr später wird Schmitts *Politische Theologie* (1922) Befunde aus Benjamins Rechts- und Gewaltkritik für seine *malgré lui* einflussreich gewordene Theorie des Staates und des Politischen kapern und unter ideologisch umgekehrte Vorzeichen setzen. Beide Ansätze darf Müller auch durch die Mediation Brechts rezipiert haben, dessen bekannte Wechselbeziehung

⁸² Kalb 2003, 234.

⁸³ W 4, 78 (»und die Römer Bewaffneten sich / Jeder mit seinem Schwert«).

⁸⁴ W 8, 158.

⁸⁵ Profitlich 1981, 215.

⁸⁶ Müller-Schöll 2016, 330.

⁸⁷ Eine Vertiefung der gemeinsamen und konträren Aspekte ihrer Theorien bietet Disegni 2017.

mit Benjamin sich mit der weniger erforschten und viel widersprüchlicheren Auseinandersetzung mit Schmitt vielenorts berührte.⁸⁸

Ein zentrales gemeinsames Thema von Benjamins und Schmitts Schriften besteht in dem »sachlichen Widerspruch der Rechtslage«, wie Ersterer ihn nennt:⁸⁹ die Kontradiktion, dass jede Rechtsetzung ihr eigenes Dasein und dessen Erhaltung einem *paranomischen*, d. h. außergesetzlichen Ursprung, einem vor- und mithin außerlegalen Akt der »Über-Setzung« verdankt.⁹⁰ Für Benjamin beinhaltet jedes Rechtsverhältnis in diesem Sinne ein Machtverhältnis, da seine Existenz auf der in ihm selbst latent vorhandenen Anwesenheit einer »rechtsetzenden Gewalt« beruht.⁹¹ Widersprüchlich ist diese Gewalt darum, dass sie dem Verfassungssystem zugrunde liegt, ohne jedoch selbst verfassungsgemäß konstituiert zu sein: Als vorgesetzliche Gewalt ist sie so sehr notwendig wie haltlos, ein rein dezisionistischer Willkürakt. Dies bringt die Paradoxie mit sich, dass die staatliche Ordnungsnorm, um ihre eigene Geltung behaupten zu können, eben den Akt, dem sie ihre Einsetzung verdankt, gleichsam verbieten muss. Einmal in Kraft getreten, argumentiert Benjamin weiter, wird sich dann die Rechtsordnung ständig gegen externe Bedrohungen verteidigen müssen. Diese Gewalt, die auf die setzende folgt, nennt Benjamin »rechtserhaltend«.⁹² In der Dialektik, die zwischen diesen beiden Arten der Gewalt entsteht, situiert Benjamin die tiefste Widerspruchsebene: dass »jede rechtserhaltende Gewalt in ihrer Dauer die rechtsetzende, welche in ihr repräsentiert ist, durch die Unterdrückung der feindlichen Gegengewalten indirekt selbst schwächt«.⁹³ Denn mit der rechtserhaltenden Gewalt, die entstehende konkurrierende Gegenmächte ausschalten muss, richtet sich die Macht unumgänglich gegen ihr eigenes

⁸⁸ Auf Brechts Auseinandersetzung mit Schmitt hat Müller selbst mehrfach hingewiesen (W8, 422; W 9, 218). Die konservativen Theorien Schmitts interessierten Brecht – und auch Müller selbst – in dem Maße, dass sie juristische eher als ökonomische Einsichten in das Entstehen politischer, besonders faschistisch-diktatorialer Muster anboten und so die als ungenügend empfundenen marxistischen Erklärungsansätze, die den Faschismus als letzte Radikalisierung des Kapitalismus und insofern als bald erledigtes Übergangsstadium abtaten, durch eine politische Vision des Faschismus als autoritäre Antwort auf Aporien des Staates und des Politischen ergänzten. Wie Riedl betont, darf daher keine Rede von einer umfassenden Identifikation Müllers mit Schmitts Theorien oder gar von einer kohärenten Lektüre seiner Schriften sein, sondern eher von einem gezielten Aufgreifen auf bestimmte Konzepte und Deutungsmuster (Souveränität und Ausnahmezustand, Diktatur und Partisanentum, Geschichte und Tragödie...), die wiederum zumeist unverbunden an verschiedenen Stellen von Müllers Produktion auftauchen (vgl. Riedl 2009, 355-356). Eine tiefgreifende Behandlung von Brechts und Benjamins Verhältnis zu Schmitt ausgehend von Brechts Cäsar-Roman bietet Müller-Schöll 2002, 361-407.

⁸⁹ Benjamin 1991, II/1, 185.

⁹⁰ Müller-Schöll 2002, 383.

⁹¹ Benjamin 1991, II/1, 186.

⁹² Benjamin 1991, II/1, 187.

⁹³ Benjamin 1991, II/1, 202.

Prinzip: jenes der Setzung. »Die rechtserhaltende und die rechtsetzende Gewalt, uneingedenk des gemeinsamen Ursprungs, kämpfen gegeneinander *als Gesetz und Verbrechen*«. ⁹⁴

Im Aufsatz *Der Begriff des Politischen* (1927) führt Schmitt die Argumentation so weiter, dass die derartig als souverän bestimmte Ordnung die kernhaft »politische« Macht der »Unterscheidung« innehat: der Trennung von Norm und Verstoß, Gut und Böse, Freund und Feind. ⁹⁵ Letztere Opposition ist für Schmitt die zentralste, denn sie bedeutet das »*jus belli*«, die Entscheidung über das Eintreten des Konfliktfalls. ⁹⁶ Dies verleiht dem souveränen Staat ein doppeltes Recht: die (sanktionsfreie) Tötung des Feindes einerseits, den Anspruch auf Todes- und Tötungsbereitschaft der Angehörigen andererseits: »Der Staat als maßgebende politische Einheit hat eine ungeheure Befugnis bei sich konzentriert: die Möglichkeit, Krieg zu führen und damit offen über das Leben von Menschen zu verfügen«. ⁹⁷ Diese Verfügungsgewalt über das physische Leben der gesellschaftlichen Mitglieder ist jedoch im Grunde selbst unbegründet und rein dezisionistisch, da sie ihrerseits auf dem Axiom der »alles begründenden, selbst haltlosen Begründung« des Staates fußt. ⁹⁸

Die Spur solcher Denkmuster kommt bereits in Brechts Werken zum Vorschein, und zwar da, wo sie Gesetzmäßigkeit wiederholt als Ausdruck einer haltlosen Setzung darstellen, welche ihre Haltlosigkeit im Interesse der Sicherung herrschender Verhältnisse zu verbergen versucht. Wenn also Macheath im *Dreigroschenroman* Legalität als ‚raffiniertere‘ Form des Verbrechens präsentiert (»Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?«), ⁹⁹ so liest Schmitt seine Rede als »eine ungeheuerliche, unheimliche Illustration zu meiner These von Legalität und Legitimität«. ¹⁰⁰ Ob sie sich selbst als eine solche intendierte, kann hier dahingestellt werden. Müller geht über eine (bloß derivative) Illustration jedenfalls sogar hinaus und schreibt Schmitts Texten eine *inhärent* theatralische Qualität zu, die seine juristischen Konstruktionen richtigen dramatischen Aufführungen gleichstelle:

Carl Schmitt ist Theater. Seine Texte sind Inszenierungen. [...] Carl Schmitt ordnet ein Material nach bestimmten, wahrscheinlich ziemlich willkürlich gesetzten juristischen und theologischen Kategorien und macht aus Geschichte einen Rechtsfall.

⁹⁴ Disegni 2017, 59. Hervorhebung hinzugefügt.

⁹⁵ Schmitt 2015^{9b}, bes. 25-26.

⁹⁶ Schmitt 2015^{9b}, 42.

⁹⁷ Schmitt 2015^{9b}, 43.

⁹⁸ Müller-Schöll 2002, 372.

⁹⁹ GBA 13, 998.

¹⁰⁰ Schmitt 2015a, 229.

Theater hat ja auch mit Prozessen zu tun, der Prozeß ist eine Theaterstruktur. Theaterstücke sind oft Prozesse, Rechtsfälle.¹⁰¹

Im Hinblick auf den *Horatier* kann man eine analoge Widerspiegelung von Prozess- und Theaterverfahren, vielleicht sogar eine *mise en abyme* Schmittschen ‚juridischen Theaters‘ erkennen. Die diegetische Ausgangslage »in Erwartung des Feinds« entspricht durch und durch einer Situation des »Ausnahmestands« bzw. »Ernstfalls«, wie Schmitt und Benjamin den entscheidenden Drehpunkt ihrer Argumentationen jeweils benennen: den außerordentlichen Augenblick der Krise, in dem die Widersprüche der Rechtsgewalt erst erkennbar werden.¹⁰² Im Ausnahmestand drückt sich im Stück, nach Schmitt argumentierend, die Souveränität des römischen Stadtstaates in der absoluten Entscheidungsmacht über den aufgetretenen Konfliktfall aus: »Souverän ist, wer über den Ausnahmestand entscheidet.«¹⁰³ Mit scharfen Linien werden somit die Fronten zwischen Freund und Feind, Innen und Außen, legitimer und illegitimer Gewalt abgesteckt.

Die Totalisierung der Oppositionen erinnert an einige Seiten der *Theorie des Partisanen* (1963), auf die Müller in der Autobiografie selbst hinweist.¹⁰⁴ Hier beschreibt Schmitt das Bild des »absoluten Feindes«, der totalen Ideologie und der totalen Mobilisierung als eine Entrechtung des Individuums im Namen des Rechts.¹⁰⁵ Denn die Gesamtheit des Feindbilds verwandelt das Individuum sozusagen in eine Tötungsmaschine, die bewusstseins- und gefühllos funktioniert. Eine solche ‚Maschine‘, die im Namen der permanenten Revolution unter einer Art freudianischem Wiederholungszwang willen- (jedoch nicht genuss-)los tötet, erschafft Müller nicht nur – in radikalster Gestalt – in *Mauser*, sondern bereits auch im *Horatier*, wo die genannte totale Indiennahme des Protagonisten durch den Staat ihn ebenfalls entmenschlicht und entrechtet. Sein scheinbar individuelles Verbrechen ist zudem auch insofern ein Verbrechen des Systems, als es für nichts anderes als Benjamins rechtssetzende Gewalt steht, die im Widerspruch gegen die rechtserhaltende Gewalt eben als *Verbrechen* erscheint. Der vorgeführte Ausnahmestand, den die in Entscheidungsnot geratene Römer ausrufen, bringt diese latente Widersprüchlichkeit erst an die Oberfläche. Diese manifestiert sich eben am fragwürdigen Prozess gegen den Horatier, in welchem Rom dessen Handeln

¹⁰¹ W 9, 213-214.

¹⁰² Schmitt 2021^{11b}, 13 und *passim*; Benjamin 1991, II/1, 183; 185.

¹⁰³ Schmitt 2021^{11b}, 13.

¹⁰⁴ W 9, 246.

¹⁰⁵ Schmitt 2021^{8a}, 91 und *passim*.

gleichzeitig würdigen und zensieren muss: »Der für die Behauptung Roms begangene Gründungsmord geht mit dem Verbot eben dieses Gründungsaktes unmittelbar einher«. ¹⁰⁶

Bis zu diesem Punkt kann man die Argumentationen Benjamins und Schmitts gewissermaßen parallel anführen zur Erhellung von Müllers Stück. Da aber, wo die ‚Diagnose‘ endet und die ‚Prognose‘ beginnt, kommt die entscheidende Differenz zum Vorschein, welche Benjamin, Brecht und Müller von Schmitts grundlegendem Konservativismus radikal abtrennt. Bezieht Letzterer nämlich aus der Paradoxie der haltlosen Setzung des Staates eine immanente Zwangslogik, die schließlich die sich dezisionistisch behauptende diktatoriale Macht zirkulär bestätigt und rechtfertigt, ¹⁰⁷ so leiten Erstere einen entgegengesetzten Arbeitsvorschlag daraus ab: die Notwendigkeit einer Unterbrechung bzw. ‚konstruktiven Dekonstruktion‘ der Logik des Politischen. »Ihre Arbeit«, so Müller-Schöll,

beginnt in der Konfrontation mit diesem Politischen die bis heute unabgeschlossene Suche nach einer Demokratie, die den ‚Demos‘ nicht in Abgrenzung von einem vorausgesetzten Feind als mit sich identischen konstituiert. Sie insistiert auf der A-Identität dessen, was in der Einsetzung der identitätsstiftenden Norm sich dieser widersetzt, auf einem Anderen, das nicht in der Bewegung der Negation aufgeht [...]. Einer Politik der Identität stellen Benjamin und Brecht [sc. sowie Müller in deren Nachfolge] eine solche der A-Identität entgegen. ¹⁰⁸

Gezielt macht sich ihre Schreib- bzw. Theaterpraxis zum Instrument eines Denkens, das mit Brecht »alle Dinge und Vorgänge nach ihrer vergänglichen und veränderlichen Seite fragt«. ¹⁰⁹ Benjamins Suche nach der »kleinen Pforte«, ¹¹⁰ die in der teuflischen Dialektik der Rechtsgewalt eine Bresche für das Eintreten der »Tradition der Unterdrückten« auf tun könnte, ¹¹¹ übersetzen Brecht und Müller in ein Theater, das durch die Mittel der Unterbrechung, der Zäsur und der Nichtidentität die Aporien des Politischen befragt und so zum öffentlichen Erfahrungsraum, zum »Bindeglied zwischen Literatur und Staatslehre«, wie sich Benjamin damals ausdrückte, wird. ¹¹² Inwieweit diese identitätsverneinende, nicht setzende, insofern rein ‚negative‘ Ästhetik noch dem späten Brecht der *Horatier*-Parabel gelingt, wird gleich abzuwägen sein. Müllers Neufassung lebt jedenfalls davon. Gezielt verwischt hier das

¹⁰⁶ Müller-Schöll 2016, 330.

¹⁰⁷ Gerade um die *Diktatur* als einzigen Ausweg aus dem Ausnahmezustand und als Mittel zur Wiederherstellung der gefährdeten Ordnung geht es in der so betitelten Abhandlung Schmitts aus 1921.

¹⁰⁸ Müller-Schöll 2002, 375.

¹⁰⁹ GBA 18, 237.

¹¹⁰ Benjamin 1991, II/1, 704.

¹¹¹ Benjamin 1991, II/1, 697.

¹¹² Benjamin 1991, II/3, 1456.

ambivalente Handeln des Protagonisten, das das römische Normensystem lahmlegt und zum Paradox treibt, die anfangs als granitisch erscheinenden Oppositionen von Gut und Böse, Held und Staatsfeind, Patriotismus und Terrorismus. Wenn die vorgeblich notwendige, ja verdienstvolle Gewalt, mit der »der Horatier als Stellvertreter seiner Stadt die Einheit des Imperiums Roms wiederherzustellen trachtet«, sich als ein »Kriegsverbrechen« entlarvt,¹¹³ unterminiert dies

die prinzipielle Möglichkeit einer ein für alle Mal gültigen Setzung einer staatlichen Ordnung, die etwa grundlegend anders wäre als die ihr entgegengesetzten Akte des Terrorismus. Das Böse [...] wäre im selben Maße auf der Seite der Einsetzung staatlicher Gewalt zu suchen wie auch auf der Seite der Akte, die sich der einmal eingesetzten staatlichen Gewalt widersetzen.¹¹⁴

Mit dem Wegbrechen der alles begründenden Opposition zwischen einem mit Gewaltmonopol versehenen Staat einerseits und dem ‚Terrorismus‘ des Einzelnen andererseits erweist sich jede davon abhängige Gruppenzugehörigkeit als arbiträr, die Angehörigen beider Städte als nicht *a priori* unterscheidbar: Römer oder Albaer, Horatier oder Kuriatier zu sein – solche Attribute stellt das unterschiedslose Töten des Horatiers als kommutativ und aleatorisch dar. So verfällt auch die Möglichkeit einer bequemen Verortung des Feindes jenseits der eigenen Grenzen; viel eher scheint das Geschehen in einen wirbelnden Teufelskreis von Bruder-, Feind-, Gleich- und Anderssein unterzugehen, sich insoweit einer eindrucksvollen Schmittschen Passage unheimlich annähernd:

Wen kann ich überhaupt als meinen Feind anerkennen? Offenbar nur den, der mich in Frage stellen kann. Indem ich ihn als Feind anerkenne, erkenne ich an, daß er mich in Frage stellen kann. Und wer kann mich wirklich in Frage stellen? Nur ich mich selbst oder mein Bruder. Das ist es. Der Andere ist mein Bruder. Der Andere erweist sich als mein Bruder, und der Bruder erweist sich als mein Feind.¹¹⁵

Diese dialektische Spannung, die nach Schmitt »die Weltgeschichte in Bewegung hält«,¹¹⁶ schließt die Pointe der Handlung um den Horatier ein, der »im Spiegel / das Feindbild« (Müller)¹¹⁷ und im buchstäblich verbrüderten Feindbild des Kuriatiers »die eigene Frage als Gestalt« (Schmitt)¹¹⁸ wiederfindet. Die Begegnung mit dem Bruder-Feind stellt seine

¹¹³ Müller-Schöll 2016, 328.

¹¹⁴ Müller-Schöll 2016, 330.

¹¹⁵ Schmitt 2015⁴c, 89. Die Passage wird in W 12, 877-878 von Alexander Weigel zitiert.

¹¹⁶ Schmitt 2015⁴c, 90.

¹¹⁷ W 5, 247.

¹¹⁸ Schmitt 2021⁸a, 87.

eindeutige, totalisierende Identität als ‚Römer‘ radikal in Frage und zerschmettert sie schließlich in ein Bündel verschiedener, ja kollidierender Tendenzen hinein, die *den Einzelnen* selbst zum Ort der »A-Identität« machen: Nicht nur ein Römer ist der Horatier, sondern genauso sehr ein »Bruder, Sohn, Schwager, jähzorniger Hooligan, potentieller Mörder«. ¹¹⁹ Seine innerliche Differenz, die den Konflikt der Kategorien – die Schmittsche »Entscheidung« – ins Innere des Einzelnen verlagert, macht auch, wie nun auszuloten sein wird, die prinzipielle Differenz von Müllers gegenüber Brechts Parabel aus.

3.5 ‚Perforation‘ des Lehrstücks: Stellvertretung und Sachlichkeit

In seiner Verklammerung von Politik und Unterdrückung, Macht und Ausbeutung liefert das Rom des *Horatier* eine musterhafte Konstellation Marxscher »Vorgeschichte«. ¹²⁰ Müller selbst benutzt den Begriff in Bezug auf *Philoktet*, um eine analoge antike Gesellschaft zu bezeichnen, in der das »Recht des Schwertes« besteht: eine Ethik, die Töten und Gewalt zwar nur nach bestimmten Regeln gestattet, aber eben durch diese Restriktionen zugleich legitimiert. ¹²¹ Dabei betont er, dass die gewaltdurchdrungene Stückkonstellation »von der Klassenstruktur der abgebildeten Gesellschaft [...] und von der Eigentumsform« bestimmt sei; ¹²² noch mehr, sie stelle überhaupt den genetischen Moment des »Übergang[s] von der clanorientierten Gesellschaft zur Klassengesellschaft [...], von der Familie zum Staat« dar, welcher auch »zu einem neuen Recht führt«. ¹²³ In Bezug auf den *Horatier* wird er Jahre nach der Stückentstehung zweimal in dieselbe Richtung argumentieren. Im Vorwort zu einer englischen Übersetzung des Stücks von 1976 kommentiert er den Handlungsausgang bei Livius’ »account« und bei Corneilles »play« wie folgt:

The account: the victor/murderer was subjected to a symbolic execution after his father had paid a heavy fine; he passed with black veiled head through the gate of the Horatia erected for the sister he had murdered. The play: on behalf of the indispensable son, the (dispensable) father is executed by his own wish. ¹²⁴

¹¹⁹ Müller-Schöll 2016, 337.

¹²⁰ Bekanntlich benutzen Marx und Engels den Begriff zur Bezeichnung des in der westlichen Antike angefangenen und durch die kommunistische Revolution abzuschließenden Zeitalters der Klassengesellschaft (vgl. bes. MEW 13, 8-9).

¹²¹ W 1, 326.

¹²² W 8, 158.

¹²³ W 10, 334. Mit einer solchen Deutungsperspektive und deren marxistischen Grundlagen (insb. George Thomson) hat sich Ostheimer (2002, bes. 63-73) am eingehendsten beschäftigt.

¹²⁴ W 8, 185.

Müller bezeichnet die bisherigen Handlungslösungen, in denen der Schuldige durch Geld oder ein stellvertretendes Opfer ersetzt wird, als »usual solutions« abendländischer Klassengesellschaft, Beispiele der »politics of transference«, die noch in der kapitalistischen Gegenwart herrscht und überwunden werden soll: »as long as there are classes there will be class justice: as long as the division of labor is not eliminated there will be privileges; they will not end before the end of (christian) capitalism«.¹²⁵ Die Auffassung Roms als Modellsystem der Stellvertretung ist in der politischen Theorie nicht neu. Wenn Müller mehrfach auf den Grundcharakter der römisch-christlichen Zivilisation als »Zivilisation der Stellvertretung, der Delegierung« beharrt, welche damit anfangs, dass »einer [...] für die andern am Kreuz [hängt]«,¹²⁶ so kann er sich in diesem Punkt nicht zuletzt auf Schmitt selbst stützen, der die Verknüpfung von politischer und religiöser »Repräsentation« aus dem gemeinsamen Grundsatz der »Verkörperung einer Idee« ableitet.¹²⁷ Offenbar ist etwa der Bezug, wenn Müller betont, das Prinzip der Kreuzigung wiederhole sich in der Stellvertretung Christi durch die Priester und besonders durch den Papst.¹²⁸ Gerade der Versuch einer Überwindung dieses Paradigmas scheint dem Ausgang des *Horatier* zugrunde zu liegen, als das Volk dem Vater, wenn dieser sein Leben mit dem des Sohns austauschen will, bedeutsam antwortet: »Kein Mann ist ein anderer Mann«.¹²⁹ Im gleichen Geist wird Müller elf Jahre später im *Gespräch mit den Schauspielstudenten* den Begriff der Klassenjustiz wiederaufgreifen:

[D]er Kompromiß, der gefunden wird, der ist eigentlich die Begründung des Römischen Rechts, was immer noch gilt in Europa, nämlich, daß ein Tor gebaut wird, das Tor der Horatier, und der Horatier geht da durch mit verhülltem Kopf, und der Vater zahlt eine Geldstrafe, also Klassenjustiz. Der Horatier wird gebraucht, und das ist der Hauptpunkt dabei, daß der eben gebraucht wird, der Junge und das Geld.¹³⁰

Corneilles Schluss drehe sich ebenfalls letztlich allein um Brauchbarkeit, denn »da bietet der Vater sich an als stellvertretendes Opfer für den Sohn, das Opfer wird akzeptiert, der Vater statt des Sohnes hingerichtet, weil er für die Sozietät nicht so brauchbar ist wie der Sohn«.¹³¹ Die Fortsetzung einer solchen Sicht in der modernen französischen Tragödie beweist die Permanenz der römischen Rechtsgrundlagen über deren Zeitgrenzen hinaus. Die

¹²⁵ W 8, 185.

¹²⁶ W 9, 244. Zum Stichwort »Stellvertretung« bei Müller vgl. Morel (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 39-45.

¹²⁷ Vgl. Schmitt 2019⁷.

¹²⁸ W 12, 544-545.

¹²⁹ W 4, 81.

¹³⁰ W 11, 263.

¹³¹ W 11, 263.

Klassenstruktur und das Rechtssystem, die das geschilderte antike Modell bestimmen, wirken in der nachantiken Gesellschaft fort; der Faden zieht sich bis hin zum gegenwärtigen Kapitalismus. Demgegenüber steht die erstrebte Wende des sozialistischen Systems, aus dem Müller schreibt, dessen »Programm« und Anspruch die Aufhebung der von der Antike eingeführten Klassengesellschaft ist. Vorschnell wäre es aber, zu folgern, dass der Sozialismus aus diesem Grund einen Freibrief bekomme; im Gegenteil wird dessen Position von Müller ebenfalls problematisiert:

Und dann schien mir interessant, daß an einem neuen historischen Drehpunkt, wo auf dem Programm steht die Aufhebung der Klassengesellschaft, daß man diese alten Kollisionen ganz neu sehen kann, und daß es ungeheuer wichtig ist und produktiv, auf dieser neuen Drehscheibe die alte Drehscheibe anzusehen, und die Formulierung von kollektiven Erfahrungen, die in diesen Texten gegeben ist, neu zu interpretieren.¹³²

Die gegenwärtige und die antike »Drehscheibe« über- und gegeneinander zu spielen, entspricht im Grunde dem, was ein vorhin angeführtes Müller-Zitat als ein »dialektisches Aufeinanderbeziehen« von Altem und Neuem erläutert hatte. Indem Müller die interpretative Fruchtbarkeit der »alten Kollisionen« unter der Lupe des neuen Systems hervorhebt, impliziert er dabei, dass gerade die Aktualität von sozialen Konfliktmustern wie dem des *Horatier* die verfehlte Beendigung geschichtlicher Dialektik durch den Sozialismus beweist. Im Gegenteil dehnt das Stück die marxistisch-dialektische Sichtweise auf die kommunistische Entwicklungsgeschichte selbst aus und deckt dabei auf, dass gerade in der ruinösen Widersprüchlichkeit der dargestellten römischen Sozialisation das Paradigmatische auch und vor allem für die sozialistische Gesellschaft liegt. Und zwar steht dabei nicht nur deren Umgang mit den *vergangenen* finsternen Kapiteln ihrer Geschichte auf dem Prüfstand, sondern auch der ihr *immer noch* innewohnende Gräuel. Anstelle der Chimäre einer erfolgten Loslösung von der barbarischen »Vorgeschichte« tritt das spürbare Fortbestehen jener »Grunderfahrung [...]: Staat als Gewalt« auf,¹³³ welche Müller an anderer Stelle vielsagend als die schmerzhafteste Erfahrung eines »langsamen und beinahe lautlosen Untergangs einer großen Utopie in der westlichen Grenzprovinz des *dritten Rom*« formulieren wird.¹³⁴

¹³² W 10, 334-335.

¹³³ W 12, 86.

¹³⁴ W 8, 607. Hervorhebung hinzugefügt. Die Formel „Moskau, Drittes Rom“ ist eigentlich ein auf das 16. Jahrhundert zurückgehender traditioneller Ausdruck für den imperialen Machtanspruch Russlands als vermeintlicher dritter Erbe von Rom und Byzanz.

Mit der Einbeziehung des Sozialismus in die Stückdialektik ergibt sich die tiefste methodische Nähe des Stücks zum Brechtschen Modell, doch gleichzeitig auch dessen Abstoßung. Versehen mit dem Untertitel *Lehrstück über Dialektik für Kinder*, macht sich Brechts *Die Horatier und die Kuriatier* die Funktionsweise von Dialektik zum dramatischen Lehrobjekt und konstruiert ein lineares Beispiel für die praktische Anwendung dialektischen Denkens zum Nutzen politischer Erziehung. Der Kampf zwischen den beiden Brüder-Drillingen – gemäß römischer Originalversion – zeigt am geschickten Handeln des allein gegen drei gebliebenen Horatiers, wie der Wechsel der Kampfbedingungen einen Wandel der Kampfmittel erfordert: Durch die »dialektische Durchdringung der Bedingung-Mittel-Relation«¹³⁵ kann der schlechter ausgerüstete und in der Unterzahl gebliebene Horatier den Sieg über den Gegner erringen. Alles kreist grundsätzlich um menschlichen Intellekt und strategische Fähigkeiten; der Mensch tritt als handelndes Subjekt und Gestalter der Geschichte auf, der sich Dialektik aktiv zunutze macht. Parallel dazu erscheint das Töten als eine notwendige *extrema ratio*, die weitere Gewalt erfolgreich vermeidet und zur Erreichung eines höheren gesellschaftspolitischen Zwecks dient.

Die kalkulierte Einspannung marxistischer Dialektik macht sich Müller wie sonst kein späterer Dramatiker zu eigen; wie Girshausen schreibt, »[i]t is because Müller is a dialectician and transforms dialectics into dramatic form that he is a legitimate successor to Brecht«.¹³⁶ Doch im *Horatier* erweitert die Dialektik sozusagen ihren Fokus: Sie erscheint nicht mehr als ein in sich vollendetes Instrument *in den Händen* des historischen Subjekts und *innerhalb* einer deutlich konturierten politischen Konstellation; ebendiese Konstellation und die Rolle des Individuums in ihr werden dialektisch betrachtet und infrage gestellt. Der Horatier erweist sich zunehmend als Mittel und Opfer strukturell-sozialer Zwangslagen, in denen das Töten nicht mehr, wie bei Brecht, die notwendige Ausnahme darstellt, sondern zur systemischen Norm geworden ist; in solchen Zwangslagen, welche das Subjekt teilweise selbst entfacht, wird dieses zum eigenen Opfer und mithin auch zum *Objekt* des historischen Prozesses. Der dialektische Rahmen dehnt sich aus, indem er die Rolle der Gewalt im Geschichtsprozess, die Frage ihrer Berechtigung wie auch ihrer Auswirkungen auf die Individuen problematisiert. In diesem Licht erscheint Brechts Postulat einer notwendigen und kontrollierbaren staatlichen Gewalt sowie eines innerhalb dieser Gewalt souverän handelnden Individuums als gefährlich naiv: Die Spirale des Tötens gerät bei Müller schnell außer

¹³⁵ Stillmark 1990, 338.

¹³⁶ Girshausen 1981, 405.

Kontrolle und entlarvt dabei einen Staat, der in Gewalt und Unterdrückung selbst wurzelt. In seiner scheinbar zustimmenden Vorführung dieser staatlichen, auf den Kommunismus vorausweisende Gewalt, bringt *Der Horatier* gerade die Unhaltbarkeit der Brechtschen ‚Nativität‘ vor Augen. Das Drama versteht sich eigentlich als »Gegenentwurf« zu Brechts *Die Horatier und die Kuriatier*, wobei der Begriff explizit »nicht als Widerlegung, sondern als dialektische Ergänzung« von Brechts Stück zu verstehen ist.¹³⁷ »Ich habe da angefangen, wo Brecht aufgehört hat«, wird Müller Jahre später bekanntlich erklären.¹³⁸

Tatsächlich fing Müller auch biografisch dort an, wo Brechts Erfahrung zum Ende kam. Gerade auf die radikale Andersheit der jeweiligen existenziellen Situationen in den 30er und 60er Jahren ist Müllers Divergenz in der Lehrstückpraxis eigentlich in erster Linie zurückzuführen. Denn im Gegensatz zu Brechts »Gewißheit des richtigen Weges« zu einer Zeit, in der der Sozialismus in Deutschland noch die *ideale* Alternative zum herrschenden Kapitalismus war, musste Müller seine persönliche und gesellschaftliche Situation zunehmend aus der Perspektive des *realen* Sozialismus wahrnehmen, in dem »die eindeutige Freund-Feind-Polarität keine Stelle mehr besaß« und selbst die eigene, theoretisch ‚richtige‘ politische Umwelt immer mehr in helldunkle Töne eintauchte.¹³⁹ Spätestens seit dem Aufhebungsverbot blieb er dieser Welt gegenüber in einer stets ambivalenten und zerrissenen Stellung.¹⁴⁰ Vor einem solchen Hintergrund konnte Müller nicht länger, wie er häufig betonte, nach der buchstäblichen Wegweisung der marxistischen Klassiker arbeiten: Ihr Wort konnte, seitdem es Praxis geworden war, nicht weiterhin als gültiger Autoritätsbeweis wie für Brecht genommen werden.¹⁴¹ Die kommunistische Praxis selbst war nunmehr zu befragen, insbesondere die Antinomien von Terror und Menschentum, Individuum und revolutionärem Kollektiv. Solche Antinomien kann Müller zugunsten ideologischer Integrität nicht mehr harmonisieren. So führt er Brechts Theaterpraxis in der einzigen Art und Weise weiter, die ihm nunmehr möglich erscheint: indem er deren Widerspruch aufreißt und durch die ihr selbst gehörende dialektische Brille betrachtet. Zu Recht schlägt Girshausen vor:

Is it possibly the case that the apparent attitude of opposition to Brecht that Müller seems to hold is in fact the only form of agreement with Brecht possible for him

¹³⁷ Die Aussage stammt aus einer biografischen Notiz Karlheinz Brauns aus dem Jahre 1972, hier zit. nach Hauschild 2001, 263-264.

¹³⁸ W 10, 252.

¹³⁹ Silberman 2004, 201.

¹⁴⁰ Spezifisch zur biografischen Entwicklung von Müllers Verhältnis zur DDR vgl. Schulz 2016.

¹⁴¹ Vgl. bes. W 10, 59.

today: an attitude that originates with Brecht, that is dialectically treated and hence driven to self-contradiction?¹⁴²

Nicht eine Übernahme oder Ablehnung schlechthin, sondern ein dialektisches Fortschreiben der Brechtschen Methode in deren zwangsläufig neuen Lebensbedingungen ist das treibende Prinzip von Müllers Lehrstück. Was dies konkret heißt, wird ein synoptischer Blick auf die Dramenkonstellation um den *Horatier* verdeutlichen. Das Stück steht eigentlich zwischen *Philoktet* (1965) und *Mauser* (1970) als Mitteltext einer dramatischen »Versuchsreihe«, von der es ausdrücklich heißt, sie »setzt voraus/kritisiert Brechts Lehrstücktheorie und Praxis«. ¹⁴³ Durch inhaltlich verschiedene, gleichermaßen zugespitzte Konfliktkonstellationen übernehmen die drei Dramen Formen und Instrumente des Brechtschen Lehrstücks, konfrontieren sich aber zugleich mit den problematischen, d. h. aus Müllers Zeitperspektive zu »kritiklos« hingenommenen ideologischen Postulaten seines politischen Credos. ¹⁴⁴ Den Grundkonflikt von Brechts *Maßnahme* ins Extreme treibend, dialektisiert *Mauser* das Problem der ‚erforderlichen‘ Unmenschlichkeit praktischen revolutionären Handelns an der Figur eines Revolutionärs, der in seine Arbeit so sehr hineingewachsen ist, dass er sich in einen bewusstlos-orgiastisch tötenden Henker verwandelt hat. Das ideologische Revolutionskind, das von der Revolution selbst hingerichtet wird, ist vom unkontrolliert und fanatisch tötenden Horatier, Instrument und Opfer Roms, gar nicht weit entfernt. Er scheitert »an der den Menschen überfordernden Anstrengung, unmenschlich zu handeln; Wahnsinn, Versteinierung, Selbstentfremdung, Selbstannihilation sind sein Schicksal«. ¹⁴⁵

Eine Variation analoger Themen, doch in den mythischen Schauplatz des Trojanischen Kriegs versetzt, bietet Müllers Bearbeitung des sophokleischen *Philoktet* dar. Hier ist der unmenschliche Staatshenker der machiavellistische Realpolitiker Odysseus; im Auftrag des griechischen Heeres wird er von Troja auf die unbewohnte Insel Lemnos geschickt, um den dort Jahre zuvor wegen einer unheilbaren Wunde ausgesetzten, nun jedoch für den Krieg wieder gebrauchten Feldherrn Philoktet zurückzuholen. Wenn aber die von ihm ersonnene List am Moralgefühl seines Genossen Neoptolemos scheitert und der rachedurstige Philoktet außer Kontrolle gerät, muss ihn Neoptolemos töten. Durch eine neue List wird es Odysseus aber trotzdem gelingen, die Leiche des Kämpfers für den guten Ausgang des Kriegs

¹⁴² Girshausen 1980, 407. Allgemein zu Müllers Verhältnis zu Brechts Lehrstück vgl. Girshausens gesamten Artikel sowie die spätere Monografie Maier-Schaeffers (1992).

¹⁴³ W 4, 259.

¹⁴⁴ W 12, 465.

¹⁴⁵ Lehmann/Winnacker 2003, 252.

einzusetzen. Die Dialektik von Gebrauch und Ausstoßung (bzw. Tötung) des Einzelnen im Namen des politischen Kollektivs ist hier an der Figur des verwundeten Philoktets direkt erkennbar; doch subtiler und tiefer ist dieselbe Dialektik in Odysseus selbst verwurzelt, der in seiner totalen Identifikation mit einer zynisch-berechnenden politischen Zweckrationalität das eigene Selbst komplett geopfert hat und zur bloßen staatlichen Funktion, jeder Menschlichkeit unfähig, geworden ist. Neben einer gesamtabendländisch zivilisationskritischen Deutung im Zuge von Horkheimer/Adornos *Dialektik der Aufklärung* gilt Müllers Odysseus demnach als »Chiffre für den Untergang des Individuums, des Humanismus und der Subjektmoral in Taktik und Terror der kommunistischen Realgeschichte [...], kulminierend in der Person Stalin und im Stalinismus«. ¹⁴⁶ Bezeichnenderweise wird Müller in seiner Autobiografie die *Philoktet*-Bearbeitung als »Übersetzung des Sophokles ins Römische, eine staatlichere Version« bezeichnen. ¹⁴⁷

Mutatis mutandis kehren also im *Horatier* dieselben Grundfragen und -konflikte zurück, anhand derer sich Müllers gesamte dramatische Reflexion der 60er Jahre mit dem Brechtschen Modell sowie der unmittelbaren politischen Gegenwart konfrontiert: das Problem der ‚notwendigen‘ staatlichen Gewalt, die sich als instrumentelle Vernunft verselbstständigt und schließlich zum sich perpetuierenden Tötungsmechanismus wird; die Funktionalisierung und Auslöschung einzelner Individuen im Namen des Kollektivs; die Alienation solcher Individuen zugunsten einer absoluten Identifikation mit der Staatsraison. Die staatliche Instanz entlarvt sich auch hier als ein System, das auf einem ‚odysseischen‘ Vernunftprinzip abstrakten Funktionalismus basiert und insoweit einen utilitaristischen, objektifizierenden Umgang mit den Individuen hervorbringt. In einem der späten Gespräche Müllers mit Alexander Kluge erscheint im Untertext eine prägnante Formulierung:

Die tiefsitzende Grausamkeit Roms hat eine Ursache: Sachlichkeit / Über 500 Jahre klares Unterscheidungsvermögen: „Das da ist ein Feind, das da ist kein Feind“ / Die Stärke des Imperiums liegt darin, daß es sich nicht wie ein Herrscher, sondern wie eine Sache verhält / S.P.Q.R. ¹⁴⁸

Die grausame Sachlichkeit des römischen Staatsdenkens: Zu einer Zeit, in der Müllers selbstreflexive Äußerungen noch relativ spärlich sind, ¹⁴⁹ legt *Der Horatier* dieses Konzept

¹⁴⁶ Emmerich 1996, 220. Zu beiden Perspektiven auf Odysseus vgl. zuletzt Stramaglia 2020, 79-114.

¹⁴⁷ W 9, 251.

¹⁴⁸ Ungedruckte Passage aus der Gesprächscollage *Rom, so fern wie der Mond* (1991); Transkript zugänglich bei: <<https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/1941/transcript>>.

¹⁴⁹ Diese werden sich nämlich erst ab den 70er Jahren mit dem Zunehmen der Interview-Praxis vermehren.

performativ an den Tag und führt somit *in nuce* ein Motiv ein, das in den späteren Dramen sowie theoretischen Ausführungen noch großes Gefolge haben wird. In seinem alles lenkenden Pragmatismus, seiner *sachlichen* – im Gegensatz zu *menschlichen* – Anlage, zeigt Rom im frühen Lehrstück bereits die ersten Züge jenes Bilds, das Müllers späteres Werk konsolidieren wird: das Bild als geschichtlicher Prototyp totalisierenden Staatsdenkens und unmenschlichen, geradezu maschinellen politischen Kalküls. Knapp vier Jahre nach der Kritik des politischen Rationalismus im Griechenland des *Philoktet* färbt sich dieses Bild abstrakter römischer Staatlichkeit wieder mit den Tönen einer Zivilisationsdialektik Frankfurter Beigeschmacks: Die ins Extrem getriebene staatliche Rationalität fällt in Brutalität und Barbarei zurück.¹⁵⁰ Der abstrakt-inhumane Charakter des römischen Staatswesens drückt sich hier in der rechtlichen Gestalt einer Sentenz aus, die ganz auf einem abstrakten Prinzip »klare[n] Unterscheidungsvermögen[s]« basiert: Verdienst und Schuld, Sieger und Mörder. Dieses Prinzip wird wortwörtlich umgesetzt, erweist sich aber gerade in der Realität seiner Umsetzung als absurd und inhuman. Es ist interessant, den Gedanken mit Befunden aus der geschichtswissenschaftlichen Forschung zu vergleichen. So stellen David Ibbetson und Andrew Lewis in ihrer Untersuchung zu *The Roman Law Tradition* etwa fest:

Treating law as *a system of rules separate from social practice*, the Roman jurists were forced to develop new forms of reasoning to enable them to identify valid rules. Following the model of the grammarians they used *arguments of analogy and contrariety* in order to demonstrate the essential similarity or dissimilarity of a new case to an established one, and developed techniques of induction and deduction in order to *generate abstract principles from concrete cases* and then to reason outwards from these principles to new situations.¹⁵¹

Die Geschichtswissenschaftler identifizieren die Abstrahierung von der konkreten Sozialpraxis in ein geschlossenes System hinein, das nach intern-logischen Regeln der Analogie und Ableitung funktioniert, als Grundprinzip des römischen Rechts. Ebendieses Prinzip wird von Müller *ad absurdum* geführt, um im Extremfall das unmenschliche Potenzial des Verfahrens aufzudecken. Dies mag insofern einen anderen bekannten Rechtsfall aus der römischen Geschichte in Erinnerung rufen, den Müller im bereits zitierten Kluge-Gespräch erwähnt: die Geschichte von Sejans Kindern. So erzählt sie Müller selbst:

MÜLLER Sejans war der Hauptratgeber von Tiberius, und ich glaube der Chef der Prätorianer, also so etwas wie Beria für Stalin.

¹⁵⁰ Zu Müllers Verhältnis zur Dialektik der Aufklärung vgl. Stramaglia 2020, 67-78.

¹⁵¹ Ibbetson/Lewis 1994, 11.

KLUGE Der von einem Tag auf den anderen gestürzt wurde.

MÜLLER Ja, und dann werden seine Kinder auch noch zum Tode verurteilt.

KLUGE Das sind Minderjährige.

MÜLLER Ja. Seine Tochter ist aber noch Jungfrau, und es gibt da eine juristische Sperre: Eine Frau darf nicht zu Tode gebracht werden, bevor sie mannbar ist, also muß der Henker sie vergewaltigen, bevor er sie erdrosselt. Das ist die Geschichte.

KLUGE Das geschieht?

MÜLLER Ja.¹⁵²

Auch in diesem Fall führt die exakte Befolgung eines abstrakten Rechtsprinzips zu einer absurden und schrecklichen Umsetzung, die auf die Barbarei hinweist, die dem aus Müllers Sicht blind ‚administrativen‘ Charakter des römischen Staatswesens innewohnt:

KLUGE Auf diese Weise wird die Rechtsordnung zerstört und auch gleichzeitig verteidigt. Der Kaiser hat nicht die Macht, die Rechtsordnung völlig zu brechen?

MÜLLER Nein, auf dem Papier jedenfalls muß alles in Ordnung sein. Das Papier spielt dabei eine wichtige Rolle.¹⁵³

Das römische Rechtswesen tritt hiermit wieder als brutale Staatsmaschine auf, die eine Art Eigenverlauf hat und nicht mal vom König – wie etwa in Corneilles *Horatier* der Fall ist – angehalten werden kann. Der wiederholte Anachronismus des Papierbegriffs stellt dabei mehr als eine Redewendung dar; wie schon der Beria-Vergleich zu Zitatbeginn führt er eine Parallele zur sozialistischen Modernität anspielungsweise ein. Die Assoziation beider Imperien, des eisernen Staatsapparat Roms und des »bürokratischen Terror[s]«¹⁵⁴ des Stalinismus, wird somit abermals nahegelegt.

Durch seine politische Sozialisation für die ‚Sache‘ Rom kooptiert, gibt der Horatier seine Identität als Einzelner offenkundig auf. Die Art und Weise, wie dies geschieht, ist ‚phänotypisch‘ anders, jedoch prinzipiell vergleichbar mit der Selbstentfremdung von Mauer und Odysseus. Auf den Vorgang weist schon die Übertragung der Männerwahl an den Zufall des Losentscheids hin, was die Beliebigkeit der Zweikämpfer nahelegt. Dabei handelt es sich nicht nur um einen der Momente, bei denen der berichtende Chor verweilt, sondern bezeichnenderweise auch um eine Abweichung Müllers von allen Vorgängern: Bei Livius, Corneille und Brecht entsprang die Kämpferauswahl dem wohlüberlegten Bemühen, die nationale Sache den bestmöglichen Männern anzuvertrauen. Demgegenüber suggeriert das zufallsgesteuerte Verfahren bei Müller, dass Kämpfer auswechselbar und ersetzbar sind. »Rom

¹⁵² W 11, 16.

¹⁵³ W 11, 17.

¹⁵⁴ W 8, 385.

hat viele Schwerter«, wird der Chor dem Vater antworten, wenn dieser den besonderen Kampfwert seines Sohns anzuführen versucht.¹⁵⁵ Durch schieren Zufall auserkoren, erweist sich der Horatier so sehr wie sein Gegner grundsätzlich als eine Spielfigur in fremden Händen. Seine Selbstentfremdung verweist abermals auf das Problem der Stellvertretung und Ersetzbarkeit, das schon für Brecht einen Stolperstein in der kommunistischen Kollektivlogik dargestellt hatte und auch bei Müller ein stets latentes Grundthema bis hin zu *Mommsens Block* bilden wird.¹⁵⁶ Auf eine (juristische, politische, militärische) *Sache* reduziert, erweist sich die einzelne Existenz als austauschbar, mithin als an sich wertlos: Stellvertretung und Ersetzbarkeit als Problemkerne sozialistischer Gegenwart legen ihre Wurzeln im römischen Abstraktionsprinzip auf.

Grausam ersichtlich wird die Selbstentfremdung des Horatiers, wenn er noch mitten im ideologischen Anschwung mit einem fast automatisierten Gestus seine Schwester erstickt. Die vollkommene Vergessenheit jedes humanen Affekts in jenem entscheidenden Moment deutet darauf hin, dass im Horatier individuell-affektive durch politische Beziehungen vereinnahmt und auf die alleinige Freund-Feind-Opposition verkürzt worden sind. Von der Entscheidung, gegen den Schwager zu kämpfen, zum stolzen Zeigen des mit Schwesterblut befleckten Schwerts vor dem Volk negiert der Horatier jedweden Familienband. Mit logischer Konsequenz und gruseliger Ironie zugleich ist die einzige Entität, der er eine ‚familiäre‘ Identität einräumt, seine »Braut Rom«. Doch der Diskurs trifft wohlgerne nicht nur auf den Horatier selbst; denn zögert dieser keine Sekunde, Schwager und Schwester für Rom umzubringen, so hatte sich auch der Kuriatier ebenso wenige Skrupel gemacht, gegen ihn aufs Schlachtfeld zu gehen: Wie ein Teilnehmer des *Gesprächs mit den Schauspielstudenten* anmerkt, »würde das Stück [im umgekehrten Fall] *Der Kuriatier* heißen«. ¹⁵⁷ Verblüffend ist ebenfalls das Verhalten des Vaters, nicht nur wenn er den Sohn nach dem Schwestermord ohne ersichtliches Entsetzen als Sieger umarmt, sondern auch wenn er im Prozess mit dem alleinigen Argument seines Kampfwertes für seinen Freispruch plädiert. Ein anderer Gesprächsteilnehmer folgert: »Das, was der Vater macht, machen ja alle, bis auf die Tochter. Alle diese Figuren setzen Politik höher als menschliche Bindungen«. ¹⁵⁸

¹⁵⁵ W 4, 78.

¹⁵⁶ Vgl. § 9.2.

¹⁵⁷ Die Anmerkung stammt von Johanna Schall, die in der Uraufführung vom *Horatier* 1988 mitspielte. Sie führt weiter: »Die Etrusker, Römer und die aus Alba, die nehmen sich eigentlich nicht viel. Ich kann jedenfalls nicht so gucken, daß die einen besser sind als die andern oder grundsätzlich anders« (W 11, 262).

¹⁵⁸ W 11, 262.

Tatsächlich scheint die Schwester die einzige Gegeninstanz zu dieser Denkweise darzustellen; in Antigone-ähnlicher Haltung wagt sie alleine, das Opfer des politischen Brüdermords im Namen menschlicher Liebe und auf Kosten des eigenen Lebens zu betrauern.¹⁵⁹

Das Schicksal ihres Bruders wird sich indes nicht als besser erweisen. Im Laufe der Gerichtsverhandlung bleibt er signifikanterweise durchaus stumm. Wenn er dann hingerichtet wird, entwirft der Text das sinnfälligste Bild seines vollzogenen Objekt- bzw. Instrument-Werdens: die Vision seiner versteinerten Leiche, mit dem Schwert zusammengewachsen und durchaus verdinglicht infolge seines Auftrags, im Namen Roms zu töten:

Und das Schwert wurde ihm aus der Hand gebrochen
Nämlich seine Hand mit der Totenstarre
Hatte sich geschlossen um den Schwertknauf
So daß die Finger gebrochen werden mußten
Dem Horatier, damit er das Schwert herausgab
[...]
Damit gebraucht werden konnte von andern besser
Was gut gebraucht hatte er und einmal nicht gut.¹⁶⁰

Die römischen Funktionäre, die der Leiche aus dem *rigor mortis* das Schwert gewaltsam entreißen und sie dabei schänden, stellen noch ein augenfälliges Sinnbild vom staatlichen *Gebrauch* – bezeichnenderweise wird das Wort zweimal wiederholt – der Person und von deren Reduktion auf ihren Funktionswert dar. Mit dieser Szene mündet die Dialektik von Beanspruchung und Ausstoßung analog zum *Philoktet* in der ‚Verwertung‘ der Leiche bzw. ihrer Waffe (bei *Philoktet* wird ebenfalls sein Bogen weggenommen und weiter benutzt). Dieselbe Dynamik tritt hierbei tatsächlich zutage, die Müller im »römischen Zuschnitt des Sophokles« bereits angelegt sah: der »staatliche Griff nach den Toten«.¹⁶¹ In beiden urzivilisatorischen Modellen reicht die staatliche Macht über den Einzelnen bis hin zur Verfügung über dessen Leichnam. Bezogen auf die *Antigone*, in der Müller an Kreon denselben Grundzug erkennt, erläutert er noch einmal: »Bei Sophokles gibt es eine neue Definition von Recht. Da beginnt eigentlich der Griff des Staats nach den Toten. Der Staat besetzt die Toten«.¹⁶²

In dieser auf kommunistische Ideologieauswüchse vorausweisenden staatlichen Einspannung gesamter Existenzen, in der Kontrolle über sie bis in den psychologischen und

¹⁵⁹ Insofern könnte man die hier nur skizzierte Schwesterfigur als eine frühe Vorläuferin anderer weiblichen Resistenzfiguren Müllers, die sich der männlich bestimmten Ordnung unterschiedlich widersetzen: von Dascha in *Zement* (1972) über Ophelia/Elektra in *Hamletmaschine* (1977) zu Medea in *Verkommenes Ufer* (1983).

¹⁶⁰ W 4, 83-84.

¹⁶¹ W 8, 268. Hervorhebung hinzugefügt.

¹⁶² W 12, 501.

affektiven Bereich, zeigt *Der Horatier* genauso unverkennbar wie *Philoktet* und *Mauser* die Kontiguität zu den vorherigen Produktionsstücken Müllers. Jene »umfassende Etablierung einer Ökonomie der Verwertbarkeit des Einzelnen«, die die Aufbaustücke in der unmittelbaren sozialistischen Realität umsetzten, stellt sich durch die Modelle der Lehrstücke als »eine Grundstruktur der Moderne« heraus, die »im Sozialismus nicht weniger greift als im Kapitalismus«.¹⁶³ Auf sozusagen höherem Maßstab bringen *Der Horatier*, *Philoktet* und *Mauser* dasselbe Entfremdungsproblem auf die Bühne, das die Produktionsstücke als direkte Konsequenz der Parteiaufforderung, »die persönlichen Interessen in die gesellschaftlichen einzuordnen«, bloßgelegt hatten.¹⁶⁴ Gleichermäßen parallelisiert das versuchte Heldentum des Horatiers, das sich als hohl und funktionell erweist, die postheroische, buchstäblich selbst-lose Arbeitsdimension von *Zement*, *Der Bau* oder *Traktor*. »Ein Held spart den nächsten«,¹⁶⁵ heißt es in letzterem Stück, was bedeutet, dass in der Aufbaugesellschaft nicht mehr der einzigartige Kriegsheld, sondern der Held der Arbeit gefragt ist, welcher »sich vor allem durch eines auszeichnet: durch seine Ersetzbarkeit als Individuum im Hinblick auf das Große und Ganze des Werkes, dessen Errichtung sein Einsatz gilt«.¹⁶⁶

Gerade in diesem von Brecht schon obsessiv befragten Problemkern¹⁶⁷ erweist sich indes Müllers Entfernung von seinem Vorbild: Dessen gezielt pädagogische Ausnüchterung, die eine antagonistische Ordnung von Freund und Feind wiederaufstellt, bleibt letztlich in jenen totalisierenden Kampfkategorien gefangen, die nach Schmitt zur Absolutierung des Feinds und zur Funktionalisierung des Eigenen führen. Indem Müller die äußerlichen Freund-Feind-Oppositionen auflöst und die Widersprüchlichkeit ins irreduzible, überbordende Innere des Einzelnen verschiebt, führt er den problematischen Charakter einer Gesellschaft vor Augen, die Gleichberechtigung in Gleichschaltung übersetzt und das Individuum zur austauschbaren Funktion des Staates macht. Sein Theater »ent-scheidet die Entscheidungen und ent-setzt die Setzungen«;¹⁶⁸ es »perforiert« somit, mit Müllers eigener Wendung,¹⁶⁹ die vielleicht etwas zu schlicht ausgenüchterte Dialektik von Brechts Parabel und führt ihren

¹⁶³ Weitin 2003, 235-236. Müller selbst spricht von der »Geschichte, soweit sie nach dem Philoktet-Modell gemacht wurde und wird« (W 8, 158).

¹⁶⁴ Bittighöfer/Hoppe 1972, 217.

¹⁶⁵ W 4, 500.

¹⁶⁶ Weitin 2003, 189.

¹⁶⁷ Hier wird er in Bezug auf Brechts *Galilei* und *Coriolan* in § 6.3 wiederkehren.

¹⁶⁸ Müller-Schöll 2002, 407.

¹⁶⁹ W 8, 230. Für eine ausführliche Erläuterung dieser ‚Perforation‘ im *Horatier* vgl. Müller-Schöll 2016, 331-338.

Rückfall in didaktische Muster politischen *Einverständnisses*, mit dem von Brecht selbst problematisierten Begriff, unmittelbar vor Augen.¹⁷⁰ Der Horatier, Einzelkämpfer zunächst für die Gesellschaft, wird zu ihrem Feind, wenn er ohne ihr Einverständnis weiterkämpft; der Revolutionär, der zum Feind der Revolution geworden ist, muss aus ihr ausgestoßen werden. Das Einverständnis ist – grausame Krönung der Dialektik, welche das Stück mit *Philoktet* und *Mauser* teilt – erst im Tod wiederherzustellen.

3.6 Arbeit am Lehrstück: Vom Einverständnis zur Differenz

Nicht auf inhaltlicher Ebene allein bewegt sich Müllers dialektische Umschreibung des Lehrstücks. Die »Materialschlacht Brecht gegen Brecht«¹⁷¹ spielt sich genauso intensiv auf dem Schlachtfeld der Formen ab, und zwar ebenfalls als eine Doppelbewegung gleichzeitiger Aufnahme und Überwindung von Parabelform und epischem Theater.¹⁷² Methodischer Fixpunkt, der auch bei Müller ein solcher bleibt, ist zunächst einmal das Grundverfahren der Verfremdung, so wie es Brecht als »Art der Darstellung« einsetzt, durch die »das Geläufige auffällig« wird und die geschilderten Umstände und Verhältnisse, die als »natürlich« erscheinen, »als künstlich erkannt werden« können.¹⁷³ Indem die Darstellung ihre Gemachtheit exponiert, kann die vorgeführte Realität nicht mehr als naturgegeben, sondern als kontingent und somit als »veränderbar« erkannt werden.¹⁷⁴ In dieselbe Richtung arbeitet die dramaturgische Anlage des *Horatier*, wobei Müller mit vielen der verfremdenden Verfahren des epischen Theaters experimentiert.

Direkt auffällig ist beispielsweise die Straffung der Handlung auf wenige, gestisch prägnante Schlüsselvorgänge, die nach Brecht einen für das Publikum direkt durchschaubaren Geschehensverlauf erzeugen soll. In sprachlicher Hinsicht steigert das Stück Brechts trockenen-faktische Ausdrucksweise zu einem harten, schlagenden, liturgie-ähnlichen Rhythmus, der die epische Form als buchstäbliche *Form des Epos* radikalisiert. Mehrere Sprachfaktoren tragen dazu bei, dem Geschilderten eine nahezu ‚mythische‘ Qualität einzuschreiben: der

¹⁷⁰ Zu den Bedeutungsebenen von Brechts Einverständnis-Begriff u. a. in Verbindung mit Carl Schmitt vgl. Müller-Schöll 2004. Im Grunde genommen gilt nach der darin vertretenen These: »Wo Brecht das Wort ‚Einverständnis‘ verwendet, untersucht er [...] die Axiomatik des Politischen, die Frage, wie ein gerechtes Gemeinwesen begründet und durch welches Band es zusammengehalten werden kann« (507).

¹⁷¹ W 8, 230.

¹⁷² Für eine umfassende Exponierung von Brechts Lehrstücktheorie vgl. die immer noch maßgebende Studie von Steinweg 1976². Zu Kontakt- und Schnittstellen von Lehrstück und epischem Theater vgl. Ders. 2005².

¹⁷³ GBA 22, 211.

¹⁷⁴ GBA 25, 76.

auffallende Gebrauch der dritten Person und des narrativen Präteritums; die starke Formalisierung und »statuarische Direktheit« des chorischen Sprechens;¹⁷⁵ die Ritualisierung der Vorgänge durch die fast mechanische Wiederholung von Fragen und Aussagen, welche an die rhapsodische Mnemotechnik erinnert; schließlich der Rhythmus des Wechselgesangs durch die Abwechslung der Chorpartien. Die Mimikry der »epischen Naivität«, wie Adorno sie nennt,¹⁷⁶ erschafft eine distanzierend-objektivierende Erzählperspektive, die den Generalbass der Verfremdung im Stück bildet.

Verfremdungszwecken dienen ebenso die fehlenden Rollenmarkierungen und Sequenzgliederungen, welche die Möglichkeiten des individuellen Ausdrucks einzelner Charaktere und damit der Identifizierung der Zuschauer mit singulären Perspektiven minimieren. Doch Müller radikalisiert auch diesen Aspekt: Er legt den Text als eine äußerst fluide chorische Spielpartitur an, die sich ohne feste Rollenzuschreibungen aus der Mitte der Spielenden heraus entwickelt: »Alle Requisiten: Masken (Römer- und Albanermasken, Maske der Schwester, Hundemasken), Waffen usw.«, so die Nachbemerkung zum Stück, »sind während des ganzen Spiels sichtbar. Kein Abgang. Wer seinen Text gesprochen und sein Spiel gespielt hat, geht in seine Ausgangsposition zurück bzw. wechselt die Rolle«.¹⁷⁷ Auf diese Weise gleitet das Stück aus der konventionellen Figurendramatik heraus, reduziert seine Akteure auf wenige »gestische Subjekte«,¹⁷⁸ die sich eher durch Haltungen als durch Selbst-Identitäten herausstellen, und entwickelt stattdessen durch das Stimmen-Agglomerat »eine Art Textmaschine für die kollektive Einübung von Haltungen«.¹⁷⁹ Was dadurch *in der Form* entsteht, kann man sohin als eine Art ‚Antikollektiv‘ begreifen, das im Gegensatz zum *erzählten* Kollektiv der Römer nicht setzend, sondern fluid und ent-setzend handelt.

Brennend aktuell bleibt im *Horatier* weiterhin die Rolle – zugleich politisch, ästhetisch und vor allem didaktisch – des Erschütterungsfaktors in der Darstellung. Müller prägt den Begriff einer »Pädagogik des Schreckens«,¹⁸⁰ um den wirkungsästhetisch produktiven Charakter der Schockerfahrung im Theater zu betonen, welchen er im frühen Brecht (und vor allem im *Fatzer*) zuerst angelegt sah.¹⁸¹ Durch die Erfahrung des Schreckens und des

¹⁷⁵ Detlef-Müller 2004, 480.

¹⁷⁶ So Titel und Thema eines Aufsatzes (vgl. Adorno 2003, XI, 34-41).

¹⁷⁷ W 4, 86.

¹⁷⁸ Lehmann 1999, 322.

¹⁷⁹ Silberman 2004, 200.

¹⁸⁰ W 10, 154.

¹⁸¹ In einem Interview bedauert Müller, dass die Rolle des Schocks »in der Analyse von Brechts Lehrstücken vollkommen vernachlässigt worden ist. Man hat sich nicht mit der Rolle der Furcht (Angst), des Schreckens

emotional angreifenden Schocks werden für Müller im Bewusstsein der Rezipienten die Voraussetzungen dafür geschaffen, »alte Denkschablonen abzulegen und sich für neue Erkenntnisse zu öffnen«.¹⁸² Lernen ist für ihn nicht denkbar, ohne die festgefügteten Denkkategorien zu sprengen, und dazu sind theatralische Erlebnisse erforderlich, die den Zuschauer zutiefst erschüttern. Schrecken und Furcht als Vorboten künftiger Veränderungen bewirken erst eine grundsätzliche Bereitschaft, sich auf Neues einzulassen: »Es hat noch nie eine größere Gruppe von Menschen etwas gelernt ohne Erschrecken, ohne Schock«.¹⁸³ Müller setzt diese Einsicht besonders im Sinne einer ausgeprägt *körperlichen*, d. h. geradezu physisch spürbar werdenden Schreckenserfahrung um, welche er vornehmlich durch »aggressive Konfliktschärfung und grausige Effekte« erzielt.¹⁸⁴ Beide Verfahren sind im *Horatier* direkt auffindbar, und zwar einerseits in der Verschärfung der sprachlichen sowie inhaltlichen Widersprüche, andererseits in der physisch brutalen und irritierenden Art der Urteilsvollstreckung sowie der sie darstellenden gewaltsamen, überzogenen und hämmernden Sprache.¹⁸⁵

Radikalisierend übernommen wird schließlich Brechts Auffassung des Dramas als Ort des »modellhafte[n] Erproben[s] von Widersprüchlichkeit« zur Antreibung gesellschaftlicher Veränderbarkeit.¹⁸⁶ Wie im *Horatier* besonders ersichtlich, sind eben die »aporetischen Möglichkeiten« von Brechts Lehrstück, die Müller vor allen Dingen interessieren, insofern sie den Zuschauer in die Vorgänge, d. h. in neue Erfahrungszusammenhänge, hineinziehen.¹⁸⁷ So nimmt sich Müller das Weiterdenken einer dialektischen Argumentationsstruktur vor, in der eine ausweglose Situation oder eine antisoziale Figur die Basis für ein kollektives Lernen ist. Doch dieses Lernen setzt bei ihm keine Auflösung der Widersprüche mehr voraus. Durchweg verzichtet Müller auf das Brechtsche »Einverständnis« als Motor des Lernprozesses, als ‚dritten Weg‘, der sich aus den binären Strukturen als deren dialektische Synthese herausentwickelt. Sein Theater zielt nicht auf Lösungen ab, wie eines seiner berühmtesten Zitate besagt: »Antworten und Lösungen interessieren mich nicht. Ich kann

in diesem dramaturgischen System beschäftigt. [...] Derjenige, der die physische Angst im Spiel als Darsteller gespürt hat, hat eine politische Erfahrung gemacht, die ihn dazu bringt, besser zu verstehen. Deshalb sagt Brecht, daß Stücke zum Spielen (Interpretieren) sind und nicht zum Zuschauen« (W 10, 752).

¹⁸² Keller 1994², 65.

¹⁸³ W 10, 155.

¹⁸⁴ Korte 1997, 80.

¹⁸⁵ Vgl. dazu Korte 2005, 398-401.

¹⁸⁶ Silberman 2004, 201.

¹⁸⁷ Silberman 2004, 201. Vgl. W 10, 59: »[E]s ist die Lehrstück-Form, wenn man will, aber doch schon eine sehr veränderte Form von Lehrstück, nicht einfach darlegend, sondern so, daß es nur möglich ist, wenn die Leute von vornherein in den Vorgang hereingerissen werden«.

keine anbieten. Mich interessieren Probleme und Konflikte«. ¹⁸⁸ Genauso wenig wie *Philoktet* und *Mauser* erlaubt *Der Horatier* einen versöhnenden Ausgang, es ‚entbeint‘ ja durchweg die teleologische Form. Vom Publikum fordern solche Stücke weder Einverständnis mit der Logik der Parabel noch Zustimmung zu etwaigen vorgedachten Urteilen. Stattdessen beharren sie auf der fruchtbaren Beständigkeit des Widerspruchs selbst und setzen ausschließlich auf die Negation, »die die Beweglichkeit der Dialektik verspricht«. ¹⁸⁹

Insofern artikulieren sämtliche Lehrdramen Müllers ein Dialektik-Konzept, das sogar weniger durch Brecht als durch Benjamin vermittelt erscheint. In den 20er und 30er Jahren verfolgte Benjamin nämlich mit großem Interesse Brechts Suche nach einem neuen Theater, dessen Grundlinien er im Aufsatz *Was ist das epische Theater?* (1931) herauszuarbeiten versuchte, noch bevor ihnen Brecht selbst eine theoretische Formulierung gab. ¹⁹⁰ In diesem Essay findet Benjamin den Hauptcharakterzug des epischen Theaters in der Technik des Unterbrechens des Fabellaufs wieder. Anders als Brecht sieht er die Dialektik nicht im Aufeinanderfolgen der Antinomien konkretisiert, sondern im Gegenteil durch die Negation von deren zwangsläufiger Synthese, durch die Unterbrechung des Verlaufs. Denn durch die Ausstellung seiner Künstlichkeit, so Benjamins Argument, entlarvt das epische Theater das Wirkliche als das immer schon Konstruierte; es ermöglicht insoweit, »die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung zu behandeln«. Der Zuschauer erkennt diese Elemente »als die wirklichen Zustände, nicht, wie auf dem Theater des Naturalismus, mit Söffisance, sondern mit Staunen«. ¹⁹¹ Die Zustände sind das Reale, das durch den Schock und das Staunen erlebbar wird. Nun: »Die Entdeckung der Zustände vollzieht sich mittels der Unterbrechung von Abläufen«, d. h. der Wirklichkeitsaussetzung, die das epische Theater bewirkt. ¹⁹² Die Zäsur in einer Szene lässt den Zuschauer »auf den Zustand« stoßen und ebendieser Zustand, »den das epische Theater aufdeckt, ist die Dialektik im Stillstand«. ¹⁹³ Der ‚eingefrorene‘ Zustand ist demzufolge das dialektische Bild des Realen selbst.

Müllers kritisches Voraussetzen Brechts knüpft an diese spezifische Interpretation an, welche Dialektik nicht im Hegelsch-marxistischen Sinne als eine Synthese des Widersprüchlichen, sondern als Moment des Stillstands und der Erwartung versteht, von dem aus

¹⁸⁸ W 10, 197.

¹⁸⁹ Silberman 2004, 205.

¹⁹⁰ Benjamin 1991, II/2, 519-531.

¹⁹¹ Benjamin 1991, II/2, 522.

¹⁹² Benjamin 1991, II/2, 522.

¹⁹³ Benjamin 1991, II/2, 522 und 530.

es möglich wird, die Wandelbarkeit gesellschaftlicher Verhältnisse zu erfassen.¹⁹⁴ Dahingehend arbeitet die dramaturgische Verfassung vom *Horatier* textimmanent. Im Gegensatz zu Brechts raschem Aufeinanderfolgen von Aktionen und Reaktionen, aus deren Gegensätzen sich die dialektische Lösung und Lehre ergeben soll, konzentriert sich Müller ganz auf die Gerichtsverhandlung: Er hält die Ereignisse an und eröffnet einen narrativen Riss, eine pausierende Dilatation der Handlung, die den Widerspruch erst produziert. Dabei hat der Gebrauch von rhythmischer Wiederholung und mechanisch wirkender Antifonie nicht nur eine verfremdende, anti-identifikatorische Funktion; sein »Zeitlupen-Charakter« entschleunigt zugleich die dramatische Zeit, so dass »die Kommunikation über die Situation in den Mittelpunkt rückt«. ¹⁹⁵ Erst dieser Stillstand, diese ‚Ekstase‘ im etymologischen Sinne, schafft den Freiraum für eine kritische Stellungnahme des Zuschauers gegenüber dem abgebildeten Zustand, die dessen Erkennung als künstlich, *vorläufig* und insofern veränderbar erbringt.

Auch in diesem Fall führt Müller seine methodologischen Abweichungen von Brecht auf seine verschiedene historische Erfahrung zurück. Konnte nämlich die kapitalistische Welt, für deren Selbsterkennung und Veränderung Brecht schrieb, ihm noch als eine »runde[] Sache«, eine dialektische Ganzheit, erscheinen, so ist für ihn die eigene Wirklichkeit »so geschlossen nicht mehr darstellbar und noch nicht«. Die historische Erfahrung findet sich nun vielmehr mit rivalisierenden Aspekten, einem Gewirr von fortbestehenden ‚alten‘ und sukzessiv auftretenden ‚neuen‘ Widersprüchen konfrontiert: »Mein Globus bestand aus kämpfenden Segmenten, die bestenfalls der Clinch vereint«. ¹⁹⁶ Es ist also noch einmal seine existenzielle Lage selbst, die Müller gebietet, auf einheitliche, geschlossene ästhetische Modelle zu verzichten und die Lehrstückform stattdessen für Widerspruch und Missklang zu öffnen. So radikalisiert *Der Horatier* die diskontinuierlichen und dissonanten Züge der epischen Anlage, in der bei Brecht doch immer eine klare auktoriale Bewertung mitschwang, indem das historisch vermittelte Subjekt einer entdramatisierten und entpersonalisierten Struktur in Textblöcken weicht, welche die Autorstimme letztlich unhörbar macht. »Textlücken entstehen zwischen Reden und Schweigen, und der Kontrast zwischen Vorgang und Gespräch beherrscht die Dramaturgie, die eine viel offenere Form erlaubt und das Publikum

¹⁹⁴ Maier-Schaeffer (1995, 31-36) hat gezeigt, dass Müllers kritische Auseinandersetzung mit Brecht vornehmlich mit Benjaminscher Theorie arbeitet. Davon geht auch Müller-Schöll aus, der die bislang umfangreichste Studie zum triangulierten Verhältnis von Müller, Brecht und Benjamin vorgelegt hat (2002, 13).

¹⁹⁵ Silberman 2004, 204.

¹⁹⁶ W 3, 66.

nicht nur als Objekt, sondern als Ko-Produzent anspricht«. ¹⁹⁷ Das Un- bzw. Mehrstimmige in der sprachlichen Form, die Kluften und Lücken ihres Duktus unterminieren die inhaltliche Einheit des Textes und vervielfachen die Möglichkeiten von dessen kritischer Rezeption.

Die Arbeit am Dissonanten und am Andersartigen, letztlich der gemeinsame Nenner sämtlicher Abdriften vom Brechtschen Standard, präfiguriert in vielerlei Hinsicht die spätere formale Ausrichtung von Müllers Theater ab Ende der 70er Jahre. Hier wird Müller eine vollwertige Sprachdekonstruktion zum tonangebenden Grundzug seiner Stücke machen und sie ausdrücklich als eine »Arbeit an der Differenz« bezeichnen, in der das Verschwinden einer richtungsweisenden Autorstimme die Voraussetzung für die parallele Herausformung heterogener Perspektiven ist. ¹⁹⁸ Mit der fast programmatisch klingenden Formel »Viele Männer sind in einem Mann« scheint *Der Horatier* diese Orientierung bereits anzukündigen und sie gleichzeitig auch in der Form, wenngleich eher noch *in embryo*, zu bewerkstelligen. ¹⁹⁹ Die Bestrebung der Differenz äußert sich in einer sprachlichen Selbstentmachtung des Texts, die das Auf-sich-Nehmen von Widerspruch und Pluralität erst erlaubt. In diesem Bemühen liegt eine Art ‚Selbstwiderstand‘ des Texts beschlossen: eine interne, unterschwellige Resistenz zur Diskursperspektive der durch Rom repräsentierten sozialen und politischen Ordnung. Dekonstruiert wird die ‚imperial‘ monolinguale Perspektive des als nivellierende Instanz auftretenden Kollektivs, welches einen einheitlichen Geschichts- und Machtdiskurs vermittelt. An die Stelle römischen Einverständnisses tritt somit das methodologische Paradigma der Differenz.

Widerstand äußert der Text am stärksten ebenda, wo Sprache bedrückend und brutal wird, bei deren unheimlich gleichförmigem, hämmerndem Versrhythmus sowie deren grausamen Formulierungen, die einen bitteren Nachgeschmack hinterlassen. Ein derartig ‚zuckender‘ Sprachduktus stört das scheinbar glatte, »reinliche« Verfahren der Urteilsvollstreckung mit dessen Anschein von Gerechtigkeit. Er konkretisiert jenen »Rest«, der am Ende des Textes motivisch durchblitzt und die »Scheidung« des Urteils nicht so »reinlich« ausfallen lässt. ²⁰⁰ Das Wort »Rest« kommt am Textschluss so unerwartet und dissonant wie das Wort »vorläufig« hervor, und wie dieses steht es zum geschilderten Verlauf und dessen Gültigkeitsanspruch unbehaglich quer. Denn »Rest« bedeutet das, was in Roms sozialem

¹⁹⁷ Silberman 2004, 202.

¹⁹⁸ W 8, 337.

¹⁹⁹ W 4, 80.

²⁰⁰ W 4, 85.

Getriebe nicht glatt integrierbar ist, er ist »die Spur des ‚Anderen‘, des Subjektiven, das nicht aus der Gleichung zu entfernen ist«. ²⁰¹ Wo dieser Rest verbleibt, geht das Kollektiv nicht vollständig auf; das Individuum bleibt etwas mehr als seine Funktion.

Was übrig bleibt, das Zeichen der irreduziblen Singularität und gerade der Menschlichkeit des Einzelnen, ist im Text genau verortet und veranschaulicht: im isotopischen Element des Körpers. Schon in Müllers frühesten Stücken tritt die thematische wie dramaturgische Arbeit am Körper(lichen) parallel zur Spracharbeit als destituierende Gegenkraft zum jeweils geschilderten historischen und politischen Dominantmodell auf. Im *Horatier* wird diese Instanz dem geschundenen, toten Körper des Kämpfers anvertraut, der bezeichnenderweise stumm bleibt und nur in der Sprache seiner puren Physik einen Gegendiskurs artikuliert. Durch seine sprachlose Gestik legt »der untote Tote«, der sich im *rigor mortis* ans Schwert klammert, Widerspruch ein gegen den Opferzusammenhang des Kollektivs, das noch über die Leiche verfügen will; »er beharrt auf dem Widerspruch«. ²⁰² Der hartnäckig verbleibende Rest der römischen Rechtsoperation hypostatiert sich alsdann noch einmal in der geköpften, dann zerrissenen Leiche des Horatiers, deren Körperteile erstmal nur »ungefähr« geordnet werden können, und von der dann nach der Zerfleischung durch die Hunde »nichts [...] oder so viel wie nichts« übrigbleibt. ²⁰³ Bis zu seiner fast – notwendig *fast* – totalen Auslöschung stellt der Körper immer eine residuale, doch unaustilgbare Gegeninstanz zur (kapitalistisch wie sozialistisch aktualisierbaren) Auffassung dar, das Individuum stelle nur eine Funktion des politisch/ökonomisch vermittelten Allgemeinen dar. Als spürbares Zeichen der durch dieses Allgemeine verfügbaren Gewalt stellt die Leiche des Horatiers wie Philoktets Wunde ein zentrales Moment der Darstellung dar: Sie ist der immanente Ausdruck einer Differenz, die eine »Lücke«, eine Leerstelle in den einmütigen Systemablauf einträgt und insofern den stummen »Widerstand der Körper gegen die Notzucht durch den Sachzwang der Ideen« gestaltet. ²⁰⁴ Dieser körperliche Widerstand besteht gerade in jener Logik des Besonderen, des Nichtidentischen, des »Rests«, die die vorherrschende, ‚imperiale‘ und insofern zutiefst *römische* Logik der Stellvertretung unterminiert, zu welcher sich noch Brechts »reinliche Scheidung« letztlich bekannt hatte.

²⁰¹ Silberman 2004, 208.

²⁰² Ette 2011, 512.

²⁰³ W 4, 84. Hervorhebung hinzugefügt.

²⁰⁴ W 8, 260-261.

Imperial ist diese Logik auch im Sinne jener ausgeprägt antipersonalistischen, programmatisch abstrakten und mithin antikörperlichen Qualität, die Müller im lateinischen Wort selbst erblickt. In einem semantischen Vergleich mit *auctoritas* als möglicher Ausdruck für ‚Gewalt‘ stellt er mit Kluge fest: »*Imperium* ist etwas völlig anderes... [...] *Imperium* funktioniert gerade ohne Autorität, der Voltaire sagt: „Der König, der seinen Befehl erklären muß, ist kein König mehr“. Das wäre Imperium«. ²⁰⁵ *Imperium* ist kurzum die von der Person losgelöste Macht, pointiert: die rein sachliche, entpersonalisierte und entpersonalisierende Macht, die keine (körperlichen) Individuen und keine (individuierenden) Körper kennt. Aus der Dissonanz des Körpers als militanter Gegensprache zur Sprache des Imperiums beginnt insofern Müllers soziale Utopie. Dieses Utopische, der verbleibende Rest mit seinem Negationscharakter, wird hier erstmal nur als anwesend angelegt; es bleibt buchstäblich *stumm* und besitzt noch kein sprengendes Potenzial, das sich dem Zivilisationsmodell ‚Rom‘ entgegensetzen könne. Das wird erst in Müllers späteren Dramen der Fall sein. Doch der unlöschbare Rest, träge wie die ihn symbolisierende Leiche, leistet durch sein einfaches Rest-Sein trotzdem Widerstand: Er erhebt Anspruch gegen die Absolutheit des geschilderten Modells, indem er ihm einen ungelösten, vorgeschichtlichen, *vorläufigen* Charakter verleiht; er ist der potenzialgeladene Verweis darauf, dass noch etwas aussteht.

²⁰⁵ W 11, 655.

4. Wiederkehr der Vorgeschichte: Römische Motivik in *Germania Tod in Berlin*

*DER TERROR VON DEM ICH SCHREIBE KOMMT NICHT
AUS DEUTSCHLAND ES IST EIN TERROR DER SEELE
(Edgar Allan Poe)
DER TERROR VON DEM ICH SCHREIBE KOMMT AUS DEUTSCHLAND
(Lach nit es sei dann ein Stadt untergangen, frühe 50er Jahre)*

4.1 Suche »nach den Wurzeln«: Deutschlandstücke und Dramaturgie der 70er Jahre

1970 fand Müllers Bühnenabstinenz ein Ende. Mit der Festanstellung am Berliner Ensemble durch Ruth Berghaus, die Helene Weigel als Intendantin gefolgt war, trat für ihn nicht nur die verspätete Erfüllung eines Jugendtraums, die Nachfolge Bertolt Brechts, an;¹ neben der (wenngleich keineswegs vorbehaltlosen²) Rehabilitation in der Heimat bedeutete die Rückkehr ans Theater auch den Beginn von Müllers internationalem Ruhm. Was dem mittlerweile 40-jährigen Dramaturgen die Türen der westlichen Bühnen zuerst öffnete, waren gerade die Antike-Stücke: Indem sie die dramatische Diskursperspektive vom engeren sozialistischen Szenario zu einer vielschichtigen geschichtlichen Metaphorik erweiterten, boten sie auch im Westen Aktualisierungs- und mithin Erfolgsmöglichkeiten dar. Mit der Wende der 70er Jahre spitzte sich der inhaltliche und formale Wandel von der sozialistischen Dramaturgie hinweg noch erheblich zu, während Müller dessen biografische und poetologische Bedingungsfaktoren in den Interviews selbst aufschloss. Und zwar waren die Stücke der ersten Werkschicht bis Ende der 60er Jahre – selbst da, wo sie die DDR-Realität nicht als direkten Handlungsschauplatz nahmen oder diese aus kritischer Distanz betrachteten – noch überwiegend am ostdeutschen Vorstellungshorizont sowie an der marxistischen Gesellschaftstheorie orientiert. In ihrer wie auch polemischen Haltung verstand sich die dramatische Kunst selbst als Beitrag zu einer Gesellschaft, die noch erhebliche Entbehrungen erforderte

¹ Nach dem Besuch von einigen Brechtschen Inszenierungen in den frühen 50er Jahren hatte der junge Müller nach eigenem Bekenntnis mehrere Jahre lang »kein anderes Ziel mehr, als zum Berliner Ensemble zu gehören und da zu arbeiten«. Seine Gesuche zur Kontaktaufnahme mit Brecht sowie zur Aufnahme als Meisterschüler am Ensemble schlugen allerdings fehl. Im Nachhinein betrachtet Müller diese Zurückweisung jedoch als positiv, denn sie habe es ihm dann leichter gemacht, einen selbständigen künstlerischen Weg einzuschlagen: »Gott sei Dank ging das schief. Das Gott sei Dank ist eine spätere Erkenntnis« (W 9, 64).

² Trotz der Rückkehr auf die Bühne riskierte Müller in der Heimat fortwährend Veröffentlichungsverbote und wurde auch faktisch jahrzehntelang marginalisiert.

aber letztendlich erreicht werden konnte. Nun, am Ende der Ulbricht-Ära, wurde hingegen die Erfahrung dominant, dass die Diskrepanz zwischen den propagierten gesellschaftlichen Erwartungen und den tatsächlich eingetretenen Entwicklungen sich eher immer nur weiter verschärfte. Rückblickend konstatiert Müller:

Ich habe genau die Illusionen gehabt wie unsere Politiker über das Zeitmaß der Entwicklung. Ich hab auch geglaubt, das geht alles viel schneller. Und dann merkt man, es dauert länger als man lebt, und dann stellt man sich darauf ein, und diese Enttäuschung führt dann zu einem Widerspruch, dem Widerspruch zwischen einer individuellen Lebensdauer und der Geschichte, der Zeit des Subjekts und der Zeit der Geschichte. Und so ist dieser Widerspruch immer mehr dominant geworden in den Texten.³

Parallel zur ideologischen Distanzierung von der DDR wuchs seit Mitte der 70er Jahre Müllers Rezeption in der Bundesrepublik. Angetrieben durch die zunehmenden Medienauftritte und begleitet durch die von ihm selbst betreute mehrbändige Werkausgabe beim West-Berliner Rotbuch Verlag (1974-89), sollte Müllers westdeutscher Ruhm schnell anwachsen und im folgenden Jahrzehnt in einen wahrhaften »Müller-Boom«⁴ im gesamten Westeuropa sowie in den USA eskalieren. Zu Müllers medialem Ansehen trug auch seine seit den 70er Jahren zunehmende Hingabe zur Interview-Praxis entscheidend bei. Als eigenständige Kunstgattung aufgefasst, stieg diese allmählich zu einer regelrechten Parallelkarriere, die Müllers Theaterproduktion mit vielzähligen, teils erhellenden, teils Widerspruch erzeugenden Selbstaussagen komplementierte und sich immer mehr als unverzichtbares Instrument zur Dechiffrierung seiner Kunst und Person durchsetzte.⁵ So lebte Müller seit Mitte der 70er Jahre eine grenzgängerische Existenz zwischen Ost und West. Im Westen hielt er planmäßig die DDR hoch und erhielt deswegen auch Reiseprivilegien vom eigenen Land: Neben den regelmäßigen Aufenthalten in der BRD unternahm er 1975 und 1977 zwei Reisen in die USA und nach Lateinamerika, die seiner Kunst entscheidende neue Impulse verliehen.

Mit der biografischen öffnete sich tatsächlich auch Müllers schriftstellerische Laufbahn westwärts: Die diskursiven Maßstäbe der Lehr- und Produktionsstücke wichen in den 70er Jahren einem durch »Überschwemmungen«,⁶ anachronistische Überschichtungen und Formenpluralismus gekennzeichneten Theater, während Müller nebst Brecht und Majakowski die ‚andere‘ Traditionslinie der Moderne von Kafka bis Beckett und Artaud für

³ W 10, 335.

⁴ Girshausen 1978, 6.

⁵ Zu Müllers Interview-Kunst vgl. Löschner 2002; Biccari 2009; Bronzini 2020.

⁶ W 10, 60. Ausführlicher zu Müllers Poetik der Überschwemmung vgl. § 4.4.

sich anerkannte. Im Zuge solcher Vorbilder arbeitete er immer mehr mit Poetiken des Grotesken, des Surrealen und des Schreckens sowie mit bewusst antiaristotelischen, ja antirealistischen Montage-Techniken, die ihre Formen nicht nur aus allen möglichen Literaturmändern, sondern medienübergreifend sogar aus Zirkus, Revue oder Slapstick-Kino bezogen. Um bloße Stilübung handelte es sich dabei aber nicht. Die neuen Formen stammten vielmehr aus dem endgültigen Versagen des auf Brecht zurückgehenden Theaterbegriffs, welchen schon die eigene Saison der ‚Lehrstücke‘ zum Wackeln gebracht hatte. Hatte sich eine ansetzende *Verabschiedung des Lehrstücks*, wie ein programmatischer Brief Müllers aus 1977 heißt, schon im *Horatier* angekündigt, so verschärfte sich seitdem der Eindruck einer historischen Situation, in der der Brechtsche Stücktypus deplatziert und funktionslos blieb. »Mir fällt zum Lehrstück nichts mehr ein«, gibt Müller in jener Schrift zu und zeigt auf das Scheitern jener vorigen Dialogmodalitäten mit dem Publikum, die auf diskursiven und breit ausgemalten politisch-gesellschaftlichen Exempeln bauten. Solche Ansätze können für Müller einer Wirklichkeit nicht mehr beikommen, die durch Brüche, Stauungen und extreme Antagonismen bestimmt ist und nicht durch Ordnung und Sinnhaftigkeit. Da, wo »der Humanismus [...] nur noch als Terrorismus vor[kommt], der Molotowcocktail [...] das letzte bürgerliche Bildungserlebnis [ist]«, kann Brechts aufklärerische Lehrdramaturgie kaum mehr Gehör finden: »Auf einem Gelände, in dem die LEHRE so tief vergraben [...] ist, muß man gelegentlich den Kopf in den Sand (Schlamm Stein) stecken, um weiterzusehen«.⁷

Genau diesem Vorsatz scheinen mehrere Stücke der 70er Jahre nachzugehen. Hier bleibt der dramatische Bezugspunkt zwar unverändert Deutschland; dabei sprengt Müller aber den Arbeitsrahmen der sozialistischen Gegenwart (oder der dafür stehenden Konstellationen) und *gräbt* tiefer in den gesamtdeutschen Geschichtsboden. Antreibend ist die Überzeugung, die sozialistischen Gegenwarterscheinungen allein seien nur ein »kleiner Ausschnitt« einer viel weiter zurückgehenden Kulturtradition, aus deren Spur heraus die Konflikte und Widersprüche der aktuellen Übergangsepoche erst zu erfassen seien: »Mit diesem Ausschnitt kann man, glaube ich, heute über die DDR nichts Neues und nichts Wesentliches mehr sagen«.⁸ Müller kommt es nun stattdessen darauf an, die historische Dimension der in der DDR noch wirkenden rückständigen Strömungen zu begreifen. Die Kollisionen innerhalb der DDR-Gesellschaft sind nach seiner Auffassung nicht zu verstehen, wenn sie nicht historisiert werden: »Man kann ein DDR-Bild nicht geben, ohne die DDR im Kontext der

⁷ W 8, 187.

⁸ W 10, 91.

deutschen Geschichte zu sehen, die zum größten Teil auch eine deutsche Misere ist. Nur aus diesem Kontext der deutschen Misere kriegt man ein richtiges DDR-Bild im Drama«. ⁹ Mit dem durch Lukács und Brecht systematisierten Engelsschen Begriff rückt Müller die DDR-Erfahrung also in die Genealogie einer »deutschen Misere«: des *topos* der sozialen und politischen Rückständigkeit Deutschlands, des Ausbleibens aller (proletarisch-)revolutionären Versuche seit der Neuzeit. Dieser Grundzug deutscher Geschichte ist in Müllers Augen der Nährboden, der die sozialistische Gegenwart unterschwellig noch bestimmt:

Die Bauernkriege waren eine zu frühe Revolution und haben dazu geführt, daß dieses revolutionäre Potenzial auf Jahrhunderte hin zermahlen wurde. Dann kam der Dreißigjährige Krieg, damit war der deutsche Volkscharakter eigentlich erledigt. [...] Wenn wir über Deutschland und die DDR reden, geht es 1848 mit einem verspäteten Versuch weiter, die bürgerliche Revolution nachzuvollziehen, eigentlich den Anschluß an Europa zu gewinnen. Das ist auch schiefgegangen. [...] Herausgekommen ist ein nationaler Kompromiß zwischen Bourgeoisie und Adel. Das Ergebnis ist die beste Militärmaschine Europas. Und dann 1918 die Enthauptung der deutschen Arbeiterbewegung, der Tod Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts. Damit war der Anschluß der deutschen Arbeiterbewegung an Moskau – die Abhängigkeit von Lenin – programmiert. Und die DDR war nur noch eine Grenzbefestigung von Stalin, nichts weiter. ¹⁰

Der tragische rote Faden der gescheiterten Revolutionsversuche zeichnet für Müller ein ziemlich eindeutiges Bild ab: Das Scheitern der Bauernkriege Anfang des 16. Jahrhunderts, dann des Dreißigjährigen Kriegs, des Weberaufstands von 1844 sowie des Experiments eines nationalen Parlaments 1848, kulminierend im »enthaupteten« Spartakusaufstand, markieren entscheidende Etappen inmitten einer nationalen Unglücksgeschichte, aus deren Zusammenhang heraus sich nicht nur die historischen Katastrophen bis hin zum Zweiten Weltkrieg, sondern auch die spezifische Ausprägung des real existierenden Sozialismus als von oben verordnetem sowjetischen Import begreifen lassen. Gerade in solchen kulturgeschichtlichen Zusammenhängen will Müller den Schlüssel zum Verständnis der enttäuschenden Gegenwart ausfindig machen: »Wenn du siehst, dass der Baum keine Äpfel mehr bringt, dass er anfängt zu verfaulen, siehst du nach den Wurzeln«. ¹¹

Diese Suche nach den Wurzeln des deutschen Unheils ist dabei nicht nur historiografisch, sondern in gewissem Sinne auch psychobiografisch bestimmt. In den frühen 50er Jahren behauptete Müller, einen Satz Edgar Allan Poes abwandelnd, dass der »Terror«, von

⁹ W 10, 75.

¹⁰ W 11, 704.

¹¹ W 9, 201.

dem er schreibt, nicht aus der »Seele« kommt, sondern »aus Deutschland«.¹² Wie die Begriffsassoziation jedoch schon nahelegt, gehört beides eigentlich zusammen: Der Terror der deutschen Geschichte ist für Müller ein direkt erlebter, in seiner Seele und Kunst zutiefst eingepprägter Schrecken. Von den »Grundschocks«, die diesen Terror bestimmten, berichtet Müller im Laufe der Jahre wiederholt. Noch vor der Erfahrung der sozialistischen Gewalt kam die des ebenfalls direkt erlebten nazifaschistischen Gräuels. Mit der als Vierjähriger beigewohnten Verprügelung und Verhaftung seines Vaters durch Nazis nahm die traumatische »erste Szene von [s]einem Theater« Form an.¹³ Geschrieben habe Müller überhaupt, um sich von diesen Traumata, ja vom Trauma der deutschen Geschichte schlechthin zu befreien: »[I]ch habe versucht, diese Obsession zu zerstören, diesen ganzen Komplex«.¹⁴

Wenn Müller also seit den 70er Jahren eine Reihe Stücke herausbringt, die die deutsche Geschichte beharrlich thematisieren – *Die Schlacht*, *Germania Tod in Berlin*, *Leben Gundlings*, bis hin zu *Wolokolamsker Chaussee* und *Germania 3* –, so sind diese sogenannten Deutschlandstücke, wie Schröder diagnostiziert, »eher historische Psychodramen als genuine Geschichtsdramen« im klassischen Sinne.¹⁵ Ihre schauer- und schwindelerregende Katabasis »in die Tiefgaragen der Geschichte«¹⁶ ist historische Analyse und persönliche Traumabewältigung zugleich. Auf gewaltsame Weise dramatisieren solche Stücke Müllers eigene Leidenserfahrungen mit der Unheilsgeschichte Deutschlands und ihren zwielichtigen Seiten: die Rückfälle in Militarismus und Machtbrutalität, die Prozesse der Selbstzerstörung, Bruderkämpfe und fehlgeschlagenen Revolutionen. Beleuchtet werden besonders die Auswirkungen von Terrorherrschaft und Machtmissbrauch auf die breite Masse des Volkes sowie die noch in der Gegenwart bemerkbaren psychischen Deformationen, die auf die Ausprägung einer typisch preußisch-deutschen Mentalität zurückgehen. In diesem Geist spannen die Deutschland-Stücke einen Bogen von der Analyse der psychosozialen Hintergründe des Faschismus (*Die Schlacht*) über die verfehlte Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung (*Germania Tod in Berlin*) hin zu einer prinzipiellen Kritik an den abendländischen Denkprämissen aufklärerischer Prägung (*Leben Gundlings*). Sie entfesseln den geschichtlichen Schrecken als erschaffenen ‚Gegenterror‘ mit dem Ziel, einem Prozess der Abstoßung neue Impulse zu geben.

¹² W 1, 8.

¹³ Die Erfahrung erzählt Müller im kurzen Prosatext *Der Vater* aus 1958. Vgl. W 2, 79-86.

¹⁴ W 10, 218. Auf diesen »Komplex« geht Raddatz 1991, bes. 5-33 und 46-52 genauer und anregend ein.

¹⁵ Schröder 1994, 326.

¹⁶ W 8, 266.

Notwendigerweise muss ein solches Theater, in dem Vergangenheit und Gegenwart derartig ineinander verwurzelt erscheinen, nicht nur mit Geschichte selbst, sondern auch mit deren herkömmlichen Präsentationsformen abrechnen: »Eine Geschichte, die ‚Hand und Fuß‘ hat«,¹⁷ kann die abgezielte synoptische Übersichtung heterogenen Geschichtsmaterials unmöglich bewältigen. Der Wandel in Müllers dramaturgischen Modalitäten bringt demnach ein radikales Umdenken des Geschichtsdramas mit sich:

Geschichts-drama ist ein Begriff, mit dem ich praktisch nicht viel anfangen kann, weil vom Theater her gesehen jedes Drama ein Gegenwarts- und damit ein Geschichts-drama ist. Die Leute sitzen im Theater, erleben in diesem Augenblick, in dieser Zeit ein Stück und beziehen es auf die geschichtliche, gegenwärtige Situation, in der sie leben. Genauso ist es beim Schreiben. Jeder Autor befindet sich in einer bestimmten geschichtlichen Situation. Ich glaube, entscheidend ist: Der Historismus ist vorbei. Das war eine kurze Zeitspanne, in der man versucht hat, historische Dramen zu schreiben. Man nennt das Kostümstücke. Jetzt kann man über Geschichte nur noch schreiben, wenn man seine eigene historische Situation mitschreibt.¹⁸

Unstrittig ist mithin für die Kritik, dass eine derartige Auffassung das Geschichts-drama als Gattung eines engfassten »Historismus« an seine Endstation bringt.¹⁹ Eine Anregung Webers aufgreifend, wäre es jedoch vielleicht aufschlussreicher, den komplementären Standpunkt einzunehmen und Müllers Deutschlandtexte umgekehrt als »die letzten möglichen Geschichts-dramen« zu verstehen:²⁰ als den einzigen noch möglichen Versuch, durch extreme Dekonstruktion das belehrende Potenzial von Geschichte noch einmal zu nutzen.

4.2 Diaschau der deutschen Misere: *Germania Tod in Berlin*

Von den Deutschlandstücken ist *Germania Tod in Berlin* das einzige, das römische Geschichte und Literatur in seine ungnädige Landschaft deutscher Vergangenheit – zwar stellenweise, doch mit tiefgreifender interpretativer Tragweite – direkt miteinbezieht.²¹ Nicht von ungefähr wurde das Drama kurz nach Erscheinen von Jost Hermand als »eine Totalabrechnung mit der gesamten deutschen Geschichte«,²² späterhin von Frank Raddatz als »das

¹⁷ W 11, 366.

¹⁸ W 10, 74.

¹⁹ Eke 1993, 493; Schröder 1994, 126-127.

²⁰ Weber 1991, 57.

²¹ Weitere, indirekte Rom-Bezüge befinden sich in *Leben Gundlings* (1977) und *Germania 3* (1995); mit diesen wird sich § 6 befassen.

²² Hermand 1979, 136.

historisch weitestreichende Deutschlandstück Müllers« bezeichnet.²³ Angefangen schon in den 50er Jahren und abgeschlossen erst 1971, musste die Werkentstehung tatsächlich einem guten Stück deutscher Nachkriegsgeschichte direkt beiwohnen. Trotz der sonst zunehmenden Fußfassung Müllers auf den DDR-Bühnen musste das Stück allerdings sechs Jahre für die Veröffentlichung, sieben für die Aufführung (in München; die DDR-Premiere fand erst 1988 statt) warten. Dass es siebzehn Jahre lang zensiert wurde, fällt im Übrigen kaum schwer zu glauben: Der Vorsatz einer fatalen Abrechnung mit Deutschland, oder besser, mit dem Deutschtum, prangt drohend schon im Titel. Der lateinische Begriff erläutert die vorhin angesprochene Blickfelderweiterung: Stückgegenstand ist nicht (nur) das *aktuelle* Deutschland, sondern *Germania* als allegorische Personifizierung der gesamten deutschen Geschichte, ja des deutschen Volks und ‚Wesens‘, so wie sie seit der Entdeckung von Tacitus’ Germanen-Werken im 16. Jahrhundert das Nationalbewusstsein der Deutschen immer wieder repräsentiert und – oft mit ruinösen Konsequenzen – angeheizt hat.²⁴

Das Postulat eines (nicht essentialistisch, sondern historisch aufgefassten) deutschen ‚Charakters‘ legt Müller mithin vorsätzlich nicht ab; er übernimmt es *zweckmäßig* und setzt es unter umgekehrte Vorzeichen: Die apologetisch-patriotische Perspektive, die selbst dem offiziellen Geschichtsbild der DDR nicht fremd war, verkehrt er in einen dazu programmatisch querstehenden Blick auf die Kontinuität der Katastrophen und versäumten Revolutionsmöglichkeiten, die die Geschichte Deutschlands folgenswer bestimmt haben. Innerhalb der vielmythisierten deutschen Nationaltradition und -identität betrachtet Müller vor allem jene nach wie vor die geschichtliche Entwicklung im Sinne der marxistischen Theorie behindernde preußisch-deutsche Kulturverfassung: jene verbleibende reaktionäre Strömung und jene Menschenprägung, die ihre extreme Äußerung im Faschismus erfuhren und deren geschichtliche Entstehung weit in die Vergangenheit zurückreicht.

Heruntergebrochen wird diese »Deutschlandrevue«²⁵ auf dreizehn ‚anthologische‘ »Bilder«, wie Müller sie nennt:²⁶ Szenentableaus verschlüsselten Zusammenhangs, die Ereignisse aus älterer und jüngerer deutschen Geschichte ausschnittshaft und verfremdend

²³ Raddatz 1991, 73.

²⁴ Vgl. § 4.3.

²⁵ Raddatz 1991, 123.

²⁶ Die Bezeichnung greift auf den in § 3.6 bereits angerührten »Bild«-Begriff Benjamins zurück, der mit dessen Dialektik-Auffassung verbunden ist. Im *Passagenwerk* formuliert Benjamin dazu: »[D]as Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. [...] Nur dialektische Bilder sind echte [...] Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache« (Benjamin 1991, V/1, 576).

wiedergeben. Das bereits erwähnte Vorhaben, die »Misere« einer ans Ende der Ulbricht-Ära gekommenen DDR aus der »Misere« der deutschen Geschichte heraus zu interpretieren, lässt sich dabei schon am symmetrischen Szenenaufbau ablesen. Müller bewerkstelligt eine Parallelmontage, die die meisten Szenen paarweise anordnet und so jeweils eine Episode aus der deutschen und aus der DDR-Geschichte in ein Spiegelungs- oder zumindest Resonanzverhältnis setzt. Fluchtpunkte der letzteren Szenen sind die missratene Novemberrevolution von 1918 und der niedergeschlagene Aufstand des 17. Juni 1953. Die jeweils erste Szene bildet ein oft kryptisches Pendant mit historischer, surrealer, literarischer Szenerie, das die ältere Geschichte Deutschlands bzw. der kommunistischen Bewegung direkt oder indirekt darbietet. Im steten Wechsel der historischen Ebenen werden so Vorgeschichte und Aktualität des sozialistischen Unterfangens dialektisch gegenübergestellt: Der Versuch zur Begründung eines historischen Gegenentwurfs wird mit der regressiv-destruktiven Traditionslinie deutscher Geschichte konfrontiert, was die DDR-Erfahrung als Gemengelage von Alt und Neu, historischen Naht- und Bruchstellen umdenkt.

Das erste Szenenpaar – *Die Straße 1* und *2* – hält in zwei knappen Momentaufnahmen desselben Berliner Schauplatzes das wiederholte Ausbleiben der sozialistischen Revolution in Deutschland fest. Die gescheiterte kommunistische Revolution am Ende des Ersten Weltkriegs wird durch die Gründung der DDR im Jahre 1949 überblendet, die deren ideelles Projekt zu Ende führen wollte. Mit possenhaft-karikaturistischen Tönen wird stattdessen das Bild einer von oben proklamierten Revolution ausgemalt, die sich pathetisch selbst Beifall aus einem Lautsprecher spenden muss, während die Passanten dreist einander fragen: »Merkst du was / Von einem Staat hier?«.²⁷ Was 1919 von der Basis nicht verwirklicht werden konnte, wird 1949 von oben herab, gerade ohne Volksbasis, in einer praktisch auferlegten Revolution durchgesetzt. Zeitgleich werden in beiden Szenen die analogen Kräfte betont, die der Revolution im Wege stehen und die Bevölkerung innerlich spalten: der Opportunismus des Kleinbürgertums, die kaltblutige Geldgier der Geschäftemacher, das beharrlich reaktionäre Denken der Besitzenden gegenüber proletarischer Macht.

Die beiden folgenden Szenenpaare fokussieren die sabotierende Rolle solch fortdauernder reaktionär-autoritärer Denk- und Verhaltensmuster vor sowie nach DDR-Gründung. *Brandenburgisches Konzert 1* und *2* ermitteln die noch wirksamen Erblasten des deutschen Mythos des aufgeklärten Absolutismus preußischer Provenienz. In der Art eines Clown-

²⁷ W 4, 330.

Spiels inszeniert die erste Szene die Anekdote von Friedrich II. und dem Müller von Potsdam und entlarvt dabei einen Herrscher, der hinter die aufgeklärte Fassade – »Ich bin der erste Diener meines Staates«²⁸ – einen sadistischen Militarismus und Despotismus kaschiert. Dazu komplementär exemplifiziert die Unterwürfigkeit des Müllers jene unter weiten Bevölkerungsschichten verbreitete Untertanenmentalität, die der Nazifaschismus als verinnerlichte Unmündigkeit und Autoritätsfurcht ausgenutzt und verstärkt hatte.²⁹ Schon im *Lohndrucker* hatte Müller beschrieben, wie die DDR in ihrem ‚Aufbaueifer‘ sich ebendiese Tradition preußischer Staatstreue ebenfalls zunutze gemacht hatte. In einem Interview kommentiert er ausdrücklich:

Da [sc. Preußen] war ein Beamtenstaat und ein Staat, wo die Leute zu Untertanen erzogen wurden. Und das bot sich an in der Situation nach 45. Damals war man froh über jeden, der sich wie ein Untertan verhielt und bereit war, die neue Richtung einzuschlagen. Und es hat einfach noch zu wenig Gelegenheit gegeben, den Leuten das abzugewöhnen.³⁰

Die Fortdauer des ‚Brandenburgischen Konzerts‘ in ostdeutscher Szenerie wird in der zweiten Szene an der Figur eines neuen »Helden der Arbeit« gezeigt.³¹ Ein Maurer hat als Aktivist des neuen DDR-Staates das Denkmal des Preußenkönigs von seinem angestammten Platz in Berlin entfernt und nach Potsdam transportiert; seinen Auftrag hat er aber mit authentischstem preußischem Eifer und Pflichtgefühl erfüllt. Als er als Belohnung zu einem Buffet auf Schloss Sanssouci eingeladen wird, verfolgt ihn Friedrichs Geist als Vampir, doch der Arbeiter kann ihn schlussendlich in die Flucht schlagen. In deutlich dialektischer Konstruktion gibt also die Szene einerseits den Blick frei auf das vom Sozialismus bewirkte Moment historischer Diskontinuität, doch an der eisernen Arbeitsmoral und am Pflichtbewusstsein des Maurers wird das unterschwellige Weiterwirken preußischer Verhaltensmuster ersichtlich. »Der emanzipatorische Traditionsbruch der jungen DDR«, so Ekes Fazit, »beseitigt mit den sichtbaren Zeugnissen des preußischen Kulturerbes nicht auch schon dessen Bewußtseinsspuren«.³²

²⁸ W 4, 333. Der Satz ist ein Zitat aus Friedrichs *Antimachiavel* (vgl. Friedrich der Große 2006b, 154 und *passim*).

²⁹ 1975-76 wird Müller mit dem Stück *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* die preußischen Erblasten im modernen Deutschland – vom Autoritätsdenken zur Triebunterdrückung – gezielt unter die Lupe nehmen. Mehr dazu in § 6.

³⁰ W 10, 83.

³¹ W 4, 338.

³² Eke 1999, 179.

Das nächste Szenenpendant, *Hommage à Stalin 1* und *2*, setzt seinen ersten Schauplatz in die Stalingradschlacht von 1942-43. Im Kessel von Stalingrad, dem in Müllers *Œuvre* wiederkehrenden Symbol einer geblockten (deutschen) Geschichte, versammelt sich neben Hitlers Soldaten eine ganze Schar aus Toten und Feldherrn anderer deutschen Schlachten. Es kommt zu grotesken Dialogen der Toten, die einen lächerlichen Schattenkampf gegen ihre Feinde führen, aber allesamt im Kessel ihre Niederlage wiederholen, indem sie sich gegenseitig in Stücke schlagen. Mitten unter den Soldaten von Stalingrad tauchen aus dem Schneetreiben und Schlachtlärm des Kessels die Gespenstergestalten Julius Cäsars und Napoleons auf, die sich an den Leichen des Schlachtfelds sättigen. Die groteske »Abfolge des Schreckens«³³ gipfelt im Auftritt der Nibelungen, der Erzheiligen des deutschen Helden- und Tugendkultes. Deren gegenseitige Zerfleischung im Kampf gegen einen imaginären Feind wird zur Metapher für den sinnlosen Kampf in Stalingrad, wo Hitler und sein Nationalmythos ihre definitive Niederlage erfuhren: In diesem Sinne scheint die ambivalente Ehrung Stalins im Titel lesbar zu sein. Breiter gefasst verweist der Kurzschluss verschiedener Epochen unter dem gemeinsamen Vorzeichen der Kesselsituation und der Selbstzerstörung auf »die Strukturen eines überzeitlichen Zirkels von Vernichtung und Selbstvernichtung als paradigmatischer Erscheinungsform der deutschen Geschichte«.³⁴

Das Fortdauern des Schlachtens und der Vernichtung selbst noch in der sozialistischen Gesellschaft wird deutlich durch das in den Regieanweisungen festgelegte Weitergehen des Schlachtlärms ins nächste Bild. Die Ankündigung »Stalin ist tot«³⁵ eröffnet die Szene, und wieder wird der Tod des Alten und die Geburt des Neuen im Milieu von Kleinbürgern, Maurern und Huren angesiedelt. Von solchen Figuren wird die Kneipenszene bevölkert sowie von desillusionierten, ramponierten Kriegsheimkehrern, deren Gespräche eine spannungsreich ambivalente Nähe von Kapitalismus und verheißenem Sozialismus suggerieren. In noch einer direkten Verknüpfung mit der vorausgegangenen Szene schwärmt ein betrunkenen Stalingradheimkehrer von den grauenhaften Kriegserlebnissen, welche er neu-lich mit einem seiner ehemaligen »Jungens«, jetzt DDR-Staatssekretär, im Suff nostalgisch nachgezeichnet hätte. Spätestens hier wird deutlich, dass die »deutsche Lust am Kriegsspielen«³⁶ auch in der DDR auf allen Gesellschaftsebenen noch lebt, wobei sich der Hitlersche

³³ Wieghaus 1984, 222.

³⁴ Eke 1999, 175-176.

³⁵ W 4, 344.

³⁶ Klusmann 1981, 409.

Militarismus mit Stalins Erbe gefährlich überblendet. Zwar wurde Hitler im Krieg besiegt; zwar ist das andere ‚Monster‘ Stalin jetzt auch gestorben; doch der eigentliche Kampf gegen die alltäglichen Gestalten jener Gespenster, die »im Inneren der Subjekte« geführt werden muss, steht noch aus. Nazizeit und Stalinismus haben tiefe Wunden in der politischen sowie psychosozialen Szenerie der ‚neuen‘ Gesellschaft hinterlassen: »Der Krieg ist nicht zu Ende. Das fängt erst an«.³⁷

Die folgenden beiden Szenen bilden ausnahmsweise kein nummeriertes Paar, greifen aber beide das Motiv des Fortwirkens der reaktionären Kräfte nach dem Krieg nochmal auf, jeweils in einer grotesken BRD- und einer tragischen DDR-Variante. Mit dem blasphemischen Titel *Die Heilige Familie* führt die siebte Szene durch eine düster-parodische, auf die christliche Nativität andeutende Allegorie die Geburtssunde der BRD vor. Ein von Hitler geschwängelter Goebbels entbindet unter Mithilfe der Hebamme Germania einen verwachsenen, weißgewaschenen Wolf: die BRD. Mit dem Auftritt der Heiligen Drei Könige kommen auch die alliierten Mächte USA, Frankreich und England metaphorisch hinzu, die dem Nachwuchs Geschenke bringen und die Bedrohung des Kommunismus ansprechen. In der Verwicklung von nazifaschistischen Hinterlassenschaften und antisozialistischem Kapitalismus liefert dieses verstörende Zerrbild der BRD-Gründung all deren ideologische ‚Hauptzutaten‘. Gezielt dementiert Müller dabei die propagierte Vorstellung einer 1945 ansetzenden ‚Stunde Null‘ und zeigt, wie die militärische Niederlage des Hitler-Faschismus eher seine Wiedergeburt in veränderter Gestalt bedeutete.

An der DDR wird vor der Kulisse des 17. Juni gezeigt, wie stark auch diese östliche *Germania* noch gefährdet ist. Im Rahmen jener brutalen Unterdrückung durch eine noch stark stalinistisch geprägte Politik fokussiert *Das Arbeiterdenkmal* noch einmal das Problem der Zerrissenheit innerhalb der deutschen Arbeiterklasse. Hauptfigur der Szene ist der Arbeiter Hilse, der sich der Arbeitsniederlegung vom 17. Juni 1953 nicht anschließt. Hilse, tragische Weiterführung der Balke-Gestalt aus dem *Lohndrucker*, ist der Proletarier, der an seine Regierung glaubt und deren Interessen mit noch vorsozialistischer Obrigkeitsmentalität für identisch mit denen der Arbeiter hält. Wenn er merkt, dass der Streik hauptsächlich von Antikommunisten und alten Nazis begrüßt wird, die die Gelegenheit zum Absturz des »Russenstaat[s]« nutzen wollen, sabotiert er ihn und führt unbeirrt seine Arbeit fort.³⁸ Doch

³⁷ W 4, 349.

³⁸ Schulz erklärt: »Viele Arbeiter sind ehemalige Nazis; u. a. weil Nationalsozialisten im Rahmen der Entnazifizierung 1945 aus den Ämtern in die Produktion geschickt wurden. Dadurch sollte der Staatsapparat

dabei übersieht er, dass auch viele junge kommunistischen Arbeiterkollegen daran teilnehmen. Von genau solchen wird er wegen seiner Weigerung angegriffen und zum ohnmächtigen »Arbeiterdenkmal« gesteinigt.³⁹

Die tragische Gespaltenheit der Arbeiterbewegung wird dann zum polarisierenden Thema des folgenden Szenenpaars, das den vielsagenden Titel *Die Brüder* trägt. Diesmal greift das erste Bild direkt auf die Quelle des *Germania*-Mythos, Tacitus' *Annales* (114-120 n. Chr.), zurück und zeigt schon im vordeutschen Bewusstsein einen spezifischen Konflikt auf, der später das Schicksal der Nation bestimmen wird: den Bruderzwist. Als Blockzitat wird nämlich die Auseinandersetzung zwischen den angefeindeten Cherusker-Brüdern Arminius (dem künftigen Nationalmythos Hermann) und Flavus wiedergegeben, die mit ihren Heeren aufeinanderstoßen:⁴⁰ Ersterer führt die Cherusker in den Unabhängigkeitskampf von den Römern und beschwört in seiner Rede das Vaterland und die germanischen Götter; Letzterer schwärmt von der überlegenen Kaisermacht Roms, mit der es sich zu alliieren lohne. Beide beharren unbeweglich auf ihren Positionen, so dass sie sich am Ende des einmontierten Tacitus-Zitats weiterhin drohend gegenüberstehen.⁴¹

Die Szene ist ein direktes Gleichnis des zweiten Abschnitts, der wieder am 17. Juni stattfindet. Hier finden sich unter Anarchisten und Saboteuren zwei Brüder, der eine Nazi, der andere oppositioneller Kommunist, im Gefängnis wieder. Auch zwischen ihnen erweist sich die politische Divergenz sofort als unversöhnbar – »Ich hab keinen Bruder«.⁴² Wenn der Kommunist den hörbaren Erfolg der Sowjetarmee feiert, eskaliert der Konflikt bis zu dem Punkt, an dem er schließlich von den anderen drei angegriffen und getötet wird.⁴³ Die Tragik des Kommunisten ist dabei analog zu der Hilses: Noch im Gefängnis unterstützt er jene Regierung, die ihr brutales Antlitz immer deutlicher zeigt. Die Mitinsassen sehen in ihm den Kommunisten, der die staatliche Macht verkörpert; die Genossen haben ihn

freigemacht werden für die Übernahme durch Kommunisten und zunächst auch Sozialdemokraten. Die Arbeiterklasse in der Produktion ist also wie in der Vorkriegszeit gespalten. Im Augenblick der Krise bricht das Verdrängte wieder hervor. Darum läßt Müller in dieser Szene die ehemaligen Nazis die ersten sein, die einen Streik begrüßen – unter demagogischer Berufung auf die alte Proletariertradition« (1980, 34).

³⁹ W 4, 364.

⁴⁰ Die von Müller benutzte Übersetzung ist nachweislich die von Karl Ludwig Roth (Mitte des 19. Jahrhunderts).

⁴¹ W 4, 365.

⁴² W 4, 367.

⁴³ Raddatz (1991, 87-88) verweist mit Recht darauf, dass die Konstellation auf Müllers traumatische Lebensepisode der Niederschlagung seines Vaters durch drei Nazi-Offiziere verweist. Vgl. W 2, 79-86.

wiederum inhaftiert. Verständlich ist somit seine gleich vor dem Tod ausgesprochene Frage: »Wer bin ich?«. ⁴⁴

Das elfte Bild, *Nachtstück*, besitzt kein szenisches Korrelat. Formal rein pantomimisch, beschreibt es durch nackte Bühnenanweisungen das, was Eke als »Prozess einer fortschreitenden Selbstdemontage« eines Subjekts bezeichnet hat. ⁴⁵ Auf der Bühne steht ein Mensch, »vielleicht eine Puppe«, ⁴⁶ die, ohne Mund und mit Plakaten bekleidet, seine unvertrauten Glieder ausprobiert. Als er mehrfach versucht, ein stark ramponiertes Fahrrad zu erreichen, an seinem Vorhaben jedoch immer wieder aus physischer Schwierigkeit scheitert, reißt er sich aus Verwirrung, Verzweiflung und Selbsthass Arme und Beine nacheinander aus und bleibt so ungewollt komplett bewegungsunfähig; zwei Stachel blenden ihm schließlich auch noch die Augen. Angesichts ihrer Sonderstellung im Dramenaufbau lässt sich diese stark symbolgeladene Szene im Sinne einer allegorischen *mise en abyme* des Stücks als Sinnbild der historischen Stagnation und Selbstzerstörung der Germania aller Zeiten verstehen. Das mangelnde Selbstbewusstsein und die ideologische Anfälligkeit der Plakaten-Puppe korrelieren mit deren Unfähigkeit, das Fahrrad zu erreichen. Als Fortbewegungsmittel scheint das Fahrrad einen *topos* historischen Fortschritts, mutmaßlich der (sozialistischen) Revolution, darzustellen: etwas, was einen Ausweg aus der unheilvollen Situation eines (buchstäblich) unmündigen Deutschlands böte. Bezeichnend ist auch die gewaltsame Frustration, die sich in Selbstzerstörung verwandelt, wobei das Blendungsmotiv als die ödipale Signatur einer tragischen Unausweichlichkeit des Untergangsschicksals vorkommt.

Doch genau in diesem tragischen Schluss schließt die Szene gleichzeitig ein ambivalent-positives Moment auf, das auf Metamorphose bzw. Neugeburt hinzuweisen scheint. Abgeschlossen wird der Text nämlich durch die Worte: »Er schreit. Der Mund entsteht mit dem Schrei«. ⁴⁷ Mit dem Schrei der Qual wächst der zunächst mundlosen Figur überhaupt erst das Organ, um diesen zu äußern. Der Schrei ist demnach, wie Wieghaus schreibt, »die erste Artikulation einer neuen Sprache«. ⁴⁸ Der Aufschrei des geschundenen Individuums ist gleichzeitig auch ein Schrei des Protests, des Aufbegehrens und der Anklage. Es ist ein noch inartikulierter, richtungs- und inhaltloser Protest, doch immerhin der erste Funke einer potenziell subversiven *Mündigkeit*, die ihren Zustand durchbrechen könnte. »DER SCHRECKEN

⁴⁴ W 4, 372.

⁴⁵ Eke 1999, 182.

⁴⁶ W 4, 372.

⁴⁷ W 4, 373.

⁴⁸ Wieghaus 1984, 263.

DIE ERSTE ERSCHEINUNG DES NEUEN«⁴⁹ besagt eine Notiz zu *Mauser* und epitomisiert dabei eine Motivik, die Müller bereits seit den 60er Jahren artikulierte: die Idee einer aus dem Schrecken erst herausgehenden Neugeburt, die »Schrecken/Freuden der Verwandlung in der Einheit von Geburt und Tod«.⁵⁰ Das quasi-stumme Spiel – und mit ihm das Gesamtstück selbst – erscheint damit nicht ausschließlich als Dokument der geschichtlichen Hoffnungslosigkeit zu verstehen.

Noch deutlicher wird dies im letzten Szenenpaar, das den eigentlichen *Tod in Berlin* vorführt. Teil 1 besteht ausschließlich aus den Terzetten eines Sonetts von Georg Heym, *Berlin VIII*, von 1910. In einer düsteren, trostlosen Berliner Atmosphäre führen die beiden Strophen die Problemsubstanz des Stücks nochmal komprimiert vor: die Frage nach dem »roten Untergang«,⁵¹ dem Scheitern der Revolution(en) in Deutschland, dem ein grausiges Publikum aus die Marseillaise singenden Toten zusieht. Die letzte Gegenwartsszene spielt wieder am 17. Juni 1953 in einem DDR-Krankenhaus, wo Hilse, das »Arbeiterdenkmal«, im Sterben liegt. Die Steinigung hat ihn nicht getötet; entdeckt wurde jedoch dadurch eine schleichendere Krankheit, die Müllers proletarischen Jedermann von innen tötet: »Wir sind eine Partei, mein Krebs und ich«.⁵² Die trübe politische Bedeutung der Szene wird aber durch die Vision konterkariert, die Hilse in seiner Todesstunde hat. Ein junger Maurer, der ihn zusammen mit seiner Frau besucht, berichtet davon, in ihr statt einer »Heiligen Jungfrau« eine »Hure« erkannt zu haben, und vergleicht insofern die Frau mit der Partei.⁵³ Da sieht Hilse im Sterbedelirium die Hure/Braut der Arbeiterklasse hingegen eben als Jungfrau und als eine wiedergekehrte, ‚reine‘ Rosa Luxemburg: Es ist die Hoffnungsvision eines künftigen Tages, an dem unter »roten Fahnen« eine neue, einheitliche *Germania* friedlich entsteht. Hilses Vision schließt das Stück mit der Vorstellung ab, dass an diesem Tag Kinder in Berlin »Maurer und Kapitalist spielen / Und keiner will der Kapitalist sein«.⁵⁴

4.3 Brüdermord und Cäsarismus: Germania als Bühne der Wiederkehr

Mit einer Brechtschen Metapher wurde zutreffend behauptet, die dreizehn Szenen von *Germania Tod in Berlin* buchstabieren ein »ABC der Teutschen Misere« – der vorsozialistischen

⁴⁹ W 4, 259. Vgl. auch W 8, 208.

⁵⁰ W 8, 177.

⁵¹ W 4, 373.

⁵² W 4, 374.

⁵³ W 4, 374-375.

⁵⁴ W 4, 377.

wie der aktuellen – durch.⁵⁵ Eher als eine (chrono-)logische Abfolge entfaltet sich diese Bestandsaufnahme deutschen Unheils jedoch als ein verstörendes »Spiegelkabinett von Bezügen« pararationaler Traumlogik,⁵⁶ in dem Geschehnisse, Figuren und Motive aus der jüngsten und fernerer Geschichte stets durcheinanderwirbeln und durch surreale Einsätze kaleidoskopisch verzerrt werden. Ein »Metamythos über die deutsche Misere«⁵⁷ nimmt dabei Gestalt an, und zwar diejenige eines ungeheuerlichen Wimmelbilds bezweckt de(kon)struktiven Charakters.

Das textuelle Monster richtet sich zuvorderst gegen das offizielle Geschichtsverständnis der DDR, die sich zum alleinigen Rezipienten der aufklärerischen, humanistischen und progressiven Traditionen der deutschen Vergangenheit erklärt hatte, während sie die BRD als natürlichen Erben aller regressiven Züge der preußisch-deutschen Geschichte und besonders eines im Kapitalismus mündenden Faschismus ausmalte.⁵⁸ Solche Legitimationskonzepte unterläuft die sich in *Germania Tod in Berlin* entfaltende Beschreibung einer viel ambivalenteren, Alt und Neu verschränkenden Position der DDR gegenüber der gesamtdeutschen Vergangenheit. Nicht nur die Diskontinuitätsmomente des sozialistischen Staates, sondern vor allem dessen verfehlte Brüche und rückläufige Tendenzen werden beleuchtet. Der kritische Schwerpunkt liegt dabei einerseits auf dem Fortleben preußischer ideologischer Erblasten und reaktionärer, gar kryptofaschistischer Tendenzen, die im Autoritätsdenken, Männerkult sowie in der Gewaltbereitschaft des Stalinismus einen unheimlichen Wiederhall finden. Damit einhergehend rückt die langjährige Frage der bis zum selbstzerstörerischen Bruderkrieg gespaltenen Arbeiterklasse und ihrer daraus folgenden Revolutionsunfähigkeit in den Vordergrund. In diesem Licht erscheint die sozialistische Wende im Osten als eine künstliche, aus Russland durch die Führungselite importierte Revolution, welche proletarischem Klassenkampf und marxistischer Dialektik eher wenig schuldet. Der ‚Blick von unten‘ von Charakteren wie Hilse oder dem kommunistischen Bruder entlarvt die parteiischen Ansprüche als diametral abweichend von der realen Lage der Individuen, während erst in solchen wegen der Partei leidenden Subjekten ein reiner, von stalinistischem Revisionismus freier Marxismus als möglich aufblitzt.

Parallel zu den sozialistischen Staatsideologemen werden die Mythologien der gesamtdeutschen Geschichtsschreibung desavouiert, angefangen mit der gefährlichen

⁵⁵ Eke 1999, 174. Brecht: GBA 8, 321.

⁵⁶ Schulz 1980, 129.

⁵⁷ Dassanowsky 1989-90, 25. Meine Übs.

⁵⁸ Vgl. u. a. Schilling 2014, 90.

Deutschtum-Verherrlichung durch die Volksallegorie der Germania. Dadurch kommt die Analyse wieder unmittelbar auf römischen Boden, denn die Wurzeln des deutschen Germania-Mythos gehen auf die Wiederentdeckung von Tacitus' *Germania* und *Annales* zwischen 1495 und 1507 zurück. Zusammen mit Abhandlungen der römischen Eroberungskriege enthielten diese Werke ausführliche ethnografische Beschreibungen der ‚barbarischen‘ Feindstämme und erlaubten somit eine vorher undenkbbare extensive Wiederaneignung der germanischen Frühzeit. In deren Folge tauchten in den Schriften der deutschen Humanisten die ersten Schimmer eines deutschen Nationalbewusstseins auf, doch damit zusammen auch schon »die Versatzstücke der späteren Germanen-Ideologie mit ihren vermeintlich germanischen (bzw. deutschen) Tugenden«.⁵⁹ Solche Spekulationen sammelten sich insbesondere um die in den *Annales* beschriebene Figur von Arminius dem Cherusker, den Müller zum Protagonisten der Szene *Die Brüder I* macht.

Von Tacitus selbst als *liberator haud dubie Germaniae* (»unbestrittener Befreier Germaniens«) wegen seines Erfolgs gegen das römische Heer in der Teutoburger Schlacht von 9 n. Chr. bezeichnet,⁶⁰ wurde Arminius (Hermann, mit dem von Luther verdeutschten Namen) schon in der Reformationszeit als Spiegel- und Symbolbild der germanisch-protestantischen Identität im Gegensatz zur katholischen *romanitas* vereinnahmt und dabei zur Begründung antifranzösischer sowie antiitalienischer Strömungen eingesetzt. Gelegt waren somit die Grundlagen eines entscheidenden Paradigmenwechsels, welcher die seit dem Heiligen Römischen Reich angewurzelte Kontinuität zum Römertum abbrach und stattdessen aus der germanischen Antike allein – ungeachtet deren eigener Verwurzelung in der römischen – einen deutschen Nationalmythos ableitete. In verschiedenen Phasen der späteren deutschen Geschichte, doch erst seit den antinapoleonischen Befreiungskriegen mit virulentem Charakter, bot sich der Herrmannmythos als demagogischer Katalysator deutscher Befreiungs-, Einigungs- und Herrschaftsdiskurse sowie als Begründung gefährlich essentialistischer, gar chauvinistischer Theorien eines deutschen Nationalcharakters bzw. »Sonderwegs« an.⁶¹ Man denke nur an Kleists *Hermannschlacht* (1821), wo die Teutoburger Schlacht gegen die Römer als Antriebsfolie einer auffällig aggressiven antifranzösischen Guerrilla-Ideologie dient. Die in *Germania Tod in Berlin* unternommene dramatische

⁵⁹ Dallapiazza (in: Möllendorf/Simonis/Simonis) 2013, 110.

⁶⁰ Tac. *Ann.* 2, 88.

⁶¹ Für einen Überblick über die (ideologische) Arminius-Rezeption von der Antike zur Neuzeit vgl. Dallapiazza (in: Möllendorf/Simonis/Simonis) 2013, 108-119.

Zerlegung deutscher Geschichte und Mythologie – welche sich bis hin zum Nibelungenmythos ausdehnt – bedeutet so in letzter Instanz die Destruktion aller *Germania*-Verherrlichung, »das Projekt zu einer Überwindung des Nationalen«⁶² mit seinen bis zum Faschismus hinreichenden ideologischen Deformationen. »Wenn man alle Illusionen abbaut, kommt man möglicherweise auf die wirkliche Lage. Aber vielleicht gibt es die gar nicht«.⁶³ Unter dem schallenden Gerüst des Mythos und der Parolen bleibt von *Germania* wenig mehr übrig als ein Simulacrum, ja ein Haufen Gespenster, wie sie das Stück eben auf die Bühne bringt.

Während Müller das ideologische Potenzial nationaler Mythologien entschärft, vollzieht er eine alternative Lektüre derer. In der Arminius-Figur findet er etwa nicht mehr die heroische Hypostase des ‚germanischen Volksgeistes‘ wieder, sondern den Prototyp eines viel realeren und abträglicheren Grundzugs deutscher Geschichte: des Bruderkonflikts. Der Erfolg der Varusschlacht rückt dabei ganz in den Hintergrund; Müller ist sich der Tatsache bewusst, dass diese Schlacht eigentlich keine geschichtsverändernde Niederlage des römischen Expansionismus, sondern einen von der deutschen Geschichtsschreibung überhöhten, für Rom hingegen durchaus zweitrangigen Vorfall repräsentierte.⁶⁴ Zu Kleists *Hermannschlacht* kommentiert er nämlich:

Die verzweifelte Suche nach einem nationalen Stoff zieht sich durch die Geschichte der deutschen dramatischen Literatur. Beispiel *Hermannschlacht*: ein relativ folgenloser Grenzzwischenfall im römischen Imperium als nationaler Mythos, bei Kleist das Drama der Guerilla«.⁶⁵

Stattdessen zitiert *Die Brüder I* eine etwas spätere taciteische Stelle: die Begegnung der beiden Brüder Arminius und Flavus im Jahr 15 n. Chr. an der Weser. Flavus steht im Sold der Römer, Arminius ist einer der Anführer der Cherusker, die das Imperium bekriegen:

Der Weserstrom trennte Römer und Cherusker. An dessen Ufer trat Arminius [...] und [...] bat um Erlaubnis, sich mit seinem Bruder zu unterreden. [...] Da begannen sie dann wider einander zu reden, der eine von der Größe Roms, von des Cäsars Macht und dem schweren Strafgerichte über die Besiegten, von der Gnade, die seiner warte, wenn er sich unterwerfe, auch daß seine Gattin und sein Sohn nicht als Feinde behandelt würden, der andere dagegen von der Verpflichtung fürs Vaterland, von dem alten Erbe der Freiheit, den heimatlich deutschen Göttern, der Mutter gleichem Flehen: daß er doch nicht seine Blutsfreunde und Verwandten, ja des ganzen Stammes Ausreißer und Verräter, statt sein Haupt sein wolle. Allmählich gerieten sie ins

⁶² Eke 1993, 491.

⁶³ W 12, 361.

⁶⁴ Vgl. Dallapiazza (in: Möllendorf/Simonis/Simonis) 2013, 108.

⁶⁵ W 8, 387.

Schelten [...]. Drüben sah man den Arminius mit drohenden Gebärden, wie er die Schlacht ankündigte.⁶⁶

Von der überlegenen Siegermacht Roms überzeugt, versucht Flavus, Arminius mit Argumenten persönlichen Vorteils auf die Römerseite zu bringen. Arminius lässt sich dadurch aber nicht überreden und bezichtigt seinen Bruder, »Ausreißer und Verräter« zu sein. Die in der Intention versöhnende Begegnung verschlimmert somit nur die Feindschaft zwischen den beiden Ufern: Arminius und Flavus liefern sich von einer Flussseite zur anderen ein wüstes Wortgefecht, geraten dabei immer mehr in Wut und greifen schließlich zu den Waffen. Wie der Weiterverlauf des taciteischen Berichts zeigt, ist der Krieg zwischen Römern und Cheruskern nicht mehr zu verhindern.⁶⁷ Im so beschriebenen atavistischen Motiv der feindlichen Brüder erkennt Müller »eine altdeutsche Situation« wieder, welche sich nach dieser ‚Urszene‘ in verschiedenen Variationen wiederholt habe:

Das ist wieder der alte deutsche Bruderkonflikt. Der Krieg zwischen Brüdern, zwischen Verwandten, ist ein Hauptthema der deutschen Literatur. Das fängt bei Tacitus an, wo Arminius auf dem einen Ufer des Flusses steht und sein Bruder auf dem anderen zusammen mit den Römern. Der Bruder versucht, Arminius zu überzeugen, daß die Römer die beste Chance für Germanien und Zivilisation sind. Warum sie bekämpfen? Aber Arminius schimpft ihn einen Römersklaven. Sie fangen an, sich zu streiten, und werfen Speere gegeneinander. So fing das alles an – eine altdeutsche Situation.⁶⁸

Die zitierte *Annales*-Szene markiert so für Müller mit Arminius, dem »vermeintlich ersten Deutschen«, ⁶⁹ den Anfangspunkt eines zerstörerischen ‚Grundtriebs‘ deutscher Geschichte: des »Brüderhass[es] [...], der eigentlich Selbsthass ist«⁷⁰ und sich in Akten letztlich selbstzerstörerischer Gewalt Bahn bricht. An anderen Szenen liegt es, die Permanenz dieses Erbübels in verschiedenen Geschichtskonstellationen zu beweisen. Der direkten Spiegelung der Arminius-Flavus-Entgegensetzung begegnet man in der komplementären Brüderszene als Opposition zwischen Sozialismus und Nationalsozialismus. Ob dabei eine direkte

⁶⁶ W 4, 364-365. Vgl. Tac. *Ann.* 2, 9-10.

⁶⁷ Im Zeitraum von 14-16 n. Chr. drangen die durch Germanicus angeführten römischen Kräfte in die germanischen Gebiete noch tief vor. In zwei Schlachten an der Weser fügten sie Arminius und seinen verbündeten Stämmen vernichtende Niederlagen zu. Doch nach diesen Feldzügen wurde Germanicus von seinem Stiefvater Tiberius nach Rom zurückgerufen, weil dieser es für angebracht hielt, auf weitere, aufwendige Eroberungspläne in der *Germania* zu verzichten und den Limes am Rhein zu setzen, so wie Augustus auch schon festgelegt hatte (vgl. Tac. *Ann.* 2, 11-88).

⁶⁸ W 10, 186.

⁶⁹ Dallapiazza (in: Möllendorf/Simonis/Simonis) 2013, 109.

⁷⁰ Ette 2011, 513.

Entsprechung zwischen den beiden römischen und deutschen Brüdern zu ziehen ist, bleibt ambivalent. Einerseits ist hier der Nazi der wie Flavus am Eigennutzen orientierte Seitenwechsler, während der KPD-Bruder als der für eine höhere Sache kämpfende Ehrenmann auftritt; andererseits ist es der Kommunist, der genauso wie Flavus des Vaterlandsverrats und der selbstschädlichen Knechtschaft gegenüber einer imperialistischen Übermacht bezichtigt wird: Der »Russenknecht«⁷¹ sitzt ramponiert im Knast, Flavus hat im Kampf für Tiber ein Auge verloren und wird von Arminius wegen seines »Sklavendienstes«⁷² verspottet.

Genau diese Verwechselbarkeit der Bezüge ist indes von Schlüsselbedeutung. Auffallend endet die von Müller übersetzte Stelle mit dem Satz: »Denn gar vieles schrie er [*sc.* Arminius] manchmal auf lateinisch, weil er als Anführer seiner Landsleute unter den Römern gedient hatte«.⁷³ Die handlungsgemäß überflüssige Spezifizierung von Arminius' eigener römischer Bildung verdeutlicht, wie sehr die nunmehr unversöhnlichen Gesinnungen der beiden Brüder ursprünglich verbunden sind. In Rom aufgewachsen und früher selbst ein römischer Heeranführer, ist Arminius römisch sozialisiert;⁷⁴ seine nun gegen Rom gerichtete Gewalt ist die in Rom erlernte Gewalt selbst:

LOTRINGER Auf welcher Seite sind die Römer?

MÜLLER Die Römer sind auf beiden Seiten!⁷⁵

So die Fortsetzung des vorhin zitierten Gesprächs. Innerhalb der antiken Szene weist der taciteische Zitatschluss auf die Omnipräsenz römischer Macht hin, die den selbstvernichtenden Bruderkampf zum umso vergeblicheren und sinnloseren Zwischenvorhang im größeren Spiel des römischen Expansionismus macht. Wie im *Horatier* artikuliert das römische *exemplum* somit eine aus den Fugen geratenen Dialektik: jene Freund-Feind-Polarität Schmittschen Beigeschmacks, die, umso unerbittlicher sie von den politischen Ordnungen gesetzt wird, desto heftiger an ihren tatsächlichen Existenzbedingungen zerbricht. Der Bruderkampf als *Konflikt der familiären gegen die politischen Identitäten* legt die Freund-Feind-

⁷¹ W 4, 370.

⁷² W 4, 365.

⁷³ W 4, 365.

⁷⁴ Als cheruskische Fürstensöhne wurden die noch jungen Arminius und Flavus nach Rom als Geisel gebracht und dort ausgebildet. Arminius beherrschte also die lateinische Sprache, erhielt das römische Bürgerrecht und sogar den Status eines Ritters (Vell. II, 118). Zunächst begab er sich selbst in den Dienst des römischen Heeres als Anführer von germanischen Verbänden. Erst wenige Jahre vor der Varusschlacht kehrte er vermutlich in das cheruskische Stammesgebiet zurück.

⁷⁵ W 10, 186.

Setzung noch einmal lahm, bringt sie ja zum katastrophalen Absturz und desavouiert ihren gemachten, sinnlosen Charakter. Bezogen auf die moderne Spiegelszene verstärkt dieser dialektische ‚Doppelknoten‘ zwischen den auftretenden verfeindeten Lagern die Darstellung des verbrüdernten Ursprungs von Sozialismus und Nationalsozialismus – genauer: der Geburt des Letzteren innerhalb des Ersteren –, mithin der inneren Verflechtung und gegenseitigen Bedingung des deutschen Faschismus und des Stalinismus, die auch an Hannah Arendts Thesen zum Totalitarismus erinnert.⁷⁶ Umso drastischer erscheint somit der für die Arbeiterklasse selbstzerstörerische Charakter von deren Spaltung, die das Ende der Weimarer Republik und Deutschlands Todesmarsch in die Schrecken des 20. Jahrhunderts besiegelte.

Daran knüpft Müllers Darstellung von Stalingrad, dem traumatischen Kern der deutschen Vernichtung, als eine Selbstvernichtung: Das visuelle Motiv der kannibalischen Selbstzerfleischung der Truppen und der gegenseitigen Vernichtung der Nibelungenbrüder veranschaulichen die absurde Verzerrung der Freund-Feind-Dialektik im Bruderkrieg und verbinden dies mit einem weiteren Motiv, sozusagen der Rückseite der Medaille. Unter den sich zerstörenden Hitler-Soldaten treten in *Hommage à Stalin I* Cäsar und Napoleon auf, um sich aus den Leichen der eigenen Heere zu speisen. Beim Anblick Napoleons kommentiert ein deutscher Soldat: »Es sind seine Leichen. Ohne ihn wären sie nicht hier«.⁷⁷ Nahegelegt wird hiermit die Korrelation zwischen der selbstsabotierenden Zerrissenheit der deutschen Arbeiterklasse und dem Aufstieg diktatorialer Figuren, die sie für die eigenen Machtinteressen massenweise in den Tod treiben. In diesem Sinne erscheinen die nekrophagen Machtpolitiker Cäsar und – im Kontext des Russlandfeldzugs besonders naheliegend – Napoleon als direkte Vorläufer Hitlers, der in Stalingrad mit seinem Ausbruchs- und Kapitulationsverbot den Tod unzähliger Menschen verschuldete.

Vom ruchlosen Kaisermodell des alten Roms ausgehend, konstruiert so *Germania Tod in Berlin* eine über Preußen bis zur Gegenwart reichende Konstellation sadistischer, menschenfressender, kriegsbesessener Herrscher, die die jeweiligen Untertanen in die Vernichtung stürzen. Auffallend greift Müller dabei just jene genealogische Linie der »großen Männer« auf, die auch schon Brecht, etwa in *Fragen eines lesenden Arbeiters*, in gezielter Hegel-Umdeutung⁷⁸ als Ausbeuter der Arbeiterklasse denunziert hatte: Alexander der

⁷⁶ In extremer Zuspitzung dieser Idee wird *Germania 3* auf narrative ‚Mittelmänner‘ durchweg verzichten und Stalin und Hitler selbst als Brüder im Geiste darstellen, die sich gegenseitig umbringen wollen (vgl. W 5, 259).

⁷⁷ W 4, 341.

⁷⁸ Bei Hegel waren dieselben Figuren die »Geschäftsführer des Weltgeistes« gewesen (Hegel 2021¹⁴, 46).

Große, Cäsar, Friedrich II., Napoleon. Spätestens in den *Geschäften des Herrn Julius Cäsar* wird auch noch der Name Hitler (andeutungsweise) hinzukommen. Mit Cäsars auf Hitler vorausweisendem »Hochkommen der Diktatur zwischen sich heftig bekämpfenden Klassen«, als »Zünglein an der Waage« einer innerlich erschütterten Gesellschaft, adaptierte Brecht außerdem Marx' Bonapartismus-Theorie, die der Konstellation eine neue Dimension hinzufügt.⁷⁹ *Germania 3* (1995), Müllers letztes Stück und ideelle Fortsetzung von *Tod in Berlin*, wird in seiner eigenen Stalingrad-Szene die Figurenreihe vollständig nennen, wenn Hitler deklariert: »meine Hände sind blutig wie die Hände aller großen Männer der Geschichte blutig sind, Alexander Caesar Friedrich der Große Napoleon *leise*: Stalin«. ⁸⁰ Freilich beinhaltet die proxemisch hervorgehobene Hinzufügung Stalins zur Liste in letzter Instanz Müllers kennzeichnenden Denkgestus gegenüber Brecht, in *Germania Tod in Berlin* auch schon maßgebend.

Im ersten *Germania*-Stück ist allein die Figur Alexanders noch vermisst, so dass die gesamte Herrscher-Anreihung signifikanterweise auf Cäsar zurückführt. Bereits in Brechts literarischem Universum hatte dieser spätestens seit den *Geschäften* eine Sonderstellung als historischer Typus, »Vorbild aller Diktatoren«, ⁸¹ eingenommen. Auch bei Müller erlaubt die Gespenstfigur Cäsars eine zweifache Wahrnehmung als historische Person und Kaiser-Antonomasie im Sinne eines negativ konnotierten »Cäsarismus«, wie die Parallelrolle Napoleons selbst evoziert. ⁸² Eine Art Zusammenspiel von Cäsarismus und Brechtschen Echos klingt ebenfalls gesprächsweise in Analogien an, die etwa Cäsar als psychosozialen »Typus«, sogar mit J. F. Kennedy vergleichbar, umreißen:

Cäsar – nicht der Mensch, der Typus – ist der Dreh- und Angelpunkt der römischen und damit der europäischen Geschichte. Mit Augustus, der selbst eine mittelmäßige Figur war, aber das Symbol eines Herrschers, beruhigt, stabilisiert, fing die Vergottung an. [...] Das Muster wirkt bis heute. Kennedy wurde bis in die

⁷⁹ GBA 29, 63. Vgl. MEW 8, 194-207 [*Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*]. Brecht dürfte dabei auch Lenins Formulierung im Sinn gehabt haben: »Die sich auf den Militärklüngel stützende [...] Macht laviert zwischen den beiden sich feindlich gegenüberstehenden Klassen und Kräften, die sich gegenseitig mehr oder weniger die Waage halten« (Lenin 1970⁴d, 222).

⁸⁰ W 5, 269.

⁸¹ GBA 17, 161.

⁸² Der Begriff – Synonym von Bonapartismus – wurde von Theodor Mommsen in seiner *Römischen Geschichte* (1856) zur (weitestgehend positiven) Bezeichnung der Herrschaft einer charismatischen Einzelperson in den Geschichtswissenschaften etabliert und dabei primär auf Napoleon bezogen (Mommsen 2021⁴, V, 131 und 144). Eine besondere *kritische* Aufmerksamkeit schenkte dem Phänomen – insbesondere dem Vergleich der cäsarischen, napoleonischen und faschistischen Herrschaftsform – dann Antonio Gramsci in seinen *Gefängnisheften* (vgl. Gramsci 2012², V, 1178-1180 und 1181-1182; VII, 1592-1595).

Sexualgewohnheiten von einer Werbefirma nach dem Modell Cäsar aufgebaut. Cäsar trug den Spitznamen *maechus calva* – der kahle Ehebrecher. Wenn Cäsar irgendwo durchzog, wurden Spottlieder gesungen: »Macht die Haustür zu, sperrt eure Weiber ein, der kahle Ehebrecher kommt«. Das war bei Kennedy ähnlich. Zu diesem Programm gehört auch eine Kleopatra-Figur wie die Monroe, die ganz nach Shakespeares *Antonius und Kleopatra* durch Selbstmord ums Leben kommt.⁸³

In der Stilisierung Cäsars zu einer noch im Amerika der 60er Jahre blühenden »Werbefirma« ist der Widerhall von Brechts *Geschäften* schwer zu überhören. Die kapitalismuskritische Deutung tritt indes in *Germania* hinter eine andere Valenz des Cäsarismus zurück. Hier schließt Cäsar, zuerst persönlich in Verbindung mit Napoleon, dann, antonomastisch begriffen, als drahtziehende Präsenz im Hintergrund der Arminius-Flavus-Konfrontation, eine zusätzliche Bedeutungsschicht auf, die aus seiner spezifisch imperialistischen Rolle hervorgeht: Er ist Figur fremden Expansionismus in Deutschland. In der Stalingradszene treten Cäsar und Napoleon als die Schlachtbesieger eines innerlich zerrissenen, politisch erledigten Deutschlands auf; sie sind die fremden Kaiser, die von dessen politischer Gespaltenheit – der germanischen Stämme wie der neuzeitlichen Staatszersplitterung – profitieren, um Territorien zu besetzen und annektieren. Sogar inszeniert die Stalingradszene (aber auch die taci-teische Brüderszene) noch einen weiteren Gedankenkern: die »imperiale Struktur« als unabänderlicher regierender Mechanismus der (europäischen) Geschichte.⁸⁴ Wie Brecht scheint Müller dabei einen quasi notwendigen Nexus zwischen Diktatur und Imperialismus, Macht- und Expansionstrieb nahezulegen; und wie bei Brecht führt dessen Spurensuche durch die Jahrhunderte zum antiken Rom zurück.

Subtil bahnt sich in derartigen Zusammenhängen eine weitere, entscheidende Bedeutungsschicht den Weg. Indem Cäsar und Napoleon im Kontext Stalingrads auftreten, deuten ihre Konturen als Diktatoren und Invasoren Deutschlands allmählich auf einen dritten, modernen Homologen hin, dessen Präsenz im Stück immer nur evoziert bleibt: die im Titel gehuldigte Figur Stalins, ‚graue Eminenz‘ der Szene und – nach einem wiederkehrenden *topos* Müllers – Kolonisator der DDR. Vielsagend bringt ihn Brecht ebenfalls unter die Kategorie des Bonapartismus und insofern in direkte Beziehung zu Cäsar.⁸⁵ Stalin als

⁸³ W 12, 467.

⁸⁴ Raddatz 1991, 83.

⁸⁵ So etwa in einer Notiz aus dem *Arbeitsjournal*: »hat doch selbst die proletarische revolution (in dem land, wo man nach dem sieg zwei kämpfende klassen, die arbeiter und die bauern, hatte) eine einzelherrschaft ermöglicht. die equites bekamen den c[aesar] über sich, als sie die patres und die plebs unter sich bekamen« (GBA 26, 314).

gravierender Beeinflusser der deutschen Geschichte ist für Müller das Gesicht jener letzten Erscheinung der deutschen Revolutionsunfähigkeit, die in der DDR ein Entstehen des Sozialismus nur ‚mit Hilfe‘ der Sowjetunion möglich werden ließ.⁸⁶ Stets von neuem kommt in Müllers Interviews ab den 70er Jahren diese Auffassung der DDR als »stalinistische[r] Kolonie«⁸⁷ oder, wie auch schon zitiert, als »Grenzbefestigung von Stalin«⁸⁸ zu Wort:

MÜLLER Die Erfahrung dieser Bevölkerung war nationale Demütigung. Das fing an mit der sowjetischen Besatzung. Das war Terror, eine stalinistische Kolonie. Dazu gab es in keinem osteuropäischen Land eine derart devote Haltung zu allem, was aus der Sowjetunion kam.

AMMANN Und das wurde widerspruchslos akzeptiert?

MÜLLER Ja, massenweise. Es wurde von der Partei befohlen, rekommandiert. Alles wurde kopiert.⁸⁹

Noch nach dem Fall der Mauer wird Müller im Rückblick betonen, er habe

nie einen Zweifel daran gehabt, daß diese DDR nicht existiert außer in Abhängigkeit von der Sowjetunion und daß die Bevölkerung hier in einem Status von Kolonisierten lebt. [...] Der Sozialismus in der DDR in seiner stalinistischen Ausprägung bedeutete weiter nichts als die Kolonisierung der eigenen Bevölkerung. Das sieht man heute noch sofort in jeder U-Bahn: Der DDR-Bürger hat einen verdeckten Blick. Man erkennt ihn sofort als den mit dem verdeckten Blick. Auch schon die Kinder. Das ist der Blick der Kolonisierten.⁹⁰

Der Unmündigkeitszustand und die unauslöschliche diktatoriale Verfassung der DDR erläutert Müller als ihren politischen Grundlagen selbst angeboren: Gegründet wurde der Staat als Besatzungszone unter den direkten Vorzeichen des stalinistischen Terrors. Müller zögert dabei nicht, in Bezug auf die Sowjetunion von einem regelrechten Imperium, wie das Römische es war, zu sprechen.⁹¹ Doch dabei unterstreicht er, dass Stalins Annexionen nicht auf Ausdehnung *per se*, sondern durch eine defensive Außenpolitik vorrangig auf Sicherheit und Abgrenzung von der kapitalistischen Welt abzielten:

⁸⁶ Vgl. W 8, 385: »Die aktuelle Wiederkehr des Gleichen: in der DDR hat die sowjetische Besetzung den Bürgerkrieg verhindert, der die Bedingung einer wirklichen Revolution gewesen wäre, bzw. durch bürokratischen Terror substituiert«.

⁸⁷ Vgl. bspw. W 11, 404; W 8, 382.

⁸⁸ Vgl. bspw. W 11, 704.

⁸⁹ W 11, 771-72.

⁹⁰ W 11, 722.

⁹¹ Zu besprechen, ob die Sowjetunion wirklich ein solches war, würde nicht nur außerhalb der Grenzen und des Sinnes dieser Abhandlung führen, sondern auch ziemlich anmaßend sein, da die Frage in den Geschichtswissenschaften noch unabgeschlossen bleibt. Vgl. dazu zusammenfassend Nolte 2008, 69-78.

Der Terror eines Stalin war defensiv; Stalin war grundsätzlich defensiv. Seine Strategie war die der Ausgrenzung und Befestigung, er hatte diese asiatische Wagenburg-Mentalität. Das gilt selbst für die Annexion der baltischen Republiken, des Stücks Polen, des Stücks Rumänien, das die Sowjetunion sich durch den [...] Hitler-Stalin-Pakt angeeignet hat. All das waren Grenzbefestigungen.⁹²

Die defensive Veranlagung von Stalins »Sozialismus in einem Land« verzichtete also nicht auf die Sicherung von »Grenzbefestigungen« durch Besetzungen und Einflussnahmen. Noch weniger entbehrte sie einer innenpolitisch kolonialistischen Vorgehensweise: Die sozial-ökonomische und militaristische Zwangspolitik des sowjetischen Systems gegenüber der eigenen Bevölkerung bezeichnet Müller an anderer Stelle als eine »feudalsozialistische« Versteifung, die »das Volk als Staatseigentum, eine Leibeigenschaft neuen Typs« vorsieht.⁹³ So werde »die Bevölkerung der Kolonie DDR (genannt UNSERE MENSCHEN) gefangen[ge]halten in der imaginierten Warteschleife des REAL EXISTIERENDEN SOZIALISMUS«,⁹⁴ denn »[d]en Sozialismus hat es nie gegeben. Das war eine Idee im Hinterkopf von Intellektuellen. Als Realität war es die Kolonialisierung der eigenen Bevölkerung, war es das Stalinsche Konzept«. ⁹⁵ Diese Fehlauffassung – Stalins »Irrtum« – konstituiert laut Müller überhaupt »die Krankheit des SOZIALISMUS IN EINEM LAND« und umfasst neben der internen Kolonisierung auch »die Festschreibung des Ausnahmezustands«, d. h. »die Verewigung des KRIEGSKOMMUNISMUS, von der Zwangskollektivierung, die den demokratischen Ansatz der Dorfkommunen zerschlug, bis zu der brutalen Korrektur von Lenins vorsichtiger Nationalitätenpolitik«. ⁹⁶

In Müllers *cahier de doléances* des sowjetischen Systems läuft so die interne Kolonisierung parallel zur annexionistisch-assimilatorischen Haltung gegenüber den Satellitenstaaten, die schon seit den 1930er Jahren Lenins konträre Politik der *korenisazija* in einen umfassenden Prozess der Russifizierung solcher Länder umwandelte und mithin auch das Beispiel für spätere sowjetische Regierungen angefangen mit Brezhnev (1964-82) zur Zeit der Verfassung von *Germania Tod in Berlin* setzte.⁹⁷ Daraus erklärt sich weitgehend, wieso Müller das sowjetische Imperium jenseits aller historischen und strukturellen Unterschiede durch die Folie des römischen zu repräsentieren entscheidet. Denkt man an die Engführung

⁹² W 11, 435.

⁹³ W 8, 361-62.

⁹⁴ W 8, 382.

⁹⁵ W 11, 499.

⁹⁶ W 8, 350.

⁹⁷ Vgl. dazu Klose 2015.

von Cäsar und Stalin, an die von Flavus angesprochenen Assimilationspraxen gegenüber den germanischen ‚Satellitenstämmen‘ oder an den laut Müller versteinern-restaurativen Charakter beider bürokratiebasierter Systeme,⁹⁸ so lässt sich Müllers plakative Schlussfolgerung begreifen: »Wenn man Tacitus liest, fällt einem auch Stalin ein, das war eine andere Restaurationsperiode mit einem anderen Material, aber eigentlich das gleiche«.⁹⁹

In diesem Lichte erklärt sich die Darlegung von Cäsar, den Nibelungen, Friedrich II. und Napoleon als verweilende Gespenster und Vampire: Ihr Auftreten als Untote, die ihr ‚Unwesen‘ bis in die Gegenwart weitertreiben, versinnbildlicht die Beharrlichkeit der von ihnen geschaffenen Verhältnisse und exerzierten Verhaltensweisen. Das kannibalisch-vampirische Motiv, das sich durch das gesamte Stück durchzieht, repräsentiert am sinnfälligsten diese Dynamik des Alten, das das Neue verschlingt, indem das Neue immer wieder ins Alte zurückfällt. Die sinnlos in den Tod getriebenen Stalingrad-Soldaten korrelieren – mit ironischem Seitenhieb an die Nazi-Propaganda – mit den einander massakrierenden Nibelungen;¹⁰⁰ die tödliche Auseinandersetzung von Kommunist und Nationalsozialist führt den Bruderzwist zwischen Arminius und Flavus fort; der Vampirismus Friedrichs II. ist das noch im Kommunismus lauende preußische Autoritätsdenken; die nach essbaren Leichenteilen suchenden Gespenster Napoleons und Cäsars weisen schließlich auf die menschen-schlachtenden oder expansionistischen Kriegsaktionen späterer Machtpolitiker (Hitler, Stalin) voraus. Überall konstant bleiben die archaisch-brutalen Verhaltensweisen auch unter den Bevölkerungsmassen, die den Mitmenschen ebenfalls auf den Fleischaspekt reduzieren, was entsetzlicherweise nicht nur für die NS-Zeit, sondern auch für die DDR gilt.

Dieses dramatisierte »Ritual der permanenten Katastrophe«, wie es bei Adorno heißt,¹⁰¹ ist die stückspezifische Darbietungsform eines bei Müller spätestens seit *Philoktet* typischen Motivs: die Metapher der Wiederkehr des Gleichen in der Geschichte oder, wie

⁹⁸ Vgl. § 4.4.

⁹⁹ W 8, 482.

¹⁰⁰ Die Verbindungslinie zieht Müller in den *Drei Punkten zu Philoktet* explizit: »Der Kessel von Stalingrad zitiert Etzels Saal. [...] Die deutschen Soldaten haben im Kessel von Stalingrad die Lektion der Nibelungen nicht gelernt« (W 8, 158). Wie die Nibelungen, gefangen in Etzels Hof, den Hunnen hoffnungslos erlegten, so zwang Hitler seine Soldaten zu einer aussichtslosen Schlacht, die er obendrein gerade anhand des Mythos des nibelungischen Heldentods propagandistisch anheizte. Berühmt ist nämlich die von Görings in der Rede vom 30. Januar 1943 hergestellte und bis zum Kapitulationstag wiederholte Parallele zwischen dem »Kampf der Nibelungen« und dem »Kampf um Stalingrad«. Görings bezeichnet Letzteren als »de[n] größte[n] Heroenkampf [...], der sich jemals in unserer Geschichte abgespielt hat«, denn ebenso wie die Nibelungen in einer »Halle von Feuer und Blut [...] bis zum letzten« gekämpft hätten, würden das auch Hitlers Soldaten in Stalingrad tun. Die Rede ist abgedruckt bei Krüger 1991, 170-187, hier zit. 180.

¹⁰¹ Adorno 2003, XIII, 114.

Müller präzisiert, »eigentlich nicht die Wiederkehr des Gleichen, sondern unter ganz anderen Umständen die Wiederkehr des Gleichen und dadurch die Wiederkehr des Gleichen als eines Anderen«.¹⁰² Spürbar ist das Prinzip schon in der Struktur des Stücks, wo die jeweils als 1 und 2 betitelten Szenen den Wiederholungszwang von deutscher Vergangenheit und sozialistischer Geschichte nahelegen und Letzterer somit einen unbehaglich zitathaften Charakter verleihen.¹⁰³ Die Dialektisierung der Gegenwart durch die aktive Spur des Vergangenen ersetzt das linear-teleologische Entwicklungsbild des Marxismus, auf dem das fortschrittsfixierte, selektive Umgang der DDR mit Geschichte basierte, durch den ambivalenten Gang einer Geschichte, in dem jedem Fortschritt immer auch eine rückschrittliche Komponente innewohnt.

Objektives Korrelat dieser Auffassung ist im Stück gerade die Szene *Hommage à Stalin I*, wo das Bild des Kessels, der keinen Ausweg erlaubt, zum Sinnbild der gesamten deutschen Geschichte wird.¹⁰⁴ Den selbstverblendeten, ruinösen Gang der Nibelungen in den ‚Kessel‘ von Etzels Saal legt hier Müller als die archetypische Handlung aus, in der sich der gesamte Gang deutscher Geschichte zeigt. Pointiert schreibt Wieghaus über die Szene:

Der Krieg gebiert sich selber; gefangen in seinem verhängnisvollen Kreislauf aus Gewalt und Zerstörung, reproduziert er sich zu immer neuer, immer erschreckender Monstrosität und wird so zur Metapher für eine Geschichte, die [...] aus dem »Kessel« ihrer tödlichen Mechanik nicht herauskommt.¹⁰⁵

In der ewigen Wiederkehr seines Kriegskessels »[spielt] Deutschland [...] immer noch die Nibelungen«, wie ein Interview aus 1983 besagt.¹⁰⁶ Und neben den Nibelungen spielt es in Müllers Augen noch viele weitere verhängnisvolle Geschichtsrollen. Nicht wenige sind darunter diejenigen, die es durch die Erfahrung römischer Besatzung erlernt hat. Das »Möbiusband von Deutschlands sozioökonomischen Mustern«¹⁰⁷ führt bedauerlicherweise (auch) auf Rom zurück.

¹⁰² W 10, 335.

¹⁰³ Bereits erwähnt wurde der ikonische Satz aus den *Drei Punkten zu Philoktet*: »Jeder Vorgang zitiert andere, gleiche, ähnliche Vorgänge in der Geschichte, soweit sie nach dem Philoktet-Modell gemacht wurde und wird« (W 8, 158).

¹⁰⁴ Zum Motiv des Kessels bei Müller vgl. Löschner 2002, 173-179; Kruschwitz 2017, 144-149.

¹⁰⁵ Wieghaus 1984, 223.

¹⁰⁶ Interview mit Urs Jenny und Helmut Karasek erschienen im »Spiegel« 19 (1983), 196-207.

¹⁰⁷ Dassanowsky 1989-90, 25.

4 Flucht aus dem Kessel: Anachronismus, Fragment, Farce

Dass *Germania Tod in Berlin* seit der Uraufführung jede Menge Kritik als »Haßgesang auf die deutsche Geschichte und Gegenwart« oder als »Schwarzmalerei ohne positive Perspektive« nach der zeitgenössischen »Linie des modischen Pessimismus und Nihilismus« auf sich zog, bereitet kaum Überraschung.¹⁰⁸ Obwohl das Gros solcher Kritiken viel mit ideologischer Unbequemlichkeit und Freilegung der Verdrängung zu tun hatte,¹⁰⁹ bleibt der grundlegende Eindruck zweifelsohne legitim angesichts einer Szenenreihe, in der die deutsche Geschichte als eine atemlose »Abfolge nationaler und politischer Todeskrämpfe« auftritt.¹¹⁰ Obwohl berechtigt, ist diese Konstatierung indessen nicht der Endpunkt der Stücksemantik.

Leicht wäre es nämlich, den negativen Charakter einer Darbietung, die nur die misslungenen und katastrophalen Geschichtsmomente aufzuzählen scheint, auf Nihilismus oder Katastrophenliebhaberei zu verkürzen; dabei wäre der Begriff jedoch bestenfalls unterbestimmt. Überschattet wäre vor allem seine Verwurzelung in einem tieferen Denkhorizont, der in Benjamins Geschichtsbild sein theoretisches Fundament hat. Ohne an dieser Stelle den theoretischen Bezug sachgerecht vertiefen zu können,¹¹¹ reiche es an einen für Müller maßgebenden Kerngedanken von Benjamins geschichtsphilosophischem Vorschlag zu erinnern, so wie dieser besonders in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* (1940) dargestellt wird. Zentraler Brennpunkt der *Thesen* ist eine Art »kopernikanische Wendung«¹¹² gegenüber der marxistischen Historiografie: Deren Grundeinstellung einer immer nach vorne auf die Utopie blickenden, teleologisch dahin fortschreitenden Geschichte verwirft Benjamin als apologetisch und letztlich systembestätigend, da sie auch jene regressiven Instanzen, die die Revolution unterlaufen und unterdrücken, als notwendige Transitmomente bejaht. Gerade in dieser Fehlauffassung sieht Benjamin das grundlegendste Übel der Revolutionsgeschichte: »Daß es ‚so weiter‘ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene.«¹¹³ Benjamin – sowie Müller in seiner Spur – vollbringt stattdessen einen entgegengesetzten Denkgestus, der das Utopische als Ferment

¹⁰⁸ Klusmann 1981, 396-397. Ausführlich zur Aufführungsgeschichte und Rezeption des Stücks vgl. auch Hauschild 2001, 326-330.

¹⁰⁹ Vgl. Raddatz 1991, 74.

¹¹⁰ Schulz 1980, 134.

¹¹¹ Dies wurde bereits von anderer Seite unternommen, u. a. von Weber 1993; Maier-Schaeffer 1995; Raddatz 1991, 174-184; Müller-Schöll 2002; Stramaglia 2020, bes. 18-44.

¹¹² Benjamin 1991, V/1, 491.

¹¹³ Benjamin 1991, I/2, 683.

der Revolution nicht in der Zukunft, sondern in der Vergangenheit sucht: Aus dem Misslingen der vorherigen Kämpfen und aus der Empörung über die verübten Schandtaten geht ein zu erlösendes Potenzial hervor, das neue Aufbruchsaktionen erst antreiben kann. Die Revolution soll nicht mehr im Namen des »Ideal[s] der befreiten Enkel« gemacht werden, sondern in dem »der geknechteten Vorfahren«.¹¹⁴

Erst auf dieser methodologischen Folie kommt ein Stück wie *Germania Tod in Berlin* interpretativ völlig zu sich: Das Beharren auf den erlebten Niederlagen, Demütigungen und Monstrositäten deutscher Geschichte entspringt Müllers Bemühung zu einer Art Benjaminischem Eingedenken, das die verdrängte, jeweils zu erlösende oder zu korrigierende Vergangenheit eindrucksvoll heraufbeschwört und in eine spannungsreiche Konstellation mit der Gegenwart bringt. Die frappierende Wiederkehr der unterdrückten Vergangenheit im Drama der Gegenwart, Benjaminsche Ziffer von Müllers Theater, erschüttert die scheinbare Vollendung historischer Geschehnisse und begreift sie stattdessen als konstitutiv unabgeschlossene, mit der Gegenwart stets dialogisierende Potenz. *Germania Tod in Berlin* setzt diese Idee so gut wie buchstäblich um. Der dialogische Bezug zur Vergangenheit artikuliert sich hier als eine *collatio temporum*, die durch die von Müller explizit anerkannten Kompositionsmittel des »Anachronismus« und des »Zeitraffers« zeitlich Getrenntes verklammert oder gegenseitig überlagert. Müller geht es ausdrücklich darum, »daß man die Epochen zusammenschiebt, daß man jetzt in einer Art Zeitraffer auf die Geschichte, die Vergangenheitsgeschichte, blickt«.¹¹⁵

Von ebensolchen »geschichtlichen Abkürzungen«, mit Benjamins eigener Paraphrase des Zeitraffer-Begriffs,¹¹⁶ lebt ein Stück wie *Germania*. Der gleichzeitige Auftritt von Cäsar, Napoleon und den Nibelungen im Stalingrad von Hitler und Stalin stellt etwa einen derartigen Kurzschluss verschiedener Zeiträumlichkeiten, ja eine »Epochenkollision« dar,¹¹⁷ die den Benjaminschen »Einschuß einer Vergangenheit in die Textur der Gegenwart«¹¹⁸ bildkräftig zur Anschauung bringt. Noch mehr: Die Mitanwesenheit der Vergangenheit in der Gegenwart wird hier buchstäblich in eine »Gleichzeitigkeit von Lebenden und Toten« umgesetzt, denn »das Tote ist nicht tot in der Geschichte«.¹¹⁹ Mit Nachdruck besteht

¹¹⁴ Benjamin 1991, I/2, 700.

¹¹⁵ W 10, 81.

¹¹⁶ Als »raccourci historique« übersetzt Benjamin das Wort in der französischen Version der *Thesen* (1991, I/3, 1264).

¹¹⁷ W 10, 813.

¹¹⁸ Benjamin 1991, II/2, 479.

¹¹⁹ W 10, 514.

Müller darauf, »dass Tote genauso agieren wie Lebende und Tote anwesend sind, wenn die Lebenden agieren. [...] [D]avon lebt das Drama«. ¹²⁰ Die Gegenwart ist von einem unterirdischen Reich alter Gespenster mitbestimmt, die noch nicht konfrontiert und zur Ruhe gelegt worden sind. Dass *Germania* die deutsche Nation als »Totenreich« darstellt, ¹²¹ in dem die jetzigen Bewohner von Gespenstern heimgesucht werden, erklärt sich aus ebendieser Auffassung. Es ist dann an den Lebenden selbst, sich von den Toten zu befreien und somit das Joch der Vergangenheit zu brechen, denn

[s]olange das Tote über das Lebende herrscht, also die geschichtlich geformten Haltungen der Menschen nicht Gegenstand der politischen Auseinandersetzung sind, die Lebenden nicht das Totenreich erobern, müssen die historischen Katastrophen zwangsweise wiederholt werden. ¹²²

Notwendiger Auftrag des Theaters ist für Müller demnach die Auseinandersetzung mit diesem lauernden geschichtlichen Untergrund. In einer abermals buchstäblichen Umsetzung von Benjamins Metapher einer »die Toten wecken[den]« Revolution ¹²³ artikuliert er seit *Germania* eine diffuse Ikonologie literarischer ‚Nekromantie‘: »Eine Funktion von Drama ist die Totenbeschwörung – der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist«. ¹²⁴ Erst durch die Exhumierung der Vergangenheit, die Freilegung ihrer ausgewischten Schattenseiten und verdrängten Opfer kann man deren Wiederholungszwang durchbrechen und die mitbegrabenen utopischen Möglichkeiten auslösen:

Man muss die Toten ausgraben, wieder und wieder, denn nur aus ihnen kann man Zukunft beziehen. Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. Man muss die Anwesenheit der Toten als Dialogpartner oder Dialogstörer akzeptieren – Zukunft entsteht allein aus dem Dialog mit den Toten. ¹²⁵

Das Bild der Totenbeschwörung ist der Grundgestus von *Germania*; es ist Müllers provokantes Plädoyer für ein neues, versöhnendes Verständnis der unterirdischen Vernetzungen mit Geschichtlichem, die die Gegenwart unerkannt noch beeinflussen.

Auf denselben Vorsatz läuft eine weitere, ebenfalls an Benjamin geschulte Textstrategie hinaus, die für Müller spätestens seit *Germania* zentral wird: die Tendenz zur

¹²⁰ W 12, 411.

¹²¹ W 8, 387.

¹²² Raddatz 1991, 93.

¹²³ Benjamin 1991, I/2, 697.

¹²⁴ W 10, 514.

¹²⁵ W 11, 613-614.

Fragmentarisierung, zur extremen Verkürzung und Überformung der Szenen und Szenenelemente. Mosaikartig erscheint im Stück nicht nur seine Architektur, die ihre raumzeitliche Einheit in eine Vielzahl von Einzelepisoden auflöst, deren Sinnbezüge sich erst auf einer höheren Abstraktionsebene ergeben. Die Sprachmaterie selbst erweist sich als collagiertes Agglomerat aus heterogenen Stoffen wie etwa dokumentarischen Berichten, Volksliedern und -geschichten sowie vor allem – teilweise versteckten oder abgewandelten – (Selbst-)Zitaten. Als Kompositum aus Rezitativ, Pantomime, Projektion und Musik gestaltet sich schließlich die Darstellung selbst als ein intermediales Konglomerat.

Diesen vielschichtigen Fragment-Charakter seiner Stücke führte Müller damals auf die Natur der dramatisch abzubildenden deutschen Geschichte selbst zurück: »Da geht es gar nicht um Literatur, da geht es um Geschichte und Politik. Und was wichtig ist, ist der Fragmentcharakter der deutschen Geschichte, was dazu führt, daß ein Stück, das ganz unmittelbar mit deutscher Geschichte zu tun hat, Fragment bleibt«. ¹²⁶ In der Manier eines objektiven Korrelats ¹²⁷ gibt für Müller die Zerlegung der dramatischen Zeichen das Bild einer eben genauso zerbröckelten Geschichte wieder, deren konstitutive Materie nicht die Einheit, sondern das Bruchstück ist. Die Fragmentarisierung in den Texten unterläuft die Idee einer geschlossenen und harmonisch abgerundeten Geschichte, indem sie den Blick für die tiefen Einschnitte und Verwerfungen, für die geglätteten Dissensmomente im historischen Prozess schärft: »In der Diskontinuität und Bruchstückhaftigkeit der [...] Werke spiegeln sich die Desiderata und Versäumnisse des Geschichtsverlaufs, die „Lücken im Fortschritt“, die Hemmnisse und Rückschläge der politisch-gesellschaftlichen Entwicklung«. ¹²⁸ Ersichtlich ist hierbei die Benjaminsche Denkmatrix: Mit der Vorstellung des Geschichtsverlaufs als Kontinuum der Katastrophe erbt Müller von den *Thesen* auch das Gegenmotiv einer Sprengung des Kontinuums als Initial der Utopie. Unter der Devise: »Geschichte gegen den Strich bürsten« ¹²⁹ rezipiert er einen Geschichtsumgang, der im Kontinuum das Diskontinuierliche auffindet, d. h. jene divergenten und oppositionellen Momente, die der Geschichtskursus sich dann wieder einverleibt hat. In Müllers Dramen begegnet man dieser Idee als poetologisch mehrfach kundgetaner Suche nach der »Lücke im Ablauf« der historischen

¹²⁶ W 8, 201.

¹²⁷ Vgl. die Anmerkung von Frank Hörnigk: »Müller sees in this process of correlatives precisely the possibility of revealing in literature the very mechanism of history« (Hörnigk/Magshamrain 2006, 3).

¹²⁸ Keller 1994², 83.

¹²⁹ Benjamin 1991, I/2, 697.

Verhältnisse bzw. als Desiderat des »Andre[n] in der Wiederkehr des Gleichen«, ¹³⁰ das ein flüchtiges Fenster zu einem möglichst *anderen* Geschichtsverlauf öffnet.

Die Lücken, die die Fragmentarisierung in das Sinnkontinuum der Texte schnitzt, entsprechen in letzter Instanz solch gesuchten Bruchstellen bzw. Sprengpunkten im zu vermittelnden Geschichtsbild. Durch die Sinnentziehung und die Gedankensprünge, durch eine Benjaminsche Strategie der »Zerstreuung und Sammlung« ¹³¹ zerbricht Müller den Text in ein helldunkles Mosaik und schafft somit ein Terrain für die Erprobung alternativer Verhältnisse und Konstellationen, was ein dialogisches Verhältnis zu Unbestimmtem, Verdrängtem und Neuem erst verwirklicht. In Müllers eigenen Worten macht die Fragmentarisierung »das Abbild zum Versuchsfeld, auf dem das Publikum koproduzieren kann«; ¹³² mit einem Ausdruck Wolfgang Heises erfüllt sie somit die für Müller zentrale Rolle des Theaters als »Laboratorium sozialer Phantasie«: ¹³³

Müller verbindet Aufklärung mit Momenten des Karnevalismus, er kontert die Bildwelt der technischen Medien mit Mitteln des Kasperletheaters und einer Metaphorik, die durch ihre ungefällige Widerständigkeit Leser und Zuschauer herausfordert, beansprucht und zur geistigen Aktion zwingt. ¹³⁴

Die zweite Hauptzutat von Müllers ‚kollaborativer‘ Wirkungsästhetik ist also nach Heise gerade jener polymorphe, phantasmagorische Charakter, der oft hingegen als Produkt reinen postmodernen *lusus* missdeutet wurde. Die Überlagerung von Zeiten und Räumen, die Vervielfachung der Figuren, die Heterogenität literarischer Formen und theatralischer Darstellungsmittel, die die narrative Stückerfläche extrem trüben, laufen auf diesen Vorsatz einer produktiven »Überschwemmung« des Zuschauers hinaus. ¹³⁵ Überschwemmung, Fragmentarisierung, Anachronismus richten sich in diesem Sinne alle gegen die Konvention, dass »eine Geschichte einfach einen kanonisierten Ablauf nimmt« bzw. »sich schließt auf der Bühne«. ¹³⁶ Denn durch die Weigerung einer sinnschnellen mimetischen Abbildung und

¹³⁰ W 2, 118.

¹³¹ Benjamin 1991, I/1, 364.

¹³² W 10, 109.

¹³³ Heise in: W 8, 176.

¹³⁴ Heise 1989, 91-92.

¹³⁵ Vgl. W 10, 60: »Ich habe, wenn ich schreibe, immer nur das Bedürfnis, den Leuten so viel aufzupacken, daß sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen, und ich glaube, das ist auch die einzige Möglichkeit. [...] Daß nicht, was für Brecht noch ein Gesetz war, eins nach dem anderen gebracht wird. Man muß jetzt möglichst viele Punkte gleichzeitig bringen, so daß die Leute in einen Wahlzwang kommen. D.h., sie [...] müssen schnell entscheiden, was sie sich zuerst aufpacken. [...] Es geht, glaube ich, nur noch mit Überschwemmungen«.

¹³⁶ W 10, 110.

durch die Abspregung des Raum-Zeit-Kontinuums in die einzelnen Szenenbilder verliert die historische Chronologie als Erklärungszusammenhang an Bedeutung; Geschichte wird somit als Gegenstand bewusster Konstruktion dargeboten.

So wie die Fragmentarisierung im Text die bruchstückhafte Natur der geschilderten Geschichte zeigen soll, entlarvt der künstliche, im Sinne von anti-naturalistischem Charakter von *Germania* den bestehenden Geschichtsverlauf und ihre scheinbar ‚naturegegebenen‘ Konstanten als kontingentes Produkt menschlicher ‚Kunst‘ (bedeutsam spricht Müller gerade von »synthetischen Fragmenten«).¹³⁷ Zu diesem Zweck spielt eine dritte Textstrategie eine zentrale Rolle. Um sie zu beleuchten, kehren wir kurz zum Nibelungen-Segment von *Hommage à Stalin I* zurück. In dieser Szene wird das Thema des Wiederholungszwangs nicht nur dramaturgisch vergegenwärtigt, sondern auch direkt angesprochen, denn mitten in der zigsten Schlacht, in der sich die Brüder wie jede Nacht gegen imaginäre Hunnen totkämpfen, äußert der Jüngste Bedenken über den Sinn ihrer Tätigkeit:

GERNOT Immer dasselbe. *Die andern sehen ihn an empört.* Ich sage nicht, daß ich nicht mehr mitmachen will. Aber worum geht es eigentlich.¹³⁸

Gernot ist umso irritierter, da er Hagen, den wahren Mörder des Siegfried, bei der Untat gesehen hat und die fadenscheinige Natur der Rechtfertigung des Kriegs gegen die Hunnen als »Rache für Siegfried« durchschaut.¹³⁹ Gunther springt da ein und gibt sich alle Mühe, um die Integrität des mitstreitenden Bruders zu retten:

GUNTHER Er war ein Verräter.

GERNOT Wer.

GUNTHER Siegfried. Ich wollte es dir eigentlich nicht sagen. Man soll der Jugend ihre Illusionen lassen, solange es irgend geht. Jetzt weißt du es.¹⁴⁰

Doch Gernot lässt sich auf den Vorwand nicht ein und besteht auf seiner Überzeugung:

GERNOT Ich weiß immer noch nicht, warum wir uns hier mit den Hunnen herum-schlagen.

VOLKER Bist du ein Hunne, daß du zum Kämpfen einen Grund brauchst.

HAGEN Weil wir aus dem Kessel nicht herauskommen, darum schlagen wir uns mit den Hunnen herum.¹⁴¹

¹³⁷ Vgl. W 8, 175. Hervorhebung hinzugefügt. Die Bezeichnung wurde von Müller allerdings zuerst beansprucht, dann in Polemik gegen deren Missbrauch durch die Kritik wieder abgelehnt (W 10, 691).

¹³⁸ W 4, 342.

¹³⁹ W 4, 342.

¹⁴⁰ W 4, 342.

¹⁴¹ W 4, 342.

GERNOT Aber wir brauchen doch nur aufzuhören und es gibt keinen Kessel mehr.

Gernots Antwort bricht wie ein ‚Genieeinfall‘ hervor, an den bisher keiner gedacht hatte – und der für die anderen immer noch undenkbar ist:

GUNTHER Hat er aufhören gesagt.

VOLKER Er hat es immer noch nicht gelernt.

HAGEN Er lernt es nie.

[...]

GERNOT Ich will nicht jede Nacht sterben. Ich finde das langweilig. Es macht mir keinen Spaß. Ich möchte auch mal etwas anderes machen. Das mit den Frauen zum Beispiel. Ich habe vergessen, wie es heißt.

[...]

VOLKER Das ist die Jugend von heute. Sie hat keine Ideale mehr.¹⁴²

Die metadramatische Anspielung des Austauschs ist unverkennbar: Zum ersten und einzigen Mal wird das Prinzip der Wiederholung, auf dem das Gesamtstück konstruiert ist, explizit angesprochen. Die geschichtliche Bedeutung dieser Einsicht – die unentrinnbare Perpetuierung der Vernichtung – ist an sich letztlich tragisch, doch sie wird durch einen ihr querstehenden stilistischen Grundzug dargeboten: Komik. Der kindische Ton von Gernots Beschwerden sowie vom gesamten Bruderstreit, der eher wie ein triviales Gezänk denn als ein sagenwürdiger Konflikt daherkommt; die plumpe Ausrede, die Volker zusammenbastelt, wenn Gernot Hagens Schuld bloßstellt; die klischeehaften Sprüche über Jugend, mit denen die älteren Brüder die Einwände Gernots liquidieren; vor allem aber die absurde Einfachheit der Lösung, die die Nibelungen von ihrem Schicksal ewigen Todes retten würde: Während die mythologische Szenenanlage sowie der Dialoginhalt die Struktur des Immergleichen festlegen, stellen sie all diese Elemente zugleich als sinnentleert dar. Die Tragödie von Etzels Saal wird somit zur eigenen Karikatur, ja zur Farce, wenn sie sich in Stalingrad wiederholt. Unmittelbar bringt dieser Vorgang das einprägsame Incipit von Marx’ *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* in Erinnerung:

Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.¹⁴³

Mit dem von Müller übernommenen Konzept des »Umschlag[s] der Tragödie in die Farce«¹⁴⁴ epitomisiert die Nibelungenszene ein Verfahren, das die gesamte

¹⁴² W 4, 342-343.

¹⁴³ Marx 2007, 9.

¹⁴⁴ W 8, 265.

Stückkonstruktion steuert. Alle ‚vorgeschichtlichen‘ Szenen weisen nämlich die gleiche Art auf, sich der Stilmittel der Karikatur, des Kabarett und der »chaplinske[n] Parodie«¹⁴⁵ zu bedienen, um etwa historische Figuren als regressiv-infantile Unwesen oder wichtige geschichtliche Episoden als Zirkusnummern darzustellen. Diese entweihende Handhabung historischer Größen und Geschehnisse ist eine dramatisch gefasste Kritik an der im Sinne Horkheimers gleichsam historischen und psychologischen Kategorie der Autorität.¹⁴⁶ Destituiert wird Autorität vor allem im Sinne jener aufklärerischen Auffassung einer teleologischen Fortschrittsgeschichte, die als Garantin absoluter Wahrheit und Notwendigkeit immer nur *vorwärts* schreitet, und in deren Namen sich auch Gewalt rechtfertigen lässt. Stattdessen macht Müller Geschichte zum unheimlich-absurden Schauspiel wiederkehrender, geschmackloser Nummer: »Das Gespenst der Komödie denunziert die List der Vernunft als Treppenwitz«, heißt es im *Brief an den Regisseur*.¹⁴⁷ Mit dem ‚Ernst‘ der Geschichte relativiert Müller zugleich deren Verbindlichkeit. Das Farcenhafte an der Darbietung setzt ein emanzipatorisches Moment in der Handlung frei, die unter dem Joch der Wiederholung zu stehen schien. Gestattet sei an dieser Stelle eine erweiterte Wiederabrufung der Passage aus den *Drei Punkten zu Philoktet*: »Der Ablauf ist zwangsläufig nur, wenn das System nicht in Frage gestellt wird. Komik in der Darstellung provoziert die Diskussion seiner Voraussetzung. Nur der Clown stellt der Zirkus in Frage«.¹⁴⁸ Während der Kessel von Stalingrad sich als grauenhafter Zirkus entlarvt, ist Gernot der ‚Clown‘, der das tödliche Spektakel in Frage stellt. Bevor er von seinen Brüdern im Geldstreit umgebracht wird, zeigt er blitzhaft auf das mögliche »Loch im Kessel«,¹⁴⁹ das die Stagnation deutscher Geschichte zu durchbrechen vermöchte.

In der Schwebelage zwischen Ernst- und Farcenhaftem befindet sich ebenfalls das Textsegment, das den dritten und letzten römischen Einschub des Stücks enthält. Der bizarre Auftritt des »Schädelverkäufers« markiert den End- und Höhepunkt der zweiten *Hommage*-Szene. Einst ein Historiker, muss der Mann nun alte Leichen auf Friedhöfen umbetten und bringt sich dabei mit dem Verkauf vorgefundener Hirnschalen durch. Diese sind ihm nunmehr weder Zeugnisse der Vergangenheit noch Mementos für die Zukunft: Der eingesehene »Irrtum« seines früheren Glaubens an die utopische Strahlkraft des Nationalsozialismus hat

¹⁴⁵ Schulz 1980, 133.

¹⁴⁶ Vgl. Raddatz 1991, 80.

¹⁴⁷ W 8, 266.

¹⁴⁸ W 8, 158.

¹⁴⁹ W 4, 343.

ihn »gegen das Leichengift der zeitlichen Verheißung« immunisiert.¹⁵⁰ Diese sonderbare, barock anmutende Gestalt, deren kaustisches geschichtspessimistisches Plädoyer mit literarischen Zitaten dicht gespickt ist,¹⁵¹ wurde zutreffend als »Allegorie auf den melancholischen Marxisten, der in alle Zukunftsprojektionen das Memento Mori einträgt« gedeutet; in ihm wurde insofern eine Selbstprojektion von Müllers eigenem Blick auf die Trümmer des vermeintlich sinnhaften historischen Prozesses erkannt.¹⁵² Wenn er hämisch erklärt, dass das langersehnte »goldene Zeitalter [...] hinter uns liegt«, ist die Anspielung auf die anscheinend nie einzulösende sozialistische Utopie jedenfalls klar. Doch die satirische Identifikation gewinnt mit dem Schlusszitat aus Vergils *Bucolica*, die das Aufkommen einer solchen neuen Epoche ankündigt, eine dialektische Pointe:

Das goldene Zeitalter liegt hinter uns. Jesus ist die Nachgeburt der Toten. Kennen Sie Vergil.

SCHON ENTSTEIGT EIN NEUES GESCHLECHT DEM ERHABENEN HIMMEL
SCHLIESST DIE EISERNE ZEIT UND BEFREIT VOM SCHRECKEN DIE LÄNDER.
SEHT WIE ALLES ENTGEGEN ATMET DEM NEUEN JAHRHUNDERT
DAS GEFLÜGELT HERAUFKOMMT MIT GESCHENKEN DER ERDE
SANFT MIT ÄHREN VON SELBER VERGOLDEN DIE FLUR SICH
AUCH AM WILDERNDEN DORN WIRD ROT ABHANGEN DIE TRAUBE
AUS HARTSTÄMMIGEN EICHEN WIE TAU WIRD TROPFEN DER HONIG
ZU VERSUCHEN DAS MEER IM GEBÄLK, ZU SCHIRMEN DIE STADT MIT
MAUERN, DEN GRUND MIT DER FURCHE ZU SPALTEN IST DA KEINE NOT MEHR.¹⁵³

In seiner für die Kritik immer noch rätselhaften Ambivalenz schließt das verfremdete Zitat diese einzigartige Perspektive auf das Leitthema von Tod und Geburt und damit auf die angedeutete sozialistische Utopie eines neuen Zeitalters ab. Gewiss erscheint die emphatische Verskompilation im Mund ihres sarkastischen Deklamators als ironisch und höhnisch gemeint. Mit grauenhaftem Zynismus stellt der Mann dabei die pathosvolle Vergilsche Passage und zugleich ihre christliche Deutung als Weissagung von Jesu Geburt auf den Kopf:¹⁵⁴ Das goldene Zeitalter ist schon vorbei, Jesu Ankunft kann entsprechend nur eine – in

¹⁵⁰ W 4, 352.

¹⁵¹ Vgl. Klusmann 1981, 409.

¹⁵² Schulz 1980, 132.

¹⁵³ W 4, 352. Beim Zitat handelt es sich um eine verknappende Nachdichtung einer längeren Passage der berühmten 4. Ekloge Vergils, von Vers 7 (*iam nova progenies caelo demittitur alto*) bis etwa Vers 33 (... *telluri infindere sulcos*).

¹⁵⁴ Bekanntlich wird für Vergil die Ankunft des goldenen Zeitalters durch die Geburt eines heilbringenden *puer* bewirkt. Verg. *Buc.* IV, 8. Seit der Spätantike wurde in diesem immer wieder eine *figura Christi* erkannt; für eine umfassende Besprechung dieser Lektüren bleibt Benko 1980 nach wie vor maßgebend.

verfremdender Anwendung des paulinischen Begriffs¹⁵⁵ – *Nachgeburt* von Toten sein. Die nahegelegte Vorstellung eines Marxschen Reichs der Freiheit wird somit in ihrer topischen Konjunktion mit dem christlichen Himmelsreich zynisch demontiert, während freilich auch die sowjetischen Agrarreformen und ihre Wohlstandsversprechen indirekt mokiert werden. Zur gleichen Zeit scheint aber die derart präzise und extensiv zitierte Passage auf etwas mehr als eine bloße Parodie hinzudeuten; in ihren Worten hält sie die noch ausstehende Utopie sozialer Erlösung immerhin fest und erinnert damit an den ursprünglich idealistischen Zweck der sozialistischen Staatsgründung in einem Deutschland am Tiefpunkt seiner »EISERNE[N] ZEIT«. Insoweit enthält die Textstelle einen der wenigen utopischen Funken, die sich Müller in *Germania* einzuschreiben erlaubt.¹⁵⁶ Auch hier bleibt die Utopie freilich nur in ihrer Negation präsent – für Müller ist sie schon nur ein »*deus absconditus*«;¹⁵⁷ doch Vergils Worte blitzen durch den Schleier ihres ironischen Kontexts immerhin auf. Durch die Hülle der Farce zeigen sie noch einmal auf das mögliche »Loch« im scheinbar zwangsläufigen Ablauf, selbst wenn dieses gleich darauf wieder schnell geschlossen wird.¹⁵⁸

Noch prononcierter als im *Horatier* entfaltet so die Formgebung von *Germania* eine sprengende Qualität, die in einer greifbaren Spannung zum dramatisierten historischen Abbild steht. Die Form der Darbietung unterminiert deren Inhalt eines fortdauernden bzw. sich wiederholenden Geschichtskontinuums: das der festverankerten Hegemonialstrukturen, der Teufelskreise der Machtmechanismen und der heimsuchenden Rücktrittstendenzen. Das Römertum, das sich einschubhaft seinen Weg in den Wirbel der geschichtlichen Überformungen des Stücks macht, erscheint zuallererst als Urausdruck dieser ‚systemischen‘ Instanz der Geschichte, die die Wiederkehr bewirkt. Zum einen kristallisiert sich dies im Sinne jenes anthropologischen Brudermord-Musters heraus, das seit dem Gründungsmythos von Romulus und Remus in Roms Genom eingeschrieben ist; Deutschland lernte es schon zu römischer Zeit selbst kennen und ‚verinnerlichte‘ es mit der Zeit als jene distinktive politische Zerrissenheit, die von der Staatszersplitterung über die Mairevolution bis hin zur Spaltung von Nazisten und Kommunisten oder BRD und DDR die Gründung einer wirklich einheitlichen

¹⁵⁵ In 1. Kor. 15,8 bezeichnet Paul die eigene Bekehrung zum Christentum nach jahrelanger Verfolgung der Christen als eine »Nachgeburt« (*ektroma*). Zu Müllers Betrachtungsweise des paulinischen Christentums vgl. die Analysen der Gedichte *Römerbrief* und *Mommsens Block* in § 9.2.

¹⁵⁶ Als solche qualifizieren sich vor allem der Schluss von *Nachtstück* sowie die hoffnungsvollen Visionen des sterbenden Hilse von Rosa Luxemburg und den spielenden Kindern, die das Stück abschließen.

¹⁵⁷ Domdey 1998, 135.

¹⁵⁸ Abrupt wird der Wirt gleich nach dem Zitat alle Gäste rausschmeißen, weil die Polizei angekommen ist (W 4, 352).

Nation immer wieder verhinderte. Zum anderen kommt im Stück der Cäsarismus (bzw. Bonapartismus, wobei das Figurenduo die Synonymie prägnant darstellt) als gemeinsamer Nenner abendländischer Machtpolitik hervor: Die in der Antike gelegten Strukturen des Expansionismus und der Diktatur markieren den Anbeginn einer über Frankreich und Preußen bis in die deutsche Gegenwart reichenden Machtauffassung, die durch eine konstitutive, »bis zur Ununterscheidbarkeit reichende Verknüpfung von Kultur und Barbarei, Gesetz und Terror, Staatswesen und Krieg« gekennzeichnet ist.¹⁵⁹ Die szenische Konstruktion von *Germania Tod in Berlin* läuft darauf hinaus, die besonders katastrophale Auswirkung des Zusammenspiels dieser beiden ‚römischen‘ Tendenzen (denn die innerliche Gespaltenheit begünstigt den Aufstieg ‚cäsarischer‘ Figuren) auf die deutsche Geschichte zu veranschaulichen. Ihr Denkgehalt spiegelt sich in der dramatischen Doppelungsstruktur wider, die das Römer-tum mit späteren historischen Konstellationen übermalt, die es in den Worten oder in den Arten »zitieren«.¹⁶⁰ Rom, und zwar weniger als historische Entität denn als politisches Ordnungssystem, erhält im Stück eben als ‚Zitatgehalt‘ der späteren Epochen Relevanz. Der historische Zitatgestus wird dabei ganz in Benjaminscher Weise intendiert:

So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte heraussprengte. Die französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom. Sie zitierte das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert.¹⁶¹

Als »mit Jetztzeit gefüllte Vergangenheit« werden auch in *Germania* Nuklei aus der römischen Geschichte herausgesprengt und mit anderen historischen Geschehenskernen kurzgeschlossen. Nicht um die bloße Wahrnehmung der Korrespondenzen geht es, sondern eher um deren Zusammenprall, von dem die Sprengung des Zitat-Kontinuums abhängt. Anachronismus, Fragmentarisierung, Überschwemmung und Farce sind der Benjaminsche Triebstoff, der die Kollision erst auslöst, insofern sie die dargebotenen Systeminstanzen der Geschichte im Moment selbst von deren Darstellung implodieren lassen. Diese formale ‚Selbstsabotage‘ des Dramas zerbricht mit dem narrativen auch den historischen Notwendigkeits-schein des Geschilderten, der die geschichtliche ‚Wiederkehr des Gleichen‘ normalisiert. Hierbei überblendet sich Benjamins Einfluss mit dem der Frankfurter kritischen Theorie und der prinzipiellen Systemkritik der französischen westlichen Marxisten. In einsehbarer

¹⁵⁹ Primavesi (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 181.

¹⁶⁰ Das Bild des Zitierens in der Geschichte ist rekurrent bei Müller; vgl. bes. W 8, 158.

¹⁶¹ Benjamin 1991, I/2, 701.

Affinität zu Marcuse spielt Müller gegen die (von Hegel herkommende) Annahme einer Notwendigkeit des Bestehenden als vernünftig und gerecht die Konstatierung der »bestürzenden Harmonie von Freiheit und Unterdrückung, Produktivität und Zerstörung, Wachstum und Regression« auf.¹⁶² Mit Foucault erkennt er im rationalistischen Systemdenken einen versteckten Willen zur Macht und ein Kontrolle-Instrument, von dem sich auch der Herrschaftsapparat im sozialistischen Staat bediene.¹⁶³

So setzt Müller gegen die Trägheits- und Wiederholungskraft des Systemkontinuums Textstrategien des Chaotischen, Irrationalen und Schrecklichen ein, die den Sinngehalt des Dramas zerstreuen und rekombinieren, um das bejahend-geschlossene Geschichtskonzept durch ein offenes, propulsives und sinnstiftendes zu ersetzen. In Müllers Visualisierung wird dadurch die phantasmatische Permanenz der Toten in der Geschichte erst aufgehoben. Das Kaleidoskopische, das Monströse, ja das Alptraumhafte an der Darbietung, welche offensichtlich Züge von Becketts absurdem Theater, Lautréamonts Surrealismus und Artauds Theater der Grausamkeit rezipiert, bewerkstelligt in diesem Sinne eine Art literarischen Exorzismus, der den »Alptraum der Geschichte« heraufbeschwört, um ihn zu konfrontieren und auszutreiben:

Um den Alptraum der Geschichte loszuwerden, muß man zuerst die Existenz der Geschichte anerkennen. Man muß die Geschichte kennen. Sie könnte sonst auf die altmodische Weise wiedererstehen, als ein Alptraum, Hamlets Geist. Man muß sie erst analysieren, dann kann man sie denunzieren, sie loswerden.¹⁶⁴

Mit seinen Angstvisionen und seinen »altmodisch« wiederkehrenden Geistern ist *Germania Tod in Berlin* ein riesiges metaphorisches Korrelat von Müllers Geschichtsbild und zugleich der Versuch zu dessen Abbruch. Es ist der Versuch, durch eine rastlose Eingedenken-Arbeit jenen »Terror [...] aus Deutschland«, jenen persönlich wie kollektiv erlebten Alb auszutreiben, der zur Zeit der römischen Germania anfang und noch mit dem 17. Juni 1953 leider nicht endete. Mitten aus der ostdeutschen Erfahrung eines »Traum[s], den Geschichte zum Alptraum gemacht hat«, ¹⁶⁵ verfasst Müller ein bezweckt alptraumhaftes Abbild der deutschen und sozialistischen Geschichte. Müllers »Anti-Gesamtkunstwerk« ¹⁶⁶ hat letzten Endes den Sinn, aus diesem Inkubus heraus zu wecken. Bei der Entgegennahme des Mühlheimer

¹⁶² Marcuse 1998³, 140.

¹⁶³ Mehr zu Müller und Foucault in § 5.5-6.

¹⁶⁴ W 10, 187.

¹⁶⁵ W 9, 285.

¹⁶⁶ Kalb 1998, 155.

Preises, der ersten und lange einzigen offiziellen Anerkennung dieses Stücks, lautete Müllers Redeschluss: »Meine Hoffnung ist eine Welt, in der Stücke wie *Germania Tod in Berlin* nicht mehr geschrieben werden können, weil die Wirklichkeit das Material dafür nicht mehr bereithält«. ¹⁶⁷

¹⁶⁷ W 8, 220.

5. Vom Topos zur Theorie. Rom zwischen Imperialismus- und Kulturkritik

... und kein Gedanke bleibt unromanisiert.

(*Demokratie als Allesfresser*, 1995)

5.1 *Enter America*. Kapitalismus und Kolonialkonflikte auf der Bühne

Zwischen der ersten USA-Reise 1975 und der Veröffentlichung von *Der Auftrag* 1979 zeichnet sich noch eine Spiraldrehung in Müllers Werkgeschichte ab, die sich im Laufe des folgenden Jahrzehnts in künstlerischer sowie kunsttheoretischer Hinsicht progressiv definieren wird. In dieser Zeit verschärft sich Müllers ambivalente Position von »Dissidenz und Dogma«¹ gegenüber der DDR und von Attraktion und Abstoßung gegenüber dem (vor allem amerikanischen) Westen.² Mit der sozialistischen Staatsführung hatte die Ausbürgerung Wolf Biermanns im November 1976 einen entscheidenden Bruchpunkt für die gesamte kritische Intelligenz Ostdeutschlands markiert. Als »erste, gezielt in die internationale Öffentlichkeit getragene Kritik an einer staatspolitischen Maßnahme der DDR seit dem Arbeiteraufstand von 1953«³ löste die sogenannte Biermann-Petition eine der größten kulturpolitischen Krisen der DDR aus; Müller gehörte zu den Erstunterzeichnern.⁴ Erschwerend kam dieser Vorfall zu seinem bereits ‚schizophrenen‘ Verhältnis mit einem Staat hinzu, der trotz seiner offiziellen Rehabilitierung die Aufführung seiner meisten Stücke nach wie vor

¹ W 8, 213.

² Nach den Beweggründen für seinen Amerika-Besuch befragt, antwortet Müller noch während der ersten Reise, dass es »jetzt natürlich ganz wichtig [wird], wie der Hauptgegner zusammengesetzt ist« (W 8, 570; dazu Grünauer 2010, 40-42). Doch wäre es reduktiv, Müllers Interesse für den Westen auf das Motto ‚Kenne deinen Feind‘ zu beschränken. In die USA zog Müller tatsächlich auch die Möglichkeit einer neuen künstlerischen Chance, die einerseits in der überwältigenden Landschaftserfahrung (vgl. dazu Ludwig 2021), andererseits in der von der europäischen Tradition weniger belasteten (Theater-)Kunst lag und die er im höchsten Grad im Regisseur Robert Wilson, mit dem er seit dem Kennenlernen Anfang der 80er Jahre (vgl. W 9, 257) jahrelang zusammenarbeitete, verkörpert sah: »Und es gibt da auch diesen sehr amerikanischen, irgendwie kindlichen Aspekt bei ihm. Eine naive Freiheit, die ich bewundere. Die wahrscheinlich mit der amerikanischen Geschichtslosigkeit zu tun hat: Wilson kombiniert ja Stoffe und Techniken der Kunst und Kunstgeschichte ohne Rücksicht auf ihre traditionellen Verwendungszusammenhänge. Und wird dabei nie beliebig« (W 10, 291).

³ Berbig et al. 1994, 11.

⁴ Es ist vollständigkeitshalber jedoch zu spezifizieren, dass Müller unter dem staatlichen Druck seine Unterschrift schließlich wieder zurückzog. Im Gegensatz zu anderen Autoren wie Brasch, Kirsch oder Kunert, die nach den Regierungserpressionen der DDR den Rücken kehrten, blieb er, »offensichtlich nicht ohne Scham und vermutlich nicht ohne Zähneknirschen« (Fuhrmann 1997, 33) seinem »Material« (W 12, 243) treu. »Ich konnte mir eine Existenz als Autor nur in diesem Land vorstellen, nicht in Westdeutschland« (W 9, 141) hatte er schon Jahre zuvor defensiv angemerkt.

verhinderte oder verzögerte, ihn gleichzeitig 1984 aber auch in die Akademie der Künste aufnahm und 1988 auch seine Rückkehr in den Schriftstellerverband ermöglichte.⁵ Wenn Müller also 1986, ein Jahr nach Erhalt des Büchner-Preises im Westen, mit dem DDR-Nationalpreis für Literatur und Kunst ausgezeichnet wurde, nahm er dies als ein »Friedensangebot« seitens eines Lands auf, der auf den zunehmenden Erfolg, den der Dramatiker im westlichen Ausland verbuchte, stets sensibel reagierte.⁶ Mit den zwischen 1977 und 1986 in rascher Folge erschienenen Stücken *Die Hamletmaschine*, *Der Auftrag*, *Quartett*, *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, *Bildbeschreibung*, *Anatomie Titus*, *Fall of Rome* und *Wolokolamsker Chaussee* war Müller dort nämlich zu einem der meistgespielten Autoren des deutschsprachigen Gegenwartstheaters geworden,⁷ während ihn die ebenfalls gedrängt aufeinanderfolgenden Interviews und öffentlichen Auftritte – u. a. Dokumentationen, Fotoshootings, Fernseh- und Zeitungsporträts – immer mehr zur Medienikone und Kultfigur erhöhten.⁸

Die nicht nur mediale, sondern auch künstlerische Teilnahme am internationalen Diskurs veranlasste Müller andererseits dazu, seine trotz allem beharrende ideologische und schriftstellerische Verortung »auf dieser Seite der Mauer«⁹ vor dem westlichen Ausland immer wieder rechtfertigen zu müssen. Eher als direkte Erklärungen kamen seinerseits Aussagen *ex negativo* – »Ich bin gelegentlich gefragt worden, warum ich in der DDR bleibe. Niemand wird einen Franzosen fragen, warum er in Frankreich bleibt«¹⁰ – oder düstere Textspuren, die eine Heimatzugehörigkeit in Bezug auf eine graue Vergangenheit erfassen:

GESTERN AN EINEM SONNIGEN NACHMITTAG

Als ich durch die tote Stadt Berlin fuhr
Heimgekehrt aus irgend einem Ausland
Hatte ich zum erstenmal das Bedürfnis
Meine Frau auszugraben aus ihrem Friedhof.¹¹

⁵ Fuhrmann (1997, 34) beschreibt die Kulturpolitik der SED treffend als eine »wohl dosierte Mischung aus Peitsche und Zuckerbrot«, die gleichermaßen Kontrollmaßnahmen mit Bestechungsversuchen kombinierte.

⁶ W 9, 279.

⁷ Vgl. dazu das Inszenierungsverzeichnis in Eke 1989, bes. 316-339.

⁸ Vgl. Bronzini 2020.

⁹ W 8, 214.

¹⁰ W 8, 213.

¹¹ W 1, 200.

»Heimat ist da, wo die (eigenen/teuren) Toten liegen«, bringt Kristin Schulz auf den Punkt;¹² eine Verbindung zur DDR im Sinne eines unmittelbaren politischen Auftrags ließ sich in dieser Zeit indes immer schwerer erkennen. Doch das westliche »Ausland« konnte Müller noch weniger Anhalt bieten, denn die schimmernde kapitalistische Warenwelt schien ihm ebenfalls wie ein leerer Kokon, die »bunte Leiche« von sich selbst.¹³ Sprach Müller also in diesen Jahren wiederholt von einem Europa, in dem es »keine Geschichte mehr« gibt und geben kann,¹⁴ so bezog er sich damit auf beide Seiten der Mauer (und darüber hinaus): Sowohl der von Konsum- und Eigentumsdenken besessene Westen als auch die sozialistischen Ordnungsstaaten, deren allgegenwärtige Kontrolle- und Bürokratieapparate schon an die Grenze des Dystopischen stießen, schienen keine geschichtliche Bewegung mehr zu erlauben, sondern nur die »geronnene Geschichte«¹⁵ erstarrter Ordnungsstrukturen: »Das ist wie ein großer Wartesaal, in dem alles auf Geschichte wartet«.¹⁶

Paradoxe Konsequenz davon: In der allseitigen, durch das atomare Patt versiegelten Stagnation des Kalten Kriegs verliert der ideologische Gegensatz beider Machtblöcke angesichts der Gleichheit der wirklichen Interessen und der Strategien ihrer Verfolgung für Müller letztlich sogar an Bedeutung: »Die Trennung zwischen den Ideologien ist nicht sehr wichtig. Wichtig ist die Differenz der Interessen und Bedürfnisse. [...] Ideologien sind nur Masken«.¹⁷ Nach Ende der dualen Weltordnung 1991 wird er erneut behaupten:

Gorbatschow hat den kalten Krieg beendet, indem er den Ost-West-Konflikt, die Konkurrenz der Ideologien, in den Nord-Süd-Konflikt aufgelöst hat. Es geht nicht mehr um Ideen, sondern um Realitäten. Er hat damit den Streit von Kapitalismus und Sozialismus auf den eigentlichen materiellen Kern zurückgeführt: den Gegensatz von Arm und Reich. Dieser Widerspruch erhält jetzt weltgeschichtliche Bedeutung und Kraft.¹⁸

In der Annahme, Ost/West sei nur noch »eine Spielart der Abgrenzung«,¹⁹ zoomt Müllers Blick seit den späten 70er Jahren zunehmend davon heraus und versetzt sich zusehends, vor

¹² Schulz 2016, 98.

¹³ Vgl. W 1, 213: »NACHTZUG BERLIN FRIEDRICHSTRASSE FRANKFURT MAIN / Nach der Fahrt durch die lichtlose Heimat der Haß auf die Lampen. / Daß die Leiche so bunt ist!«.

¹⁴ W 10, 179.

¹⁵ W 8, 252.

¹⁶ W 10, 178.

¹⁷ W 10, 180-181.

¹⁸ W 11, 833-834.

¹⁹ Schulz 2016, 98.

allem seit dem Aufenthalt in Lateinamerika während der zweiten USA-Reise,²⁰ an die globalen Ränder der sogenannten ‚Dritten Welt‘.²¹ Sein Interesse gilt den dekolonialen Bewegungen, die seit den 60er Jahren die internationalen Gleichgewichte allmählich unterlaufen und die abendländischen Nationen zur Ernüchterung ihrer Machtansprüche zwingen. Die entscheidenden Interessengegensätze seiner Zeit liegen für Müller nicht mehr zwischen Erster und Zweiter Welt, sondern zwischen globalen Reichen und Armen. Die Macht- und Herrschaftsverhältnisse, die den hochentwickelten Industrienationen Wohlhaben und Stabilität mittels neokolonialer Praktiken und Konflikten im Rest der Welt sichern, bilden die prägenden Interpretationsparameter der soziopolitischen Gegenwart: »Wenn wir vom Frieden in Europa reden, reden wir von einem Frieden im Krieg. Krieg auf mindestens drei Kontinenten«.²² Denn der europäische »Status quo« etabliert sich »als Festschreibung von Hunger, Unterentwicklung, Umweltproblemen, der Entwicklungshilfe gegen die Bevölkerung auf drei Kontinenten«,²³ und solange der Krieg seine Achse bloß von Ost-West auf Nord-Süd dreht und »das westliche Paradies [...] sich aus der Hölle für die Dritte Welt« konstituiert,²⁴ kann von Frieden noch lange keine Rede sein.

Im Angesicht des als rückläufig und geschichtlich »erledigt« empfundenen Europa²⁵ sucht Müller so nach neuen Quellen gesellschaftlichen Umschwungs gerade in den Randbewegungen des globalen Südens. »Ich warte auf die Dritte Welt. [...] Sie ist die große Bedrohung für den Westen und die große Hoffnung für unsere Seite«, formuliert er plakativ;²⁶ »Bewegung gibt es nur noch von den Rändern aus«.²⁷ In die unbelasteten Traditionen der dekolonisierenden Nationen versetzt er nun seine Hoffnungen wie es damals auch viele andere DDR-Schriftsteller taten. Vor allem nach dem USA-unterstützten Militärputsch in

²⁰ Während seiner zweiten Reise in die USA 1978 gelang Müller ein Abstecher nach Mexiko und Puerto Rico, wo er zum ersten und einzigen Mal in seinem Leben einen direkten, kreativ äußerst impulsreichen Blick auf ein andersartiges Amerika gewann. Vgl. dazu Ludwig 2021, bes. 242-245.

²¹ Die Aufteilung in ‚Erste‘, ‚Zweite‘ und ‚Dritte Welt‘ wird hier nicht zum Zweck einer Rehabilitierung überholter geografischen Kategorien, sondern zur distanzbewussten Einnahme der damaligen Diskursperspektive Müllers gelegentlich wiederaufgenommen.

²² W 8, 247.

²³ W 10, 323. Ausführlicher meint Müller dann noch: »Frieden auf der Ost-West-Achse, Krieg auf der Nord-Süd-Achse, das ist die Situation. [...] Frieden in Europa schafft kein Problem aus der Welt, die Probleme der Welt schlagen zurück auf den Frieden in Europa. Die Kriege in Mittel- und Lateinamerika und in Afrika, in Asien werden ja nicht nur mit militärischen Mitteln geführt« (W 10, 322).

²⁴ W 10, 404.

²⁵ Vgl. W 10, 179: »Im Westen kann es keinen Fortschritt geben. Das europäische Geschichtskonzept ist erledigt«.

²⁶ W 10, 197.

²⁷ W 11, 577.

Chile, welcher 1973 die gesamte DDR-Bevölkerung empörte, hatte sich unter der ostdeutschen Intelligenz eine massive Solidaritätswelle mit der dem westlichen Neoimperialismus unterliegenden Dritten Welt entwickelt. Während die Regierung Afrika, Asien und Lateinamerika (nicht ohne dahinterliegende Interessen) finanziell und ideologisch die Hand ausstreckte, äußerten Werke und Reden der Schriftsteller (nicht unbedingt im Einklang mit der Regierungspraxis) ihre Empörung und Unterstützung.²⁸ Müller versäumte es nicht, das Phänomen noch in seiner Entwicklung anzusprechen:

In unseren Ländern, in unserem Block, haben wir eine Art Osmose mit der Dritten Welt. [...] Es hat zu tun mit Solidarität mit den Schwachen, den Unterprivilegierten, den Benachteiligten. [...] Auf eine sehr komplizierte Art gibt es hier eine wirkliche Sympathie für El Salvador oder Nicaragua. Man identifiziert sich mit den Chilenen oder mit dem Volk von El Salvador als Person, die sich hier unterdrückt fühlt.²⁹

Die emotionale Tragweite der ostdeutschen Solidarität verriet dabei die – eigentlich eurozentrische und von Müller im Nachhinein selbst als eine »Ersatzillusion« definierte – Hoffnung,³⁰ dass die Dritte Welt mit ihren Kämpfen für Gleichberechtigung und Selbstbestimmung sich nach dem Versagen des europäischen Proletariats als neues revolutionäres Subjekt in marxistischem Sinne durchsetze und die dekoloniale Welle als wirkliche Weltrevolution die gescheiterte sozialistische Erfahrung erlöse: »Die Änderungen oder Reformen, die in unseren Ländern nötig sind, hängen sehr von der Entwicklung in der Dritten Welt ab.«³¹ Müllers politisches Bewusstsein und literarischer Standort blieben bei aller Parteinahme für den globalen Süden weiterhin in der europäisch-sozialistischen Realität verankert.

Die inhärenten Ambivalenzen seiner Stellung als dekolonial engagierter, doch aus einem europäischen Privileg-Zustand schreibender Intellektueller werden im Übrigen in den 70er Jahren zum vordergründigen Gegenstand von Müllers kritischer Selbstbestimmung. Besonders angesichts der Westreisen und -beziehungen, die ihn von der übergroßen Mehrheit seiner DDR-Mitmenschen abheben, macht er den Widerspruch von Engagement und Privileg zum aufdringlichen Thema persönlicher und literarischer Verarbeitung.³² Mehrfach verbindet er gesprächsweise den Sonderstatus von Künstlern mit der Gefahr, mit den »wirklichen Fragen« der Bevölkerung Kontakt zu verlieren und so mit den Machstrukturen

²⁸ Ausführlicher dazu vgl. Stramaglia 2022, 179-182.

²⁹ W 10, 177-178, 190.

³⁰ W 8, 571.

³¹ W 10, 178.

³² W 10, 135.

unfreiwillig konnivent zu werden.³³ Parallel dazu tauchen in den Dramen der 70er Jahre regelmäßig Figuren auf, in denen Müller offensichtlich genau solche Anliegen artikuliert. Der Hamlet aus *Hamletmaschine* (1977) wird insbesondere zur Maske des europäischen Intellektuellen schlechthin, in seinem gesamten historischen Spektrum von der Aufklärung bis zu Müllers Gegenwart und Person aufgefasst. Hamlets »pathetische Ambivalenz« wird zur Chiffre der »wachsende[n] Isolation und Bedeutungslosigkeit« des Intellektuellen,³⁴ der des Widerspruchs des eigenen Privilegs mit Entsetzen bewusst wird:

In der Einsamkeit der Flughäfen
Atme ich auf Ich bin
Ein Privilegierter Mein Ekel
Ist ein Privileg
Beschirmt mit Mauer
Stacheldraht Gefängnis³⁵

Für den gesellschaftlich bevorrechtigten Intellektuellen ist selbst sein politischer Dissens, sein Ekel und Selbstekel ein Privileg; und das Privileg ist eine soziale Isolationszelle. Dass der dänische Prinz dabei nichts als eine Selbstmaske Müllers ist, erläutert neben der Reise-Anspielung die gleich darauffolgende Regieanweisung, die Hamlet eine »Fotografie des Autors« zerreißen lässt.³⁶

Zwei Jahre später wird die Debuissou-Gestalt aus *Der Auftrag* die Privileg-Frage mit der Nord-Süd-Motivik explizit verbinden und in einem zur Zeit der Französischen Revolution angesiedelten Stück über Kolonialismus den Rückfall des bürgerlichen Intellektuellen in Privileg und Herrscherdenken verkörpern. Debuissous finaler Verrat an den von ihm geleiteten Befreiungskampf in der Karibik denunziert die gesamteuropäische politische Tradition aufklärerischer Herkunft als inhärent imperialistisch und schließt sich zugleich an Foucaults Verkündung des Endes des (ebenfalls auf den »Typ des Aufklärers« zurückgehenden) »universellen Intellektuellen« des Marxismus an, dessen weltrevolutionärer Auftrag sich als Akt epistemischer Assimilation entlarvt.³⁷

Die Aushöhlung der europäischen Tradition bleibt so in den Dramen stets Grundlage und Gegenstück des ansetzenden dekolonialen Diskurses. Wie ein Ausdruck Müllers selbst

³³ Vgl. u. a. W 10, 117.

³⁴ Klein (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 29.

³⁵ W 4, 552.

³⁶ W 4, 552.

³⁷ Foucault 1978a, 44-50; zit. 47. Allgemein zum Stück in kolonialer Perspektive vgl. u. a. Vaßen 2000; Stramaglia 2022.

suggeriert, sind seine »Nord-Süd-Stücke«³⁸ immer zwischen diesen beiden Polen eingespannt, wozu sich auch eine zweite Opposition verflechtet, die Müller seit den 70er Jahren parallel beschäftigt: der Geschlechterkonflikt zwischen einer am eigenen Macht- und Gewaltdenken selbst untergehenden männlichen Subjektivität und einem sich ermächtigenden weiblichen Bewusstsein.³⁹ So zeigen in den späten 70er Jahren neben *Hamletmaschine* auch *Leben Gundlings* und *Quartett* auf das Leerlaufen der männlich-europäischen Tradition in politischer, philosophischer und zwischenmenschlicher Hinsicht. Zum ersten Mal stellt *Der Auftrag* den komplementären Aufstieg eines neuen, aus der kolonisierten Welt stammenden Gegenmodells dar, das mit der weißen Bevormundung bricht und sich eine neue revolutionäre »Fahne« aus dem eigenen »schwarzen Fell« schneidet.⁴⁰ Dekolonialer und Gender-Diskurs verbinden sich am engsten in *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1983), das die antike Tragödie um Medea und Jason als »früheste[n] Mythos einer Kolonisierung« neu liest:⁴¹ Die Besetzung des ‚unzivilisierten‘ Ostens durch das Griechentum läuft parallel zur Unterwerfung der (barbarischen) Frau durch den (westlichen) Mann, wodurch Medeas Rache die Züge einer zweifachen gesellschaftspolitischen Revolte annimmt.⁴²

Mit der ideologischen Stoßrichtung zeichnet sich wiederum auch der Wandel der ästhetischen Ausdrucksformen der neuen Dramen weiter. Mit Lehmanns wirkungsreicher Bezeichnung laufen diese immer mehr auf eine »postdramatische«⁴³ Ästhetik hinaus und entfalten sich als »Bewußtseinslandschaften«,⁴⁴ in denen sich unterschiedliche Zeit- und Raumebenen wechselseitig überlagern. Innerlich verschwommener als in *Germania Tod in Berlin* werden Gehalte assoziativ bzw. traumlogisch angeordnet und die Textoberflächen oft stark verdunkelt. Erklärtermaßen eignet sich Müller dabei postmoderner Modi und Techniken an;⁴⁵ dennoch ist der Hermetismus nicht leichterhand mit Irrationalismus oder postmoderner Beliebigkeit zu verwechseln. Wie sehr sich Müller *formal* auch in postmoderne Richtung bewegt, bleibt er doch *ideell* im Projekt der Moderne zutiefst verankert; dessen

³⁸ Vgl. etwa W 10, 279.

³⁹ Zu Geschlechterkonflikt und Frauenfiguren bei Müller vgl. u. a. Schulz 1982; Streisand 1989; Haß 1997; Hirschfeld 1999.

⁴⁰ W 5, 39.

⁴¹ W 10, 267.

⁴² Für eine Stückinterpretation vgl. u. a. Keim 1998, 101-121; Steskal 2001, 220-259; Huller 2007, 215-246; Stramaglia 2020, 147-202.

⁴³ Lehmann 1999.

⁴⁴ Lehmann 1987, 201.

⁴⁵ Zu Müllers (Selbst-)Bild als postmoderner Autor vgl. u. a. Teraoka 1985; Wilke 1991; Taubeneck 1992.

aufklärerisch-politischer Elan ist nach wie vor die tiefgründige Antriebskraft seiner Stücke. Von Beckett, Genet und Eliot lässt er sich im Übrigen genauso sehr inspirieren wie weiterhin von Alexander Bek, Scholochow und Anna Seghers; beide ‚Linien‘ erkennt er als seine Tradition an.⁴⁶ So kann die Verdunkelung in Müllers später Dramaturgie wohl umgekehrt sogar als wahrster »Ausweis ihrer radikalen Modernität« gelten; ihr politisches Fundament deutet etwa Keller mithilfe von Adornos *Ästhetischer Theorie* als selbstkritische Instanz eines Denkens, das die Schattenseiten seiner (westlichen, männlichen) ‚Vernunft‘ erkennt und so die eigenen Denk- und Diskursstrukturen hinterfragt und dialektisiert: »Die Dunkelheit [...] ist das alte Dunkle am Neuen«. Der dessen bewusste Text kann daher »seinerseits nicht länger vernünftig nach den Normen diskursiven Denkens« vorgehen; die Dunkelheit »ist zu interpretieren, nicht durch Helligkeit des Sinns zu substituieren«.⁴⁷ Müllers Schreiben läuft über eine Kritik und Dekonstruktion der eigenen politischen, sozialen, ja gedanklichen Prämissen, die jeden ihr inhärenten normativen Ansatz durch sinnoffene Erfahrungsformen zu ersetzen versucht, deren »Blindheit« gerade den »Ausweis ihrer Authentizität« darstellt.⁴⁸

Aus diesem Denk- und Formenkomplex bilden sich auch Müllers weitere römische Dramen bzw. Dramensequenzen heraus. Deutlich schreibt sich auch in diese die inhaltlich sowie sprachlich ablesbare Polarität ein, die einerseits Rom als Epitome einer bröckeligen westlichen (einschließlich sozialistischen) Denk- und Politiktradition kritisch abbildet, als deren Teil sich Müller selbst erkennt. Andererseits entsteht innerhalb der römischen Szenerie ein neuer Blickwinkel, der aus den niedrigsten Rändern des Imperiums hervorgeht und ein mögliches neues Paradigma, und zwar das subversive, programmatisch unbestimmte Potenzial der Kolonisierten/Unterdrückten, mit sich bringt. Beide Fronten werden in den folgenden Kapiteln zuerst anhand einer ‚spiegelbildlichen‘ Lektüre zweier römisch inspirierten Szenen, *Spartakus ein Fragment* aus *Leben Gundlings* und *Maßnahme 1956* aus *Germania 3*, dann anhand der Analyse von *Anatomie Titus*, dem zweiten und letzten völlig römischen Stück Müllers, rekonstruiert. Noch bevor aber in die Texte eingetaucht wird, scheint ein kurzer Ausflug angemessen, um an diesem Wendepunkt, an dem Müllers Rom-Bild eine signifikante Vertiefung erfährt, seine Konturen und philosophischen Prämissen genauer zu betrachten.

⁴⁶ Vgl. Karschnia/Lehmann (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 10.

⁴⁷ Keller 1994², 89-90. Adorno 2003, VII, 47.

⁴⁸ W 8, 224.

5.2 Imperialismus als Kulturkolonialismus: »Das neue Rom heißt [nicht nur] USA«

Mit der Erweiterung des Schreibhorizonts auf Fragen der Weltimperialismen und Kolonialkonflikte gewinnt das Thema Rom in den 70er und 80er Jahren vorhersehbar an Zentralität. Ein anschauliches Maß dafür bieten die Interviews, deren Zahl im Übrigen in dieser Zeit ebenfalls anwächst. Hier taucht Rom nicht nur immer häufiger auf, sondern es verselbständigt sich allmählich als Diskursthema; die Tendenz bahnt sich an, die nach der Wende in den zentral um Rom kreisenden Interviews mit Alexander Kluge münden wird.⁴⁹ Mit der rasanten Vervielfachung der Verweise gewinnt das Rom-Bild auch an Systematik und geschichtsphilosophischem Fundament. Hatten bereits *Der Horatier* und *Germania* einen kritischen Motivkomplex um Rom als politische Matrix des Abendlands abgesteckt, so avanciert diese Sichtweise nun allmählich, man kann sagen, vom Topos- zum Theoriestatus: Ihre philosophischen Konturen treten hervor, indem Müller entweder an spezifische Referenzquellen verweist oder zugrundeliegende Theoriemuster indirekt erkennbar macht. Leichtfüßig bewegt er sich dabei zwischen Altertumswissenschaften und Marxismus, europäischer Geschichtsphilosophie und postkolonialer Imperien-Forschung.⁵⁰ Erkenntnisse und Suggestionen aus all diesen Bereichen integriert er – teilweise recht ‚akrobatisch‘ – in ein Bild des römischen Reichs als historische Schwelle, die den Aufbruch moderner Geschichte quasi markiert: »Mit der Kolonisierung beginnt die europäische Geschichte, so wie sie bisher gelaufen ist«. ⁵¹

Prägend und geschichtsträchtig scheint Müller insofern schon das Heraufdämmern der römischen Zivilisation: Auf einem bereits antiken *topos* basierend,⁵² beschreibt er die Stadtgründung durch Äneas als eine Art »Rachezug« der Geschichte für die Zerstörung Trojas, wodurch die griechische Kultur selbst untergeht und ihre Vorherrschaft am Mediterran zusehends verliert, bis sie in einem dialektischen Schicksalsschlag vom Imperium selbst geschluckt wird. Wiederholt bringt er den Gedanken in den Interviews mit Kluge vor:

⁴⁹ Vgl. § 8.1.

⁵⁰ All diese Verweise werden in den kommenden Absätzen ausgelotet.

⁵¹ W 10, 268. Unter antiker »Kolonisierung« versteht Müller auch diejenige der griechischen *poleis* (im griechischen Mythos widerspiegelt), die er als direkten Vorläufer des römischen Expansionismus betrachtet.

⁵² Der *topos* geht vor allem auf die Regierungszeit Augustus' zurück, der Troja zu Legitimierungszwecken als Roms Mutterstadt reklamierte, die Stadt sogar persönlich besuchte und den angeblich von den homerischen Griechen zerstörten Minerva-Tempel wiederaufbauen ließ. Im Einklang damit präsentiert Vergils *Äneis* »die historische Unterwerfung Griechenlands und seine Eingliederung unter die Herrschaft des römischen Reiches« als »nichts anderes als Roms Rache für die Eroberung Trojas in mythischer Zeit« (Stahl 1999, 268) und legt dabei den Gedanken niemand geringerem als Jupiter (I, 283-285) und Anchises (VI, 838-840) in den Mund.

MÜLLER Das Interessante im Trojanischen Krieg ist ja dieser seltsame Umweg von Geschichte. Also Troja wird zerstört von den Griechen, und der Überlebende gründet Rom.

KLUGE Aeneas gründet Rom, das dann Griechenland unterwirft. Aber in einem vollkommen anderen Geiste, als Troja existiert. Ein Angriff auf die Griechen.⁵³

MÜLLER Ja, ich glaube, ein ganz wesentliches Movens oder Motiv ist Rache für geschichtliche Abläufe. [...] Rom ist die Rache für Troja, ja.

KLUGE Den Griechen wird es ganz dreckig gehen, die werden zur Provinz und dazu noch ausgeraubt. Und kein Gedanke bleibt unromanisiert.⁵⁴

»[K]ein Gedanke bleibt unromanisiert«: Kluges Umschreibung des römischen ‚Kulturexport‘-Modells deutet dessen dauerhaftes Nachleben an, das in den zeitgenössischen Erscheinungen kultureller Hegemonie, mit Gramscis Begriff, seinen misslichen Epilog findet. Hatte Müller bis zu diesem Zeitpunkt vornehmlich die *sowjetischen* Erscheinungen kultureller Hegemonie ins Visier genommen, so wie sie in der DDR selbst absehbar waren, so rückt in den Stücken der 70er Jahre auch die westlich-amerikanische Welt immer mehr in den Vordergrund. Nachweislich intensiviert sich Müllers Beschäftigung mit Rom zeitgleich mit seinem biografischen Auftakt zu dem, was er zusehends als dessen direktesten Nachfahren ansieht: die USA. Die Amerika-Reisen von 1975-79 bringen ihn erklärtermaßen in »das neue Rom«, das die Lehren des ‚alten‘ am erfolgreichsten internalisiert hat. Für die Analogie hat er wohl gemerkt kein Patent inne, denn im politischen Diskurs des Kalten Kriegs war sie ein in beiden Blöcken verbreiteter Gemeinplatz. Vor allem mit dem Sichtbarwerden der imperialistischen Ansprüche der USA durch ihre nahtlosen Dritte-Welt-Aktionen ab den 60er Jahren und kulminierend mit der Auflösung der Sowjetunion, die Amerika als einzige verbliebene Weltmacht darstellte, multiplizierte sich die Rom-Rhetorik in den Diskursen von Politikern und Publizisten bis zur Unüberschaubarkeit.⁵⁵ Je nach geografischer und ideologischer Provenienz waren solche Vergleiche nicht unbedingt negativ; Müller greift jedoch nachvollziehbarerweise eher nicht auf die apologetischen zurück. Als gemeinsamer Nenner der beiden ‚Roms‘ tritt im Gegenteil vor allem ein verabsolutierendes Machtkonzept hervor, das Selbstbehauptung erst als Hegemonie und Auslöschung des Gegners auffasst. Ausgehend von der Beispielfolie der punischen Kriege, der ersten großen imperialistischen Aktion des (noch republikanischen) Rom, wird Müller 1994 auf folgende Analogie verweisen:

⁵³ W 12, 828.

⁵⁴ W 12, 609.

⁵⁵ Für eine Übersicht einiger prominenter Beispiele vgl. Riecker 28-36.

Ein wesentlicher Punkt ist das Verhältnis der Phönizier zu den Römern. Also das Beispiel Hannibal. Hannibal stand vor Rom, er hätte Rom einnehmen können. Es gibt einen ganzen Stapel Literatur darüber, warum er abgezogen ist. Und der Kern der Geschichte ist wahrscheinlich, es ist nicht meine Erfindung, aber ich finde die These ganz gut, daß die Phönizier, ein Handelsvolk, nur an Ausgleich interessiert waren, an Gleichgewicht und es ging nie um die Vernichtung Roms, immer nur darum, die Instrumente zu zeigen, wir sind genauso stark. Das Gleichgewicht herstellen, damit man Handel treiben kann. Aber die Römer konnten nicht anders denken als in Vernichtung des Gegners und das ist nach wie vor die europäische Politik, das europäische Denken, daß man mit Gegnern nur umgehen kann, indem man sie vernichtet, oder indem man auf ihre Vernichtung orientiert. Falin – vor ein paar Tagen hat er mich besucht – erzählte eine Geschichte. Er war auf einem Treffen, wo George Bush dabei war, und der Falin sagte zu Bush: Carter hat gesagt, wir müssen erreichen, daß der russische Arbeiter kein Fleisch mehr zu essen hat, dann haben wir gesiegt. Dann hat Falin zu Bush gesagt: Jetzt haben Sie gesiegt. Und der Bush war sehr verlegen, weil so nackt wollte er es nicht formuliert wissen.⁵⁶

Die rhetorisch etwas überzogene Doppelanekdote schlägt Müller als Index jenes totalitären Machtspruchs vor, der ihn als römische Signatur der westlichen Imperialismus-Tradition beschäftigt. Das Argument, die Phönizier bzw. Karthager seien als Handels- statt Kriegsvolk nicht an der Zerstörung Roms interessiert, dass sie vielmehr eine »völlig differente Art von Imperium« als »network aus Städten und Handelssystemen« darstellten, gehört tatsächlich zum wissenschaftlichen Korpus über die punischen Kriege; zum Zeitpunkt des zitierten Interviews hatte es Müller nicht zuletzt von Wolfgang Ernst im Rahmen einer Podiumsdiskussion gehört.⁵⁷ Ebenfalls ist der strukturelle Vergleich antiker und moderner Reichsformationen Gegenstand der noch heutigen Imperien-Forschung, die neben der Beschäftigung mit den sich explizit auf Rom berufenden neuzeitlichen Kolonialreichen Englands, Frankreichs und Spaniens auch schon den Weg für Parallelen mit dem »verleugneten Imperium« der USA wissenschaftlich eröffnet hatte.⁵⁸

Die Imperien-Forschung setzt den Akzent vor allem darauf, dass Rom den modernen Imperien nicht nur die Modalitäten von Kolonialaktionen, sondern auch einen starken

⁵⁶ W 12, 610.

⁵⁷ Ernst 1995, 75. Obwohl der Hauptgrund für Hannibals Verzicht auf eine Eroberung Roms eher der Mangel an Belagerungsrat gewesen sein dürfte (vgl. Daly 2002, 45), war Hannibals Zielsetzung tatsächlich nicht die Eroberung Roms, sondern die Vernichtung seines Bundesgenossensystems gewesen. Er hoffte, die italischen Städte von Rom zu lösen und dadurch die Grundlage der römischen Großmachtstellung zu zerstören. Vgl. Dillon/Garland 2013, 210: »Hannibal did not want a war to the death with Rome; the war was about *dignitas* and *imperium* (Liv. 22, 58, 3), and he proposed peace«.

⁵⁸ So Ferguson 2004 schon im Titel. Vgl. auch Miles 1990; Cox 2004; Münkler 2005; Bollmann 2006; Malamud 2010. Zu betonen ist der neue Anschwung, den die Analogie seit dem 11. September 2001 nahm, worauf die Studien oft selbst Bezug nehmen.

ideologischen Unterbau lieferte: die Idee einer den Expansionismus rechtfertigenden ‚Mission‘. Diese lässt sich auf zwei ideologische Hauptkerne reduzieren: erstens, die Vereinigung weiter Weltteile durch das römische Gesetz; zweitens, die Exportierung von Frieden und Zivilisierung in die noch barbarischen Territorien.⁵⁹ Ersterer Punkt – *Rechtfertigung durch Gesetz* – befestigt noch einmal den auch schon in Müllers *Horatier* erkannten Zusammenhang von Imperialismus und Rechtssystem, Gewalt und ‚Bürokratie‘. Der zweite Punkt – *Rechtfertigung durch Kultur* – spielt bei Müller eine ebenso zentrale Rolle. Gemeint ist jene ‚zivilisierende‘ Mission, um deren Legitimierung sich ein Großteil der römischen Literatur von Livius zu Vergil bemüht hatte, und die in den modernen und gegenwärtigen Demokratie-Exportierungsdiskursen ein direktes Pendant hat. So erscheinen etwa Vergils Aufgabe an den »Römer« Äneas, »die Völker durch deinen Befehl zu beherrschen [...] und dem Frieden Ordnungen aufzuerlegen«,⁶⁰ und Kiplings Aufforderung an Amerika 1899, die »White Man’s burden« aufzunehmen und die Philippinen (und darüber hinaus) kolonial zu besetzen, in den Augen der komparatistischen Forschung prinzipiell nicht so verschieden.⁶¹

Gesetz und Kultur erweisen sich somit gleichermaßen als Instrumente eines systemischen Assimilationsapparats, der sich die Eroberung fremder Territorien durch die des Bewusstseins ihrer Bewohner sichert. Hierin besteht die für Müller wohl am meisten wegbebreitende Grundeigenschaft des Systems Rom: die Ausfaltung des Imperialismus als assimilatorischen Kulturkolonialismus. Auch in dieser Hinsicht kann Müller auf einen soliden geschichtswissenschaftlichen Unterbau zählen. Die Studien laufen vor allem auf den Dachbegriff der ‚Romanisierung‘ zu: der Übernahme römischer Sprach-, Lebens- und Kulturpraxen durch die unterworfenen Völker bei allmählicher Verdrängung oder Umgestaltung der eigenen.⁶² Im Hinblick auf die Gegenwart ist für Müller der psychosoziale Aspekt dieses Prozesses von besonders Bedeutung. Nur in den seltensten Fällen wurde in den neuerworbenen Provinzen nämlich *durch Zwang* romanisiert; meistens handelte es sich um einen subtileren Prozess, der den römischen Lebensstil als begehrenswert und prestigevoll präsentierte und so den Nachahmungsimpuls in den Kolonisierten selbst auslöste. Um die Dynamik genauer zu illustrieren, lohnt es sich, eine Passage aus dem von Müller meistzitierten antiken

⁵⁹ Vgl. Pagden 1995, 11-28.

⁶⁰ Verg. *Aen.* VI, 851-852 (*tu regere imperio populos, Romane, memento / [...] pacique imponere morem*).

⁶¹ Vgl. Mattingly 2011, 17-19.

⁶² Der Begriff einer einseitigen Romanisierung der Kolonisierten wurde in der neueren Forschung vor allem unter dem Einfluss der postkolonialen Theorien zugunsten Konzepten wie ‚Kreolisierung‘ revidiert, die einen komplexeren, bidirektionalen Kultureinfluss bzw. -austausch umfassen. Vgl. dazu Mattingly 2011, 40-41.

Historiker kurz aufzugreifen. Im *Agricola* (ca. 98 n. Chr.) erzählt Tacitus von der Britannien-Statthalterschaft des namengebenden römischen Senators und Feldherrn sowie eigenen Schwiegervaters. Dieser hatte sich vorgenommen, die römische Vorherrschaft in der Provinz durch Mittel der Persuasion, Erziehung und Urbanisierung zu konsolidieren:

Um nämlich die Menschen, die verstreut und roh und daher leicht zum Kriege geneigt, an Ruhe und Muße durch Lustbarkeiten zu gewöhnen, ermutigte er sie persönlich zum Bau von Tempeln, Foren und Häusern und unterstützte sie dabei auf öffentlichem Weg, wobei er die Entschlossenen lobte und die Trägen tadelte: So herrschte wetteiferndes Streben um Ehre anstatt Zwang. Ferner ließ er den Söhnen der führenden Männer Unterricht in den freien Künsten zukommen, und zog das geistige Talent der Britannier dem Fleiß der Gallier vor, sodass diejenigen, die gerade noch die römische Sprache ablehnten, bald deren Beredsamkeit beehrten. Von da stand auch unsere Tracht in Ehre und die Toga war oft gesehen. Allmählich wurden sie zu den Lockungen von Lastern geführt, zu Portiken, Bädern und der Feinheit von Gastmählern.⁶³

Mit einer – in den Augen des heutigen Lesers ungeniert paternalistischen – ‚Zuckerbrot-und-Peitsche‘-Strategie weiß *Agricola* die Romanisierung von Zwang in Wunschobjekt zu verwandeln: Bald sind es die Briten selbst, die sich *in puncto* Architektur, Kleidung, Sprache und Lebensstil nach dem römischen Modell sehnen und es nachahmen wollen. Unwissend begeben sie sich selbst in die Kolonisierung, indem sie den römischen Lebensstil eifrig übernehmen. Ohne die Mühe einer Zwangsaktion gelingt so die Assimilationskampagne kurzum einfach in dem Moment, in dem Römertum eine ‚Mode‘ wird.

Die geschichtswissenschaftliche Literatur hat öfter eine interessante Parallele zu diesem Prozess vorgeschlagen: die Übernahme des *american way of life* in den europäischen Ländern seit Ende des 2. Weltkriegs, die den Anbeginn der Globalisierungsära markierte.⁶⁴ Dass der Marshallplan bestenfalls eine interessierte Hilfeaktion, schlimmstenfalls, wie Wilhelm Pieck damals formulierte, die »Versklavung Deutschlands« durch die »Annexionisten von Wall Street« darstellte,⁶⁵ war im Übrigen einerseits ein *topos* der sozialistischen

⁶³ Tac. *Agr.* 21 (*Namque ut homines dispersi ac rudes eoque in bella faciles quieti et otio per voluptates adsuescerent, hortari privatim, adiuuvare publice, ut templa fora domos extruerent, laudando promptos, castigando segnis: ita honoris aemulatio pro necessitate erat. Iam vero principum filios liberalibus artibus erudire, et ingenia Britannorum studiis Gallorum anteferre, ut qui modo linguam Romanam abnuebant, eloquentiam concupiscerent. Inde etiam habitus nostri honor et frequens toga; paulatimque discessum ad delenimenta vitiorum, porticus et balinea et convivorum elegantiam*).

⁶⁴ Vor allem seit Hingleys Monografie *Globalizing Roman Culture* (2005) stellt das Element der Sitten- und Lebensstil-Exportierung im Sinne der modern-amerikanischen Globalisierung einen fruchtbaren Forschungsfokus dar. Vgl. auch Favro 2005; Pitts-Versluys 2015.

⁶⁵ Zit. nach Gibas 2004, 89.

Rhetorik und der westdeutschen Linke,⁶⁶ andererseits auch bei namhaften konservativen Autoren wie Thomas Mann schon seit den 40er Jahren konsolidiert.⁶⁷ In den 70ern wird Müller ähnlich von einer kapitalistischen Kolonisierung Europas sprechen, die hauptsächlich »mit ökonomischen Mitteln« durchgesetzt werde und somit »viel sanfter in der subjektiven Wahrnehmung« wirke.⁶⁸ »Es gibt einen Grad der Unterdrückung, der als Freiheit empfunden wird. [...] In einem amerikanischen Supermarkt nimmst du sie nicht wahr, die Unterdrückung, wenn du Geld hast, und deswegen empfindest du das als Freiheit.«⁶⁹ Im Licht dieser Parallele nimmt der Kommentar, mit dem Tacitus seinen Britannien-Bericht abschließt, eine unbehagliche Bedeutung an: »Und dies wurde von den Unkundigen Zivilisation [*humanitas*] genannt, während es in Wahrheit ein Teil der Sklaverei war.«⁷⁰

Zwei Jahrtausende später ist Tacitus' Fazit gang und gäbe in der politischen Kriktheorie, zumal ihr spätestens seit Gramsci wohl bewusst ist, dass »sich die Suprematie einer gesellschaftlichen Gruppe auf zweierlei Weise äußert, als ‚Herrschaft‘ und als ‚intellektuelle und moralische Führung‘: Eine soziale Gruppe ist dominant, wenn sie die gegnerischen Gruppen unterwirft *und* die verbündeten Gruppen anführt.⁷¹ In der Gegenwart der »Amerikanisierung des Alltags«⁷² und des »Imperialismus in der Technik«⁷³ sieht Müller dieses Muster sich mit unzähligen neuen Gesichtern unterschiedlichen Gewaltgrads erfüllen. Die eine Seite davon ist die genannte Sicht von Europa als »Filiale der USA«,⁷⁴ an deren Spitze die BRD als »eine durch zwei Weltkriege gesund geschrumpfte Firma« sitzt, »die Identität [ihrer] Bevölkerung der Kurs der D-Mark«. ⁷⁵ Die Identifikation von Menschen und Kapital bestimme in allen ‚Provinzen‘ des kapitalistischen Empires zusehends den Alltag, während die Konsum- und Kulturindustrie gleichermaßen zur Herstellung »eine[r] ganz neue[n] Menschenrasse« geistiger »Zombies« beitragen.⁷⁶ Müllers mehrfache Aufgriffe und

⁶⁶ Vgl. dazu Gibas 2004, bes. 88-93.

⁶⁷ Im Tagebuch von 1947 ist die Rede etwa explizit von einer »Kolonisierung durch den Marshallplan« (Mann 2003, VII, 185). Vgl. dazu Fest 2008, 208 (sowie insg. 191-214 zu *Thomas Mann und der Westen*).

⁶⁸ W 11, 711.

⁶⁹ W 12, 881.

⁷⁰ Tac. Agr. 21 (*Idque apud imperitos humanitas vocabatur, cum pars servitutis esset*).

⁷¹ Vgl. Gramsci 2012², VIII, 1947. Im zweiten Satz lässt sich eine strukturelle Analogie zu Äneas' doppeltem Auftrag in der *Äneis* erkennen, die Unterworfenen zu schonen und die Trotzigen niederzuringen (*parcere subiectis et debellare superbos*; Verg. *Aen.* 6, 853).

⁷² W 11, 402.

⁷³ W 11, 407.

⁷⁴ W 8, 363.

⁷⁵ W 8, 214.

⁷⁶ W 11, 707.

Variationen dieses Themas aktivieren zwar verschiedene der *topoi* der damaligen linken USA-Kritik (angefangen mit dem Klassiker der ‚McDonaldisierung‘),⁷⁷ vertiefen sie jedoch in philosophisch-kulturkritische Richtung. So beruft sich Müller etwa an die Frankfurter Schule in seiner Kritik an der amerikanischen Film- und Unterhaltungsindustrie,⁷⁸ die in ihrer Gesamtheit »daran arbeitet, Erfahrung zu verhindern. Was vorgeht, ist eher ein Prozeß der Auslöschung von Erfahrung. Es ist im Grunde das, was Benjamin beschrieben hat«.⁷⁹ Und nicht nur Benjamin: Müllers Ausführungen decken sich weitestgehend mit den resonantesten Stimmen der Moderne- und Medienkritik von Enzensberger zu Calvino, etwa wenn er von einem »Imperialismus der Besetzung [...] und Abtötung von Phantasie durch die vorfabrizierten Klischees und Standards der Medien« spricht.⁸⁰

Der Imperialismus richtet sich indes nicht nur sozusagen ins Innere des Systems als »interne Kolonisierung« und ideologische Steuerung der Bevölkerung durch die Instrumente der »Bewusstseinsindustrie«, nach Enzensberger der neueste Apparat kultureller Hegemonie.⁸¹ Bewusstseinsbesetzung entlarvt Müller auch als Mittel des expansionistischen

⁷⁷ Vgl. etwa W 11, 407: »In den McDonald's-Läden sitzt doch schon eine ganz neue Menschenrasse, die begeistert Scheiße schlurft. Das ist zwar im Einzelfall rätselhaft, aber im Grunde genommen ist es die Ankündigung der Machtübernahme durch die Computer. Da sitzen doch nur noch Zombies, und die an diese neue Welt gewöhnten Kinder brauchen weder Kunst noch Literatur oder Theater und werden nie im Leben auf die Idee kommen, daß das für sie interessant sein könnte. Oder daß irgendein Gedanke interessant ist, der sich nicht unmittelbar in Hamburger umsetzen läßt«.

⁷⁸ Spezifischer zu den amerikanischen Filmen vgl. bspw. W 11, 406-07: »1975 habe ich mir in New York wochenlang amerikanische Filme angesehen, bis ich einen wahren Ekel vor dieser Mentalität von ‚Action‘ und ‚Plot‘ bekam. Und dann gab es eine Godard-Retrospektive – das war wie ein Aufatmen. Plötzlich sah ich wieder Filme, die etwas mit Denken zu tun hatten, die einen Überschuß an Ideen produzierten. In den USA wird nur das gedacht, was man braucht, um einen Film zu verkaufen. Das ist die pure Barbarei«.

⁷⁹ W 12, 796. Müller verweist hier offensichtlich auf Benjamins Schocktheorie in *Über einige Motive bei Baudelaire* (1940). Ausgehend von Baudelaires Beschreibungen der befremdlichen Reizüberflutung, die die Passanten in der amorphen Menschenmenge der Metropole überfällt, erblickt Benjamin eine Entsprechung zwischen »dem Chockerlebnis, das der Passant in der Menge hat« und dem »Erlebnis des Arbeiters an der Maschinerie«, indem beide den Menschen auf den Automat-Status reduzieren und von wahrer Erfahrung entfremden (Benjamin 1991, I/2, 632).

⁸⁰ W 8, 244. Hervorhebung hinzugefügt. Man lese auch folgende Aussage Müllers: »Diese Bilderwelt, die zunächst den Eindruck macht einer Exposition oder Fülle von Fantasie [...] führt [...] dazu, daß Fantasie abgetötet wird, weil jeder Impuls, jeder Versuch, etwas zu imaginieren, sofort eine Vorlage findet, ein Klischee, in das man ihn hineingeben kann, das ihn aufsaugt und auch abtötet« (W 8, 559). Ganz im selben Geist fragt sich Calvino 1985 in den *Harvard-Vorlesungen*: »Wird sich die Fähigkeit, Bilder in Abwesenheit der Dinge heraufzubeschwören, noch in einer Menschheit entwickeln, die immer mehr von der Sintflut vorfabrizierter Bilder überschwemmt wird?« (1991, 127).

⁸¹ In dem *Baukasten zu einer Theorie der Medien* (1970) entwickelt Enzensberger Einsichten der Frankfurter Kritik an der Kulturindustrie im neuen Szenario der Mediengesellschaft weiter. Hierbei bezeichnet er mit dem (von ihm schon in den 50er Jahren geprägten) Begriff der »Bewusstseinsindustrie« das Konstrukt der einzelnen Sparten der wissens-, werte- und urteilsvermittelnden Industrie, wodurch das kollektive Bewusstsein im

Kulturkolonialismus der USA in den Einflussgebieten der Dritten Welt. Eine 1983 erzählte Anekdote schließt insofern den Kreis, als sie sich in mehrfacher Hinsicht an den taciteischen Bericht zurückknüpfen lässt. Am Beispiel des (noch heute anglophon dominierten) Musikbereichs wird hierin deutlich, wie sehr sich die Bändigung bzw. Resistenz, letztendlich die »Existenz« selbst der Kolonialsubjekte auch auf dem Schlachtfeld der Kultur entscheidet:

Matthias Langhoff erzählt von einer Fiesta in einem Dorf in Yukatan: Aus der Stadt ist eine Beatband gekommen; 2000 Indios hören zwei Stunden lang mit steinernen Gesichtern und ohne einen Muskel zu bewegen der Sirenenmusik ihrer Feinde zu. Sie brauchen sich nicht an den Mast binden zu lassen (übrigens hätten sie wohl auch kein Personal für die Dienstleistung) wie Odysseus der Europäer [...]. Seit Kolumbus essen sie den Tod. Über ihre Existenz entscheidet die Frage, wer sich an wem die Zähne ausbeißen wird.⁸²

Die Beatmusik aus der Stadt, Produkt der nordamerikanischen Kulturindustrie, erscheint hier als richtige »Vernichtungswaffe«,⁸³ als die raffinierte letzte Technologie des Genozids an den Indios, der mit der Landung des Kolumbus begann und so für Müller in direkter Kontinuität mit der europäischen Imperialismus-Geschichte steht. Diese führe sogar direkt auf die klassische Antike zurück: Die Seefahrer Jason, »der erste Kolonisator [...] auf der Schwelle vom Mythos zur Geschichte«,⁸⁴ und Odysseus, »das politische Tier«, das seit *Philoctet* die »europäische« politische Ratio verkörpert,⁸⁵ sind für Müller die ersten Interpreten jenes explizit »römischen« Zugs der Geschichte, der in der Präeminenz der totalisierenden, machtorientierten Staatsräson besteht.⁸⁶ Man kann sagen, Jason und Odysseus sind die mythologischen Arche- und Prototypen der *jeweils außer- und innerhalb des Systems* gerichteten Kolonisierung. In ihren Fußstapfen führen ihre US-amerikanischen Nachfahren den Job einer »Auspowerung von Kontinenten im Namen der Akropolis« zu Ende.⁸⁷ Sie haben mittlerweile gelernt, sich dabei selbst die einst feindliche »Sirenenmusik« zunutze zu machen:

industriellen Maße gesellschaftlich gelenkt werde (vgl. Enzensberger 1970). Vierzig Jahre später wird Mark Fishers vieldiskutierte Flugschrift *Capitalist Realism* (2009) die Theorie noch einen Schritt weiterbringen und unter dem Begriff der »precorporation of capitalism« das »*pre-emptive* formatting and shaping of desires, aspirations and hopes by capitalist culture« beschreiben (Fisher 2009, 9. Hervorhebung hinzugefügt). Im Kapitalismus, so Fishers These, antizipiert und produziert die Kultur sich selbst. Das bedeutet, dass alle Kultur im Grunde alte Inhalte wiederholt, als ob sie neu wären, so dass letztlich jeder Radikalismus kontrolliert wird.

⁸² W 8, 261.

⁸³ Herzinger 1992, 100.

⁸⁴ W 8, 262.

⁸⁵ W 8, 265.

⁸⁶ W 8, 268. Verwiesen wird hier unmittelbar auf die Verbindung der griechisch-mythologischen Konstellationen zu dem »blutigen Umweg der Geschichte zur Gründung Roms, das die Ära Griechenlands beenden wird«.

⁸⁷ W 8, 319.

Im Kontext der Auslöschung der indigenen Kultur soll die Verlockung durch die amerikanischen Unterhaltungsprodukte die innere Widerstandskraft der Uramerikaner brechen,

sie ihres Bewusstseins, ihrer Erinnerung berauben, die ihnen Identität gibt: die Identität des Kolonisierten, der seinen Feind als den Urheber seines Elends kennt. [...] Sie solle die Opfer innerlich schwächen, ihnen ihre Racheenergie rauben, indem sie ihr Bewusstsein in der manipulativ-identitätslosen industriellen Kultur der Sieger auflöst und so auslöscht.⁸⁸

Die westliche Massenkultur entlarvt sich schlichtweg als imperialistische Aggression. Pointiert erzählt Müller den Vorgang aus der Perspektive jenes dezisiven Moments, in dem die Indios am folgenschweren Scheideweg stehen: Geben sie den amerikanischen Sirenen nach, begeben sie sich in die kulturelle Vernichtung wie Tacitus' Briten; bleiben sie ihrer Identität treu, leisten sie der tausendjährigen Ausdehnung ‚Roms‘ schließlich Widerstand.

All dies darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass die antikapitalistische Imperialismuskritik dabei immer nur *die eine Hälfte* von Müllers ‚Sichtfeld‘ ausmacht. Mindestens so sehr bleibt er der kritischen Betrachtung der ökonomisch-politischen Verhältnisse im Ostblock verpflichtet. Die Ausblendung dieses Punkts hat eine relativ geringe, aber hartnäckige Reihe von Interpreten zu Lektüren veranlasst, die Müller einseitig als Repräsentanten eines ungenierten Antiwestlertums in den Fußstapfen der deutschen konservativen Revolution von Spengler bis Jünger und/oder der propagierten antiamerikanistischen Hassklišees des Ostblocks ansah. Die römische Motivik wurde dabei zum Banner solcher vermeintlichen Tendenzen gemacht und als Archetyp einer von Müller verteufelten westlich-kapitalistischen Zivilisation aufgestellt.⁸⁹ Dass derlei Auslegungen an der eigentlichen Bedeutung von Müllers Aussagen zugunsten oberflächlicher Verkürzungen vorbeigreifen, beweist indes nicht nur Müllers weitaus facettierteres Verhältnis zu einem Westen, den er mit einer wohlbewussten Mischung aus Skepsis und Faszination betrachtete. Noch mehr sind es gerade die römischen Texte, und zwar auch schon *Der Horatier* und *Germania*, die kaum Zweifel daran lassen, dass Müller die imperialistische Dynamik römischen Musters ebenfalls, wenn nicht zuallererst, im sozialistischen Lager diagnostiziert. Gezeigt wurde bereits mehrmals, dass Müller sich in Bezug auf die Sowjetunion unter und nach Stalin nicht davor scheut, sie als ein regelrechtes Imperium zu bezeichnen, wenngleich als eins, der seine Bemühungen weniger auf die Anschließung neuer Territorien als (erstmal) auf die ideologische

⁸⁸ Herzinger 1992, 100.

⁸⁹ Für ein Verzeichnis solcher Lektüren, die größtenteils von Richard Herzinger und Horst Domdey stammen, vgl. *infra*, Anm. 97.

Konsolidierung der sowjetischen (Satelliten-)Länder, *alias* die »Kolonisierung der eigenen Bevölkerung«, ausrichtet.⁹⁰ So wie Müller im Übrigen die USA als »das neue Rom« bezeichnet, nimmt er auch die Formel »Moskau drittes Rom« oft und gerne wieder auf.⁹¹ Auch die viel berüchtigte und sicherlich gezielt provokative Metapher »Ich bin ein Neger« wollte seinerzeit genau diesen Punkt betonen.⁹² Aus anderer Perspektive kehrt Müller immer wieder auf die geschichtliche Wechselbeziehung zwischen Stalinismus und Kapitalismus auch im genannten Sinne der gemeinsamen Machtziele und Methoden jenseits ideologischer Unterschiede zurück:

Der Stalinismus [war] so etwas wie ein Laborversuch für hoch entwickelte Industriegesellschaften [...]. Was dort in unterentwickelten Verhältnissen ausprobiert wurde, würde irgendwann das sein, was die hochentwickelten Gesellschaften brauchen werden. Trotzki hat das richtig gesehen: Stalin war die Konterrevolution, die stalinistische Struktur war ein Trainingslager für die Überlebensbedingungen des Kapitalismus. Unter unterentwickelten Bedingungen; deshalb hat es nicht geklappt.⁹³

Solche keineswegs exzeptionelle Aussagen sind ein aus der Analyse nicht zu tilgendes Datum, will man nicht in eine vorschnelle Einordnung Müllers in die Ranken eines erbitterten Antiamerikanismus zurückfallen. Noch mehr ist zu berücksichtigen, dass Müller eigentlich eine viel tiefgehendere Anschauung vertritt, die beide gegenwärtige Epigonen des römischen Imperialismus in einen umfassenderen Diskurs vereint. Der Gedanke kommt erstmals in einem Interview aus 1987 zur Sprache. Hier meint Müller in Anlehnung an Foucault, »Rom« steht für ihn in übergeschichtlichem Sinne für den staatlichen Diskurs *schlechthin*, für den in jeder Epoche absehbaren nivellierenden und konterrevolutionären »Trägheitsmoment« der Geschichte, der sich jedem Widerstand- und Veränderungsimpuls entgegensetzt:

Der Staat reduziert aus Existenzgründen automatisch jede Utopie. [...] Michel Foucaults These ist, daß das problematische Verhältnis zwischen Utopie und Staat durch zwei Diskurse – den jüdisch-christlichen und den römisch-staatlichen – immer wieder zur Sprache gebracht wird. Jede revolutionäre Bewegung verbindet sich zunächst mit dem jüdisch-christlichen Diskurs, er ist der revolutionäre, der

⁹⁰ Vgl. § 4.3.

⁹¹ Vgl. § 3, Anm. 134.

⁹² W 10, 415.

⁹³ W 12, 390.

prophetische. Doch dann, wenn die Bewegung gesiegt hat, geht sie über in den römisch-staatlichen Diskurs. Das einzige Modell von Staat in Europa ist nach wie vor Rom.⁹⁴

Als »Utopie« und »Staat« benennt Müller sohin die kartesischen Achsen, zwischen denen sich geschichtliche Entwicklung bewegt: die entgegengesetzten Momente von Bewegung/Revolution und Zentralisierung/Beschränkung. Als nicht bloß symbolischer, sondern durchaus konkret-geschichtlicher Inbegriff letzteren Pols bestimmt der Faktor ‚Rom‘ demnach die gesamte, d. h. *die sozialistische Erfahrung noch einschließende*, geschichtliche Parabel des Abendlands entscheidend mit. Das »nach wie vor« am Auszugsende schließt nämlich die brisante Pointe des Zitats auf: Es unterstellt, dass das römische Staatsmodell selbst die sozialistische Revolution überstanden, selbst in den Bollwerken der Utopie schließlich die Oberhand gewonnen hat. Schon seit dem »assimilierte[n], an Rußland gescheiterte[n] Römer« Lenin wurde laut Müller eine Ordnung, die ihre utopischen Ziele über noch urwestliche Systeme und Ideen durchsetzen wollte, von ihrem Römertum selbst wieder zur Erstarrung gebracht – die Horatier-Geschichte *docet*.⁹⁵ Es gilt im Folgenden, der philosophischen Provenienz dieser Idee Roms als die Utopien tötender, die Geschichtsbewegung paralysierender »staatlicher Diskurs« nachzugehen und dabei einige hermeneutische Grundfragen zu klären, die diese Idee essenziell betreffen und nicht selten Anlass zu Missverständnissen und irreführenden Fehleinschätzungen von Müllers Denken geboten haben.

5.3 Einflüsse konservativer und sozialistischer Zivilisationskritik

Was die oben zitierte Äußerung zu Staat und Utopie besonders signifikant macht, ist ein möglicherweise unscheinbarer Aspekt: die Bestimmung Roms als *Diskurs*, als kulturell-epistemische Kategorie im bekenntenden Sinne Foucaults. Zum ersten Mal konzeptualisiert dies eine Tatsache, die im bisherigen Werk wie ein latentes Postulat wirkte: Für Müller beginnt ‚Rom‘ weder 753 v. Chr. noch endet es 476 (oder 1453). Geografisch wie chronologisch entgrenzt, scheint der Begriff vielmehr *lato sensu* auf ein urwestliches Prinzip zu verweisen: das Prinzip der abendländischen *Zivilisation*, deren Anfangs- und Höhepunkt durch

⁹⁴ W 11, 94-95. Der Foucaultsche Bezugstext lässt sich – auch mithilfe eines anderen Gesprächs (W 12, 776) – als eine Vorlesungsreihe identifizieren, die Foucault 1976 am Collège de France hielt und erst 1999 in deutscher Fassung unter dem Titel *In Verteidigung der Gesellschaft* vollständig herauskam (vgl. Foucault 2002⁶); 1986 waren jedoch zwei der Vorlesungen bereits auf deutsch erschienen, die Müllers direkte Quelle dargestellt haben dürften.

⁹⁵ W 8, 349.

das *historische* Rom in politischer, ökonomischer und ideologischer Hinsicht markiert wird. Das römische Imperium prägt und epitomisiert zugleich das gesamtatlantische Zivilisationssystem, so wie es sich im Laufe der Jahrhunderte mittels technischen, politischen, wirtschaftlichen und philosophischen Fortschritts durchgesetzt hat und in seinen grundlegenden Strukturen und Denksäulen noch in die Gegenwart hineinwirkt.⁹⁶ Anhand der bisher gesammelten Textbefunde lassen sich einige Grundzüge dieses Zivilisationsmodells schon etwas näher umreißen. Zuzuschreiben scheint ihm Müller nämlich

- (1) eine Präeminenz der staatlichen und ökonomischen Ratio, die sich durch
- (2) einen kontrollierenden, tiefgreifenden Gesetzapparat sowie
- (3) eine rationalistisch-funktionalistische Denkart ausdrückt/durchsetzt und durch
- (4) imperialistisch-assimilatorische Aktionen geografisch und ökonomisch ausdehnt.

Die Auffassung der römischen Zivilisation als Konjunktion der angeführten Elemente und besonders als inhärent expansionistisches, assimilatorisches System artikuliert eine begriffliche Binärstruktur, die sie in Opposition zu einem stets latenten Pendant, zu einem ihr nicht gehörenden *Anderen* setzt. Schon seit geraumer Zeit hat die Kritik in diesem Muster den philosophischen Abdruck des Gegensatzes von ‚Zivilisation‘ und ‚Kultur‘ erkannt, so wie dieser die europäische Tradition der postaufklärerischen Zivilisationskritik prägt. Im Konkreten wurde das Augenmerk dabei jedoch vornehmlich auf die *eine* Seite dieser Denktradition gelenkt: auf den typisch deutschen Kulturpessimismus konservativer sowie nationalistisch-antiwestlicher Ausrichtung, für den Nietzsche Pate steht.⁹⁷

Nun ist aus einer nicht unerheblichen Empfindlichkeit Müllers – so wie auch unzähliger anderer linken Schriftsteller – für bestimmte nietzscheanische Suggestionen keinen Hehl zu machen.⁹⁸ Die Fähigkeit, zitat- bzw. ‚maskenweise‘ zwischen den ideologisch verschiedensten Quellen hin- und herzuspringen, ist im Übrigen eine wohl bekannte Spiel- und Provokationsart seiner (vor allem späten) öffentlichen Person. Am Beispiel Carl Schmitts

⁹⁶ Zwar fließt in den Zivilisationsbegriff auch die griechische Kultur- und Politikerfahrung mit ein, die Rom selbst entscheidend beeinflusste; doch nachweislich ist Griechenland bei Müller als *politische* Konstellation insofern prägend, als es, so wie der *Brief an den Regisseur* explizit besagt, den »römischen Zuschnitt der Geschichte« vorneweg verkörpert (W 8, 268).

⁹⁷ Am eingehendsten befasst sich Herzingers Monografie zu Müllers *vitalistische[r] Zivilisations- und Humanismuskritik* (1992) mit der Frage; Herzinger erkennt zwar beide Linien der Zivilisationskritik an, gründet seine Analyse jedoch vornehmlich in der konservativen. Darin folgt er der interpretativen Stoßrichtung seiner vorherigen Zusammenarbeit mit Domdey (vgl. Herzinger/Domdey 1988 und 1991) sowie der Analysen von Domdey selbst (bes. 1986, 1998).

⁹⁸ Vgl. Domdey/Herzinger 1988; Körber 2006, 111-121; Dietzsch 2022.

wurde jedoch schon gezeigt, dass Müllers Aneignung bestimmter *analytischen* Einsichten konservativer Herkunft nicht *ipso facto* ein Bekenntnis zu solchen Auffassungen in ihrer Gesamtheit bedeutet; sein Umgang mit Schmitt stand etwa viel eher in der Spur desjenigen, durchaus selektiven und kritischen, von Benjamin und Brecht. In derselben Weise bleibt Müllers Zivilisationskritik den Autoren der konservativen Revolution philosophisch weitaus weniger verschuldet als dem bisher viel weniger beleuchteten *linken* Abhang der Zivilisationskritik, die mit dem rechten zwar in steter Wechselbeziehung steht, von diesem in den politischen Gehalten jedoch wesentlich abweicht. Ein möglichst knapper Exkurs wird nun nützen, um die philosophische Provenienz von Müllers Konzept der ‚Zivilisation‘ als Grundlage seines Rom-Bilds genauer einzurahmen und das Analysefeld im Hinblick auf die nachstehenden Dramenanalysen von ideologischen Missverständnissen freizuräumen.

Es sollte zunächst klargestellt werden, dass schon der Ursprungsbegriff der *civilitas* (‚Stadtbürgerschaft‘) nicht nur ein vor allem seit der Kaiserzeit zentrales Konzept römischen politischen Denkens darstellte, sondern selbst konstitutiv als binärer Abgrenzungsbegriff entstand: als Abgrenzung der *civitas*, der Stadt als politisches Wesen, von den politisch und wirtschaftlich nichtorganisierten Lebensformen außerhalb von ihr (*rusticitas*). Es liegt nahe, dass ‚Zivilisation‘ – oft vielsagend, wie in Tacitus’ obigem Romanisierungs-Zitat, mit dem verwandten Begriff der *humanitas* ausgedrückt – im imperialistischen Kontext des alten Rom und fortan einen direkten Gegenpart in der *barbaries* – bzw. *inhumanitas* – der kolonisierten Völkernaturen fand.⁹⁹ Als sich eine kritische Deutung der *civilitas* im Kontext des aufklärerischen Frankreichs zuerst entwickelte (und dabei der Begriff *civilisation* überhaupt geprägt wurde),¹⁰⁰ konnte sie in diesem wortinhärenten Dualismus einhaken: Gegen die ‚Zivilisation‘ als Bildungs- und Verhaltens-Ideal der aufklärerischen Salon-Kultur gingen andere Aufklärer, am radikalsten Rousseau, im Namen eines dadurch korrumpierten menschlichen Naturideals ins Gericht. In seinem berühmten Diskurs von 1750 argumentiert dieser, dass der sogenannte Fortschritt von Künsten und Wissenschaften den Menschen von seiner natürlichen Tugend zu Laster, Dekadenz und Unglück, mithin zur Entfremdung von seinem substanziellen (guten) Wesen abgeführt habe.¹⁰¹

⁹⁹ Für die dadurch unterstellte Gleichsetzung von ‚Römertum‘ und ‚Menschlichkeit‘ vgl. Pagden 1995, 19-20. Darauf wird in § 7.4 zurückgekommen.

¹⁰⁰ Albrecht 1993, 14-15.

¹⁰¹ So bekanntlich die Grundthese der *Abhandlung über die Wissenschaften und Künste* (Rousseau 1981).

Direkt seit Wortgenese wird Zivilisation also eine begriffliche Antipode, ein als authentischer angesehenes menschliches Substrat entgegengehalten. In unmittelbarer Auseinandersetzung mit Rousseaus Aufklärungskritik werden Kant und Herder diese Antipode in einen spezifischen Begriff der *Kultur* ummünzen, der die typisch deutsche Linie der Zivilisationskritik begründen wird. Innerhalb eines moralisch-normativen Gegensatzes versteht Kant Zivilisation als rein technische oder politische Gesellschaftsorganisation, während die Kultur eine tiefergehende Moral umfasse; sie sei nämlich »das Mittel, mit dem der Mensch erst eigentlich zum Menschen werde«. ¹⁰² In dieselbe Richtung ging Herders Aufwertung autonomer ‚Kulturen‘ gegenüber dem universalistischen Zivilisationsideal, die durch das davon abgeleitete Prinzip des Selbstbestimmungsrechts der Völker zahlreiche soziale Bewegungen des 19. Jahrhunderts inspirierte. ¹⁰³ Dabei hatte Herder die uralte Konnivenz des Zivilisationsbegriffs mit dem europäischen Kolonialismus im Visier: Dieser habe »nicht kultiviert, sondern die Keime eigener Kultur der Völker, wo und wie er nur konnte, zerstört«. ¹⁰⁴

Was den Erfolg dieser aufklärungskritischen Tendenz in Deutschland dekretierte, war das geschichtliche Szenario, das die deutschen Denker als Konsequenz der Umsetzung der aufklärerisch-demokratischen Ideen aus Frankreich mitbekamen:

Die anfängliche Revolutionsbegeisterung schlug bei den meisten (und darunter waren auch die Weimarer Größen) schnell in Abscheu vor dem Tugendterror der Jakobiner um. Dieser Schock reichte so tief, weil nicht nur der große, ersehnte politische Befreiungsakt in krude Tyrannei umkippte, sondern in erster Linie, weil das zivilisierteste Volk der Erde, bei dem die Verbreitung der Aufklärung schon am weitesten fortgeschritten war, weil ausgerechnet die Franzosen sich als fähig zum kollektiven Terror erwiesen. ¹⁰⁵

Gerade die blutige Doppelbödigkeit von Robespierres Tugend- und Vernunftparolen pflanzte in das deutsche intellektuelle Bewusstsein die Skepsis gegenüber der französischen Aufklärungskultur ein. Kants These, dass die Zivilisierung der gesellschaftlichen Verhältnisse kein Endpunkt sei, dass vielmehr auch die Innerlichkeit des Menschen erst noch durch

¹⁰² Fischer 2005, 138. Die prägnanteste Formulierung von 1784 lautet: »Rousseau hatte so Unrecht nicht, wenn er den Zustand der Wilden vorzog, so bald man nämlich diese letzte Stufe, die unsere Gattung noch zu ersteigen hat, weglässt. Wir sind im hohen Grade durch Kunst und Wissenschaft kultiviert. Wir sind zivilisiert, bis zum Überlästigen, zu allerlei gesellschaftlicher Artigkeit und Anständigkeit. Aber, uns für schon moralisiert zu halten, daran fehlt noch sehr viel. Denn die Idee der Moralität gehört noch zur Kultur; der Gebrauch dieser Idee aber, welcher nur auf das Sittenähnliche in der Ehrliche und der äußeren Anständigkeit hinausläuft, macht bloß die Zivilisierung aus« (Kant 1977, 44 [A 402-3]).

¹⁰³ Vgl. Albrecht 1993, 18-19.

¹⁰⁴ Herder 1991, 672.

¹⁰⁵ Albrecht 1993, 19.

Kultur moralisiert werden müsse, nahm eine unheimliche Konkretion an. Dies offenbarte sich umso deutlicher, als die napoleonischen Truppen im Namen der universalen Zivilisationsideale Europa durchströmten.¹⁰⁶

Gerade aus der Anknüpfung des Kantsch-Herderschen Kulturbegriffs an das deutsche antifranzösische Gefühl, durch die preußische Propaganda taktisch aufgehetzt, erklärt sich die allmähliche Erstarrung der deutschen Zivilisationskritik in nationalistisch-konservativem Sinne im Laufe des 19. Jahrhunderts. Vom napoleonischen über den deutsch-französischen zum Ersten Weltkrieg verstärkte die Kriegsfront die ‚geografische‘ Deutung der Antithese als Abgrenzung der urwüchsigen, eigenständigen deutschen Kultur, die nach Kant als die geistigere, seelisch tiefgehendere Form des Zusammenlebens galt, von der imperialistisch voranschreitenden Drohung der dekadenten westlichen Zivilisation mit ihrem (nach Herders Vorwurf) universalistischen Gültigkeitsanspruch. Nicht nur auf Kant und Herder berief sich dabei die konservative Kritik: Ihren geistigen Stammvater fand sie vor allem in Nietzsche, dessen Vorstellung eines »abgründliche[n] Antagonismus von Kultur und Zivilisation« Letztere zur bloßen Tierzähmung im Gegensatz zu den heroischen Kulturzeiten degradiert hatte.¹⁰⁷ Gerade an Nietzsche griffen weite Teile der Ersten Weltkriegspropaganda zurück, indem sie ihre westlichen Gegner als die stereotypen demokratischen Herdenmenschen stilisierten, die die Zivilisation produziere.¹⁰⁸ Ziemlich unmittelbar spiegelte sich hierin die deutsche Sonderwegs-Ideologie als Postulat kultureller Überlegenheit wider, das sich im 19. und 20. Jahrhundert als Kompensationsversuch des strukturellen Modernisierungsdefizits sowie der anachronistisch antiparlamentarischen und antidemokratischen Politik des preußischen Landes und der daraus resultierenden Unterlegenheitsgefühle gegenüber den westlichen Nationalstaaten verbreitete.

Ausschlaggebend spielte sich in die deutsche Zivilisationskritik nämlich auch die misstrauische Reaktion auf die Industrialisierung und Technologisierung Englands und Frankreichs im Laufe des 19. Jahrhunderts ein, so dass ‚Kultur‘ und ‚Zivilisation‘ gleichzeitig auch Interpretationsparameter der historischen Prozesse der Modernisierung wurden. Untrennbar verquickte sich somit die Zivilisationskritik mit der Beanstandung des technisch-

¹⁰⁶ Albrecht 1993, 19. Aus denselben Gründen entstanden der Sturm-und-Drang und die deutsche Romantik als ebenfalls ausdrücklich antifranzösische Bewegungen, die sich künstlerisch und ideologisch gegen eine auf einen einseitigen, moralisch unverbindlichen Rationalismus verkürzte Aufklärungsauffassung (wohlgemerkt: nicht gegen die Aufklärung und ihre humanen Leitprinzipien *tout court*) richteten.

¹⁰⁷ Nietzsche 1999³, XII, 485.

¹⁰⁸ Vgl. Albrecht 1993, 23-24.

kapitalistischen Gesellschaftsmodells des Westens, aus dem politisch, sozial und ökonomisch rückständigen Panorama Preußens betrachtet. Die Tendenz lässt sich gut unter Lukács' Begriff des »romantischen Antikapitalismus« subsumieren,¹⁰⁹ der aus der Skepsis gegenüber der aufklärerischen Zivilisation des ‚kalten‘ Technik- und Fortschrittsmythos und des entmenschenden Kapitalismus einen Widerstand im Namen gesellschaftlicher Kulturwerte ableitete. Michael Löwy erklärt:

Die erste Welle des romantischen Antikapitalismus war eine Reaktion auf die industrielle Revolution und ihre wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Folgen im Laufe des 19. Jahrhunderts. [...] In der deutschen Soziologie und sozialen Philosophie des ausgehenden 19. Jahrhunderts finden sich einige Versuche der Systematisierung: Sie stellen *Kultur*, ein Komplex traditioneller sozialer, moralischer und kultureller Werte, gegenüber *Zivilisation*, der modernen, kühlen und ‚seelenlosen‘ wirtschaftlichen, materiellen und technischen Entwicklung; oder *Gemeinschaft*, die alte organische Gemeinschaft, die auf direkten sozialen Beziehungen beruht, gegenüber *Gesellschaft*, dem mechanischen und künstlichen Zusammenschluss von Individuen um utilitaristische Ziele.¹¹⁰

Letzteres Oppositionspaar führt direkt zum Herzstück der konservativen Zivilisationskritik: *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887), das Hauptwerk des Soziologen Ferdinand Tönnies. Hier wird ersteres Konzept, ein Allotrop für ‚Kultur‘, als »reales und organisches Leben« bezeichnet, während die ‚Gesellschaft‘ der modernen Fortschrittszivilisation nur mehr ein »mechanisches Aggregat und Artefakt« sei.¹¹¹ Tönnies' organologische Anschauung wird dreißig Jahre später der enorme Erfolg von Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* (1918-22) popularisieren. Spengler legt die Antithese als natürliches Stufenverhältnis in der ‚organischen‘ Entwicklung großer Kulturen fest, wonach die ‚Zivilisation‘ die notwendige Dekadenphase jeder Weltkultur darstelle, die durch die plutokratische »Demokratie« eingeführt werde.¹¹²

Seit Spengler denkt die konservative Kritik Zivilisation und Kapitalismus als kulturzerstörendes Unheil endgültig zusammen. Wir wollen hier das Augenmerk jedoch darauf lenken, dass dieselbe Konjunktion gleichsam auch bei jenen Autoren zu finden ist, die auf den antiwestlichen »romantischen Antikapitalismus« aus dem politisch entgegengesetzten

¹⁰⁹ Lukács prägt den Begriff schon 1931 im Essay *Über den Dostojewski-Nachlass*; er wird ihn seitdem zeitlebens in unterschiedlichen Zusammenhängen benutzen und schließlich rückblickend sogar auf das eigene Frühwerk beziehen. Vgl. dazu Löwy 1987.

¹¹⁰ Löwy 1990, 177. Meine Übs.

¹¹¹ Tönnies 1977, 3-4.

¹¹² Vgl. die *III. Tafel ‚gleichzeitiger‘ politischer Epochen* in Spengler 2003¹⁶ (o. S.), die Demokratie (als Bezeichnung für die bürgerliche liberaldemokratische Ordnung) mit einer »Herrschaft des Geldes« gleichsetzt.

Ufer kamen. Dem frühsozialistischen Denken gehörte Zivilisationskritik nämlich insofern, als dieses ebenfalls eine »umfassende Kritik an der modernen (bürgerlichen) industriellen Zivilisation im Namen bestimmter präkapitalistischer sozialer und kultureller Werte« forderte, nur ideologisch gegenteilig eingefärbt. Noch einmal korrigiert Löwy die Perspektive:

Die Bezugnahme auf eine vergangene (reale oder imaginierte) Zeit bedeutet nicht zwangsläufig, dass sie eine rückwärtsgerichtete oder reaktionäre Ausrichtung hat: Sie kann genauso gut revolutionär wie konservativ sein. Beide Tendenzen waren seit den Anfängen der Romantik bis heute präsent: Man braucht nur an Zeitgenossen wie Burke und Rousseau, Coleridge und Blake, Balzac und Fourier, Carlyle und William Morris, Heidegger und Marcuse zu erinnern.¹¹³

So lässt sich dasselbe dichotomische Denkmuster, das die bürgerlich-kapitalistische Zivilisation als menschenfeindlichen Überbau denunziert, durchaus auch in der sozialistischen Tradition erkennen.¹¹⁴ Bereits für Charles Fourier ist die kapitalistische Gesellschaft genauso wie für Spengler »die Gesellschaft, die man Zivilisation nennt. Weit entfernt, die Bestimmung des Menschengeschlechts zu sein, ist sie vielmehr die verächtlichste aller möglichen Produktionsformen«, ausschließlich auf »Lug und Trug« beruhend.¹¹⁵ Selbst Marx und Engels, die ihr politisches Programm ins klare Zeichen des aufklärerischen Rationalismus und der klassischen Ökonomielehre setzen, finden Anschluss an eine ‚romantisch‘ zivilisationskritische Vision. Gegenüber solcher Denktradition – die für Löwy »eine der vergessenen Quellen Marx‘« ist, »eine Quelle, die für seine Arbeit genauso wichtig ist wie der deutsche Neuhegelianismus oder der französische Materialismus«¹¹⁶ – weisen ihre Schriften eine unleugbare intellektuelle Schuld besonders da auf, wo ihre Kritik der industriell-kapitalistischen Zivilisation sich nicht auf das Privateigentum der Produktionsmittel beschränkt, sondern die *Gesamtheit* der bestehenden Produktions-, Lebens- und Denkmodi der modernen Bürgergesellschaft hinterfragt. Hierin schließen sich Marx und Engels an Fouriers »brillante Kritik der Zivilisation«¹¹⁷ ausdrücklich an: einerseits in der Denunzierung der »platte[n] Habgier« als »treibende[r] Seele der Zivilisation von ihrem ersten Tag bis heute«;¹¹⁸ andererseits in der Anklage gegen den »entmenschen« Charakter der industriell-

¹¹³ Löwy 1990, 176. Meine Übs.

¹¹⁴ Die Verbindung war tatsächlich so eng, dass William Morris in einem Artikel darüber, *Wie ich Sozialist wurde* (1894), die Entscheidung dadurch begründen konnte, dass »das leitende Gefühl meines Lebens nur der Haß gegen die sogenannte moderne Zivilisation« war (Morris 1897, 448).

¹¹⁵ Fourier 1975, 190.

¹¹⁶ Löwy 1990, 181. Meine Übs.

¹¹⁷ MEW 21, 172.

¹¹⁸ MEW 21, 171.

kapitalistischen Ordnung, in der der Mensch zur bloßen »Menschenware« reduziert und »von dem mephitischen Pesthauch der Zivilisation verpestet« wird.¹¹⁹

Noch näher an Spenglers Motivik kommt Lukács' Aufsatz *Alte Kultur und neue Kultur* (1919) heran, ungefähr gleichzeitig zum *Untergang des Abendlandes* geschrieben. Lukács beschreibt den Kapitalismus vielsagend auch als die »entwickelteste Form« der »Zivilisation« und ihrer »Herrschaft«, ¹²⁰ mithin ausdrücklich als »kulturzerstörend«. ¹²¹ Die sozialistische Revolution begreift er demzufolge als darauf ausgerichteten restaurativen Prozess, »dem langen Sterbeprozess der kapitalistischen Gesellschaftsordnung endlich ein Ende zu bereiten, damit der Weg zu der neuen Kultur offen stehe«. ¹²² Für sich genommen ist also der Gedanke, die kapitalistische Zivilisation sei ein zur Überwindung bestimmtes Stadium innerhalb einer als in mehrstufiger Entwicklung begriffenen Menschheitsgeschichte, dem Marxismus und der Spenglerschen Kritik gemeinsam; diametral entgegengesetzt ist jedoch die politische Valenz dieses Gedanken: In der marxistischen Auffassung ist das bürgerlich-kapitalistische Zivilisationsstadium nicht zum Zweck einer vitalistischen Durchsetzung heroischer Kulturzeiten zu durchschreiten, sondern um die materiellen Voraussetzungen für das sozialistische ‚Reich der Freiheiten‘ zu schaffen.

Hierin liegt der prinzipielle Unterschied, der verdeutlicht, welche Linie der Zivilisationskritik kohärenter zu Müller führt. Zivilisationskritisch sind Müllers dualistische Denkmuster nämlich vorrangig im Sinne jener eminent sozialistischen Denkströmung, die, durch Max Webers Vorstellung der »Entzauberung der Welt« weiterhin mitbeeinflusst, ¹²³ in die Kapitalismuskritik eine romantisch-utopische Qualität einschreibt und das sozialistische Ideal als Negation der kapitalistischen Zivilisation, ja als »Aufbau der Zukunft [...] auf ihren Trümmern« ¹²⁴ anvisiert. Über Lukács und Rosa Luxemburg führt diese Tradition zu Bloch, Benjamin und Marcuse. Ihre Schriften werden – auch aufgrund der Resonanz, die sie seit

¹¹⁹ MEW 40, 548.

¹²⁰ Lukács 1975, 146.

¹²¹ Lukács 1975, 137, 146.

¹²² Lukács 1975, 132-133.

¹²³ Der Begriff bezeichnet die durch Kapitalismus und Industriegesellschaft herbeigeführte Ersetzung von Werten und Gefühlen durch die alleinige rationale Berechnung der Gewinne und Verluste (vgl. etwa Weber 1992, 86-87). In Webers Heidelberger Kreis (1897-1918) verkehrten u. a. Lukács und Bloch.

¹²⁴ Lukács 1975, 137, 150.

den 60er Jahren erfuhren¹²⁵ – diesen utopischen »Wärmestrom«¹²⁶ des Marxismus in die spätkapitalistische Gegenwart Müllers überführen und im Zusammenspiel mit den gesellschaftskritischen Analysen Horkheimer/Adornos und Foucaults jene einzigartige Chiffre der Müllerschen Zivilisationskritik ernähren, die es nun anhand ihrer spezifisch römischen Komponente auszuloten gilt.

5.4 Zwischen Mann und Marx: Der »antirömische Komplex« der Zivilisationskritik

Die in sowohl konservativen als auch sozialistischen Kreisen verbreitete Auffassung des Kapitalismus als nicht bloß ökonomischen, sondern umfassend *zivilisatorischen* Systems verlieh der Wahrnehmung seines expansionistischen ‚Vormarschs‘ von England und Frankreich aus eine sozusagen atavistische Dimension, die das kulturfeindliche Zivilisationsprinzip letztlich mit einer präzisen Herkunft versah: Rom. Eine ähnliche Assoziation ging dabei von statten wie Müllers eigene Bezeichnung des rationalistischen Staatsdiskurses von der Antike zur postaufklärerischen Moderne als einen grundsätzlich »römischen« Geschichtszug. Indem er seine Kritik des kapitalistischen Westens auf Rom zurückführt, scheint Müller tatsächlich Züge des in der deutschen Zivilisationskritik ausgeprägten »antirömischen Komplexes« zu übernehmen.¹²⁷ Inwieweit und unter welchen Bedingungen dies geschieht, soll nun in Betracht kommen, zumal der römische Bezug von der konservativen und sozialistischen Seite sehr verschieden entwickelt wird.

Ein Grundzug der Rom-Auffassung ist indes beiden Fronten gemeinsam: die Idee eines universalistischen, mit einem nur scheinbar anachronistischen Wort *globalisierenden* Systems (Vater der europäischen Universalkonzeptionen),¹²⁸ das nicht nur das antike Reich,

¹²⁵ Den fruchtbarsten Boden fanden sie gerade in jenen Staaten – BRD, England, Frankreich und USA –, in denen die modernkapitalistische Gesellschaft ihre systematischste und rücksichtsloseste Version erreicht hatte (man denke vor allem an die Rolle Marcuses in der 68er-Bewegung). Löwy (1990, 186) bemerkt, dass einer der Gründe für dieses erneuerte Interesse an einer romantisch-utopischen Auffassung des Antikapitalismus zur Zeit des Kalten Kriegs in der wenig attraktiven Natur des bürokratisch-industriellen Despotismus im Ostblock lag, der als keine authentische Alternative zum Unbehagen der modernbürgerlichen Gesellschaft mehr erscheinen konnte, zumal er die Technokratie und den Produktivismus des Westens nunmehr extensiv nachahmte.

¹²⁶ Zurückgegriffen wird auf Blochs berühmte Unterscheidung zwischen analytischem »Kältestrom« und utopischem »Wärmestrom« als komplementäre marxistische Haltungen (vgl. Bloch 1979, 240-241).

¹²⁷ Der Begriff wird in Herzinger 1995b, 108-110 so verwendet.

¹²⁸ Zwar kann man im Fall des antiken Rom nicht von einer Globalisierung im modernen Sinne sprechen, welche von den Voraussetzungen der heutigen globalen Vernetzung zentral abhängt. Wie es in den Geschichtswissenschaften jedoch bemerkt wurde, wurde durch das Römische Reich eine Welt mit sehr unterschiedlichen lokalen Bedingungen, die vor der römischen Herrschaft existierten, in vielerlei Hinsicht zu einem vereinten System mit einem steuernden Mittelpunkt, dem *caput mundi* Rom. Dieses System hatte entscheidende

sondern eine breitere Idee der Romanität umfasst. In Anlehnung an Helmuth Plessner kann man diese Idee auf vier historische Dimensionen herunterbrechen:¹²⁹

- (1) Rom, das Imperium, als assimilatorisch-kultivierende Weltmacht, die bei ihrer Ausdehnung die germanischen sowie viele andere Gebiete in ihre Einflussosphäre zog;
- (2) ‚Rom‘ als römisch-katholische Kirche, die seit der Spätantike das gesamte Europa christianisierte;
- (3) ‚Rom‘ als italienische Kultur des Humanismus, deren geistiger und künstlerischer Einfluss sich seit der Renaissance und wieder verstärkt durch die bürgerliche Aufklärung auf Deutschland ausbreitete;
- (4) ‚Rom‘ als durch das römische Recht festgelegtes, auf dem Staatskonzept beruhendes politisches System, das die Verfassungen und politisch-rechtlichen Strukturen Europas bestimmt hat.

Wie die ungleiche Anwendung der Anführungszeichen signalisiert, entspricht nur die erste dieser semantischen Dimensionen dem tatsächlichen geschichtlichen Rom. Die anderen sind Ausdruck des Einflusses der römischen bzw. romanischen Sprach- und Kulturwelt auf die angrenzenden, insbesondere germanischen bzw. deutschen Gebiete. Unter den römischen Überbegriff fällt somit die religiöse Sphäre so sehr wie die Kunst- und Philosophiewelt der europäischen Renaissance und Aufklärung, was auch in Müllers Werk, wie in den bevorstehenden Werkanalysen zu zeigen, der Fall sein wird. Diese konzeptuelle Ausdehnung ist Kernstück und Voraussetzung sämtlicher Zivilisationskritik, die Rom als genetischen Fluchtpunkt einer zugleich historischen, kulturellen und politischen Tradition identifiziert.

verbindende Elemente in der universellen Verwendung von zwei Sprachen, Latein und Griechisch, im unifizierten Währungs- und Rechtssystem, in einem wenngleich nicht intensiven, doch umfangreichen Netzwerk von wirtschaftlichen Beziehungen sowie in dem gemeinsamen kulturellen und ideologischen Erbe. Auf dieser Grundlage haben zahlreiche Wissenschaftler dafür plädiert, die römische Welt jenseits der selbstverständlichen Unterschiede zur heutigen Globalisierung doch als eine globale Welt zu betrachten (darunter Weber 2000; Favro 2007; Pitts/Versluys 2015). Argumentiert wurde ferner, relevant sei in dieser Hinsicht weniger die tatsächliche Ausdehnung des Reichs als dessen *Wahrnehmung* durch seine Bewohner. Das Selbstverständnis der Römer als Teil eines geschlossenen *orbis* oder, mit dem griechischen Wort, *oikoumene* („bewohnte Welt“) sowie die Vorstellung der Länder außerhalb Reiches als peripher und bedeutungslos (Ozeane, Wüsten, Wälder und Tundren...) erzeugte die Idee des *imperium universalis*, dessen Grenzen mit denen der *orbis terrarum* übereinstimmten; weiterhin wurde diese Auffassung zur Zeit der Christianisierung des Reichs durch die Vorstellung einer religiösen *Ökumene* bekräftigt. Vgl. dazu Cancik/Rüpke 2003; Hingley 2005.

¹²⁹ Vgl. Plessner 1974, 53. Als soziologische Schrift fokussiert *Die Verspätete Nation* (zuerst 1935 veröffentlicht) gerade die Frage des ambivalenten und damit gefährlichen Potenzials der deutschen Mentalität in ihrer historisch verwurzelten Ablehnung der westlichen Aufklärung.

Geschichtlich spielte diese Kontinuität vor allem auf konservativer Seite eine Rolle: Die römische Einfärbung des preußischen Feindbilds Frankreichs untermauerte die kriegsrische Vorstellung eines schlichtweg *imperialistischen* Vormarschs der westlichen Zivilisation nach Deutschland. Exemplarisch stehen hierfür Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918). Die berühmte Polemik gegen die »Zivilisationsliteraten«, die Unterstützer der liberaldemokratischen Ansichten der Kriegsgegner Frankreich und Großbritannien (darunter bekanntlich sein Bruder Heinrich), stellt ein *locus classicus* der Theorisierung eines ‚deutschen Sonderwegs‘ dar. In einer perfekten *summa* der genannten vier Römertum-Ebenen verurteilt Mann die aufklärerisch-progressiven Ideen der anglofranzösischen Zivilisation als Versuch einer regelrechten Kolonisierung der urdeutschen Kultur, welche ihnen politisch (durch die preußische Ordnung), religiös (mit dem antirömischen Protestantismus) und philosophisch-künstlerisch (durch das »Dreigestirn« Schopenhauer-Wagner-Nietzsche) seit Jahrhunderten widerstehe:

Was wir die ‚Zivilisation‘ nennen, [...] ist nichts anderes, als eben dieser Siegeszug, diese Ausbreitung des bürgerlich politisierten und literarisierten Geistes, die Kolonisation der bewohnten Erde durch ihn. Der Imperialismus der Zivilisation ist die letzte Form des römischen Vereinigungsgedankens, gegen den Deutschland ‚protestiert‘.¹³⁰

Schlichtweg identifiziert Mann Deutschland als gefährdetes Kolonisierungsobjekt des römisch-zivilisatorischen Expansionszugs: Der Krieg der Zivilisation gegen Deutschland ist zuallererst ein kultureller Krieg. Wie Müllers richten sich Manns *Betrachtungen* gezielt auf die Rolle der bürgerlichen ‚demokratischen‘ Ideologie in der Exportierung der westlichen Herrschaft. Ein halbes Jahrhundert später hat sich die römische Achse jedoch weiter nach Westen verschoben: Was für Mann England und Frankreich, sind für Müller die USA; beklagtes Ziel ihrer expansionistischen Aktionen ist nicht mehr nur (West-)Deutschland, wo Demokratie als ein amerikanisches »Importgut wie andere Konsumwaren« eingeführt wurde,¹³¹ sondern die weltweite Geografie des sogenannten *export of democracy*.

Will man allerdings über dieses rein kritische Moment zu affirmativen Inhalten hinausgehen, so versperren wesentliche ideologische Unterschiede die Zusammenführung beider Autoren. Denn Manns umstrittene Polemik reagiert auf die empfundene Gefahr einer »Entdeutschung« Deutschlands unter dem Hobel der demokratischen »modernen Ideen« der

¹³⁰ Mann 2009, 57.

¹³¹ W 11, 490.

Zivilisationsländer, wobei er – wie alle Autoren der konservativen Revolution – der authentisch »deutschen Seele« ausdrücklich nationalistische und antidemokratische Werte zurechnet. Müller geht es hingegen mitnichten um die Verteidigung einer (erst recht so konnotierten) deutschen ‚Urkultur‘, sondern um eine eminent antikapitalistische Analyse, die in der klaren Nachfolge von Lenins kritischer Verschränkung von Imperialismus und Kapitalismus¹³² steht und mit reaktionär-chauvinistischen Diskursen – welche im Übrigen in Werken wie *Germania Tod in Berlin*, *Die Schlacht* oder *Leben Gundlings* gebührend zerrissen werden – überhaupt nichts anfangen kann. Nicht mit den Werten einer konservativen Revolution arbeitet Müllers Kritik des Zivilisationsimperiums, sondern in der entgegengesetzten Richtung einer postkolonial inspirierten Parteinahme für die Dritte-Welt-Bewegungen:

Es gibt keine Universalgeschichte. Von Europa aus macht man immer Europa zum Maßstab und unterschlägt dabei, daß es ganze Kontinente gibt, die aus der Geschichte ausgetreten sind und jetzt wieder in sie eintreten. [...] Die müssen ihre Geschichte machen, aus ihren historischen Wurzeln heraus, aus ihrer kulturellen Identität.¹³³

Freilich kommt Müller auf diesem Weg mitunter zu problematischen Äußerungen, etwa wenn er 1989 die iranische Revolution als trotz ihrer fundamentalistischen Auswüchse gleichzeitig auch positiv zu bewertenden Widerstand gegen die Herrschaftslogik des amerikanischen Westens betrachtet, welche für ihn den gefährlichsten aller Fundamentalismen darstellt.¹³⁴ Nicht aus einer Hochschätzung von Husseinis Politik stammen übrigens derlei Worte, sondern aus der Erwägung, dass »alle Befreiungsbewegungen der Dritten Welt – wie irrational ihre Programme uns auch erscheinen mögen – grundsätzlich einen anti-imperialistischen, also revolutionären Charakter« trügen.¹³⁵ Wie auch mehrere andere linke Autoren, in der BRD etwa Enzensberger,¹³⁶ besteht Müller auf der Notwendigkeit für die Dritte Welt,

¹³² So nämlich die wegweisende These von Lenins Schrift *Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus* (1917). Vgl. Lenin 1970⁴a. Mehr dazu in § 7.3.

¹³³ W 11, 431.

¹³⁴ W 11, 444: »Von allen Fundamentalismen ist der US-amerikanische der gefährlichste. Die Amerikaner glauben doch wirklich, daß sie in „God’s Own Country“ leben – das ist grundlegend für amerikanische Politik, die ihre Wurzeln im Puritanismus hat. Deswegen fühlen sie sich immer in Recht; sie sind die Freiheit, und die Freiheit muß mit allen Mitteln verteidigt werden«.

¹³⁵ W 11, 431. Vgl. auch W 10, 148. Zu kontextualisieren sind diese Aussagen außerdem im politischen Klima der Proteste, die zwischen den 60er und 70er Jahren die vor allem westdeutsche Linke gegen die gewalttätige Autokratie des persischen Shahs als Produkt amerikanischen Neukolonialismus animierten, und die in blutigen Repressionen und Studententötungen durch die BRD-Polizei mündeten. Der iranischen Frage wurde in der BRD 1965 das erste *Kursbuch*-Dossier gewidmet. Vgl. Mai 1995, 89-93.

¹³⁶ Vgl. etwa Enzensberger 1965, 162: »Was die Wortführer der armen Welt sagen, klingt für unsere Ohren kahl, fadenscheinig und verbraucht, aus zweiter Hand, wie eine Rückübersetzung. [...] Mehr oder minder sind

sich von den Denk- und Diskursmustern des Westens zu emanzipieren und unbevormundet eine eigene revolutionäre Sprache zu finden. Ohne die problematischen Seiten bei Fällen wie dem iranischen auszuräumen, widerlegen solche Stellungnahmen ein Verständnis von Müllers Billigung dekolonialer Bewegungen als Ausdruck einer Herdersch inspirierten »Reaktivierung der Volkstumsideologie«, bloß geografisch ‚nach Süden‘ verschoben.¹³⁷ Denn ausdrücklich plädiert Müller im Gegenteil für antikolonialistische Kämpfe, die mit sämtlichen europäischen Ideologien, ja mit dem abendländischen System der Ideologien schlechthin¹³⁸ gezielt und radikal brechen zugunsten alternativer Denkmuster, die sich »nach der europäischen Werteskala überhaupt nicht beurteilen« lassen.¹³⁹

Wenn Müller also den westlichen Universalismus als kolonialistisches Diskursinstrument ablehnt, so tut er dies keineswegs im Sinne eines nationalistischen Selbstbestimmungsrechts nach europäischen Paradigmen der Nationalidentität. Wie auch schon andere linke Denker von Sartre zu Enzensberger lässt er eigentlich vielmehr, die forcierte Russifizierung in der Sowjetunion vor Augen, selbst das Ideal kommunistischer Weltrevolution *qua* eurozentrisch hinter sich¹⁴⁰ und öffnet sich stattdessen, vor allem durch eine direkte Auseinandersetzung mit den aufkommenden Stimmen des Postkolonialismus, für pluralistische Gegenparadigmen der *Nicht-Identität*, der Differenz und der Relation.¹⁴¹ Was aber den Rom-Bezug anbelangt, bleibt dieser nichtsdestoweniger in der sozialistischen Theorietradition verankert: nicht von deutsch-atlantischen Kriegsfeindschaften, sondern von Klassenkonflikt und Kapitalismuskritik bestimmt.

Bereits erörtert wurde die wegweisende Mittlerrolle Brechts beim Ausproben der Analogie von römischem und modernkapitalistischem System. Am gründlichsten begeben sich *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* auf diesen Weg. Der Romanfragment gestaltet den geschichtlichen Vorgang, in dessen Verlauf Cäsar zum Diktator aufsteigt, als Ablösung der durch den Republiksenat vertretenen überständigen Feudalität des römischen Stadtstaates durch den Handelskapitalismus des Imperiums, den die Institution der »City« als

alle diese Autoren auf die Namen und die Begriffe, die Denkweisen und Theorien ihrer Gegner angewiesen. Ihr Dilemma wird besonders dann akut, wenn sie sich auf Polemiken gegen die ‚Werte‘ und die Zielvorstellungen der reichen Welt einlassen«.

¹³⁷ So die Ansicht von Herzinger 1992, 111.

¹³⁸ W 11, 431: »‚Links‘ oder ‚rechts‘ sind europäische Kategorien, um die in der Dritten Welt gar nicht geht, gar nicht gehen kann«.

¹³⁹ W 11, 431.

¹⁴⁰ W 10, 148.

¹⁴¹ Der Gedanke einer Korrektur des europäischen Paradigmas der ‚Identität‘ durch ein offeneres und fluideres der ‚Relation‘ geht vor allem auf Édouard Glissants berühmten Aufsatz *Poétique de la relation* (1990) zurück.

demokratisch verkauft. In diesem Rom sind die ökonomischen »Geschäfte« nicht Ausdruck der Politik, sondern die Gesetze des Handels und zunehmend der Ausbeutung der Bevölkerung bestimmen umgekehrt Politik und Geschäft.¹⁴² In dieser zukunftssträchtigen Konjunktion von Politik und ‚Geschäften‘, zu welchen natürlich auch der Expansionskrieg gehört, stellt Brecht die Grunderscheinung des römischen Abdrucks in die Geschichte fest. Die Wirkung dieses Vorbilds ist bei Müller extensiv wiedererkennbar, vom frühen *Caligula in Mannheim* über *Germania Tod in Berlin* bis hin zu *Anatomie Titus*.

Brecht und Müller übernehmen und radikalisieren dabei Suggestionen, die eigentlich großenteils zum Gesamtlauf der marxistischen Tradition gehören, innerhalb derer Rom als mehr oder minder metaphorisches Urszenario der kapitalistisch-imperialistischen Zivilisation einen oft wiederkehrenden *topos* darstellt. Zwar enthält sich Marx von extensiven Vergleichen zwischen der antiken Sklavengesellschaft und dem modernen Klassensystem, wie sie andere Theoretiker wie George Thomson ziehen sollten,¹⁴³ aber er legt den gordischen Knoten fest, auf dem alle späteren Interpretationen und selbst Brechts und Müllers Texte erst gründen: die Entlarvung der ökonomischen Interessen als eigentlichen Movers der Geschichte, gegenüber denen Politik, Recht und Ideologie die Funktion eines schützenden »Überbaus« erfüllen.¹⁴⁴ Dabei galt Marx schon der antike Staat als grundsätzlich durch die Ökonomie bestimmt, ja als eine Gemeinschaft von Privateigentümern, in der politische Freiheit und Gleichheit erst von der ökonomischen Selbständigkeit abhängig waren.¹⁴⁵ Land, Sklaven, Bodenertrag unterlagen der völligen Verfügungsgewalt des Besitzers, welche rechtlich legitimiert und geschützt wurde. Insofern wies die römische Sklavengesellschaft, so die *Ökonomisch-philosophischen Manuskripte*, schon dieselbe Raubtier-Natur wie die bürgerlich-kapitalistische Zivilisation der Moderne auf: »Die rohsten Weisen [...] der

¹⁴² Vgl. Knopf 1996, II, 378.

¹⁴³ Selbst innerhalb der marxistischen Historiografie erfreut sich die These keines großen Erfolges; eine gewisse Anziehungskraft scheint sie dennoch auf Müller auszuüben, der sich gesprächsweise gelegentlich auf Thompson beruft (vgl. W 10, 213 und 334).

¹⁴⁴ Vgl. bspw. MEW 13, 8: »Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt, und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewußtseinsformen entsprechen«.

¹⁴⁵ MEW 42, 386. Marx spezifiziert jedoch auch, dass in der Antike an der Stelle der Vermehrung abstrakten Reichtums (Kapitals) der Luxus stand: Das Mehrprodukt wurde von den römischen Latifundienbesitzern nicht in die Produktion reinvestiert, sondern zur Erfüllung immer ausgefallenerer Bedürfnisse konsumiert (vgl. MEW 42, 347; 195-196).

menschlichen Arbeit kehren wieder, wie die Treitmühle der römischen Sklaven zur Produktionsweise, Daseinsweise vieler englischen Arbeiter geworden ist«. ¹⁴⁶

Die Beeinträchtigung der Politik durch die ökonomischen Interessen hat also für Marx ihre Wurzeln in der antiken Usurpation des Rechts durch das Eigentum. Die moderne Geschichtswissenschaft ist der Einsicht genealogisch nachgegangen. In der bereits erwähnten Studie *The Roman Law Tradition* demonstrieren Ibbetson und Lewis, dass die im bürgerlichen Zeitalter entstandenen modernen Rechtssysteme, die auf Privateigentum beruhten und daraus die bis heute maßgebende Notion der *Privatrechte* ableiteten, weitgehend auf dem römischen Recht basierten. Gerade das *ius civile* diente als Fundament der grundlegenden Werke der aufklärerischen Rechts- und Politikwissenschaft des 17. und 18. Jahrhunderts. Bezogen auf Hugo Grotius, der noch heute als einer der intellektuellen Gründungsväter des Souveränitätsgedankens gilt, stellen die Wissenschaftler etwa fest:

Grotius expounded a national legal system based upon ideas of private rights; at many points his arguments are underpinned by concepts drawn straight from the Roman texts, as in the derivation of the modes of acquisition of property from the law of nature. It has been shown that his work (together with that of Samuel Pufendorf) lies behind Thomas Hobbes and John Locke, linking the ideas of private property and individual civic rights developed by the political theorists of the seventeenth and eighteenth centuries firmly into the Roman legal tradition. ¹⁴⁷

Der ‚Eingriff‘ des Privateigentums in das Recht wurzelt also in der römischen Ordnung und mündet in den modernen Gesetzssystemen in der Idee der sogenannten Privatrechte. Marx legt den Finger auf den Widerspruch solch nicht egalitärer Freiheiten und desavouiert sie als Mittel des Bürgertums, den eigenen Besitz zu gewährleisten. Ausgerichtet seien die Individualfreiheiten nämlich nicht auf ein Kollektiv, sondern auf den Menschen in seiner bürgerlichen Auffassung, d. h. »als isolierte[] auf sich zurückgezogene[] Monade«, durch »das Bedürfnis und das Privatinteresse, die Konservation ihres Eigentums und ihrer egoistischen Person« definiert und motiviert. ¹⁴⁸ In diesem grundlegenden Befund liegt für Marx der folgenschwerste Abdruck des Systems ‚Rom‘ in der Geschichte; seine Einsicht wird die spätere Debatte weitreichend, und in für ihn nicht vorhersehbaren Weisen anregen.

¹⁴⁶ MEW 40, 548.

¹⁴⁷ Ibbetson/Lewis 1994, 13-14.

¹⁴⁸ MEW 1, 364 und 366.

5.5 Bürger und Legionäre. ‚Römischer‘ Humanismus im Spiegel Foucaults, Heideggers, Adornos

Marx' Analyse hält bei der Verknüpfung von Privatrechten und Eigentumsbourgeoisie an; selbst aufklärerisch eingestellt, unternimmt sie nicht den weiteren Schritt, der die philosophische Rolle der Aufklärung in der Theorisierung der bürgerlichen *libertés de l'homme* miteinbeziehen würde. Diesen Weg werden erst spätere Denker, am systematischsten und radikalsten Michel Foucault beschreiten. Seine genealogischen Untersuchungen zu den Rechts- und Normenapparaten der abendländischen Gesellschaft prägen der ‚römischen‘ Zivilisationskritik eine weitere Wendung ein, die Müllers Anschauungen noch einen Schritt näherkommt. Ausgangspunkt ist Foucaults Betrachtung der gesellschaftlichen Urteils- und Wissenssysteme – die er bekanntlich als »Episteme« bezeichnet¹⁴⁹ – als Ausdruck und Mediation des sozialen Vertrags. In diesem Sinne erkennt Foucault eine genetische Korrelation zwischen der bürgerlichen Recht- und Sozialordnung, die auf einer individualistischen Gesellschaftsauffassung gründet, und dem aufklärerischen Humanismus, der ebenfalls das menschliche *Subjekt* als seine philosophische Maßeinheit bezieht. Das humanistische Denksystem entlarvt er insofern als mit der bürgerlichen Klassengesellschaft konnivent, ja: als deren philosophischen Unterbau und rechtfertigendes Instrument. Diese inhärent systemschützende Logik des Humanismus begründet laut Foucault das systematische Scheitern der revolutionären Tradition in Europa, die gerade auf die politischen Ideen der Aufklärung fußt und eben deswegen seit der französischen Revolution immer wieder in Konterrevolution zurückgefallen sei. Das Paradox der Aufklärung als ‚selbstsabotierende‘ Basis der europäischen Revolutionsgeschichte stammt nach Foucault aus dem Widerspruch, dass die revolutionäre Theorie von 1789 bis hin zum Marxismus eben auf dem Postulat eines revolutionären *Subjekts* beruht. Das Konzept des Subjekts als »Herz des Humanismus«¹⁵⁰ ist nämlich in Foucaults Sicht dadurch hintertrieben, dass in ihm eine Enteignung des Individuums vorneweg impliziert sei. Die humanistische Idee des Subjekts beruhe nämlich gerade auf einem Verzicht auf die Souveränität durch die Ausblendung des Anspruchs auf Macht:

¹⁴⁹ Für Foucault sind ‚Epistemen‘ die Wissens- und Diskursstrukturen einer bestimmten Gesellschaft oder Epoche, die als historische *a priori* die Möglichkeit von Wissen innerhalb dieser Gesellschaft bedingen. In *Die Ordnung der Dinge* (1966) erklärt er: »Die fundamentalen Codes einer Kultur, die ihre Sprache, ihre Wahrnehmungsschemata, ihren Austausch, ihre Techniken, ihre Werte, die Hierarchien ihrer Praktiken beherrschen, fixieren gleich zu Anfang für jeden Menschen die empirischen Ordnungen, mit denen er zu tun haben und in denen er sich wiederfinden wird« (Foucault 1974, 22).

¹⁵⁰ Foucault 2000⁵, 95.

Ich verstehe unter Humanismus die Gesamtheit der Diskurse, in denen man dem abendländischen Menschen eingeredet hat: »Auch wenn du die Macht nicht ausübst, kannst du sehr wohl souverän sein. Ja: je mehr du auf Machtausübung verzichtest und je besser du dich der Macht unterwirfst, die über dich gesetzt ist, umso souveräner wirst du sein«. Der Humanismus ist die Gesamtheit der Erfindungen, die um diese unterworfenen Souveränitäten herum aufgebaut worden ist: die Seele (souverän gegenüber dem Leib, Gott unterworfen), das Gewissen (frei im Bereich des Urteils, der Ordnung der Wahrheit unterworfen), das Individuum (souveräner Inhaber seiner Rechte, den Gesetzen der Natur oder den Regeln der Gesellschaft unterworfen).¹⁵¹

Die geschilderte Dialektik des Subjekts »als Souverän und Untertan«,¹⁵² die schon im Auseinanderklaffen von Wortbedeutung und Wortetymologie ablesbar ist und zuletzt besonders von Étienne Balibar ausgelotet wurde,¹⁵³ äußert sich nach Foucault in der Kontrolle, die das System, das den Menschen als Souverän zelebriert, gleichzeitig über ihn ausübt. Diese Kontrolle drückt sich in den sozialen Denk- und Wertekomplexen (Moral, Wahrheit, Religion...) aus, die den Einzelnen in die Maßstäbe einer »normativen Individualität« hinein einschränken.¹⁵⁴ Extensiv analysiert Foucault die konkreten Disziplinierungs-, Überwachungs- und Strafinstitutionen, bekanntlich etwa Irrenanstalten und Gefängnisse,¹⁵⁵ aber auch Schulen und Kasernen, die diese Kontrolle vollstrecken. Als essentialistische Auffassung, die unter den Mantel einer für universal erklärten Vernunft und menschlichen ‚Natur‘ das spezifische »Wahrheitsregime« der westlichen Institutionen verdeckt, wird Humanismus demnach von Foucault als Legitimationsdiskurs solcher Kontrollapparate entlarvt¹⁵⁶ und insofern durchweg als »Wandschirm [...], hinter den sich reaktionärstes Denken flüchtet« denunziert.¹⁵⁷

»Als ich zum ersten Mal Foucault gelesen habe, hatte ich das Gefühl, ich erfahre eine Bestätigung«, erklärt Müller in seiner Autobiografie.¹⁵⁸ Vor allem die Preußen-Szenen aus *Germania Tod in Berlin* sowie das Stück *Leben Gundlings*, für das Foucault ausdrücklich als »Nährboden« dient,¹⁵⁹ teilen die Diagnose einer zum »Hauptstabilitätsfaktor für die bestehenden Verhältnisse« verkommenen Aufklärung: »Dahinter steht der Wunsch, möglichst nichts zu verlieren. Humanismus ist eine Rentnerideologie. Was man hat, will man nicht

¹⁵¹ Foucault 2000⁵, 94.

¹⁵² Foucault 2000⁵, 95.

¹⁵³ Balibar 2011, 35-84.

¹⁵⁴ Foucault 2000⁵, 95.

¹⁵⁵ Jeweils in *Wahnsinn und Gesellschaft* (1961) und *Überwachen und Strafen* (1975).

¹⁵⁶ Foucault 1978a, 51. Zur Vertiefung dieses Aspekts vgl. Paden 1987, 137-140.

¹⁵⁷ Foucault 1969, 205.

¹⁵⁸ W 9, 212.

¹⁵⁹ W 9, 212.

wieder hergeben«.¹⁶⁰ Der Komplex von Kapitalismus, Staat und bürgerlichem Recht hat auch für Müller seine Grundfesten auf der Ebene des Subjektbewusstseins, und zwar als »Ideologie«, die sich, so Foucault, »in den Begriffen von Gut und Böse, Unschuld und Schuld ausdrückt«.¹⁶¹ Nicht abwegig wäre es übrigens, in derartigem Lexikon eine latente Konsonanz mit Benjamins frühen Aufführungen zur Entstehung des Rechts zu erkennen, die dieses als infernal »Schuldzusammenhang« zur Begründung und Aufrechterhaltung des politischen Herrschaftssystems mittels »Verknechtung« und Sanktionsgewalt deuten.¹⁶² Wie für Benjamin das Rechtprinzip sogar schon im antiken Mythos wurzelt, so sind auch für Foucault die normierenden Wertesysteme tief in der zivilisatorischen Genetik des Abendlandes verankert; festgeschrieben seien sie besonders

[seit] dem römischen Recht, dieser Armatur unserer Zivilisation, die bereits eine Definition der Individualität als unterwerfener Souveränität ist. Das System des privaten Eigentums impliziert eine solche Konzeption: der Eigentümer ist alleiniger Herr seines Gutes, er gebraucht es nach eigenem Gutdünken – ganz im Einklang mit den Gesetzen, die sein Eigentum begründen. Das römische System hat den Staat strukturiert und das Eigentum begründet. Es hat den Machtwillen unterworfen, indem es ein »souveränes Recht auf Eigentum« festlegte, das nur von denen ausgeübt werden kann, die die Macht innehaben.¹⁶³

Mit diesem Schritt schließt Foucault den Kreis um römische Zivilisation, Kapitalismus und Aufklärung: Die Wurzeln des Humanismus als bürgerliche Ideologie sind in der »Armatur« des römischen Rechts zu finden, in dem die Souveränität – oder genauer, »Pseudo-Souveränität«¹⁶⁴ – des Bürgers von dessen Eigentum abhängt. Dies etabliert den Bürger als ‚Subjekt‘ zur Gesetzautorität, die dieses Eigentum schafft und reguliert, und schränkt somit dessen wahre Bestimmung als ‚Subjekt‘ automatisch ein. So eingerahmt ist das römische Staatsystem nicht nur, nach Marx’ Lehre, als politischer ‚Trust‘ der Privateigentümer modellhaft; es ist auch der erste Prototyp eines Disziplinarsystems. Zuerst nimmt hier nämlich das Gesetz als *gesellschaftsorganisierendes und zugleich -bestrafendes* Prinzip den Platz an, der sonst dem Herrscher zukommen würde.¹⁶⁵

Einen analogen Problemknoten um die unpersönliche und mithin entpersonalisierende Natur des Rechts hatte Müller im *Horatier* ausgelotet; besonders die Einblendung aus

¹⁶⁰ W 11, 681-2.

¹⁶¹ Foucault 2000⁵, 95.

¹⁶² Benjamin 1991, II/1, 178. Vgl. dazu Stramaglia 2020, 45-52.

¹⁶³ Foucault 2000⁵, 95.

¹⁶⁴ Foucault 2000⁵, 95.

¹⁶⁵ Vgl. Foucault 2008¹¹, 113-114.

einem der Videointerviews mit Kluge kommt insofern wieder in den Sinn: »Die Stärke des Imperiums liegt darin, daß es sich nicht wie ein Herrscher, sondern wie eine Sache verhält«. ¹⁶⁶ *Der Horatier* hatte eine ähnliche Komplementarität von sozialem Vertrag und Disziplinalgesellschaft angedeutet, wie sie Foucault extensiv theorisieren wird: »Die wirklichen und körperlichen Disziplinen bildeten die Basis und das Untergeschoß zu den formellen und rechtlichen Freiheiten. [...] Die ‚Aufklärung‘, welche die Freiheiten entdeckt hat, hat auch die Disziplinen erfunden«. ¹⁶⁷ Ebendiese Dialektik wird später auch die Friedrich-Sequenzen aus *Germania Tod in Berlin* als zentraler Widerspruch des ‚aufgeklärten‘ preußischen Militärstaats animieren; noch zentraler bestimmt sie die Aktion in *Leben Gundlings*, wie demnächst zu entfalten sein wird. Relevant ist sie im hiesigen Zusammenhang vor allem daher, dass sie von Foucault so sehr wie von Müller als ausdrücklich *römisch* identifiziert wird. Beharrlich (doch oft übersehen) unterstreicht Foucault nämlich die legitimierende Rolle, die das römische weitaus mehr als griechische Vorbild bei der Produktion von Kultur im Zeitalter der Aufklärung spielte. Mit dem Ausdruck »das römische Modell« bezieht er sich dabei auf die Selbstdarstellung der Aufklärung im Bild Roms als zweckmäßige Verknüpfung von Recht und Militär:

[G]anz allgemein hat das römische Modell im Zeitalter der Aufklärung eine Doppelrolle gespielt: in seinem republikanischen Gewande war es die Institution der Freiheit, in seinem militärischen Gewande war es das ideale Schema der Disziplin. Das Rom des 18. Jahrhunderts und der Revolution ist das Rom des Senats und des Forums – aber auch das Rom der Legion und der Lager. Bis zum [sc. napoleonischen] Empire hat die Erinnerung an Rom sowohl das Rechtsideal der Bürgerschaft wie auch die Technik der Disziplinarprozeduren gerechtfertigt. [...] Das römische Vorbild enthält ja beides: die Bürger und die Legionäre, das Gesetz und das Manöver. ¹⁶⁸

Die Engführung von Legionen und Bürgerheeren, Cäsarentum und Napoleon evoziert den analogen Kurzschluss, den die Kesselszene aus *Germania Tod in Berlin* dramaturgisch vollzieht. Gesprächsweise wird Müller jene Form der (militaristischen) ‚Verstaatlichung‘ der Identitäten auch unmittelbar als »römische Disziplinierung« bezeichnen. ¹⁶⁹ Die Verschränkung von Humanismus und Militärerziehung unter römischem Vorzeichen lässt sich eigentlich – in noch einem Wechselspiel von linker und rechter Kritik – auf Martin Heidegger zurückführen; vor allem sein *Brief zum Humanismus* (1946) darf Foucault selbst als

¹⁶⁶ Vgl. § 3, Anm. 148.

¹⁶⁷ Foucault 2008¹¹, 285.

¹⁶⁸ Foucault 2008¹¹, 187-188; 219.

¹⁶⁹ W 12, 25.

Grundlage gedient haben. Hier wird das Augenmerk auf die römische Ethik der *virtus* als Basis des Humanismus gelenkt, die zwar aus der klassischen griechischen *paideia* stammte, diese jedoch gleichzeitig auf eine Disziplinarerziehung verkürzte, die letztlich auf die Herstellung von Soldatenbürgern im Interesse des Reichs ausgerichtet war:

Ausdrücklich unter ihrem Namen wird die *humanitas* zum erstenmal bedacht und erstrebt in der Zeit der römischen Republik. Der *homo humanus* setzt sich dem *homo barbarus* entgegen. Der *homo humanus* ist hier der Römer, der die römische *virtus* erhöht und sie veredelt durch die »Einverleibung« der von den Griechen übernommenen *paideia*. [...] Die eigentliche *romanitas* des *homo romanus* besteht in solcher *humanitas*. In Rom begegnen wir dem ersten Humanismus.¹⁷⁰

Die zweiköpfige Natur des Begriffs *humanitas*, welcher (römische) ‚Zivilisation‘ und ‚Menschlichkeit‘ vielsagend überlappt, wirft das Problem des kolonialistischen Kurzschlusses beider Bedeutungen, wie es schon in Tacitus evident war, wieder auf. Heidegger betont die Funktion der *humanitas*-Auffassung als Wissens- und Wahrheitsproduktion in der disziplinären Politik des Imperialismus: Die ‚uneigennützige Wahrheit‘ und ‚liberalen‘ Kulturapparate der Tradition haben ihren Ursprung in einer römischen pädagogischen Technologie, die das griechische *paideia*-Ideal im politisch-ökonomischen Interesse des Imperiums funktionalisiert und verstaatlicht habe. Man kann hier beiläufig anmerken, dass ein analoger Umschlag Müllers *Philoktet* kennzeichnet: Wenn Odysseus seine Kalokagathie in den Dienst des Staates stellt, wird aus dem archaischen Helden eine »römische«, insofern *moderne* Figur: »der erste politische Mensch«.¹⁷¹ Die griechische protohumanistische Menschenbildung verwandelt sich in ihrer römischen Verklärung in ein staatsdienliches, normierendes Verhaltensparadigma, das eine disziplinierte Bürgerschaft, oder mit Foucault ein »nützliches und fügsames« Kollektiv von Individuen konstituieren soll.¹⁷² Den ultimativen Zweck dieses Kollektivs entlarvt Heidegger als einen imperialistischen: *Humanus* ist erst der Mensch, der unter der staatlichen Ägide den *barbarus*, sein Land und Vermögen systematisch unterzwingt. Eine Dialektik von Zivilisation und Barbarei könnte hierin kaum offensichtlicher angelegt sein.

»Humanismus ist die Barbarei«, wird Müllers Autobiografie 1992 ebenfalls behaupten und so ein wiederkehrendes Motiv seiner Dramen quasi hinterher versiegeln. Unter expliziter Berufung auf »de[n] Gedanke[n] von Foucault« führt Müller dieses ‚Barbarische‘

¹⁷⁰ Heidegger 1976, 320.

¹⁷¹ W 12, 601.

¹⁷² Foucault 2008¹¹, 393.

vor allem darauf zurück, dass »Humanismus auch Ausschließung, Selektion bedeutet.«¹⁷³ Als System, das sich stark an Kriterien der vereinheitlichenden Abstraktion und der rationalistischen Optimierung orientiert, berge die aufklärerische Denkanlage auch schon die Tendenz zur Tilgung des Nicht-Konformen oder Nicht-Funktionalen, mithin die gedankliche Voraussetzung für Selektion, in sich. In der politischen Umsetzung sei sie insoweit, selbst wenn von richtigen Prinzipien geleitet, für gefährlich funktionalistische Auswüchse anfällig: »Die Menschheit setzt sich einen Zweck und der Weg zu dem Ziel erfordert Kontrolle, Organisation, Disziplinierung, Selektion«,¹⁷⁴ sagt Müller zum Scheitern des Sozialismus.

Da aber, wo jedes Menschlichkeitsprinzip entfällt und Selektion als alleiniges Schlagwort verbleibt, führt der Weg der humanistischen Disziplin geradezu nach Auschwitz. Hierin verflechtet Müller Foucaults Befunde mit denen Horkheimers und Adornos, die 1947 eine *Dialektik der Aufklärung* als systematisches Schlüsselkonzept der Zivilisationskritik etabliert hatten. Müller teilt ihre prinzipielle Weigerung, den Faschismus als umgrenztes Ausnahmeereignis eines unlogischen Rückfalls des europäischen Geistes hinter das Niveau der historischen Aufklärung anzusehen;¹⁷⁵ dass Auschwitz »geschehen konnte inmitten aller Tradition der Philosophie, der Kunst und der aufklärenden Wissenschaften sagt« für Adorno »mehr als nur, dass diese, der Geist, es nicht vermochte, die Menschen zu ergreifen und zu verändern«. ¹⁷⁶ Es besagt, dass der Gräuel weniger die Folge fehlender Aufklärung ist als ein in ihr beschlossenes Potenzial. Müller führt den Gedanken provokativ weiter:

Nach Auschwitz hat das Gute geführt, nicht das Böse. Das Gute will selektieren, also Minderheiten produzieren. Die sind dann böse und müssen ausgerottet werden. Die Unterdrückung des Bösen führt nach Auschwitz. Das Gute produziert eine Struktur, die auf Ausgrenzung und Selektion basiert, daraus entsteht das massenhaft, das institutionell Böse. Auschwitz fängt damit an, daß man einem Kind auf die Finger haut, wenn es die linke Hand benutzt, weil es Linkshänder ist, und sagt: die *gute* Hand.¹⁷⁷

In der zwanghaften Herstellung gesellschaftlicher Homogenität zwecks glatten Funktionierens im System seien solche Prinzipien wie Ausschließung und Selektion vorneweg angelegt. In Auschwitz münde eben jene alltägliche Kontrolle und Funktionalisierung des

¹⁷³ W 9, 246.

¹⁷⁴ W 9, 246.

¹⁷⁵ Wie etwa Lukács in der *Zerstörung der Vernunft* (1954) behauptet hatte. Vgl. dazu Ludwig 2009b, 100.

¹⁷⁶ Adorno 2003, VI, 379.

¹⁷⁷ W 11, 610. Hervorhebung hinzugefügt.

Individuums, die ihr Fundament im kalkül- und nützlichkeitsorientierten Denken aufklärerischer Prägung hat:

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts fand in Petersburg ein Kongreß von Theologen und Juristen statt. Das Problem der Russen war, daß sie nicht wußten, was sie mit ihren Kriminellen machen sollten, denn sie konnten die Gefängnisse nicht mehr finanzieren. Die französisch-jakobinische Delegation machte den Vorschlag, Arbeitslager einzurichten. Das war europäisches Aufklärungsdenken. Allein wären die Russen nie darauf gekommen, denn das steht nicht in der Bibel, und sie waren noch nicht aufgeklärt. Seitdem gibt es die Gulags.¹⁷⁸

Die Ausnutzung von Gefangenen zu Arbeitszwecken, wie sie in abartiger Form in den Gulags und Konzentrationslagern stattfand, deutet hier Müller in üblicher Zuspitzung als das letzte Ergebnis des postaufklärerischen Rationalismus, »das letzte Stadium der Aufklärung« in ihrer pervertiertesten Gestalt:¹⁷⁹ als jeder Menschlichkeit entkleideter, durch »Rationalität als einziges verbindliches Kriterium«¹⁸⁰ geleiteter Utilitarismus.

Letztes Stichwort bereitet den Denkschritt vor, mit dem Müller die Provokation auf ein zweites Fehlprodukt aufklärerischer Prinzipien ausdehnt: den Kapitalismus. Im Rekurs auf eine von Brechts *Geschäften* kanonisierte, sich aber schon auf die Komintern-Richtlinien stützende Lektüre deutet Müller den Faschismus als Klassenphänomen im Schoß des Kapitalismus – in seinen eigenen Worten: als »eine weißglühende Episode in dem vielhundertjährigen kapitalistischen Weltkrieg«.¹⁸¹ Brecht hatte sich in der 1934-35 verfassten Schrift *Fünf Schwierigkeiten zum Schreiben der Wahrheit* über »die weit verbreitete Auffassung« empört, »daß in einigen Ländern schlimme Zustände herrschen, die von der Barbarei herühren«, als wäre »der Faschismus eine neue dritte Macht neben (und über) Kapitalismus und Sozialismus«. Entscheidend sei vielmehr, den Faschismus als »eine historische Phase, in die *der Kapitalismus* eingetreten ist«, zu erkennen, denn »der Faschismus kann nur bekämpft werden als Kapitalismus, als nacktester, frechster, erdrückendster und betrügerischster Kapitalismus«.¹⁸²

Wenn Müller Auschwitz plakativ als »ein Industrieprodukt« bezeichnet,¹⁸³ so meint er dies zuallererst wie Brecht in einem sehr konkreten Sinne: »Alle großen deutschen

¹⁷⁸ W 11, 685.

¹⁷⁹ W 11, 685.

¹⁸⁰ W 11, 670.

¹⁸¹ W 8, 247.

¹⁸² GBA 22, 77.

¹⁸³ W 8, 349.

Konzerne haben in Auschwitz arbeiten lassen, auch in anderen Lagern, in Allianz mit der amerikanischen und britischen Industrie«. ¹⁸⁴ Andererseits geht Müller einen Schritt weiter und stellt einen systemischen, prinzipiellen Zusammenhang zwischen Hitlers massenmörderischen Selektionen und der kapitalistischen Wirtschaftsordnung, weshalb nicht nur ‚Auschwitz‘ von den Konzernen begünstigt worden sei, sondern auch das Gegenteil: »Das westdeutsche Wirtschaftswunder ist ein Ergebnis von Auschwitz«. ¹⁸⁵ Das gemeinsame Treibprinzip, das die faschistische und die kapitalistische Struktur parallel nährt, sei nämlich gerade das der Selektion, das in wirtschaftlicher Hinsicht als die ‚natürliche Auslese‘ der Reichen über die globalen Massen der Armen, ja als Verschärfung des sozialen Gefälles und der wirtschaftlichen Ungleichheiten vorkommt:

Gegen die kommunistische Lebenslüge »Keiner oder alle« hat Hitler gesetzt: »Für alle reicht es nicht«. Das hat Hitler auf den Punkt gebracht, schon in seiner Rede vor dem Industrieclub 1932: Der Lebensstandard der weißen Rasse kann nur gehalten werden, wenn der der anderen Rassen sinkt. Die Selektion ist nach wie vor das Prinzip der Politik der Industriestaaten. Insofern hat Hitler gewonnen. ¹⁸⁶

Und jetzt heißt es in den reichen Ländern, mit Blick auf die wachsenden, überfüllten und näher rückenden Armutszonen: »Für alle reicht es nicht«. Daraus folgt die Selektion. ¹⁸⁷

Als extreme Perversion des Kalkül- und Selektionsprinzips, durch Hitlers Motto explizit ökonomisch ausgedrückt, gilt Auschwitz somit metaphorisch als die brutale *ultima ratio* der Produktionsgesellschaft: Foucaults berühmte Umkehrung von Clausewitz’ Maxime variierend, bezeichnet Müller die faschistische »Industrialisierung des Kriegs« und Serialisierung der Tötung (den Genozid) als eine »Fortsetzung der Ökonomie mit andern (militärischen) Mitteln«, d. h. durch »die totale Verwertung der Arbeitskraft in den Konzentrationslagern« und »die Aufhebung der Produktion in der Vernichtung«. ¹⁸⁸ Eisern und radikal wird Müller das Prinzip Auschwitz noch in den 90er Jahren in der gesamtdeutschen Realität der (Daten-)Banken und der Rüstungsindustrie wiedererkennen: »Das Gesetz der Serie ist das Gesetz der Selektion, der Genozid die Hohe Schule der Statistik, der Weg zur Schlachtbank

¹⁸⁴ W 12, 267.

¹⁸⁵ W 12, 267.

¹⁸⁶ W 12, 689-690.

¹⁸⁷ W 12, 767.

¹⁸⁸ W 8, 349. In den bereits zitierten Vorlesungen am Collège de France hatte Foucault Clausewitz’ Formel, der Krieg sei die Fortführung der Politik mit anderen Mitteln, pointiert umgedreht und Politik als »die Fortsetzung des Kriegs mit anderen Mitteln« definiert (Foucault 2002, 26). In Müllers Aussage klingt ebenfalls das Echo von Brechts Motto aus *Mutter Courage* an: »Der Krieg ist nix als die Geschäfte« (GBA 6, 61).

führt über die Datenbank, die letzte Wahrheit des Konsums kann der Atomblitz sein«. ¹⁸⁹ Noch im Gedicht *Ajax zum Beispiel* (1994), ein Jahr vor Müllers Tod geschrieben, wird die Rede vom »Zahngold von Auschwitz und andere Filialen / Der Deutschen Bank« sein. ¹⁹⁰

5.6 Römische Staatsmacht als Biopolitik: Aufklärungsdiagnostik von Körpern und Ideen

Selektion ist nicht der einzige zivilisatorische Grundsatz, den Müller in Auschwitz entsetzlich kulminieren sieht. Was den Holocaust gleichermaßen als zivilisatorischen Index entgrenzt, ist das breitere Prinzip der Verfügung über die Menschenkörper, die in den Lagern nicht nur selektiert, sondern durchweg »verwertet« und »vernichtet« werden. »Auschwitz als Symptom beginnt mit der Vereinheitlichung der Körper, der Verwandlung der Körper in Material«, ¹⁹¹ die in anderer Form auch das Gesetz des Markts bestimmt: Der technisch-ökonomische Abstraktionismus der Industriegesellschaft, der den Menschen auf seine Funktion als Produzent/Konsument bzw. »auf seinen Materialwert« reduziert, erhebt die Shoah zum »Altar des Kapitalismus«. ¹⁹² Das Irritierende an solchen Aussagen ist programmatisch: Müller geht es nicht um eine reduktionistische Erklärung der Shoah, sondern um das »Symptom« Auschwitz, das die Wirkung derselben Prinzipien im gesamten gesellschaftlichen und ökonomischen Gefüge verrät. Auch die Grenzen des ökonomischen Rationalismus treten somit da auf, wo dieser auf Blut und Körper trifft; im Rückschlag auf den physischen Menschen entdeckt die im Sinne Horkheimers instrumentell gewordene Vernunft, wie leicht ihre Apotheose auch ihr Kipppunkt in die Barbarei sein kann.

Die Verfügungsgewalt des Systems über den Einzelnen betrachtet Müller sohin als eine zuallererst *physische* Kontrolle über dessen Körper. Seine dramatischen Figurationen des Körpers als »Einschreibefläche kultureller Kodierungen und als Gedächtnis zivilisatorisch-disziplinarischer Verfügungen« stehen dabei klar im Zeichen von Foucaults archäologischen Untersuchungen. ¹⁹³ Durchaus im Sinne der »Biopolitik« lässt sich die genannte römische Disziplinierung als gouvernementalen Zugriff auf die Lebens- und Sterbeprozesse,

¹⁸⁹ W 8, 252.

¹⁹⁰ W 1, 292.

¹⁹¹ W 11, 611. Hervorhebung hinzugefügt.

¹⁹² W 11, 670.

¹⁹³ Eke 2000, 70.

als staatliche Enteignung des Bewusstseins sowie des Körpers begreifen.¹⁹⁴ Diese Spannung bildet den ultimativen Motor von Müllers sämtlichen Dramen, jenen allgegenwärtigen Grundkonflikt, den er ebenfalls auf den »römischen Zuschnitt« der Geschichte zurückführt: den Konflikt von Körpern und Ideen, physischem Individuum und Kollektivsache, in folgendem Interviewaustausch einprägsam komprimiert:

LOTRINGER Ideen produzieren tote Körper. Solange es Geschichte gibt...

MÜLLER ... gibt es Opfer.¹⁹⁵

Die Konstellationen der Antike-Stücke artikulieren diese Spannung auf mehr oder minder abstrahierte Weise. Im *Horatier* reicht die staatliche Steuerung des Individuums bis hin zur kompletten Entscheidungsgewalt über dessen Körper und Leichnam: als Verknüpfung, mit einer Wendung Foucaults, von »Recht über den Tod und Macht über das Leben«.¹⁹⁶ Dasselbe gilt bekanntlich für *Philoktet*, Müllers »Urszene« eines im Dienst der ‚Sache‘ gebrauchten und verwundeten Körpers.¹⁹⁷ Für ihn wie auch für die Medea von *Verkommenes Ufer* geht aber gerade aus der geschundenen Leiblichkeit ein emanzipatorischer Anspruch hervor, denn ihre Körper sind das Objekt der durch die ‚protorömischen‘ Kolonisatoren Odysseus und Jason erlebten und nun zu rächenden Gewalt. Angelegt war die Dialektik schon in den frühen Produktionsstücken, deren Konstellationen den Blick für die Rationalität der Ökonomie als Feld der Zurichtung des Individuums bis hin zum Maschinenhaften schärften – man denke vor allem an *Der Bau*. Die Dramen der 70er und 80er Jahre, von *Leben Gundlings* über *Hamletmaschine* und *Der Auftrag* bis hin zu *Wolokolamsker Chaussee*, werden dieselbe Topik als Extremprodukt der postaufklärerischen (kapitalistischen) Zivilisation präsentieren, die als technisch-maschinelle Umwelt die körperlich-lebende Menschennatur nur als auszunivellierendes Hemmnis für das glatte ‚Funktionieren‘ des Menschen im Systemgewerk behandelt:

Von der kapitalistischen Struktur her gesehen, ist die Ameise der ideale Mensch. Der Mensch ist ein Störfaktor. Deswegen muß er irgendwann weg, wenn er nicht völlig mechanisiert und damit von seinen eigentlichen Bedürfnissen und Qualitäten entleert werden kann. [...] Der Mensch ist der Feind der Maschine, für jedes geordnete

¹⁹⁴ Zum Begriff der Biopolitik bzw. Biomacht vgl. Foucault 1977, bes. 159-190, und 2002⁶.

¹⁹⁵ W 10, 211. Für eine Rekonstruktion dieses Müllerschen Grundmotivs in seiner werksgeschichtlichen Entfaltung vgl. Eke 2000.

¹⁹⁶ Foucault 1977, 159. Die geläufige Übersetzung „Macht zum Leben“ wurde hierbei geändert, um eine adhärentere und in diesem Zusammenhang klarere Übersetzung des französischen *pouvoir sur la vie* zu liefern.

¹⁹⁷ Eke 2000, 76.

System ist er der Störfaktor. [...] Der Logik der Maschine entspricht die Reduzierung des Menschen auf den Rohstoff.¹⁹⁸

Trennscharf unterscheidet hier Müller zwischen einem maschinenkalten Rationalismus der Systemlogik und den darunter leidenden Körpersubjekten. »Denken ist lebensfeindlich«, wird die plakative Konsequenz mitunter sogar lauten: »Es gibt eine Differenz, zwischen Denken und Sein, zwischen Denken und Leben«.¹⁹⁹ Aus derartigen Aussagen geht eine nietzscheanisch angehauchte Denkkomponente hervor, die von der Kritik besonders mit Tönnies' und Spenglers »lebensfeindlicher« Sicht des technisch-ökonomischen Rationalismus als verhängnisvoller Entfernung von einem ,organischen' Lebensganzen verglichen wurde.²⁰⁰ Ebenso wurde die vitalistische Auffassung anderer Vertreter der konservativen Revolution, etwa Ernst Jünger oder Max Scheler, ins Spiel gebracht:

Eine vom Rationalismus angeblich künstlich herbeigeführte Trennung des Intellekts von unmittelbarer Seinserfahrung habe, wie Max Scheler meinte, den »europäischen Menschen« in das »Gefängnis« eines »auf das bloß Mechanische gerichteten Verstands«. Müller, analog: »es geht nur noch ums Funktionieren. Durch die Mechanisierung und Technologisierung der Sinnlichkeit werden die Menschen dermaßen von ihrer Erfahrung getrennt, daß sie in die Funktionale rutschen«.²⁰¹

Die thematische Überschneidung (die nicht *ipso facto* eine ideologische bedeutet) mit solchen Autoren ist interpretativ nicht wegzudenken. Nicht nur die erwähnte Beziehung zu Nietzsche, sondern etwa auch Müllers Erklärung bestimmter Phänomene des Stalinismus – vornehmlich der Auflösung des Individuellen in der technischen Moderne – mit Hilfe von Jüngers zeitdiagnostischer Schrift über den *Arbeiter* (1932) gehört zum festen Bestandteil der Müller-Philologie.²⁰² Einzuwenden ist indes noch einmal, was bereits in Bezug auf Carl Schmitt angemerkt wurde: Müller zieht Jüngers Frühwerk in *diagnostisch-negativer* Hinsicht heran – was insofern von Bedeutung ist, als dadurch die Entfremdungsthematik von

¹⁹⁸ W 11, 669-670.

¹⁹⁹ W 12, 9.

²⁰⁰ Herzinger 1992, 33-36. Erkennbar ist das Gepräge der auf Nietzsche zurückgehenden Kritik an der neuzeitlichen Trennung von Körper und Geist. In der *Fröhlichen Wissenschaft* wendet sich Nietzsche etwa ausdrücklich gegen die Dichotomie, so wie sie eine von Descartes endgültig besiegelte Prämisse der westlich-christlichen Philosophie darstellt, zugunsten einer Vorstellung des Leibs als untrennbarer Totalität (vgl. u. a. Nietzsche 1999³, III, 345-349).

²⁰¹ Herzinger 1995a, 50 (interner Verweis: W 11, 682).

²⁰² Vgl. Müller-Schöll 2002, 480; Weitin (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 146. Aus Letzterem: »Der Arbeiter exemplifiziert die Strukturen der Entfremdung wesentlich anhand der Mobilmachung kollektiver Kräfte im Rahmen der sich etablierenden Planwirtschaft der nach dem Krieg als System sich etablierenden jungen Sowjetunion«.

der kapitalistischen auf die sozialistische Gesellschaft übertragen wird –, während er im *affirmativen* Moment der Reaktionsweise auf diese Erfahrung von den konservativen Vorschlägen diametral abweicht.²⁰³ In der Aussage Müllers, die im obigen Zitat mit Jüngers Ansichten enggeführt wurde, erklingt in der Tat mindestens genauso deutlich die Moderne-Analyse Benjamins, auf die sich eine homologe Aussage explizit beruft.²⁰⁴

Dass Jüngers Entfremdungsdiskurse sich dabei mit der Medientheorie Benjamins berühren, verweist auf die wenig skandalisierende Tatsache, dass linke und rechte Kritik der Moderne oft gemeinsame Ausgangspunkte aufweisen, und in diesem besonderen Fall, dass die dichotomische Topik der Mechanisierung in linkem Gewässer mindestens so sehr wie in rechtem zirkuliert, wenngleich anders ausgewertet. Von Marx' Entmenschungs- und Mechanisierungsbegriffen ausgehend, entwickelt die sozialistische Zivilisationskritik ebenfalls die Vorstellung einer Produktionsindustrie, in der, so Lukács in *Alte Kultur und neue Kultur*, »der Prozeß ausschließlich von den Möglichkeiten der Maschine bedingt ist; der Mensch dient der Maschine, er paßt sich ihr an«.²⁰⁵ Unter deutlich Marxistischen Vorzeichen reproduziert Lukács dabei jene Antithese von Zivilisation/Technik einerseits und Natur/Menschenleben andererseits, die wiederum den Begriffsrahmen für Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung* vorbereitet. So etwa wenn er formuliert:

Die Zivilisation schafft die Herrschaft des Menschen über die Natur, doch gerät der Mensch demzufolge selbst unter die Herrschaft derjenigen Mittel, welche ihm die Möglichkeit gegeben hatten, über die Natur zu herrschen. Der Kapitalismus bezeichnet den Höhepunkt dieser Herrschaft.²⁰⁶

Derselbe Dualismus zwischen Vernunft/Technik und Natur, oder mit Müllers Worten: zwischen Denken und Leben, untermauert den von den Frankfurtern theorisierten Umschlag des aufklärerischen Vernunftideals von Instrument menschlicher Selbstbehauptung und -befreiung (nach Kants berühmter Definition) in neue Herrschaftsform von Technik und Kalkül. Als einseitig utilitaristischer Rationalismus erweise sich die instrumentelle Vernunft des »totalitären Kapitalismus« (man erkennt hier die übliche Begriffspaarung)²⁰⁷ eben als ein *totalitäres* System, das jede andere Instanz unterwirft und die »Natur im Menschen« auslöscht,

²⁰³ Die Frage wird im Rahmen der Analyse von *Anatomie Titus Fall of Rome*, wo sie unmittelbar relevant wird, eingehender diskutiert (§ 7.3).

²⁰⁴ W 12, 796: »Was vorgeht, ist eher ein Prozeß der Auslöschung von Erfahrung. Es ist im Grunde das, was Benjamin beschrieben hat«.

²⁰⁵ Lukács 1975, 137.

²⁰⁶ Lukács 1975, 134.

²⁰⁷ Adorno 2003, 73.

so dass sich das wissenschaftlich-technische Projekt der Naturbeherrschung letztlich gegen den Menschen selbst kehrt, dass schließlich der vermeintliche Rationalisierungsfortschritt, den die abendländische Moderne für sich reklamiert, um den Preis einer zum Äußersten gesteigerten Inhumanität der gesellschaftlichen Verhältnisse erkauft wird.²⁰⁸

In diesem Sinne, viel eher als in dem einer vitalistisch inspirierten konservativen Revolution, intendiert Müller die Dichotomie, nach der die »Vergewaltigung der Natur [...] ihre Entsprechung in der Verselbständigung des Denkens« hat.²⁰⁹ Es ist bei derlei Aussagen von essenzieller Bedeutung zu begreifen, was vielleicht die tiefste Verbindung zwischen Müller und Horkheimer/Adorno darstellt. Entgegen häufigen Fehllektüren der *Dialektik der Aufklärung* intendieren diese ihre Kritik ausdrücklich als eine Aufklärungskorrektur im Sinne einer rettenden Reintegration des Natürlichen bzw. Menschlichen in die Sphäre des Verstands.²¹⁰ Dasselbe gilt für die scheinbar negative Natur von Müllers Aussagen, die nicht einfach nur Defaitismus darstellen, sondern vielmehr einen »konstruktiven Defaitismus« im Sinne einer Adornoschen negativen Dialektik:²¹¹ einer programmatisch nicht vorschreibenden Reflexion, wodurch das Wissen niemals vollends Besitz von seinen Objekten ergreift und somit stets in Verbindung mit Heterogenem (hier also mit den verdrängten Sphären des Menschlichen) bleibt, so dass die Negation paradoxerweise einen affirmativen Charakter annimmt.

Diese Voraussetzung gilt selbst da, wo Müller sich den Ansätzen von Autoren wie Marcuse oder Foucault annähert, die, vor nietzscheanischen Einflüssen nicht gefeit, die Vorstellung des unterdrückten Körpers durch die Prämisse eines durch die Zivilisation abgetöteten »Willens zur Macht« konnotieren.²¹² So insistiert Marcuses Kritik der »Eindimensionalität« der bestehenden Denk- und Sozialordnung darauf, dass »das totalitäre Ganze technologischer Rationalität [...] die letzte Umbildung der Idee der Vernunft« darstellt, in deren Namen andere Dimensionen menschlicher Existenz verdrängt werden.²¹³ Analog wird Müller behaupten: »Aufklärung war der Versuch, den Turm zu Babel wiederaufzubauen. Man

²⁰⁸ Hetzel 2011, 389.

²⁰⁹ W 11, 407.

²¹⁰ Die *Dialektik der Aufklärung* erschöpft sich nicht in einer rein pessimistischen Landschaft, sondern umfasst auch den Vorstoß, die im Laufe der Erörterung beleuchteten Aporien der Aufklärung durch einen neuen Ansatz zur Vernunft zu konterkarieren. Bei aller Radikalität verwirft also Horkheimers und Adornos Kritik der Aufklärung nicht deren Idee: In den Worten der Autoren macht sie nicht die »Liquidation von Aufklärung zu ihrer eigenen Sache«, sondern will »einen positiven Begriff von ihr vorbereiten, der sie aus ihrer Verstrickung in blinder Herrschaft löst« und ihren ursprünglichen Vorsatz somit rettet (Adorno 2003, III, 52 resp. 6).

²¹¹ W 8, 187.

²¹² Herzinger 1992, 118.

²¹³ Marcuse 1998³, 139.

glaubte, in der Vernunft die gemeinsame Sprache wiederentdeckt zu haben. Das war die Unterdrückung aller anderen Sprachen durch die Rationalität«. ²¹⁴ Diese verdrängten »anderen Sprachen« identifiziert Marcuse im expliziten Versuch einer Verzahnung von marxistischer Gesellschaftskritik und neofreudianischer Psychoanalyse als die »Triebstruktur« der Gesellschaft. ²¹⁵ Wenn Müller in erstaunlich ähnlicher Weise von einem verdrängten »Leben in der Tiefe« spricht, das »jeder Gesellschaft« eigen sei und aus dessen Energien sich Faschismen und Fundamentalismen speisen, ²¹⁶ so geht es ihm dabei genauso wenig wie Marcuse um irrationalistische Anstiftungen. Klar ist vielmehr das Plädoyer für eine Berücksichtigung und Aufarbeitung solcher Sphären im öffentlichen Diskurs, die sie der Kanalisierung durch die falschen politischen Kräfte entziehe. Allgemein schließt sich Müller jenen Ansätzen des sogenannten ‚westlichen Marxismus‘ an, die den abträglich positivistischen Charakter des Marxismus zu dialektisieren und die problematische Hegelsche Annahme, das Seiende stimme mit dem Vernünftigen überein, zu überwinden suchen, weil diese die absehbare »bestürzende Harmonie von Freiheit und Unterdrückung, Produktivität und Zerstörung, Wachstum und Regression« – so Marcuse ²¹⁷ – als notwendigen *ordo rerum* erscheinen lässt.

Erst vor diesem philosophischen Hintergrund kommt Müllers dramatische Beschäftigung mit Rom und einer ‚romanisierten‘ Aufklärung völlig zu sich. Die Kritik an der römischen Zivilisation berührt sich mit sämtlichen soeben erörterten Einflüssen und Aspekten, die bis hin zur verfremdenden postaufklärerischen (kapitalistischen wie sozialistischen) Industriegesellschaft reichen. Sie ist aber wohlgemerkt nicht die Kritik an den Prämissen der Aufklärung, sondern die Kritik *an deren Verrat* durch eine Moderne, die das aufklärerische Vernunftkonzept ins disziplinierende Instrument der Kontrolle und Zurichtung des Menschen bis hin zur Entfremdung von weiten Teilen seines Selbst verwandelt hat. Sicherlich erfordert diese Lektüre einen gewissen Sprung vom rein historischen Rom hinweg zu einem weitgehend entgrenzten und teils resemantisierten Konzept, das erst indirekt mit der geschichtlichen Formation an sich, primär mit einer philosophisch und kulturell tradierten Diskurskonfiguration arbeitet. Ihre Konturen werden zwar weitgehend von der (nicht nur deutschen) philosophischen Tradition der Zivilisationskritik mitgezeichnet, lassen sich jedoch keineswegs auf eine vitalistisch-irrationalistische Vernunftfeindlichkeit oder als eine

²¹⁴ W 12, 14.

²¹⁵ *Triebstruktur und Gesellschaft* lautet nämlich der Titel von Marcuses berühmtem Werk aus 1955 (vgl. Marcuse 1995¹⁷).

²¹⁶ W 11, 441.

²¹⁷ Marcuse 1998³, 139.

Abkehr vom Marxismus in die Gefilde rechtskonservativer Fantasien verkürzen. Festzuhalten ist vielmehr eine durch die linke Zivilisationskritik weitgehend beeinflusste Dialektik von Staatsmacht und Terror, Recht und Disziplin, Militarismus und Kontrolle, Kultur und Expansion. Daraus ergibt sich das *Diskursbild* des Römertums als inhärent assimilatorisches Prinzip, das den an sich emanzipatorischen Rationalismus der Gesetze und des Staatsmodells in eine mit biopolitischen Strategien konnivente »negative Kraft« verwandelt.²¹⁸ Unter den Schlagwörtern ‚Abstraktion‘ und ‚Universalität‘ schneidet diese Viel- auf Einfalt, Pluralismus auf Norm zurück und erfüllt somit eine autoritative, eben imperialistische Funktion:

MÜLLER Das wußten schon die Indianer, die sagen: »Das eine ist das Böse«.

RADDATZ Bei Platon ist es genau entgegengesetzt: Das eine ist das Gute und Schöne...

MÜLLER Genau das ist das europäische Verhängnis.²¹⁹

Der Austausch gibt noch ein Maß der kulturgenealogischen Dimension, in die Müller den Rationalismus als abendländisches Denksystem einordnet, das sich auch schon für Horkheimer und Adorno bereits im Laufe der antiken Philosophie kulminierend mit Platon theoretisch entwickelte;²²⁰ dessen Indienstnahme durch das politisch-ökonomische Interesse markiert für Müller den sukzessiven Schritt ins Römertum und dadurch in die moderne Geschichte. Die disziplinäre Konstitution, die das Individuum in seiner *physischen* Einheit auf eine logozentrische Norm reduziert, skandiert einen zivilisatorischen Imperativ, der sich geschichtstransversal bis in die heute noch wesentlich ‚römisch‘ bestimmte Ordnung durchzieht. Den Dramen selbst vertraut Müller die Spurensuche an, die die Knotenpunkte dieser Genealogie miteinander verbindet und die Denkschule des Abendlandes, Rom ihr Stammvater, mit ihren bestürzenden Spätergebnissen konfrontiert. In sämtlichen Stücken ist das Bestreben absehbar, diese Kulturkonfiguration durch ein konträres Beharren auf Dialektisierung, Pluralität und Nicht-Identität zu konterkarieren. *Der Horatier* und *Germania Tod in Berlin* begaben sich bereits auf diese Fährte; es gilt nun drei weitere Etappen des schwerwiegenden Umwegs Roms durch Müllers Dramengeschichte zu erkunden.

²¹⁸ W 12, 8.

²¹⁹ W 11, 442.

²²⁰ Vgl. Adorno 2003, 22-23; 34-35.

6. Rom gegen Rom. Die Spartakus- und Coriolan-Szenen im Spiegel

Der Striptease des Humanismus entblößt die blutige Wurzel der Kultur.

(Blut ist im Schuh, oder Das Rätsel der Freiheit, 1982)

6.1 Römische Spiele

Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei (1976 fertiggestellt; 1977 in der DDR erschienen und 1979 in Frankfurt am Main uraufgeführt) ist *prima facie* kein römisches Stück. Noch mehr als bei *Germania*, kommt das Römertum thematisch erst spurenweise an die Oberfläche: durch flüchtige Anspielungen, umgrenzte Sprüche, rätselhafte Bilder. Solche Zeichen, so die hier zu verfolgende Einsicht, erweisen sich allerdings als Indizien einer tiefsitzenderen Präsenz ‚Roms‘, die im Untergrund des Dramas arbeitet und sich anhand der soeben ausgeführten Überlegungen als ein den Text durchdringender *Diskurs* erkennen lässt: eine kulturelle Episteme im genannten Sinne Foucaults, die in der Handlung latent bleibt und sie unterschwellig, doch unbiegsam und folgenswer steuert.

Die Nähe zu Müllers Rom-Diskurs lässt schon die Stückkonstellation erahnen, so wie der kumulative Titel ihre Umrisse bzw. Hauptblöcke bereits skizziert. Der gemeinsame Nenner der neun Szenen ist der Problemkreis ‚Preußen‘, so wie er auch schon in *Germania Tod in Berlin* eingerahmt war: Preußen als totalitärer Obrigkeitsstaat, wenngleich Heimat der deutschen Aufklärung; Preußen als militaristisches und repressives System; Preußen, vor allem, als ungeheure geschichtliche »Sattelzeit«,¹ in der die politischen und ideologischen Grundsteine des modernen Deutschlands gelegt wurden. Darauf blickt Müller in dieser weiteren Etappe seiner dramatischen Spurensuche der ‚deutschen Misere‘, die nach wie vor auf die »Ergründung subkutaner Verwerfungen von Geschichte«,² die den historischen Prozess bis in die Gegenwart unterhöhlen, ausgerichtet ist. Unter die Lupe kommt somit noch einmal die Epoche des friderizianischen Feudalabsolutismus als Gründer und Einiger des modernen Deutschlands und gleichzeitig Inkubator jener fatalen Bewusstseins- und Verhaltensmuster, die dessen katastrophale Entwicklungen im 19. und 20. Jahrhundert beförderten: Militarismus, Autoritätshörigkeit, Ordnungsdenken einerseits; Aggressivität, Geistfeindlichkeit,

¹ Koselleck 1972, XV.

² Meuser 2019, 47.

Körperdressur andererseits. Das Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus, der humanen Reformen und des rational-fortschrittlichen Denkens liest Müller kurzum von seiner Kehrseite her; er dekuviert das aufklärerische Selbstverständnis der preußischen Monarchen und besonders Friedrichs II. als Ideologie, die die realen Herrschafts- und Abhängigkeitsverhältnisse kaschierte. Progressiv stellt der Szenenverlauf die seelischen Deformationen aller am System Beteiligten und die Perversität kalter Machtausübung zur Schau, wobei die Auswirkungen dieses Komplexes auf die Kunst- und Literaturwelt besonders in den Brennpunkt rücken.³ Die auftretenden preußischen Gelehrten verkörpern verschiedene Facetten eines unverändert scheiternden Verhältnisses der deutschen Intelligenz zur Obrigkeit und dessen Effekte auf die innere Verfassung der Intellektuellen.

Selbst diese wenigen Ansätze, die wohl nur an der Oberfläche des komplexen dramatischen Fabrikats kratzen, evozieren die deutliche Begrifflichkeit von Müllers ‚römischer‘ Humanismus-Kritik. Die Wurzeln der verhängnisvollen preußischen Parabel sucht das Stück in ebenjener Dialektik von Emanzipation und Zwang, Humanismus und Disziplinarsystem, die nach Foucault und Heidegger mit der römischen Übertragung des griechischen Bildungsguts ins Politische ansetzt. In der »Verquickung von Staatsfetischismus und Intellekt im Geist Preußens« findet diese Tendenz eine neue Konjunktur, als das aus Frankreich eingeführte aufklärerische Gedankengut auf die gleichzeitige Geburt jener ausgeprägt militaristischen Form des Absolutismus trifft.⁴ *Leben Gundlings* widmet sich den verheerenden Auswirkungen dieser römisch anmutenden Allianz von Humanismus und Staatsdenken, wobei das Augenmerk sich vornehmlich auf deren Auswirkungen auf die menschlichen Subjekte richtet. So rückt die Entlarvung des preußischen Militärsystems als umfassenden Herrschaftsapparat, der sich in der rationalistischen Domestizierung der Individuen in ihrer Körperlichkeit ausdrückt, in den Analyserahmen von Foucaults genealogischen Untersuchungen sowie Horkheimers und Adornos Aufklärungsdialektik. Mithilfe deren theoretischer Instrumente porträtiert Müller einen allgegenwärtigen Kontroll- und Repressionsmechanismus, der, während er gegen die Untertanen eingesetzt wird, auch – und womöglich noch stärker – gegen seine Vollstrecker zurückschlägt.

Leben Gundlings, der erste Szenenblock, schildert das Regiment Friedrich Wilhelms I. als geradezu groteske Erziehungsdiktatur, in der körperliche und seelische Erniedrigung die bedingungslose Unterjochung der Untertanen garantiert. Im szenischen

³ Vgl. dazu einführend Eckhardt (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 239-243.

⁴ Schulz 1980, 139. Vgl. auch Elias 2021²⁸, I, 20-21.

Mittelpunkt stehen die sadistischen Demütigungen, denen der König den Historiker und Hofgelehrten Jacob Paul von Gundling mit besonderer Grausamkeit unterzog: *Preußische Spiele* nennt sie der zynische Sequenztitel. Das erste besteht darin, dass Gundling kurz nach seiner Ernennung zum Präsidenten der Hofakademie durch König und Offiziere zum unfreiwilligen Hofnarren gemacht und durch eine Reihe von Misshandlungen jeder menschlichen Würde entkleidet wird.⁵ Offenbar hat diese widersprüchliche Behandlung des Intellektuellen das Ziel, »seinen Willen zu brechen und seine Identität auszulöschen, um ihn so zu einem funktionierenden Teilchen in der Mechanik der Herrschaft zu machen«.⁶

Das zweite Tableau führt das größte Opfer Friedrich Wilhelms auf: den eigenen Sohn Friedrich II. Schon früh in seiner Jugend beginnt für ihn auf Geheiß seines Vaters eine Zwangserziehung, die ihn schrittweise vom Kunstliebhaber und Intellektuellen in einen Soldatenkönig und Gewaltherrscher verwandelt. Inauguriert werden Friedrichs persönliche ‚Spiele‘ durch seine forcierte Beiwohnung an den Demütigungen Gundlings, bald aber am eigenen Leib fortgesetzt. Die väterliche Vernichtung seiner schöngeistigen Neigung sowie seiner latent homosexuellen Natur wird an der eloquenten Geste ersichtlich, mit der Wilhelm Friedrichs Flöte über dem Knie zerbricht: »Ich werd Ihm das Arschficken austreiben und das Französischparlieren. [...] Ich will einen Mann aus Ihm machen und einen König. Und wenn ich Ihm alle Knochen im Leib zerbrechen muß dazu«.⁷

Friedrichs so aufgefasste ‚Mannwerdung‘ kulminiert in der vom Vater verordneten Enthauptung seines Geliebten Hans Hermann von Katte vor seinen Augen, eine historisch verbürgte Begebenheit. Zwar werden Friedrich dabei nicht wortwörtlich »alle Knochen im Leib« zerbrochen, seine Identität und Psyche aber schon: »Sire, das war ich«, lauten seine einzigen Worte nach der Hinrichtung.⁸ Die Replik entblößt die väterliche Maßnahme als die »Vernichtung des ‚eigensinnigen‘ Sohnes [...] im geliebten Anderen«: Vor Augen geführt wird ein »Abtötungsprozess«, in dem Friedrich unter dem Druck der väterlichen Gewalterziehung endlich »als autonomes Selbst verloren [geht] und [...] seine Wiederauferstehung als Funktionsträger der Macht [erlebt]«.⁹ Die folgenden Szenen zeigen ihn als Erwachsenen als umso erbarmungsloseren Herrscher, der die preußische Lehre bis hin zur freudianischen

⁵ Eckhardt (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 240.

⁶ Meuser 2019, 58.

⁷ W 4, 516.

⁸ W 4, 516.

⁹ Eke 1999, 189-190. Vgl. auch W 9, 210-211.

„Identifikation mit dem Aggressor“ internalisiert hat: »Ich wollt‘, ich wäre mein Vater«. ¹⁰ Seine „aufklärerische“ Herrschaft entfaltet sich von hier aus als krankhafte Identifizierung mit einer rationalistisch-disziplinierenden, verzerrten *Staatsräson*, die die eigene Triebrepression in einen des Vaters würdigen Sadismus gegenüber sämtlichen Untertanen übersetzt. Soldaten, Volk und Intellektuelle werden in den folgenden Szenen gleichermaßen dressiert und gedemütigt. Durch die Verinnerlichung der körperreglementierenden Gewalt überträgt sich so auf Friedrich schrittweise jene väterliche Haltung, die die vernünftige Weltorientierung der Aufklärung, die er als Jugendlicher bewundert hatte, zum reinen Instrument der Domination pervertiert. Durch Verstümmelung und Körperdressur zielt diese Herrschaftsform darauf ab, eine Bürgerschaft von »Maschinen-Soldaten« ¹¹ heranzuzüchten. Doch Friedrich, selbst Opfer dieser Gewalt, vertieft im Vergleich zu seinem Vater deren psychologische Deformation: Im Umgang mit seinen Untertanen kaschiert er seinen Zynismus und Sadismus hinter die Fassade einer vernünftigen, seine Aktionen allein lenkenden Staatsnotwendigkeit. Mit meisterhafter Doppeldeutigkeit wird Müller ihn sagen lassen: »Das Volk bin ich, wenn Sie wissen, was ich meine«. ¹²

Das erste Tableau, in dem die neue Gestalt Friedrichs zur Schau kommt, hat signifikanterweise militärischen Charakter. Der historische Rahmen ist der Siebenjährige Krieg. Durch Schmähen und Prügeln treibt der König seine Soldaten in die Schlacht, während diese massenweise vor seinen Augen sterben. Bedeutsam ist die Szene weniger, weil die sterbenden Soldaten ihn dabei grotesk auf Latein bejubeln, sondern vor allem wegen der darauffolgenden Sequenz: Beim Anblick des blutbefleckten Schnees muss sich Friedrich übergeben. Der unkontrollierte Körperreflex stellt einen unfreiwilligen Widerstandsmoment im Prozess der Umarbeitung Friedrichs zur »seelenlosen Machtmaschine«; er ist der »unbestimmte[] (körperliche[]) Rest jener [...] (störenden) Natur«, ¹³ die in Form eines konditionierten

¹⁰ W 4, 517. Schulz 1980, 143. Friedrichs psychoanalytisch aufgeladener Identifikationswunsch wird noch deutlicher, wenn er eine »Preußenpuppe mit Friedrich-Wilhelm-Maske«, welche für ihn offenbar Vater, Volk und eigenes Ich zugleich verkörpert, »wiegt streichelt küßt [...] vor dem Spiegel«, bevor er sie plötzlich wutentbrannt zu Boden schleudert und auf ihr herumtanzt (W 4, 518). Vgl. Emmerich 1982, 138.

¹¹ Raddatz 1991, 107.

¹² W 4, 530. Emmerich unterstreicht die Doppelbödigkeit dieser Aussage, die vielsagend auch als bittere Feststellung des eigenen Leidens unter den preußischen Unterdrückungsmechanismen verstanden werden kann: »Die Strukturen von Autorität und Unterwerfung, der Austreibung des persönlichen Willens definieren das Subjekt Volk in der gleichen Weise wie seinen Unterdrücker, den König, die Staatsmacht« (1982, 145-146). Die Kaschierung erfolgt am markantesten gegenüber der Witwe (W 4, 518-522), den Bauern und den Hofintellektuellen (529-533).

¹³ Eke 2000, 82.

Reflexes das Funktionieren im disziplinierten sozialen Gewerke unterbricht. Den momentanen ‚Systemfehler‘ weiß Friedrich jedoch prompt zu beheben: Mit der bereits zitierten Identifikationsvorstellung wünscht er sich die Kaltblütigkeit des Vaters herbei, kehrt alsdann der fortdauernden Schlacht den Rücken zu und lässt sich von seinem Sekretär Catt aus Racines *Britannicus* (1669) vorlesen.

Friedrichs Wahl des »literarische[n] Stimulans«¹⁴ für seine Erholung aus dem unerwünschten ‚Menschlichkeitsanfall‘ ist dabei alles andere als zufällig: Die Tragödie repräsentiert die »Entstehung des Monsters« Nero als grausamen, verbrecherischen Tyrannen, dessen blutigen Sadismus Racine besonders »akribisch« inszeniert.¹⁵ Das von Friedrich zur nachträglichen Vollendung der eigenen Gewalterziehung ausgewählte Vorbild bekräftigt die genealogische Verbindung zur römischen Antike: Durch das Vehikel der Literatur¹⁶ stellt Friedrich Nero als Modell des eigenen Monster-Werdens, das römische als Vorläufer des preußischen Militärsystems dar. Noch ein Weg führt also unterschwellig nach Rom: der des inhumanen preußischen Militarismus und dessen menschenverachtender Disziplin.¹⁷ Diese setzte der historische Friedrich im Übrigen selbst in die ideelle Nachfolge der römischen Kriegskunst. Im ersten Absatz seiner *Generalprinzipien des Krieges und ihre Anwendung auf die Taktik und Disziplin der preußischen Truppen* (1748) schreibt er etwa, dass »die große römische Disziplin [...] nur noch bei uns [besteht]«, und fordert in Anspielung auf Flavius Vegetius dazu auf, »auch darin dem Beispiel der Römer« zu folgen, »dass wir den Krieg zum Gegenstand unseres Studiums und den Frieden zur steten Übung machen«. ¹⁸ Man kann sagen, dass Friedrich Vegetius’ Lehre tatsächlich in beiden Punkten folgte: im sorgfältigen Taktieren des Krieges und in der... rhetorischen Lobpreisung des Friedens. Was er

¹⁴ Meuser 2019, 65.

¹⁵ Peter/Schwarz 1991, 874.

¹⁶ Die höchst autobiografische Frage der Komplizenschaft der Literatur mit der Macht wird im weiteren Verlauf des Kapitels noch vertieft. Anzumerken ist jedenfalls das im Stück angelegte Pendant zur vaterbejahenden Rolle des *Britannicus*: die Funktion einer anderen Tragödie Racines, der *Phädra* (1677), als imaginärer Raum einer Subversion der väterlichen Macht. Indem der noch junge Friedrich mit seiner Schwester und Katte die Tragödie nachspielt und dabei selbst in Phädras Rolle schlüpft, vollzieht er einen befreienden Vaternord (W 4, 515). Das wunscherfüllende Potenzial der *Phädra* wird jedoch anders als das des *Britannicus* in Friedrichs Wirklichkeit unerfüllt bleiben.

¹⁷ Explizit menschenverachtend ist bereits das Friedrich-Zitat aus den *Gesprächen mit Henri de Catte*, das als Szenenprojektion dient: »ABER ES GIBT NICHTS SCHLECHTERES ALS DEN MENSCHEN; DAVON SEIEN SIE ÜBERZEUGT MEIN LIEBER« (vgl. Friedrich der Große 1981, 99).

¹⁸ Friedrich der Große 2006a, 3. Angespielt wird vermutlich auf Veg. *Mil.* 3, Pr.: *Igitur qui desiderat pacem, praeparet bellum; qui victoriam cupit, milites inbuat diligenter; qui secundos optat eventus, dimicet arte, non casu* (»Wer also Frieden sucht, der rüste zum Krieg! Wer den Sieg wünscht, der bilde die Soldaten sorgsam aus. Wer günstige Ergebnisse begehrt, der kämpfe mit Kunst, nicht nach dem Zufall«; übs. Müller 1997).

sich an dem römischen Vorbild besonders sorgfältig zu eigen macht, ist die entscheidende Rolle der Disziplin im Ent- und Bestehen des Militärstaates sowie für die »Unterwerfung des ganzen bekannten Erdkreises«:

Ich werde nie vergessen, was Vegetius von den Römern sagt, indem er gleichsam mit Begeisterung ausruft: »Endlich triumphierte die römische Disziplin über den hohen Wuchs der Germanen, über die Kraft der Gallier, über die List der Griechen, über die große Zahl der Barbaren und unterwarf sich den ganzen bekannten Erdkreis«. So sehr hängt die Wohlfahrt der Staaten von der Disziplin der Heere ab!¹⁹

Das Exemplum des monströsen Pragmatismus des römischen Heeres, die an Foucaults und Heideggers Dialektik direkt erinnert, verbindet sich in Müllers Auslegung mit Friedrichs sadistischer Perversion des aufklärerischen Rationalismus; deren Zusammenschluss mündet in jenem einzigartigen militaristischen Erziehungssystem, die jedes Bewusstsein umso pervasiver vereinnahmt und manipuliert, weil »der ideale Staat«, so Friedrich, auf die totale geistige Verknechtung, ja »auf den Stupor seiner Bevölkerung [gründet]«.²⁰

Schon in der Überschrift verweist die darauffolgende Szene, *Die Schule der Nation*, auf das fundamentale Vehikel, das eine solch tiefgreifende Bewusstseinsreglementierung noch vor der Militärakademie ermöglicht. Welch fundamentale Rolle die Schulbildung als disziplin- und ideologiestiftendes Instrument in Preußen spielte, veranschaulicht eine ausdrucksstarke Denunziationsrede Wilhelm Liebknechts aus dem Jahr 1872, also aus einer Zeit, als die »Verpreußung Deutschlands« (Lukács) bereits ihren Höhepunkt erreicht hatte.

¹⁹ Friedrich der Große 2006a, 80. Hingewiesen wird nun auf Veg. *Mil.* 1, 1, 2-6: *Nulla enim alia re videmus populum Romanum orbem subegisse terrarum nisi armorum exercitio, disciplina castrorum usuque militiae. Quid enim adversus Gallorum multitudinem paucitas Romana valuisse? Quid adversus Germanorum proceritatem brevis potuisset audere? Hispanos quidem non tantum numero sed et viribus corporum nostris praestitisse manifestum est; Afrorum dolis atque divitiis semper impares fuimus; Graecorum artibus prudentiaque nos vinci nemo dubitavit. Sed adversus omnia profuit tironem sollerter eligere, ius, ut ita dixerim, armorum docere, cotidiano exercitio roborare, quaecumque evenire in acie atque in proeliis possunt omnia in campestri meditatione praenoscerere, severe in desides vindicare* (»Denn durch nichts anderes hat, so erkennen wir, das römische Volk sich den Erdkreis unterworfen, als durch Waffenübung, durch Lagerdisziplin und durch militärische Erfahrung. Denn was hätte gegen die Menge der Gallier die geringe Zahl der Römer vermocht? Was hätte gegen die hochaufgeschossenen Gestalten der Germanen unser kurzer Wuchs wagen können? Und daß erst die Spanier nicht nur ihrer Zahl nach, sondern auch durch ihre Körperkräfte den Unsrigen überlegen waren, ist offenbar, den listigen Anschlägen und dem Reichtum der Afrikaner waren wir nie gewachsen; niemand zweifelte je daran, daß wir in Künsten und Wissenschaften den Griechen unterlegen sind. Aber gegen all dies war es vorteilhaft, den Rekruten geschickt auszuwählen, ihn sozusagen die Waffengesetze zu lehren, durch tägliches Exerzieren zu kräftigen und alles, was nur immer in Schlachtordnung und Kampfgetümmel sich ereignen kann, in feldmäßiger Übung vorherzubedenken und gegen Drückeberger streng einzuschreiten«; übs. Müller 1997).

²⁰ W 4, 526.

Unter dem aufschlussreichen Titel *Wissen ist Macht* bringt Liebknecht, dessen Schriften Müller bekannt waren,²¹ ohne Umschweife auf den Punkt: »Die Volksschule ist die Vorschule der Kaserne, die Kaserne die Fortbildungsschule der Volksschule«.²² Scharfsinnig fährt seine Analyse des wilhelminischen Schulsystems fort:

Der Staat, wie er ist, das heißt der Klassenstaat, macht die Schule zu einem Mittel der Klassenherrschaft. Er kann freie Männer nicht brauchen, nur gehorsame Untertanen; nicht Charakter, nur Bedienten- und Sklavenseelen. Da ein ‚intelligenter‘ Bedienter und Sklave brauchbarer ist als ein unintelligenter – schon die Römer legten auf Sklaven, die etwas gelernt hatten, einen besonderen Wert und zahlten entsprechende Preise für sie –, sorgt der moderne Staat für eine gewisse Intelligenz, nämlich für Bedienten-Intelligenz, die das menschliche Werkzeug verfeinert und vervollkommnet, so daß sich besser mit ihm ‚arbeiten‘ läßt. So wird die Schule zur Dressuranstalt statt zur Bildungsanstalt. Statt Menschen zu erziehen, erzieht sie Rekruten, die aufs Kommando in die Kaserne, diese vornehmste Menschen-Maschinenfabrik, eilen; [...] Lohnsklaven des Kapitals, die es in der Ordnung finden, daß ihnen das Mark aus den Knochen gesogen wird. Der Hauptzweck der Schule ist aber entscheiden, taugliches Rohmaterial für die Kaserne zu liefern.²³

Aus der Perspektive des Mitgründers der deutschen Sozialdemokratie verflechtet sich die Kritik der wilhelminischen Schulinstitution mit der des kapitalistischen Systems, in dessen Richtung der preußische Staat sich mittlerweile schon deutlich bewegte (obwohl noch mit weitem Abstand zu den englischen und französischen Standards). Noch schärfer geht somit aus seinen Worten jene bis in die explizite Bezugnahme römische Dialektik von Bildungs- und Militärwesen, Bürger- und Produktionssubjekt hervor, mit welcher der antike wie moderne Staat mittels Zusammenarbeit von ‚Schule‘ und ‚Kaserne‘ seine »Menschen-Maschinenfabrik« antreibe. Mit dem entmenschenden, mechanisierenden Effekt der Schul- und Militärdressur gerät Liebknechts Diagnose in den begrifflichen *cluster* der sozialistischen Zivilisationskritik. Deren Anklage gegen den entmenschenden Charakter der modernen Ordnungssysteme setzt *Die Schule der Nation* buchstäblich um, als Friedrich verletzten »Soldaten (Puppen)« je nach Grad und Schwere ihrer Blessuren Schulnoten erteilt:

*5 (ungenügend) für Versehrtheit oder leichte Verwundungen, bessere Noten (4-2) für jedeschwere Blessur bzw. Verlust von Gliedmaßen, 1 (ausgezeichnet) für die Toten.*²⁴

²¹ Vgl. W 10, 395-396.

²² Liebknecht 1976, 146.

²³ Liebknecht 1976, 146.

²⁴ W 4, 517.

Mit Friedrichs eigenem preußischen ‚Kriegsspiel‘ wird hier der Umschlag seiner unterdrückten Kindlichkeit in sadistisch-verrückten Infantilismus vor Augen geführt. In der unheimlichen Verschränkung von Militär- und Schulsystem scheint die Szene fast eine groteske Bebilderung von Liebknechts Kritik darzustellen. Zu vermuten ist jedenfalls der Einfluss der mechanistischen Theorien des Radikalaufklärers La Mettrie, der jahrelang Asyl an Friedrichs Hof fand.²⁵ Friedrichs besondere Faszination für dessen Entwurf eines *homme-machine* konnte einem Denker wie Foucault etwa nicht entgehen:

Die berühmten Automaten waren nicht bloß Illustrationen des Organismus; sie waren auch politische Puppen, verkleinerte Modelle von Macht: Sie waren die Obsession Friedrichs II., des pedantischen Königs der kleinen Maschinen, der gutgedrillten Regimenter und der langen Übungen.²⁶

Foucault rührt hier den entscheidenden Punkt an, dass die erste Anwendung der neuen rationalistischen und mechanistischen Theorien der Aufklärung gerade die Macht- und Kriegskunst war. Daraus ergab sich die im 18. Jahrhundert blühende und noch von Napoleon verfolgte Idealvorstellung des Heeres als ‚perfekter Maschine‘ und der Soldaten als Kriegsautomaten, die bereits jene Sicht des ‚Menschlichen‘ (als des Impulsiven, Unberechenbaren, Unvernünftigen) als zu eliminierenden »Störfaktor« im militärischen Gewerk beherbergte, welche später Liebknechts Parallelen zwischen Wehrsystem und Produktionsindustrie zutage fördern wird. Explizit und grausam bekennt sich Müllers Friedrich zu einem solchen Menschenbild, wenn er Bedauern über die Unmöglichkeit der vollkommenen Automatisierung des Menschen äußert:

Welch wunderbares Bildwerk ist der Mensch
[...] Wenn die Natur ihn nicht geschaffen hätte
[...] Der Mensch hat einen Fehler:
Preußisch wäre die Welt, wenn meine Preußen
Nicht fressen saufen huren scheißen würden.²⁷

²⁵ Der französische Arzt und Philosoph gilt als einer der ersten Vertreter einer radikalmechanistischen Auffassung sowie in gewisser Hinsicht als Vorläufer Darwins und Freuds. Nach Winters Porträt ist er »der erste der Aufklärer, der so weit ging, zu behaupten, die Materie organisiere alles aus sich selbst heraus, Anorganisches wie Organisches, der Mensch sei nichts weiter als eine kompliziertere Maschine, es gebe keine Grenze zwischen tot und lebendig, keinen Gott, kein Leben nach dem Tod, keine natürliche Moral, und vor allem sei es Unsinn, wegen irgendwelcher Handlungen ein schlechtes Gewissen zu haben« (Winter 1988). Die ‚blasphemische‘ Radikalität seiner Theorien bezahlte er mit dem Exil aus Frankreich, Friedrich II. nahm ihn jedoch 1748 in Sanssouci auf und ernannte ihn zu seinem persönlichen Leibarzt und Vorleser.

²⁶ Foucault 2008¹¹, 175.

²⁷ W 4, 521.

Friedrichs mechanistische Menschauffassung präfiguriert durch die totale Ablehnung jedweder Lebensfunktion jenen geradezu grotesken Grad militärischer Körperdressur, den Büchners *Woyzeck* festhalten wird. Mit unübertroffener Scharfsicht entblößt Büchners Drama 1837 die militaristische Disziplinarpraxis als Produkt der erfolgten Perversion und Instrumentalisierung vernünftiger Weltorientierung zur Aufrechterhaltung der sozialen Machtverhältnisse. Die Parabel des Protagonisten, der wie Friedrichs Soldaten durch die militärisch ausgerichtete ‚aufklärerisch‘-wissenschaftliche Körperdressur ausdrücklich zum »Hund« reduziert wird,²⁸ demonstriert die unmenschliche Dialektik, durch die »die Emanzipation vom Tier zum Menschen«, so Raddatz, »durch die Maschinisierung der inneren Natur in ihr Gegenteil um[schlägt] und [...] eine neue Quelle der Inhumanität [zeitigt]«.²⁹

Rezipierbar ist Müllers Darbietung des preußischen Systems insoweit auch im direkten Licht von Horkheimer/Adornos Dialektik der Aufklärung, wonach Friedrich sich als Vollstrecker und zugleich Opfer eines aufklärerisch verabsolutierten Verstands herausstellen lässt, der sich von der Sphäre des Natürlichen abkoppelt und zu deren Domestizierungsinstanz erhebt. In diese Dialektik schreiben sich wiederum Foucaults genealogische Befunde zur »politischen Besetzung des Körpers« ein, so wie sie sich gerade im 18. Jahrhundert zur regelrechten »Biomacht« entwickelt habe.³⁰ Seitdem steht der Körper, so Foucault, »unmittelbar im Feld des Politischen; die Machtverhältnisse legen ihre Hand auf ihn; sie umkleiden ihn, markieren ihn, dressieren ihn, martern ihn, zwingen ihn zu Arbeiten, verpflichten ihn zu Zeremonien, verlangen von ihm Zeichen«.³¹ Nach Müllers eigener Äußerung steht *Leben Gundlings* vor dem direkten Hintergrund dieses philosophischen »Humus«.³² In dessen deutliche Nähe treten die vorgeführte Körperdressur und Bewusstseinssteuerung, im Endeffekt

²⁸ Als »Hund« wird Woyzeck vom Doktor bezeichnet, als er nach langem zwanghaftem Aufhalten gegen die Wand urinieren muss (vgl. Büchner 2015^{15b}, 237). Müllers Schlachtszene zitiert die wirkliche historische Begebenheit aus dem Siebenjährigen Krieg, in der Friedrich seinen fliehenden Soldaten den proverbial gewordenen Satz »Hunde, wollt ihr ewig leben« zugerufen haben soll (W 4, 517). Das Bild von Woyzeck als Hund wird von Müller in seiner Büchner-Preisrede direkt aufgegriffen (W 8, 282-283); darauf wird in § 7.6 ausführlicher zurückgekommen.

²⁹ Raddatz 1991, 130.

³⁰ Foucault 2008¹¹, 37 resp. 2005, 230.

³¹ Foucault 2008¹¹, 37.

³² In Antwort auf die explizite Frage über eine genetische Verbindung der Friedrich-Szenen mit Foucaults Philosophie, meint Müller in seiner Autobiografie, diese habe ihm tatsächlich »ein Nährboden, ein Humus« geliefert (W 9, 212). Gemeint sind dabei vor allem Foucaults Überlegungen zum Verhältnis von Macht und Körperdressur bzw. -repression in *Wahnsinn und Gesellschaft* (1961) und *Überwachen und Strafen* (1975). Vgl. dazu Raddatz 1991, 107-109.

das tiefgreifende Zerschneiden des Individuums als Grundvoraussetzungen für dessen Funktionalisieren im totalitären System auf.

Unverkennbar wird der Foucault-Bezug in der Szene, die die ‚humanistischen‘ Errungenschaften des friderizianischen Systems in einem besonderen Anwendungsbereich zeigt: die Irrenanstalt. Ihre Insassen sind zumeist Vertreter einer *durch das System* – d. h. das Militär-, Schul- und Rechtswesen – verschiedentlich traumatisierte Bürgerschaft, für die Müllers Kommentar zum *Woyzeck* perfekt gilt: »Die Diagnose geht auf die Gesellschaft«. ³³ Ihnen gegenüber steht der »Professor«, unheimlichste Verkörperung der Verbindung von rationalistischer Wissenstechnik und zynischer Disziplinarideologie. Sein wissenschaftliches Bemühen richtet sich manisch auf die Erreichung absoluter menschlicher Selbstkontrolle; durch Projekte wie die Masturbationsbandage oder die Zwangsjacke will er die bedauerliche Tatsache überwinden, dass »der Mensch, leider, [...] keine Maschine [ist]«. ³⁴ Der mit Friedrich geteilte Kummer entlarvt ihn als

Lautsprecher eines seinerseits wahnhaftige Züge annehmenden Systems des Social engineering, das mit der Vorstellung, die Disziplinierung des Körpers sei Bedingung und Beweis der emanzipatorischen Selbstbefreiung des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit, im sozialen Zwang die Idee der Selbstbestimmung abfeiert. ³⁵

Seine Beschreibung der »dialektischen« Funktionsweise der Zwangsjacke führt den aufklärerischen Autonomiebegriff *ad absurdum*:

PROFESSOR [...] Die Zwangsjacke. Ein Instrument der Dialektik, wie mein Kollege von der philosophischen Fakultät schließen würde. Eine Schule der Freiheit in der Tat. [...] Je mehr der Patient sich bewegt, desto enger schnürt er sich selbst, er sich selbst wohl gemerkt, in seine Bestimmung. Jeder ist sein eigener Preuße, populär gesprochen. Darin liegt der erzieherische Wert, das Humanum sozusagen, der Zwangsjacke, die ebensogut Freiheitsjacke genannt werden kann. ³⁶

Die Bemühung der Dialektik-Methode erscheint in diesem Zusammenhang wenigstens ironisch. Die Schlussfigur rationalen Denkens wird durch ihre inadäquate Anwendung als Repressionsinstrument denunziert. In gleicher Weise fällt die Anwendung des »Humanum« als aufklärerisches Leitprinzip als vollkommen verzerrt auf. Durch solche Begriffe ordnet der Professor sein Schaffen jedoch vielsagend in die Tradition der *humanitas* (im erläuterten

³³ W 8, 580.

³⁴ W 4, 526

³⁵ Eke 1999, 190.

³⁶ W 4, 526.

Doppelsinn von Humanismus und Zivilisation) ein, die in ihrer historischen Tragweite heraufbeschwören und mit der Zwangsjacke als ihrem Endprodukt konfrontiert wird. »Indem der Professor die idealistischen Konzepte Platons, Kants und Hegels in einen pervertierten Kontext stellt«, schreibt Meuser, »wird die Geschichte der Vernunft von ihrer Kehrseite her erzählt und stellt sich von Anfang an als Verfallsgeschichte dar.«³⁷ Derart ‚gegen den Strich‘ gelesen, entblößt sich die antike und aufklärerische Emanzipationsgeschichte des Geistes als unheilvolle Bemächtigungsgeschichte des Körpers, das progressive Preußen Friedrichs des Großen als Erbe und Vollstrecker der römischen Dialektik von *humanitas* und *barbaries*. Im Zusammenfallen von Bürgern und Soldaten, Bildung und Staatszwang verfestigen sich die Tendenzen, die für Müller die nachfolgende deutsche – und wohlgerne selbst ostdeutsche – Geschichte prägen.³⁸ Durch die aufklärerischen Schablonen dekuviert der Professor diese tausendjährige Schule: »Der Striptease des Humanismus entblößt die blutige Wurzel der Kultur.«³⁹

Spürbar wird die Vorreiterrolle Preußens in Bezug auf die DDR vor allem da, wo das Stück sein Augenmerk »von der Erziehungskunst zur Kunsterziehung«⁴⁰ lenkt und Friedrichs Umgang mit der Kulturproduktion seines Landes fokussiert. Die Szene *Et in arcadia ego* führt eine Inspektionsreise auf das preußische Land vor, die Friedrich in Begleitung Voltaires unternimmt; die lateinische Phrase – als »Auch ich bin/war in Arkadien« übersetzbar – verweist auf das augusteisch angehauchte Bild einer bukolischen Landidylle, so wie Friedrich das eigene Land selbst darstellt:

FRIEDRICH In der Tat: kein Schauspiel erfreut das Auge eines Königs mehr als eine blühende Provinz, bevölkert mit fleißigem Landvolk, das in Frieden seiner Arbeit nachgeht. Neben der Feldfrucht gedeihen die Künste...⁴¹

Müllers Inspiration mag hier vom tatsächlichen Interesse Friedrichs II. für die Landschaftsarchitektur gestammt haben, die wie der Schlossbau ein zentrales Element höfischer Repräsentation darstellte. So orientierte sich Friedrich für sein Schloss Sanssouci an den

³⁷ Meuser 2019, 102.

³⁸ Das aktualisierende Pendant dazu bildet das Kurzdrama *Der Findling*, fünfter und letzter Teil der Dramenreihe *Wolokolamsker Chaussee* (1984-86). Hier wird ein gegen die väterliche kommunistische Ideologie rebellierender Sohn in gezielter Parallele zu Friedrich II. durch körperliche Abrichtung zum staatsentsprechenden Funktionieren gezwungen. Dadurch werden die konkreten Erscheinungsformen einer Erziehungsdiktatur im 20. Jahrhundert als Verlängerung des preußischen Erbes dargestellt. Vgl. W 5, 237-247.

³⁹ W 8, 252. Der Satz enthält ein Kryptozitat aus Sartres Vorwort zu Fanons *Die Verdammten dieser Erde* (vgl. Fanon 2021¹⁹, 22).

⁴⁰ Eke 1999, 192.

⁴¹ W 4, 530.

fortgeschrittensten Tendenzen fürstlicher Gartenentwicklung Europas zur Gestaltung der brandenburgischen Schlossumgebung als ländliche Idylle, »die eine arkadisch gedachte Landschaft mit antik begründeten imperialen Konzepten verband«.⁴² Sein Modell war also eine Antike, deren bukolische Dimension eine inhärente Bedeutung als Vorbild imperialer Kraftausübung in sich trug, wie die Kaiserstatuen und der Antikentempel in Sanssouci signalisieren.⁴³ Eine gewisse Dialektik deutet sich hierin bereits an. Friedrichs Würdigung seines preußischen Arkadiens wird aber noch deutlicher dadurch unterhöhlt, dass die Titelphrase *Et in Arcadia ego* eigentlich aus italienischen und französischen Barockgemälden stammt, in denen sie nicht als Idylle-Lobgesang, sondern im Sinne eines *memento mori* zu verstehen ist.⁴⁴ Schon die erste Regieanweisung präsentiert dann das wahre Gesicht des preußischen Arkadiens: »Rübenacker. Bauernfamilie kriecht in den Furchen«.⁴⁵ Die wahre Lage der »fleißigen« Arkadien-Bewohner wird im weiteren Verlauf der Szene als eine der körperlichen und seelischen Demütigung dementiert – eine Behandlung, die der König sofort auch den anwesenden Intellektuellen verabreicht.

Gleich zu Szenenbeginn rezitiert Schiller (dessen Präsenz an Friedrichs Hof natürlich geklittert ist) sein Gedicht *Der Spaziergang* (1795), doch als den König sein Vortrag zu langweilen beginnt, wird ihm ein Rübensack über den Kopf gestülpt. Dort bleibt er, kaum hörbar am vor sich hin Husten. Bekannt ist, dass die (eigentlich erst lange nach Friedrichs Tod entstandene) Ballade Kritik am deutschen Ständestaat ausspricht.⁴⁶ Auch einem der Maler, die Friedrichs Arkadien zu porträtieren haben, wird die Leinwand über dem Kopf zertrümmert, als er das klassizistische Schönheitsideal des Königs verfehlt. Offenbar findet Kunst in seinem Reich nicht als freier Ausdruck, sondern wie das Volk nur in repräsentativ-funktionalem Zusammenhang eine Daseinsberechtigung. Denn »Kunst ist Schönheit«, meint Friedrich, und hat sich insofern der staatlichen Schönheitsnorm zu fügen.⁴⁷ Es wird somit klar, dass ‚Arkadien‘ für nichts mehr als Friedrichs ganz persönliche Vorstellung davon

⁴² Dorgerloh 2010, [1].

⁴³ Vgl. Dorgerloh 2010, [25].

⁴⁴ Zum ersten Mal findet sich die Phrase in dem gleichnamigen, 1616-1620 anfertigten Gemälde des Guercino, wo sie auf einem Mauerstück geschrieben steht, auf dem ein Totenkopf liegt. Später erscheint der Satz als Grabsteininschrift im Gemälde *Die Hirten von Arkadien* (ca. 1640) von Nicolas Poussin.

⁴⁵ W 4, 529.

⁴⁶ Vgl. Emmerich 1982, 146.

⁴⁷ W 4, 531.

steht: ein »gedeihliches Nebeneinander von ländlicher Arbeit und bürgerlicher Kunst«, das keine Entsprechung in der preußischen Wirklichkeit findet.⁴⁸

Unverkennbar enthält diese Stilisierung der staatlichen Unterdrückungsmaschinerie als mythisches Arkadien einen impliziten Bezug auf Müllers DDR-Realität.⁴⁹ Müller verweist in der Autobiografie selbst darauf, dass als Quelle für die Szene neben einem wilhelminischen Schulbuch »ein Bericht aus dem ‚Neuen Deutschland‘ über eine Inspektionsreise von Walter Ulbricht aufs Land« gedient habe.⁵⁰ Die in Friedrichs Preußen festgemachte Dialektik von Wirklichkeit und idealistischer Selbstdarstellung ist mit der Problematik einer Kunst verschränkt, die durch das Diktat einer Klassisierung, die im Grunde Normierung und Gleichschaltung bedeutet, staatlich vereinnahmt und zu einem verfälschend-idealisierenden Abbild der Wirklichkeit gezwungen wird. Unter Anklage steht namentlich abermals der sozialistische Realismus, dessen ästhetisierender Kanon das Gebot einer gezielt schönfärberischen Schilderung vor allem landwirtschaftlicher Lebensverhältnisse implizierte; der szenische *Arcadia*-Bezug setzt dies implizit in Verbindung mit der langen Tradition ideologischer Verherrlichung des Agrarlebens, die in Vergils *Bucolica* ihr Gründungswerk hat.

In der Tat bringt Müller die schönfärberische Ästhetisierung der Kunst als Zeichen ihrer Indienstnahme durch die Macht explizit unter das Vorzeichen des Römertums. Im Gespräch mit Kluge kehrt er die Winckelmannsche Perspektive zur griechischen Klassik zugunsten der Ansicht um, griechische Kunst besitze eine gewaltige, »monströse« Qualität, die erst in Rom durch das Diktat von ‚Maß‘ und ‚Ordnung‘ ausradiert worden sei. Roms Aneignung der griechischen Kunst habe eine Domestizierung ihrer »ungeheuren« Seite, ihres übermäßigen, insofern subversiven Potenzials bedeutet. Seitdem diene künstlerische ‚Klassik‘ als (politisch) »gereinigte Kopie« der Wirklichkeit, die klassizistische Idee des harmonischen Griechentums sei also selbst römisch überformt:

KLUGE Winckelmann ist Rom?

MÜLLER Winckelmann ist Rom, das ist die Kopie.

KLUGE Die maßvolle Ordnung?

MÜLLER Ja, ja, die gereinigte Kopie.⁵¹

Andernorts überträgt Müller den Diskurs direkt auf das Theater, welches in Rom analogerweise von seiner ursprünglich erfahrungspädagogischen Funktion zum bloßen »Vehikel der

⁴⁸ Meuser 2019, 71.

⁴⁹ Vgl. bes. Meuser 2019, 154.

⁵⁰ W 9, 210-211.

⁵¹ W 12, 834.

Abbildung« verkommen sei, mithin zum Prototyp des modern-europäischen ‚zerebralen‘ Theaters – »auch dies [...] ein Negativprodukt der Aufklärung« –, in dem es nur noch um Informationstransport und nicht mehr um Erfahrung geht:

Europäisch wird das Theater erst in Rom, als Kopie. Das ist das Problem des europäischen Theaters: Es ist zur Kopie verkommen. Alle seine Funktionen, das ‚Sterbenlernen‘, die ‚Rehumanisierung des Körpers‘, die ‚Kommunikation mit dem Tod‘ sind zur Kopie verkommen. Das europäische Theater speist sich aus derselben Verdrängungsgeschichte [sc. eben des Körpers, der Natur, des Todes] wie die Technik.⁵²

Durch die Einführung des künstlerischen Klassik-Begriffs dehnt sich die hermeneutische Domäne Roms demnach weiterhin aus: ‚Römisch‘ ist auch jene Tendenz, die Kunst zum Staatsinstrument knebelt und dem ‚imperialen‘ Einverständnis beugt. Klassifizierung ist Romanisierung, wie das letzte Stückdrittel ausdrucksstark veranschaulichen wird.

6.2 »SPARTAKUS EIN FRAGMENT«. Lessings Scheitern an einer Historiografie der Sklaven

Den letzten thematischen Stückblock bildet ein unter den einprägsamen Titel *Lessings Schlaf Traum Schrei* gesetztes »Lessing-Triptychon«, wie die *Anmerkung* zum Stück es bezeichnet.⁵³ Hier treibt Müller die Wechselbeziehung zwischen geschildertem Stoff und angespielter Gegenwart bis in die emotionale Identifikation. In der Autobiografie gesteht er:

Wenn ich das wieder lese oder wenn ich daraus zitiere, merke ich, daß es mich mehr angeht als viele andere Texte. Ich kann nicht distanziert darüber reden. [...] Wenn ich aus GUNDLING zitiere, werde ich traurig, in dem Stück ist Mitleid. Mitleid mit allem, was da beschrieben wird. Es ist in vielen Punkten auch ein Selbstporträt...⁵⁴

Lessing selbst soll Müller »schon sehr früh« als eine ihm besonders nahe »Vorbildfigur« erschienen sein, vor allem hinsichtlich seines Projekts eines deutschen Nationaltheaters sowie seines damals bahnbrechenden Selbstverständnisses als freier Schriftsteller: »Und diese Tapferkeit, die zu dieser Existenz gehört, ist in der Form drin, ist in den Versen drin und in der Prosa. Das ist das Utopische«.⁵⁵ Die Triptychon-Bilder knüpfen an jenes »Utopische« Lessings an, erzählen es jedoch aus der düsteren Perspektive von dessen künftigem

⁵² W 11, 410.

⁵³ W 4, 537.

⁵⁴ W 9, 212.

⁵⁵ W 10, 376.

Scheitern. Lessing wird somit letztendlich – ähnlich wie in denselben Jahren auch Hamlet – zur Projektionsfigur eines biografischen ‚Endspiels‘.⁵⁶

Als Gegenbeispiel zum perversen Rationalismus Friedrichs und zur Unterwürfigkeit seiner Hofgelehrten wird Lessing als Urbild einer vernunftoptimistischen, dennoch humanen und pädagogischen Aufklärung eingeführt, die in ihrer ‚apollinischen‘ Unnachgiebigkeit »keine Nacht kennt, keinen Traum«.⁵⁷ Dies scheinen zumindest die einführend rezierten Zeilen Johann Anton Leisewitzs zu bedeuten, denen zufolge Lessing sein ganzes Leben lang »nie geträumt« habe.⁵⁸ Doch selbst er, der sich vehement und leidenschaftlich für ein deutsches Nationaltheater sowie für die humanistischen Ideale einsetzte, konnte seinen Weckruf aus dem zivilisatorischen »Traumschlaf« (mit Benjamin)⁵⁹ letztlich nicht hörbar machen. In einem Monolog zieht der Schriftsteller – genauer: ein als seine Maske geschminkter Schauspieler – die Bilanz seiner Arbeit in seinem 47. Lebensjahr. Das Erreichte scheint ihm im Rückblick kläglich: die erschaffenen Dramenfiguren nicht mehr als »ein/zwei Dutzend Puppen mit Sägemehl gestopft das mein Blut war«, sein Traum von einem deutschen Nationaltheater eben nur ein solcher (»ein[] Traum vom Theater in Deutschland geträumt«), vergeblich der Kampf um die Durchsetzung seiner aufklärerischen Ideale.⁶⁰ Der Segen traumlosen Schlafs ist für ihn bloßer Ausgleich der unerfüllten Träume, die ihm das Wachsein immer mehr zur Qual machen.⁶¹

In der lehrstückartigen Selbstvorstellung Lessings als »der Lehrer« sowie in seiner Rede vom »Einverständnis« mit dem eigenen Sterben ist ein Verweis auf Bertolt Brecht bereits erkannt worden.⁶² Den Bezug bekräftigen die zahlreichen Brechtschen Gesten, die den gesamten Text begleiten: die projizierten Titel, die gestische Prägung des Ausdrucks, die dramatischen Ellipsen, der Rückbezug auf prämoderne Schreib- und Theaterformen. Wenn Lessing davon spricht, »ein neues Zeitalter nach dem andern heraufkommen« gesehen zu haben,⁶³ fühlt man sich an Müllers Engführung Lessings und Brechts aufgrund ihrer

⁵⁶ Die Verwendung des Beckettschen Begriffs des »Endspiels« (*endgame/fin de partie*) für Müllers Dramen der 70er Jahre geht auf Schneider 1981 zurück.

⁵⁷ Schulz 1980, 146.

⁵⁸ W 4, 533. Vgl. Leisewitz 1969, 117. Dabei handelt es sich um einen Brief, den Leisewitz zehn Tage nach Lessings Tod an Georg Christoph Lichtenberg schickte.

⁵⁹ Benjamin 1991, V/1, 494.

⁶⁰ W 4, 533.

⁶¹ Bremer (2008) schlägt eine Lektüre des Schlafthemas als unmittelbare Todesmetapher vor, so wie Lessing das antike Gleichnis in der Streitschrift *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769) selbst darlegte.

⁶² W 4, 533. Müller-Schöll 2008, [1-2].

⁶³ W 4, 533.

Funktion als »Wasserscheide« in der Literatur- und Theatergeschichte erinnert: Sie »steh[en] am Ende einer Periode und entw[erfen] eine neue«. ⁶⁴ Zum anderen weicht Müller hier stellenweise von der Biografie Lessings ab und ersetzt ihr Elemente der eigenen, angefangen damit, dass auch er zur Zeit der Textabfassung 47 Jahre alt war. Einbezogen wird Müllers Lebensgeschichte am erkennbarsten durch das Selbstzitat aus dem Prosatext *Todesanzeige*, der den Selbstmord seiner ersten Frau Inge im Jahr 1966 umschreibt. ⁶⁵ Bei näherem Hinsehen erweist sich Lessings Rede als ein tiefgreifendes Selbstgeständnis Müllers hinsichtlich mehrerer neuralgischer Fragen jener Zeit – vom scheiternden Traum eines gesamtdeutschen Theaters über die Frauenthematik zur genannten Erfahrung des Anbeginns neuer Zeitalter, die Müller erst in Hitlers Deutschland und dann in der DDR machte. Ahnungsvoll erscheint weiterhin Lessings »Sehnsucht nach Schweigen«, ⁶⁶ wenn man sie in Hinsicht auf Müllers nur wenige Jahre danach angesetzte Schreibblockade liest.

In Lessings Lebensüberdruß und existenziellem sowie künstlerischem Schlaf- und Schweigebedürfnis artikuliert Müller das eigene Unbehagen so wie bereits auch durch Hamlets Mund: als »Ekel« – der Begriff gehört beiden Figuren – über die eigene Kondition als privilegierter, gesellschaftlich wirkungsloser und wirklichkeitsferner Künstler. ⁶⁷ Als Lessings aufklärerischer Optimismus der deprimierenden Einsicht weicht, »[d]ie Geschichte reitet auf toten Gäulen ins Ziel«, ⁶⁸ so konvergiert Lessings Abgesang auf das missratene Projekt der bürgerlichen Aufklärung mit dem Versagen von Müllers marxistischer Utopie. Gerade aus dieser erlittenen Überlappung der politischen Emanzipationsprojekte von Aufklärung und Marxismus sowie aus der empathischen Haltung gegenüber Lessing wird ersichtlich, wie sehr Müller bei aller Kritik sich der Tradition der Aufklärung verbunden und verpflichtet fühlt. Ein Jahr später hätte er den Lessing-Preis erhalten.

Das zweite Triptychon-Bild schließt Anfang und (gefühltes) Ende der Aufklärungsparabel kurz, indem es Lessing in die »als Endlager der ausgebrannten (europäischen) Utopien vorgestellte amerikanische Provinz« der Gegenwart versetzt. ⁶⁹ In ironischer Spannung zum vorigen Bericht Leisewitz' präsentiert der Bildtitel die dargebotene Alp- und Zukunftsvision einer an ihr katastrophales Ende gelangten Menschheitsgeschichte als *Traum*

⁶⁴ W 10, 377.

⁶⁵ Vgl. W 2, 99-103.

⁶⁶ W 4, 534.

⁶⁷ W 4, 534 (Lessing) und 552 (Hamlet). Für die Zeilen aus der *Hamletmaschine* vgl. § 6.4.

⁶⁸ W 4, 533.

⁶⁹ Eke 1999, 195.

Lessings. Auf einem »Autofriedhof in Dakota« begegnet der Philosoph zwischen den Abfallprodukten der Konsumgesellschaft dem letzten USA-Präsidenten. Dieser ist ein gesichtsloser Roboter, sein Sessel ein elektrischer Stuhl. Auf diesem »Schrottplatz der Geschichte«⁷⁰ rezitieren Lessings Theaterfiguren Nathan der Weise und Emilia Galotti noch einmal ihre dramatischen Plädoyers für Toleranz und Empfindsamkeit, bevor sie sich zum definitiven Ende des Traums gegenseitig töten. Vor dem fortlaufenden akustischen Hintergrund der Pink Floyd-Liedzeilen »*Welcome my son, welcome to the machine*« schließt der Stromschlag des elektrischen Stuhls die Szene ab.⁷¹

Die Szene ist pure Zivilisationskritik nach den vorhin entfalteten Mustern. Müller reaktiviert deren Topik und konfrontiert Lessing mit der alptraumhaften Öde der durchtechnisierten Zivilisation als gigantisches, todbringendes Endprodukt seines aufklärerischen Fortschrittsoptimismus: »Humanismus ist die Ideologie der Maschine«, besagt eine Gesprächsaussage aus 1990, die die Szene direkt zu glossieren scheint.⁷² Amerika, das »LAND DER KARTOFFEL DIE PREUSSEN GROSS MACHEN WIRD«,⁷³ ist ein vom aufklärerischen Europa unmittelbar auswirkendes und auf dieses zurückwirkendes Phänomen. Sein elektrischer Stuhl, ikonisches Ergebnis der Hochzeit von Technik und Justiz, ist Ausdruck einer »Moral«, die so wie Nathan und Emilia »auf der Seite der Maschine« steht und stirbt.⁷⁴ Das Strafinstrument, diese letzte, monströse Evolution der preußischen Zwangsjacke als ‚Schule der Freiheit‘, stellt insofern die geistige und technische *summa* der Zivilisation dar: die Produktion von Tod. Bedeutsam sind in dieser Hinsicht einige Manuskriptbefunde, die in die Szene das Thema Auschwitz miteinbeziehen. Zu lesen sind hier neben den Verweisen auf »cries of burning people« und die »Stunde der Hochöfen« Randnotizen zu »Nathan / de[m] alte[n] Narr, der Auschwitz nicht wahrhaben wollte«, sowie die Zeilen:

Nathan in Auschwitz
wird, während er die Ringparabel rezitiert
für d. Ofen eingekleidet, rasiert
geschoren usw.
von Sängerknaben

⁷⁰ Eke 1999, 195.

⁷¹ W 4, 534-535. Die Zeilen stammen aus dem Lied *Welcome to the Machine* (Album: *Wish You Were Here*, 1975).

⁷² W 11, 673.

⁷³ W 4, 534.

⁷⁴ W 11, 673.

(Mozart s[ingend?])⁷⁵

Das aufklärerische Toleranzideal und Sittengesetz eines Nathan, der in seiner utopischen Weltfremdheit Müller quasi als Märchenfigur vorkommt,⁷⁶ kann angesichts der »Schreie« in den Krematorien, undenkbarer Hervorbringung des postaufklärerischen Abendlands, kaum anders als träumerische Naivität (»Narrheit« sogar) erscheinen. Nichts kann die Lehre der Ringparabel in der »Stunde der Hochöfen« ausrichten, wo der Jude in seinen anachronistischen Tod geht. Seine Henker singen Mozart: Die Komplizin des Gräuels ist abermals die Kultur. Nathans Aufklärung fällt ihren eigenen »dunklen Seiten« anheim.

Die dritte Bildfolge, eine Beckettsch anmutende Pantomime, bringt das römische Motiv endlich herbei. Die Projektion lautet »APOTHEOSE SPARTACUS EIN FRAGMENT«⁷⁷ und deutet dabei unverkennbar auf Lessings abgebrochenes *Spartacus*-Projekt von ca. 1770. Knappe Textentwürfe und -Überlegungen sowie einige Briefe des Autors berichten von einer anvisierten »antityrannischen Tragödie«,⁷⁸ die den 71 v. Chr. durch Crassus blutig niedergeschlagenen Aufstand nach antik-heroischer Tradition vorführen sollte. Der Thraker Spartakus soll Roms größten Sklavenaufstand angeführt und dabei mit seinen geschätzt 60.000 Anhängern mehrere Republiktruppen an verschiedenen Orten Italiens besiegt haben. Was Müller an Lessings Stoff besonders interessiert haben darf, ist die unmittelbare Assoziation des Unterfangens mit der jüngeren deutschen Geschichte: Nicht nur wurde der Sklave ab 1918 Namenspatron des linken SPD-Flügels; als ‚Spartakusaufstand‘ gingen auch die Massenproteste der Berliner Arbeiter im Januar 1919 in die Geschichte, die durch das gewaltsame Eingreifen von Freikorps blutig unterdrückt wurden und Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht das Leben kosteten. Dieser Mord, so Müllers bereits erwähnte Ansicht, eröffnete das lange Jahrhundert der Reaktion und, für das sozialistische Deutschland, die Tragödie einer wurzellosen, rein russischen Revolution.⁷⁹ Der Name Spartakus ist demnach für Müller untrennbar von dieser im Keim erstickten alternativen Tradition des deutschen

⁷⁵ Hiegemann 2008, [3-4]. Vgl. HMA 3394: resp. in *Preußen wo die Welt, Ch. M. und tv mein fester*.

⁷⁶ W 10, 376.

⁷⁷ W 4, 535.

⁷⁸ Lessing 1988, 123 (Brief Nr. 630 an Karl Wilhelm Ramler vom 16. Dezember 1770). Die Stückfragmente wurden erstmals 1786 in Lessings *Theatralischem Nachlaß* veröffentlicht: vgl. Lessing 2000.

⁷⁹ Spezifisch hierzu vgl. W 11, 592: »Historisch gesehen, beginnt die Tragödie des deutschen Kommunismus mit der Ermordung von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, die zur totalen Abhängigkeit von Lenin beziehungsweise der KP der Sowjetunion führte. Seither sind führende, eigenständige Köpfe der deutschen kommunistischen Bewegung nie nachgewachsen, und wenn da noch mal ein Kopf wuchs, wurde er, jedenfalls in der Stalinzeit, schnell wieder abgeschlagen. Die deutschen Kommunisten haben sich von dieser Enthauptung nie wieder erholt, von dieser zunehmenden Enthirnung der deutschen kommunistischen Partei«.

Kommunismus, die der Geschichte des 20. Jahrhunderts sonst vielleicht einen verschiedenen Verlauf hätte einprägen können.

Doch wie auch für Luxemburg und Liebknecht wurde für Lessing aus ‚Spartakus‘ nichts als ein *Traum*. Das geschichtliche Fragment zeitigte in seinen Händen, die unter absolutistischen Vorzeichen arbeiteten, wiederum bloß ein Fragment. Der Szenenablauf macht dies sinnfällig:

Auf der Bühne ein Sandhaufen, der einen Torso bedeckt. Bühnenarbeiter, die als Theaterbesucher kostümiert sind, schütten aus Eimern und Säcken Sand auf den Haufen, während gleichzeitig Kellner die Bühne mit Büsten von Dichtern und Denkern vollstellen.⁸⁰

Zwar legt Lessing, im Sand wühlend, eine Hand und einen Arm des Torsos frei; doch sofort wird er daran gewaltsam gehindert, als die Kellner eine »Lessingbüste, die Kopf und Schultern bedeckt«, auf ihn überstülpen.⁸¹ Umsonst versucht er, unter dem Gewicht der Büste auf die Knien gefallen, sich davon zu befreien: Das Einzige, was ihm gelingt, ist ein »dumpfe[r] Schrei«, der aus der Bronze erschallt. Ein Beifall der Kellner und Bühnenarbeiter übertönt ihn schnell.

Mit dem bildhauerischen Torso versinkt so eine dreifach konnotierte Ruine revolutionärer Haltung unter dem Sand: der niedergeschlagene römische Sklavenaufstand, der erfolglose sozialistische Aufstand und Lessings Stückwerk gebliebenes Revolutionsdrama. Metonymisch scheint die Büste mithin für alles ‚Spartakussche‘ in der Geschichte zu stehen: für das Bruchstückhafte, Unabgeschlossene und Unabgegoltene aller Epochen, für ihr immer wieder vertushtes subversives Potenzial. Füglich verweist Müller-Schöll auf ein Manuskript, in dem Müller erwägt,

ob man nicht Lessings Verfahren als Befreiung der Toten in Benjamins Sinne begreifen könnte – als Trauerarbeit, die nach den Spuren der fragmentarischen Geschichte der Unterdrückten in der kontinuierlichen Geschichte der Unterdrückten sucht.⁸²

Tatsächlich darf Lessing eine von den römischen Quellen absichtlich divergente Darbietung der Spartakus-Geschichte im Sinn gehabt haben; unübersehbar war für ihn nämlich die Tatsache, dass alle erhaltenen Berichte gerade aus Vertretern jener Sklavenhaltergesellschaft

⁸⁰ W 4, 535.

⁸¹ W 4, 535-536.

⁸² HMA 3394: *Lessing Schl. / Tr. / Schr.* und HMA 3394: *Apotheose looks*. Vgl. Müller-Schöll 2008, [9].

kamen, die über die Rebellen siegte.⁸³ Als undenkbar erklärt Lessing in den Stücknotizen die zu seiner Zeit immer noch gängige Ansicht, dass Sklaven, wie er seine Quelle Lucius Anneus Florus paraphrasiert, »eine zweite Gattung von Menschen, *quasi secundum hominum genus*« seien; seinen Spartakus lässt er dagegen unterstellen: »Sollte sich der Mensch nicht einer Freiheit schämen, die es verlangt, daß er Menschen zu Sklaven habe?«.⁸⁴ Durchaus annehmbar ist insofern die Anregung, dass Lessings Spartakus »die universalistischen Ideale der Aufklärung vertritt und zeittypisch als bürgerlicher Held den Platz einnimmt, der in früheren Tragödien und Trauerspielen dem Adel vorbehalten war«.⁸⁵ Sein Gegner, Crassus, wird hingegen als abstoßender Vertreter einer ausschweifenden und verräterischen Aristokratie dargestellt: Evident deutet die Opposition auf die Innenkämpfe der Ständegesellschaft des 18. Jahrhunderts hin. Doch andererseits behält Spartakus Züge, die sich auf Lessings exemplarische Bürgerhelden, etwa Nathan oder Tellheim, nicht reduzieren lassen: Ein »inkommensurabler Rest von Anti-Bürgerlichkeit«⁸⁶ lässt ihn aus Lessings programmatischem Rahmen fallen; seine Tragödie wird dem Projekt eines bürgerlich-aufklärenden Theaters deswegen nicht gehören können.

In Lessings Spartakus-Fragment kündigt sich sonach die verfehlte Möglichkeit einer anderen Literaturgeschichte und mit ihr einer anderen Geschichte überhaupt an, die in Benjaminschem Sinne die vorherrschende Überlieferung »gegen den Strich« bürsten würde.⁸⁷ »Ein *Spartacus* sozusagen programmatisch als Gründungs-Drama unsrer Klassik« hätte möglicherweise, wie Rolf Hochhuth anmerkt, »schon zwei Jahrhunderte lang die Sicht unserer ganzen Nation auf die Geschichte und ihre Antreiber und Getriebenen radikal geändert«.⁸⁸ Doch Lessing hatte für die Folgejahre ein anderes Programm vor: das politisch weniger radikale des *Nathan* und der *Emilia Galotti*. Auf ihren Bürgerhumanismus setzt er für seinen Traum einer deutschen Nationaltheatertradition; die Wahl wird sich als erfolgreich erweisen. Müllers Triptychon wirft indes Schatten auf die langfristigen Errungenschaften ebendieser Tradition. Die Selbstzerstörung Nathans und Emilias vor der amerikanischen

⁸³ Lessing 2000, 373. Die Anmerkung kommt von Müller-Schöll (2008, [9]), der weiterhin auf Lessings explizite Abwendung von der parteiischen Perspektive des Florus hinweist: »Er spricht mit einer Verachtung von meinem Helden, die fast lächerlich ist« (Lessing 2000, 373).

⁸⁴ Lessing 2000, 375. Vgl. Flor. *Epit.* 2, 8, 1.

⁸⁵ Müller-Schöll 2008, [10].

⁸⁶ Müller-Schöll 2008, [10].

⁸⁷ Benjamin 1991, I/2, 697.

⁸⁸ Hochhuth 2000, 237.

Mülldeponie legt nahe, wohin Lessings Entscheidung – repräsentativ für die bürgerliche Ausrichtung der gesamten Aufklärung – in seinen Augen ideell führt.⁸⁹

Dem Nathan- und Emilia-Modell tritt für Müller die politische Bahn des Spartakus als sozial ausgeschlossenen Revolutionärs gegenüber, der seinen Kampf von den Rändern nach Rom führt. Ein verworfener Stückentwurf stattet den Rebellen mit einer Guevara-Maske aus und rückt ihn in unmittelbare Nähe von Namen wie Charles Manson und Ulrike Meinhof. Brechts Fatzer soll ebenfalls in einem Gundling-Manuskript auftauchen.⁹⁰ In dieser Konstellation scheint der römische Sklave eine Gestalt des Außenseiters, des rebellierenden Aufrührers im Sinne einer früh-Brechtschen Figur (Fatzer, Baal) zu verkörpern. So wie Benjamin in seinen *Versuchen über Brecht* dessen »beständiges Streben« hervorhebt, »diesen Asozialen, den Hooligan, als virtuellen Revolutionär zu zeichnen«, ⁹¹ so wird Spartakus bei Müller zu einer Art »Lessingsche[r] Variante des Asozialen, bzw. desjenigen, dessen Asozialität die Asozialität der herrschenden Verhältnisse zum Vorschein bringt« und »andere Verhältnisse einklagt durch eine nicht weiter positivierbare Rebellion gegen die bestehenden«. ⁹² Ein solcher Spartakus kann ersichtlicherweise keinen praktikablen Ansatz für den künftigen Vater des deutschen Theaters darstellen. Er wird so ein *in embryo* »verschüttete[r] Anfang« bleiben, eine

unfüllbare Leerstelle, die auf die Stummheit der Sklaven aller Zeiten in der Überlieferung verweist. Daß Lessing diesen anderen Anfang weder ausführen, noch ihm zu einem Platz in klassischer Literatur und klassischem Theater verhelfen konnte, läßt einsichtig werden, weshalb Müller die auf einem Manuskriptblatt zu findende Zuordnung »liberation of the dead by L.« mit einem Fragezeichen versieht, und Lessing zum Teil eines durch und durch ambivalenten Schlußtableaus, eines bewegten Bildes, macht. ⁹³

Lessings vergeblicher Versuch, den Torso gegen das Tun der Bühnenarbeiter auszugraben, übersetzt also ikonisch das Scheitern seines Vorsatzes, einen sprengenden geschichtlichen Stoff gegen den dominanten Quellenansatz zu lesen und zu überliefern. Hineingezogen wird er stattdessen in die wörtlich dargestellte Musealisierung der Kunst und Literatur, die den Künstler zwar pflegt und ausstellt, ihn jedoch politisch vereinnahmt und (buchstäblich) mundtot macht; die somit das subversive Kunst- bzw. Geschichtspotenzial begräbt und Literatur auf die glänzenden aber zweckentfremdeten Büsten des ‚nationalen Erbes‘ reduziert;

⁸⁹ W 4, 535.

⁹⁰ Darauf macht wiederum Müller-Schöll 2008, [11] aufmerksam. Vgl. HMA 3393: *Freunde reden lautlos*.

⁹¹ Benjamin 1991, II/2, 665.

⁹² Müller-Schöll 2008, [11]. Zu Müllers Paradigma des ‚Asozialen‘ vgl. auch Müller-Schöll 2002, 443-474.

⁹³ Müller-Schöll 2008, [12].

durch eine solche Büste wird Lessing zum Klassiker erstickt. Seine letzte Widerstandsinstanz ist der Schrei: Wie im *Nachtstück* von *Germania Tod in Berlin* tritt dieser als »prä-/postdiskursiver Gebrauch der Stimme« auf, in dem ein letzter »Ausdruck des Widerstands jenseits der versagenden aufklärerisch-rationalen Diskurse« gesucht wird.⁹⁴ Der Schrei stellt das spürbare Zeichen einer *einverleibten* Sprache als natürliche Gegenkraft des Körpers gegen die *diskursive* (logozentrisch-rationalistische) Systemsprache, mithin eine erste Entwicklung im Vergleich zum stummen Körper des Horatiers dar. Doch er wird durch den allgemeinen Applaus prompt übertönt; wie Schillers Husten aus dem Rübensack ist Lessings Schrei aus seiner Büste bald kaum mehr zu hören. Der potenziell zu ‚laute‘ Aufklärer wird zum stummen Bildungsgut neutralisiert. Eine Zeile, die Müller fünfzehn Jahre später schreiben wird, dringt ins Bewusstsein: »Das Schweigen der Statuen vergoldet den Untergang.«⁹⁵

Variiert und vertieft wird also in Lessings Parabel jene Kunstproblematik, die das Schlusstableau des vorangegangenen Triptychons offengelassen hatte. Als Repräsentant einer vernunftgläubigen Aufklärung und eines ausgeprägt bürgerlichen Humanismus fügt sich Lessing in die römische Dialektik von Kunst und Macht, Freiheit und Einverständnis geradezu prototypisch ein. Die Entscheidung, seinen utopischen Drang bürgerlichen Charakteren wie Emilia und Nathan anzuvertrauen, zeitigt jenen selbstsabotierenden Widerspruch, die Foucault für das gleichsam zelebrierte und politisch unterworfenen bürgerliche *Subjekt* diagnostiziert; in der gegenseitigen Tötung Nathans und Emilias findet diese Selbstsabotage eine ausdrucksstarke Ikonologie. Die jeweiligen Rezitationen, die Ersteren als Beispiel eines wirklichkeitsfernen ‚Lebens in der Parabel‘, Zweitere als grausames Modell moralischer Selbstaufgabe und preußisch anmutender Triebrepression entpuppen, verweisen auf die Grenzen und Widersprüche ihrer utopischen Strahlkraft.⁹⁶ Vielsagend lassen die Regieanweisungen ihre Reden zum selben Zeitpunkt wie die Verschüttung von Spartakus’ Torso erfolgen (denn die gesamten drei Szenen des Triptychons sollen gleichzeitig auf der Bühne stattfinden).⁹⁷ Der entgegengesetzte Weg wäre nämlich derjenige, von dem sich der bürgerliche Dramaturg zu ihren Gunsten abwendet: der Rekurs auf das außerstaatliche, systemexterne, antibürgerliche und insofern ‚asoziale‘ Individuum: auf Spartakus. Zu extrem, zu unberechenbar und ‚unvernünftig‘ erscheint dem bürgerlichen Aufklärer indes die »blinde

⁹⁴ Eke 1999, 197.

⁹⁵ W 1, 258. Vgl. § 9.5.

⁹⁶ Vgl. Emmerich (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 130; Meuser 2019, 108.

⁹⁷ W 4, 537.

Kraft« einer Revolte, die – so viel scheint Müller zu unterstellen – nicht durch theoretisch durchdachte Prinzipien, sondern durch materielle, körperliche Not geleitet wäre.

Die Opposition reduziert sich auf jenes Thema, das für den Müller der 70er Jahre zunehmend dringlich wird und in *Der Auftrag* seinen *locus classicus* findet: der Widerspruch, ja der notwendige Selbstverrat einer aus Ideen und nicht Körpern heraus gemachten Revolution. Die Erkenntnis erinnert abermals an Georg Büchner: an dessen bitteren Befund, dass nicht Ideen die Welt bewegen, sondern Körper die Ideen; dass Ideen viel öfter dazu dienen, Interessen zu untermauern; dass die gebildete Minderheit insofern nie auf ihre Privilegien verzichten wird, während erst die große Masse durch die körperliche Not mobilisiert wird. »Geht einmal Euren Phrasen nach bis zum Punkt, wo sie verkörpert werden«, meint Mercier zu den Revolutionären in *Dantons Tod*.⁹⁸ Erst im Gefängnis öffnen diese die Augen für die grausame Wirklichkeit, die ihr ‚Theater der Politik‘ mit seinen abstrakten Strukturen und Schablonen immer nur kaschiert hatte: »Blickt um euch, das alles habt ihr gesprochen; es ist eine mimische Übersetzung eurer Worte. Diese Elenden, ihre Henker und die Guillotine sind eure lebendig gewordenen Reden«.⁹⁹ In gleicher Weise scheint die szenische Gleichzeitigkeit der Vorgänge in *Lessings Schlaf Traum Schrei* darauf hinzuweisen, dass die Toleranz- und Empfindsamkeitsdiktation von Nathans und Emilias Reden, ihr sozial behüteter humanistischer Idealismus, die *inhumane* Realität des Spartakus letztlich versteckt.

Erst aus dieser Realität, die am Theater der Politik nicht teilnimmt und nicht teilnehmen darf, sieht Müller immer mehr die einzig mögliche echt revolutionäre Kraft hervorgehen: die Realität der Ausgeschlossenen, der ‚Sklaven‘ aller Epochen, als an der systemischen Dialektik nicht teilnehmende, sondern rein verneinende Kraft. Solange sie »blind« bleibt, kann sie nicht ins System wieder integriert werden, schreibt Müller Ende der 70er Jahre, denn »die Blindheit der Erfahrung ist der Ausweis ihrer Authentizität«.¹⁰⁰ Für dieses immer wieder verfehlte ‚authentische‘ Revolutionspotenzial jeder Epoche steht Müllers Spartakus: Er verkörpert den viszeralen, durch körperliche Not bedingten Auftrieb, der insofern nicht auf Irrationalismus zu verkürzen ist; zu begreifen ist Müllers Plädoyer vielmehr als Möglichkeit einer Revolution, die sich von der obigen Bevormundung und ihren rein diskursiven Motiven emanzipiert und gerade aus den wahren, physischen Lebensbedingungen jener Bevölkerungsmehrheit hervorgeht, die die Revolution *braucht* (man denke noch einmal an *Der*

⁹⁸ Büchner 2015^{15a}, 110 (III, 3).

⁹⁹ Büchner 2015^{15a}, 110 (III, 3).

¹⁰⁰ W 8, 216. Es handelt sich um einen von Müller mehrfach zitierten Satz Jüngers.

Auftrag). Eine so aufgefasste Revolution ‚von unten‘ ist das, was für Müller die deutsche Geschichte bis hin zur DDR nie vervollständigen konnte, und was, hätte sie sich jemals durchgesetzt, diese Geschichte vielleicht unter einen anderen Stern hätte setzen können.

Lessings Scheitern an einer Geschichtsschreibung des Subalternen lässt sich somit als das Versagen einer Benjaminschen Sprengung des Geschichtskontinuums deuten,¹⁰¹ einer Unterbrechung jener ‚römischen‘ Tradition, wonach politische Utopie und politische Kunst immer wieder in Konterrevolution und Erstarrung zurückfallen. Die im Text enthaltenen Selbstbezüge verraten, wie sehr sich Müller mit einem solchen Scheitern selbst identifiziert. Doch immerhin wird ‚Rom‘ hier durch die prismatische Spartakus-Figur zum ersten Mal mit einem deutlichen Gegenpol konfrontiert, der es mit entgegengesetzten Vorzeichen versieht. Das abschließende Bild lässt in seiner Ambivalenz die Möglichkeit einer negativ-utopischen Lektüre zu, nach der aus Lessings Schrei ein wie auch stumpfer, inhaltsloser Widerstand immerhin hervorgeht – eine »blinde« Rebellion des Körpers, spontan wie Friedrichs emetische Reflexe, doch anders als diese noch nicht komplett unterdrückt. Was Lessing mit Spartakus nicht gelungen ist, versucht Müller insofern ‚rekursiv‘ mit Lessing selbst. Sein Schreibgestus lässt sich freilich als Benjaminsches ‚Wecken der Toten‘ begreifen,¹⁰² das Lessings Scheitern sowie das dadurch aufgeschlossene Netz der Spartakusschen Verfehlungen der Geschichte zur möglichen Erlösung reaktiviert. Mit einer anderen Benjaminschen Wendung geht es dabei genauer um eine »rettende Kritik«,¹⁰³ die Lessing sozusagen vor sich selbst retten will: den Verfasser des Spartakus vor dem der *Hamburgischen Dramaturgie*, den störenden Aufklärer vor dem staatlich und akademisch nobilitierten Kanon-Exponenten. Konnte *der eine* Lessing Spartakus’ Torso nicht ausgraben, so versucht Müller, den Schrei jenes *anderen* Lessing hörbar werden zu lassen.

6.3 Brecht »gegen den Coriolan«? Revolution in Schreiben und Praxis

Die Brecht-Anspielungen in Lessings Rede über das Scheitern des eigenen Theatertraums weisen auf eine Verbindung hin, die, genauer betrachtet, weit über eine etwaige intertextuelle Kontamination hinausgeht. Sie zu beleuchten, hilft der Aufsatz *Keuner ± Fatzer* (1979), den Müller kurz nach *Leben Gundlings* verfasste und in dem er noch einmal Rechenschaft

¹⁰¹ Vgl. W 12, 115.

¹⁰² Vgl. Benjamins *Thesen zum Begriff der Geschichte*, insb. Benjamin 1991, V/1, 697-698.

¹⁰³ Vgl. dazu Rüffer 1985.

über die »wichtigste und womöglich auch qualvollste« seiner literarischen Beziehungen ablegte.¹⁰⁴ Darin ist folgende Passage zu lesen:

Im [...] Jahr 1948, in einer Diskussion mit Studenten in Leipzig, formulierte Brecht als die Zielstellung seiner Arbeit in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands: 20 Jahre Ideologiezertrümmerung und sein Bedürfnis nach einem eigenen Theater »zur wissenschaftlichen Erzeugung von Skandalen«, ausgehend auf die politische Spaltung des Publikums statt auf eine illusionäre »Vereinigung« im ästhetischen Schein. Mit anderen Worten: seine Hoffnung auf ein politisches Theater jenseits der Verkaufszwänge des Marktes. Ein Theater, das im Widerspruch zwischen Erfolg und Wirkung seine Chance hat, statt, wie in der kapitalistischen Gesellschaft, sein Dilemma. Das war ein Vorgriff, eine Projektion auf eine Zukunft, die auch 23 Jahre nach Brechts Tod noch nicht Gegenwart ist.¹⁰⁵

Lessings Traum eines deutschen Lehrtheaters der Aufklärung scheint hier eine Parallele in Brechts Traum eines politisch ‚aufklärenden‘, Widerspruch stimulierenden Theaters (jenseits der Marktlogik) zu finden – eine Vorstellung, die selbst in Müllers Gegenwart nach wie vor unerfüllt bleibt. Was in *Lessings Schlaf* nur angedeutet blieb, wird hier somit explizit: Brecht stellt die Mittelfigur einer dreifachen Identifikation dar, die auf einer ernüchternden Erkenntnis beruht. Von Lessing über Brecht bis hin zu Müller selbst scheint das progressiv-aufklärerische Ideal eines in die deutsche Wirklichkeit effektiv greifenden Theaterschreibens niemals erreicht werden zu können.

Betrachtet man die Brecht/Lessing-Analogie im Licht des gesamten Triptychons, so ergänzt sie sich um einen interessanten Aspekt. Lessings Übergang vom Paradigma des Spartakus zu dem des Nathan und der Emilia, den die letzte Bildserie als Wendepunkt seiner Lebensparabel herausstellt, korreliert in weiten Teilen mit der Entwicklung, die Müller in *Keuner ± Fatzer* bei Brecht zurückverfolgt und ebenfalls im Sinne einer (: der titelgebenden) Figurenopposition deutet. An Benjamins *Versuche über Brecht* anlehnd,¹⁰⁶ fokussiert der Aufsatz nämlich zwei Haltungen, zwei grundsätzliche Positionen, die Brecht in seiner literarischen Entwicklung sukzessiv eingenommen hätte, und die sich prototypisch in zwei seiner Charaktere verkörpern. Für den jungen Brecht sei die Figur des Anarchisten Fatzer repräsentativ: Das »Fatzermaterial« habe Brecht noch als »rebellischer Sohn« erarbeitet, der sich, »wie Goethe mit dem Fauststoff, die Freiheit des Experiments herausnahm, Freiheit vom Zwang zur Vollendung für Eliten der Mit- oder Nachwelt, zur Verpackung und

¹⁰⁴ Raddatz 2010, 9.

¹⁰⁵ W 8, 226.

¹⁰⁶ Benjamin 1991, II/2, 662-665.

Auslieferung an ein Publikum, an einen Markt«. ¹⁰⁷ Geschrieben sei der Text noch zu Brechts ideologischer und literarischer »Selbstverständigung«, der grundlegende »Schreibgestus« sei noch »der des Forschers, nicht der des Gelehrten [...] oder des Lehrers«. ¹⁰⁸ Auf diese Weise bleibe Brechts Blick auf die Realität noch positiv »präideologisch« und bewahre »die Authentizität des ersten Blicks auf Unbekanntes, den Schrecken der ersten Erscheinung des Neuen«. ¹⁰⁹ Dieser Entwurf der unbefangenen-rebellischen Gesellschaftskritik stellt in Müllers Einschätzung die bedeutendste Leistung Brechts dar, »die Essenz einer nachbürgerlichen Erfahrung«. ¹¹⁰ Doch seit der Exilzeit in den frühen 30er Jahren habe sich eine entscheidende Wende in seiner literarischen Haltung abgezeichnet, die in gewisser Weise an die von Lessing erinnert:

Für Brecht bedeuteten die Austreibung aus Deutschland, die Entfernung von den deutschen Klassenkämpfen und die Unmöglichkeit, seine Arbeit in der Sowjetunion fortzusetzen: die Emigration in die Klassizität. [...] Hollywood wurde das Weimar der deutschen antifaschistischen Emigration. ¹¹¹

Der neue Schreibkontext im amerikanischen Exil, wo politische Militanz nunmehr unmöglich war, »erzwang die Allgemeinheit der Parabel«, ¹¹² so dass Brecht seinen *Fatzer* zugunsten neuer Figuren verlassen musste. Mehrfach versuchte er, das *Fatzer*-Konvolut wieder aufzunehmen, doch das Projekt verlief schließlich im Sande – »es blieb Fragment«. ¹¹³ Analogien zu Lessings *Spartacus* drängen sich hierbei auf. Erinnert sei nochmal, dass *Fatzer* bereits in *Leben Gundlings* als Vorbild zum Entwurf der Spartakus-Figur gedient hatte. Wie diese blieb sein Charaktertyp in Brechts Schreibhorizonten irgendwann zurück; langsam bemäntelten sich seine Stücke Müller zufolge mit der Patina der Klassiker und wurden als solche erfolgreich. In seinen Augen förderte dies das Paradox zu Tage, dass gerade die Dramen des Exils, mit denen Brecht zur international erfolgreichen »Vaterfigur« wurde, ¹¹⁴ an gesellschaftlichem Griff verloren: Der »Widerspruch zwischen Erfolg und Wirkung« löste sich zugunsten des Ersteren. Lessings Schicksal hatte sich somit in gewisser Weise

¹⁰⁷ W 8, 229.

¹⁰⁸ W 8, 230.

¹⁰⁹ W 8, 220-230.

¹¹⁰ W 9, 176. Unmittelbar davor heißt es ausdrücklich: »*Fatzer* ist natürlich der beste Text von Brecht überhaupt«; vgl. auch W 12, 764: »Das spannendste Stück von Brecht ist natürlich der *Fatzer*. Ein ungeheures Material, sein bester Text«).

¹¹¹ W 8, 223.

¹¹² W 8, 224.

¹¹³ W 8, 228.

¹¹⁴ W 8, 230.

wiederholt: Brechts neue Stücke wurden ebenso »kulinarisch« im Theater genossen wie die Dramen jener Klassiker, gegen deren musealisierende Behandlung Brecht selbst aktiv vorgegangen war.¹¹⁵

Die Rückkehr in die DDR bot, so fährt Müller fort, »in Brechts Lebenszeit keinen Ausweg aus dem klassischen Dilemma«,¹¹⁶ zumal er zum Direktor des Berliner Ensembles ernannt wurde. Seine Texte seien seitdem nunmehr direkt im »Schatten der [...] Parteidisziplin« entstanden und mit der »Rechenmaschine der Revolution« kalkuliert, d. h. nach den Dogmen der marxistischen Gesellschaftstheorie geplant worden: Die Erfindung der Keuner-Figur mit ihren universalen Konstruktionen und ihrem »plumpen Denken« (so Benjamin)¹¹⁷ markiert für Müller diesen Wandel »vom Anarchisten zum Funktionär«.¹¹⁸ Angefangen – nach einer Anmerkung Feuchtwangers – mit seinem Namen, ist der Weltbeobachter Keuner der *koinós*, »das Allgemeine, alle Betreffende, alle Gehörende«: Mit ‚Lessingschem‘ Vernunftoptimismus ist er insofern »der Denkende«, Inbegriff universalen Verstands.¹¹⁹ Keuners Vernunft erweist sich indes, so wieder Benjamins Aufsatz, als keine bloß beobachtende: In seinen Aufzeichnungen wird »nicht nur der Sachverhalt, sondern die Haltung des Sprechenden durchsichtig«,¹²⁰ was Keuner einen normativ-erziehenden Unterton verleiht und sozusagen sein ‚Spiel‘ aufdeckt: »Sein Ziel ist der neue Staat.«¹²¹ In ihm konvergiert die Haltung des Denkers mit der des Lehrers, ja des »Politiker[s]«, worin Brechts typische Gleichstellung von Kommunismus und Vernunft, so wie sie etwa im Gedicht *Der Kommunismus ist das Mittlere* (1931) prägnant vorkommt, unschwer zu erblicken ist.¹²² Durch »die Schnur der festen Meinung« zusammengehalten, liefert diese Haltung »präzise und klare Antworten« und suggeriert Verlässlichkeit.¹²³ Der Traum eines Theaters des Widerspruchs weicht so für Brecht der »aufklärerische[n] Pose« des Staatsklassikers.¹²⁴ Doch »die Pose

¹¹⁵ GBA 21, 310 und *passim*.

¹¹⁶ W 8, 224.

¹¹⁷ Benjamin 1991, III, 446. Den Ausdruck benutzt Benjamin jedoch nicht direkt in Bezug auf Keuner, sondern in seiner Rezension des *Dreigroschenromans*, aus dem er bekanntlich stammt (vgl. GBA 16, 172-173).

¹¹⁸ W 8, 230. Eigentlich entstanden die ersten Keuner-Parabeln innerhalb des *Fatzer*-Materials; seit den 30er Jahren löste sie Brecht aus dem Fragment heraus und erweiterte die Sammlung mehrfach bis zu seinem Tod. Vgl. GBA 18, 11-43+457-485; 436-451+666-669.

¹¹⁹ Benjamin 1991, II/2, 662-663.

¹²⁰ Benjamin 1991, II/2, 664.

¹²¹ Benjamin 1991, II/2, 663.

¹²² »Der Kommunismus ist wirklich die geringste Forderung / Das Allernächstliegende, Mittlere, Vernünftige. [...] Wer sich gegen ihn stellt, ist nicht ein Andersdenkender / Sondern ein Nichtdenkender« (GBA 14, 136).

¹²³ Benjamin 1991, II/2, 664.

¹²⁴ W 9, 161.

des Klassikers«, wird Müller andernorts anmerken, »erfordert homerische Blindheit«: Aus Keuner werde, wie aus Brecht selbst, eine in gewissem Sinne ‚blinde‘ Figur politischen Einverständnisses.¹²⁵

Dass Müller Brecht eine ausdrücklich »aufklärerische« Haltung zuschreibt, ist hier natürlich von Belang. Implizites Bindeglied ist dabei die spezifisch sozialistische Form der Humanismus-Aneignung. Und zwar verhielt sich die sozialistische Kulturpolitik gegenüber der aufklärerisch-humanistischen Erbschaft genauso wie gegenüber der klassischen Antike, auf der die Aufklärung über die Renaissance fußte. Die Richtlinie kam dabei von Marx, der den bürgerlichen Humanismus-Begriff mittels einer Resemantisierung in kommunistischem Sinne vorsätzlich ‚gerettet‘ hatte: Den Kommunismus definieren die *Ökonomisch-philosophischen Manuskripte* geradezu als »vollendeten Humanismus«, der durch die Aufhebung des Privateigentums als Faktor der Selbstentfremdung eine »wirkliche Aneignung des menschlichen Wesens durch und für den Menschen« erst ermögliche.¹²⁶ Folgend auf Marx' Umdeutung wurde das aufklärerisch-humanistische Gedankengut auch durch die ostdeutsche Kulturpolitik insofern angeeignet, als sie dessen Umwandlung von bürgerlichem Bildungsprivileg zur Massenangelegenheit propagierte.

Die Konstellation muss in Müllers Augen klar gewesen sein: Jenseits der populistischen Rhetorik war der Humanismus in der DDR wieder zum systemgehörenden, konsensstiftenden Instrument verkommen. Wenn Brecht also wie Lessing glaubte, sich diese Ideologie noch im Sinne einer literarischen Pädagogik nutzbar machen zu können,¹²⁷ so erscheint dies Müller als die bestenfalls naive Vorstellung einer noch unvollständigen, noch unzureichend über sich selbst aufgeklärten Aufklärung, die ihren »dunklen Seiten [...], ihre[n] Schamteilen« gegenüber blind bleibt.¹²⁸ Der Keuner-Brecht sei insofern *volens nolens* zum Vertreter einer institutionellen, im hier entfalteten Sinne ‚imperialen‘ Aufklärung geworden, die mit ihren normativen Rastern die »viel vielfältigere Wirklichkeit«¹²⁹ zugunsten ideologischer Schemen verfehlt, weil sie durch den kommunistischen Humanismus – so Marx – »die wahre Auflösung des Streits zwischen Existenz und Wesen, zwischen Vergegenständlichung und Selbstbestätigung, zwischen Freiheit und Notwendigkeit, zwischen Individuum

¹²⁵ W 11, 749.

¹²⁶ MEW 40, 536.

¹²⁷ Für eine einschlägige Erörterung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Brechts und Lessings Vorstellung eines aufgeklärt-pädagogischen Theater und dessen Praxis vgl. u. a. Schrimpf 1965.

¹²⁸ W 9, 161.

¹²⁹ Nach W 12, 9.

und Gattung« erzielt zu haben glaubt.¹³⁰ Eine solche Aufklärung »gibt es nur mit Scheuklappen«, wendet Müller ein: »Sonst läuft man ständig Gefahr, auf etwas zu stoßen, was nicht ins Raster paßt«. Aber er fügt auch hinzu: »Die [Scheuklappen] kann man nur in der Kunst ablegen«.¹³¹

Zwanzig Jahre nach *Leben Gundlings* knüpft eine andere Szene von Müllers Theater gerade an diese offene Stelle an und entfaltet sie signifikanterweise anhand der Brechtschen Nachdichtung einer anderen römischen Aufruhr-Geschichte. Es handelt sich um Müllers letztes Stück, das 1994-95 kurz vor dem Tod geschriebene und 1996 postum uraufgeführte *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*. Nach seit 1987 andauernder dramatischer Verstümmelung entstanden, gilt das Stück als Theatertestament Müllers, als letzte, durchlittene Abrechnung mit seinem unerbittlichsten ‚Gespenst‘: Deutschland. Offenkundig ist dabei die Kontinuität mit *Germania Tod in Berlin*, wobei die Nummerierung aber rätselhaft bleibt: Ist *Tod in Berlin* schon das zweite Germania-Stück nach *Die Schlacht*? Oder stellt die *Germania* schlechthin, Tacitus’ Werk, Nummer 1 dar? Die Hypothesen vermehren sich noch sehr.¹³² Ausgiebiger führt die Ätiologie des zweiten Titelteils auf den gleichnamigen Roman von Paul Coelestin Ettighoffer aus dem Jahre 1931 zurück, der Soldatenerfahrungen im Ersten Weltkrieg schildert. Wie dessen titelgebendes Kapitel ist Müllers Stück von phantasmatischen Figuren bewohnt, die aus den Mäandern der Geschichte wiederkommen, um einander und ihren Autor zu quälen: Von Rosa Luxemburg über Hitler, Stalin, den toten Stalingrad-Soldaten, den KZ- und Gulag-Opfern bis zu Brecht selbst sind die Geschichtsfiguren, die sich hier ein letztes Mal in einer trauervollen Phantasmagorie sammeln, für Müller selbst die Untoten, die ihn zeitlebens ruhelos beschäftigt haben. So lässt sich im von Untoten heimgesuchten »toten Mann« zweifelsohne auch ein Selbstbezug Müllers erkennen, »der wohl geahnt haben dürfte, daß er bei Erscheinen des Stücks schon tot sein würde«.¹³³

Analog zu *Tod in Berlin* gestaltet sich das Stück als dramatisches Kompositum aus neun »gedanklichen und ästhetischen Fertigteilen«,¹³⁴ die durch verschiedene Stationen der Kriegs- und Nachkriegsparabel Deutschlands einen Bogen schlagen. Der veränderte

¹³⁰ MEW 40, 536.

¹³¹ W 12, 9.

¹³² Dazu u. a. Schmitt 1999, 181; Jourdeuil (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 216; Ramalhete Gomes 2014, 231. Entscheidend erscheint der Hinweis, dass die 1993 herausgekommene Collage-Inszenierung *Duell Traktor Fatzer* ursprünglich *Germania 2* betitelt war. Vgl. dazu Wilke (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 206.

¹³³ Schmitt 1999, 182. Als Müller sich im August 1994 Gedanken über ein *Orestie*-Projekt machte, gab er zu bedenken: »Ich weiß nicht, ob ich dieses Jahr für so ein Projekt noch habe« (W 12, 492).

¹³⁴ Eke 1999, 248.

Sichtpunkt nach 1989 erlaubt nun eine Schlussbilanz der sozialistischen Jahrhundert Erfahrung, welche bereits bei Stückeröffnung eindeutig unheilvoll ausfällt. Als Wachposten der Berliner Mauer tätig, bekennen hier Walter Ulbricht und Ernst Thälmann das Scheitern ihres alten politischen Traums:

Das Mausoleum des deutschen Sozialismus [sc. die Mauer]. Hier liegt er begraben.
Die Kränze sind aus Stacheldraht, der Salut wird auf die Hinterbliebenen abgefeuert.
Mit Hunden gegen die eigne Bevölkerung. Das ist die rote Jagd. So haben wir uns
das vorgestellt in Buchenwald und Spanien.¹³⁵

Kulisse und Charaktere der Eröffnungsszene sind die ersten mehrerer Anspielungen auf *Hamlet*, den *locus classicus* quälender Gespenster im Drama.¹³⁶ Die leitmotivische Vexierfrage kommt hier jedoch von einem ratlosen Thälmann: »Was haben wir falsch gemacht«.¹³⁷ Wie ein trübes Gegenstück zu Lenins initiativem *Was tun?* versiegelt der Satz in pathosvoller Übersteigerung den gesamten Fragehorizont des Stücks: die Erstarrung der Utopie im Beton des real existierenden Sozialismus. Wenn unmittelbar danach Rosa Luxemburg die Bühne betritt, scheint dies bereits eine Antwort darzubieten. Angedeutet wird dabei noch einmal die Dekapitation der deutschen kommunistischen Partei und mithin eines demokratischen Wegs in den Sozialismus durch die verhängnisvolle Ermordung von deren Führungspersönlichkeiten. Die letzte Szene wird diese Spur zu Ende denken. War am Ende von *Tod in Berlin* die wiedergeborene »rote Rosa«¹³⁸ als Hoffnung des sterbenden Arbeiters erschienen, so hat in *Germania 3* der szenenbetitelnde »Rosa Riese« Wolfgang Schmidt, der wegen Erziehung und Militär psychisch gestörte Serienmörder und Liebhaber von rosafarbiger Unterwäsche, der zwischen 1989 und 1991 in den Brandenburgischen Wäldern fünf Frauen tötete, das letzte Wort.¹³⁹ Am Ende des Jahrhunderts verhüllt das Auftreten des Mörders, brutale Epitome deutscher ideologischer Deformationen, das Urbild der Utopie.

Innerhalb dieses Rahmenbogens von der roten Rosa (Szene I) zum rosa Riesen (Szene IX), von der Utopie zu ihrem Mord, entfaltet Müller sein dramatisches Material spiegelsymmetrisch um die Mittelachse der Szene V (*Der Gastarbeiter*), die zwischen Räumen und Zeiten von den letzten Kriegstagen 1945 zur Gegenwart des wiedervereinten Deutschlands hin und her springt. Szenen II, III und IV (*Panzerschlacht*, *Siegfried Eine Jüdin aus*

¹³⁵ W 5, 255.

¹³⁶ Für die weiteren *Hamlet*-Verweise vgl. Ramalhete Gomes 2014, 234.

¹³⁷ W 5, 255.

¹³⁸ W 4, 376.

¹³⁹ W 5, 296.

Polen, Es blies ein Jäger wohl in sein Horn) spielen im Zeitraum zwischen dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf die Sowjetunion und dem Tod Hitlers. Szenen VI, VII und VIII (*Die zweite Epiphanie, Maßnahme 1956, Party*) spielen in der Nachkriegszeit der DDR und enden 1956, im Jahr jenes XX. Parteitags der KPdSU, auf dem Chruschtschow erstmals die Vergehen Stalins vor den Parteimitgliedern offenlegte.

In *Maßnahme 1956* markiert der Tod Brechts im August jenes Jahres den Ausgangspunkt einer parodisch-burlesken Szene um die Verspießerung des DDR-Theaters, die sich als tragikomische Subvariante des Grunderkenntnisses des Stücks entfaltet: »Der hohen Tragödie des Sozialismus (Stalinismus) folgt als Satyrspiel die prosaische (lächerliche) Geschichte des realexistierenden Kleinbürger-Sozialismus der DDR.«¹⁴⁰ Nur noch ironisch bleibt der Titelbezug auf Brechts Lehrstück *Die Maßnahme* (1930), von dessen politischem Elan 1956 recht wenig übrig zu bleiben scheint: Maß genommen wird nun buchstäblich, und mit viel Getue, für den Sarg des Autors.¹⁴¹ Dessen Tod erst drei Jahre nach dem Aufstand des 17. Juni hat unter seinen Nachfolgern im Berliner Ensemble, wo die Szene spielt, ein nicht nur ästhetisch, sondern auch politisch verwirrtes Umfeld hinterlassen: In Ungarn wurde jüngst der Anlauf zu einer Reform des erstarrten Sozialismus mit sowjetischen Panzerverbänden unterdrückt, in Ostdeutschland der oppositionelle Philosoph Wolfgang Harich als Revolutionsfeind inhaftiert. Unmissverständlich zeigen beide Ereignisse auf eine Restalinisierung der nach 1953 scheinbar liberalisierten Politik des sozialistischen Lagers.

Vor diesem aufdringlichen Hintergrund laufen im Berliner Ensemble die Proben von Brechts *Coriolan*, einer Bearbeitung von Shakespeares *Coriolanus* (1605-08).¹⁴² Brecht hatte das Stück zwischen 1951 und 1953 verfasst und unvollendet gelassen. Wie Lessing hatte er sich dabei um eine politisch ‚aufklärende‘ Lektüre des römischen Stoffs bemüht, die diesen vom ideologischen Vorurteil der bisherigen Überlieferung – hauptsächlich Plutarch, Livius und Shakespeare selbst – befreien sollte.¹⁴³ Im Vergleich zu Lessing musste Brecht aber dabei mit einer umgekehrten Konstellation arbeiten: Der titelgebende Held war hier nicht der zu rehabilitierende Antreiber einer Plebs-Erhebung, sondern der sie unterdrückende Patrizier, auf dessen Seite die Sympathien der klassischen Quellen durchaus gingen. Erschwerend kam für Brecht die romantische und nazistische Tradition hinzu, die den

¹⁴⁰ Eke 1999, 262-263.

¹⁴¹ Es handelt sich dabei um eine wahre Begebenheit, an die auch Müllers Autobiografie erinnert (W 9, 180-181).

¹⁴² GBA 9, 7-81.

¹⁴³ Plut. *Cor.*; Liv. 2, 33-35, 39-41.

Coriolan als außerordentliches Individuum sowie unersetzbaren Leader glorifiziert und in dessen tragischen Tod eine emotionale Pointe gesetzt hatte.¹⁴⁴

In ausdrücklichem Gegensatz zu solchen Lektüren gestaltet Brecht sein Drama als im Sinne der *Antigone*-Vorgaben entpersonalisierte, enttragödisierte und »durchrationalisierte« Ermittlung eines durchweg *gesellschaftlichen* Vorgangs.¹⁴⁵ Mit der üblichen Skepsis gegenüber den ‚großen Männern‘ der Geschichte und nicht ohne beträchtliche Eingriffe in die tradierte Handlung kehrt er die sozialen Verhältnisse um und schreibt die Geschichte ‚von unten‘ neu. Die Plebejer werden somit zu klassenbewussten Akteuren idealisiert, der große Brite hingegen als diktatur-anstrebender Militärspezialist dargestellt, der einst während des Kriegs nützlich für Rom war und es jetzt in Friedenszeit als Volksfeind gefährdet. Als der verbannte Coriolan dann im Bündnis mit den feindlichen Volskern gegen Rom ins Feld zieht, verweigert Brecht dessen Niederlage und Tod jede empathische oder heldenhafte Dimension. Treffend erscheint daher das Urteil, Brecht habe aus der Tragödie des Coriolan eine »Tragödie gegen den Coriolan« gemacht,¹⁴⁶ die, die Folgen nazifaschistischer Ideologie noch vor Augen, gegen die Gefahren des bürgerlichen Kults des Individuums ganz im Sinne eines Lehrstücks warnen sollte.

Noch mehr als ein Stück über den Faschismus betrachtete Müller den *Coriolan* indes als »Versuch, das *Stalin*-Problem auf die Bühne zu bringen«,¹⁴⁷ »angegangen noch vor, intensiviert nach dem Tod Stalins, in der Zeit vor dem XX. Parteitag der KPdSU«.¹⁴⁸ Verschlüsselt in der Figur des römischen Anführers sei also der gleichzeitige Held und Mörder des Sozialismus, oder, wie Brecht nach der Lektüre der Parteitagsakten 1956 formulierte, »der verdiente Mörder des Volkes«.¹⁴⁹ Die *Coriolan*-Parabel mit Verweisen auf Brechts *Galilei* verflechtend,¹⁵⁰ gestaltet Müller in *Maßnahme 1956* das ‚Urdilemma‘ des sozialistischen Staates so, wie er es auch schon im *Horatier* in kritischer Auseinandersetzung mit

¹⁴⁴ Vgl. Guntner 1995, 110.

¹⁴⁵ GBA 25, 74.

¹⁴⁶ Kuczynski 1969, 402.

¹⁴⁷ W 9, 97. Hervorhebung hinzugefügt.

¹⁴⁸ W 10, 307.

¹⁴⁹ Zitiert wird aus dem Gedicht *Der Zar hat mit ihnen gesprochen* (GBA 15, 300-301).

¹⁵⁰ In der Debatte zwischen Palitzsch und Werkwerth wird Galileis Dialog mit dem kleinen Mönch zitiert, dessen Plädoyer für das geozentrische System Müller als eine unfreiwillige »Selbstdenunziation« (W 9, 178) des Aufklärers Brecht deutet: »Nicht ersetzbar zu sein, das ist das Bedürfnis, das der kleine Mönch in Brechts Galilei ausdrückt, wenn er das ptolemäische, zentrierte Weltbild verteidigt, in dem jeder seine kleine oder große Rolle im „Welttheater“ spielt. Sein Monolog verdeutlicht, was Aufklärung als Einsicht in die radikale Endlichkeit für den Menschen bedeutet: Zunächst einmal den Verlust des metaphysischen Sinns, ohne daß ein anderer an seine Stelle träte« (Müller-Schöll 2002, 485; vgl. dazu auch Schmitt 1999, 211-212).

Brecht szenisch befragt hatte: als Problem eines Gemeinwesens, das in Konflikt mit seinen Helden gerät; das Helden zuerst braucht, um sich durchzusetzen, sie aber dann sofort wieder opfern muss, »weil kein Einzelner jene Unendlichkeit verkörpern kann und darf, derer es zur Gründung des Staates bedarf«. ¹⁵¹ Der »Spezialist« Coriolan, der im Krieg für Rom unerlässlich war, bedroht es im Frieden gerade durch seine Sonderlichkeit: Sein Spezialistentum gefährdet die Macht des Volks und lässt den Helden in Feind umschlagen. In gewisser Weise lässt sich der Problemkern auch hier auf den Widerspruch reduzieren, der dem Prinzip der Stellvertretung als ‚imperialem‘ Prinzip innewohnt: Einerseits beruht die staatliche Ordnung auf einem Akt vor- und mithin außergesetzlicher Gewalt (nach Benjamin und Schmitt) und ist insoweit auf Sonderfiguren angewiesen; andererseits schaltet das rein *sachliche* Prinzip des *imperium* jede persönliche *auctoritas* aus und macht alle ersetzbar. ¹⁵²

Durch Entemotionalisierung und rationale Ausnüchterung sollte Brechts Parabel eine eindeutige Antwort auf das Problem liefern: Aus dem Helden, der bei Shakespeare »durch seine Persönlichkeit seine herausragende Stellung rechtfertigt«, ¹⁵³ wird ein »Spezialist«, der seine Sonderstellung wieder verliert, wenn der Notstand überwunden und das Volk in der Lage ist, seine Aufgabe zu übernehmen. Nicht zuletzt sollte dies auch eine Stellungnahme zum Problem der Rolle der bürgerlichen Intellektuellen in der DDR darstellen: »Durften ihnen Privilegien zugestanden werden, um sie bei der ‚Stange zu halten‘?«. ¹⁵⁴ Ziel der Intellektuellen sollte es sein, sich ersetzbar zu machen. Dass Brecht seine stilisierende Reinigung der Vorlage auch in diesem Fall mit Realitätsverlust bezahlte, bildet wie im *Horatier* den Motor und Aussagekern von Müllers Bearbeitung – »Shakespeares Bilder sind geräumiger als Brechts, weil sie weniger genau sind«. ¹⁵⁵ Gegen die Gefahr ideologischer ‚Verengung‘ führt aber *Maßnahme 1956* nicht Shakespeare, sondern Brecht gegen Brecht ins Feld.

Auch den Brecht-Schülern Manfred Werkwerth und Peter Palitzsch entgehen die möglichen Gegenwartsverweise des *Coriolan* nicht, ihretwegen ringen sie ja auf der Bühne des Ensembles um die autorgetreuste Aktualisierung des Stücks. Für Palitzsch ist *Coriolan* ein durchaus politisches »Zeitstück«, während der parteitreuere Werkwerth jeden Anschein eines direkten aktuellen Bezugs vermeiden und das Drama als »Parabel« inszenieren

¹⁵¹ Müller-Schöll 2002, 490.

¹⁵² Zu Müllers Unterscheidung zwischen den lateinischen Begriffen *imperium* und *auctoritas* vgl. das Zitat in § 3, Anm. 205.

¹⁵³ Knopf 1996, I, 306.

¹⁵⁴ Knopf 1996, I, 306.

¹⁵⁵ W 12, 259.

möchte.¹⁵⁶ Denn »schließlich könnte man nach dem Volksaufstand in Ungarn und zuvor in der DDR die Plebejer mit den Proletariern, Rom mit Ost-Berlin und Coriolan mit Stalin gleichsetzen, den und dessen Nachfolger es ebenso zu ‚verbannen‘ gelte«.¹⁵⁷ Während dieser Zank auf der Probebühne abläuft, führen im Büro der Intendanz die »Brechtwitwen«¹⁵⁸ Helene Weigel, Elisabeth Hauptmann und Isot Kilian eine parallele Debatte über die Rolle von Brechts Theater in der DDR-Gesellschaft: offene Konfrontation mit der Staatspolitik oder (kritische) Loyalität gegenüber dem antifaschistischen Staat lauten die Positionen. Auf jeweils künstlerischem und biografischem Terrain stellen die zwei Gespräche letztendlich die beiden Kehrseiten des Brecht-Bilds dar, so wie sie auch *Keuner* ± *Fatzer* polarisiert hatte: störender Griff in die Realität vs. institutionalisierte Rolle als DDR-Literaturvater.

Während die Radiomeldung der Verhaftung Harichs im Hintergrund läuft, stellt eine der Witwen dessen Stellungnahme »[m]it dem Volk / Gegen die Panzer« Brechts Verhalten am 17. Juni entgegen: »Er hat seine Mütze / Gezogen vor den Panzern Dreiundfünfzig«.¹⁵⁹ Anekdotischen Berichten zufolge soll Brecht damals auf den Straßen Berlins den sowjetischen Panzern zugewunken haben.¹⁶⁰ Noch mehr litt sein öffentliches Bild unter dem partiellen Abdruck seines darauf geschriebenen Briefs an die Regierung durch die Parteizeitung, welche nur seinen *prinzipiellen* Solidaritätsausdruck unter Ausschluss sämtlicher kritischer Aussagen zu den Gewaltmethoden wiedergab.¹⁶¹ Trotz weiterer kritischer Äußerungen – darunter das berühmte Gedicht *Die Lösung*¹⁶² – blieb Brechts Stellung zur ostdeutschen Regierung stets durch eine gewisse Ambivalenz gekennzeichnet. Freilich war ihm der fehlerhafte DDR-Sozialismus nach der Erfahrung des Faschismus immerhin lieber als überhaupt kein Sozialismus.¹⁶³ Doch nach dem ungarischen Aufstand im Oktober 1956 – nach der Bestätigung also, dass die staatliche Gewaltanwendung gegen das eigene Volk drei Jahre zuvor keinen Einzelfall, sondern eine systemische Praxis dargestellt hatte – wäre ihm eine solche Haltung wohl nicht mehr möglich gewesen. Vor einer öffentlichen Revision seiner Ideen

¹⁵⁶ W 5, 280.

¹⁵⁷ Schmitt 1999, 211.

¹⁵⁸ W 5, 278.

¹⁵⁹ W 5, 278.

¹⁶⁰ Mittenzwei 1989², II, 497.

¹⁶¹ Vgl. u. a. Schmitt 1999, 210.

¹⁶² Das Gedicht berichtet von Flugblättern, die die Regierung nach dem 17. Juni verteilte und wodurch sie die Forderung erhob, die Bevölkerung müsse ihre Arbeit verdoppeln, um das Vertrauen der Regierung zurückzugewinnen. Das Gedicht kommentiert dies mit dem ironischen Vorschlag: »Wäre es da / Nicht doch einfacher, die Regierung / Löste das Volk auf und / Wählte ein anderes?« (GBA 12, 310).

¹⁶³ Vgl. Schmitt 1999, 210.

wurde Brecht jedoch von seinem »rechtzeitigen« Tod im August desselben Jahres bewahrt: »Das war der letzte Moment, wo er gut sterben konnte, 1956«, behauptet Müller in einem Interview.¹⁶⁴ Ähnliches meint auch die Witwe Hauptmann:

Der Tod war pünktlich. Er ist gestorben, als für ihn die Zeit war
Um ungewaschen in den Tod zu gehen.
Gewusst wann. Immer schon war er der Klügste.
Man steigt nicht zweimal in den gleichen Fluss
Man zieht die Mütze nicht zweimal vor Panzern.¹⁶⁵

Indem Müllers Szene die Kulisse von 1956 mit den Rückbezügen auf 1953 verflechtet, legt sie den Finger auf ebendiese problematische Seite der Brechtschen Überfigur. Die gegenseitige Überschneidung und Unterbrechung der *Coriolan*-Proben¹⁶⁶ mit dem per Lautsprecher übertragenen Zweikampf der Meisterschüler zeigt auf den Widerspruch, der zwischen der von Brecht hinterlassenen literarischen und existenziellen Lehre klafft: Hatte *der Schriftsteller* die römische Plebejer-Revolution in seiner Bearbeitung durchaus und eindeutig unterstützt, so vermochte *der Mensch* in der eigenen Gegenwart nicht gleichzutun. In diesem kritischen Gehalt zeigt die Szene unübersehbare Affinitäten mit Günter Grass' Theaterstück *Die Plebejer Proben den Aufstand* (1966), das sich dreißig Jahre zuvor derselben Episode zugewandt hatte.¹⁶⁷ Die ambivalente Haltung Brechts zum 17. Juni kommt hier direkt zum Vorschein, indem »der Chef« unmittelbar mit den Berliner Geschehnissen konfrontiert wird. Seine Theaterproben des *Coriolan* (!) werden nämlich durch einige am Aufstand teilnehmende Bühnenarbeiter unterbrochen, die ihn für ihre Sache gewinnen wollen. Eine Dialektik entsteht zwischen der fiktiven und der realen Erhebung, wenn der Chef, das Potenzial der Zweiteren komplett verkennend, die Sätze und Verhaltensweisen der Arbeiter lediglich als Inspirationsmaterial für seine Aufführung benutzt. Nach Grass' eigenem Kommentar:

Die Bauarbeiter sprechen von Ulbricht und Grotewohl; er spricht von den Volkstribunen Sicinius und Brutus. Die Arbeiter erläutern die Normenerhöhung; er betont, welche Rolle sizilianische Getreidelieferungen für Rom gespielt haben. Die Arbeiter

¹⁶⁴ W 10, 412.

¹⁶⁵ W 5, 280.

¹⁶⁶ Wobei Brechts Text ausschnittshaft zitiert und teilweise frei bearbeitet wird: vgl. Schmitt 1999, 212-213.

¹⁶⁷ Vgl. Grass 2020a. Obwohl Grass' Stück keine greifbaren Spuren in Müllers Szene hinterlässt, weist Ramalhete Gomes auf eine Reihe unwiderlegbare Affinitäten mit Müllers Szene (angefangen mit der Ausgangssituation der *Coriolan*-Proben selbst) sowie auf die Tatsache, dass unter Müllers Manuskripten sich eine fotokopierte Version von Grass' Text befindet (HMA 5591; vgl. Ramalhete Gomes 2014, 240-241; 243-249). Zutreffend bezeichnet Ramalhete Gomes Grass' Stück in diesem Licht mit Slavoj Žižek als einen »vanishing mediator« von Müllers Text (2014, 243; vgl. Žižek 2008, 182).

zitieren ihn; er zitiert Shakespeare. Die Arbeiter berufen sich auf Marx; er beruft sich auf Livius.¹⁶⁸

Eine paradoxe Dynamik entsteht, wobei der Chef so sehr damit beschäftigt ist, einen überzeugenden Plebejer-Aufstand zur revolutionären Erziehung seines Publikums zu inszenieren, dass er gar nicht wahrhat, dass ein solcher schon vor seinen Augen stattfindet: »[I]ncapable of recognising a real uprising even as it knocks at his door«, so Ramalhete Gomes, »[he] loses his chance to actually step from the stage to the streets«.¹⁶⁹ Mit ähnlichen Worten fragt Palitzsch Werkwerth, wenn dieser dieselbe Neigung zu einer rein künstlerischen Umsetzung des *Coriolan* zeigt: »Gehst du manchmal auf die Straße«.¹⁷⁰ Die akritische Realitätsferne eines Werkwerth, der sich nur um den fiktiven Aufstand kümmert, während andere Intellektuelle wie Harich wirklich auf den Straßen protestieren, reflektiert die fehlgeschlagene politische Lehre Brechts, die den Widerspruch in Müllers Augen selbst nicht loskommen konnte.

Der Keuner-Fatzer-Aufsatz geht dieser Inkonsequenz in Brechts Biografie aufschlussreich auf den Grund. Hauptbefund ist hier, dass der ‚klassische‘ Brecht in der sozialistischen Wirklichkeit langsam jenen Griff auf die Realität und jene eiserne Kritikbereitschaft verlor, mit denen er an die Hitler-Regime herangegangen war. Auf diese ‚Doppelstandards‘ spielt wohl auch Hauptmanns Aussage an: »Jetzt muss er in zwei Hälften weiterleben. / Die eine Marmor und die andere Gips«,¹⁷¹ und im selben Geist wird auch Palitzsch schal anmerken: »Was er nicht geschrieben hat, ist *unsre* / Tragödie«.¹⁷² Tatsächlich stellte der Stalinismus im Ostblock und in der DDR-Gegenwart den sich ausdehnenden blinden Fleck von Brechts letzten Werken dar;¹⁷³ Müller spricht ihn in den Interviews wiederholt an:

Der klassische Brecht lebte in einer Welt, oder seine Sicht auf die Welt war einfach dualistisch. Also es gab eine Welt vor der Revolution, eine Welt nach der Revolution. Und sein Problem war Hitler, das war seine letzte Fixierung. Und wegen der Fixierung auf Hitler hat er das Problem Stalin verdrängt, und das war ganz legitim in der Zeit, in der er gelebt hat, und das wurde für ihn zunehmend ein Problem in der DDR.¹⁷⁴

¹⁶⁸ Grass 2020b, 95.

¹⁶⁹ Ramalhete Gomes 2014, 240-241. Wie dieser bemerkt, steht der Untertitel von Grass' Stück, *Ein deutsches Trauerspiel*, im Einklang mit Müllers textueller Operation eines Bogen-Schlagens von Lessing über Brecht bis zu sich selbst sowie mit den verschiedentlichen Aussagen, in denen er die revolutionäre ‚Unzeitigkeit‘ als Grundproblem der gesamten deutschen Geschichte beklagt (z. B. in W 11, 522-524 und 704).

¹⁷⁰ W 5, 283.

¹⁷¹ W 5, 284.

¹⁷² W 5, 281. Hervorhebung hinzugefügt.

¹⁷³ Vgl. dazu Müller 1994.

¹⁷⁴ W 10, 411.

Brechts Verhängnis war das Schweigen über Stalin. Was politisch völlig zu rechtfertigen war, denn Hitler war der Hauptfeind, deswegen wollte er über Stalin schweigen, und das schlägt sich nieder in der Struktur seiner klassischen Stücke. Deshalb sind die Konflikte und die Lösungen zu einfach.¹⁷⁵

Aus den manichäischen Kategorien des vorrevolutionären antifaschistischen Kampfs stammend, fanden Brechts »klassische[] Stücke« keinen Platz für intern-sozialistische Störungen in sich; die komplexen Realitäten der Gegenwart blieben so meistens auf den Dualismus Faschismus/Sozialismus reduziert, die Defizite innerhalb des Kommunismus eher ausgeblendet. »Sein Revolutionserlebnis war der Spartakusaufstand gewesen«, meint Grass zur Erklärung von Brechts Unzeitigkeit 1953; »aufständische deutsche Arbeiter hießen bei ihm allezeit Kragler«.¹⁷⁶ Analog dazu unterstreicht Müller, dass Brecht »sein Formenarsenal [...] im Umgang mit einer anderen Wirklichkeit, ausgehend von der Klassenlage und den Interessen des europäischen Proletariats vor der Revolution« ausgebildet hatte; doch ganz anders sah nun die Situation »unter den Bedingungen des kalten Krieges [...] in einem besetzten und geteilten Land« aus, in der »neue Bewertungsgesetze« entstanden waren, die »dieses Muster perforiert« hatten.¹⁷⁷

Diese Wirklichkeit ist mit den klassisch marxistischen Kategorien nicht zu greifen. [...] Das Netz seiner [...] Dramaturgie war zu weitmaschig für die Mikrostruktur der neuen Probleme: schon die »Klasse« war eine Fiktion, in Wahrheit ein Konglomerat aus alten und neuen Elementen [...]: ehemalige Wehrmachtsoffiziere, Beamte des faschistischen Staatsapparates, Studienräte usw., dazu gescheiterte Funktionäre der neuen Bürokratie; der Große Entwurf zugeschüttet vom Sandsturm der Realitäten.¹⁷⁸

Die Lehre des *Horatier* taucht im Gedächtnis auf: Die »unreine Wahrheit«¹⁷⁹ des Sozialismus lässt sich durch die dualistische Anschauung der Lehrstücke, die bloß »auf die Negation der Negation basiert«,¹⁸⁰ nicht erfassen und freilegen. Das Absinken von Brechts ideologisch scharfer Welt in einer »Sandsturm«-Gegenwart, die er immer schlechter ‚lesen‘ konnte (und wollte), und die ihn jedoch gleichzeitig schon als Meister zelebrierte, macht den späten Brecht in Müllers Augen zu einer zunehmend anachronistischen und gar tragischen Gestalt:

Brecht ist in seinen letzten Jahren natürlich eine tragische Figur geworden. [Das] war [...] in irgendeiner Weise ein Prozeß von Verlöschen seiner Zeit in der DDR,

¹⁷⁵ W 12, 764.

¹⁷⁶ Grass 2004b, 94.

¹⁷⁷ W 8, 230.

¹⁷⁸ W 8, 228.

¹⁷⁹ W 4, 83.

¹⁸⁰ W 8, 228.

und da hat er sich voll konzentriert auf Theater, also aufs Inszenieren, und die Literatur beiseite gelassen. Er hat eigentlich nur noch sein Werk exekutiert und verkauft, aber er hat nie [...] mit beiden Augen auf diese neue Wirklichkeit geguckt, das konnte er nicht, das konnte man von ihm auch nicht verlangen, das hätte er nicht ausgehalten.¹⁸¹

Das einst kritische Schreiben sei in Brechts Spätjahren in bloße »Exekution« ausgetrocknet und immer mehr durch die theatralische Menagerie vereinnahmt worden. Die Wirkung des Kritikers habe dem Erfolg des Klassikers gewiecht, wie *Maßnahme 1956* aus der Perspektive von Brechts ideellem Erbe zeigt: Zunächst entscheiden sich die drei Witwen dagegen, dem verhafteten Harich zu helfen, um die öffentliche Stellung des Theaters nicht zu gefährden (»Wir retten das Theater oder ihn«).¹⁸² Daraufhin machen die Worte eines Bestattungsbearbeiters deutlich, dass Brecht sich auch von der arbeitenden Bevölkerung »zu viel erwartet« hatte:¹⁸³ Der Mann arbeitet offenkundig nicht für sozialistische Ideale, sondern bloß für Geld und privaten Genuss (»Und vielleicht hast du dich zu lieb gehabt / Und deine Arbeit. Ich arbeite für Geld. / Mein Spass heisst Feierabend, Bier und Weiber«); das von den Intellektuellen erhoffte sozialistische Bewusstsein hat in der Arbeiter-Realität offensichtlich nicht Fuß gefasst.¹⁸⁴ Schließlich löst sich in künstlerischem Bereich der Streit zwischen Werkwerth und Palitzsch langsam auch in dieselbe Richtung auf. Wenn Werkwerth seine Überzeugung äußert, den Übervater »ersetzen« zu müssen, indem er und die anderen »seine Arbeit« tun, fragt Palitzsch kritisch: »Tun wir sie?«.¹⁸⁵ Mit Palitzsch' Replik deutet Müller auf die Tatsache an, dass Werkwerth das Stück 1964 mit großem Publikumserfolg aufführte, dabei aber die nach seiner Ansicht »idealisierte« Selbstbestimmungsrolle des Volks

¹⁸¹ W 10, 411.

¹⁸² W 5, 279.

¹⁸³ Schmitt 1999, 215.

¹⁸⁴ W 5, 286.

¹⁸⁵ W 5, 285. In Palitzsch' Zweifel an der Richtigkeit der Arbeit im Ensemble erklingt Müllers explizites Urteil über die künstlerische Krise des Theaters nach Brechts Tod. Das Ensemble verkam da tatsächlich zu einer Art »Grabstätte« (W 9, 178) oder »museale[m] Theater«, in dem nur noch epigonal-anschnürende Aufführungen Brechtscher Stücke stattfanden, was zudem Brechts eigenen Prinzipien widersprach (W 12, 239). Müller versäumte es nicht, seine Perplexität gegenüber einer derartig entfunktionalisierenden Behandlung Brechts in verschiedenen Gesprächsäußerungen auszudrücken. So etwa W 10, 348-349: »Stücke oder Szenen wurden am Tisch vorinszeniert, sie wurden kalkuliert, man hat genau ausgerechnet, wie man es machen muß. Dann wurde es auf der Bühne umgesetzt, statt daß man auf der Bühne Versuche gemacht hätte. Dadurch ist die Regie eine Exekutive der Dramaturgie geworden, und das ist totes Theater. [...] Wenn der Brecht probiert hat, hat er auch den Text vergessen, hat er das Stück vergessen, ihn interessierten dann die Schauspieler mehr als der Text. Er hat also oft für Schauspieler in ganz konkreten Probensituationen Texte geändert, weil er merkte, der Schauspieler kann diesen Text nicht sprechen, oder es funktioniert nicht. Das heißt nicht, daß es immer Verbesserungen waren. Aber er war immer offen für dieses spontane Moment von Theater«. Ähnlich auch W 12, 239.

verringerte und das ursprüngliche Heldentum des »großen« Coriolan weitgehend wiederherstellte.¹⁸⁶ Aus diesem allseitigen Verfehlen von Brechts theatralischem und politischem Ideal, an dem selbst seine direkten Erben teilhaben, erklären sich nicht zuletzt – um zur ursprünglichen Konjunktur zurückzukommen – Müllers Brecht-Anspielungen in Lessings Monolog über die dürftige Bilanz seiner künstlerischen und zivilen Hinterlassenschaft.

Die Endsequenz von *Maßnahme 1956* verleiht dem Gedanken eine prägnante visuelle Übersetzung: die Geste der Einsargung Brechts, deren Probelauf den des *Coriolan* zeitweilig in den Hintergrund drängt. Mit der Einschreinerung des Provokateurs zum künstlerisch zelebrierten, doch politisch neutralisierten Klassiker wiederholt sich Lessings Einsperrung in der bronzenen Büste, die das störende Potenzial des Schriftstellers erstickt und ihn zum eigenen Monument begräbt. Die Zusammenführung beider Begebenheiten (Einsargung und *Coriolan*-Proben) ist keinesfalls zufällig, sondern ein absichtlicher szenischer Kurzschluss: Sie legt nahe, dass die Frage nach dem Intellektuellenstatus in sozialistischen Regierungen, die das *Coriolan* gegen besänftigende Privilegien entschieden hatte, durch Brechts Biografie anderweitig gelöst wird.¹⁸⁷ Am eigenen (toten) Leib erfährt Brecht somit eine dritte Alternative, die sein vielleicht zu ‚reines‘ dualistisches Raster – Heldentum oder Staat – nicht vorgesehen hatte: das staatliche Heldentum, das die Gefahr der Sonderlichkeit durch ideologische Assimilation verbannt. Als Brechts wachsendes Privileg ihn vom Volk sowie von der eigenen Einsicht entfernt, nach der »das Volk die „großen Einzelnen“ ablöst und in eigener Sache tätig wird«,¹⁸⁸ wird klar, dass seine ideologische »Scheuklappen« ihm nach Müllers Ansicht vor allem den Blick *auf sich selbst* versperrt haben. Brechts erwähnte »Blindheit für die dunklen Seiten der Aufklärung« besteht für Müller gerade in der verfehlten Bewusstwerdung seiner Verwandlung in den eigenen Feind, in einen Coriolan. Schließlich hat die titelgebende *Maßnahme* auch bei ihm funktioniert: Der einst utopische Plebsverteidiger und Unruhestifter hat sich mittels entschärfender Musealisierung in sein Gegenteil verkehrt – »Der Sarg passt«. ¹⁸⁹

¹⁸⁶ Vgl. Werkwerth 1975, 203. Sein Partner war dabei jedoch nicht Peter Palitzsch, sondern Joachim Tenschert.

¹⁸⁷ Vgl. Knopf 1996, I, 306.

¹⁸⁸ Knopf 1996, I, 306.

¹⁸⁹ W 5, 286.

6.4 »IM SPIEGEL / DAS FEINDBILD«. Lessing als Brecht als Müller

Betrachtet man die Geschehnisse um Lessing/Spartakus und Brecht/Coriolan wieder einmal in ihrer Ganzheit, so entfalten sie durchaus ähnliche Konstellationen: Der übereinstimmende Grundgestus, mit dem sich Lessing und Brecht vom jeweiligen ‚plebejischen‘ Theater abwenden, markiert den selbstgewollten ersten Schritt einer verbürgerlichenden ‚Klassisierung‘, die sie dann wiederum von den ursprünglichen Zielen und »Träumen« hinwegführt. Das Klassisch-Werden koinzidiert so für beide Autoren mit einem Rückfall in Privileg und Isolation, der für Müller – wie auch schon bei Hamlet und Debuissou der Fall gewesen war – auf eine selbstreflexive Dimension hinausläuft: das Scheitern der eigenen politischen Ideale und Bestrebungen, oder in eigener Formulierung »das Versagen von Intellektuellen in bestimmten historischen Phasen, das vielleicht notwendige Versagen von Intellektuellen«.¹⁹⁰ Es handelt sich für Müller um ein konstitutiv »stellvertretendes Versagen«:¹⁹¹ Lessings und Brechts Bedrängnis über die inverse Korrelation von Erfolg und Wirkung ist Müllers Erfahrungskern der 70er Jahre, als er das volle, internationale Ausmaß eines Kulturmarkts kennenlernte, der in seinen eigenen Worten dazu ausgerichtet war, »Kunstwerke zu Kulturgütern« zu machen und somit zu »sterilisieren«.¹⁹² In den 80er Jahren benutzte Müller für sich selbst schon durchaus ähnliche Worte wie die, die er kurz davor Brecht gewidmet hatte: »Sicher, es ist mein Problem, daß meine Raster so groß, so grobmaschig sind, daß da inzwischen viel zu viel durchfällt, [...] z. B. die Probleme der Mehrheit der Bevölkerung in der DDR oder auch in der Bundesrepublik«.¹⁹³

Als er dann in den 90ern selbst Co-Leiter des Berliner Ensembles (u. a. mit Peter Palitzsch!) wurde und sich sonach immer mehr auf das Inszenieren konzentrierte, während er als Dramatiker eine Schreibblockade erlebte, muss ihn dies noch entsetzlicher an Brechts Los erinnern haben (der ebenfalls, seitdem er sich 1948 in Ostberlin niederließ, kein einziges Drama mehr über die DDR schrieb und nur ältere Stoffe wie eben den *Coriolan* bearbeitete).¹⁹⁴ Gerade im Ensemble wurde *Germania 3* übrigens selbst uraufgeführt. Vorher hatte sich Müller dort an einer Inszenierung des *Fatzer* versucht, die aber »fast ausnahmslos auf ablehnende, ja beißende Kritik« traf. Die Reaktion »erschreckte« ihn, der im eklatanten

¹⁹⁰ W 8, 241.

¹⁹¹ W 8, 241.

¹⁹² W 11, 827.

¹⁹³ W 8, 241.

¹⁹⁴ Vgl. Buck 2000, 539.

Scheitern ebenjenes Stücks ein Zeichen der politischen »Abgelebtheit der zeitgenössischen Theater-Institutionen« erkannte.¹⁹⁵ In einem nochmal neuen Deutschland hatte auch sein Theater seine Zeit überlebt und den Griff über eine allzu verschiedene Wirklichkeit verloren. Das Strenge des Urteils von *Maßnahme 1956* über Brecht erklärt sich freilich gerade aus dieser Identifikation mit der Erfahrung, der eigene Feind geworden zu sein – oder wie Müller sie nennt, dem »AUGENBLICK DER WAHRHEIT, WENN IM SPIEGEL / DAS FEINDBILD AUFTAUCHT«.¹⁹⁶ »Am Ende der Aufklärung«, an der gefühlten Endstation der europäischen Revolutionsgeschichte, findet sich der am Höhepunkt eines nach dem Zusammenbruch der DDR politisch entleerten Erfolgs angelangte Müller Brecht und Lessing näher als dem Volk wieder; schreiben wird er bedeutsam von einem »Leben, eingesperrt in diesem Sarg«.¹⁹⁷

Am sichtbarsten wurde die Kluft gerade am 4. November 1989. Jener Tag fand Müller in einer ähnlichen Position zu der Brechts 1953 wieder. Der Zufall wollte es, dass die Volksdemonstrationen wie in Grass' Stück während einiger Shakespeare-Proben Müllers (*Hamlet*) stattfanden.¹⁹⁸ Anders als der »Chef« nahm Müller an der Massenkundgebung auf dem Alexanderplatz teil; doch als ihm spontan Redezeit gegeben wurde, entschied er sich, überwältigt und ratlos, auch gegen die allgemeine Stimmung: Er sprach kritisch von dem zu zahlenden Preis und den zu erwartenden Rückschlägen der Wiedervereinigung. Vielsagend enthielt seine Rede auch »eine[n] Satz über die Trennung der Intelligenz von der Bevölkerung durch Privilegien«.¹⁹⁹ Mitten in der halben Million feiernder Demonstranten bekam er dabei nicht verwunderlich nur »Pfffe[] und Buh-Chöre[]«;²⁰⁰ seine Teilnahme am epochalen Moment wirkte im Endeffekt, genauso wie die Brechts 36 Jahre zuvor, unbehaglich und fehl am Platz. Ironisch-schicksalhaft erscheint auch die gemeinsame Verbindung mit einer Shakespeareschen Theatergestalt: Wählt Müller für Brecht die Grasssche Kontrastfolie des Coriolan, so weist ihm selbst ein ironischer Zufall gerade jenen Doppelgänger zu, mit dem er die Privileg-Frage eröffnet und das Scheitern der Intellektuellen antonomastisch identifiziert hatte: »Für mich ist das immer wieder Hamlet«.²⁰¹ In weiterer tragischer Ironie hatte damals gerade der internationale Erfolg der *Hamletmaschine* in Müllers Augen seine

¹⁹⁵ Wilke (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 206; vgl. W 12, 514-515.

¹⁹⁶ W 5, 247.

¹⁹⁷ W 8, 188.

¹⁹⁸ Vgl. W 9, 278. Grass (und höchstwahrscheinlich auch Müller) war jedoch bewusst, dass Brecht zu jener Zeit eigentlich nicht den *Coriolan*, sondern Erwin Strittmatters *Katzgraben* probierte (vgl. Grass 2020b, 94).

¹⁹⁹ W 9, 279.

²⁰⁰ W 9, 279. Vgl. Ramalhete Gomes 2014, 242.

²⁰¹ W 8, 241.

Identifikation mit seinem Geschöpf bestätigt. Seitdem hatte sich in sein Schreiben ein neuer Erfahrungskern eingepägt: »Solange Freiheit auf Gewalt gegründet ist, die Ausübung von Kunst auf Privilegien, werden die Kunstwerke die Tendenz haben, Gefängnisse zu sein, die Meisterwerke Komplizen der Macht«. ²⁰² Als Produkte sozialen Privilegs sind künstlerische Meisterwerke immer Werke des Verrats. Am Anfang wie am Ende seines internationalen Erfolgs gilt für Müller der unveränderte Grundsatz, der sein Schreiben auf die Linie der ‚römischen‘ Dialektik von Kunst und Macht zurückführt: »Klassik als Revolutionersatz. [...] Form als Ausgleich, Kultur als Umgangsform mit der Macht und Transport von falschem Bewußtsein«. ²⁰³

Die allerletzten Worte von *Maßnahme 1956* scheinen gerade auf diese Erkenntnis zu reagieren. In formaler Umschreibung und inhaltlicher Umkehrung von Brechts Gedicht *Ich benötige keinen Grabstein* (1933) ²⁰⁴ zieht hier ein unerwarteter Eingriff der »Stimme Brechts« aus der Feststellung der Wirkungslosigkeit seiner »Vorschläge« den Wunsch, völliger Vergessenheit anheimzufallen:

Die Vögel sollen darauf [*sc.* auf seinen Grabstein] scheissen und
Das Gras soll wachsen über meinen Namen
Der auf dem Grabstein steht Vergessen sein
Von allen eine Spur im Sand. ²⁰⁵

Gleich am Ende der Szene entsteht mit diesem lyrischen Einschub dieselbe Dialektik, die Lessings Triptychon abschloss. Einerseits korreliert Brechts Vorstellung, im Sand der Zeit zu verschwinden, mit dem Bild des im Sandhaufen versinkenden Torso des Spartakus. Doch mitten in dieser Selbstaflösungsvision entsteht mit Brechts Sprechakt eine Gegeninstanz dazu: Das deformierte Brecht-Gedicht ist wie Lessings inartikulierter Schrei die dramatische Geste einer Rebellion des Autors gegen die eigene Klassifizierung, gegen das Schicksal eines musealen, gesellschaftlich unwirksamen Erfolgs. In Müllers Bemühung, diesem anti-klassischen Rest im Klassiker (buchstäblich) Stimme zu geben, steckt einerseits das Benjaminsche Vorsatz einer rettenden Kritik, andererseits auch der Versuch, einen politischen Auftrag aus dem eigenen Privileg und Klassik-Werden heraus zu artikulieren.

Denkbar ist der Versuch indes wiederum erst durch das von Brechts Stimme verlautebarte negativ-dialektische Moment einer auktorialen Selbstaflösung bzw.

²⁰² W 8, 211.

²⁰³ W 8, 223.

²⁰⁴ GBA 14, 191.

²⁰⁵ W 5, 288.

Selbstverstumung. Zu verstehen ist dies im Sinne einer Aussetzung des eigenen Privilegs und als Annahme einer »liquiden«, den Autor in postmodernem Sinne ‚tötenden‘ Form: »Die großen Texte des Jahrhunderts arbeiten an der Liquidation ihrer Autonomie, Produkt ihrer Unzucht mit dem Privateigentum, an der Enteignung, zuletzt am Verschwinden des Autors«, behauptet Müller in einer Diskussion zur Postmoderne.²⁰⁶ Das Bild der Selbstauflösung, das aus Brechts Schlussworten hervorgeht und für Müller in den 90ern auch eine sehr konkrete Konnotation angenommen haben darf, profiliert einen »Tod des Autors« ganz im Sinne Barthes und Foucaults:²⁰⁷ einen Tod, der die produktiven und sogar utopischen Chancen eines transsubjektiven Schreibens/Denkens aufblitzen lässt. »Literatur nimmt an der Geschichte teil, indem sie an der Bewegung der Sprache teilnimmt«,²⁰⁸ meint Müller:

In diesem Sinn ist sie EINE ANGELEGENHEIT DES VOLKES (Kafka). Im andern Fall bleibt sie [die Literatur] geschichtslos elitär und wird als Kunstgewerbe in das System integriert, das mit der Kulturindustrie an der Betonierung des *status quo* arbeitet und so Geschichte verhindert.²⁰⁹

Daher rührt die unübersichtliche Text-Organisation der späten Stücke, ihre fluide, eben weil »liquidierte«, Auktorialität. Abermals setzt Müller die Instrumente, um den eigenen existenziellen Stillstand zu überwinden, in die textuelle Formgebung: Die Auflösung der individualisierenden Barrieren der eigenen Stimme ist die Auflösung der Barriere zur Stimme der Massen, das Gegengift gegen die römische Erfahrung einer von oben gesteuerten Kunst.

Die utopische Möglichkeit zu diesem Scharnier enthüllen die Geschichtskerne um Spartakus und Coriolan, in die Lessing und Brecht, so wie sie Müller liest, ihren politischen Elan im Sinne einer Parteinahme für die ‚Plebs‘ des jeweiligen Zeitalters jeweils projiziert hatten. Als innenrömischer Gegenentwurf zum systemischen Rom verbleiben beide Geschichten als Spuren eines anderen möglichen Wegs, den die Autoren nur künstlerisch und auch nicht erfolgreich unternehmen konnten;²¹⁰ sie zeugen von deren sowie Müllers

²⁰⁶ Im aus der Diskussion stammenden Aufsatz fügt sich Müller explizit in jene europäische Literaturtradition ein, die, aus westlicher oder sozialistischer Welt stammend, ihre inhärenten Grenzen anerkennt und aktiv an der eigenen Auflösung arbeitet. Zu dieser Tradition zählt er Rimbaud, Lautréamont, Kafka, Joyce, Majakowski, Artaud, Brecht, Beckett (W 8, 211). Vgl. dazu Teraoka 1985, 38-47.

²⁰⁷ Vgl. Barthes 2005; Foucault 1978b, 1988. Dazu Müller in W 8, 244: »Foucaults These vom Ende des bürgerlichen Intellektuellen. – Ich fand den Text sehr einleuchtend. [...] [D]a der Intellektuelle kein Repräsentant mehr sein kann, kann er nur noch Symptom sein oder sich als Symptom zur Verfügung stellen und als Dokument«.

²⁰⁸ W 8, 211.

²⁰⁹ W 8, 190.

²¹⁰ Wenn Müller keine vollkommene Parallele zwischen dem *Spartacus*-Fragment und dem, wenngleich unvollendeten, immerhin ausgearbeiteten *Coriolan*-Drama ziehen kann, so verweist er bei Brecht auf die analoge

gescheitertem Traum eines Theaters, das aus der selbstauferlegten vierten Wand herauskann. Spartakus und Coriolan sind für Müller insofern zwar das Negativbild voneinander – der eine als großer Antreiber, der andere als großer Gegner der Plebs –, doch beide stehen für eine soziale Aktion, deren wahrer Protagonist das Volk und die Revolution in ihrer übergeschichtlichen Bedeutung sind. So war es im Übrigen auch schon für Brecht, der bezeichnenderweise auch einen *Spartakus* schrieb: So lautete nämlich der ursprüngliche Titel von *Trommeln in der Nacht* (1929), dem frühen Stück um die Unruhen von 1919. Zu hören ist hier emphatisch: »Es geht los, die Massen erheben sich, Spartakus steht auf«. ²¹¹ Noch die Hollywood-Verfilmung der Spartakus-Geschichte, Ridley Scotts *Gladiator* (2000), wird proklamieren: »Rome is the mob«. Interessanterweise erinnert diese Zeile an den Kampfruf gegen Coriolan bei Shakespeare: »The people are the city«. ²¹² Der Faden dieses plebejischen, außenseitigen Anti-Rom zieht sich ungebrochen auch zu Müller, der es nicht versäumt, ihn produktiv weiterzuweben. Sein Rom-/Shakespeare-Stück *Anatomie Titus* wird ihn zu Ende denken und bis in den Extremfall fortschreiben.

Spannung zwischen Musealisierung und Fragment, die der *Fatzer* zeitigt. In *Keuner ± Fatzer* wird etwa erwähnt, dass »Brechts Schwierigkeit, ein DDR-Material in den Griff zu bekommen, [...] an der Geschichte des *Büsching*-Projekts abzulesen« ist (W 8, 227). Das *Büsching*-Projekt (1951-54), das die Geschichte des DDR-Aktivistens Hans Garbe hätte darstellen sollen, gehörte thematisch zum *Fatzer*-Konvolut und wurde, wie das gesamte Material, von Brecht trotz mehrerer Überarbeitungsversuche schließlich Fragment gelassen. Erst Müller selbst verarbeitete dann den Stoff in seinem *Lohndrucker* (1956).

²¹¹ GBA 1, 204.

²¹² Shakespeare, *Coriolanus*, III, 1, 1976.

7. Einbruch der Barbaren: *Anatomie Titus Fall of Rome*

Auf den Trümmern Europas gelesen, werden sie klassisch sein.

(Artaud, die Sprache der Qual, 1977)

7.1 Shakespeare in Rom. Anatomie eines Klassikers

Die 70er Jahre sind für Müller auch die Dekade der Auseinandersetzung mit Shakespeare. Die bereits 1967 mit *As You Like it* inaugurierte Bearbeitungssaison fährt mit *A Midsummer Night's Dream* (1969), *Macbeth* (1971) und *Hamlet* (1976) fort und kulminiert 1977 mit dem Publikumserfolg der *Hamletmaschine*. Auskunft über die neuentwickelte Wahlverwandtschaft versäumt Müller nicht, aus erster Hand zu erteilen. Zu ihren Gründen rechnet er zuallererst, und in allgemeinstem Sinne, die gemeinsame Vorliebe für Geschichte und Theater, Geschichte *als* Theater, was er durchweg als seine persönliche »Obsession« definiert.¹ Mit Shakespeare glaubt er außerdem die literarisch einschneidende Erfahrung zu teilen, in einer geschichtlichen Umbruchzeit zu leben, an der brisanten Front des »Kampf[s] zwischen Altem und Neuem«.² Im elisabethanischen Dramaturg erkennt er nämlich den luziden Zeugen jenes tiefgreifenden Epochensprungs, der um 1600 aus den von der kopernikanischen Wende ausgelösten radikalen Revisionen des Menschen- und Weltbildes sowie aus den politischen Krisenerscheinungen in der feudalistischen Ordnung hervorging und das heraufziehende bürgerlich-kapitalistische Zeitalter eines zur Imperialmacht gewordenen Englands einläutete.³ Die Unsicherheiten dieser Epoche schreiben sich Müller zufolge in Shakespeares Texte unmittelbar ein⁴ und verweisen auf gewisse Analogien zu seiner eigenen historischen Verortung, zur erlebten Dialektik von Schwungkraft und Stagnation, Neuem und Immergleichem im Sozialismus. Tragödie, meint Müller, kann überhaupt nur in solchen Zeiten historischen Umbruchs entstehen, als »Produkt einer Krise«;⁵ sie stammt aus dem bis zur Schmerzgrenze empfundenen und ausartikulierten Widerspruch zwischen dem

¹ W 10, 218. Vgl. Kalb 1998, 87.

² W 3, 536.

³ Vgl. dazu Keller 1994², 105.

⁴ Von Schlüsselbedeutung ist für Müller in dieser Hinsicht *Hamlet*, den er als »Versuch, eine Erfahrung zu beschreiben, die keine Wirklichkeit hat in der Zeit der Beschreibung«, bzw. als »Endspiel in der Morgenröte eines unbekannten Tages« (W 8, 334) ansieht und entsprechend neuschreibt.

⁵ W 10, 355: »[sc. Tragische] Dramatik ist immer ein Spätprodukt gewesen oder ein Produkt einer Krise, eines Übergangs von einer Epoche zur anderen und eigentlich immer die Zusammenfassung oder Quersumme einer Epoche und damit vielleicht der Entwurf zu einer neuen, aber immer auf der Basis der Quersumme der alten«.

proklamierten Neuen und dem »Fonds der weiterbestehenden, ‚allzumenschlichen‘ Konflikte, die sich nicht so leicht abschütteln lassen und durch historische Zäsuren hindurch beharren«. ⁶ Als jüngste Inkarnation dieses Gegensatzes sei »die Geschichte des Sozialismus«, so Müller apodiktisch, »in diesem Jahrhundert die Tragödie des Jahrhunderts«. ⁷

Hinzu kommen zwei Faktoren poetologischer Natur, die Müller auf Shakespeares Spur bringen. Einerseits findet seine Theaterauffassung, die ‚Originalität‘ als bürgerlichen Mythos ansieht ⁸ und ihre Daseinsberechtigung vielmehr in der fruchtbaren Wiederaufnahme vorexistenter Stoffe und Quellen findet, in Shakespeare ihren wohl namhaftesten Vorläufer. »Tragische Konflikte kann man nicht erfinden, die kann man nur übernehmen oder variieren«: Müllers Ansicht hat nicht zuletzt für die Antike-Anwendungen Relevanz. ⁹ In ‚urheberrechtlicher‘ Hinsicht ist Theater sozusagen ein Diebstahl und »der größte Dieb war auch der größte Dramatiker«, der sein Genie gerade »bei der Auswahl der Quellen und der Modalitäten des Diebstahls« bewies. ¹⁰ Der elisabethanische ‚Texträuber‘ bot Müller mit seinen polysemischen, offenen, dissonanten Theaterkonstruktionen außerdem eine poetologische Antwort auf die zunehmende Unzulänglichkeit des Brechtschen Modells an, das erwähnte Korrektiv oder »Gegengift« für die engen, ‚reinen‘, eindeutigen Aspekte der Lehrparabel. ¹¹ Im Gegensatz zum Systematisierungsbedürfnis des späten Brecht habe Shakespeare mit epochaler Konsequenz »nicht Ordnungen geschaffen, sondern gegen Ordnungen ein Chaos gesetzt, mit dem sich die Ordnung seitdem auseinandersetzen muß«. ¹² Von einem Bild Shakespeares als musealen ‚Literaturklassiker‘, so wie ihn die DDR-Kulturpolitik verstand und verstanden wissen wollte, hätte Müller kurzum nicht weiter entfernt sein können. Shakespeare war für ihn vielmehr – vielen antiken Autoren nicht unähnlich – ein dramatisches

⁶ Ette 2011, 479. An gleicher Stelle wird unterstrichen, dass Müller eine weitere derartige Umbruchszeit im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr. – der Wiege der klassischen Tragödie – erkennt.

⁷ W 11, 532. Der Frage, was genau »die kommunistische Idee, insbesondere in ihrer Verlaufsform im Osten Deutschlands zur Tragödie [qualifizierte]«, geht Ette 2011, 480-484 erhellend nach.

⁸ Vgl. W 10, 355: »Sagen Sie mir ein Stück von Shakespeare, das er erfunden hat, wo er die Geschichte erfunden hat. Es gibt keins. Es gibt auch keinen Stoff, den Sophokles erfunden hat, auch keinen Stoff, den Aischylos erfunden hat. Das gab es nur in der historisch doch sehr kurzen Zeit der bürgerlichen Dramatik, diesen Originalitätsbegriff, der vom Privateigentum kommt«.

⁹ W 10, 276.

¹⁰ W 11, 339. Vgl. auch W 12, 749: »Ich brauche immer ein Material, das mich anstößt, mit dem ich arbeiten kann. Ich kenne auch keinen Dramatiker vor Tschechow oder Ibsen, der wirklich einen Stoff erfunden hat. Shakespeare hatte die Quellen der Renaissance, Molière las Plautus, die Römer kannten die Griechen, und die Griechen hatten die Epen und ihre Mythen«.

¹¹ W 9, 208.

¹² W 11, 678.

Schlachtfeld abendländischer Kultur, in dem »Interessen nackt auftreten, ohne das Kostüm der Ideen«. Obwohl der »Lange Marsch durch die Höllen der Aufklärung, durch den Blutsumpf der Ideologien« die geschichtlichen Gegensätze mittlerweile brutal überformt und ‚kostümiert‘ hat, bleibt sein Werk ein unglücklicherweise immer noch reflektierender »Spiegel durch die Zeiten«.¹³

In besonderem Maße trifft eine solche Skizze auf das Stück zu, mit dem Müller seine Bühnenarbeit an Shakespeare und damit zusammen auch an der Nord-Süd-Frage abschließt: *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*, entstanden 1984-85 und uraufgeführt 1985 in Bochum, 1987 in Dresden. Als Adaption von Shakespeares *Titus Andronicus* (1594) stellt das Drama die zweite und letzte Theaterarbeit Müllers dar, das komplett in Rom spielt. Dass es sich dabei aber auch um eins der weniger bekannten und gespielten Dramen sowohl Shakespeares als auch Müllers handelt, ist wohl nicht zuletzt auf seinen übermäßigen, anstößigen, in vielerlei Hinsicht (ver)störenden Charakter zurückzuführen. So wie schon sein elisabethanischer Prätext ist *Anatomie Titus* mit Ekes Worten

ein Stück der Extreme und des Extremen, in dessen serieller Häufung körperlicher Schrecken sich von fern bereits der Bankrott der innerweltlichen Erlösungsutopien (der Geschichte, der Politik) ankündigt, um die Müllers gesamtes ‚Spätwerk‘ kreist.¹⁴

Es ist das letzte von Müllers Endspielen, und zwar freilich auch deswegen, dass das darin ausgemalte ‚Ende‘ eine kaum zu überbietende planetarisch-apokalyptische Skala erreicht. Dennoch ist diese römisch angesiedelte schwarze Utopie eben immerhin eine solche, der Schrecken nicht in Nihilismus ausgeschöpft.

Nicht weniger grausam ist im Übrigen die Stückvorlage. *Titus Andronicus*, Shakespeares erstes Antike-Drama und nach allgemeinem Konsens sein »blutrünstigste[s] und am meisten groteske[s] Werk«,¹⁵ ist eine typische Rachetragödie seiner Zeit. Basierend vor allem auf Senecas’ Tragödien und Ovids *Metamorphosen*,¹⁶ beeinflusst von italienischen Renaissance-Novellen, Kyds *Spanish Tragedy* und Marlowes *Jew of Malta*, versucht das Stück diese zugleich an Sensationalismus und Exzentriz zu überbieten. Allein zehn Morde

¹³ W 8, 334-336.

¹⁴ Eke 1999, 151.

¹⁵ Lehmann 2002, 354.

¹⁶ Von Ovids *Metamorphosen* (VI, 412-674) entleiht Shakespeare die Philomela-Geschichte, von Senecas *Thyestes* ein weiteres Beispiel kannibalischen Banketts und von dessen *Troerinnen* die rituelle Opferung von Gefangenen zur Sühne.

geschehen auf der Bühne, ganz zu schweigen von den mehrfachen Mutilationen sowie von den unzähligen Toten, von denen die Rede ist. Das in vielerlei Hinsicht noch unreife Stück enthält jedoch zugleich bereits zentrale Motive der späteren Dramen: Rache, Wahnsinn, Zerstörung einer Familie, kettenartige Herrschertötung und die Figur des naturhaften Außenseiters, nur um die evidentesten zu erwähnen.¹⁷ Gerade aus diesem höchstexplosiven, gleichsam noch zu entwirrenden Potenzial bezieht Müller sein besonderes Interesse am *Titus*:

Titus – das bietet sich einfach an, daraus etwas anderes zu machen, weil es ein sehr frühes Stück, vielleicht das erste ist. Es ist deswegen interessant, weil es, wie alle frühen Stücke, schon alle Motive enthält, aber so gestopft, daß Shakespeare sie in mehreren Stücken einzeln in Ruhe ausbreiten konnte. Andererseits ist es noch sehr in einer Tradition von Rhetorik, in unmittelbarer Seneca-Rezeption, sprachlich nicht auf der Höhe des späten Shakespeare, so daß es sich anbietet, da etwas mehr zu machen, als es zu übersetzen. Wenn man es einfach übersetzt, ist es ein ziemlich krudes Stück. Das konnte man doch weitgehend als Rohmaterial verwenden. [...] Da ist es natürlich möglich, einzugreifen und etwas anderes daraus zu machen, weil es schlecht überliefert ist. Auch da gibt es wieder Fehlerstellen, Dunkelstellen, wo man einhaken kann, wo man was anderes reinbringen kann.¹⁸

Wie Müller schon zwanzig Jahre zuvor im Umgang mit Hölderlins Übersetzung des *Ödipus Tyrann* demonstriert hatte, sind es genau die Unstimmigkeiten, die blinden Flecken, welche sich in der Überlieferung und Umarbeitung tausendjährigen Materials in dieses einprägen, die fruchtbare Schnittstellen für neue interpretative Öffnungen anbieten; denn »die Fehler kann man dann wiederverwenden, um den Stoff anders anzusehen«.¹⁹ Denselben Ansatz erkennt man ohne Weiteres an der, mit Kalb, »benevolently disruptive« Weise, wie Müller mit dem *Titus Andronicus* umgeht.²⁰ Seine ‚disruptions‘ bestehen einesteils darin, dass Müller die traditionelle Aktenunterteilung (wie auch schon in *As You Like it*, *Macbeth* und *Hamlet*) zersprengt, Nebenepisoden zu kurzen Berichtspassagen verdichtet und die neu übersetzten, teilweise gestrafften, umgestellten oder erheblich modifizierten Dialogtexte zu vierzehn revueartig-lockeren Szenenbildern zusammenfügt; zwar übertragen diese das ursprüngliche Handlungsgerüst in eine neue Bühnenwirklichkeit, beeinträchtigen jedoch dabei nicht seine grundsätzliche Nachvollziehbarkeit. Der Titel selbst kündigt anderenteils die Textoperation an, die die für *Anatomie Titus* spezifische Art des Müllerschen »Verformens von

¹⁷ Vgl. dazu Petersohn 1993, 119-120.

¹⁸ W 10, 353.

¹⁹ W 10, 352.

²⁰ Kalb 1998, 88.

Vorgeformtem« ausmacht.²¹ Als *Shakespearekommentar* weist sich die Hybridisierung des Texts durch den Einschub von Kommentarteilen bzw. »Exkursen« verschiedener Länge aus, die weite Teile des Spielzusammenhangs ersetzen oder tiefgreifend durchkreuzen. Die Kommentare markieren Müllers ureigenen Beitrag an der Neufassung: Sie »haken« in den Text »ein«, bauen ihn um, verflechten sich in die Dialoge, deuten voraus, geben Regieanweisungen und schlagen Brücken zu aktualisierenden Interpretationen. Der Originaltext bleibt so nur noch als »Rohmaterial« vorhanden, als Textkörpergewebe, an dem Müller seine literarische *Anatomie* durchführt. Auf ebendieses metaphorische Durchschneiden und Zergliedern des Shakespeareschen Texts weist der erste Titelteil einerseits hin; eine zweite, weitaus buchstäblichere Bedeutung von *Anatomie* geht aus dem Stückinhalt sinnfällig hervor.

Die Fabel, obschon fiktional, deutet den groben historischen Rahmen des gotischen Kriegs (376-382 n. Chr.) an, welcher die entscheidende Phase jener Völkerwanderungen eröffnete, die zum titelgebenden Fall des weströmischen Reiches 476 n. Chr. führten. Auf das Nachspiel einer jener Schlachten öffnet sich der Vorhang: Gegen die »AUS WALD UND STEPPEN AN DEN TROG DER STÄDTE DRÄNGEN[DEN]« Goten hat Rom einen (vorläufigen) Sieg errungen.²² Nach diesem letzten erfolgreichen Beutefeldzug gegen die Barbaren kehrt der General Titus Andronicus im allgemeinen Volksjubel in die Hauptstadt zurück. Zwei weitere Söhne (insgesamt einundzwanzig) hat ihn der Kampf für Rom gekostet; zur Sühne lässt er den ältesten Sohn der Gotenkönigin Tamora, die er als Sklavin mit in die Hauptstadt geschleppt hat, nach römischem Brauch und ungeachtet des Flehens der Mutter opfern: Es ist die erste Tötung, die die Gewaltspirale, für die das Stück berühmt ist, in Gang setzen wird. Unterdessen stellt sich die Frage nach der Thronnachfolge des im Kampf verstorbenen Kaisers Roms: Titus verzichtet auf die ihm angebotene Krone zugunsten des älteren Kaisersohns Saturnin, dem er auch seine Tochter Lavinia zur Frau gibt. Versprochen war sie jedoch schon dem jüngeren Bruder und Thronanwärter Bassian, der nicht auf sie verzichten will. Als dessen Vorrecht von Titus' Söhnen verteidigt wird, tötet der entwürdigte Titus einen von ihnen eigenhändig. Dennoch kann er nicht mehr verhindern, dass Saturnin sich von seiner Familie abwendet und Tamora zur Kaiserin macht. In Verschwörung mit ihrem schwarzen Diener und Geliebten Aaron, dem heimlichen Drahtzieher all ihrer Pläne, nutzt Tamora die neue Machtposition aus, um ihre Rache an Titus und seiner Familie zu üben. Durch Aaron angeleitet, töten Tamoras Söhne, Demetrius und Chiron, Bassian und vergewaltigen

²¹ Nach W 10, 335.

²² W 5, 101.

Lavinia im Schutz der Wildnis. Damit sie das Erlebte weder verbal noch schriftlich erzählen kann, reißen sie ihr anschließend die Zunge heraus und hacken ihre Hände ab. Aaron gelingt es auch, den Mord zwei Söhnen des Titus anzuhängen und diese hinrichten zu lassen; der Erstgeborene Lucius, der sie mit Waffen zu verteidigen versucht, wird aus Rom verbannt. Schließlich überlistet Aaron Titus selbst und lässt ihn als Zeichen seiner Treue zum Kaiser sich selbst eine Hand abschlagen.

Tamoras Rachelust ist nun gestillt. Doch Lavinia vermag, durch Verweis auf die Philomela-Geschichte aus Ovids *Metamorphosen*, welche die an ihr verübte Tat inspiriert hatte, ihre Pein und Peiniger kundzutun. Als Titus die Machenschaften Aarons durchschaut, übernimmt er dessen *modus operandi*; vor Schmerz in luziden (fingierten?) Wahnsinn verfallen, führt er einen noch grausameren Vergeltungsschlag aus: Er tötet Demetrius und Chiron, zerstückt ihr Fleisch in Speisen und bietet sie der Kaiserin bei einem Festessen dar. Das Horrorbankett endet in einem wilden Gemetzel, in dem alle Hauptbeteiligten den Tod finden: Titus, Tamora und Saturnin sterben, während der verbannte Lucius, der mittlerweile in der Steppe eine kriegssüchtige Gotenhorde gesammelt hat, mit dieser nach Rom zieht und selbst zum Kaiser wird. Er lässt Aaron brusttief vergraben und aushungern. Als er sein Gotenheer daraufhin entlassen bzw. wieder aus der Stadt vertreiben will, lässt die Szene aber ahnen, dass diese ihre destruktive Rache an Rom nehmen werden. Der abschließende Kommentar entgrenzt diese Zerstörung, den *Fall of Rome*, zur weltgeschichtlichen Katastrophe.

7.2 Rom *alias* New York. *Anatomie Titus* als »Nord-Süd-Stück«

Der Kommentar, durch Druck in Versalien markiert, hat das erste und das letzte Wort. Keilt er sich in den zentralen Textsequenzen eher nur einschubartig in die Dialoge ein, so ersetzt er zu Stückbeginn die »unerträglich« affektierte und schwerfällige »elisabethanische Konfektion« von Shakespeares gesamtem erstem Akt, den es auf eine narrative Verserzählung mit einzelnen »Dialogeinsprengeln« komprimiert.²³ Ausdrücklich verweist Müller auf diese Funktion des Kommentars als Mittel, »wieder zu einer epischen Ebene zu kommen, um Stoffmassen auf die Bühne zu bringen, ohne den ganzen Theaterapparat bemühen zu müssen«.²⁴ Eine prinzipielle Distanz zu Brechts epischem Theater ergibt sich hierbei darin, dass Müllers Kommentare keine handlungsexterne, organisierende Schicht des Dramas

²³ W 9, 254.

²⁴ W 10, 455.

konstituieren, sondern eine programmatisch interne »Erzählebene, die aber auch dramatisch sein muß«. ²⁵ Auch der Textanmerkung zufolge soll der Kommentar »Drama, nicht Beschreibung« sein und kann entsprechend »im Chor gesprochen werden; vom Darsteller der Figur, auf die er Bezug nimmt; vom Darsteller einer andern Figur, die zur kommentierten in der oder der oder keiner Beziehung steht«. ²⁶ Als fluide Mischung aus Rezitativ und Erzählung kommt so der ‚epische‘ Kommentar von *Anatomie Titus*, so wie er etwa schon die Ausgangssituation absteckt, dem Erzählton des *Horatier* nah:

EIN NEUER SIEG VERWÜSTET ROM DIE HAUPTSTADT
DER WELT ZWEI SÖHNE EINES TOTEN KAISERS
[...]
ERHEBEN ANSPRUCH AUF DEN LEEREN THRON
[...]
DAZWISCHEN STEHT IN DER SCHWACHEN HAND DIE KAISERKRONE
DER ÄLTESTE TRIBUN BRUDER DES FELDHERRN
TITUS ANDRONIKUS DER SEIT ZEHN JAHREN
GEGEN DIE GOTEN KRIEG FÜHRT...²⁷

Wenn der Erzählfokus sich gleich danach auf den Siegeszug von Titus’ heimkehrender Armee durch die jubelnde Stadt verlagert, kündigt sich schnell auch eine zweite, zentrale Funktion der Kommentare an:

DAS WELLBLECH DER VORSTÄDTE ZITTERT SCHON
VON MARSCHTRITT [...]
ROM WARTET AUF DIE BEUTE SKLAVEN FÜR
DEN ARBEITSMARKT FÜR DIE BORDELLE FRISCHFLEISCH
GOLD FÜR DIE BANKEN WAFFEN FÜR DAS ZEUGHAUS
DAS VOLK AN WÜRSTCHENBUDEN UND IM BIERZELT
AUF SEINE LEBENDEN UND TOTEN HELDEN
UND IN DEN LEEREN FUßBALLSTADIEN WARTEN
[...] DIE LIKTOREN
[...]
DIE MÄDCHEN KNÖPFEN IHRE BLUSEN AUF
UND WERFEN BLUMEN VOR DIE PANZERKETTEN
DAS GROSSE ROM DIE HURE DER KONZERNE²⁸

Die chronologisch herausfallenden Begriffe (»Wellblech«, »Banken, »Würstchenbuden«, »Bierzelt«, »Fußballstadien«, »Panzerketten«...) entstammen nur bedingt *freien*

²⁵ W 10, 456.

²⁶ W 5, 192.

²⁷ W 5, 101.

²⁸ W 5, 102-103.

Wortassoziationen;²⁹ zwar befremdlich, wirken sie dennoch zweckmäßig als Sprengsätze, die den Text in die Gegenwart öffnen oder umgekehrt »die Wirklichkeit des Autors ins Spiel [...] bringen«: Erzähl- und erzählte Zeit fallen zusammen und sind laut Textanmerkung vollends als »Einheit« aufzufassen.³⁰ Der Kommentar fügt so eine programmatisch anachronistische Dimension in das Dramenspiel ein, die Shakespeares Text aus ihrer philologischen Dimension herausreißt und in einer anderen Epoche ‚sprechen‘ lässt. Der Prätext wird somit gleichzeitig auch, man kann sagen, eine Stellungnahme zu Müllers Gegenwart: Während Müller die Geschichte Shakespeares umschreibt, schreibt Shakespeare eine Geschichte über Müllers Gegenwart. Wie die Ambiguität des Titelteils andeutet (denn *Shakespearekommentar* kann auch als subjektiver Genitiv verstanden werden), ist der Vorgang letztendlich reflexiv: »Müller und Shakespeare kommentieren sich [...] gegenseitig«.³¹ Der so aufgefasste ‚Kommentar‘ erweist sich in gewisser Weise als die wohl konstitutive Modalität von Müllers gesamtem Schreiben: als unmittelbarste formale Übersetzung seiner steten Bemühung, »Geschichte aus dem Museum herauszuholen«, sie »durch die Produktion immer neuer Sichtweisen auf das Alte« quasi »dem Tod [zu] entreißen und den Diskurs der Lebenden« im ‚zirkulären‘ Dialog mit ihr produktiv zu »konstituieren«.³²

Der dialektische Vorgang schreibt sich spürbar in die dramatische Materie ein. Einerseits übernimmt die Stückgestaltung Shakespeares Darstellung Roms als ehemals mächtige Weltreichmetropole, nun durch kräftezehrende Nachfolgekämpfe, personalistische Interessenverfolgungen und die Aushöhlung des ethischen Konsenses in die Endphase eines krisenhaften Verfalls gelangt. Das solcherart geschwächte und zerrüttete Gemeinwesen kann den Ansturm der nomadisierenden Goten kaum mehr bewältigen. Doch innerhalb dieses Zerfallsbilds verschärft Müller den gesellschaftlichen Kausalnexus im Sinne Brechts; jene Gewalt, die schon Shakespeares Rom durchtränkt, deutet er durch die ökonomisch-materialistische Brille als Produkt politisch-sozialer Zusammenhänge und Klassengegensätze um. Die Nähe zu Brecht ist schon in der Übertragung kapitalistisch angehauchter Begriffe (»Bank«, »Commonwealth«, »Arbeitsmarkt«, »Konzerne«) auf Roms politisch-

²⁹ Zu den Kommentaren als Auffangbecken für mentale Assoziationsketten äußert sich Müller in einem französischen Interview anlässlich der Bochumer Uraufführung des Stücks: »Der Kommentar ist nur ein Versuch, das, wozu ich schon immer Lust hatte, zu realisieren: ein Stück zu machen, in dem man mit dem Text zugleich alles das vorstellt, was einem einfällt, wenn man schreibt, und was man gewöhnlich beiseite lässt« (verfügbar in und zit. nach der Übs. von Bogumil 1990, 7).

³⁰ W 5, 192.

³¹ He 2022, 132.

³² W 11, 828.

ökonomischen Alltag gegeben, die auf eine dem Cäsar-Roman ähnliche Erfassung des römischen Systems in modernen Schlüsseln verweist. Noch mehr ist die materialistische Deutung der Geschehnisse in der ersten Erzählsequenz ersichtlich, als die Ankunft der Helden mit charakteristischer Aufmerksamkeit für das Ungesagte in Shakespeares Stück beschrieben wird.³³ Einerseits kündigt sich in der angedeuteten Ungleichbehandlung patrizischer und plebejischer Toten eine Perspektivumkehrung Brechtschen Beigeschmacks an: Titus' im Krieg verstorbene Söhne werden in prachtvollen Särgen in die Stadt getragen, während die toten Plebejer in den Massengräbern verrotten.³⁴ Müller leistet sich dabei auch einen (ebenefalls Brechtsch angehauchten) Seitenhieb auf die Militärideologie des Heldentodes, wenn er die Parade der Särgen ironisch als »EINLADUNG AN DIE JUGEND NACHZUEIFERN / DEN TOTEN IN DEN TOD UND IN DEN RUHM« umschreibt.³⁵

Shakespeares Ruhm-und-Ehre-Topik wird zur gleichen Zeit als Fassade für die Kolonisierungspolitik entblößt, die Roms Herrschaft und Reichtum seit jeher aufrechterhält. Der Heroismus von Titus' Armee wird durch die Erwähnung dessen, was Rom von seinen »WÖLFE[N]« erwartet, grotesk ausgehöhlt: eine neue Reichtums- und Sklavenbeute, die den Arbeitsmarkt sowie Bordelle, Banken und Arsenalen wieder auffüllen soll. Nicht zufällig erscheint hier der Rückgriff auf die Wolfsmetapher, die bei Marx die sozialen Verkehrsformen der antagonistischen Klassengesellschaft umschreibt.³⁶ Durch das Prisma des historischen Materialismus profiliert sich so der historische Gotenkrieg als indirektes Produkt jenes auf die Erwerbung neuen Eigentums (Handel, Rohstoffe, Sklaven) ausgerichteten Imperialismus Roms, den schon Brechts *Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* als »Fortsetzung der Ökonomie mit anderen Mitteln« entlarvt hatten.³⁷ In ähnlicher Weise interpretiert Müller den bei Shakespeare noch nicht problematisierten ‚gerechten‘ Krieg der zivilisierten Römer gegen die gotischen »barbarous, beastly villains«³⁸ als eine Spielart des Klassenkampfes, von der Titus' offensiver Raubkrieg die außenpolitische Extension darstellt.

Gerade in diesen weitgreifenden Sozialmechanismen ergibt sich die Repräsentativität des dargebotenen sozialen Szenarios Roms. Die anachronistischen Hinweise etablieren die Opposition von Siegern und Besiegten, Mächtigen und Ohnmächtigen als

³³ Ramalhete Gomes 2014, 183.

³⁴ W 5, 102.

³⁵ W 5, 102.

³⁶ Vgl. bspw. MEW 22, 270. Dazu Eke 1991, 304.

³⁷ Vgl. § 5.5.

³⁸ Shakespeare, *Titus Andronicus* V, 1, 99.

geschichtstransversalen Zug, indem sie die römischen Schreckensbilder in surrealistischer Manier mit Bildsplittern aus der modernen Zivilisation kurzschließen und so die antiken Gewalterscheinungen mit neuen Kontexten und Parallelen aufladen. »SCHLÄGERTRUPP[S]«³⁹ wie aus den Faschismen bilden das Gefolge der Kaisersöhne, neben Wellblechdächern globaler Industrie- oder Elendsviertel thronen von der antiken Kriegskunst zeugende Wachtürme, die römischen Plebsmassen versammeln sich an Wurstbuden und Bierzelten, die Ausbeutung der Sklaven ruft marxistische Assoziationen mit kapitalistischen Großkonzernen hervor: »Der Schrecken, der von Shakespeares Spiegelungen ausgeht, ist die Wiederkehr des Gleichen«.⁴⁰ Gemeint ist hierbei weniger ein nihilistisch unveränderbares Geschichtspanorama als eine genealogische Erfassung der Gegenwart, wie sie Müllers gesamtes Antikewerk vom *Horatier* zu den Spätgedichten animiert. Die antike »HAUPTSTADT / DER WELT«⁴¹ bleibt insofern noch eine solche, als ihre Antagonismen und Ausbeutungsmechanismen als »Urzelle« einer heutzutage nicht weniger blutdurchtränkten abendländischen Zivilisation nach wie vor bestimmend sind.⁴²

Nicht weniger als der Klassengegensatz erscheint der damit verschwägte, narrativ zentralere ‚Rassengegensatz‘ mit spezifischem Gegenwartsgehalt aufgeladen. Im gnadenlosen Kampf zwischen den Goten »AUS WALD UND STEPPE« und den Römern der »BANKEN« und der »KONZERNE« erkennt man die moderne Opposition von ‚Erster‘ und ‚Dritter Welt‘ wie im Zeitraffer projiziert. Bereits Shakespeares *Titus Andronicus* hält Müller in letzter Instanz für »ein Nord-Süd-Stück. Sein Thema ist der Zusammenstoß zwischen einer europäischen und einer tropischen Politik«.⁴³ Bezüglich der eigenen Stückfassung weist er auf einen genaueren Modus der Kulturkollision hin. Das Drama sei »ein aktueller Text über den *Einbruch* der Dritten Welt in die Erste«;⁴⁴ zu tun habe es also vordergründig mit Migrationsbewegungen und Minderheitskämpfen, mit jenen ‚Inseln‘ Dritter Welt, die sich innerhalb der ersten bilden und ihre Ordnungen herausfordern: »In den Industriestaaten entstehen immer mehr Enklaven der Dritten Welt. [...] Die Dritte Welt ist ja nicht nur in Afrika und Lateinamerika, die entsteht in Zürich und in Berlin und in Hamburg, so wie zunächst in New

³⁹ W 5, 101.

⁴⁰ W 8, 337.

⁴¹ W 5, 101.

⁴² W 11, 831.

⁴³ W 10, 279.

⁴⁴ W 9, 255. Hervorhebung hinzugefügt.

York und in Italien«. ⁴⁵ Wiederholt macht Müller diese Interpretation von *Anatomie Titus* als römischem »Gastarbeiterstück« geltend: ⁴⁶

Titus Fall of Rome ist eine simple und krude Geschichte, aber hat sehr viel mit dem zu tun, was jetzt passiert. Es ist eine ganz ähnliche Situation: Spätrom; Asylanten, die von allen Seiten kommen, von den Goten bis zu den Germanen. [...] Dazu ein Massaker in Rom zwischen Goten und Römern und die Situation der jungen Goten, die Haltungen von Skinheads entwickeln. [...] Das ist in Bezug auf die Asylantenfrage ein ähnlicher Konflikt. Es handelt vom Zusammenschluß von verschiedenen Kulturen und Zivilisationen und dem Krieg von Minoritäten. ⁴⁷

Heute haben die Gastarbeiter und Immigranten in den Metropolen denselben Status wie die Sklaven im alten Rom – bis hin zur Gesetzgebung. Die Sklaven genossen keinerlei Menschenrechte – Aristoteles definiert sie als »sprechende Werkzeuge« –, und auch für die ‚Gastarbeiter‘ gelten keine Menschenrechte. ⁴⁸

Die migrierenden Goten, als Sklaven in die Metropole verschleppt, stehen demnach auf Kommentarebene als Kollektivfiguren für die kolonialistisch ausgebeuteten und heimgesuchten Weltbevölkerungsteile, vom Zwang der durch Europa verschuldeten Armut nach Europa zurückgebracht: Zwar ziehen Müllers Goten in den Limes hinein, weil »VON WÖLFEN DEZIMIERTE MISSENTEN STÜRMEN«, nachdrücklich wird indes zugleich der unverföhrene Ausplünderungscharakter der römischen Feldzüge betont, zumal Titus' Soldaten gerade als Roms »WÖLFE« bezeichnet werden. ⁴⁹ Doch einmal in Rom angelangt, schlagen die unterdrückten Goten selbst in ‚Wölfe‘ um: Tamoras Vergeltung an den Androniken nimmt die Züge einer politischen »Rache des Kolonisierten« an, ⁵⁰ einer umfassenden Abrechnung der längst ausgebeuteten Völker mit dem kolonisierenden Machtzentrum des Kapitals. Visionen einer solchen Rache kreuzen den Text bis zur finalen Katastrophe wiederholt durch. Die erste davon ist der bildstarke EXKURS ÜBER DEN SCHLAF DER METROPOLEN, der nach Beginn von Aarons Anzettlung die erste Szene abschließt:

GRAS SPRENGT DEN STEIN DIE WÄNDE TREIBEN BLÜTEN
DIE FUNDAMENTE SCHWITZEN SKLAVENBLUT
RAUBKATZENATEM WEHT IM PARLAMENT
MIT HEISSE WOLKE MIT GESTANK VON AAS
HYÄNENSCHATTEN STREICHT UND GEIERFLUG

⁴⁵ W 8, 244.

⁴⁶ W 10, 279.

⁴⁷ W 12, 73.

⁴⁸ W 11, 400.

⁴⁹ W 5, 101.

⁵⁰ W 11, 399.

DURCH DIE ALLEEN UND FLECKT DIE SIEGESSÄULEN
DIE PANTHER SPRINGEN LAUTLOS DURCH DIE BANKEN
[...]
DIE SPÄHER ATTILAS GEHEN ALS TOURISTEN
DURCH DIE MUSEEN UND BEIßEN IN DEN MARMOR
[...]
UND SCHWEIFEN GIERIG DURCH DEN SUPERMARKT
DEN RAUB DER KOLONIEN DEN ÜBERS JAHR
DIE HUFEN IHRER PFERDE KÜSSEN WERDEN
HEIMHOLEND IN DAS NICHTS DIE ERSTE WELT⁵¹

Mit vergleichbarer Sprachbildlichkeit lässt ein weiterer Einschub gegen Ende des Stücks gleich vor dem Einbruch der Goten in Rom die Kriegsspannung eskalieren:

DANN STEHT DER HUNGER IN DER TÜR GESCHWÄRZT
VON FLIEGENSCHWÄRMEN AUS DER GOTENSTEPPE
WÄCHST GRAS ÜBER DIE DATENBANKEN ROST
KAUT DEN MASCHINENPARK DIE DEPONIEREN
WÜRZEN DAS ABENDMAHL MIT IHREN GIFTEN⁵²

Sinnfällig spannen beide Auszüge den dramatischen Grundantagonismus in eine scharfkonturierte binäre Isotopie ein: Auf der einen Seite steht Rom, die kapitalistisch hochtechnisierte und -urbanisierte, schon mit den ihren Ab- und Verfallsprodukten konfrontierte nördliche Hemisphäre; auf der anderen Seite avancieren die sie zersetzenden und überwuchernden Naturlandschaften des globalen Südens. Die unzivilisierten gotischen Horden aus der Wildnis, die die Metropole gewaltsam überrennen, werden mit Visionen gewaltiger Naturkräfte kurzgeschlossen, deren zerstörerisches Potenzial sie quasi verkörpern oder sich zu eigen machen. Der Sturz des Imperiums deckt sich zusehends mit einer Invasion der Wildnis, die über die Zivilisation wächst und ihre Gebiete zurückerobert. Die Rache des ‚Südens‘ an dem ‚Norden‘, in der die per Zwangsarbeit erbauten Gebäude das vergossene Blut ihrer Errichter wieder ausschwitzen, färbt sich mit ökologischen Motiven der urbanen Verwüstung und Verwilderung ein, bis sie zu einer planetarischen Vernichtung eskaliert: Quasi als Vorspiel dazu deutet die Goteninvasion ein weitaus destruktiveres Kommendes an, in dem sich »DAS FIRMA-MENT« über die (erste) Welt »SCHLIEßT« und diese zu »NICHTS« zurückwandelt.⁵³

Die Anachronismen, die die Untergangsvisionen Roms auf die moderne Welt übertragen, antizipieren eine Topik, die in Müllers späteren Aufsätzen und Gesprächen gehäuft

⁵¹ W 5, 113-114.

⁵² W 5, 181.

⁵³ W 5, 188.

auftreten wird. Besonders der 1987 geschriebene Essay *New York oder das eiserne Gesicht der Freiheit* führt das charakteristische Motiv der USA als neues Rom durch die Vorstellung eines historischen ‚Staffellaufs‘ der kolonialistischen Abendland-Hauptstädte weiter. New York, das »Flaggschiff des Kapitals«, auf die »Leiber der toten Indianer« gebaut, habe den ursprünglich von Rom besetzten Platz als kolonialistische Weltmetropole übernommen, seitdem »London, erschöpft von Herrschaft wie eine Frau von Geburten, nicht mehr in der Nachfolge Roms steht (der eigentliche Verlierer des Zweiten Weltkriegs [...] ist England)«. ⁵⁴ Rom, London und New York fließen hier so nahtlos ineinander, wie sie sich im Kaleidoskop des Stücks auch fortwährend überlagern. Mehr als in jedem anderen Stück Müllers erscheint Rom, für ihn wie schon für Brecht die ‚Stadt der Schichten‘, in der die verschiedenen Geschichtsepochen ihre Ruinen und Scherben »übereinander türmen«, ⁵⁵ als historisch nur *semireferenzielle* Entität, gleichzeitig fingiertes Auffangbecken gesamter westlicher Zivilisationstopik. Dieselbe ‚präsentistische‘ Ambiguität erkennt Müller im Übrigen schon bei Shakespeare, der sich vor Anachronismen und Gegenwartsanspielungen ebenso wenig scheut: »Seine Römer sind aus London«. ⁵⁶

Im Rom von *Anatomie Titus* sieht Müller dann auch und vor allem das jüngste »Commonwealth« New Yorks mitschwingen, ⁵⁷ und zwar – nach autobiografischer Angabe – bereits seit Stückgenese: »Ich hatte eine Vorstellung davon seit meinem ersten Aufenthalt in Rom und seit dem CIA-Putsch gegen Allende mit der Verwandlung von Fußballfeldern in Konzentrationslager und Begegnungen mit Jugendbanden von New York bis Rom«. ⁵⁸ Was Rom und New York in Müllers Augen vereint, ist eine Dialektik von Kolonialismus und urbaner Unruhe, Staatsgewalt eines Kollektivs und staatlich zensierter Gegengewalt Einzelner – die Konstellation kommt nicht neu vor. Wie einst auf das spätimperiale Rom fällt das verübte Verbrechen nun langsam auf New York zurück: »Inzwischen ist das Gesetz des Wachstums von New York das Gesetz des Dschungels: Wucher und Verfall, und aus den Ghettos wächst die Wüste auf die Stadt zu«. ⁵⁹ Die Hauptstadt der Welt »implodiert« unter ihrem eigenen Gewicht und zerstört sich selbst, nachdem sie den Rest der Welt unterworfen

⁵⁴ W 8, 328.

⁵⁵ Vgl. W 11, 224-225.

⁵⁶ W 8, 336. Zum Präsentismus im *Titus Andronicus* vgl. DiPietro/Grady 2012. Ramalhete Gomes überträgt den Präsentismus-Begriff von der Shakespeare-Forschung auf Müllers *Anatomie Titus* (2014, 190-198; vgl. auch 31-32).

⁵⁷ W 5, 106.

⁵⁸ W 9, 254.

⁵⁹ W 8, 330.

hat.⁶⁰ Schon während der ersten Amerika-Reise findet Müller einprägsame Worte für den Prozess:

[E]inerseits ist New York sicher eine Stadt, die verfault und zerfällt, aber im Zerfall bilden sich auch dauernd neue Zellen, und das ist schon beinahe ein Organismus geworden. Durch die Unlösbarkeit der Probleme kriegt das langsam einen organischen Charakter. [...] [S]o frißt die Stadt eben hier sich selber auf und kotzt sich selber aus [...]. Wo also die absolute Zivilisation jetzt im technischen Sinne umschlägt in den Dschungel [...], [ist] die Dritte Welt vertreten [...], sie ist ein Element hier schon, auch wieder in ganz verschiedenen Erscheinungsformen.⁶¹

Wie Rom frisst sich New York in seinem maßlosen Verschlingungsdrang schließlich selbst auf; doch seine ‚Selbstverdauung‘, seine Verwesung erschafft zugleich den Humus, aus dem neue soziale Organismen herauswachsen. Denn jene zunächst inselhaften »Zellen« Dritter Welt, deren Eindringen in das Stadtgewebe vom Kolonialismus bedingt wurde, schlagen dann, einmal selbst zu eigenständigen ‚Körpern‘ gewachsen, wiederum in neue Eroberer um. Wie Rom wartet die derart ausgezehnte westliche Zivilisation des 20. Jahrhunderts auf die Ankunft dieser neuen Aggressoren, die sie von Hegemoniemacht in Zivilisationsruine zurückverwandeln werden, nachdem sie jahrhundertlang Horror und Macht exportiert hat.

7.3 Zerfallendes Reich und Barbaren aus der Steppe. Einflüsse der Zivilisationskritik

Die Begrifflichkeit des New York-Aufsatzes mag bekannt vorkommen; in sie fließen verschiedene Einflüsse zusammen, die mehr oder minder bemerkbar auf das Gewässer der Zivilisationskritik zurückführen. »Müllers Bild entspricht den Vorstellungen Lenins, mit den zivilisationskritischen Augen Spenglers gesehen«:⁶² Herzinger/Domdeys Urteil ist sicherlich reduktionistisch, legt aber den Finger auf zwei tatsächlich wichtige Einflussquellen. Auf grundlegendster Ebene lässt sich in Müllers Ausführungen das von Lenin kanonisierte

⁶⁰ Vgl. W 11, 699: »MÜLLER: Das ist wahrscheinlich die Chance für eine Implosion. [...] WEICHINGER: Sie meinen, wenn die Dritte Welt endgültig ausgeblutet worden ist, werden die sozialen Konflikte notwendigerweise nach innen getragen. [...] MÜLLER: Die USA werden immer mehr zu einem Ghetto von Andersrassigen, Großbritannien und Frankreich auch; also, die ehemaligen Kolonien schwappen in die Mutterländer zurück, und das gibt eine Entwicklung, die man ganz schwer voraussehen kann, da ist viel Explosivstoff. Auf jeden Fall entsteht ein Gewaltpotenzial überall«.

⁶¹ W 8, 556. Der Text ist ein Telefongespräch, das Müller im Winter 1975 mit Wolfgang Schivelbusch führte. Es handelt sich um die erste dokumentierte Reaktion auf die Amerika-Reise, die jenen Sommer begonnen hatte und bis zum folgenden Frühjahr andauerte. Vgl. dazu Ludwig 2021, 237. Ludwigs Artikel weist darauf hin, dass die Topik einer mächtigen, die urbanen Räume verschlingenden oder überdauernden Naturlandschaft entscheidend durch Müllers Landschaftserfahrung in den USA geprägt wurde.

⁶² Herzinger/Domdey 1991, 253.

marxistische Muster des Imperialismus als »höchstes Stadium des Kapitalismus« sowie, in kulturkritischer Konjunktion, als ureigener Ausdruck westlicher Zivilisation erkennen.⁶³ Lenin entwirft ein Entwicklungsmodell kapitalistischer Zivilisation, in dem ihre imperialistische Phase als Reaktion auf eine interne Krise bzw. auf die Erschöpfung der eigenen Ressourcen entsteht. In seinem imperialistischen Stadium vermehre der Kapitalismus die menschlichen Produktivkräfte nicht mehr, sondern erhalte sich durch fremde Ressourcen am Leben. Diese Zerfallsphase eines unselbstständig gewordenen Kapitalismus, die dessen Sterbephase direkt vorausgeht, fasst Lenin wiederholt in die einprägsame Metapher einer gegenüber den ausgebeuteten Ländern »parasitären« Ordnung:

[D]ie Ausbeutung der unterdrückten Nationen, die untrennbar mit Annexionen verbunden ist, und insbesondere die Ausbeutung der Kolonien durch ein Häuflein von ‚Großmächten [verwandelt] die ‚zivilisierte‘ Welt immer mehr in einen Schmarotzer am Körper der nichtzivilisierten Völker.⁶⁴

Wie Herzinger bemerkt, deckt sich Lenins Motivik in diesem Punkt mit der Überdehnungs- und Dekadenztheorie von Spenglers organologischer Geschichtsmorphologie.⁶⁵ Den Imperialismus – im *Untergang des Abendlandes* ebenfalls als »reine Zivilisation« definiert⁶⁶ – beschreibt Spengler nämlich auch als parasitäre Ausdehnung, die an fremden Ressourcen umso mehr nagt, je mehr sie an innerer ‚Substanz‘ zehrt. Fasst Lenin aber diese ‚Substanz‘ rein ökonomisch auf, so denkt sie Spengler hingegen als *Kultur*. An der Schnittstelle zwischen Lenin und Spengler, ideologisch zweifelsohne Ersterem näher, scheint Müller diese Topik wieder aufzunehmen, wenn er in einer Manuskriptnotiz vom »‚Auffressen‘ (Verinnerlichen, Integrieren in Doppelsinn) des Eroberten durch Eroberer« spricht⁶⁷ oder gesprächsweise das kapitalistische Amerika als eine »Zombie«-Zivilisation bzw. als eine »Hohlform« beschreibt, »die sich vampiristisch durch die Gegend bewegt und alles frißt, was ihr schmeckt«.⁶⁸ Als »Vampir« wird Rom in *Anatomie Titus* auch vielsagend bezeichnet;⁶⁹ sein Imperialismus gewinnt schon die Züge eines »faulenden Kapitalismus« (Lenin),⁷⁰

⁶³ Lenin 1970^{4a}.

⁶⁴ Lenin 1970^{4b}, 103-104.

⁶⁵ Herzinger 1992, 102-104.

⁶⁶ Spengler 2003¹⁶, 44 und 51.

⁶⁷ W 5, 332.

⁶⁸ W 11, 393 und 402.

⁶⁹ W 5, 140.

⁷⁰ Lenin 1970^{4b}, 102.

der in Verwesung übergeht und auf eine parasitäre Existenz zu Lasten der benachbarten Bevölkerungen angewiesen ist.

Bei Lenin wie bei Spengler läuft die imperialistische Überdehnung auf den Punkt zu, wo sie nach dem vollendeten Verbrauch ihrer (ökonomischen resp. kulturellen) ‚Substanz‘ zusammenfällt und anderen Kräften weicht: bei Lenin der proletarischen (Welt-)Revolution, bei Spengler dem Einbruch »junger Kulturen«⁷¹ – sprich: noch ‚lebenskräftiger‘ Barbarenvölker –, die den ausgehöhlten Körper der Zivilisation schließlich erobern. In dieser Dynamik sehen beide Denker den Untergang der römischen Zivilisation prototypisch vorgezeichnet: Als Urbild imperialistischen Parasitismus⁷² habe diese gegen die ‚jungen‘ Barbaren, so Spengler in *Jahre der Entscheidung*, »Widerstand durch Ausdehnung« geleistet; das moderne Abendland, eine wie Rom nunmehr »müde Zivilisation«, wiederhole diese illusorische Flucht nach vorne.⁷³ In groben Zügen lässt sich *Anatomie Titus* in ein solches Schema einrahmen: Das heruntergekommene römische Reich, das sich durch ausbeuterische Raubzüge jenseits des Limes immer schwieriger aufrechterhält, vermag, wenn die unterworfenen Goten sich schließlich rächen, ihre ‚unverbrauchten‘ Kriegsenergien nicht mehr zu unterbinden. Einleuchtend wirkt hierzu folgende Diagnose Müllers aus 1989:

Je weiter die Kolonialreiche abgebaut worden sind, desto deutlicher äußert sich die Rache der Kolonisierten. Westeuropa wird von innen aufgefressen; die Flutwelle der Dritten Welt schlägt über Europa zusammen. [...] Die innere Aushöhlung Westeuropas hat ihre Analogie im Untergang des Römischen Reiches, das schließlich schrittweise von den Sklaven übernommen wurde.⁷⁴

Die Parabel des römischen Reichs wird hier explizit in eine zukunftssträchtige Dynamik substantziellen ‚Abbaus‘ und konsequenten Einbruchs kolonisierter »Sklaven«-Völker eingespannt. So wie Rom unter der »Flutwelle« der Völkerwanderung ist »der Kapitalismus, der traditionelle Aggressor Europa [...] jetzt plötzlich von Asien und Afrika umzingelt und steht mit dem Rücken am Ozonloch«, ⁷⁵ an der von ihm erschaffenen Zerstörung. Die Frage drängt sich dabei auf, welche Rolle in diesem Bild der ‚Zweiten Welt‘, aus der Müller schreibt, zukommt. Textsignale fallen knapp aus. Die angesprochene Panzerparade im ersten

⁷¹ Spengler 2003¹⁶, 99.

⁷² Vgl. Lenins *Hefte zum Imperialismus* (1970^{4f}, 421; 440). Hierin lehnt sich Lenin an John Atkinson Hobsons *Imperialism* (1902) an, die erste systematisch-ökonomische Studie zum Imperialismus, die diesen als Auswuchs der kapitalistischen Suche nach neuen Märkten deutete (vgl. Hobson 2018).

⁷³ Spengler 1980², 193-194. Vgl. Herzinger 1995a, 41.

⁷⁴ W 11, 399-400.

⁷⁵ W 11, 834.

Kommentar ließe einerseits als klares osteuropäisches Klischee eine Kopplung der Zweiten Welt mit der Ersten vermuten. Die Autobiografie zeugt andererseits von einer entgegengesetzten Lesart, die sich erst seit der Bochumer Erstinszenierung in Müllers Bewusstsein gedrängt habe. Hiernach rückt die Zerstörungskraft der Goten in ein etwas anderes Licht – man kann sagen, in ein slawisches:

An die Selbstdarstellung der Goten: »Wir haben Zeit wir warten auf den Schnee / Der uns nach Rom weht Rom läuft uns nicht weg / Die Städte stehen und die Goten reiten / Und keine Stadt steht auf aus unserm Hufschlag« wurde ich erinnert, als ein junger Architekt aus Tallinn mir sagte: »Die Russen zerstören alles, überall, wo sie hinkommen. Sie bauen nichts auf, sie können nur zerstören, weil sie den Tatarensturm verinnerlicht haben«. ⁷⁶

Zwar wird diese Interpretation erst seit 1987 gesprächs- und aufsatzweise Systematisierung finden, ihr Kern geht jedoch auf einen wohl älteren Gedanken zurück: die Idee einer »Osmose«, oder wenigstens Interessenübereinstimmung Zweiter und Dritter Welt gegen die Herrschaft der Ersten. ⁷⁷ Schon 1982 hatte Müller Moskau mit dem spätimperialen Rom insofern verglichen, als ihn die russische Hauptstadt, voller »Menschen aus allen asiatischen Provinzen«, an »die Spätzeit des alten Rom« erinnere, »das die Griechen beherrschte, aber innerlich von der griechischen Kultur durchdrungen war«. ⁷⁸ Russland sei in anderen Worten durch eine östliche, *drittweltliche* Komponente ‚hybridisiert‘, die aus seinem »asiatische[n] Rücken« ⁷⁹ stamme: aus den Einflüssen der nomadischen Mongolei, oder wie Müller schreibt, der »Prägung russischer Politik durch tatarische Invasion«, durch den Mongolensturm: »Die Mongolen haben [...] nie eine Stadt gegründet. [...] Die Mobilität ist eine Lebensform«. ⁸⁰ In seiner *Titus*-Adaption wird Müller gerade in diesem nomadischen Charakter, der Moskau zu »eine[r] Zeltstadt, eine[r] Stadt auf der Flucht, in ständiger Erwartung der Tataren« macht, ⁸¹ die Grundprägung wiedererkennen, das Russland als antirömische »Nicht-Ordnungsmacht«, ja als gotische »Macht des Chaos«, qualifiziert. ⁸² So wie die Dritte Welt könne in diesem Blick auch Russland eine Widerstandsbastion gegen die Vorherrschaft

⁷⁶ W 9, 256.

⁷⁷ W 10, 196-197.

⁷⁸ W 10, 198.

⁷⁹ W 11, 403.

⁸⁰ W 11, 82.

⁸¹ W 9, 256.

⁸² W 11, 677.

des römisch geprägten Europas konstituieren.⁸³ In dieser Optik tritt das vom »Sturm aus Asien« geprägte Moskau im zitierten *New York*-Aufsatz als »die narbenbedeckte Hoffnung der Welt« hervor, in der sich die globalen Widerstandsenergien gegen die kapitalistische »Bestie« New York und ihre »Blutbahn der Banken« sammeln.⁸⁴ Angemerkt sei hierbei, dass selbst die Idealisierung Russlands als antiwestliche Gegenkraft ihre Wurzeln längst vor dem Kalten Krieg in der zivilisationskritischen Tradition hat. Die Idee der verfallenden westeuropäischen Zivilisation im Gegensatz zur zukunftsreichen russischen Kultur spielt durch die Vermittlung Nietzsches und Dostojewskis bereits in der französischen sowie deutschen Philosophie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts eine ständige Rolle. Sie prägt sich etwa bei Spengler so sehr wie bei Lukács oder in den Heidelberger Kreis ein.⁸⁵

Um 1989 wird Müller den Gedanken in ein bedeutsames Koordinatensystem einordnen: »Wir sind zwei Europas, das eine von Rom, das andere von Byzanz geprägt«, behauptet er in Anlehnung an eine These, die schon Theodor Mommsen vertreten hatte.⁸⁶ *Rom* und *Byzanz* heißen so ausdrücklich die Pole, zwischen denen ein »Riß in unregelmäßigen Kurven durch Europa geht«.⁸⁷ Gerade wenn die Mauer zur fragwürdigen ‚Wiedervereinigung‘ von Ost und West fällt, beharrt Müller auf der tiefsitzenden Gespaltenheit des Kontinents hinter

⁸³ Die Engführung ist übrigens auch schon bei Spengler präsent, der die bolschewistische Revolution als Aufstand gegen den Westen versteht, durch den Russland wieder eine »asiatische, ‚mongolische‘ Großmacht geworden« sei (1980², 194; vgl. v. a. 196-198). Müller schreibt in ähnlicher Weise, die Oktoberrevolution sei eine antiwestliche Revolution gewesen, die die »Druckwelle« für das Eindringen der »Dritten Welt« nach Europa ausgelöst habe (W 8, 268).

⁸⁴ W 8, 328-329.

⁸⁵ Auf den Bezug zu Spengler und der konservativen Zivilisationskritik geht bereits Herzinger 1992, 114-116 und 1995, 46-47 ausschöpfend ein (vgl. Spengler 1980, 72-76; 196-198). Übergangen wird jedoch dabei, dass Russland als Gegenprinzip zum Westen durchaus auch auf sozialistischer Seite ein Begriff war. Vor allem Lukács literarische Schriften der Jahre 1922-23 enthalten sehr bedeutende Hinweise auf Dostojewski, der in seinen Augen das radikalste Beispiel utopischer Ablehnung der westlichen bürgerlichen Zivilisation darstellte. Dem Heidelberger Kreis galt die russische Literatur mit ihren mystisch-religiösen Tendenzen ebenfalls als Gegenbeispiel zum westlich-kapitalistischen Rationalismus. Vgl. dazu Nyíri 1988, 170.

⁸⁶ W 8, 35. Vgl. auch W 11, 398. Auch Mommsen konstatiert in der Einleitung zur *Römischen Geschichte* die verschiedenen historischen Ausrichtungen Griechenlands und Italiens: »Aber wenn die griechische Halbinsel nach Osten gewendet ist, so ist es die italienische nach Westen. Wie das epirotische und arkanische Gestade für Hellas, so sind die apulischen und messapischen Küsten für Italien von untergeordneter Bedeutung; und wenn dort diejenigen Landschaften, auf denen die geschichtliche Entwicklung ruht, Attika und Makedonien, nach Osten schauen, so sehen Etrurien, Latium und Kampanien nach Westen« (Mommsen 2001⁶, I/1, 22).

⁸⁷ So wieder Müllers Rede zur Annahme des Kleist-Preises 1990 (W 8, 383). In einem Interview mit Frank Raddatz spezifiziert er, den polnischen Regisseur Krzysztof Zanussi (seine Quelle für die Theorie überhaupt) zitierend: »Schon wegen des Katholismus gehöre Polen zum ‚römischen‘ Europa, während etwa Rußland und ganz Südosteuropa der byzantinischen Kultur zuzuzuordnen seien. Die Grenze fließt irgendwo durch Ungarn« (W 11, 398-399).

der »ökonomisch motivierte[n] Kampagne«.⁸⁸ Das geografisch unermessliche, technologisch rückständige Russland sei der östlichen Welt von Byzanz näher als der (kapitalistisch) urbanisierten und durchtechnisierten Mittelmeerzivilisation Roms. Doch gerade in der asiatischen »Unterentwicklung« erblickt Müller für das ‚byzantinische‘ Osteuropa wie schon für die Dritte Welt eine revolutionäre Antriebsquelle:

Die Unterentwicklung [...] bietet eine Chance durch die Verlangsamung. Denn die Hoffnung liegt doch allein darin, daß die Verlangsamung der Prozesse diese Gesellschaften erst dann in die Phase der Beschleunigung geraten läßt, wenn der Gegner, also der Kapitalismus, schon bei der Selbstvernichtung angelangt ist.⁸⁹

Während sich der Westen auf einer »Bahn der Beschleunigung« befinde, die nur »in der Vernichtung ende[n]« kann, können Revolutionen in die nichtkapitalistischen Länder hingegen einen »Prozeß der Verlangsamung« einleiten, der aus dieser Beschleunigungsbahn ausbrechen könne.⁹⁰ Erklärtermaßen lehnt sich Müller hierbei an Benjamins Auffassung von Revolutionen als »Notbremsen« (statt Lokomotiven, wie sie Marx verstand) der Geschichte an.⁹¹ Auch Russland besitzt für Müller eine solche »Zeitreserve«,⁹² die es gegen die technologische Überlegenheit ‚Roms‘ einsetze, während die kapitalistische Sofortkonsumgesellschaft im Westen die Zukunft in einer ewigen Gegenwart vernichte.⁹³ Die Stagnation, Isolation und Rückständigkeit des Sozialismus wird demnach zur Stärke einer asiatischen Steppe, die den Vormarsch der industriellen Zentren eindämmt und verlangsamt. Lenin, der »assimilierte, an Rußland gescheiterte Römer«, habe diese »Chance der Unterentwicklung« verpasst.⁹⁴ Indem er den Kommunismus auf eine Ideologie stützte, die dem imperialistischen Universalismus und Staatsdenken des Westens verbunden blieb, habe er den antizivilisatorischen, ‚antirömischen‘ Energiekern der russischen Revolution zugedeckt und die Möglichkeit zur Entwicklung eines radikal Anderen zum westlichen Zivilisationsmodell ungenutzt gelassen. Zur Zeit der Abfassung von *Anatomie Titus* sieht Müller sich diese Chance mit

⁸⁸ W 11, 399. Vgl. auch 400: »Europa ist eine Geldfrage«.

⁸⁹ W 11, 436.

⁹⁰ W 11, 436.

⁹¹ Benjamin 1991, I/3, 1232. Müller gesellt sich der »Marx-Korrektur von Benjamin« mehrfach explizit (bspw. in W 12, 360 und 86).

⁹² W 12, 392.

⁹³ Vgl. W 11, 375: »Es gibt im Westen allgemein eine totale Besetzung mit Gegenwart. Das ganze ökonomische Potenzial geht auf Besetzung mit Gegenwart. Das heißt: Auslöschen von Erinnerung und von Erwartung. Es gibt keine Vergangenheit und keine Zukunft, nur Gegenwart, man braucht nur über die Straße zu gehen, überall Gegenwart«. In W 12, 112 bezieht sich Müller auf diese »Besetzung mit der totalen Gegenwart« als auf »eine sehr Benjaminsche Erfahrung«.

⁹⁴ W 8, 35.

Gorbatschows Reformpolitik der »Entideologisierung und Enttheologisierung«, der Dekonstruktion des russischen Imperiums zugunsten seiner vielen konkreten Kulturrealitäten, für kurze Zeit erneut ankündigen:

Gorbatschow hat den Kalten Krieg beendet, indem er den Ost-West-Konflikt, die Konkurrenz der Ideologie, in den Nord-Süd-Konflikt aufgelöst hat. Es geht nicht mehr um Ideen, sondern um Realitäten. Er hat damit den Streit von Kapitalismus und Sozialismus auf den eigentlichen materiellen Kern zurückgeführt: den Gegensatz von Arm und Reich. Dieser Widerspruch erhält jetzt weltgeschichtliche Bedeutung und Kraft.⁹⁵

Noch einmal verwirft hier Müller die ideologische Zweiteilung der Welt in Ost und West als Fassade eines blanken Machtspiels; an ihrer Stelle wendet er sich dem ‚wirklichen‘ Gegensatz zu, der die Welt vielmehr in »Arme und Reiche«, Ausbeuter und Ausgebeutete, Nord und Süd – als ökonomische noch mehr als geografische Begriffe – aufteilt. Das ist der Gegensatz, der *Anatomie Titus* narrativ steuert. Es gilt nun zu betrachten, auf welche Weise und mit welchen Implikationen ihn Müller dramatisch operationalisiert.

7.4 Bestien oder Ovid-Leser, Ovid-Leser oder Bestien

Rom und Barbarentum, Zivilisation und Natur, Verfall und Aufstieg: Beinahe ostentativ vergegenwärtigt *Anatomie Titus* dualistische Isotopien, die mit nicht unproblematischen Typen und Stereotypen der Zivilisationskritik arbeiten. Die absehbaren Verwandtschaften zu älteren organologischen Auffassungen bestimmen einerseits das Bild des römischen Imperiums als stagnierender und korrupter Sozialkörper, der sozusagen auf sein eigenes Ende wartet. Ihm gegenüber tritt eine vitalistisch anmutende Darstellung der Goten als naturverbundenes, lebenskräftiges und zudem durchaus sexualisiertes Volk, das eine existenzielle Bedrohung für die römische Rechts- und Ordnungswelt darstellt. Die Bilanz fällt insgesamt fragwürdig aus: In schäbigster Variante scheint sich die zivilisationskritische Motivik mit unverfroren orientalistischen, gar xenophobischen Mustern einstigen Kolonialdiskurses einzufärben.

Die kryptokolonialistische Topik, die die Goten mit *Natur* und *Bestialität* als Gegenprinzipien zu Roms (wiewohl verfallener) *Ordnung* assoziiert, spiegelt sich in bedenklichster Weise in einem Charaktersystem wider, das den unzeitgemäßen Binarismus direkt von Shakespeare übernimmt. Dessen Bezeichnung der Tamora als »Tier« oder »Tigerin«,

⁹⁵ W 11, 833-834. Vgl. auch W 8, 408.

Epitheta aus jener »zoologischen Sprache«, die Frantz Fanon als Produkt manichäistischer Kolonialdiskurses denunziert hatte,⁹⁶ scheint etwa *Anatomie Titus* durch mehrfache Wiederholung fast demonstrativ zu replizieren.⁹⁷ Die gotische Königin kommt als eine Art Medea-Figur vor, die die römischen Sitten bei der Thronbesteigung nur zum Schein annimmt, während sie im Inneren eine ‚Barbarin‘ bleibt; ihren Anschlag auf die Androniken wird sie nicht zufällig in der Wildnis, ihrer Heimstätte, ausführen. Noch mehr als Tamora verkörpert der dunkelhäutige Aaron das wilde Gegenprinzip zur römischen Lebensordnung. Bei Müller löst sich der Sklave zwar aus Shakespeares barockem Bezugssystem, das ihn als Inkarnation absoluten Böses, Regelloser und Chaotischer (sowie als Juden) vorsah, zugunsten eines politisierten Koordinatenrahmens; er behält jedoch gleichzeitig jene vitalistischen Konnotationen bei, die ihm eine *bestialische* Macht, eine Eigenkraft ausdrücklich tierischer und sexueller Art zuweisen: »SEIN GESCHLECHT TRÄUMT AFRIKA SEIN SAMEN EINE BLITZSPUR WEIß IM BLACK / DER BLITZ VERWANDELT ROM IN EINEN WALD BEVÖLKERT MIT DEN BESTIEN SEINER HEIMAT«. ⁹⁸ In Aaron versammeln sich die bedrohlichen Vernichtungsenergien und zerstörerischen ‚Naturkräfte‘, die nicht nur die Demontage des Titus Andronikus, sondern den Sturz des gesamten Imperiums herbeiführen werden.

Bei Shakespeare wird der Chaostaumel, in den Aaron die (vermeintlich) sittlich und rechtlich normierte Welt Roms hineinzieht, schließlich durch den Ordnungsgarant Lucius zurückgebannt; die erschütterte römische Lebenswelt kommt wieder ins Lot, der Kampf der Zivilisation mit den ungezähmten Naturmächten endet zugunsten der Ordnungskräfte. Shakespeares Finale ist durchweg ein römisches. Romanisiert werden im Übrigen selbst die Goten, wenn die Stadt sie schließlich empfängt und ‚integriert‘ – sprich unterwirft: »We'll follow where thou lead'st«, versprechen sie ihrem Anführer Lucius, »Like stinging bees in hottest summer's day / Led by their master to the flowered fields«. ⁹⁹ Verantwortung für sämtliche Schandtaten trägt allein Aaron: Der bis in den Tod reuelose »chief architect and plotter of these woes« ¹⁰⁰ ist der Sündenbock, gegen den jede wie auch brutale Gesetzgewalt gerechtfertigt ist. Als Vollstrecker dieser Gewalt hat Lucius, der neue Kaiser, das letzte Wort. Er zieht die Linie zwischen Gut und Böse, Guten und Bösen neu, stellt damit die grundlegende Unterscheidung des Politischen wieder her und entscheidet entsprechend über

⁹⁶ Fanon 2021¹⁹, 35.

⁹⁷ W 5, 120; 121; 146 (‚Bärin‘); 187. Vgl. Shakespeare, *Titus Andronicus* resp. II, 3, 922 und V, 3, 2740.

⁹⁸ W 5, 113.

⁹⁹ *Titus Andronicus* V, 1, 2144-2146.

¹⁰⁰ *Titus Andronicus* V, 3, 121.

Lebens- und Begräbnisrecht: Titus und Lavinia sollen begraben werden, Tamora nicht und Aaron schon, aber lebendig. Wie Kreon in der *Antigone* vollzieht Lucius jenen »staatlichen Griff nach den Toten«, den Müller genauso wie die Verfügungsgewalt über die Lebenden als ureigenen Zug römischer Politik erachtet: »Der Staat besetzt die Toten«, indem er »bestimmt, wer geehrt wird und wer nicht«. ¹⁰¹

Schon bei Shakespeare musste eine derart aufgesetzte, durchaus blutige ‚Versöhnung‘ unter einem bewusst dubiosen Zeichen stehen. Treffend beobachtet Eke:

Nur sehr bedingt glaubwürdig kann Lucius, der Wortführer des inhumanen religiösen Rachegesetzes im ersten Akt der Tragödie, nun an ihrem Ende als der Herold einer neuen gerechten Friedensordnung erscheinen, zumal seine erste Amtshandlung das unheilvolle Racheprinzip fortführt. ¹⁰²

Müller versäumt es nicht, die von Shakespeare gesäte Kontradiktion komplett aufzureißen und die Widersprüchlichkeit des Finales zu Ende zu denken: Nicht die Wiederherstellung der Ordnung, sondern die Eskalation der Gewalt bestimmt sein schwarzes »HAPPYEND«. ¹⁰³ Ziel von Lucius’ Kriegszug ist nicht die Wiederherstellung der alten römischen Verhältnisse, sondern die pure Rache für die ungerechte Vertreibung; gegenüber den Goten beabsichtigt er keinerlei taktische ‚Integration‘, sondern bricht vielmehr, wenn sie darauf andeuten, in Rom bleiben zu wollen (»Vielleicht gefällt uns in Rom zu bleiben«), in einem aggressiven Rassismus aus: »Schwerter genug hat Rom euch zu vertreiben / Der Gote ist ein Neger ist ein Jude«. ¹⁰⁴ Der unvorbereitete Judenbezug in der schreckhaften (und in den neueren Werkausgaben getilgten) letzten Zeile erklärt sich nicht nur aus Shakespeares Kennzeichnung Aarons als Jude; in provokativster Weise scheint die entsetzliche Attributen-Reihe Geschichte und Gegenwart des (deutschen) Rassismus kurzschließen zu wollen. Nahegelegt wird dadurch die Kontinuität eines xenophobischen Hasses, der sich über die Jahrhunderte hinweg weniger aufgelöst als auf neue Minderheiten verschoben hat. In einem Interview aus derselben Zeit spricht Müller dies direkt an:

Sie können es in Westdeutschland in der Haltung gegenüber den Türken oder den Griechen oder den Schwarzen sehen. Das ist ganz einfach eine Fortsetzung der

¹⁰¹ W 12, 501; W 11, 443-444.

¹⁰² Eke 1991, 300.

¹⁰³ W 5, 188.

¹⁰⁴ W 5, 187.

Haltung gegenüber den Juden. Die Minderheiten sind immer noch das Ziel des ganzen Hasses und der ganzen Frustration.¹⁰⁵

Noch schwerwiegender weicht Müller von der Shakespeareschen Vorlage im Hinblick auf Aarons Bestrafung ab. Zwar lässt ihn Lucius bis zum Hals im Boden vergraben, um ihn unter Qualen sterben zu sehen, doch die Verbannung in die Tiefe der Erde nimmt für Aaron die Konturen einer symbolischen Rückkehr zur Natur an. In der Erde scheint er sich in die Natur aufzulösen, rückverwandelt »LANGSAM VOM GEWÜRM DER TIEFE / IN STAUB DER SICH ZUR WÜSTE SAMMELT UND WÄCHST ÜBER ROM«. ¹⁰⁶ Seine Todesstrafe schlägt in seinen destruktiven Triumph um.

Aarons Tod, der Roms scheinbaren Sieg in seine endgültige Zerstörung umdreht, ist der letzte Zug eines umfassenden Systems von Inversionen, das den gesamten Stückverlauf steuert. Dieses fängt schon in der ersten Szene an, als das Eröffnungsbild römischen Triumphs sich zunächst durch die ersten internen Tötungen, dann durch die ansetzende Ermächtigung der gotischen Gefangenen in der Racheankündigung allmählich umkehrt. Widersprüche und Umschläge sind hier allbestimmend: Nach dem Verlust eines Sohns besteht Titus darauf, dass Tamora auch einen Sohn zum rituellen Ausgleich verliert, doch kurz danach tötet er selbst noch einen der eigenen im Streit. Zunächst selbst potenzieller Kaiser, fällt er daraufhin bei Saturnin in Ungnade, während die von ihm gefangene Tamora den ursprünglich für ihn bestimmten Thron besteigt, so dass Titus »DIE HAND DER GOTIN [LECKT] GESTERN ERST / BESIEGT VON IHM JETZT KAISERIN IN ROM« und »DIE SEINEN AUF DIE KNIE« vor derjenigen »ZWINGT«, die kurz davor »VOR DEN SCHWERTERN [...] SICH AUF DIE KNIE« geworfen hatte.¹⁰⁷ Tamoras Rachesucht klingt wiederum wie eine punktuelle Inversion des eigenen vergebenen Flehens um Gnade: »Ich finde einen Tag zu schlachten sie alle / [...] Die ich um meines Sohnes Lebens bat / Auf meiner Schulbank werden sie das lernen / Knien in den Straßen und um Gnade weinen«. ¹⁰⁸ Der abschließende Kommentar wird die Dynamik im Verweis auf den kommenden Jagdausflug, der der Schauplatz der gotischen Rache sein wird, ausdrückstark kristallisieren: »MIT ROLLENTAUSCH DER JÄGER IST DIE BEUTE / MIT ZAHN UND KLAUE STATT MIT HORN UND HUND«. ¹⁰⁹

¹⁰⁵ W 10, 189.

¹⁰⁶ W 5, 187.

¹⁰⁷ W 5, 109 und 102.

¹⁰⁸ W 5, 109.

¹⁰⁹ W 5, 113.

Mit dem Begriff des Rollenaustauschs erlaubt der Kommentar in leicht Shakespeare-scher Manier einen flüchtigen metatextuellen Einblick: Mit dem angedeuteten Inversionsprinzip blitzt ein wesentlicher Interpretationsschlüssel für das gesamte Stück auf. Denn der weitere Dramenverlauf wird sich ebenfalls als eine unentwegte Reihe von Rolleninversionen und -aneignungen entfalten, in der die Verfolger zu den Verfolgten werden und umgekehrt. »Kein Monopol auf Rolle Maske Geste Text«, legt die Textanmerkung fest.¹¹⁰ Die Identitäten von Tätern und Opfern sind immer nur ‚mobil‘ verteilt. Erst übernehmen die Goten den zunächst von Titus geltend gemachten »Brauch«¹¹¹ der ‚Ausgleichung‘ der Tode, in anderen Worten der Rache: In vielsagender Reprise der römischen Wolfsmetapher ist es nun Aaron, der »SEINE WÖLFE« eine Lektion der Gewalt »LEHRT«.¹¹² Dann aber sind es wiederum die Römer Titus und Lucius, die sich der Modalitäten und Kampfkräfte gotischer Rache aneignen: »DER RÖMER LERNT DAS ALPHABET DES NEGRS«; durch Titus’ Anzettelung sind wieder »SEINE WÖLFE« mit dem Angriff dran.¹¹³ Es entsteht ein gegenseitiges, perverses ‚Lernen‘ der Taktiken des Gegners, das die Hell-Dunkel-Grenze zwischen römischen und gotischen ‚Wölfen‘ allmählich verwischt.¹¹⁴ Prägnant visualisiert dies die Szene, in der sich Titus und seine Männer auf ihre finale ‚Anatomie‘ vorbereiten:

TITUS [...] Ah ich vergaß. Laßt uns die Farbe wechseln
Daß wir als Römer kenntlich sind den Göttern
Denn Schwarz ist Weiß und Weiß ist Schwarz in Rom.
Nun, seid ihr Römer. Wechselt eure Farbe.
Titus schminkt sich schwarz. Die ändern nach ihm.
Jetzt kenn ich euch. Jetzt seid ihr Römer. Schießt.¹¹⁵

Erst im Wahnsinn der Rache, nach der eigenen ‚Gotisierung‘, wird Titus der Trug der identitären Trennlinie zwischen Römern und Goten bewusst. Schon immer bekannt, ja sogar dienlich, war dies hingegen Tamora und Aaron gewesen. Die vermeintlichen Barbaren, schon etymologisch als *logos*-unfähig definiert und im Stück stets als tierähnlich und triebgesteuert beschrieben, erweisen sich im Gegenteil als äußerst kluge Strategen. Eine erste Probe davon liefern sie bereits bei Tamoras Inthronisierung. Als sich Saturnin an Bassian

¹¹⁰ W 5, 192.

¹¹¹ W 5, 103.

¹¹² W 5, 115.

¹¹³ W 5, 160.

¹¹⁴ Vgl. W 11, 432: »Im Krieg ist es unvermeidlich, die Energien des Gegners in sich aufzunehmen, um sie aufzuzehren dadurch nimmt man natürlich auch die Züge des Gegners an«.

¹¹⁵ W 5, 157.

und Titus rächen möchte, suggeriert ihm Tamora angesichts seiner Missgunst beim Volk: »Zeigt Milde jetzt Der Rest sei mein Geschäft«. ¹¹⁶ Mit der Aufforderung zur »Milde« ist es vielsagend die Barbarin Tamora, die den adligen Römer eine grundlegende Kaisertugend lehrt: jene taktische *clementia*, die Cäsar berühmt machte, und der Machiavelli ein gesamtes Kapitel seines *Fürsten* widmet. ¹¹⁷ Tamora übt sie selbst meisterhaft aus, wenn sie ihren brennenden »TRAUM VON EINER LANGEN RACHE« im Moment von Titus' Verbeugung »HINTER DEM SCHLEIER IHRES GNADENLÄCHELNS« verbirgt. ¹¹⁸

Eine schon bei Shakespeare ausgesprochen machiavellistische Figur ist die des Aaron. ¹¹⁹ Durch fremden Mund wird er stets unter dem Aspekt einer irrationalen Hassgewalt und Sexualität beschrieben, oft mit einem Hund oder anderen Tieren verglichen. ¹²⁰ Der »Mohr« bringt zwar die Triebspäre – die eigene wie die anderer – unzensiert zum Ausdruck und zur Geltung; doch seine Gewalt ist keine blinde Vernichtungswucht, sie spricht vielmehr die römische Sprache der Intrige und der Manipulation. Mit berechnender Geduld und definitiv ‚instrumenteller‘ Vernunft fädelt Aaron perfekt ausgeklügelte Fallen und kaltblutig manipulative Pläne ein, die das Rachebegehren seiner gedemütigten Königin und Geliebten in ein persönliches ‚Theater der Grausamkeit‘ hineininterpretieren:

DER NEGER IST SEIN EIGNER REGISSEUR
ER ZIEHT DEN VORHANG SCHREIBT DEN PLOT SOUFFLIERT
[...]
UND MIT GEZINKTEN KARTEN SPIELT SEIN SPIEL
AUF DEM THEATER SEINER SCHWARZEN RACHE. ¹²¹

Der Diener Aaron, grausame Kolonialversion des *servus callidus* aus römischem Theater, ist in letzter Analyse der freieste Akteur der Tragödie. Als souveräner Spielmeister schreibt er die Handlung seiner militanten Gewalt, zieht deren Fäden aus dem Hintergrund und lenkt die Brutalität und Triebhaftigkeit der beiden Tamora-Söhne zweckdienlich: »DER NEGER PACKT DIE GOTEN AM GENICK / WIE PUPPEN«. ¹²² Der schwarze Sklave ist der Außenseiter, der seinen Handlungsraum selbst erobert, so wie er sich seinen Sprechraum in *Apartes* und

¹¹⁶ W 5, 109.

¹¹⁷ Nämlich das siebzehnte. Vgl. Machiavelli 2017¹¹, 82-86.

¹¹⁸ W 5, 109.

¹¹⁹ Vgl. Wallace 1961, 8-22.

¹²⁰ W 5, 105; 117-118; 166; 170, die zahlreichen Verweise auf sein »Fell« nicht einrechnend.

¹²¹ W5, 115.

¹²² W 5, 111.

Exkursen zuschneidet.¹²³ Gerade seine Position als Einzelgänger im Sozialsystem versieht ihn mit einem besonderen Spielraum im Vergleich zu den in der Gesellschaftsstruktur verstrickten Anderen. Deren Gefangenheit in den römischen ‚Spielregeln‘ weiß Aaron ja sogar zu nutzen, meisterhaft etwa, wenn er, der gehorsamen Kaisertreue Titus’ sicher, ihn zum Abhacken der eigenen Hand überlistet. Der darauffolgende *Exkurs des Negers über Politik* ist eine zynische Verspottung von Titus’ naiver Unterwürfigkeit und zugleich Aarons Stellungnahme zum römischen Sozialkodex:

DEIN KAISER SAGT ES WAR DIE FALSCHER HAND
DIE ANDERER HAND WARS DIE DEIN KAISER WOLLTE
WIE KANN ER DEINER RECHTEN DICH BERAUBEN
DIE SO VIEL GUTES TAT FÜR ROM UND IHN
WIE KANNST DU VON IHM DENKEN DASS ERS TUT
DU SOLLTEST BLICKE IN DEN SPIEGEL MEIDEN
TITUS ANDRONIKUS ROMS NICHTMEHRFELDHERR
DAMIT DU RECHTS MIT LINKS NICHT MEHR VERTAUSCHST¹²⁴

Mit diesem perfiden Schachzug – er verlangt *eine* Hand und rügt daraufhin Titus, den Kaiser für so grausam gehalten zu haben, seine *rechte* Hand zu verlangen – erreicht Aaron seinen machiavellistischen Gipfel. Nach seinem letzten Anschlag erklärt er dann Demetrius (und Machiavelli ist hier durchaus spürbar): »Prinzliche Hoheit, das ist Politik«. ¹²⁵ Von dieser ‚Politik‘ haben nicht nur die beiden Prinzen, sondern noch mehr die wiederholt überlisteten Römer viel zu lernen (und werden es tatsächlich tun).

Dieselbe Redegewandtheit, die er in Sachen Politik anwendet, beweist Aaron des Weiteren in den Anfällen unerwarteter Sentimentalität, die sein Bild als tierhafter Barbar gleichermaßen durchbrechen. Dazu gehören neben Momenten ehrlicher Zuneigung zu seinem kleinen Sohn (seine Verzweiflung über dessen Verlust wird von Titus mit den Worten »Das Tier hat Tränen« verspottet, ¹²⁶ doch sie klingt weitaus humaner als Titus’ eigenes Verhältnis zu seinem Nachwuchs) ziemlich irritierende Szenen barocker Gefühlsduselei und musterhaft höfischer Liebe zu Tamora:

TAMORA Mein lieber Aaron, warum blickst du traurig
Auf die Natur, die sich mit Freude schminkt.

¹²³ Vgl. W 5, 110: »EIN HUND UND EINE HÜNDIN NEBEN IHM / AUF LEEREM PLATZ VERSTRICKT IN DER BEGATTUNG / [...] JAULEN / [...] BIS SIE DER NEGER AUSEINANDERTRIFFT / ER BRAUCHT DEN PLATZ FÜR SEINEN MONOLOG«.

¹²⁴ W 5, 137.

¹²⁵ W 5, 153.

¹²⁶ W 5, 186.

Die Vögel geben Laut aus jedem Busch
 Die Schlange rollt sich ein im Blick der Sonne
 Das Blattwerk zittert grün im kühlen Wind
 Und wirft ein Schattengitter auf das Moos.
 In seine süße Dämmerung, Aaron,
 [...]

Wolln wir uns setzen [...]

Und nach dem Zweikampf, den, wie man vermutet
 Der umgetriebne Prinz und Dido pflegten
 Als ein glücklicher Sturm sie überraschte
 Und hinterm Vorhang einer stummen Höhle
 Wolln wir, einander in den Arm geflochten
 Krönen die Lust mit einem goldnen Schlaf.
 [...]

AARON Wenn euer Wünschen Venus lenkt, Madame
 Der Herrscher über meines heißt Saturn.
 Das zeigt mein Auge, das den Tod im Blick hält
 Mein Schweigen und bewölkte Melancholie
 [...]

Mein Herz schlägt Rache, Tod birgt meine Hand.
 Blut und Vergeltung gehn in meinem Kopf um.¹²⁷

In dieser aus Shakespeare übersetzten Passage zeigt Aaron ein unerwartet meditatives Gemüt, das seine Rache ins Zeichen reinster barocker »Melancholie« bringt und diese sogar zeittypisch auf saturnische Gestirneinflüsse zurückführt.¹²⁸ Verfolgt man den Hinweis in die barocke Theorie der Melancholie und ihrer Symbole hinein, so wie sie etwa Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* rekonstruiert, so stoßt man auf interessante Befunde:

Die Theorie der Melancholie ist um eine Anzahl alter Sinnbilder kristallisiert [...]. Unter den Requisiten, die vor der [...] Melancholie sich drängen, ist der Hund. [...] Nach alter Überlieferung „beherrscht die Milz den Organismus des Hundes“. Er hat dies mit dem Melancholiker gemein. Entartet jenes, als besonders zart beschriebene Organ, so soll der Hund die Munterkeit verlieren und der Tollwut anheimfallen. Soweit versinnlicht er den finsternen Aspekt der Komplexion.¹²⁹

In Anbetracht dieses Sinnbilds melancholischer *spleen* (im doppelten Wortsinn) rückt der rabiate »schwarze Hund« Aaron in ein durchaus anderes Licht. Aus der Vorstellung des Hunds als Erdtier und »Grübler« ergibt sich zudem eine weitere Assoziation: »Denn alle Weisheit des Melancholikers ist der Tiefe hörig; sie ist gewonnen aus der Versenkung ins

¹²⁷ W 5, 115-116.

¹²⁸ *Titus Andronicus* I, 3, 30-45.

¹²⁹ Benjamin 1991, I/1, 329. Benjamin stützt sich dabei weitgehend auf die von Albrecht Dürers Kupferstich *Melencolia I* (1514) gelieferte Summa barocker melancholischer Ikonografie.

Leben der kreatürlichen Dinge [...]. Alles Saturnische weist in die Erdtiefe, darin bewährt sich die Natur des alten Saatengottes«. ¹³⁰ Indem die verhüllte Motivik der Melancholie- und Temperamentenlehre Aarons tierische und erdgebundene Attribute in sich subsumiert, unterwandert sie deren blanke Auslegung als Zeichen irrationaler, *kulturfremder* Bestialität. Andeutungsweise wird Aarons verbittertes Groll-Gemüt hingegen als Assimilationsprodukt urwestlicher Kultur schattiert. Auf diesen Akkulturationsprozess deutet im Übrigen schon zu Stückbeginn die Adoption römischer Manieren durch die Goten hin, als diese am kaiserlichen Hof aufgenommen werden: Demetrius und Chiron »FRECH IM RÖMISCHEN KOSTÜM / STOTTERN LATEIN DIE ZUNGE SCHWER VOM WEIN« der doppelten Hochzeit, während Aaron ungemütlich »IN RÖMISCHER LIVREE« steht, »GESPANNT DIE MUSKELN / GEGEN DAS FREMDE TUCH«. ¹³¹

Ein weiteres Produkt der Romanisierung, das das Barbaren-Klischee problematisiert, ist die Wortgewandtheit und Gelehrtheit, die die beiden gotischen Liebhaber im zitierten Austausch beweisen. Vordergründig gehört die Berufung auf die *Äneis* dazu, ¹³² die die Assoziation von Barbarentum und Ignoranz endgültig ausschaltet. Im Gegenteil: Infolge römischer Assimilation sprechen die Goten die Sprache römischer Kultur auf ‚Muttersprachlerniveau‘. Doch fließend sind sie darin nicht nur in Sachen Liebe, sondern auch und noch mehr da, wo es um Rache geht. Gleich nach der wiedergegebenen Passage kündigt Aaron an: »Heut ist der Tag des Herrn für Freund Bassian / Verliert sein Philomelchen ihre Zunge«. ¹³³ Mit dem Bezug auf den Mythos von Philomela deckt Aaron die ‚Inspirationsquelle‘ seines kommenden Hauptverbrechens auf. Die erste Anregung für die geplante Vergewaltigung und Verstümmelung Lavinias hat er aus einer römischen Quelle, Ovids *Metamorphosen*, bezogen. Den darin erzählten Akt der Vergewaltigung Philomelas durch Tereus werden Chiron und Demetrius sogar überbieten, indem sie nicht nur Lavinias Zunge, sondern auch ihre Hände abschneiden. Denn aus dem römischen Vorfall haben sie gelernt, dass die Frau noch mit den Händen das grausige Vergehen mittels Webung erzählen könnte:

CHIRON Das ist ein Stück Ovid. Ich kenn es gut.
Ich weinte auf der Schulbank schon darüber.
Und dieser Tereus war nicht sehr gescheit:

¹³⁰ Benjamin 1991, I/1, 330.

¹³¹ W 5, 107.

¹³² Zitiert wird nämlich die Passage (VI, 160-172), in der Äneas und Dido, von einem Sturm während eines Jagdausflugs überfallen, in eine Höhle Zuflucht finden und dort Sex haben.

¹³³ W 5, 116.

Er ließ die Hände ihr, ihn zu verraten.¹³⁴

Die grotesk wirkende Erinnerung an das frühere Weinen über die Ovidsche Episode dahinstellend, erscheint spätestens hier klar, dass die romanisierten Goten ihr Grauen in der lateinischen Kultur kodifiziert vorfinden. Im Laufe des Stücks werden dann noch zwei weitere ‚illustre Präzedenzfälle‘ weiblichen Missbrauchs aus der römischen Geschichte zitiert: die Episoden um Lucrezia und Virginia.¹³⁵ Kurzum: Nichts, was die Barbaren tun, ist den Römern grundsätzlich fremd.

Nach einem unseligen Kommutativgesetz erweist sich im Laufe des Stücks auch das Gegenteil als gültig: Das, was die Römer tun, unterscheidet sich nicht grundsätzlich von der gotischen Praxis. Nicht nur sind die Goten in der römischen Kulturwelt integriert, sondern auch die Römer in der als barbarisch abgestempelten Praxis, welche immer mehr zum allgemeinen Sozialverhalten wird. Die markanteste Gotisierung erleben gerade die ‚römischsten‘ aller Charaktere, Titus und sein Erstgeborener Lucius. Ersterer erweist sich in seiner Gegenrache an Tamora gotischer Grausamkeit vollkommen gewachsen. Bringen Aaron, Demetrius und Chiron das Ovidsche Theaterskript in die Gänge, so spielt es Titus zu Ende: Die Verpeisung Tamoras’ mit den eigenen Söhnen vollendet die Philomela-Handlung und zitiert gleichzeitig auch den (davon abgeleiteten) Parallellfall von Senecas’ *Thyestes*. Noch mehr wird Lucius während seines Aufenthalts in der Steppe einer offenkundigen ‚Gehirnwäsche‘ durch die Goten unterzogen: »Er bellt Latein / Bald wird er gotisch winseln [...] / Du bist ein Römer Wascht ihm das Gehirn«. ¹³⁶ Die Gotisierung verwandelt ihn in ein »NEUE[S] TIER«, das keinerlei Verpflichtung zu Rom mehr kennt.¹³⁷

DIE TREUE IST NICHT WAS DIE WELT BEWEGT
UND JEDER NEUE TAG VERRÄT DEN ALTEN
DER BESTE FEIND DER RATTEN IST DIE RATTE
GIFT GEGEN GIFT EIN RÖMER GEGEN ROM
LUCIUS ANDRONIKUS GENERAL DER GOTEN¹³⁸

¹³⁴ W 5, 149.

¹³⁵ Vgl. resp. W 5, 146 und 185. Letzteres Beispiel wird von Titus selbst zitiert, wenn das eigene Handeln ihn an Virginius erinnert, der seine Tochter Virginia tötete, um deren Vergewaltigung zu verhindern. Die Episode diente u. a. als Vorlage für Lessings *Emilia Galotti* (1772).

¹³⁶ W 5, 140.

¹³⁷ Zur Figur des »Neuen Tiers« vgl. auch § 9.2.

¹³⁸ W 5, 140.

Explizit wird aus Lucius eine Art Hybridwesen aus Römer und Gote, ein »römischer Hund«, wie die Goten ihn nennen.¹³⁹ Wie Titus nimmt er die ambivalent-tierischen Züge Aarons an¹⁴⁰ und bezieht neue Stärke gerade aus der Verneinung seiner früheren Identität, oder genauer gesagt aus der gleichzeitigen Akzeptanz *beider* Identitäten, d. h. des Binoms ‚römische Barbarei‘. Vielsagend wird Lucius, während er »so wie Coriolan« die fremden Truppen an den Tiber führt,¹⁴¹ dieselben Worte ausrufen, die auch schon Aaron bei der eigenen Racheankündigung benutzt hatte: »Zähl deine Tage, Rom. Ich bin die Nacht«.¹⁴²

Während also die Stadt in den Kommentarvisionen dieser »Nacht« der Wildnis und der Bestien zusehends anheimfällt, erleben die Römer durch Amoklauf und mörderischen Wahnsinn ihren eigenen gotenreifen ‚Rausch‘. Zentrum und Ränder des Imperiums fallen zusammen, als die Barbarei innerhalb Roms sich entblößt und jede binäre Stilisierung als blankes Produkt kolonialistischer Abgrenzungsdiskurse dekuviert. An dieser freigelegten *eigenen* Barbarei eher als der fremden geht die Stadt schlussendlich zugrunde; die sich in den Kommentarbildern verbreitende Verwilderung ist weniger die Konsequenz äußerlicher Kräfte als die Aufdeckung des eigenen bestialischen, destruktiven Antlitzes. Wiederum ist die ‚Gotisierung‘ weniger eine Entwicklung als eine Enthüllung: Bei Lucius und Titus besteht sie letztlich nur darin, dass sie den zuvor geteilten Schein römischer *mores* zurückweisen und ihre barbarische Seite ungezügelt herauslassen. An der Parabel der beiden Androniken zeichnet sich der Drehpunkt von *Anatomie Titus* ab: Nicht nur kann sich die Barbarei diesseits genauso gut wie jenseits des Limes niederlassen – sie entsteht in Rom selbst.

So wie bereits im *Horatier* sind es kleine, durch die Handlung gestreute Indizien, die die zunächst als deutlich erscheinenden Fronten zwischen einem jenseits des Imperiums als dessen ‚Anderes‘ verorteten Bösen einerseits, einer trotz ihrer Schärfe *qua* legitim unangefochtenen Staatsgewalt andererseits allmählich überdenken lassen. Um sie aufzuspüren, muss man die Handlung auch hier ‚gegen den Strich‘ durchgehen. Eine erste Warnung liefert schon die stückeröffnende Formel: »EIN NEUER SIEG VERWÜSTET ROM DIE HAUPTSTADT / DER WELT«.¹⁴³ Das denkwürdige Oxymoron setzt die Szene ins Zeichen eines ahnungsvollen Triumphs, der im Schoß schon die Ruine trägt und so in einen kausalen Zusammenhang

¹³⁹ W 5, 140.

¹⁴⁰ Gleich darauf wird auch die parallele ‚Verwandlung‘ Titus’ beschrieben, der »SEIN FELL«, die »UNIFORM DES FELDHERREN«, »MIT ZÄHNEN LINKER KLAUE RECHTEM STUMPF« abstreift und »ZERREISST« (W 5, 140).

¹⁴¹ W 5, 164.

¹⁴² W 5, 139 resp. 110.

¹⁴³ W 5, 101.

mit der finalen Katastrophe rückt. Die Hauptstadt der Welt »siegt sich zu Tode«.¹⁴⁴ Durch jenen Krieg, den sie konstitutiv braucht, fabriziert sie die eigene Destruktion; die Unterdrückung, die sie erschaffen hat, wird irgendwann auf sie zurückschlagen.

Was zunächst wie eine vage Weissagung klingt, wird in den folgenden Zeilen sehr konkret. Die Rache der Goten, auf der Kommentarebene als Rebellion des Kolonisierten entgrenzt, wird auf der Narrativebene durch ein sehr spezifisches Ereignis ausgelöst: die rituelle Tötung von Tamoras Sohn durch die Androniken. Denn »es ist der Brauch«, meint Titus selbst, der die gesamte Tötungsmaschinerie des Stücks in Gang setzt.¹⁴⁵ Mit dieser Begründung kommt ein vertrauter Akteur wieder unter Anklage: die Sphäre der kodifizierten römischen *mores* und der Ideologie. Wie im *Horatier* erweist sich die vermeintlich gerechte, weil systemgehörige Tötung des Gegners als überflüssig, ja als verbrecherisch; selbst der Kommentar unterhöhlt sie implizit, indem er sie als blanke »RACHE« präsentiert und die Shakespearesche Passage in die stumpfe Begründung strafft, »DASS DIE HELDEN / AUF SEINER BLUTBAHN LEICHTER GEHEN INS NICHTS«.¹⁴⁶ Dieser Spur nachfolgend, erweisen sich so gut wie alle Tötungen, die Titus, nach Shakespeare ein »Patron of virtue, Rome's best champion«,¹⁴⁷ im Namen Roms vollzieht, als unnötige Gewaltakte. Dies gilt zunächst einmal im bereits entfalteten Sinne des ideologischen Ruhm-und-Ehre-Diskurses, der sich als Deckmantel einer ausbeuterischen Kolonialisierungspolitik dekuviert: Titus' Schlachten sind *das* Schlachten eines Fachmannes des Kriegs, die brutalen ‚Anatomien‘ eines professionellen »GOTENSCHLÄCHTER[S]«.¹⁴⁸

Als ‚Metzger‘ betätigt sich der General andererseits nicht nur gegenüber den Barbaren (sei es im Kriegs- oder im Rachefeldzug), sondern auch gegenüber den Seinen: »ROM IST SEINE FLEISCHBANK«.¹⁴⁹ Sein Handeln zeichnet das des Horatiers hierin weitestgehend nach. Der beispiellos tugendhafte Feldherr, der »für Rom« (auffallend häufig kommt die Lokution in der ersten Szene vor)¹⁵⁰ jede Menge Feinde, jedoch auch die eigene Familie tötet, der im Angesicht Roms ja überhaupt keine persönliche Verbindung mehr kennt, bleibt wie jener frühere Kämpfer im Widerspruch zwischen Familie und Staat verfangen, »HALB

¹⁴⁴ Herzinger 1995a, 39.

¹⁴⁵ W 5, 103.

¹⁴⁶ W 5, 102-103.

¹⁴⁷ *Titus Andronicus* I, 1, 65.

¹⁴⁸ W 5, 129.

¹⁴⁹ W 5, 160.

¹⁵⁰ W 5, 105-106.

RÖMER UND HALB VATER SEINER KINDER«. ¹⁵¹ Wenn beide Identitäten kollidieren, ist ihm die Wahl gewiss: »DAS SCHWERT WIRD LEICHT IN SEINER HAND FÜR ROM / ES TÖTET EINEN SOHN«. ¹⁵² Wie der Horatier wird er gerade an dieser Entscheidung zugrunde gehen. Nachdem er in den Schlachten für Rom schon einundzwanzig Söhne in den Krieg »WIE HAND-GRANATEN« geworfen hat, ¹⁵³ tötet er selbst den einen zu viel, der den »FELDHERRNVATER« in den Augen Roms erst zum tadelnswerten »MÖRDERVATER« macht. ¹⁵⁴ Bestraft, nicht geehrt, wird *diese eine* ‚Metzgerei‘ an dem »TOTEN BRUDER NEFFEN SOHN / FÜR ROM GESCHLACHTET VON ROMS TREUEM FELDHERRN / ZU EHRE ROMS UND JETZT VON ROM VERSCHMÄHT«. ¹⁵⁵

In der Dialektik dieser Passage geht der Zweifel des kritischen Lesers, ganz wie beim *Horatier*, gerade an die *nicht* problematisierten Tötungen: an die anderen einundzwanzig Söhne etwa, die ebenfalls, doch ohne Rüge, für Rom geschlachtet wurden. Bis Ende der Tragödie werden noch drei von Titus' Kindern sterben (Lavinia ebenfalls durch väterliche Hand), alle bis auf Lucius. Die Staatsraison kennt kein Gegengesetz: Man ist an Müllers und Kluges Anmerkung zum Iphigenie-Mythos erinnert, dass sich, sobald es eine politische »Ordnung« gibt, das selbst für die Barbaren »selbstverständlich[e]« Wissen verliert, »daß man seine Kinder nicht umbringt«. ¹⁵⁶ Die Anhäufung der Fälle in *Anatomie Titus* lenkt umso mehr den Blick von der einen ‚außerplanmäßigen‘ Tötung zum seriellen ‚planmäßigen‘ Töten. Denn wie dem Horatier werden Titus gerade seine systemgefügte Denkart und seine starrköpfig angestrebten Tugenden zum Verhängnis: Festhalten an überkommenen Bräuchen, unbedingter Gehorsam zum Kaiser, Härte gegen sich selbst und seine Familie: »Titus ist erster Krieger und Kämpfer seines Staats, fähig nur in Kategorien des Schwertes zu denken«, schreibt Vaßen; die »Tötungsmaschine« schaltet er an, indem er sein »militärisches Denken und Handeln im Frieden und Privaten fortsetz[t]. [...] Falsch verstandene Frömmigkeit, erstarrtes Ehrgefühl und engstirniger politischer Traditionalismus haben eine Katastrophe nach der anderen zur Folge«. ¹⁵⁷ Das Paradox ist abermals im *Horatier* vorgezeichnet:

¹⁵¹ W 5, 105.

¹⁵² W 5, 105.

¹⁵³ W 5, 141.

¹⁵⁴ W 5, 103 und 106.

¹⁵⁵ W 5, 106.

¹⁵⁶ W 12, 498. Es verwundert insofern nicht, dass die einzigen Personen, die im Stück ein Kind *ehrlich* und selbstlos betrauern (nicht etwa um es als Kämpfer oder um der eigenen Ehre willen zu rächen), die ‚Barbaren‘ Tamora und Aaron sind.

¹⁵⁷ Vaßen 1992, 15-17.

Das politische System, aus dem eine Figur wie die des Andronikus erst erwächst, bestraft ihn dann wegen der Einhaltung dieses selben Systems. Die der gesellschaftlichen Formation inhärente Gewalt legt ein Destruktionspotenzial ins Innere der Subjekte, das sich schließlich gegen die Subjekte selbst wendet: »EIN NEUER SARG STOPFT DAS FAMILIENGRAB / DER REST IST POLITIK«. ¹⁵⁸

Auf »Politik« im breitesten Sinne fällt so das letzte Urteil. Ultimativer Fluchtpunkt aller Barbarei ist im Stück nicht der Gote, sondern das römische Ordnungssystem und dessen ideologischer Unterbau. Wiederum sind die Feinde »nicht die Barbaren, die die Zivilisation bedrohen, sondern die Unterdrückten, die der Zivilisation ihre institutionalisierte Barbarei zeigen«. ¹⁵⁹ Was Römer und Goten unterscheidet, ist lediglich der institutionelle und moralische Schein, mit dem die Römer ihre eigene Brutalität mystifizieren. Müller legt den Finger auf jenen ideologischen Komplex, hinter dessen Deckmantel das römische Gesetz den Staat mit einem Gewaltmonopol ausstattet und jegliche externe Gewalt, obschon bloßes Spiegelbild oder gar Produkt der eigenen, einspruchslos vernichtet. Die Koordinaten sind abermals durch die Gewalttheorie Benjamins und Schmitts abgesteckt; nach *Der Horatier* legt *Anatomie Titus* ein weiteres »Ernstfall«-Szenario an, wie es die Textanmerkung explizit nennt, in dem »der Schrecken des Tages die Koordinaten sprengt« und die Janusköpfigkeit von Gesetz und Verbrechen aufdeckt. ¹⁶⁰

Ausgelöst wird der Kurzschluss gerade durch Titus, die von der Politikmaschine am stärksten vereinnahmte Figur. An ihm, der sich selbst und seine ganze Familie »ZUR KAMPF-MASCHINE FÜR DEN BÜRGERKRIEG [UMBAUT]«, ¹⁶¹ wird der aufgeführte Ausnahmezustand die Konsequenzen Schmittscher totaler Ideologie sichtbar machen. Mit zivilisationskritischer Brille kann man Titus gleichzeitig als Charakter ansehen, an dem sich die imperialistische Rolle der militaristischen *virtus*-Ideologie in verheerendster Gestalt ausdrückt. Jene von ihm verinnerlichte Denkart von Größe, Edelmut, Tugend, die seine (durch heftige Anapher betonte) ¹⁶² Identifikation als »Feldherr« auf Kosten jeder anderen Art zwischenmenschlicher Bindung verabsolutiert hat, entlarvt sich durch die Aufdeckung ihrer imperialistischen Machtzwecke als bloßes ‚falsches Bewusstsein‘: als *funktionale* Ideologie der *virtus*, so wie

¹⁵⁸ W 5, 107.

¹⁵⁹ Fiorentino 2017, 27. Meine Übs.

¹⁶⁰ W 5, 192.

¹⁶¹ W 5, 141.

¹⁶² W 5, 105.

Foucault und Heidegger davor warnten.¹⁶³ Bedeutsam ist hierzu Titus' Bezeichnung als »ROMS ERSTES SCHWERT / BESITZER JEDER TUGEND DIE ROM *BRAUCHT*«. ¹⁶⁴ So wie der Horatier verkörpert er das ideelle Römertum als Komplex normativer Leitwerte, die letztlich als Dienstideologie zur staatlichen Machterhaltung und -ausdehnung dienen und als spezifisch römische, staatliche Art von *paideia* sich bereits als Disziplinarerziehung im Sinne Foucaults ankündigen.

Titus' Abgrenzung von den gotischen ‚Tieren‘ ist dementsprechend der imperialistische Diskurs einer *romanitas*, die sich schlichtweg als *humanitas* versteht. Gezogen wird die Grenze durch den Maßstab eines ‚universalen‘, weil angeblich vernunftbasierten Gesetzes: einer *ratio scripta*, mit Leibniz' Wendung, die geradeweg zu einer *lex humana* entgrenzt wird: »Those who lived by it were, by definition, humans: those who did not, were not. But as it was also the Roman people who were responsible for the creation of the law, there was a sense in which only the Romans could be described as human«. ¹⁶⁵ Die imperialistische Basis eines solchen ‚ausschließenden Universalismus‘, der mit einem Ausdruck Sartres »auf die menschliche Gattung den *numerus clausus* an[wendet]«, liegt für den heutigen Leser auf der Hand. ¹⁶⁶ Die Rolle des universalistischen *humanitas*-Begriffs als Rechtfertigung kolonialistischer Ideologien und imperialistischer Aktionen – »nur eine verlogene Ideologie«, schreibt Sartre, »die ausgeklügelte Rechtfertigung der Plünderung« ¹⁶⁷ – legt den Blick darauf frei, dass »der Europäer nur dadurch sich zum *Menschen* hat machen können, dass er Sklaven und Monstren hervorbrachte«. ¹⁶⁸

In diesem Sinne ist Aaron, etwas pointiert formuliert, ein Produkt des ‚militarisierten‘ römischen Humanismus. Er verkörpert die auswärtigen Folgen totaler Ideologie so wie Titus ihre inwärts gerichteten ‚Nebenwirkungen‘. Aaron und Titus sind insoweit die komplementären Kehrseiten derselben Medaille. Eher als der ‚böartige‘ Antagonist zum General stellt der Mohr seinen »sozialen Antipoden« dar, ¹⁶⁹ das Sprachrohr einer umgekehrten gesellschaftlichen Perspektive: die des marginalisierten Einzelkämpfers, der in einer grausamen kolonialen Deklination der Herr-Knecht-Dialektik alle erhaltenden Wertmaßstäbe

¹⁶³ Vgl. § 5.5.

¹⁶⁴ W 5, 101. Hervorhebung hinzugefügt.

¹⁶⁵ Pagden 1995, 20. Eine solche Denkart erlaubte etwa Sueton von »römischem Volk oder besser gesagt dem Menschengeschlecht« (*populus Romanus vel dicam hominum genus*) zu sprechen (Suet. *Cal.* 13, 1).

¹⁶⁶ Sartre in Fanon 2021¹⁹, 13.

¹⁶⁷ Sartre in Fanon 2021¹⁹, 22.

¹⁶⁸ Sartre in Fanon 2021¹⁹, 23. Hervorhebung hinzugefügt.

¹⁶⁹ He 2022, 128.

und ‚Spielregeln‘ des Kollektivs, in dem Titus blind eingeschlossen ist, vom privilegierten Sichtpunkt des Rands betrachtet und zum eigenen Vorteil lenkt. In der zivilisatorisch gezügelten Welt Roms entfesseln Aarons Manipulationen »die durch Moral, Religion und Gesetz in ‚vernünftige‘ Bahnen gelenkte bzw. in kollektive Entlastungsformen wie den Krieg kanalisierte gesellschaftliche Gewalt«. ¹⁷⁰ Aarons Schule, an der sich sämtliche andere Charaktere bilden, ist kurzum eine Gegen-*paideia*, die die durch römische Disziplin eher funktionalisierte als entschärfte Gewalt in all ihrer Brutalität aufdeckt und freisetzt, ihr jedoch prinzipiell nichts hinzufügt, was im Römertum nicht schon vorher angelegt war.

7.5 Der Stift als Skalpell. Schrecken und Genuss (text-)anatomischer Praxis

Aarons Schule ist die Schule des Kolonisierten: Der Sklave bildet die am eigenen Leib erlebte römische Gewaltsprache in ein eigenes »Alphabet« um, das er dann den Römern wiederum aufzwingt. Er ist das Imperium, das gewaltsam *zurückschreibt*, wie die postkoloniale Forschung sagen würde. ¹⁷¹ Erst im Zuge dieser Gegenalphabetisierung realisieren Titus und Lucius, dass das »ALPHABET DES NEGERS« schon immer auch das versteckte Alphabet der Römer war, Produkt einer fragwürdigen Akkulturation. »Die Goten haben Ovid gelesen«, unterstreicht Müller rückblickend in der Autobiografie; sie haben »eine fremde Kultur in sich aufgenommen. Und nun üben sie dieses fremde Alphabet an dem römischen Patrizierkind aus. Sie nehmen die Literatur beim Wort, gegen den Terror der Alphabetisierung«. ¹⁷² Wiederholt besteht Müller auf der Rolle der Alphabetisierung im Kolonialprozess, in welchem sich das Erlernen der Kultur und das Erlernen der Gewalt stets zwielichtig zu verflechten scheinen: »Es geht um das Verhältnis von Schrift und Blut, Alphabet und Terror«. ¹⁷³ Müller betont dabei die Rolle der *Schriftlichkeit* als festes Merkmal der Imperien jeder Zeit, durch ihre zentral verwaltete, umfangreich bürokratisierte Struktur historisch stets gefördert, ¹⁷⁴ gleichzeitig aber auch in einem anderen Sinne ‚imperial‘: als machtexportierendes und -zementierendes, bewusstseinseroberndes Werkzeug einer Kultur, die sich in die unterworfenen Subjekte gewaltsam *einschreibt*. Diese blutig-zwanghafte Dimension der Schrift findet Müller in Kafkas *In der Strafkolonie* (1919) meisterhaft kristallisiert wieder: In einem

¹⁷⁰ Eke 1999, 155.

¹⁷¹ Nach dem unvergesslichen Titel von Ashcroft/Griffiths/Tiffin 1989: *The Empire Writes Back*.

¹⁷² W 9, 255.

¹⁷³ W 9, 255.

¹⁷⁴ Vgl. Nolte 2008, 12.

Interview aus 1991 erklärt er die Parabel für das Modell einer totalen, bis in die Körper greifenden Macht, die insofern – wie Shakespeares dramatische »Spiegel« – noch ein entlarvendes »Bild der bürgerlichen Gesellschaft« wiedergeben kann.¹⁷⁵ Ein Jahr später wird Müller im Auftrag Luigi Nonos eine kurzgefasste Beschreibung jener Strafmachine anfertigen, die auf den Körper des Verurteilten den von ihm übertretenen Befehl schreibt und mit zahllosen Schnörkeln verziert, um den Tod zu verlängern: »Es ist nicht leicht, die Schrift mit den Augen zu entziffern. Unser Mann entziffert sie aber mit seinen Wunden«.¹⁷⁶

Mit auffallend ähnlicher Topik befiehlt Lucius den Goten, die Namen von Aarons Opfern mit Schwertern auf seinen Körper zu schreiben:

GOTE: Ich kann nur töten Herr mit meinem Schwert
LUCIUS: Zeitig genug wirst du das Schreiben lernen.¹⁷⁷

Umgekehrt muss Titus, wie Kafkas Verurteilter, Aarons blutiges »ALPHABET« mit seinem Körper ,entziffern': Er »LERNT DURCH VERLUST ZWEI KÖPFE SIND ENTLEIBT / DREI HÄNDE SIND ABHANDEN EINE ZUNGE / FAULT SCHWEIGEND WERWEISSWO IM WALD VOR ROM«.¹⁷⁸ Hatte Müller seit den 70er Jahren wie Fanon und Enzensberger dafür plädiert, dass die Dritte Welt eine eigene Sprache für ihren Kampf gewinne, so scheint Aaron eine Kostprobe davon zu liefern, wie diese Sprache zunächst aussehen muss: als ein Alphabet der Gegenaggression, der gewaltsamen Umkehrung der Rollen und Identitäten, das im Zeichen von »Calibans [...] aktuelle[m] Vorwurf an alle bisherige Kultur« steht, so wie ihn Müller in *Shakespeare eine Differenz* (1988) zitiert: »YOU TAUGHT ME LANGUAGE AND MY PROFIT ON'T IS I KNOW HOW TO CURSE«.¹⁷⁹ Unter den modernen Interpreten dieser calibanischen Widerstandslehre stellt Müller Erfahrungen aus der Dritten und Zweiten Welt abermals nebeneinander:

Im Afghanistan-Krieg drückte sich der Widerstand gegen die Alphabetisierung, gegen das Aufzwingen eines fremden Alphabets noch darin aus, daß die Mudschaheddin die toten Verräter amputierten und kastrierten, die eigne Schrift, das eigne Alphabet den toten Körpern einschrieben. Auch die Nationalitätenkonflikte in der zerfallenden Sowjetunion sind ein verspäteter Widerstand gegen die stalinistische Alphabetisierung, ein Rückgriff auf das eigne Alphabet. [...] Auch der Marxismus war ein fremdes Alphabet, von Lenin dem halbasiatischen Rußland aufgezwungen.¹⁸⁰

¹⁷⁵ W 12, 131.

¹⁷⁶ W 2, 135.

¹⁷⁷ W 5, 182.

¹⁷⁸ W 5, 160.

¹⁷⁹ W 8, 337. Vgl. Shakespeare, *The Tempest* I, 2, 366-367.

¹⁸⁰ W 9, 255-256.

Im asiatisch geprägten Russland habe der »Römer« Lenin die ursprüngliche Kultursprache durch das ‚lateinische‘ Alphabet des Sozialismus zwanghaft überschrieben, eine »unheilige Schrift, mit Tränen Schweiß Blut auf Körper geschrieben: Literatur«.¹⁸¹ An derselben Literatur der Köpfe, Hände und Zungen wird sich auch der angehende »ANATOM« Titus in seinen eigenen Sezierungen versuchen.¹⁸² Der titelgebende Exkurs ANATOMIE TITUS ANDRONIKUS legt die Verbindung von Schreiben und Gewalt, Literatur und Anatomie am frappantesten bloß, indem er die Zergliederung der Goten durch den Feldherrn als einen perversen Drang nach Wissen beschreibt:

... DER FELDHERR MIT DEM HANDBEIL
STUDIERT MIT EIFER DEN ZUSAMMENHANG
DER TEILE KNOCHEN MUSKELN UND GEWEBE
AUS DENEN SICH DAS TIER ZUSAMMENSETZT
DAS IHM GEDIENT HAT IN SO VIELEN SCHLACHTEN
ALS ROTER TEPPICH AUF DEM PFAD DES RUHMS
WÜHLT IN DEM LABYRINTH DER EINGEWEIDE
DEN SITZ DER SEELE MIT DEM MESSER SUCHEND
WAS HAUST IN UNS DAS HURT LÜGT RAUBT UND MORDET¹⁸³

Brillant wie provokativ platziert ist das finale Zitat aus der berühmtesten Personalunion von Schriftsteller und Anatom der deutschen Literatur, Georg Büchner. Die Frage des *Dantons Tod* nach der vorkognitiven, körperlichen Wurzel der Gewalt¹⁸⁴ pervertiert Titus in dem Moment, in dem er sie wie die Mudschaheddin »beim Wort nimmt« und »MIT DEM MESSER« zu beantworten sucht: Aus seinen Worten geht nicht mehr das Schuldgefühl eines Danton hervor, der für das Revolutionsideal getötet hat, sondern der amokläufige Zerstörungsdrang einer privaten Hassrache. *Anatomie Titus* etabliert eine einzigartige Verbindung zwischen Durst nach Rache und Leidenschaft des Wissens, als wäre Erkenntnis erst mittels Zerstörung, eines buchstäblichen Drangs ins Innere zu erringen; als wäre die Wissensgier von einer Art Hass gegenüber dem Objekt angetrieben, dessen beharrliche Fremdheit sich der Assimilation entzieht. Derselbe grausame Drang zu »wissen was darunter ist« animiert Lucius, als er den römischen Gesandten Aemilius von den Goten häuten lässt.¹⁸⁵ Noch eloquenter ist dann sein Hassausbruch gegenüber dem barbarischen Anderen:

¹⁸¹ W 8, 614.

¹⁸² W 5, 180.

¹⁸³ W 5, 160.

¹⁸⁴ Die Frage wird von Danton selbst gestellt: »Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?« (Büchner 2015¹⁵a, 100).

¹⁸⁵ W 5, 173.

Der Gote ist ein Neger ist ein Jude
Hat er nicht Kraushaar schwarzes Fell Wulstlippen
Und ist ers außen nicht so ist ers innen
Probieren spart Studieren sagt das Sprichwort
Wenn ihr das Fell ihm abzieht kennt ihr ihn¹⁸⁶

Ein gewisser Büchnerscher Nachgeschmack kennzeichnet auch diese letzte Zeile – man ist an Dantons Aussage erinnert: »Einander kennen? Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren«. ¹⁸⁷ Büchners Anliegen einer erkennenden Offenlegung des Körpers wird von *Anatomie Titus* rücksichtslos ins Äußerste und ins Blutigste getrieben. Man findet es signifikanterweise schon im Epigراف des Stücks in Form einer umfassenden ‚Methodenaussage‘ wieder: »Der Menschheit / Die Adern aufschlagen wie ein Buch / Im Blutstrom blättern«. ¹⁸⁸ Bildstark kündigt das Motto ein grausames Nachdichtungsverfahren an: Shakespeares bluttriefende Rachegeschichte soll in eine sezierende Studie über die Menschheit überführt werden, in der die Geschichte buchstäblich wie Blut während einer anatomischen Untersuchung strömt. Die Denkkonjunktion schwingt im Übrigen auch schon in der Ambivalenz des Titels mit: *Anatomie Titus* kann sowohl als subjektiver (‚von Titus durchgeführte Anatomie‘) als auch, bezogen auf den Text, als objektiver Genitiv (‚am Titus durchgeführte Anatomie‘) verstanden werden. Sezierender Titus und sezierter Titus – beide Bedeutungen erhellen sich gegenseitig: Die Zerlegung stellt sich als poetologischer Vorsatz heraus, nach dem das literarische Erkennen Destruktivität zum eigenen Arbeitsprinzip erkiest und durch einen wie ein Skalpell arbeitenden Stift eine bluttriefende Sprache aus dem Text-Körper ausströmen lässt.

Die Topik sezierender Schrift konkretisiert sich am prägnantesten am Handlungsstrang um Lavinia. Ihre Geschichte scheint eine entsetzlich buchstäbliche Umsetzung von Müllers bekannter Formel der »Notzucht durch [...] das WORT DAS MORD WIRD« darzubieten. ¹⁸⁹ Jene anatomische Handlung, die sie verstummt und verstümmelt hinterlässt, verbindet sich im Laufe des Stücks mit einer vielfältigen Ikonologie körperlichen Schreibens und Lesens. Diese setzt bei Titus’ Ankündigung des Vorhabens an, den stummen Körper der Tochter in seiner Gestik wie »ein Alphabet« lesen zu lernen:

Sprachlose Klägerin, ich lern dich lesen
Bis so dein Schweigen zu mir redet

¹⁸⁶ Die Zeilen werden in der Werkausgabe weggelassen. Zitiert werden sie hier aus Müller 1989, 222.

¹⁸⁷ Büchner 2015¹⁵a, 69.

¹⁸⁸ W 5, 99.

¹⁸⁹ W 8, 260.

[...]
Du sollst nicht seufzen oder deine Stümpfe
Zum Himmel heben, winken, nicken, knien
Oder ein Zeichen geben, ohne daß
Ich daraus bilde mir ein Alphabet
Und lern in stummer Übung dich verstehn.¹⁹⁰

Der Vorsatz findet keine wirkliche Erfüllung im weiteren Stückverlauf. Vielmehr wird das neuerworbene Körper-Alphabet Lavinia selbst erlauben, ihre Leidensgeschichte durch den Verweis auf Ovids *Metamorphosen* zu denunzieren:

MARCUS Sieh, Bruder, sieh.
Wie mit den Zähnen sie zitiert die Seiten.¹⁹¹

Zur Erlösung Lavinias führt sohin dasselbe Buch, das ihr Los vorgezeichnet hat. In diesem bildlichen Kurzschluss profiliert sich ein janusköpfiges Bild von Kunst: Einerseits dem Unheil, der falschen Kultur verschwistet, kann sie andererseits Partei für das Unterdrückte ergreifen und es zum »verzweifelt-sprachlosen Ausdruck des Schmerzes und der Klage« verhelfen, doch erst um den Preis der Freilegung ihrer eigenen Komplizenschaft.¹⁹² Die Kunst bzw. die Kultur kann in anderen Worten nicht denunzieren, ohne sich selbst zu denunzieren und auszuschalten, denn am Grauen, das sie anprangert, ist sie selbst beteiligt.

Die Dialektik überträgt sich auf Lavinias eigenen Leib. Nach der Vergewaltigung betritt sie die Bühne wie ein »KUNSTWERK DURCH GEWALT«, »DAS RESULTAT DER GOTISCHEN LIEBESKUNST«.¹⁹³ Zunächst stummes Opfer dieser gotischen, gleichzeitig aber offenbar zutiefst römischen *ars amatoria*, gelangt sie allmählich zu neuem Selbstbewusstsein, indem sie gerade ihre Kunst ‚sprechen‘ lässt: Durch das Zeigen auf Ovid schließt sie inspirierendes und resultierendes Kunstwerk, Philomela und sich selbst kurz. Es ist ein Akt der Selbstermächtigung, in dessen Zuge Lavinia, während ihr Vater sich um ihre Peiniger kümmert, ihren persönlichen Kampf gegen das »ARSENAL DER BIBLIOTHEKEN«¹⁹⁴ austrägt und so sich selbst gegen das literarische Modell, Kunst gegen Kunst ins Feld führt. Im allgemeinen Amoklauf des Ansturms auf Rom lenkt sie ihren ausgereiften Rachedurst in eine rasende Bücherverbrennung gegen

... DAS SCHWARZAUFWEISS

¹⁹⁰ W 5, 142.

¹⁹¹ W 5, 145. Vgl auch 141: »WER KEINE HÄNDE HAT LIEST MIT DEN ZÄHNEN«.

¹⁹² Ette 2011, 489.

¹⁹³ W 5, 125.

¹⁹⁴ W 5, 141.

DER LITERATUR ES IST DIE MÖRDERGRUBE
 DER VERS IST NOTZUCHT JEDER REIM EIN TOD
 FEGT MIT DEN STÜMPFEN VOM REGAL DIE BÜCHER
 BRENNENDE KERZEN ZWISCHEN IHREN ZÄHNEN
 [...]
 VERBRENNT AUF DEM PARKETT DIE BIBLIOTHEK
 UND BADET IHRE STÜMPFE IN DEN FLAMMEN¹⁹⁵

Grässlich und grotesk zugleich kommt Lavinias pyromanischer Ausbruch vor. Doch bei diesem inbrünstigen Kampf gegen Kulturdokumenten, die, Benjamins Verdikt ungeheuer buchstäblich umsetzend, sich unmittelbar als solche der Barbarei erweisen,¹⁹⁶ muss man sich trotzdem fragen, ob diese grimmige und fast besessene Bücherverbrennung vielleicht nicht eine verzweifelte *ultima ratio* der Zivilisation sein könnte. Wie dem auch sei, Lavinias Rache stunde wird nicht lange dauern. Kurz darauf wird sie patriarchaler Gewalt wieder zum Opfer fallen, als Titus entscheidet, dass ihm ihr Anblick zu peinvoll ist, und daraufhin »[s]einer Tränen Quell« tötet, dass sie nicht mehr »den Schmerz erneun / [...] des Vaters durch ihr Leben« möge.¹⁹⁷ Rom ist Rom: Nicht erst hier wird klar, dass es sich bei Titus' Rache schon immer weniger um die Verletzung Lavinias als um die der eigenen Ehre handelte.

Ihr Los kennt aber Lavinia zum Zeitpunkt ihrer Racheaktion noch nicht. Wenn sie also von ihren »MÖRDER[N]« spricht, bezieht sie sich offensichtlich nicht auf den, der ihr wirklicher Mörder sein wird, und dennoch auch nicht primär auf Demetrius und Chiron; sie wendet sich stattdessen gegen *Literatur*, die ihr Schicksal inspiriert und vorgezeichnet hat. Die Mehrzahl der Adressaten ist dabei keine bloße Generalisierung; die Wendung erhält eine spezifische Bedeutung, wenn man sie im Lichte einer vorherigen Passage liest. Auf die etymologisch *obszöne* (d. h. abseits der Szene gehörende) Tat von Lavinias Vergewaltigung lässt Müller die Kommentare anspielen; doch auf äußerst befremdliche Weise wird die Schändung dabei durch die erwähnte Kunst-Metapher angeführt. Demetrius und Chiron werden als triumphante »KÜNSTLER« bezeichnet, Lavinia selbst als »AUFGESTELLT[ES] KUNSTWERK«, das verwirrt »HIN UND HER AUF DEM THEATER [RENNT]«. ¹⁹⁸ Die makabre Ästhetisierung der Vergewaltigten geht dann weiter, als diese vom Onkel Marcus gefunden wird und dieser sich auf ihr entstelltes Aussehen mit verblüffenden Worten bezieht:

Sag, zarte Nichte, welch unzarte Hand

¹⁹⁵ W 5, 161.

¹⁹⁶ Benjamin 1991, I/2, 696.

¹⁹⁷ W 5, 184-185.

¹⁹⁸ W 5, 125.

Hat dich behaun und deinen Leib entblößt
 Von den zwei Zweigen, süßem Ornament
 In dessen Schatten Könige sich bargen
 Mit wenig mehr als Hoffnung auf ein Halb
 Von deiner Liebe. Warum sprichst du nicht
 Wenn schon ein Purpurstrom von warmem Blut
 Wie ein geschwätziger Quell, den Wind bewegt
 Aufsteht und fällt aus deinen Rosenlippen
 Und kommt und geht mit deinem Honigatem.
 Ich seh, ein Tereus pflückte deine Blume
 Und deine Zunge, fürchtend den Verrat.
 [...]
 Sah dieses Monster deine Lilienhände
 Wie Espenlaub auf einer Laute zitternd
 Zum Kuß einladend selbst die seidnen Saiten
 Nicht für sein Leben hätt er sie berührt so.¹⁹⁹

Die »sonderbare Unangemessenheit«²⁰⁰ der kunstvollen Rhetorik und liebeslyrischen Topik, mit der Marcus den unverträglichen Anblick der – auf der Bühne gleichzeitig präsentieren – mutilierten, verstörten und blutüberströmten Nichte kleidet, stammt direkt von Shakespeare und wird von Müller nicht unerheblich ausgenüchtert. Immerhin öffnet aber das »Missverhältnis« von Bühnenbild und rezitierter Beschreibung einen »Riss zwischen der stummen Körperlichkeit und dem Kommentar, einer transformierenden idealisierenden Rede; zwischen dem Schrecken des Physischen [...] und der Geste der Sprache«.²⁰¹ Noch verblüffender ist die Anhäufung schmückender Wendungen, mit denen Shakespeares Marcus den sichtbaren Schrecken in schöne Poesie verwandelt und Lavinias geschändeten Körper weiterhin als Lustobjekt darstellt²⁰² – mit Recht hat die Kritik von einer »zweiten Vergewaltigung« gesprochen.²⁰³

Ihrerseits geht Shakespeares Passage zum Teil auf Ovids eigenes morbides Verweilen auf der Beschreibung von Philomelas entstelltem Körper zurück.²⁰⁴ Der Kommentar in Müllers Szene spricht die Inhumanität dieser literarisch fortgesetzten Gewalt an: Im Angesicht des Schreckens, vor dem man eigentlich nur verstummen könnte, »[SINGT] DER

¹⁹⁹ W 5, 127-128.

²⁰⁰ Lehmann 2002, 354.

²⁰¹ Lehmann 2002, 355.

²⁰² *Titus Andronicus* II, 4, 12-57.

²⁰³ James 1997, 68.

²⁰⁴ Zu Ovids lebhafter Ausmalung der Vergewaltigung und Verstümmelung Philomelas gehört etwa auch das Verweilen darauf, wie ihre herausgeschnittene Zunge auf dem Boden noch hüpfte und tanzt, oder wie Tereus die Verstümmelte dann nochmals vergewaltigt (Ov. *Met.* VI, 557-562).

DICHTER [...] SEIN LIED BEHÄLT HUMOR«; das »BLUT IM MUND«, das ihm genauso sehr wie dem Opfer die Sprache nehmen sollte, »ERSTICKT NICHT SEINE STIMME«; im Gegenteil: »ER BINDET SCHAMLOS SICH DIE MASKE VOR / DES GEILEN ONKELS«. ²⁰⁵ Dem Dichter Shakespeare wird sein Dichten als Ungeheuerlichkeit vorgeworfen: als moralisch Fragwürdiges, gar als »geile« Lust am Schrecken, in einem Wort als Schuld. Auf diese inhärente Schuldhaftigkeit einer Kunst, die den Menschen kalt »als zu benutzendes Material« zur Herstellung von Schö-nem betrachtet, ²⁰⁶ geht Müller gesprächsweise mehrmals ein. Prägnant konfrontiert er etwa 1990 Shakespeares Kunst mit modernen Formen ästhetisierender Darstellung, die ebenfalls den »Schrecken zum Genussmittel [...] machen«, beispielsweise mit deutschen Nachricht-sendungen über den Libanonkrieg, die jene Horrorbilder leichterhand mit Pink Floyd-Musik begleiten. ²⁰⁷

Zur gleichen Zeit kann der Diskurs nicht umhin, auf Müllers eigene Neuschreibung derselben Verse ‚zurückzuschlagen‘, denn genauso sehr wie Shakespeare spielt Müller jene Vergewaltigung und Verstümmelung selbst ästhetisierend nach. So wie Shakespeare Mar-cus’ Maske mit schreckhaftem Genuss anzieht, so

[WÄCHST] SEINE MASKE [...] AUF MEINE HAUT
 WARUM BRICHT SEINE STIMME NICHT NOCH MEINE
 DIE SEINEN BLUTGETRÄNKTEN TEXT IHM NACHSINGT
 [...] DEIN MÖRDER WILLIAM SHAKESPEARE IST MEIN MÖRDER
 SEIN MORD IST UNSRE HOCHZEIT WILLIAM SHAKESPEARE
 MEIN NAME UND DEIN NAME GLÜHN IM BLUT
 DAS ER VERGOSSEN HAT MIT UNSRER TINTE ²⁰⁸

Es ist die erste und einzige Eindringung der auktorialen Stimme in die Kommentare. Müller, Shakespeare und implizit Ovid ²⁰⁹ bilden eine einzige schuldige Partie, eine geisterhafte Hochzeit (eine Manuskriptnotiz wird sogar von einer orgiastischen Komplizenschaft spre-chen), ²¹⁰ die sich derselben Schuld der Vergewaltiger befleckt, indem sie diesen die eigene »Tinte« leiht und aus dem Nachspielen ihrer Tat eine unleugbare Lust am Schrecken bezieht: »Their murders in ink bind their names in a union hallowed in blood«. ²¹¹ Es geht im Grunde

²⁰⁵ W 5, 125-126.

²⁰⁶ W 10, 594.

²⁰⁷ W 10, 779.

²⁰⁸ W 5, 126.

²⁰⁹ Müller sieht Ovid neben Tacitus als Schriftsteller an, bei dem »ein Genuss an den Schrecken, die er auswählt und beschreibt« zu sehen ist (W 11, 10).

²¹⁰ HMA 4.414: »Complicity / we killed together (orgy)«.

²¹¹ Ramalhete Gomes 2014, 220.

um das notwendige Paradox der Kunst, die *ipso facto* »ins Leben ruft, was sie denunziert«: »Das Bild des Schreckens [...] erzeugt seinerseits den neuen Schrecken«. ²¹² Die Frage hat für Müller autobiografischen Mehrwert, denn sie fügt sich unmittelbar in seine fortsetzende Reflexion über die inhärente »Schuld« des Schreibens aus dem Privileg: »Poesie ist Schuld«, lautet seit den 70er Jahren sein Verdikt. ²¹³ Hatte Müller seine ambivalente Position von Opfer und Komplize der Macht schon mehrfach thematisiert – »Ich bin die Wunde und das Messer« –, so führt das Einsehen der moralischen Zweideutigkeit als *Bedingung* jedes Schreibens im Finale von *Anatomie Titus* zum dialektischen Bild einer »HOCHZEIT DES MESSERS MIT DER WUNDE«. ²¹⁴ Das Stück radikalisiert die problematische Komplizenschaft des Autors mit der Macht, »die fragwürdige Position des Autors als Schreibtischtäter, beziehungsweise zwischen Opfern und Tätern«. ²¹⁵ Schreiben bedeutet, sich der »kriminellen Energie« hinzugeben, die in uns ist, und ohne die man »überhaupt gar keine Kunst machen« kann. ²¹⁶ Man muss in die Gewalt einsteigen, um sie beschreiben zu können, deswegen ist Kunst schuldig, inhuman. ²¹⁷

»Du mußt einverstanden sein auch mit der Gewalt, mit der Grausamkeit, damit du sie beschreiben kannst«, wird Müller Alexander Kluge einmal explizit gestehen. ²¹⁸ In *Titus* geht er noch weiter: »Nicht einfaches Einverständnis, sondern ein Verständnis des Einsseins mit dem Beschriebenen ist das Thema«. ²¹⁹ Wenn die geschändete Lavinia als »REH, KOMMENTIERT VON SEINEN JÄGERN« bezeichnet wird, ²²⁰ erhellt sich der Titelbegriff des *Shakespearekommentars* mit einem neuen, makabren Licht, das Müller als *Kommentator* direkt ins Spiel zieht. Das Morden, Vergewaltigen, Verwunden ist dem Kommentieren gleich, Täter und »Schreibtischtäter« ein und dasselbe. In einer Notiz aus Müllers Nachlass liest man: »Komments als Korrepitor der verstummten Lavinia«. ²²¹ Im Nicht-Wort »Korrepitor« hallt eine grausame Polysemie nach, in der sich die zynische Bezeichnung des Kommentators als *Korrepetitor* von Lavinias ersticktem Gesang mit der Phonetik von *raptor* sowie von *rape*

²¹² Lehmann 2002, 357 und 361.

²¹³ W 10, 489.

²¹⁴ Paraphrasiert nach W 5, 188.

²¹⁵ W 9, 255.

²¹⁶ W 11, 712.

²¹⁷ Vgl. W 11, 640: »Es ist sicher ein Problem, [...] ob Kunst überhaupt human ist. Sie ist es nicht. Sie hat nichts damit zu tun«.

²¹⁸ W 11, 640.

²¹⁹ Lehmann 2002, 363.

²²⁰ W 5, 125.

²²¹ W 8, 332-333.

überlagert: Durch seine schriftliche Begleitungsarbeit wird der Kommentator im besten Fall zum Raubvogel, zum Geier, der gierig über Lavinias geschändetem Körper kreist, im schlimmsten Fall schlichtweg zum *co-rapist*. Von diesem von Müller als »kannibalisch«²²² oder »parasitär« definierten Aspekt einer Kunst, die Katastrophen zum Genussobjekt machen muss und »den Schrecken nicht beschreiben kann, wenn sie ihn nicht genießt«,²²³ ist Marcus' erotisierende Beschreibung des zerhackten Körpers Lavinias nichts als eine *mise en abyme*. Er, der behauptet, dass Lavinias schöner Gesang die Gewalt hätte aufhalten können, demonstriert gerade das Gegenteil: Gewalt macht nicht vor Kunst halt und Kunst nicht vor Gewalt; vielmehr stellt Gewalt einen Nahrungsquell für sie dar.

Die Selbstanklage lässt keinen Ausweg zu. Aber inwieweit geht es wirklich um eine solche? Befragt nach den Gründen seiner *Titus*-Bearbeitung, behauptet Müller freimütig, das Ganze habe ihm »ungeheuren Spaß gemacht, war einfach eine schöne Arbeit, mit viel Lust verbunden. Die ist auch drin im Text. Und ich glaube, es ist ein sehr schöner Text, jetzt nur mal vom Ästhetischen her«. ²²⁴ Ohne Scham – und sicher auch nicht ohne einen gewissen Genuss an der Provokation – bekennt sich Müller zu einem *ungeheuren*, monströsen Spaß an der Kunst; in mehreren Interviews plädiert er gar für eine Kunst, die offen gestehe, in Zerstörung und Katastrophen Genuss zu finden: »Schreiben aus Lust an der Katastrophe«²²⁵ oder sogar aus Schadenfreude: »Aber es gibt noch einen ganz simplen, infantilen Grund: Ein wesentlicher Grund zum Schreiben von Stücken ist Schadenfreude. Sie ist die Quelle allen Humors; die Freude daran, daß etwas schiefgeht und daß man in der Lage ist, das zu beschreiben«. ²²⁶ Diese Haltung liegt auch den zahlreichen Momenten schwarzen Humors zugrunde, die in *Anatomie Titus* die ruchlosesten Gräueltaten begleiten. Am häufigsten tobt sich der dichterische »HUMOR DES FLEISCHERS« an Situationen aus, ²²⁷ die mit dem roten Faden des Hände-Abhackens zu tun haben. ²²⁸ So etwa, wenn sich zum Zeitpunkt von Titus Selbstmutilation eine »Hand aus dem Publikum« erhebt und Aaron »dankt für Hilfe aus dem Haus. / Zuschauerhände braucht man für Applaus«. ²²⁹ Dieselbe Humorlinie wird beim Abschlagen von Aemilius' Hand durch die Goten fortgesetzt:

²²² W 12, 89: »Kunst hat etwas Kannibalisches. Kunst verbraucht Menschen, Kunst zerstört Menschen«.

²²³ W 8, 428.

²²⁴ Zit. in Hauschild 2001, 409.

²²⁵ W 12, 145.

²²⁶ W 10, 234.

²²⁷ W 5, 125.

²²⁸ Neben den unten wiedergegebenen Stellen ist auf W 5, 139 und 142 hinzuweisen.

²²⁹ W 10, 135.

EIN GOTE HACKT DEM RÖMER AB DIE HAND
DIE ER DEM FELDHERRN ZUR VERSÖHNUNG REICHT
DER STECKT SIE IN DIE TASCHE EIN STÜCK HEIMAT
DEN SCHREI DES AMPUTIERTEN DECKT GELÄCHTER²³⁰

Vorgeführt wird buchstäblich ein Humor des *Sarkasmus* im etymologischen Sinne des ‚Zerfleischens‘. Meisterhaft wird ihn Titus ausüben, wenn er Tamoras Söhne zerhackt und kocht, um sie dann der Mutter zu servieren. Der Kommentar beschreibt die Szene so:

TITUS ANDRONIKUS DER PIONIER
DER NEUEN KOCHKUNST: ZWISCHEN MENSCH UND MENSCH
DER HASS GEHT WIE DIE LIEBE DURCH DEN MAGEN.
[...] DIE MUTTER DIENT ALS FRIEDHOF DAS SPART GRÄBER.²³¹

Mit schwärzester Ironie verwandelt der Kommentar Titus' Betätigung als grausamer Koch in eine mehrschichtige Metapher, die einerseits Titus' direkt vorangegangene stolze Ankündigung seines ‚Rezepts‘ für die Gotenprinzen parodiert,²³² seine Tat andererseits auf die allgemeine »WAHRHEIT IN DER KÜCHE« überträgt: »MENSCH ISST MENSCH«,²³³ zynische Abwandlung des lateinischen Proverbs *canis canem edit*. In solchen Szenen gipfelt jener »ungeheure Spaß«, den Müllers Theater unverfroren für sich reklamiert, und der den Ernst der tragischen Aktion in die Domäne einer schwarzen Komödie überführt. Er spiegelt sich in dem auch in diesem Sinne »schwarzen Theater« Aarons wider, das als Kabinett grausamer Absurditäten ohne sittlich-moralischen Kompass eher »ein Trauerspiel« als »eine Tragödie« darbietet, wie der rätselhaft auftauchende Clown bemerkt, oder eine Tragödie, die stets an der Schwelle zur Farce tippelt.²³⁴ Insofern ist Aarons grausame Dramaturgie²³⁵ das metadramatische Spiegelbild eines Müllerschen Theaterkonzepts, das keine erzieherische Aufklärung, sondern eine zwielichtige und zunächst verblüffenden »Arbeit am Bösen« (mit der

²³⁰ W 5, 173.

²³¹ W 5, 181.

²³² So in W 5, 180: »Ich mache Mehl aus euren Knochen / Und einen Teig aus eurem Mehl und Blut / Und aus dem Teig ein feines Backwerk und / Aus euren schönen Köpfen zwei Pasteten. / [...] / Zu feinem Puder mahlen ihre Knochen / Und mischen das mit diesem süßen Saft / Und in die Pastete backen ihre Köpfe«.

²³³ W 5, 181.

²³⁴ W 5, 158.

²³⁵ Nach der ersten Bezeichnung Aarons als »REGISSEUR« (W 5, 115) werden seine Intrigen, sowie später auch die des Titus, noch mehrmals als theatralische Vorgänge konnotiert (vgl. W 5, 129; 147; 158; 170; 174; 176; 181; 182).

treffenden Formulierung von Müller-Schöll)²³⁶ anstrebt, und das schon einen anderen rätselhaften Clown hatte behaupten lassen: »Fürs Leben können Sie bei uns nichts lernen«.²³⁷

7.6 Die Wunde Aaron. Arbeit am Bösen und Arbeit an der Differenz

Stimmt es wirklich, dass ein Theater, das sich als ‚Arbeit am Bösen‘ versteht und einen rücksichtslosen Genuss am Schrecken zu seinen zentralen Beweggründen zählt, *ipso facto* ein antipädagogisches Theater ist? Begreift man unter ‚Pädagogik‘ das spät-Brechtsche Konzept, so wird man bei *Anatomie Titus* – so wie bei den meisten Stücken Müllers – durchaus mit leeren Händen dastehen. Nicht die aufklärerische Auffassung von Theater als »moralische Anstalt«,²³⁸ als Stätte der Erziehung, der Nationenbildung und Selbstverständigung einer Gesellschaft geht hier vonstatten, sondern ein anderer, in der abendländischen Tradition ebenso gut vertretener Antrieb: das morbide Interesse der Schaubühne an jenen oft anstößigen, blutigen oder schreckenerregenden »Szenen und Momenten, in denen wir mit dem konfrontiert werden, was kaum zu ertragen ist, mit Grenzüberschreitungen, Tabuverletzungen und Anschlägen auf den Common Sense«.²³⁹ Diese Linie erkennt Müller auch in Brecht wieder und erklärt sie sogar für den Aspekt, der seine Faszination für ihn überhaupt begründet. »Interessant ist Brecht eben nicht als Aufklärer«,²⁴⁰ meint er ausdrücklich:

Was mich an Brecht interessiert, ist das Böse, das er selbst in seiner späteren Zeit sehr maskiert hat [...]. Aber das Böse ist bei Brecht die Substanz. Bei einer Formulierung wie der »Lust des Erkennens« im *Galilei*, wo der Akzent auf Lust liegt, weiß er auch ganz genau, daß Erkennen etwas Zwieschlächtiges ist. Genau das macht Lust – das zerstörerische Element am Erkennen oder am Denken. [...] Und *Fatzer* besteht wesentlich aus dem Herzton dieser bösen Stellen, und deswegen ist es der beste Text. [...] Zum Genießen gehört Bosheit, Rücksichtslosigkeit.²⁴¹

Abermals geht es um die Anerkennung der inhärent a- oder besser prä-moralischen Natur des Denkens, d. h. des Denkens und folglich des Schreibens als Vorgänge, die sich *per se* jenseits von Gut und Böse verorten:

²³⁶ Die Anwendung des Begriffs auf Heiner Müller verdankt sich vor allem Müller-Schöll 2016, der ihn innerhalb einer einleuchtenden Analyse von *Der Horatier* einsetzt.

²³⁷ Es handelt sich um den Clown, der den Prolog von *Philoktet* rezitiert: W 3, 291.

²³⁸ Schiller 2004.

²³⁹ Müller-Schöll 2016, *passim*.

²⁴⁰ W 9, 178.

²⁴¹ W 11, 317-318.

Man kann sogar vielleicht sagen, daß Denken an sich schon Schuld ist. [...] Ich würde nicht gerne auf das Denken verzichten, aber ich weiß, daß es nichts Moralisches ist. Es ist zunächst weder gut noch böse. Und Zivilisation ist vielleicht nichts weiter als der Versuch, auch die Produkte des Denkens zu zähmen.²⁴²

Die provokative Aneignung des destruktiven, schuldhaften Untergrunds des Denkens zielt offenbar darauf ab, das gesellschaftliche Dispositiv (im Sinne Foucaults) aufzudecken, das diesen Untergrund sonst verdrängt. An diesem normierenden Dispositiv hatte sich nicht zuletzt der späte Brecht beteiligt, der die ursprünglich ‚böse‘ Substanz des Denkens und der Kunst, die er in früheren Werken wie *Fatzer* oder *Galilei* zum produktiven Mittelpunkt kreativer Schöpfung gemacht hatte, allmählich zu maskieren entschied zugunsten einer aufklärerischen, staatsdienlichen Auffassung der Modalitäten theatraler Pädagogik. Sein Theater etablierte sich demnach als analytische, widersprüchliche und konfliktbehandelnde politische Reflexion, die aber letztlich zum Erlernen einer politischen Verhaltensweise, wenigstens einer »Haltung« führen sollte, von der »der Staat einen Nutzen hat«.²⁴³ Das ist für Müller der »römische« Brecht, der die produktive, »gotische« Bosheit der frühen Stücke verrät (so die Autobiografie), um ein kritisches Einverständnis in den Dienst des sozialistischen Staatsprojekts zu stellen;²⁴⁴ der jedoch eben dadurch seine Kunst am staatlichen »Griff« beteiligt. Demgegenüber reklamiert *Anatomie Titus* ein »Gotisches«, das »im Römischen« nicht »aufgeht«, als seinen spezifischen Denkinhalt.²⁴⁵ Die Sezierung der römischen Hülle des Stücks durch die inhaltliche sowie formale Praxis der Anatomie ist ebendieser Versuch einer Durchdringung in die gotischen Lebenssubstrate, die die normalisierende Kraft des Römischen zugedeckt hat: »DISMEMBER REMEMBER«, lautet das Motto.²⁴⁶

Dahingehend wird die logozentrische Form eines Theaters der Setzung und Sinnsetzung durch die antiteleologischen Strömungen eines amokläufigen »Reigen[s] der Vernichtung«²⁴⁷ lahmgelegt. In die durchrationalisierte, man möchte sagen apollinische Rom-Konstruktion *à la* Brecht keilt Müller, noch unterschwellig im *Horatier*, ausgeprägt und radikal in *Anatomie Titus*, eine negative, dionysische Dimension ein: die zugleich furcht- und lusterregende Hypothese der Katastrophe, die, wenn erfüllt, das gesamte Gewerk zerschlagen würde. In dieser dramatisch erkundeten ‚Hypothese‘ besteht das erarbeitete Böse: in jener

²⁴² W 11, 713.

²⁴³ GBA 10, 524-525.

²⁴⁴ W 9, 176.

²⁴⁵ W 9, 176.

²⁴⁶ W 5, 193.

²⁴⁷ Keller 1994², 252.

gewaltsam verneinenden, gar ‚terroristischen‘ Instanz, die das System mit einem potenzialgeladenen, doch auch unberechenbaren Umsturz bedroht. Was Angst einflößt, ist dabei die Entdeckung dessen, was dieser Umsturz enthüllen könnte: Ein Böses, das nicht von außen kommt, sondern schon immer im Tiefen des Systems lauerte; das hingegen stets als das Andere, als *der Andere* verbannt worden war und sich nun nicht mehr ein- oder ausgrenzen lässt. Ein Theater, das sich mit diesem Bösen identifiziert, erfüllt insofern doch eine pädagogische Aufgabe, sofern es die zwanghafte, systematische Verdrängungsarbeit als ein noch schlimmeres, weil angesiedeltes und besser getarntes Übel denunziert. Nicht die systemumhüllende Aufklärung, sondern der enthüllende »Terrorismus« ist in Müllers Theater »die eigentliche Kraft«, ²⁴⁸ nicht der römische Keuner der Wortführer seiner negativen Pädagogik, sondern der Gote Fatzer.

Der unbestrittene Fatzer von *Anatomie Titus*, am dem sich jede rein oppositive, vorsätzlich nicht sinnsetzende, sondern gar sinnzerlegende Kraft verdichtet, ist Aaron. Seine ausnahmslose, willkürliche Gewalt stört und zerstört die Muster des Römertums, das sich in Opposition zu allem von ihm Repräsentierten definiert. In Aaron, dem »schwarzen Antipoden«, ²⁴⁹ wie Bassian ihn einmal nennt, berührt sich die Arbeit am Bösen mit jener »Arbeit an der Differenz«, die Müller im Shakespeare-Essay zur notwendigen »Aufgabe« der Moderne erklärt – »oder der Rest wird Statistik sein und eine Sache der Computer«. ²⁵⁰ Der schillernde Diener und zugleich Meister unzähliger Intrigen, dessen Handeln sich interpretativer Eindeutigkeit hartnäckig entzieht, deutet eher auf ein allseitiges, negierendes Anderssein als auf eine ‚positive‘ antikoloniale Instanz hin. Zurecht erkennt Eke im schwarzen Barbaren, als solcher doppelt *ex negativo*, als soziale Ausschlusskategorie definiert, die »experimentelle Denkfigur eines äußersten Einspruchs«. ²⁵¹ Nicht nur narrativ der Außenseiter, steht er für (je)den Ausgesaugten am Rande oder innerhalb des Imperiums, für die verschiedenartigen ‚Dritten Welten‘ und die »Neger aller Rassen« (*Der Auftrag*), ²⁵² die der abendländische Zivilisationsprozess erzeugt hat. Im Kulturuniversum Roms verkörpert Aaron alles A-soziale, ja *den* Asozialen: Müller nennt ihn einen »Skinhead«, ²⁵³ der in der Bochumer Uraufführung enthaltene *Exkurs zum Terrorismus* evoziert die Hermannschlacht, ²⁵⁴ die

²⁴⁸ W 9, 177-178.

²⁴⁹ W 5, 117.

²⁵⁰ W 8, 337.

²⁵¹ Eke 1991, 306.

²⁵² W 5, 40.

²⁵³ W 12, 73.

²⁵⁴ W 5, 331-332.

Manuskripte bemühen sogar die RAF und Charles Manson.²⁵⁵ Die Konstellation um Spartakus kehrt dabei in neuer, fraglos verbitterter Gestalt wieder; in ihr verschwimmen Klassen- und Rassenkampf, externe und interne Kolonisierung ineinander.²⁵⁶

Der zivilisatorische »schwarze Hund« Aaron ist kurzum jeder ‚Underdog‘ nach dem Urbild Woyzecks: »Woyzeck lebt, wo der Hund begraben liegt, der Hund heißt Woyzeck«, meint Müller 1985 bei Entgegennahme des Büchner-Preises.²⁵⁷ Die Rede, programmatisch Nelson Mandela gewidmet, kreist um die Lage, Hoffnungen und die widerspruchsvollen Verhaltensweisen der Unteren, der Plebejer-Proletarier aller Welt, in denen Woyzeck, der »weiße Neger«, weiterlebt.²⁵⁸ Woyzeck als soziales Problem ist für Müller in der heutigen Gesellschaft »die offene Wunde«.²⁵⁹ Sie brennt nicht zuletzt an Aaron wieder auf, der wie Woyzeck ein Produkt der Macht darstellt, den unlöslichen Abfallrest der systematischen Ausgrenzung »störender«, d. h. auf (sozialen, politischen, identitären) Gegeninstanzen beharrenden Minderheiten. Müller spricht diesbezüglich vom »Grundthema des Jahrhunderts«,²⁶⁰ und zwar vor allem in einer Ersten Welt, deren Unfähigkeit, »sich über Differenzen und über andere Mentalitäten« jenseits des eigenen »eine[n] Maß[es]« ernsthaft »Gedanken zu machen«, die Arbeit an der Differenz umso dringlicher macht:²⁶¹

Unsere Zivilisation ist eine Zivilisation der Ausgrenzung. [...] Alle Energie der kapitalistischen Staaten zielt auf die Ausgrenzung und auf das Vergessenmachen der Ausgegrenzten. Und gegen dieses Vergessen muß man arbeiten. Zu den Ausgegrenzten gehören alle, die sich nicht mit der hier als Realität gehandelten Wirklichkeit zufriedengeben oder identifizieren.²⁶²

Wie der erfolglos abgerichtete Woyzeck, wie ein Terrorist, ist Aaron indes das Produkt der Macht, das die Macht dann nicht mehr einfangen kann, das ihr hingegen fremd und unverständlich, unberechenbar und bedrohlich bleibt. Seine destabilisierende Ungreifbarkeit wird vom herrschenden Diskurs gerade deshalb zur tierischen Unvernunft, zum irrationalen

²⁵⁵ W 5, 333 (= HMA 3604 und 3606). Vgl. dazu Primavesi 2009, 91-92.

²⁵⁶ Nachdrücklich ist für Müller »hinter der Rassenfrage die Klassenfrage wiederaufzufinden« (W 8, 347). Die Überlappung von externer und interner (d. h. sozialistischer) Kolonisierung reicht bis hin zu Müllers eigener Identifikation mit dem Kolonisierten – nach der berühmten Formel »Ich bin ein Neger«, die ein Interview betitelt (W 12, 386) –, welche mit der gedanklichen Kehrseite des Privileg-Bewusstseins in eine spannungsvolle Dialektik tritt und den Blick auf die anderen Welten in die eigene DDR-Welt zirkulär zurückführt.

²⁵⁷ W 8, 282.

²⁵⁸ W 8, 347.

²⁵⁹ W 8, 282.

²⁶⁰ W 11, 610.

²⁶¹ W 11, 815.

²⁶² W 11, 610.

Wahnsinn reduziert. Denn in ihrer unheimlichen Andersheit verweist sie auf ein *Draußen* der gesellschaftlichen Ordnung, auf eine schillernde und angsteinflößende Existenz jenseits von ihren Normen.

Es ist das Thema des *Exkurses über den Neger*, eine der absurdesten und faszinierendsten Stellen des Stücks; sie besteht aus einem Extrakt aus der Abhandlung des Künstlers und »offiziell Geisteskranken« Gustav Sievers (1865-1941), die aus der Sammlung einer Irrenanstalt stammt und die Müller für »so gut formuliert« hält, »wie ich es nie könnte«.²⁶³ Der Text gestaltet den Versuch, die Essenz des Schwarzen zu definieren und seine Differenz zu artikulieren, der jedoch die unausweichliche Unmöglichkeit davon in den Vordergrund rückt und sich allmählich durch Gedanken- und Klangassoziationen abbringen lässt. »Nie konnte bisher eine Rasse in die Welt der andern eindringen«.²⁶⁴ Sievers Fazit schleudert zurück auf die unheimliche Wahrheit des *Titus*: der frustrierte Umgang mit einer Andersheit, die sich den eigenen Mustern entzieht und gerade in dieser Entziehung definiert; der obsessive Versuch, in ihre tiefsitzenden Beweggründe (metaphorisch oder wörtlich) »einzudringen«, der den wutvollen »Drang, sie zu vernichten«, produziert.²⁶⁵ Die von Sievers postulierte Unmöglichkeit der Kenntnis des Anderen spiegelt sich in der Frustration des Römers wider, der einerseits dem (mit Fanons Begriff) »vertierten«²⁶⁶ Barbaren im offiziellen Diskurs keine Seele zubilligt, andererseits »IN SEINEM KELLER HEIMLICH IN DER NACHT« den fieberhaften Impuls nicht verheimlichen kann, ihm ins Innere zu blicken, um den körperlichen Sitz seiner Seele ausfindig zu machen.²⁶⁷ Wie Aaron bissig anmerkt, macht nämlich das Vakuum der Seele, »uns[er] schwarze[s] Garnichts / [...] eurem ausgebleichten Mut« ungemein »Angst«.²⁶⁸ Man mag sich dann legitim fragen, wonach der römische Anatom eigentlich sucht, wenn er »MIT DEM MESSER« zwischen den Eingeweiden des Feinds herumwühlt: ob nach dem Grund seiner Andersheit oder nach einem Grund zur Ähnlichkeit.

In der Tat wird Aarons Bild als absolute Differenz durch seine gleichzeitige Verwurzelung im Römischen dialektisiert. Wie das Konzept der Differenz letztlich selbst, ist seine Rolle nicht absolut, sondern relational bestimmt: Der Negationscharakter von Aarons

²⁶³ W 10, 549-550. Im Interview wird erklärt, dass der Text aus der Heidelberger Prinzhornsammlung stammt: »Dort hat ein Irrenarzt eine ausgezeichnete Sammlung zustande gebracht von Bildern und Texten sogenannter nicht Normaler, die geschrieben und gezeichnet haben. Da ist dieser Text mit drinnen«. Vgl. auch W 5, 191.

²⁶⁴ W 5, 192.

²⁶⁵ W 11, 671.

²⁶⁶ Fanon 2021¹⁹, 35.

²⁶⁷ W 5, 168 und 159-160.

²⁶⁸ W 5, 168.

Identität impliziert *ipso facto* ihre Verstrickung in der römischen. Denn wie das Römertum damals von Barbarentum durchtränkt war, die Reichsgrenzen für die funktionale Integration von (selektierten) Barbaren stets porös gehalten, so stellen Römertum und Barbarentum im Stück keine prinzipiell getrennten gesellschaftlichen Aggregatzustände dar, sondern vielmehr ein einziges, durchlässiges Beziehungsgefüge. Aaron, der sich im imperialen Umfeld trotz seines verbitterten Hasses auf Rom als viel gewandter und ‚römischer‘ erweist als alle anderen, steht zwar für eine Differenz, aber für eine Differenz mitten im Römertum. Er ist das Andere *und gleichzeitig* das Römische: triebhafte Natur *und* berechnende Vernunft, Caliban *und* Machiavelli. Gerade in diesem Zusammentreffen der Gegensätze liegt das Unerträgliche, Unbewältigbare an ihm. Sein Handeln deckt die Kehrseite römischer Identität auf: nicht im Sinne von dem, was sie nicht ist, sondern von dem, was sie ist und beharrlich versteckt. Diesem Fremden – oder eher Verdrängten – innerhalb des Eigenen hält Aaron einen unheimlich klaren Spiegel vor.

Als Reflexionen dieses Spiegels, eher als orientalistische Klischees, sind die Attribute ungezügelter Gewalt, Natur und Sexualität zu verstehen, die in Aarons Darstellung einfließen. Sie stellen jene pararationalen menschlichen Inhalte und jene unzähligen Dimensionen der Andersartigkeit dar, die die Zivilisation – nach dem spürbaren Denkmuster der Dialektik der Aufklärung – aus ihrem Selbstbild herausprojiziert hat. Die von der Aufklärung her gedachten Konzepte des Westens drängt Aaron zur Auseinandersetzung mit einem entgegengesetzten Erfahrungsreservoir und dadurch zur Redialektisierung ihrer internen Verhältnisse und verkrusteten Denkschablonen.²⁶⁹ Aarons leiblich-kreatürliche Seite stellt insofern eine unmittelbare Reaktion auf jene »Bezühmung der Animalitas des Menschen« als zivilisatorisches Programm einer rationalistischen, staatsdienlichen Naturdisziplinierung dar, deren konstitutive Perversion an Extremfällen wie jenem des Professors aus *Leben Gundlings* zum Vorschein kommt.²⁷⁰ Gerade aus solchen Fällen geht unmissverständlich hervor, dass die ‚Bezühmung‘ nicht minder gewalttätig als die ‚Tierhaftigkeit‘ selbst ist, ja dass sie, um das Naturhaft-Gewalttätige in die staatsfunktionalen Bahnen der *virtus* zu kanalisieren, Gewalt als grundlegendes gesellschaftliches Prinzip bestätigt.

Gegen dieses römisch-imperiale Gewaltprinzip zettelt Aaron die eigene Vergeltung an. Sein Handeln, das sich als ‚Kursänderung‘ der römischen Gewalt gestaltet, ruft verschiedene Äußerungen Müllers zur Notwendigkeit einer (erstmal) rein antagonistischen Gewalt

²⁶⁹ Eke 1999, 158.

²⁷⁰ Eke 1999, 190.

für die menschliche Emanzipation in Erinnerung, wobei traditionell linksrevolutionärer und postkolonialer Diskurs zusammenfließen. Einerseits nimmt Müller auf Fanons Argument Bezug, die Gewaltanwendung sei unvermeidliches »Durchgangsstadium« der Dekolonisierung,²⁷¹ denn die Sprache der Gewalt sei die einzige, die der Kolonisierte überhaupt kenne: »Der Agent der Macht benutzt die Sprache der reinen Gewalt«, er »verschleiert« sie nicht, sondern »manifestiert sie mit dem guten Gewissen der Ordnungskräfte. Der Agent trägt die Gewalt in die Häuser und die Gehirne der Kolonisierten.«²⁷² Die Kolonialherrenbrutalität, die der Kolonisierte mit allen Poren einsaugt, werde sich früher oder später in die Gegenrichtung bewegen: »Wenn man sie [sc. die Kolonisierten] dann ihrerseits abrichtet«, so Sartre im Vorwort zu den *Verdammten dieser Erde*, »wenn man sie die Schande, den Schmerz und den Hunger erfahren läßt, so wird man in ihren Körpern nur eine vulkanische Wut erzeugen, deren Gewalt der des Druckes gleich ist, der auf sie ausgeübt wird.«²⁷³ Fanons Schluss ist kompromisslos: »Die Dekolonisation ist immer ein Phänomen der Gewalt.«²⁷⁴ In einer von Gewalt durchtränkten Welt muss sie ein Prozess absoluter Zerstörung sein, denn für eine ‚diplomatische‘ Konfliktbewältigung ist weder Denk- noch Handlungsraum. Ausdrücklich denunziert Müller den Pazifismus ebenso als »eine europäische Idee«, als eine moralisierende Sicht auf Politik, die jedoch nur als Luxus der nicht verhungernenden Erdteile möglich ist:²⁷⁵

Das moralische Problem reduziert sich leider auf den sehr bösen, aber pragmatisch richtigen Satz von Frantz Fanon: „Blut ist ein gutes Schmiermittel“. Dieser Satz hat für die meisten Bewegungen Gültigkeit, die aus einem versteinerten Zustand ausbrechen wollen.²⁷⁶

Gleichzeitig fügt sich die Reflexion zu Notwendigkeit und Exzessen emanzipatorischer Gewalt in die ältere europäische Tradition linksrevolutionärer Literatur, die aus dem Bewusstsein der legalisierten, unsichtbaren Systemgewalt die Vorstellung eines vielleicht doch

²⁷¹ W 11, 553. Vgl. Auch W 10, 172: »Aber niemand kann mir erzählen, daß das Problem Lateinamerika lösbar ist ohne Gewalt«.

²⁷² Fanon 2021¹⁹, 32.

²⁷³ Sartre in Fanon 2021¹⁹, 16.

²⁷⁴ Fanon 2021¹⁹, 29.

²⁷⁵ W 10, 405: »Dieser Pazifismus ist eine europäische Idee, aber nicht ein Problem verhungernder Inder, Afrikaner oder wo immer«. Mit ähnlichen Tönen nimmt er auf Foucaults Frage Bezug, »Welche Revolution ist welchen Preis wert?«, und kommentiert: »Das ist freilich eine sehr privilegierte Frage. [...] Man kann sich diese Frage nicht leisten, wenn man nichts zu essen hat« (W 10, 180; ähnlich in W 8, 215).

²⁷⁶ W 11, 431.

»gerechte[n] Krieg[s] der Schwachen, der Unterlegenen, der Unterdrückten« bezieht.²⁷⁷ Das erste Modell ist abermals Georg Büchner, und zwar noch mehr als Mann denn als Literat: »Man wirft den jungen Leuten den Gebrauch der Gewalt vor. Sind wir denn aber nicht in einem ewigen Gewaltzustand?«, bekennt er in einem Brief an seine Eltern:

Weil im Kerker geboren und großgezogen sind, merken wir nicht mehr, daß wir im Loch stecken mit angeschmiedeten Händen und Füßen und einem Knebel im Munde. Was nennt Ihr denn *gesetzlichen Zustand*? Ein *Gesetz*, das die große Masse der Staatsbürger zum fronenden Vieh macht, um die unnatürlichen Bedürfnisse einer unbedeutenden und verdorbenen Minderzahl zu befriedigen? Und dies Gesetz, unterstützt durch eine rohe Militärgewalt und durch die dumme Pffiffigkeit seiner Agenten, dies Gesetz ist eine *ewige, rohe Gewalt*, angetan dem Recht und der gesunden Vernunft, und ich werde mit *Mund* und *Hand* dagegen kämpfen, wo ich kann.²⁷⁸

Mit der Gewalt des Rechts, der Ungesetzlichkeit des Gesetzes und der Rolle des Militarismus und der ‚Abrichtung‘ des Volks enthält der Brief aus 1833 schon alle Eckpfeiler von Müllers Reflexion; daraus schlussfolgert diese ebenfalls die Notwendigkeit, in der revolutionären Praxis, von »Mund und Hand« zugleich, die Unzulänglichkeit des Ersteren allein. Über Büchners »Aktualität«, die »blendend einleuchten muß«, staunte schon Walter Benjamin, der Müller mit der *Kritik der Gewalt* einen weiteren Denkgrundstein lieferte;²⁷⁹ in dessen Spur schrieb eine andere der interessantesten Literaturstimmen der DDR, Volker Braun: »Büchners Briefe lesend, muß man sich mitunter mit Gewalt erinnern, daß es nicht die eines Zeitgenossen sind«. ²⁸⁰

Vermessen wäre indes, Aaron als Verkörperung einer rebellierenden unterdrückten Menschheit automatisch als deren beauftragten Erlöser anzusehen. Zwar ist seine »SCHWARZE[] RACHE«²⁸¹ anders als bei Shakespeare nicht metaphysisch, sondern sozial fundiert; doch mit Aaron entwirft Müller offenbar keinen Wortführer einer positiven antikolonialen Instanz oder eines »umdefinierten« Revolutionsideals kurz vor dem Zusammenbruch des Sozialismus.²⁸² Noch weniger stellt er die Chiffre einer metaphorischen Dritten Welt im Sinne einer vitalistischen Rückkehr zur Körper-Natur dar. In Aaron die Züge des *bon sauvage* erkennen zu wollen, wäre tatsächlich nicht weniger absurd, als in ihm die des Revolutionsanführers zu suchen. Denn

²⁷⁷ W 11, 816.

²⁷⁸ Büchner 2015¹⁵c, 278.

²⁷⁹ Benjamin 1991, IV/1, 213.

²⁸⁰ Braun 1992, V, 294.

²⁸¹ W 5, 115.

²⁸² Jaeger 2001, 61.

weder kann eine linke Romantik, die ihre enttäuschten revolutionären Hoffnungen in Europa auf die Befreiungsbewegungen der Dritten Welt projiziert, an seinem in keinem alternativen Wertesystem verwurzelten Anarchismus anknüpfen, noch eine (historische) Anthropologie, die mit der Dichotomie vom Menschen als Naturwesen und als geschichtlichem Wesen dem verkürzten Rousseauismus der Aufklärung die Hintertür offen hielte.²⁸³

Aarons rauschhaftes Verwachsensein mit der Natur, seine anarchische Vertrautheit mit der körperlich-kreatürlichen Seite, die auf den ersten Blick als Spuren einer regressiven, dem Kolonialdiskurs zunickenden Zivilisationskritik erschienen waren, nähren in der Tat weder das Versprechen auf einen vorzivilisierten Naturzustand (Rousseauismus) noch auf eine freizulegende Triebenergie (Vitalismus). Potenzielle Anflüge orientalistischer Romantisierung oder Exotisierung der Dritten Welt sind im Übrigen nicht zuletzt dadurch abgefangen, dass die Grenzen zwischen Goten und Römern stets fließend bleiben. So sehr Aarons Charakterisierung durch revolutionäre Diskurselemente mitbestimmt wird, lässt sie sich mit keinen präskriptiven Inhalten füllen. Sein Handeln bietet die rein destruktive Vorstellung einer hassangetriebenen Rache des Unterdrückten dar, die ihren Angriff auf die versklavende Ordnung der Weißen zu einem Fanonschen »antirassistischen Rassismus«²⁸⁴ verschärft und die Erste Welt von ihren Hinterhöfen aus erobern will, ohne indessen die bewährten Unterwerfungsmechanismen umzustürzen. Der Kampf der Goten »prätendiert nicht die Aufhebung der Klassenverhältnisse, sondern die Umkehrung von oben und unten«.²⁸⁵

Mit moralischen Kategorien lässt sich ein Stück wie *Anatomie Titus* deshalb gar nicht erfassen. Freilich bietet die Liquidierung einer moralisierten Sicht auf Politik sowie eines positiven Bilds des Marginalisierten zugunsten einer Situation, in der jeder schuldig ist und es keine ‚Guten‘ gibt, einen höchst unsentimentalen, schwer zu verdauenden und nicht zuletzt leicht missverständlichen Standpunkt auf Revolte dar. Doch für dieses äußerst grausame Stück gilt das, was Müller über den *Philoktet* anmerkt:

... daß man mit dem Stück überhaupt nichts anfangen kann, wenn man die Haltungen der Figuren moralisch wertet. Es geht darum, daß da drei falsche Haltungen vorgeführt werden, und keine wird als richtiger bewertet als die andere. Es sind drei falsche Verhaltensweisen in einer Zwangslage.²⁸⁶

²⁸³ Eke 1991, 312.

²⁸⁴ Fanon 2021¹⁹, 118.

²⁸⁵ Eke 1989, 313.

²⁸⁶ W 10, 329.

Wie eine Sonde bewegt sich das Stück in dieser Konstellation, in der alle amoralisch handeln, angefangen mit den Unterdrückten, mit Aaron. Seine Figur lebt als moralische Leerstelle und findet gerade in ihrem Status als Negativ- statt Vorbild ihre wie auch juckende Daseinsberechtigung. Am ehesten kann man Aaron freilich als Figur der »unmöglichen Identifizierung« im Sinne Jacques Rancières erfassen.²⁸⁷ Er ist der Sprengsatz einer Zwangslage, die umso explosiver ist, da nicht moralisch oder idealistisch behaftet: Die turbulente Welt der Goten, in der Unruhe und Aggressivität bis zum Rand angewachsen sind, bildet in der römischen Welt »Inseln der Unordnung«, deren ‚seismische‘ Kraft den potenziellen »Boden für Veränderung« bereitet.²⁸⁸ Die totale, radikale, zu Ende »ausformulierte« Differenz solcher im Sozialgefüge nicht aufgegangenen Inseln ist für Müller »das einzige, was Dinge in Bewegung setzen kann«,²⁸⁹ und insoweit *schon an sich* der utopische Fluchtpunkt des Stücks, der sich an dessen Ende aber schwarz malt. Die gotische Revolte steigert sich zum »Denkspiel einer in kosmischen Ausmaßen gedachten Vernichtung als Voraussetzung des Neuen«.²⁹⁰ Wie eine Zeitbombe läuft die eskalierende Stückdynamik auf die Minute Null der Zivilisation zu, in der die »Stunde der Weißglut« schlägt und »DER SCHRECKEN« sich als »ERSTE ERSCHEINUNG DES NEUEN« kundtut.²⁹¹ Innerhalb dieses planetarischen Auflösungsbilds berührt sich Aarons Rolle als Katalysator der Katastrophe mit der der Hexen in Müllers *Macbeth*-Bearbeitung. Ihre Destruktivität hatte Müller seinerzeit schon als »geschichtsoptimistisches Moment«, d. h. als »Nährboden künftiger Befreiung« verstanden wissen wollen: »Jede Revolution braucht ein destruktives Element, und das sind in meinem Stück die Hexen; weil sie ausnahmslos alle Mächtigen vernichten«.²⁹²

Auf dieser Valenz der Verneinung als optimistisch-stiftende Instanz bestand Müller stets von neuem gegenüber den Vorwürfen, die seine Stücke und besonders *Anatomie Titus* auf einen nihilistischen Geschichtspessimismus oder auf eine morbide *cupio dissolvi* verkürzen wollten: »Ich habe ein echtes Problem damit, daß dauernd Leute mir sagen, also Herr Müller, wo ist da die Hoffnung. Oder diese blöde Frage, wo ist das Positive«.²⁹³ Die letzte Frage deutet auf einen Gedichttitel Erich Kästners an, den auch Adorno in der *Negativen*

²⁸⁷ Rancière 1992, 196-197.

²⁸⁸ W 8, 245 resp. W 10, 198.

²⁸⁹ W 10, 244.

²⁹⁰ Eke 1989, 312.

²⁹¹ W 8, 283 resp. W 12, 208.

²⁹² W 10, 42.

²⁹³ W 10, 432.

Dialektik zitiert.²⁹⁴ Wie Letzterer verwirft Müller ein präskriptives Selbstverständnis als marxistischer Schriftsteller und beharrt stattdessen zeitlebens auf der »Notwendigkeit von negativen Impulsen«²⁹⁵ in der Kunst sowie auf dem Recht des Marxismus, eine negative Position darzustellen:

Von ‚Marxismus‘ zu sprechen ist immer schwierig. Marx hat ja kein System entworfen, sondern er hat an der Negation, an der Kritik des Bestehenden gearbeitet, und so war er prinzipiell offen für neue Realitäten. Die Verwandlung des ‚Marxismus‘ in eine Staatsreligion hat mit Marx nichts zu tun.²⁹⁶

Es gibt keine marxistische Position, außer über eine Negation.²⁹⁷

Gegen die Auswüchse eines zur Staatsdoktrin erstarrten Marxismus, den Müller als ‚römische‘ Setzungsinstanz enttarnt, führt er hier das Interesse am Konflikt als ursprüngliches Anliegen Marx’ ins Feld. »Ich glaube an Konflikt, sonst glaube ich an nichts«:²⁹⁸ Das vielzitierte Motto betont die bezweckte Priorisierung des negativen gegenüber dem setzenden Moment als Voraussetzung positiver politischer Schöpfung im Kontrast zu einer gesellschaftlichen Situation, in der das vorschnell etablierte Neue im nicht verarbeiteten Alten verfangen bleibt, was Müller mit der bereits erwähnten Rom-Analogie erklärt:

Es gibt von Freud diesen Text über Rom. Die Stadt Rom, die in Schichten übereinandergetürmt ist, und keine der Schichten wird wirklich abgetragen und zu Ende gebracht. Dann kommt schon die nächste Schicht, die nächste Epoche. Das so als ein Bild gedacht, was mit Geschichte passiert oder in der Geschichte passiert und für Kontinuität erklärt wird. [...] Und da kam von Brecht zum ersten Mal die Formulierung von den Kellern, die noch nicht ausgeräumt sind und schon werden neue Häuser darauf gebaut. »Die Kontinuität schafft die Zerstörung«. Von da aus käme man gleich auf das Feuer, das Feuer ist eine Hoffnung auf das Durchdringen (Freilegen) von Schichten.²⁹⁹

Im letzten Satz liegt das gesamte Programm von *Anatomie Titus* beschlossen: Das zerstörende ‚Feuer‘ der Goten – Aaron der Fackelträger – ist das Instrument einer drastischen Ausräumung der Keller einer Zivilisation, die, so auch die Textanmerkung, »in die

²⁹⁴ Es geht um das Gedicht *Und wo bleibt das Positive, Herr Kästner?* (1930), dessen Incipit lautet: »Und immer wieder schickt ihr mir Briefe, / in denen ihr, dick unterstrichen, schreibt: / „Herr Kästner, wo bleibt das Positive?“ / Ja, weiß der Teufel, wo das bleibt« (Kästner 2009, 139). Im hier angesprochenen Beharren auf der ‚positiven Seite‘ sah Adorno einen Versuch, produktiv kritisches Denken zu verkrüppeln (2003, 10/2, 792).

²⁹⁵ W 10, 247.

²⁹⁶ W 11, 432.

²⁹⁷ W 10, 321.

²⁹⁸ W 10, 179.

²⁹⁹ W 11, 224-225.

Oberfläche [flieht]«, während »in den Kellern der Tod [wächst]«.³⁰⁰ Es ist das Programm einer formalen wie inhaltlichen Zer- als Freilegung der verdrängten Fundamente eines sich Schicht um Schicht durch die Jahrhunderte ausbauenden ‚Roms‘.

Am dramatischen Höhe- und Endpunkt dieses Programms erkundet *Anatomie Titus* noch eine besondere Sinndimension marxistischer Negativbildlichkeit. In der planetarischen Vernichtungsvision, in der selbst die »Landschaften [...] am Verschwinden des Menschen arbeiten«,³⁰¹ kommt einerseits die Provokation auf eine an der atomaren Selbstzerstörung arbeitende Erste Welt zum Ausdruck, deren Gewalt sich allmählich bis zum »KRIEG DER STERNE«³⁰² – nach Müller direkte Fortsetzung des Imperialismus nach der Ausschöpfung des Planeten³⁰³ – destruktiv hochwindet. Gleichzeitig reaktivieren die Kommentare den schon in *Der Auftrag* vorhandenen *topos* der natürlichen Landschaft als revolutionärer »Komplizin«, die, alles (selbst)zerstörerische Menschenwerk überdauernd, Geschichte und Politik eine innere Grenze einschreibt und jede Macht im Zeichen ihrer Vergänglichkeit zu betrachten zwingt.³⁰⁴ Die Neubestimmung der Raumdimension als revolutionäre Kraft, zwar größtenteils aus der neuen Landschaftserfahrung der Amerika-Reisen sowie aus den Négritude-Dichtungen Aimé Césaires und Léopold Sédhar Senghors gespeist,³⁰⁵ geht andererseits auf eine ältere Schule zurück. Die Metaphorik einer Vernichtung der Zivilisation in naturwilder Barbarei evoziert Diskursmuster, die bis zu Marx hin zurückreichen.

Die ökologischen Implikationen des kapitalistisch-imperialistischen Systems beschäftigten schon Marx und Engels als Parallelerscheinungen menschlicher Ausbeutungsverhältnisse;³⁰⁶ sie bilden in der Tat eine nicht unerhebliche Komponente ihrer Zivilisationskritik und bestimmen die Vorstellung von deren notwendigem Untergang, so dass die Kritik einer Zivilisation, die durch ihre imperialistischen Raubzüge überall nur »Wüsten hinter sich zurückläßt« und so ihre eigenen Lebensgrundlagen unterminiert,³⁰⁷ sich mitunter an die

³⁰⁰ W 5, 193.

³⁰¹ W 8, 336.

³⁰² W 5, 141.

³⁰³ Vgl. W 11, 401: »Europa ist ein so winziges Gebiet, daß man immer nach Auswegen suchen mußte: zunächst in anderen Erdteilen, das war der Imperialismus, später im Weltall, mit der Raumfahrt«.

³⁰⁴ Nach W 5, 40.

³⁰⁵ Zu Müllers Landschaftspoetik im Zusammenhang mit den Amerika-Reisen vgl. Ludwig 2021. Zu den Einflüssen Césaires und Senghors, welche vor allem in *Der Auftrag* hervorkommen, vgl. Eke 1989, 108-154, bes. 140; Uerlings 1997, bes. 139-142; Pizer 2011.

³⁰⁶ Vgl. bspw. MEW 25, 784: »Vom Standpunkt einer höheren ökonomischen Gesellschaftsformation wird das Privateigentum einzelner Individuen am Erdball ganz so abgeschmackt erscheinen wie das Privateigentum eines Menschen an einem andern Menschen«.

³⁰⁷ MEW 32, 53.

Möglichkeit eines ökologischen Untergangs als Regression in die vorzivilisatorische Barbarei heranwagt.³⁰⁸ Den Umschlag in eine Barbarei, die vielsagend »aus dem Schoß der Zivilisation selbst erzeugt und ihr angehörig« ist,³⁰⁹ wird von Marx signifikanterweise mit dem Zerfall des römischen Reichs analogisiert: Mit dem modernen Kapitalismus erscheine die Möglichkeit jenes zivilisatorischen Vernichtungszustands wieder am Horizont, in den schon das römische Reich versank, als es durch den »gemeinsamen Untergang der kämpfenden Klassen« Jahrhunderten (vermeintlicher) mittelalterlicher Barbarei wich.³¹⁰

Dieselbe Begrifflichkeit übersteigernd, wird Rosa Luxemburg ihre berühmte, von Müller stets von neuem zitierte »Alternative Sozialismus oder Barbarei«³¹¹ oftmals mit einem sinnfälligen Szenario unheilvollen Untergangs verbinden, beispielweise wenn sie in der Programmschrift zum Spartakusbund davor warnt, dass, »wenn das Proletariat nicht seine Klassenpflichten erfüllt und den Sozialismus verwirklicht, uns allen zusammen der Untergang bevorsteht«.³¹² Dem »Triumph des Imperialismus« als planetenweiter Exportierung des Kapitalismus würden, so auch die *Junius-Broschüre* (1915), der »Untergang jeglicher Kultur, wie im alten Rom, Entvölkerung, Verödung, Degeneration, ein großer Friedhof« folgen.³¹³ Die antiken Rom-Ruinen bleiben als latente Bildfolie stets präsent, wenn Luxemburg »von der imperialistischen Barbarei aufgetürmten Trümmern«³¹⁴ der ausgebeuteten Weltteile spricht: »Das Geschäft gedeiht auf Trümmern. Städte werden zu Schutthaufen, Dörfer zu Friedhöfen, Länder zu Wüsteneien«.³¹⁵

Luxemburgs Formulierungen hat Müller offenbar im Ohr, wenn er vom »Alptraum« spricht, »daß die Alternative Sozialismus oder Barbarei abgelöst wird durch die Alternative Untergang oder Barbarei. Das Ende der Menschheit als Preis für das Überleben des Planeten«.³¹⁶ *Anatomie Titus* malt diese Vision aus. Die von Marx und Luxemburg perhorreszierte Hypothese barbarischer Regression gewinnt aber dabei, nach der historischen Diskqualifikation des Sozialismus als alternativen Ausweg, an skandalöser Anziehungskraft: Müller deutet sie in eine »negative Friedensutopie« um, die »mit der nuklearen Drohung« an

³⁰⁸ Vgl. dazu Bellamy Foster/Clark 2005.

³⁰⁹ MEW 6, 553.

³¹⁰ MEW 4, 462.

³¹¹ Luxemburg 2007⁸, IV, 441.

³¹² Luxemburg 2007⁸, IV, 494.

³¹³ Luxemburg 2007⁸, IV, 62.

³¹⁴ Luxemburg 2007⁸, IV, 163.

³¹⁵ Luxemburg 2007⁸, IV, 52.

³¹⁶ W 8, 247.

Konkretion gewinnt.³¹⁷ Auf den »gemeinsame[n] Untergang im Frost der Entropie«, wie die Büchner-Preisrede die marxistische Formel umwandelt,³¹⁸ wird in *Anatomie Titus* mit einem ambivalenten Gemütszustand von Angst und Hoffnung gewartet: »SCHRANZEN DIE VON FURCHT UND FREUDE SCHLOTTERN / FURCHTSAMER FREUDE FREUDEVOLLER FURCHT«. ³¹⁹ Die Vorstellung einer radikalen Transformation, aus der unvorhersehbare Möglichkeiten hervorgehen können, ist der bewusst anstößige Wunsch, den das Stück artikuliert: Nach der empfundenen Schließung aller positiven Änderungsmöglichkeiten kann nur noch die »Suche nach dem Nullpunkt« ansetzen, »von dem aus alles neu beginnen und einfach alles werden kann«. ³²⁰ Als Motor dieser Suche verkörpert Aaron jenes obszön optimistische Moment der Macbeth-Hexen, das freilich immer eine unheimliche Kehrseite behält. Die Dialektik ist dieselbe der Müllerschen Woyzeck-Vorstellung in der erwähnten Preisrede:

Auf seine Auferstehung warten wir mit Furcht und/oder Hoffnung, daß der Hund als Wolf wiederkehrt. Der Wolf kommt aus dem Süden. Wenn die Sonne im Zenit steht, ist er eins mit unserm Schatten, beginnt, in der Stunde der Weißglut, Geschichte. ³²¹

Ohne Wölfe, ohne Gewaltkampf, so die Logik, keine Geschichte oder Emanzipation. Das Bild ist allerdings höchst ambivalent, was die Rede im Übrigen selbst thematisiert. Die zweideutige Erwartung »mit Furcht und/oder Hoffnung«, die mit der »LUST UND SCHRECKEN DER VERWANDLUNG« ³²² von *Anatomie Titus* direkt korreliert, verbirgt

das generelle Problem, wie es auch im Verweis auf die RAF angedeutet ist, dass sich die Konsequenzen revolutionärer Gewalt, die nun von der ‚Dritten Welt‘ auszugehen hat, weder abschätzen noch berechnen lassen [...], so dass letztlich nicht zu wissen ist, ob nicht nur neuerlich Gewalt perpetuiert und die Täter-Opfer-Dialektik fortgeschrieben wird. ³²³

So wie mit Woyzeck bleibt in der dramatischen Zukunftsvision von *Anatomie Titus* offen, ob die ‚Wunde Aaron‘ zugenäht oder weiter aufgerissen wird.

³¹⁷ W 8, 247.

³¹⁸ W 8, 283.

³¹⁹ W 5, 162.

³²⁰ W 8, 295.

³²¹ W 8, 283.

³²² W 5, 174.

³²³ Neumeyer (in: Borgards/Neumeyer) 2015, 356. Die Begrifflichkeit um Angst und Erwartung wendet Müller sogar explizit auf die RAF-Konstellation an, indem er sich in der Autobiografie daran erinnert, wie damals »die Überreaktion des westdeutschen Staatsapparats auf den bewaffneten Kampf einer verschwindenden Minderheit [...] diese Furcht/Hoffnung« für die DDR nährte (W 9, 244).

7.7 Rücksichtslose Katharsis

Müllers Theater geht dieses Risiko ein. Programmatisch stellt es sich dem Bösen und dem Schrecken, weil der Verlust des Schreckens die Potenzialität der Veränderung als solche töten würde. Auf dieser Konzeption baut der Eigensinn seiner negativen Pädagogik auf. *Anatomie Titus* »perforiert« die Konzeption des späten Brechts, um zur Lehre des *Fatzer* zu gelangen: zu jener besprochenen »Pädagogik durch Schrecken«, die auf den emotional angreifenden Schock als Stimulans kreativer Negation setzt und die befördernde Erfahrungskraft eines Schreckens mobilisiert, der schon für den frühen Brecht »zum Erkennen nötig« war und für Müller durchaus die *conditio sine qua non* darstellt, damit im Theater überhaupt von ‚Lernen‘ die Rede sein kann.³²⁴ Nicht der aufgeklärte Logos, der Bühnenerfahrung vorausgehende Denkraster oder die Scheindialektik, die auf einen vorbestimmten Endpunkt hinausläuft, sondern die pure *Aussetzung zur Erfahrung*, gar zur »Angst« hat für Müller »etwas ungeheuer Pädagogisches. Ohne Angst gäbe es keinen Fortschritt, ohne Angst gibt es keine Kultur. [...] Die Angst produziert auch Kreativität. Sie ist konstruktiv. Angst zwingt zu Lösungen.«³²⁵ Als Ort der Körpererfahrung entsteht Müllers Pädagogik als Gegenentwurf zur etablierten Auffassung des Theaters als »Vehikel der Abbildung« und der zerebralen Vermittlung von »Information«, die Müller in einer bereits zitierten Gesprächspassage als »Negativprodukt« einer römisch-aufklärerischen Tradition deutet. Vielmehr müssen Texte, so der weitere Verlauf des Zitats,

zu einer Realität werden, die nicht einfach abbildet, sondern die Sehnsucht oder Ahnung eines möglichen anderen nahebringt. Dafür muß der Rahmen des Theaters [...] gesprengt werden. Der Text darf nicht als Mitteilung, als Information transportiert werden [...]. [D]er Kopf gehört nicht ins Theater, denn dann macht man keine Erfahrung. Erfahrung kann man nur blind machen. Und ein wichtiges Charakteristikum der europäischen Kultur ist der ständige Versuch, den Menschen die Fähigkeit abzutrainieren, Erfahrungen zu machen. [...] Nur darf man aus dieser Kritik nicht den Kurzschluß ziehen, die Technik rundheraus zu verdammen. Sie muß gegen ihre imperial-repressive Ausrichtung eingesetzt werden, etwa zur Steigerung des individuellen Genusses benutzt.³²⁶

Die Einsetzung des Erfahrungspotenzials von Theater gegen dessen eigene »imperial-repressive Ausrichtung« markiert die gesellschaftliche Verbindlichkeit von Müllers Schreiben, dessen Abhebung von regressivem Nihilismus und postmodernem Denkspiel zugleich.

³²⁴ GBA 21, 280; W 10, 287. Vgl. § 3.6.

³²⁵ W 10, 368.

³²⁶ W 11, 410-411.

Dahingehend arbeitet in *Anatomie Titus* nicht nur die dramaturgische Anlage, in der wie im *Horatier* alle Rollen allen Schauspielern zur Verfügung stehen und »jeder Spieler der Emotion ausgesetzt werden/unterworfen sein [kann], die der Text artikuliert/verschweigt«. ³²⁷ Selbst die thematisierte Negationsgewalt und panoramatische Horrorschau der Geschichte, die auf ihren Schöpfer das Bild des »Katastrophenliebhabers« zurückwerfen, ³²⁸ haben ihre Ratio in ebendiesem ‚Gegenangriff‘ auf das römisch-imperiale Prinzip, was weit über eine blind-apokalyptische *cupio dissolvi* hinausgeht. Jean Jourdheuil hat es perfekt formuliert:

Heiner Müllers Stücke erfinden ihren Raum sehr genau auf der Grenzlinie zwischen Geschichte (Vergangenheit) und Ende der Geschichte (Apokalypse) und begründen dort, weit davon entfernt, die Apokalypse anzukündigen, die Modalitäten eines luziden und bewußten Wartens auf die Apokalypse, eines Wartens, das weder prophetisch noch apokalyptisch ist. ³²⁹

Die Endvisionen von Stücken wie *Anatomie Titus* gründen auf einer ebensolchen Gratwanderung, die die ‚erwartete‘ und zweckmäßig heraufbeschworene Hypothese des Untergangs als Menetekel einsetzt, das zur Bekämpfung seiner Voraussetzungen antreiben soll. Zweierlei die Front dieses Kampfs: Exposition zum Anderen und Exposition zum Schrecken, Arbeit an der Differenz und Arbeit am Bösen. So lauten die Modi einer Begegnung von Zuschauer und Schauspieler zugleich mit der (erschütternden, schreckhaften, genussvollen) Bühnenerfahrung, die den semiotischen Kanälen von Körper und Sprache anvertraut wird. Kein Stück beweist deren intime Verbindung als Einschreibeflächen des Schreckens und gleichzeitig als Widerstandinstanzen gegen ihn besser als *Anatomie Titus*. Gegen die römische Gewalt der Macht und ihrer Sprache führt hier Müller die Erfahrung der entsetzenden Kraft des Körpers sowie der ‚Gegensprache‘, die aus ihm zeugt, prononcierter und hartnäckiger als je zuvor auf. Die Zerlegung der Körper im Text und die sprachliche Zerlegung des Textkörpers sind Metapher voneinander im Projekt eines Theaters, das »Wegmarken in den Blutsumpf der Ideen« mit dem Skalpell einer erlösenden Sezierung zeichnet, die »den Toten die Zunge löst auf dem Prüfstand der Anatomie«: ³³⁰ Gegen die systemische Einheit des (staatlichen, sprachlichen) Machtkörpers ist eine schreck- und zugleich genusshafte Anatomie die Rettung.

Müllers Poetik einer synergistischen Körper- und Spracharbeit, die alle Rom-Stücke verschiedentlich deklinieren, hat in *Anatomie Titus* ihre spezifische Chiffre darin, dass hier

³²⁷ W 5, 192.

³²⁸ W 9, 220.

³²⁹ Jourdheuil 1998, 73.

³³⁰ W 5, 193.

das Körpertheater mit der Steigerung der metaphorischen Bildhaftigkeit des Texts konvergiert. Die Anhäufung, in den Kommentarteilen, der schillernden Sprachbilder und Visionsplitter, die Shakespeares Text buchstäblich *meta-pherein*, also über ihn selbst hinausbringen, verrät den besonderen Stellenwert, den die Poetik der Metapher in Müllers Spracharbeit einnimmt. Im Gegensatz zur Allegorie hält Müller die Metapher für kein durchkalkuliertes Artefakt des Schriftstellers, sondern für ein ihm selbst entweichendes Sprachflackern, in der die Idee in einer Fülle von zuvor nicht unbedingt vorgesehenen Bedeutungen »explodiert«.³³¹ Einen Gedanken Lichtenbergs abwandelnd, meint Müller im Gespräch mit Kluge: »Der Autor ist klüger als die Allegorie, die Metapher klüger als der Autor«.³³² Die ‚Klugheit‘ der Metapher besteht in der brisanten, potenzial- und widerspruchsgeladenen Unberechenbarkeit ihrer Assoziationen, in denen »Dinge zusammengerissen werden in eine Formulierung oder in ein Bild, die absolut nicht zusammen gehören«.³³³ Dadurch perforiert die Metapher die rational-diskursive Sprache, die am etablierten Machtdiskurs implizit teilhat, und weist auf etwas hin, das sich in den vorgeformten Denk- und Diskursbahnen nicht fassen lässt und somit ein ‚meta‘, ein Jenseits des Bestehenden erahnen lässt. Wiederholt weist Müller in Anlehnung an Gertrude Stein auf den besonderen Stellenwert der Metapher in der elisabethanischen Literatursprache hin.³³⁴ Die Potenz jener Literatur verdanke sich einer Beschleunigung des Sprachwandels, die ihrerseits aus der Beschleunigung der historischen Wandlungen jener Umbruchzeit hervorging und eine turbulent-bildhafte Sprache als Antwort auf eine schwindelerregende, schwer zu fassende Wirklichkeit zutage förderte. Die »Metaphernschwemme in der elisabethanischen Literatur« erkläre sich gerade als

eine Art Sichtblende gegen sehr schnelle Veränderung von Wirklichkeit [...], die man nur auf diese Weise verarbeiten kann, und wo eine Bildwelt aufgebaut und benutzt wird, um Phantasie freizumachen und um Erfahrungen zu machen, die man begrifflich nicht so schnell formulieren und fassen kann.³³⁵

Erahen lässt sich in diesen Worten die sprengende, gar revolutionäre Kraft, die Müller mit der Metapher korreliert, und die er in *Fatzer* ± *Keuner* direkt anspricht:

³³¹ W 12, 122.

³³² W 10, 270: »Wenn man eine Idee in ein Bild übersetzt, wird entweder das Bild schief oder die Idee explodiert. Ich bin mehr für die Explosion«.

³³³ W 11, 12.

³³⁴ Gemeint ist Steins Essay *Was ist englische Literatur* von 1935 (vgl. Stein 1985).

³³⁵ W 10, 164-165. Vgl. auch W 11, 11-12.

Der Bedeutungswandel ist der Barometer des Erfahrungsdrucks in der Morgenröte des Kapitalismus, der die Welt als Markt zu entdecken beginnt. Das Tempo des Bedeutungswandels konstituiert das Primat der Metapher. »Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung« (Eliot). Die Angst vor der Metapher ist die Angst vor der Eigenbewegung des Materials. Die Angst vor der Tragödie ist die Angst vor der Permanenz der Revolution.³³⁶

Die Metaphernproduktion vertraut sich so der »Eigenbewegung« der Sprachmaterie an, die dem sprachlichen Machtprinzip Widerstand leistet, indem sie die Lektüreerfahrung destabilisiert und von festgefahrenen Urteilen und Repräsentationen der Wirklichkeit bzw. der Konflikte hinweg zu Fremdheitserfahrungen führt. Nicht von ungefähr wird die schillernde Fluidität der elisabethanischen Sprache infolge der Konsolidierung des Commonwealth wieder abklingen, wen dieses »die Welt als Markt« zusehends besetzt und die Machtverhältnisse, damit zusammen aber auch die Sprachbedeutungen kristallisiert. Die Situation weist für Müller, wie schon erwähnt, schlagende Konkordanz mit der eigenen auf. Gegen den Sieg des Imperiums über den sozialistischen Traum mobilisiert er daher das Modell der elisabethanischen Literatur, in der »die Geschwindigkeit des Sprachwandels die Stabilität der Zeichen unterläuft und die etablierten Oppositionen zwischen Herrschern und Beherrschten, Tätern und Opfern, Zivilisation und Barbarei ins Wackeln bringt«.³³⁷ Das schwer durchschaubare Geflecht der Sprachbilder in *Anatomie Titus* ist das Streben nach einer solchen Metaphernsprache, die den Begriffen entkommt und in der hermeneutischen Operation immer einen Rest, eine Fremdheitserfahrung übrig hält, die mit Fiorentino zur »Bekämpfung des Imperiums in uns« nötig ist.³³⁸

In den ästhetisch überformten, nicht vollständig zu dekuvierenden oder zu bewältigenden Sprachbildern des Stücks dient die Metaphernsprache außerdem wieder als Strategie, den Autor als privilegiert-überwachende Instanz im Schreibprozess auszuschalten und den Text als herrschaftsloses Gebilde zu etablieren. Diese auktoriale Abdankung, die dem Text alle »Machtelemente« (Deleuze) entzieht, bringt zurück auf den komplementären Vorsatz, den Leser/Zuschauer selbst mit der Macht der Sinnstiftung auszustatten, um seine eigene Erfahrung in den Mittelpunkt zu stellen. Die Ohnmacht des Autors ist die Bemächtigung des Rezipienten. Die Kommentarpöetik knüpft genau an diesen Vorsatz an:

³³⁶ W 8, 224-225.

³³⁷ Fiorentino 2017, 17. Meine Übs.

³³⁸ Fiorentino 2017, 19. Meine Übs.

Der Kommentar [...] sollte nicht an einen Erzähler delegiert werden. [...] Das Repertoire der Rollen (Positionen), das der Kommentar bereitstellt (Zuschauer Voyeur Aufseher Reporter Vorredner Souffleur Einpeitscher Sparringspartner Klageweib Schatten Doppelgänger Gespenst) steht allen zur Verfügung, die am Spiel beteiligt sind. [...] Episierung kein Privileg: Jedem die Chance, sich selbst zu verfremden.³³⁹

Der Verzicht auf die Brechtsche Kommentarhaltung, die dem Autor durch die Episierung einen Zufluchtsweg in eine Meta-Ebene anbot, auf der er sich ‚rein erhalten‘ konnte, stellt ihn ins Spiel wie alle anderen Spieler auch und sabotiert sein Privileg: »By denying the possibility of a transcendental position, Müller is eliminating the possibility of innocence through non-participation«. ³⁴⁰ So wie die Schauspieler, die das Grauen darstellen und somit verkörpern, und so wie die Zuschauer, die in die Rollen von Mittätern, Opfern und Voyeurs mithingerissen werden, teilt der Autor das dargestellte Schuldhafte. Die Austauschbarkeit der Rollen dehnt diese Schuld auf alle Teilnehmer aus; alle sind involviert und haben an der kollektiven Schuldpartie teil, in der Müller schon sich selbst, Shakespeare und Ovid gesetzt hatte. Eine Selbstentlassung durch Schuldteilung? Vielmehr eine kollektive Katharsis, obschon eine zweifellos ‚rücksichtlose‘. Dahinter steckt aber eine viel schlimmere Angst, die das obszöne Teilhaben am Schrecken überhaupt begründet und somit einen fundamentalen wie oft übersehenen Schlüssel zum Verständnis nicht nur von *Anatomie Titus*, sondern von weiten Teilen von Müllers Œuvre darstellt: die Angst, sich selbst vor einer allzu gravierenden Erfahrung als unbeeindruckt, unmenschlich zu entdecken.³⁴¹ Diese Gefahr, angesichts des Schreckens in Zynismus zu flüchten, war Müller aufgrund seiner beiden Diktaturerfahrungen nur allzu gut bekannt. In einem Interview gesteht er:

Es gibt den Vorwurf von Faust an Mephisto: Du grinsest gelassen über das Schicksal von Tausenden hin. Das ist eine Haltung, von der ich mich nicht freisprechen kann. Die ist gewachsen in den zwei Diktaturen, die ich erlebt habe. Man war einem Erfahrungsdruck ausgesetzt, der einen dazu bringt, sich eine besonders intakte Rüstung anzulegen – gegen das Schicksal von Tausenden, aber auch von einzelnen. Man entwickelt einen Zynismus gegenüber der menschlichen Existenz.³⁴²

Anatomie Titus spricht diese Angst direkt an, und zwar gerade in jener ‚beanstandeten‘ Passage, in der Müller den schuldhaften Genuss des Künstlers am Schrecken ausspricht:

³³⁹ W 5, 192.

³⁴⁰ Ramalhete Gomes 2014, 210.

³⁴¹ Dieses Movens wurde bereits von den feinfühligsten Analysen Lehmanns (2002) und Fiorentinos (2017, 29-35) erkannt. Ihnen ist die Argumentation im Folgenden verschuldet.

³⁴² W 12, 99.

... DIE ANGST
 DES PUBLIKUMS KEIN MENSCH IST AUF DER BÜHNE
 MASCHINEN REDEN SPIELEN GEHEN DIE ANGST
 DER SPIELER UNTEN SITZT KEIN MENSCH MASCHINEN
 LACHEN UND FLÜSTERN RASCHELN MIT DEN KLEIDERN
 UND KLAPPEN MIT DEN HÄNDEN AB UND ZU
 GLASAUGENBLICKE LEUCHTEN AUS DEM DUNKEL³⁴³

Erst mit diesem Gegenbild zur schuldhaften Natur der Kunst ist die Interpretation von *Anatomie Titus* vervollständigt. Im Moment seiner höchsten Brutalität ruft das aufgeführte Grauen die Furcht vor einer inhumanen Existenz als ‚Triebmaschine‘ hervor – eine Möglichkeit, die Figuren wie Titus überaus konkret machen. Alles spielt sich in dieser Angst vor dem »fühllosen Dasein« ab, das »ganz einfach auch nicht mehr menschlich, sondern maschinell ist.«³⁴⁴ Schrecken oder Maschine heißt die Alternative. Die Möglichkeit des Menschlichen ist mit der Fähigkeit verbunden, Schrecken zu empfinden. Gerade wer das Schöne anstrebt, weil dieses »auch das mögliche Ende der Schrecken« bedeutet,³⁴⁵ muss sich dann dem Terror aussetzen sowie den moralischen Ambiguitäten dieses Kontakts, und zwar zuallererst der gefährlichen Annäherung an die Position des Täters: Indem der Dichter den Schrecken künstlerisch beschreibt, mildert er ihn auch, und entdeckt sich selbst als Instrument einer Mordlust, die die Kultur bewohnt. Doch immerhin verhindert diese »Hochzeit des Messers mit der Wunde« eine schlimmere Union: die von Müller wiederholt angesprochene »Hochzeit von Mensch und Maschine.«³⁴⁶ Denn trotz allen moralischen Zwielfichts öffnet Kunst den Weg zu etwas, was sie transzendiert: den irreduziblen Wunsch auf einen anderen Weltzustand: »Das einzige, was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt. Und diese Sehnsucht ist revolutionär.«³⁴⁷ Die Kunst, die selbst vor der Entdeckung der eigenen Obszönität nicht verstummt, öffnet sich für eine Utopie, die Müller nie als Idealbild, sondern konstitutiv als Negation, als schillernden Hinweis auf ein Jenseits des Bestehenden auffasst. Adorno schreibt in der *Ästhetischen Theorie*:

Das Neue als Kryptogramm ist das Bild des Untergangs; nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unaussprechliche aus, die Utopie. Zu jenem Bild versammeln sich all die Stigmata des Abstoßenden und Abscheulichen in der neuen Kunst. Durch unversöhnliche Absage an den Schein von Versöhnung hält sie diese

³⁴³ W 5, 125.

³⁴⁴ Lehmann 2002, 364.

³⁴⁵ W 8, 288.

³⁴⁶ W 8, 384.

³⁴⁷ W 10, 270.

fest inmitten des Unversöhnten [...], darin die reale Möglichkeit von Utopie [...] auf einer äußersten Spitze mit der Möglichkeit der totalen Katastrophe sich vereint [...]; als wollte sie die Katastrophe durch ihr Bild beschwörend verhindern.³⁴⁸

Müller selbst notiert in einer Anmerkung zu *Medeamaterial*, einem anderen Kolonialstück mit apokalyptischem Ausgang, dass der Text »die Katastrophen voraus[setzt], an denen die Menschheit arbeitet. Der Beitrag des Theaters zu ihrer Verhinderung kann nur ihre Darstellung sein«.³⁴⁹ Als eine derartige ‚verhindernde Beschwörung‘ lässt sich auch der Tiefsinn von *Anatomie Titus* erfassen: als Überführung der »kriminellen Energien«, die Müller tief in der Kultur und im kollektiven Bewusstsein zu sitzen weiß, in die Kanäle der Simulation,³⁵⁰ die sie anderen Domänen entreißen:

Ich glaube, daß eine Hauptfunktion von Kunst jetzt überhaupt sein könnte oder sein müßte, die kriminelle oder asoziale Energie zu schützen gegen die staatliche Verwertung. Also: Kunst steht zwischen Verbrechen und Staat. Der Staat ist natürlich das größere Verbrechen. [...] Und Kunst kann diese Energie aufnehmen, sublimieren und, vielleicht, den Zugriff des Staates auf diese Energie verzögern.³⁵¹

Die kollektive Durcharbeitung menschlichen Grauens soll verhindern, dass dieses nach römischem Modell durch die institutionalisierten Kanäle der Politik aufgegriffen werden. In seiner kommunikativen Bewegung zwischen der unerlösten (römischen, Shakespeareschen) Vergangenheit und der Gegenwart betätigt sich Theater dergestalt als ‚Medium‘ (im doppelten Wortsinn) eines geschichtlichen Exorzismus, der die aus der Kultur hervorgehenden Schrecken be- und verarbeitet, weil diese »Schrecken [...] die Wiederkehr des Gleichen« sind.³⁵² In einem Manuskript zum Stück heißt es: »Aus jedem Trümmerhaufen (unserer) Geschichte singt spricht schreit Shakespeare«.³⁵³ Die Möglichkeit einer neuen Definition des Wünschbaren liegt dann in einer Benjaminschen Sprengung dieses geschichtlichen Kontinuums der Trümmer beschlossen, in der Hoffnung auf eine Epoche, in der Shakespeares Sprache nicht mehr verstanden, sein Werk zu einem schwarzen Spiegel wird, der die Wirklichkeit »nicht mehr reflektiert«.³⁵⁴

³⁴⁸ Adorno 2003, VII, 55-56.

³⁴⁹ W 5, 325.

³⁵⁰ Zu krimineller Energie und Simulation vgl. W 11, 712: »Erst mal wird die Zerstörung von Körpern in meinen Stücken nur auf dem Theater simuliert. Das heißt nicht, daß da bei mir nicht eine kriminelle Energie ist, die sich in diesen Texten äußert«.

³⁵¹ W 11, 708.

³⁵² W 8, 337.

³⁵³ HMA 3.812.

³⁵⁴ W 8, 335.

8. Krieg ohne Feind. Römische Masken der Spätlyrik

Wer keinen Feind mehr hat, trifft ihn im Spiegel.

(Krieg ohne Schlacht, 1992)

8.1 »KEIN POETISCHER GEGENSTAND«? Schreiben nach 1989

Die zwar seit geraumer Zeit antizipierte, letztlich aber doch recht abrupt eingetretene »Trennung der Kommunisten von der Macht«¹ markierte für Müller eine radikal neue biografische Ausgangslage, die nicht ohne Reperkussion auf sein literarisches Schaffen blieb. Was an seinen letzten Werkjahren zuerst auffällt, ist das Vakuum, das die allenthalben erwarteten großen Bühnentexte über Mauerfall und Wiedervereinigung an ihrer Stelle ließen. *Germania 3*, das einzige nach 1989 entstandene Theaterstück Müllers, ließ nicht nur auf eine (fast) endgültige Gestalt lange warten; es entstand zudem weniger als unmittelbare Reaktion auf die ‚Wende‘ denn als Realisierung eines schon seit den 80er Jahren gehegten Plans.² In Müllers letztem Lebensjahrhundert stachen vielmehr die Inszenierungen, zumindest quantitativ gesehen, als seine künstlerische Hauptarbeit hervor, wozu gleichzeitig wesentlich neue Beschäftigungen amtlicher Natur kamen: 1990 wurde er zum Präsidenten der ostdeutschen Akademie der Künste, 1992 zum Mit-Direktor des Berliner Ensembles gewählt. Der neu unternommene »Gang in die Institutionen«³ stand eng im Zusammenhang mit der mittlerweile gipfelnden öffentlichen Exponierung Müllers, die wesentlich von der nach 1989 ebenfalls weiterhin intensivierten Interviewtätigkeit abhing. Das Wegfallen des DDR-Rahmens löste den Dramatiker endgültig von seiner ostdeutschen Dimension zugunsten der internationalen Medienarena ab: Der stets mit dunkler Brille, Zigarre und Whiskyglas auftretende

¹ W 11, 520. In einer vor Herbst 1989 entstandenen Nachlassnotiz konzidiert Müller »die zunehmende Gewißheit v. Ende / Ende des Ostblocks, d.h. / die Widerlegung des Komm[unismus] / der natürlich eine belagerte Festung war, / nicht nur ein Gefängnis« (HMA 5241). Andererseits betonte er damals wiederholt, das Ende der DDR habe ihn zwar nicht überrascht, aber dann doch ‚kalt erwischt‘.

² In einem Interview behauptet Müller: »Mich interessiert viel mehr, über Stalingrad zu schreiben als über den Fall der Mauer, der nur eine Folge ist. Das, was so spektakulär aussieht, ist ja nur die Folge von Erosionen, Veränderungen und Umwälzungen, die unterirdisch stattgefunden haben. Man hat sie weniger gemerkt, aber sie waren viel stärker. An der Oberfläche ist kein dramatischer Stoff zu finden, da muß man schon ein Stück graben« (W 12, 63).

³ Schulz 2009, 327.

Intellektuelle wurde zum begehrten wie bereitwilligen Gesprächspartner und verstärkt zur kulturellen »Ikone West«.⁴

Vor allem die Zusammenarbeit mit Alexander Kluge, der Müller seit 1986 für sein Kulturfenster im Privatfernsehen regelmäßig interviewte, ermöglichte die definitive Verwandlung der Gespräche von ihrer ursprünglichen Rolle als selbstrediger Kritikapparat, politische Aussagebühne oder Werbemittel für das Theater zu einem künstlerisch eigenständigen Interviewwerk, das die Person des Schriftstellers selbst als Objekt nahm.⁵ In den rund vierundzwanzig Gesprächen – die im Übrigen häufiger als je zuvor um die römische Antike kreisen⁶ – zeichnet sich die »vielleicht letzte telemediale Sternstunde eines öffentlichen Denkversuches« ab,⁷ der seinen performativen und fiktionalen Aspekt besonders in den Brennpunkt rückt: Die Gesprächspartner sind zugleich sie selbst und *spielen* sich selbst, unternehmen durch Anekdoten, Denkcollagen, Metaphern und (Krypto-)Zitate eine Gratwanderung zwischen Realität und Autofiktion. Kluge, der sich dabei in die sokratische Rolle eines mæutischen Off-Kommentars zurückzieht und einen zum »oralen Erzähler«⁸ verwandelten Müller allein im Kamerabild belässt, schafft somit allmählich ein regelrechtes »Heiner-Müller-Universum«⁹ um die Realperson seines Gasts herum. Seinerseits fabriziert Müller durch diese neue Performance eine Art collagierte Theatermaske von sich selbst, die zugleich in seine reale Person bis zur Ununterscheidbarkeit hineinwächst und ihn »selbst zu einem literarischen Charakter«, zu seinem letzten Bühnenwerk macht.¹⁰

⁴ Ludwig 2009b.

⁵ Zum späten Müller als Interviewkünstler vgl. Löschner 2002; Biccari 2009; Bronzini 2020.

⁶ Das erste der gedruckt vorliegenden Interviews mit dem Titel *In den Ruinen der Moral tätig* wurde 1987 geführt und ist in weiten Teilen eine Auseinandersetzung mit Tacitus (W 11, 7-18). Auszüge davon wurden 1991 von Kluge in der Video-Collage *Rom so fern wie der Mond* neu montiert. Es folgten zahlreiche andere Gespräche, die sich mit der römischen Antike und den lateinischen Schriftstellern befassen: *Heiner Müller über Rechtsfragen* (1990; über römische Gewalt und Gewaltsprache; W 11, 645-659); *Der Tod des Seneca* (1992; zu Müllers gleichnamigem Gedicht und Seneca; W 12, 283-292); *Demokratie als Allesfresser* (1994; zu Rom als »Rache für Troja« sowie als Modell europäischen Kriegsdenkens; W 12, 600-611); *Auf dem Weg zu einem Theater der Finsternisse* (1995; über Seneca; W 12, 692-711); *Heiner Müller im Zeitenflug* (1995; zu Rom und Troja sowie zur römischen Kunst als Kopie; W 12, 819-837).

⁷ Schütte 2010b, 322.

⁸ Biccari 2009, 221: »Es ist die Verwandlung vom distanzierten, einsamen Schriftsteller in einen unmittelbar vis-à-vis involvierten Gesprächspartner in den Fernsehinterviews. [...] Der Schriftsteller (Dramatiker, Lyriker, Polemiker) Heiner Müller verwandelt sich in einen oralen Erzähler, der Geschichten und Sprichwörter. Anekdoten und Witze mit der Autorität eines alten Weisen ausspricht«.

⁹ Bronzini 2020, 74. Meine Übs.

¹⁰ Bronzini 2020, 6. Meine Übs. Müller betont die spezifische Nähe der Interview- zur Theaterpraxis im Übrigen selbst: »Insofern sind es mehr Performances, es hat vielleicht mehr mit Theater zu tun als mit Literatur. Man produziert sich auch in dem Sinne, wie sich Leute auf der Bühne produzieren« (W 10, 318).

Es lässt sich demnach nicht schwer behaupten, dass das, was in Müllers Spätwerk zunächst wie eine Leerstelle aussieht, viel eher eine Schwerpunktverlagerung darstellt. Die Schreibhemmung, die Müller in der Theaterproduktion erfährt und auch immer wieder anspricht,¹¹ mündet weniger in einer Untätigkeit *tout court* als in einer Umgewichtung, bedingt einesteils durch die Arbeitsüberlastung infolge der Ämter und der Regiearbeit, anderenteils durch die zunehmende mediale Beschäftigung. »Die Medienmaschine lief wie geschmiert, die Literaturproduktion stockte. Die Müller-Factory brachte nur wenig Neues heraus, war aber genial in der Resteverwertung«:¹² Immer seltener sind mittlerweile die Urteile, die wie dieses nicht nur den literarischen Stellenwert der Interviewpraxis, sondern auch den größten Produktionsbereich jener Jahre verkennen: die Lyrik. Nach einem seit Jahrzehnten kaum durchbrochenen Schweigen setzt sich Müller nach 1989 wieder an den Schreibtisch des Dichters; er verfasst rund neunzig Gedichte unterschiedlicher Länge und Machart, die zum ersten Mal in selbsteditierten Sammlungen erscheinen und den öffentlichen Blick auf diese Seite seines Schaffens überhaupt erst wirklich lenken.¹³ Parallel zur Interviewpraxis fügt sich die Hinwendung zur Lyrik in jene Umorientierung von Müllers Schreiben vom Bühnendrama auf die eigene Person, vom äußeren zum ‚inneren‘ Theater ein.

Neben den praktischen Obliegenheiten bekennt Müller auch tiefsitzendere Gründe dafür: »Es ist nicht nur, daß ich keine Zeit habe, es sind auch die Umstände. Der Umbruch, der Zusammenbruch der alten DDR. Ich müßte mich erst einmal sammeln können. Nächstes Jahr vielleicht«.¹⁴ Die 1992 für den Mangel an Theaterprodukten angeführte Entschuldigung lässt in Müllers verändertes Wahrnehmungsgefühl in Bezug auf die Gegenwart als psychologischen *fundus* seiner dramaturgischen Schreibkrise blicken: »Eine Epoche war zu Ende, auch für mich, auch für das Schreiben. Auch wenn man das Ende der DDR vorhergesehen hat, vorausberechnen konnte, fällt man dann in ein Loch«.¹⁵ 1994 formuliert er aber auch:

Wenn man das Gefühl hat, daß eine Epoche zu Ende ist, dann hat man das Bedürfnis, darüber nachzudenken, was war das, was ist da passiert. Da ist eine Epoche: zu Ende

¹¹ Darauf wird in § 9 anhand der Analyse von *Mommsens Block* genauer eingegangen.

¹² Töteberg 1997², 186.

¹³ 1992 erschien Müllers allererster Gedichtband, worauf weitere Sammlungen in Zeitschriften folgten, bis mit dem ersten Band der Werkausgabe 1998 das ganze Ausmaß seiner gesamten Lyrikproduktion ersichtlich wurde. Vgl. dazu Buck 1997²; Schütte 2010a, 89.

¹⁴ W 12, 257.

¹⁵ W 12, 252.

gegangen. Und es ist nicht so, daß eine neue angefangen hat, eine alte ist wiedergekommen. [...] Und die Vergangenheit ist plötzlich die Zukunft.¹⁶

Das dichterische Schreiben kam also dem Bedürfnis entgegen, das absurde Zeiterlebnis eines politischen und zugleich existenziellen ‚*time warp*‘ zu verarbeiten: die Rückentwicklung des Sozialismus in einen überwunden geglaubten Kapitalismus, die aller marxistischen Geschichtsprogression widersprach: »Es ist wie ein Stillstand von Dialektik. Eine angehaltene Zeit«.¹⁷ Ein Großteil der Spätgedichte adressiert dieses Vakuum, vor dem der DDR-»Dinosaurier« Müller durch das Ende der deutschen Zweistaatlichkeit zurückgelassen wird.¹⁸ Die Lyrik liest sich demnach als die folgerichtige Wahl des Schriftstellers, der sich nun »auf sich ‚zurückgeworfen‘ und gezwungen« sieht, »die eigene Person zu literarisieren, offen und ungeschützt«.¹⁹ In der plötzlichen »Verschiebung zwischen der Zeit des Subjekts und der Zeit der Geschichte« entdeckt sich der Autor als *anachronistisch* geworden, die Außenbedingungen und Positionierung seines Schreibens koordinatenlos ausgehebelt.²⁰ Um sie grundlegend neuzudenken, ist der bald auch krebskranke Müller wohl zu alt oder zu entfremdet; im schleichenden Niedergang des Sozialismus und in der Wiederankunft einer Epoche, die jeden geschichtsprogressiven Telos im allseitigen Triumph kapitalistischer Jetztzeit zu vernichten scheint, kann er nur noch ein sich einläutendes »Ende der Geschichte« im Sinne Fukuyamas erkennen,²¹ »die endgültige Schließung der Weltgeschichte, die auch die Tragödie überflüssig macht«.²²

Die Wahrnehmung, an der Endstation abendländischer Geschichte angelangt zu sein, bringt mit sich auch die bittere Erkenntnis der gänzlichen Unbrauchbarkeit der politischen Rolle von Theater unter dem neuen Zeitgeist. Der Wiederauftritt des Kapitalismus habe vielmehr nach Marx’ Diktum eine Zeit der Farce eingeführt: »Wir sind jetzt in der Phase der Farce, nach der Tragödie, jetzt ist keine Tragödie im Gange. Da kommt auch keine mehr«.²³ Dementiert ist in der kapitalistischen Gegenwart nicht nur die »bis dahin vorhandene Möglichkeit, im geschichtsphilosophischen Niveau der Tragödie ein erlösendes Moment, einen

¹⁶ W 12, 540.

¹⁷ W 12, 470.

¹⁸ So die Selbstbezeichnung im 1993 geschriebenen Gedicht *Ajax zum Beispiel* (W 1, 292).

¹⁹ Ludwig 2009a, 43.

²⁰ W 10, 752. Die von Müller selbstempfundene Parallele zur Situation Brechts im Übergang vom Faschismus zum DDR-Staat ist in § 6.4 bereits erörtert worden.

²¹ Vgl. dazu Huhnholz 2015a.

²² Emmerich (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 177.

²³ W 11, 549.

Funken Hoffnung, ein rudimentäres Quantum Emanzipation zu vermuten«.²⁴ Die Scheinfreiheit des Liberalismus,²⁵ die aber gleichzeitig den unwidersprochenen, spröden Diskurs der Siegermacht verbirgt, sperrt alle Anhaltspunkte jener dramatischen Dialektik, von der Müllers Theater lebte: »Die Masken sind verbraucht [...] / Zerstoben ist die Macht an der mein Vers / Sich brach wie Brandung regenbogenfarb«, heißt es in einem Gedicht aus Müllers letztem Lebensjahr, *Vampir*.²⁶ Was Müller am Schreiben hindert, ist also der Verlust jener »produktiven Reibfläche, die seinen kritischen Widerspruch provozierte, weil an deren Stelle die megaglatte Oberfläche eines siegestrunkenen Kapitalismus trat«.²⁷ Die späten lyrischen Texte zeigen insoweit, dass das damals oft kolportierte Klischee, Müller sei mit dem Untergang der DDR der Bühnenstoff abhandengekommen, falsch und in gewisser Weise gleichsam auch richtig war; der Zusammenbruch der DDR beraubt Müller weniger des dramatischen Stoffs als des produktiven Rahmens eines Staats als Widersacher: »Die Verunsicherung und die Paralyse geht in alle Bereiche, weil der Gegner fehlt. Auch dem Drama fehlt ein Gegner jetzt. Das ist eine Zeit der Prosa, nicht der Dramatik jetzt«,²⁸ behauptet Müller 1993 und betont dabei die Sackgasse, die dies für ihn bedeutet:

Ich kann keine Romane schreiben, das ist das Problem. Das ist nicht mein Talent. Ich kann Stücke schreiben, glaube ich. Ich sehe aber keinen Gegenstand für ein Stück im Moment, außer in der Geschichte – auch in der jüngsten Geschichte, aber nicht in der Gegenwart. Da sehe ich keinen.²⁹

Die Auflösung der ostdeutschen Diktatur deckt 1989 den paradoxen Befund auf, dass der »konstruktive Defaitist« Müller,³⁰ der Theater erst als Schauplatz der Konflikte und Gegensätze konzipiert, die sozialistische Staatsmacht als Arbeitsrahmen und dialektischen Antagonisten *braucht*, um überhaupt schreiben zu können. Im Streben nach dem politischen Ideal war der DDR-Staat als Negativbild der Utopie ein dialektischer Propeller gewesen: der Gegenpol, der das (gedankliche wie dramatische) Spannungsfeld erst erzeugte. In unerwarteter Konkretion schlägt nun die dreißigjährige Denkanlage von Müllers dialektischem Theater

²⁴ Huhnholz 2015b, 40.

²⁵ Vgl. den bereits zitierten Interviewauszug: »Es gibt einen Grad der Unterdrückung, der als Freiheit empfunden wird. [...] In einem amerikanischen Supermarkt nimmst du sie nicht wahr, die Unterdrückung, wenn du Geld hast, und deswegen empfindest du das als Freiheit« (W 12, 881).

²⁶ W 1, 317.

²⁷ Schütte 2010b, 318.

²⁸ Müller (in: Ernst) 1995, 86.

²⁹ Müller (in: Ernst) 1995, 87.

³⁰ Nach der Formel von Müller-Schöll 2002.

sozusagen auf ihn zurück. Wiederholt bekennt er sich zur Foucaultsch anmutenden Position, dass Macht als Unterdrückung produktiv sein kann:³¹ »Natürlich ist eine Diktatur für Dramatiker farbiger als eine Demokratie. Shakespeare ist in einer Demokratie undenkbar«;³² »Je mehr Staat es gibt, desto mehr Drama, je weniger Staat, desto weniger Drama«.³³ Im neuen, erfahrungsbetäubenden kapitalistischen Deutschland ist der Erfahrungsdruck einer schriftstellerischen Existenz unter den Bedingungen politischer Diktatur verschwunden:

Was für mich hier wichtig wurde, war gerade die zunehmende Diskrepanz zwischen einer Utopie im Programm, die für mich eigentlich nie in Frage stand, und der Realität dieses Programms, die miserabel war. Und aus dieser Diskrepanz ergab sich eine Spannung, und das Leben in so einer Struktur brachte einen sehr großen Erfahrungsdruck. Ich würde es mal ganz ästhetizistisch formulieren. Es gibt einen Text von T.S. Eliot, wo er schreibt: Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Das heißt, man schreibt einfach besser, wenn der Erfahrungsdruck höher ist.³⁴

Der Verlust des Staates als antagonistischen Gegenüber bedeutete für Müllers Schaffen die endgültige *Entdialogisierung* der Texte, die bereits mit der stark durch Gattungsaufhebung, Dekonstruktion und Lakonisierung geprägten Ästhetik der späten Dramen begonnen hatte und nun in der definitiven Abkehr vom Theater mündete: »Alles, was mit Dialog zu tun hat, wird schwierig, Monologe gibt's immer, aber eine Dialogform, auch jetzt unabhängig von Literatur und Kunst, da wird's schwierig. Die Kommunikation wird zunehmend sprachloser«.³⁵ Die Gedichte, Produkt dieser monologischen Tendenz, problematisieren sie zugleich als Parallelerscheinung von Müllers gefühltem »End-Werden[]«.³⁶ 1992 besagt etwa *Müller im Hessischen Hof*:

In der Nacht im Hotel ist meine Bühne
Nicht mehr aufgeschlagen Ungereimt
Kommen die Texte die Sprache verweigert den Blankvers
Vor dem Spiegel zerbrechen die Masken Kein
Schauspieler nimmt mir den Text ab Ich bin das Drama
MÜLLER SIE SIND KEIN POETISCHER GEGENSTAND

³¹ Bereits in *Überwachen und Strafen* beharrt Foucault auf einer Auffassung der Macht als produktives Prinzip, weil »es keine Machtbeziehung gibt, ohne dass sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert, und kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert«. (Foucault 2008¹¹, 39). Vgl. dazu Lorey 1999.

³² W 9, 87.

³³ Müller (in: Ernst) 1995, 86.

³⁴ W 12, 243.

³⁵ W 8, 472.

³⁶ Buck 1997², 131.

Nach der Schilderung dramaturgischer Aphasie enthüllt der einschneidende letzte Vers einen bisher zumeist latent gebliebenen Sachverhalt: Das plötzliche Fehlen des Gegners, das die (Theater)Sprache zerschlägt und alle Masken hinfällig macht, hinterlässt ein Vakuum, das zur Konfrontation mit sich selbst, mit der eigenen, ebenso verwüsteten Identität zwingt. Der Blick des Schriftstellers, der krampfhaft nach dem ersehnten Antagonisten sucht, findet ihn schließlich – im Spiegel. Hier zeigt sich das nackte Bild des Künstlers hinter der zerbrochenen Maske, die »die Ausbeutung [...] an der ich teilhabe« und den »Hunger der mich ernährt« nicht mehr kaschiert, denn, so vorher im Gedicht,

Die Lügen der Dichter sind aufgebraucht
Vom Grauen des Jahrhunderts
Der schlafende Penner vor ESSO SNACK&SHOP
Widerlegt die Lyrik der Revolution³⁸

Im Frankfurter Hotel, abgespült in die neue Welt des Westens und gerade von dieser als Ikone zelebriert, entdeckt sich Müller einmal mehr als Betrüger. Unter dem kapitalistischen System gehört er wieder zu den Privilegierten, und zwar nicht nur aufgrund seines literarischen Ruhms, sondern auch der Einbindung in kulturbürokratische Zusammenhänge, die aus ihm einen Paradeintellektuellen und eine Institutionsfigur machen. Die schäbige Allgegenwart des Kapitalismus, für ihn jedoch gleichsam profitabel, dementiert sein früheres politisches Schreiben als Lüge und ihn selbst als Fiktion, als verbrauchte Maske – »Ich bin das Drama«. Was ihn dann an den Schreibtisch nur noch drängen kann, ist *Scham*: zum einen die Scham für eine Gegenwart, in der er sich wie sein Lessing in der glänzenden Büste des Privilegs gebändigt wiederfindet; zum anderen die Scham für eine Vergangenheit, in der das Theaterschreiben, so viel ist ihm nun klar, nur dank einer grausamen Macht funktioniert hatte. Keine Literatur ohne Diktatur, die schaurige Muse: Erst wenn ihr Horror vorbei ist, versteht das Drama, wie sehr es sich aus ihm gespeist hatte. Nach 1989 ist dies die neue, letzte Gestalt von Müllers ambigem *mea culpa* über seinen schriftstellerischen Genuss am Schrecken – und Rom steht wieder um die Ecke.

³⁷ W 1, 254.

³⁸ W 1, 253.

8.2 Die neuen Barbaren oder Müller in Rom

Dass die altrömische Denkfolie in der neuen biografisch-politischen Konstellation fruchtbaren Boden fand, mag kaum verwundern. In einer durch den Sieg des ungebremsen Raubkapitalismus über den sozialistischen Verlangsamungsversuch geprägten Gegenwart konnte das absolute Modell staatlicher Macht und imperialistischer Einverleibung nicht umhin, sehr schnell an Relevanz und neuem Eigengewicht zu gewinnen. Frappant wirkt nichtsdestoweniger die steigende Präsenz römischen Stoffmaterials, die nach 1989 Gespräche und Gedichte registrieren lassen; die »Urzelle des Staates« wird als primäre Bezugsgröße der Gegenwart zum stets von neuem und in neuen Gestalten heraufbeschworenen »Menetekel des Spätwerks«.³⁹ Gerade die Erfahrung der Wende ändert jedoch zugleich um einiges die Perspektive. Der Niedergang eines stagnierenden Imperiums, so wie ihn *Anatomie Titus* präfiguriert hatte, hatte nämlich stattgefunden; nur war dieses Imperium nicht die kapitalistische Zivilisation, sondern der sowjetische Block gewesen. Mit dessen Zusammenbruch war auch die letzte, an die Gorbatschow-Ära gebundene Hoffnung dementiert, dass die Sowjetunion, der Dritten Welt beiseite spielend, einen effektiven Widerstand gegen das voranschreitende rot-weiß-blaue »neue Rom« darstellen könnte. Mehr oder minder bereitwillig waren sämtliche Staaten des Warschauer Paktes in der unmittelbaren Einflussphäre der kapitalistischen Ordnung, des IWF und der transnationalen Konzerne aufgegangen worden. Osteuropa war nun Segment des globalen Marktes sowie Aufmarschgebiet und Manöverplatz der NATO-Truppen. Ohne weiteres erkennt Müller in diesem Ausgang weniger die allseitig bejubelte Befreiung von der Diktatur als den ‚Besitzerwechsel‘ von einer Imperialmacht zur nächsten:

MÜLLER [...] Für viele in der DDR ist es beleidigend, wie Kohl als neuer Kolonialherr auftritt. [...]

SPIEGEL Selten ist ein Kolonialherr so freundlich begrüßt worden. Es gibt viele DDR-Bürger, die in Kohls Vorschlag keinen kriegerischen Akt sehen.

MÜLLER Natürlich ist es einer. Wenn man den einen Kolonialherrn los ist, hält man den anderen für einen Freund. Aber man bleibt Kolonie.⁴⁰

Die »sogenannte deutsche Wiedervereinigung«⁴¹ bedeutet für die DDR die Auflösung im ökonomischen, politischen und kulturellen Gewebe der BRD, anders gesagt die Ein- und Aussaugung in das kapitalistische Siegersystem: eine neue Kolonisierung, »von Stalin zur

³⁹ Cramm 2009, 103.

⁴⁰ W 11, 501.

⁴¹ W 12, 40.

Deutschen Bank«.⁴² Nicht *sine ira*, doch mit einer »von Stoizismus gemilderten Trauer«⁴³ sieht Müller »ein amerikanisches Europa«⁴⁴ über dem letzten oppositionellen Bollwerk, der »DDR als basisdemokratische[r] Alternative«,⁴⁵ endgültig triumphieren. Während auf größerer Skala der *american way of life* als einziges Lebens-, Denk- und Konsumparadigma jede übrige Weltecke erobert, erkennt Müller im wiedervereinigten Deutschland, das die ostdeutsche Geschichte und Identität im Namen einer affirmativen Einheit und fiktiven Solidarität verdrängt, sich jenes selbe *imperiale* Prinzip der Einverleibung von Pluralität und Widerspruch durchsetzen: »Es gibt eine Indianerweisheit aus den Anden, die ist so formuliert: Das Eine ist das Böse«, hatte er im Juli 1989 gewarnt.⁴⁶ Nun fühlt sich das definitive Absterben der Systemkonkurrenz zugunsten einer katastrophalen Vereinseitigung, die den Namen ‚Globalisierung‘ trägt, wie ein solcher Sieg des Totalen an: »Das Eine, das Böse ist geblieben, oder eher übriggeblieben«. ⁴⁷ Müller ist nun ‚in Rom‘.

Dementsprechend wird die Imperialmotivik im Spätwerk zum Ausdruck systemischer Kapitulation vor einem alternativlosen römischen Prinzip. Müller zieht dabei eine spezifische Parallele, die eigentlich aus der imperialistischen Frühzeit der Republik stammt. Ausgangspunkt dafür ist die Feststellung: »Die Utopie ist weg, ein Feindbild ist weg und jetzt gibt es eine verzweifelte Suche nicht nach Utopien, sondern nach neuen Feindbildern«. ⁴⁸ Die Haltung der späten Interviews verrät Resignation angesichts dessen, was ein von Müller geschätzter und stets zitierter Bestseller zur postsowjetischen Konstellation 1991 auf die Formel *Das Reich und die neuen Barbaren* gebracht hatte.⁴⁹ Das Buch stellt den Versuch dar, »eine Parallele zu machen zwischen Rom nach der Vernichtung Karthagos und dem heutigen Europa«, und zwar: »Bis Karthago gab es ein Machtgleichgewicht«, das aber wieder abfiel, als der große Feind am Ende der punischen Kriege 146 v. Chr. besiegt wurde.⁵⁰ Nach dem Fall von Karthago fand sich Rom »plötzlich [...] allein auf der Welt« wieder und musste deshalb

⁴² W 11, 701.

⁴³ Biccari (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 34.

⁴⁴ W 11, 562.

⁴⁵ W 8, 363.

⁴⁶ W 11, 452.

⁴⁷ Löschner 2002, 211.

⁴⁸ W 12, 759.

⁴⁹ Es handelt sich um das gleichnamige Essay des französischen Schriftstellers Jean-Christophe Rufin. Vgl. Rufin 1994².

⁵⁰ W 8, 482.

einen neuen Feind erfinden [...], um das Gleichgewicht zu halten. [...] Da konzentrierte man sich auf die Barbaren. Das waren so diffuse Bewegungen irgendwo am Rand, die man weder kontrollieren noch definieren konnte. Ab und zu gab es einen Überfall der Goten, die vor den Hunnen flüchteten und deshalb auf dem Gebiet vor Byzanz erschienen. Da war der Limes eine stabilisierende Erfindung. Ab und zu machte man eine Strafexpedition in den germanischen Urwald. Dann zog man sich wieder hinter den Limes zurück. Die Parallele zu heute liegt auf der Hand.⁵¹

Wie einst Karthago für Rom, so Rufins These, sei dem Westen mit dem Sozialismus der Feind abhandengekommen. Die verzweifelte Suche der Amerikaner nach einer neuen Doktrin der Verteidigung nach dem Wegfall des Ostblocks sei in der neuen Doktrin der ‚Schurkenstaaten‘ gemündet; die römischen Strafzüge jenseits des Limes werden von Müller und seinem Interviewer Frank Raddatz mit den UNO-Aktionen in Kuwait oder Somalia verglichen.⁵² Die Dämonisierung der *rogue states* als ‚neue Barbaren‘ oder, mit dem aktuellen Wort dafür: Terroristen, verrät dieselbe imperialistische Ideologie der römischen Identitätspolitik: die Idee, dass der Limes – der in der Gegenwart den ideellen Grenzen der amerikanischen Einflussphäre entspräche – auch eine zivilisatorische Schwelle bedeutet. Die Parallele zu diesem – in *Anatomie Titus* kulminierenden – Denkkonstrukt ist umso schlagender, wenn man bedenkt, dass das englische Wort *rogue* besonders in der Tierwelt einen unberechenbaren und irrational handelnden Einzelgänger bezeichnet, der eine schwer einzuschätzende Gefahr darstellt. Diese unterschwellig entmenslichende Sichtweise bedeutet auch die mangelnde Unterscheidung zwischen Barbaren bzw. Terroristen verschiedener Kulturen oder Ethnien; schon in Bezug auf Rom ist es bekannt, dass die Hauptursache für die Unfähigkeit der antiken Schriftsteller, ein getreues Bild der außerhalb des Imperiums lebenden Völker abzuzeichnen, die »ideologische Notwendigkeit eines negativen Bilds des Barbaren« war.⁵³ Noch in den 90er Jahren birgt die amerikanische Ideologiepolitik den altbekannten Kurzschluss in sich: Identität, Zivilisation, Vernunft, (zu exportierende) *Demokratie* einerseits; Alterität, Barbarei, Wildheit, (anzugreifender) *Terrorismus* andererseits: »Rom ist das Modell heute noch«, stellt Müller seinen Ausführungen voran.⁵⁴

In einem derart manichäischen, noch offenbar stark kolonial geprägten Universum wirkt die Errichtung einer (ökonomischen, politischen, doch vor allem diskursiven) Grenzlinie als beruhigender ‚Stabilitätsgürtel‘, der die gute, vernünftige Welt der Zivilisation von

⁵¹ W 12, 473.

⁵² W 12, 473.

⁵³ Shaw 2000, 374-375. Vgl. Auch Mattingly 2010, 34-35.

⁵⁴ W 12, 473.

der bösen, unvernünftigen Barbarenwelt abtrennt und vor ihr schützt. Doch freilich schützt die Trennung vor allem vor der bereits entfalteten Einsicht, dass das Böse und das Barbarische vielleicht doch im selben Maße auf fremder wie auf eigener Seite zu suchen wären. Der antike wie aktuelle ‚Limes‘ antwortet auf dieses Bedürfnis nach dem »Feindbild, das vom Blick in den Spiegel abhält«, wie Müller 1993 erneut formuliert:⁵⁵ eine Projektionsfläche, die sämtliche gesellschaftliche Negativinhalte in sich absorbiert und den Kapitalismus so weiterhin von der unbequemen Wahrheit über sich selbst fernhält. Eine Zeit lang hatte Müller auf einen solchen Ausgang, auf die »Chance für eine Implosion« des Imperiums gehofft, wenn der Kapitalismus einmal keine Feinde mehr hätte und »mit sich ganz allein« wäre.⁵⁶ Nach dem Wegbrechen des einen, starken Gegners – des modernen Karthagos – ist es den kapitalistischen Mächten jedoch gelungen, den notwendigen *metus hostilis* auf andere Antagonisten, neue Barbaren zu »konzentrieren«. Als weitere Wandlung der dezisionistischen Trennung von Freund und Feind bestätigt sich die ideologische Abgrenzungspolitik des Gegenwartskapitalismus als Verkörperung und Steigerung des Politischen im Schmittschen Sinne und damit einhergehend der Mustergültigkeit Roms.

8.3 Die Maske des Historikers (Polybios): Opfer und Täter in *Feldherrngefühle*

Nach wie vor unterliegen die ‚Barbaren‘ neben der Gewalt also auch dem Diskurs der Sieger. Das besiegte Volk, Staatswesen, Gesellschaftsmodell kann keine eigene Geschichte hinterlassen, sondern untersteht dem ihm vom Gegner aufgezwungenen Selbstbild und historischen Narrativ. Insoweit berührt der Diskurs über das Fortleben des römischen Imperialismus bei Müller auch die Bedeutung der Geschichtsschreibung als zweite, ‚postume‘ Niederlage der Besiegten. Hatte sich diese Erkenntnis schon in den Dramen immanent profiliert, so artikulieren die Spätgedichte eine mehr oder minder direkte Reflexion über die Funktion literarischer Autorschaft als historiografisches Zeugnis. Müller eignet sich der Rolle des Historikers, genauer des literarischen Chronisten an und setzt sich dahingehend mit früheren Geschichtsschreibern auseinander; er befragt die Chroniken von Tacitus, Polybios und Mommsen und bedient sich ihrer rhetorischen Masken für vielschichtige Überlegungen, die seine politische Gegenwart stets mitbedenken. So etwa im Gedicht *Feldherrngefühle* von 1994, welches das Thema der Geschichtsschreibung der Sieger direkt thematisiert:

⁵⁵ W 8, 464.

⁵⁶ W 11, 699.

SCIPIO während seine Soldaten Salz streuten
Auf die Trümmer und Leichenberge von Karthago
Zitierte Homer EINST WIRD KOMMEN DER TAG und weinte
Polybios bat es gesehn der Geschichtsschreiber
Wann haben wir einen Sieger weinen sehn⁵⁷

Scipio Aemilianus (etwa 185-129 v. Chr.) ist der hier gemeinte Feldherr, der den dritten punischen Krieg zugunsten Roms entschied und Karthago auf Senatsbeschluss nach dessen Einnahme um 146 v. Chr. mit Feuer und Pflug vollständig zerstören ließ (wobei jedoch zu bemerken ist, dass die noch heute verbreitete Legende, dass die Stadtreste mit Salz bestreut wurden, um sie dauerhaft unfruchtbar zu machen, das Produkt eines philologischen Missverständnisses des 19. Jahrhunderts ist). Das Geschehnis ist fragmentarisch im 38. Buch des *Historien* Polybios' (um 200-120 v. Chr.) erhalten. Wie Müllers vierter Vers erinnert, ist der Bericht autoptischer Natur, denn der griechische Historiker und Politiker, um 167 v. Chr. als Gefangener nach Rom verschleppt und dort zum Freund und Mentor des Scipio Aemilianus geworden, hatte in dessen Stab im dritten punischen Krieg gekämpft. Die betreffende Passage – aus Appians Überlieferung zitiert⁵⁸ – lautet:

Scipio aber betrachtete die Stadt, die über 700 Jahre seit ihrer Gründung geblüht und über so viel Land, Inseln und Meer geherrscht hatte, reich an Waffen, Schiffen, Elefanten und Geld wie die gewaltigsten Reiche. [...] Nun aber sah Scipio Karthago in völliger Zerstörung gänzlich zugrunde gehen, und man sagt, er sei in Tränen ausgebrochen und habe offen das Schicksal der Feinde beklagt. Lange Zeit habe er bei sich nachgedacht und Betrachtungen darüber angestellt, daß Städte, Völker, Reiche wie Menschen ohne Ausnahme zu Fall kommen müssen [...]. Dann habe er Polybios, den Geschichtsschreiber, erblickt und – bewußt oder unbewußt – das folgende Dichterwort gesprochen: »Kommen wird einst der Tag, da hinsinkt die heilige Ilios, / Priamos selbst und das Volk des lanzenkundigen Königs«. Als ihn Polybios selbst, sein früherer Lehrmeister, in vertraulicher Aussprache fragte, was er denn mit diesem Ausspruch sagen wolle, soll Scipio ohne Zögern deutlich seine Vaterstadt genannt haben, für deren Zukunft er im Hinblick auf die Unbeständigkeit der Menschendinge bangte. Das alles schreibt Polybios, der es selbst gehört hat.⁵⁹

Im Angesicht der totalen Zerstörung Karthagos, mit der Rom seinen wichtigsten Konkurrenten ausschaltet, beschleicht den Feldherrn – der sich umsonst im Senat gegen die Radikalität der Maßnahme geäußert hatte – ein unübliches Gefühl der Empathie gegenüber den Besiegten und deren auf einmal ausradiertem tausendjähriger Kultur. An der Wurzel seines

⁵⁷ W 1, 289.

⁵⁸ Polybios' Fragment (38, 21) wird nämlich durch die Überlieferung Diodors (32, 24) und Appians (*Lib.* 132 = Polyb. 38, 22) vervollständigt. Der homerische Verweis stammt aus *Il.* 6, 448-449.

⁵⁹ App. *Lib.* 132. Übs. Veh 1987.

Mitleids liegt die durch das Homer-Zitat vermittelte Vorahnung, dass dasselbe Schicksal irgendwann auch Rom obliegen wird; mit den gegenwärtigen gehen die ‚Feldherrngefühle‘ somit auch und vor allem an die künftigen Opfer römischer Kriege: Rom selbst.

Theodor Mommsen hielt Scipios Haltung für den Ausdruck der feinfühligsten Identifikationsfähigkeit und des ‚dialektischen‘ Denkvermögens jener außerordentlichen Figur: »Scipio aber, den die Natur zu einer edleren als zu dieser Henkerrolle bestimmt hatte, sah schauernd auf sein eigenes Werk, und statt der Siegesfreude erfaßte den Sieger selber die Ahnung der solcher Untat unausbleiblich nachfolgenden Vergeltung«.⁶⁰ Scheinbar im selben Geist gibt sich der abschließende Kommentar, »Wann haben wir einen Sieger weinen sehn«, als passatistische Überlegung zur unterschiedlichen Haltung der Sieger gestern und heute zu verstehen, damit einhergehend als Mahnung an das fehlende Geschichtsbewusstsein seiner Zeit, so wie sie schon Peter Huchels *An taube Ohren der Geschlechter* (1962) aus jenem selben historischen Ereignis gezogen hatte.⁶¹ Noch im alten Rom kann sich Scipio angesichts der Vernichtung des letzten großen Gegners auf tiefere Gefühle als den bloßen, zynischen Jubel einlassen, während nach der Niederlage des Sozialismus im Westen überall nur blinder Triumph ausbricht; die Provokation geht an die sowohl geschichts- als auch zukunftsvergessene Haltung einer Gegenwart, die in reinster kapitalistischer *Jetztzeit* lebt.

Mit dem ein wenig zu schlichten Fazit, dass »in der Antike eine tiefergehende Einsicht in den Lauf der Geschichte herrschte als in unserer hochmütigen Gegenwart, die ihre Zukunftslosigkeit nicht wahrhaben will«, ist die Hermeneutik des Gedichts jedoch nicht erschöpft.⁶² Der narrativ überflüssige und gerade darum ins Auge springende vorletzte Satz: »Polybios hat es gesehn der Geschichtsschreiber« deutet eine weitere Bedeutungsschicht an: das Gedicht ruft den Geschichtsschreiber als weiteren Akteur des Geschilderten explizit hervor, bezieht also den historischen Prozess der Verschriftlichung des Geschehens in den Text mit ein. Der Bezug auf Polybios’ Augenzeugenschaft, einerseits seit Herodot diskutierter *topos* historiografischer Methode,⁶³ konkretisiert vor allem die direkte Beteiligung von Scipios Mentor am Geschehenen und an dessen Überlieferung. Gerade das Beharren auf der vom Geschichtsschreiber selbst garantierten Authentizität des Ereignisses lässt Zweifel an der Wahrhaftigkeit der Tränen aufkommen, die der siegreiche Feldherr ein wenig zu spät

⁶⁰ Mommsen 2021⁴, III, 45-46.

⁶¹ Vgl. § 1.3.

⁶² Schütte 2010a, 92.

⁶³ Vgl. Her. *His.* 2, 99. Zu seiner und Thukydides’ historiografischer Methode vgl. Momigliano 1991, bes. 22-23.

verdrückt, als die »Trümmer und Leichenberge« in Karthago schon unwiderruflich angehäuft sind. »Die Macht weint nicht«, hatte Müller in der Autobiografie resümiert.⁶⁴

Umso problematischer erscheint der Bericht, bedenkt man, dass Polybios zum engeren Kreis der Scipionen gehörte, der Familie also, die seit mehreren Generationen einen entscheidenden Anteil am Expansionskurs der Republik hatte. Die Wahrheit über die Feldherrngefühle liegt mit Scipio und Polybios begraben, und ihre Version mit irgendwelcher Gewissheit zu widerlegen, ist auch nicht Müllers Absicht. Implizit versucht das Gedicht vielmehr, die subtile Linie sichtbar zu machen, die das Schreiben über Geschichte von der Komplizenschaft mit der Macht trennt, die auch die Erinnerung nicht verschont: »Auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein«.⁶⁵ Allzu gut trifft Benjamins Urteil auf jene totale *damnatio memoriae* zu, die der römische Senat bewusst intendierte, als er die auf Dauer gestellte Zerstörung der Stadt Karthago verordnete. Die Frage erhält angesichts der von Müller zur selben Zeit formulierten Aussagen über seinen »Ekel an der Heuchelei der Sieger des kalten Krieges« im Umgang mit den besiegten und annektierten DDR-Gebieten verstärkt an Bedeutung:

Ein Kadaver kann dem Obduktionsbefund nicht widersprechen. Der historische Blick auf die DDR ist von einer moralischen Sichtblende verstellt, die gebraucht wird, um Lücken der eignen moralischen Totalität zu schließen. Die Funktion der Medien in diesem Verdrängungsprozeß bestimmt sich aus dem Systemzwang, die Probleme der Zentren an die Peripherie zu delegieren: der Rand wird ZONE, das Problem wird eine NACHRICHT. Wenn ich lese, daß der DDR-Sozialismus ein Nationalsozialismus mit menschlichem Antlitz war, ist mein erster Gedanke, daß der (jüdische) Autor mir an Zynismus einiges voraus hat. [...] Die Denunziation der DDR hat Alibifunktion.⁶⁶

In der Dämonisierung früherer DDR-Geschichte durch ihre Verkürzung auf eine faschistische Erscheinung sowie, an anderer Stelle, in der »Unsäglichkeit der Stasidebatten« sieht Müller in der sogenannten Erinnerungskultur des vereinigten Deutschlands sich jene Unterwerfung des Besiegten zum Siegerdiskurs sich vollziehen, so wie sie schon seit Rom immer stattfand und nun in der Form des »Versuch[s], die Kolonisierten durch die Suggestion einer Kollektivschuld niederzuhalten«, wiederkehrt.⁶⁷ So wie Karthagos Leichenberge Polybios' Erzählung über Scipios' Tränen nicht widersprechen konnten, ist der »Kadaver« der DDR

⁶⁴ W 9, 40.

⁶⁵ Benjamin 1991, I/2, 695.

⁶⁶ W 8, 463.

⁶⁷ W 8, 422.

nicht in der Lage, sich dem Storytelling des siegreichen, ihr zudem Wohlstand und Freiheit versprechenden Westens zu widersetzen. Der jüdische Autor – gemeint scheint der Publizist Henryk Broder zu sein –,⁶⁸ der als ehemaliges Opfer des kapitalistischen Faschismus dessen nächste ‚Beute‘, den DDR-Sozialismus, angreift, vertritt für Müller das zynisch wirkende Paradox einer Art ideologischen Stockholmsyndroms. Seine Figur nimmt insofern die analoge Dynamik voraus, die im Karthago-Gedicht eine letzte interpretative Schicht markiert.

Polybios, der in den punischen Kriegen auf der Seite der Sieger kämpfte, ist zugleich selbst ein Besiegter gewesen, wurde er doch zwanzig Jahre zuvor als Verlierer des dritten Makedonischen Kriegs (171-168 v. Chr.) als Gefangener nach Rom deportiert. Gegenüber Karthago wiederholt er mit eigener Hand – und zwar erst mit dem Schwert, dann mit der Feder – dasselbe Schicksal, das ihm selbst einst aufgezwungen wurde; sein Kämpfen auf Roms Seite wirkt insofern, aus moderner Perspektive betrachtet, fast absurd. Gerade in dieser »aporetischen Schreibposition« des Polybios,⁶⁹ die er in Chroniken zugunsten einer apologetischen Sicht Roms zwangsweise oft ausblendet, liegt Müllers tiefstes Interesse beim Gedichtverfassen begründet. Interessant ist indes, was John Thornton über Polybios’ heute als widersprüchlich vorkommende Haltung schreibt:

Hier [*sc.* während seiner Detention in Rom], im Kontakt mit Scipio Aemilianus, entwickelte Polybios vielleicht eine aufrichtige Bewunderung für zumindest einige Aspekte der institutionellen Ordnung und der römischen Bräuche (*éthe* und *nomoi*) – wenn auch nicht ohne einige unvermeidliche Vorbehalte zu bewahren; sicherlich war er von der militärischen Überlegenheit der Römer, von der selbstmörderischen Natur jedes Versuchs einer offenen Opposition gegen Rom und daher von der Notwendigkeit überzeugt, die Beziehungen zur Hegemonialmacht auf der Grundlage eines gesunden Realismus zu regeln. Hartnäckig den Werten der achäischen Autonomie treu, [...] musste Polybios einen unvermeidlichen Rückzug antreten und seine Bemühungen an die neuen Bedingungen anpassen, mit denen er sich auseinandersetzen musste.⁷⁰

Polybios’ *Historien* beinhalten also den Versuch, zur Zeit der römischen Besetzung Griechenlands die Beziehungen zwischen den beiden Seiten zu vermitteln, einerseits durch das Bestreben, »die Politik der Mitglieder der römischen herrschenden Klasse auf die Linie der Mäßigung in der Ausübung der Herrschaft zu lenken«, andererseits durch den

⁶⁸ Im Artikel *Das häßliche Deutschland* hatte Broder den Ausdruck als Provokation gegen die bundesdeutschen Linksintellektuellen benutzt, darunter besonders Günter Grass, die an den sozialistischen Idealen der ehemaligen DDR festhielten und deren Zusammenbruch als negativ beurteilten; vgl. Broder 1994, 9-11 und 18.

⁶⁹ Cramm 2009, 168.

⁷⁰ Thornton 2000, 179. Meine Übers.

komplementären Versuch, in den Augen seiner griechischen Landsleute die Zwangs- und Gewaltmaßnahmen der unausweichlich zu akzeptierenden römischen Herrschaft zu mildern, was im Werk Anlass zum Auftauchen apologetischer Tendenzen bietet.⁷¹ Auf die Analyse folgt Thorntons Warnung, auf die Figur des Polybios kein modernes Philosophenbild zu projizieren: Zuallererst – und noch bevor er sich überhaupt als Historiker betätigte – war er *Politiker*, »der sich mit der Macht Roms auseinandersetzen musste und deshalb die Durchsetzung der römischen Herrschaft nicht mit der gleichen Distanz reflektieren konnte wie ein Geschichtsphilosoph des 19. Jahrhunderts«. ⁷² In Anbetracht dessen plädiert Thornton dafür, auf ein abstraktes Hinterfragen von Polybios' Romurteils zu verzichten und stattdessen die *praktische* Botschaft der *Historien* anzuerkennen, in denen das generelle Problem des Verhältnisses zwischen Hegemonialmächten und unterworfenen Völkern in der Realität des Politikers Polybios einen viel spezifischeren und konkreten Sinn annahm und sich letztlich auf die pragmatische Frage reduzierte, wie man die nicht rückgängig zu machende Herrschaft Roms auf eine möglichst respektvolle Behandlung der unterworfenen Völker hin beeinflussen konnte.⁷³

Die Maske des Polybios, als Spezialfall einer gewissen allgemeinen Haltung zur Macht, die so gut wie alle römischen Intellektuellen mehr oder minder prononciert entwickeln mussten, mag in Müllers Augen genau eine solche Einstellung bedeutet haben: einen aus der Einsicht der Unausweichlichkeit des Politischen herauswachsenden Pragmatismus, der die heroischen Leidenschaften (mit Giordano Bruno) einer idealistischen Vergangenheit hinter sich gelassen hat und nun den Weg einer realistischeren ‚Schadenminimierung‘ unternimmt. Im Dialog mit Kluge über Horaz hatte Müller auf eine solche Haltung im Sinne eines »Sich-Arrangierens« mit der Macht hingewiesen.⁷⁴ Ähnliches hat er vermutlich im Sinne, wenn er 1993 in einer Arbeitsnotiz einen Satz des Horatios aus seiner *Hamlet*-Übersetzung wieder aufschreibt: »In mir ist mehr vom Römer als vom Dänen«. ⁷⁵ Die Hamlet-Zeiten sind vorbei, dementiert als das leere »BLABLA« (*Hamletmaschine*) des Privilegs;⁷⁶ mit der Auflösung des sozialistischen Staates in der paralysierenden Freiheit des Kapitalismus verliert seine Opposition ohnehin an Sinn. So entscheidet sich der wie sein Staat ans

⁷¹ Thornton 2000, 180. Meine Übs.

⁷² Thornton 2000, 180. Meine Übs.

⁷³ Thornton 2000, 180-181. Meine Übs.

⁷⁴ W 12, 837.

⁷⁵ HMA 2744 bzw. W 7, 563.

⁷⁶ W 4, 545.

Lebensende gekommene Müller auch biografisch – doch nicht schmerzlos – für den genannten ‚Gang in die Institutionen‘, den Eintritt in die Sphäre der Macht, der ihm wenigstens erlaubt, auf einige Aspekte des neuen deutschen Kulturlebens Einfluss zu nehmen. In den Gedichten reflektiert sich dies in der Wiederkehr, nach den Texten der 50er Jahre, zu den römischen Schriftstellern in ihrem zuallererst existenziellen *habitus*; zu diesen kommt nun Müller aber mit der gewichtigen Einsicht, ihnen viel ähnlicher zu sein, als er in jungen Jahren glaubte, und mit ihnen nicht nur das Joch der Macht zu teilen, sondern auch den Zwiespalt eines Schreibens, das an diesem Joch teilnimmt, während es selbst noch darunter leidet.

8.4 Die Maske des Historikers (Tacitus): Schreckensgenuss in *Klage des Geschichtsschreibers*

Derselbe Frageknoten treibt Müllers sämtliche Auseinandersetzung mit der lateinischen Geschichtsschreibung an. Am deutlichsten begegnet man ihm mit Tacitus, zu dem sich Müller wiederholt als wichtigster und besonders »prägender« Quelle seiner Beschäftigung mit der lateinischen Antike bekennt: »Ich habe sehr früh Tacitus gelesen, das ist für mich eine ständige Lektüre, ich lese immer wieder Tacitus«, verdeutlicht er in den Gesprächen mit Kluge.⁷⁷ Musterhaft sei Tacitus vor allem als Meister einer Form gewesen, die sich von der chronikalischen Schreibweise früherer Historiker abhebt und schon literarische, »modern[e]« Züge annimmt: »Das Interessante [...] ist der Übergang von der Chronik zur Literatur bei Tacitus. Natürlich ist das Literatur, und das geht bis in den Stil und in die Syntax. Im Verhältnis zu Livius, der noch [...] den Gestus des Chronisten hat, ist der Tacitus schon ein Manierist«.⁷⁸ Die amtliche »Serialität« eines Livius ersetzt Tacitus durch eine »elliptische« und zugleich kristallklare Schreibweise,⁷⁹ die durch pointierte Diktion und spröde Satzführung Sachverhalte oder Widersprüche lakonisch und prägnant zur Geltung bringt:

KLUGE Kristalline Erzählstruktur.

MÜLLER Und auch der Lakonismus und sogar der Manierismus von Tacitus. Es gibt diese merkwürdige Einteilung in die goldene Latinität und die silberne. Und Tacitus gehörte zur silbernen, also eigentlich aus der Sicht der Alt-Philologen eine niedere Gattung.

⁷⁷ W 12, 288; W 11, 10.

⁷⁸ W 11, 10-11. Denselben Vergleich wird Müller noch 1995 anführen (in: Ernst 1995, 73).

⁷⁹ W 11, 13.

KLUGE Das Gequassel von Cicero galt als golden, damals wurde die Grammatik noch geachtet? Bei Tacitus kommt sie ja nicht vor. Die Substanz verdrängt die Grammatik.⁸⁰

Dem »goldenen« Glanz von Ciceros wortreicher und syntaktisch entspannter Eloquenz zieht Müller die vor dem oratorischen Strahl nicht gefeite, gleichsam jedoch lakonische und mitunter synkopierte, eben deshalb aber umso ausdrucksstärkere Sprache des Tacitus vor – eine »silberne« Latinität, in der mit Durs Grünbein »alles Augenmaß« ist, »ein Maximum an Bedeutung auf engstem Raum«.⁸¹ Die engste Auseinandersetzung mit Tacitus, die in Kürze und Eindringlichkeit zugleich auch dessen Sprache nachzuahmen sucht, stellt das Gedicht *Klage des Geschichtsschreibers* dar, auf den 16. August 1992 datiert:

Im vierten Buch der ANNALEN beklagt sich Tacitus
Über die Dauer der Friedenszeit, kaum unterbrochen
Von läppischen Grenzkriegen, mit deren Beschreibung er
Auskommen muss, voll Neid
Auf die Geschichtsschreiber vor ihm
Denen Mammutkriege zur Verfügung standen
Geführt von Kaisern, denen Rom nicht groß genug war
Unterworfenen Völker, gefangene Könige
Aufstände und Staatskrisen: guter Stoff.
Und Tacitus entschuldigt sich bei seinen Lesern.
Ich meinerseits, zweitausend Jahre nach ihm
Brauche mich nicht zu entschuldigen und kann mich
Nicht beklagen über Mangel an gutem Stoff.⁸²

Die zitierte ‚Beschwerde‘ des Tacitus über die imperiale Friedenszeit, die ihm anders als die bewegten Zeiten seiner Vorgänger keinen »gute[n] Stoff« für die historiografische Chronik bereitet, nimmt auf die singuläre *captatio benevolentiae* im vierten Buch der *Annales* Bezug:

Sehr vieles von dem, was ich berichtet habe und noch berichten werde, wird vielleicht kleinlich und der Erwähnung unwert erscheinen. Ich bin mir dessen wohl bewußt. Aber niemand wird meine Jahrbücher mit den Schriften derer vergleichen, die die alte Geschichte des römischen Volkes dargestellt haben. Jene haben gewaltige Kriege, die Eroberung von Städten, die Gefangennahme und Besiegung von Königen oder [...] die Kämpfe zwischen Plebs und Optimaten geschildert und konnten sich dabei auf freiem Feld ergehen. Mein Bereich ist eng begrenzt, und meine Arbeit bringt keinen Ruhm: es herrschte ein stetiger oder nur unbedeutend gestörter Friede,

⁸⁰ W 12, 288.

⁸¹ Grünbein 2005, 394.

⁸² W 1, 246.

die Zustände in der Hauptstadt boten ein Bild des Jammers, und dem Princeps war nichts daran gelegen, die Grenzen des Reiches weiter vorzuschieben.⁸³

Freilich stellt Tacitus' Kommentar, der die Chronik über die Regierungszeit des Tiberius – also des ersten Kaisers nach Augustus – einschubartig unterbricht, ein Understatement seitens des Autors dar, der in seinem Werk doch die ununterbrochene Abfolge politischer Intrigen, Verbrechen und Morde unter den Mächtigen des ersten Jahrhunderts des römischen Reichs schildert. Tacitus' Aussage aus der Perspektive des historischen Materialisten betrachtend, erkennt Müller aber ihre implizite Bedeutung: Die Sehnsucht des Tacitus nach den Zeiten des großen römischen Imperialismus verrät seine ideologische Eingliederung und gleichsam seine ‚ideelle Leserschaft‘ (im Sinne Ecos); die Sympathien des Geschichtsschreibers gehen an die proimperialistische Fraktion römischer Senatsaristokratie. Weniger die republikanische Regierungsform – deren Umwälzungen der Pragmatiker Tacitus als notwendig in einer Alleinherrschaft zu mündende Übergangsphase begreift – als der damals noch geltende adlige Ehrenkodex erzeugt dabei die Reue des Geschichtsschreibers: die unwiederbringlich verlorenen ‚glorreichen Zeiten‘, in denen das althergebrachte Ideal römischer *virtus* noch in der politischen Praxis Roms integriert war und es zu den Gipfeln eines sich ständig ausdehnenden Weltreichs hinauftrieb.

Mit einer bewussten »Fehllektüre« erweitert Müller dabei das Blickfeld des Prätextes und spricht dort von »Kaisern«, wo Tacitus sich allein auf die Republik bezog.⁸⁴ Dabei bedenkt er einerseits die augusteische Zeit mit: Diese galt ihm wie besprochen als eine Friedensphase, die nach den Wirren der Bürgerkriege die Schriftsteller wieder zum Rückzug »auf die Landgüter« brachte: »Nach der Zeit der Bürgerkriege kam der große Befrieder Augustus [...]. Ab und zu gab es einen kleinen Grenzkrieg. Aber es passierte nichts Aufregendes mehr.«⁸⁵ Andererseits weist die Pluralform »Kaisern« darauf hin, dass Müller die Zeitkoordinaten des Prätextes (die Regierungszeit des Tiberius, dem nur *ein* Kaiser, Augustus, vorausgegangen war) gänzlich aufgibt und die gesamte »Dauer der Friedenszeit« beschreibt, die Gegenstand der *Annales* war. In den Vordergrund rückt aber auch eine andere Dimension: Tacitus' *Gegenwart*, in der das Imperium – nun unter der Führung Trajans – schon ein

⁸³ Tac. Ann. 4, 32. Übs. Sontheimer 1991 (*Pleraque eorum quae rettuli quaeque referam parva forsitan et levia memoratu videri non nescius sum: sed nemo annalis nostros cum scriptura eorum contenderit qui veteres populi Romani res composuere. Ingentia illi bella, expugnationes urbium, fusos captosque reges, aut [...] plebis et optimatum certamina libero egressu memorabant: nobis in arto et inglorius labor; immota quippe aut modice lacescita pax, maestae urbis res et princeps proferendi imperi incuriosus erat*).

⁸⁴ Cramm 2009, 106.

⁸⁵ W 12, 473.

volles Jahrhundert bzw. elf Kaiser gesehen hatte und nun wie die augusteische Zeit eine neue Phase der imperialen Konsolidierung nach einer blutigen Zeit der Gewalt und Intrigen, der Terrorherrschaft Domitians, durchmachte: »eine andere Restaurationsperiode mit einem anderen Material«. ⁸⁶ Offenbar erweitert Müllers Gedicht die Bedeutung von Tacitus' bloß *narrativem* Wunsch nach ‚bewegterem‘ Schreibstoff auf eine *existenzielle* Dimension. Wenn die letzten Verse sie dann mit der eigenen Lage konfrontieren, ist der Vergleich nur scheinbar kontrastiv: Zwar schreibt Müller, er braucht sich anders als Tacitus bei seinen Lesern nicht zu entschuldigen, da ihm weder seine Gegenwart noch das vorangegangene Jahrhundert Mangel an ‚gutem‘ Stoff bereiten. ⁸⁷ Hinter der narrativen Divergenz verbirgt sich aber eine tiefsitzendere Gemeinsamkeit, die in der jeweiligen biografischen Situation wurzelt.

Die Spannung *im Werk* des Tacitus zwischen den Wirren der Bürgerkriege am Ende der Republik und der zu beschreibenden Friedenszeit der augusteischen und julisch-claudischen Ära korreliert also mit der Spannung *im Leben* des Autors zwischen der erlebten Schreckensherrschaft des Domitian, welche die wohl einschneidendste Erfahrung seines Lebens darstellte und auch »seine Darstellung nachhaltig beeinflusst und geprägt« haben soll, ⁸⁸ und der liberaleren Gegenwart unter Trajan. Diese begrüßt Tacitus mehrfach als die gute neue Zeit, in der »man denken darf was man will, und sagen, was man denkt«; ⁸⁹ die philologische Forschung hat jedoch hervorgehoben, dass er diesen Vorsatz in der Tat nie wirklich ehrt und sich nie zur Gegenwart äußert, ihr stattdessen die Schilderung der für überstanden erklärten tyrannischen Vergangenheit vorziehend. ⁹⁰ Die Diskrepanz entgeht Müller wohl auch nicht *qua* Indiz dafür, dass Tacitus von einer tyrannischen und blutbesudelten Diktatur in die konsolidierte Imperialmacht einer selbstproklamierten ‚goldenen Zeit‘ übergegangen war, mit der er sich ebenso nicht ohne Mühe arrangieren musste. Spürbar war insofern die Parallele zur eigenen Situation, als nach den Schrecken der sozialistischen Diktatur das Leben im neuen System kam, das mit Müllers politischen Idealen so unvereinbar war wie das

⁸⁶ W 8, 482. Allerdings ist anzumerken, dass die Parallele immerhin imperfekt bleibt, hatte doch gerade Trajan, unter dem Tacitus schreibt, dem römischen Expansionismus einen weiteren (und so gut wie letzten) großen Anstoß gegeben.

⁸⁷ Mit Kreikebaum könnte man das Gedicht angesichts seines Schlusses auch so lesen, dass Müller mit dem »Geschichtsschreiber« im Titel nicht Tacitus, sondern sich selbst meint und dementsprechend die »Klage« auf den aktuellen Überschuss an furchtbarem Geschichtsstoff bezieht (in: Lehmann/Primavesi 2003, 316).

⁸⁸ Sontheimer in Tacitus 1991, 4.

⁸⁹ Tac. *Hist.* 1, 1 (*sentire, quae velis, et, quae sentias, dicere licet*).

⁹⁰ Zur Diskrepanz zwischen Tacitus' mehrfachen Ankündigungen, über die glückliche Zeit unter Trajan ohne Furcht vor Zensur oder Verfolgung reden zu können, und den tatsächlichen Omissionen der *Annalen* über seine Gegenwart vgl. Bruno 2022.

späte Kaiserregiment mit Tacitus' Adelskodex. Dabei musste auch Müller eine ambivalente »Nähe zum Machtpol«, ⁹¹ zur vermeintlich liberalen, in einem tieferen Sinne jedoch noch stärker *imperialen* Macht der kapitalistischen Ordnung erfahren.

Für die Entwicklung dieser Wahrnehmung gilt zwei entscheidenden Vermittlern Anerkennung. Unbeachtet blieb bisher zum einen der Einfluss Theodor Mommsens, dessen Urteil über das kaiserliche Rom von seinen Vorlesungsnachschriften so festgehalten wird:

Die römische Kaiserzeit zeigt uns das römische Volk bis ins höchste Greisenalter, bis es in sich selbst zusammenbricht; denn nicht die Barbaren haben Rom umgestoßen. In der Kaiserzeit sehen wir die Römer ohne Streben, ohne Hoffnung, ohne eigentliche politische Ziele. Man beschränkt sich auf Konservierung der Grenzen. Die freudige Zeit des Werdens ist dahin, jegliche Probleme sind dahingeschwunden. Früher hatten die Staatsmänner, wenn auch verwerfliche, Ideale; jetzt aber haben sie gar keine Ideale mehr. Die ganze Epoche, so lang sie auch ist, bleibt eine Epoche des Status quo. ⁹²

Mommsens Folie ist entscheidend für die Herausformung von Müllers Bild der römischen Kaiserzeit als Epoche, in der der Mangel an Expansion, das Absterben politischer Ideale und eine allgemeine Vakanz politischer Unterfangen zugunsten personalistischer Machenschaften und Hofintrigen Symptome einer allgemeinen Stagnation sind; im vorherigen Jahr hatte sie *Mommsens Block* in ein direktes Spiegelverhältnis mit der eigenen Gegenwart gesetzt. ⁹³ Symptomatisch ist ebenso Müllers Verwendung des vom Mommsen benutzten Begriffs des »Status quo« für die aktuelle Stagnation nach 1989 im Gedicht *Allein mit diesen Leibern*. ⁹⁴

Trianguliert wird Müllers Verhältnis zu Tacitus und seiner Zeit andererseits nochmals von jenem Brecht, der zum Zeitpunkt seiner Emigration vom Hitlerstaat in den goldenen Kapitalismus Hollywoods den Horaz wiederentdeckt hatte: »Da kann man sich nur zurückziehen, zum *Lesen des Horaz*«, meint Müller 1994 in Bezug auf das besprochene Brecht-Gedicht, denn »im Grunde genommen war es für Horaz eine Situation wie für Brecht in Hollywood. Nur ohne Rückkehr. Für immer in Hollywood«. ⁹⁵ In ähnlicher Weise fühlt sich Müllers ‚innere Emigration‘ in das kapitalistische Deutschland, die ihn seiner eigenen

⁹¹ Cramm 2009, 109.

⁹² Auszug aus Ludwig Schemanns Nachschrift des Kurses *Römische Geschichte*, WS 1872/73, abgedruckt in: Wickert 2006², IV, 341.

⁹³ Dazu § 9.

⁹⁴ W 1, 201.

⁹⁵ W 12, 474. Vgl. auch W 8, 478. Der Zusammenhang wurde bereits in § 2.3 ausführlicher erörtert.

Stadt entfremdet,⁹⁶ ebenso wie eine stagnierende Restauration an, durch die auch Müller »für immer in Hollywood« landet. So blickt er ebenfalls in die römische Antike zurück, wenngleich diesmal nicht mehr, wie in der Frühlyrik, auf die Zeit der *pax augustea*, sondern auf das noch prononciertere Analogon der spätkaiserlichen Zeit nach Domitian.

Gerade diese Spannung liegt für Müller an der Wurzel von Tacitus' einzigartiger Schreibweise. Die Erfahrung des Lebens in der Diktatur, die der antike Historiker unter Domitian in vollem Umfang erlebte, motiviert nicht nur sein gesamtes Schreiben als Suche nach den historischen Ursachen der Perversion der Macht; sie prägt sich auch »bis in den Stil und die Syntax« ein. In direkter Parallele zur elisabethanischen Literatur führt Müller Tacitus' elliptisch-sprunghaften Stil auf die Krise des Epochenumbruchs und den daraus resultierenden Erfahrungsdruck zurück:

Wenn Du Tacitus mit Livius vergleichst, dann ist Tacitus ungeheuer viel schneller, weil er schon in einer Krisensituation schreibt. Livius braucht noch keinen Manierismus, die Beschreibung steht noch ganz im vorbestimmten Ordnungszusammenhang. Bei Tacitus zerbrechen diese Ordnungen schon, und das prägt auch den Stil, der mir viel näher ist als der von Livius.⁹⁷

[D]ieser Lakonismus und dieser Manierismus ist vielleicht auch nur eine Form, die es ermöglicht, Erfahrungen, die einen sonst sprachlos machen, noch mitzuteilen in Sprache. Das ist, glaube ich, ein wichtiger Punkt, daß der Erfahrungsdruck, unter dem Tacitus steht, auch wenn er persönlich nicht in diesen Situationen gewesen ist wie Seneca, so stark war, daß er diese kristalline Form benötigte, um diese Erfahrung überhaupt zu formulieren. Und das ist etwas, was auch mit meinen Texten zu tun hat, daß einfach ein Erfahrungsdruck da ist, der Kondensationen notwendig macht.⁹⁸

Müller sieht die Konturen von Tacitus' Lebenserfahrung und Schreibweise sich deutlich von denen seiner früheren Kollegen abheben: Anders als Livius, der Rom nur unter der augusteischen Regierung sah (denn er hatte vorher in seiner Heimatstadt Padua gelebt), erlebte Tacitus die Diktatur unmittelbar; dem Kaiser war er zwar nicht so nah wie der Nero-Erzieher Seneca, der diese Nähe gar mit dem Leben bezahlte, stand aber als prominenter Politiker in der ebenfalls gefährlichen Gunst Domitians.⁹⁹ Wie in Shakespeares Fall – auf den letzteres Interview kurz nach der zitierten Stelle Bezug nimmt – deutet Müller also die Spezifik von

⁹⁶ Das Motiv von Berlin als fremd gewordener Stadt wird in der Spätlyrik oft aufgerufen, besonders explizit etwa in *Ibsen oder der Tod als Embryo Fahrt durch eine fremde Stadt* (W 1, 284) oder *Theatertod* (W 1, 287). Vgl. dazu Püllmann 2003, 29.

⁹⁷ W 11, 476.

⁹⁸ W 11, 11.

⁹⁹ Vgl. Fuhrmann 2005, 328.

Tacitus' Stil, seinen Hang zur Ellipse und zur Kondensation, die wie die elisabethanische Metapher den diskursiven Sprachduktus zugunsten der Synkope und des Gedankensprungs durchbrechen, als einen Weg, die krisenhafte Erfahrung einer Welt zu bewältigen, die sich der durch die alten *virtutes* und *mores* normierten Ordnung hin zu gefährlichen Personalismen und gewaltbereiten Machtspielen zusehends entzog.

Interessant ist dabei, dass diese Wandlung für Müller auch den Übergang des Tacitus von der Historiografie zur *Literatur* impliziert. Erst der Druck der Erfahrung, die Konfrontation mit dem Schrecken, treibt die Chronik in die Dichtung. Mit der Annäherung der Historiografie zur Literatur tritt eine Gefahr wieder auf, die Müller gut kennt, und für die die Einbeziehung Shakespeares indizienhaft ist. Tacitus' eigentümliche Apologie für den Mangel an seinen Vorgängern gewachsenem Erzählstoff, d. h. an epischen Kriegen, inneren Auflehnungen, grausamen Feindschaften, weist noch einen Bedeutungssubstrat auf, der Müllers Interesse in besonderem Maße geweckt haben muss. Tacitus' Sehnsucht nach derart brutalen historischen Wechselfällen um deren Erzählung willen, die den Autor vor den Menschen stellt, verrät die Reduktion der Geschichte auf Material, der *history* auf die *story*. Die Literarisierung der Historiografie bringt eine entrealisierende Behandlung von Geschehnissen mit sich, die die physische Wirklichkeit des Kriegs verdrängt und selbst dessen Opfer und Katastrophen nur noch zum Stoff ihrer Dichtung macht. »Der Frieden [...] verkauft sich nicht gut«, kommentiert Püllmann: »Tacitus antizipiert als Geschichtsschreiber [...] bereits die Haltung des modernen Kriegsberichterstatters, der seinem Publikum möglichst eindrucksvolle Bilder zu liefern hat.«¹⁰⁰ Die Erinnerung geht noch einmal an Müllers Anmerkungen zu den schaurig ‚schönen‘, »leichterhand« mit Pink Floyd-Musik begleiteten Beschreibungen des Libanesischen Bürgerkriegs durch deutsche Nachrichtensendungen.¹⁰¹

Man gelangt somit einmal mehr bei dem Motiv der künstlerischen Ausbeutung von Katastrophen, ja des Genießens von Schrecken an. Unter den lateinischen Autoren schreibt Müller diesen Genuss explizit dem Tacitus zu, ihn bedeutsam mit Ovid zusammenrückend: »... und es ist bei ihm schon, wie bei Ovid auch, zu sehen ein Genuß an den Schrecken, die er beschreibt oder auswählt.«¹⁰² Keine merklicheren Signale verweisen auf die Präsenz dieser Sinnebene im Gedicht als die fast ungreifbare Ironie, die sich in ihm diffundiert. Diese beginnt schon im Titel mit der Bezeichnung von Tacitus' Worten als »Klage«, welche sie

¹⁰⁰ Püllmann 2003, 66-67.

¹⁰¹ W 10, 779. Vgl. § 6.2.

¹⁰² W 11, 10.

eigentlich nicht waren, sondern eben nur ein rhetorisches Mittel präventiver Apologie; sie fährt fort mit dem lakonischen Einschub, der die Serie der von Tacitus' heraufgewünschten Gräueltaten als »gute[n] Stoff« bejaht; sie endet, gipfelnd, in der letzten Terzine.

Diese Verse schließen den Kreis. Während deren sarkastisches Lob die Einsicht in die Abgründe der Geschichte des 20. Jahrhunderts aufschließt, rückt zum ersten Mal das Wort »ich« ins Blickfeld. Müller reiht sich selbst als literarischer Geschichtsschreiber ein – und zwar als einer, der sich nicht einmal über Stoffmangel zu beklagen hat, denn seine Zeit ist katastrophenbelastet genug. Am Ende seiner Autobiografie wird er sich ganz in Tacitus' Sinne sogar für privilegiert halten, so viel »guten Stoff« miterlebt zu haben: »Es ist ein Privileg für einen Autor, in einem Leben drei Staaten untergehen zu sehen. Die Weimarer Republik, den faschistischen Staat und die DDR«. ¹⁰³ Der Kontrast zu Tacitus erweist sich somit auch in dieser Hinsicht als trügerisch. In der Tat teilt Müller, der umgekehrt die Literatur in die Geschichtsschreibung getrieben hat, dieselbe Haltung wie Tacitus: jene in *Anatomie Titus* bereits auf Ovid bezogene »fragwürdige Position des Autors als Schreibtischtäter«, die für Müller wesentlich »aus der Erfahrung der Diktatur« herrührt. ¹⁰⁴ Diese erzeugt ein Schreiben, das aus der Position des eigenen Privilegs vom faktischen Elend und von den kollektiven Opfergängen der Geschichte profitiert; das sich aus deren Katastrophen speist; das somit ein Publikum von Lesern/Zuschauern »zu Tisch lädt«, die noch *Ajax zum Beispiel* 1994 als »Voyeure« bezeichnet – »UNSERN TÄGLICHEN MORD GIB UNS HEUTE«. ¹⁰⁵ Müllers Position profiliert sich somit wieder als inhärent janusköpfig: Einerseits arbeitet die materialistische Entblößung des der klassischen Überlieferung anhaftenden Barbarischen am Leitbild einer Gegengeschichte, die im Sinne Benjamins die vergessenen Opfer der Geschichte erlösen soll. Aber die den Nachweis erbringende Dichtung setzt andererseits die beschriebenen Verbrechen in ihrem eigenen Diskurs fort und *muss* es auch tun, um sie zu verbannen.

Unter die unbarmherzige Schere der Dialektik kommt somit schließlich selbst jene Benjaminsche Poetik des Eingedenkens, die Müllers gesamtes Theater seit seinen Anfängen geleitet hatte: Die aufarbeitende Heraufbeschwörung der Vergangenheit, in der das Verdrängte und die Verdrängten der Geschichte zur Erlösung wiederkehren, birgt in sich das morbide Wiedererleben ihres Leidens durch die Kunst, die es ermöglicht. Die

¹⁰³ W 9, 283. Mit gewissem Bedauern fügt der dann hinzu: »Den Untergang der Bundesrepublik Deutschland werde ich wohl nicht mehr erleben«.

¹⁰⁴ W 9, 255.

¹⁰⁵ W 1, 296.

historiografische Literatur ist ein Exorzismus, der den Schrecken wieder heraufbeschwört, um ihn zu verbannen, dabei aber einen unsäglichen Genuss am Wiedererleben dieses Schreckens entdeckt. Die Maske des Geschichtsschreibers zeichnet sich für Müller in dieser mehrfachen Spannung ab, d. h. im Konflikt zwischen dem emanzipatorischen Anstoß und einer vielseitigen »Scham«, die ihn konterkariert: Erstens die Scham für das eigene Privileg, das das Schreiben als Komplizen der Macht und ihrer Schrecken invalidiert; dann die Scham für die eingesehene Notwendigkeit dieses Schreckens – denn die Literatur, die sich in Krisenzeiten herausgeformt hat, kommt dann ohne diese nicht mehr aus; letztlich die Scham für den Genuss, den man aus dem beschriebenen Horror zu beziehen entdeckt.

8.5 Die Maske des Satirikers: Juvenal als Zivilisationskritiker in *Rechtsfindung*

Unter dem Titel *Rechtsfindung* entstand 1993 ein weiteres Gedicht, das in mehrfacher Hinsicht eine Art Triptychon mit *Feldherrngefühle* und *Klage des Geschichtsschreibers* bildet. Erkennbar ist zunächst eine analoge Diskursstruktur, wonach auf eine Fallschilderung aus der Antike mit ausdrücklich betonter Quellenangabe ein durch die letzten Verse mittels eines mehrdeutigen Kommentars hervorgebrachter Sprung in die Gegenwart folgt:

Nach dem Tod des Sejan verfügt von Tiberius
Dessen rechte blutige Hand er war zu Lebzeiten
Mit ungenauem Befehl ausgeführt von der Volkswut
Wurden seine Denkmäler gestürzt Juvenal beschreibt
Den Vorgang in der zehnten Satire
Seine Beschreibung
Nach zweitausend Jahren Wechselbad zwischen Hoffnung
Auf eine andere Geschichte und der Verzweiflung
Über die Wiederkehr der bekannten alten Geschichten¹⁰⁶

Das Gedicht greift die Erzählung des undankbaren Loses des Lucius Seianus (20 v. Chr.-31 n. Chr.) wieder auf, die Müller auch schon im ersten Interview mit Alexander Kluge unter einem anderen Blickwinkel herangezogen hatte.¹⁰⁷ Als Prätorianerpräfekt (d. h. Befehlshaber der Leibgarde) Tiberius' und als einziger wahrer Freund, den der Kaiser zu besitzen wähnte (Sejan hatte ihn bei einem Unfall gerettet und dabei das eigene Leben riskiert), war Sejan der zweitmächtigste Mann in Rom mit den besten Aussichten, Tiberius' Nachfolge

¹⁰⁶ W 1, 274.

¹⁰⁷ W 11, 16-17. Im Interview hatte Müller eher den (un)rechtlichen Aspekt der Ermordung seiner Tochter fokussiert, so wie er hier in § 3.5 besprochen wurde.

anzutreten. Doch 31 n. Chr. wurde er während einer Senatssitzung plötzlich verhaftet und umgehend exekutiert; daraufhin wurden seine Frau und Kinder erdrosselt. Auf ihm lastete die bis heute hinterfragte Anklage, eine Verschwörung gegen den Kaiser geplant zu haben.

Der Fall wird durch die Vermittlung von Juvenals zehnter Satire wiedergegeben. Der mit Tacitus zeitgenössische Satiriker (um 55-138 n. Chr.), der in seinen fünf Büchern die progressive Dekadenz römischer *mores* in der spätimperialen Zeit beißend und unermüdlich angriff, teilte mit dem Historiker sowie auch mit Sueton, Plinius dem Jungen und allen unter Trajan und Adrian schreibenden Intellektuellen jene erwähnte Tendenz, sich der julisch-claudischen oder flavischen Vergangenheit zuzuwenden und über eine – obschon für frei und glücklich erklärte – Gegenwart zu schweigen bzw. darauf nur anspielungsweise Bezug zu nehmen.¹⁰⁸ So widmet sich die zehnte Satire u. a. dem Exemplum des Sejans und beschreibt die *damnatio memoriae*, der dieser in seinem Absturz anheimfiel.

Besonders detailliert verweilt Juvenal bei der Zerschlagung und Einschmelzung seiner Statuen; in die Fänge seiner Satire kommt vor allem der Opportunismus des Volks, das den Prätorianerpräfekten bis kurz davor mit Tempelstatuen und sogar einem Herrschereid verehrt hatte und sich nun in den Straßen Roms zuraunt, ihn noch nie gemocht zu haben. Aus dem bis dahin »angebetete[n] Haupt« werden nun schon – so imaginiert Juvenal in satirischer Drastik – »Krüge, Schüsseln, eine Pfanne und Nachttöpfe« gemacht, und wie Sejans Statuen wird selbst seine Person als Zirkusspektakel ‚recycelt‘: »Sejan wird am Haken mitgeschleift – das muss man sehen, alle freuen sich! [...] Dasselbe Volk hätte [...] Sejan noch in dieser Stunde Augustus genannt«. ¹⁰⁹ Nach der Plausibilität der gegen ihn vorgebrachten Anschuldigungen wird, wie Juvenal spöttisch bemerkt, nicht lange gefragt; der Prozess dieser fragwürdigen ‚Rechtsfindung‘ gewinnt die Züge eines Akts politischer Willkür und

¹⁰⁸ Zum von der Kritik sogenannten ‚*time warp*‘ bei diesen Autoren vgl. Freudenburg 2001, 215-242; Bruno 2022. Zum Schluss der programmatischen ersten Satire behauptet Juvenal sogar explizit, statt die Lebenden anzugreifen wird er »ausprobieren, was man gegen die sagen darf, deren Asche unter der Via Flaminia und der Via Latina begraben liegt« (1, 170-171). Weniger als ein Ausdruck von Feigheit ist die Stelle als Hinweis auf den Anspielungscharakter seiner Verse sowie noch mehr als implizite Zensur-Denunziation zu lesen: »Indem er den Knebel, der ihn zum Schweigen zwingt, zur Schau stellt, tut Juvenal nichts anderes, als die Gesellschaft anzugreifen, die ihm eben jenen Knebel aufgezwungen hat« (Dimatteo (in: Juvenal) 2023, XXV; meine Übs.).

¹⁰⁹ Juv. *Sat.* 10, 61-77. Übs. Lorenz 2017 (*Iam strident ignes, iam follibus atque caminis / ardet adoratum populo caput et crepat ingens / Seianus, deinde ex facie toto orbe secunda / fiunt urceoli, pelves, sartago, matellae / Pone domi laurus, duc in Capitolia magnum / cretatumque bovem: Seianus ducitur unco / spectandus, gaudent omnes. [...] Idem populus [...] hac ipsa Seianum diceret hora Augustum*).

Volksaufstachelung, für dessen rasche und brutale Umsetzung »eine Epistel aus Capri«, dem Rückzugsort des Tiberius, allein gereicht hatte.¹¹⁰

Dass das Strafverfahren gegen Sejan auf tönernen Füßen stand und weitgehend, selbst wenn nicht in den Gründen, so jedenfalls in den Modi, ein Produkt der Verfolgungswahn und Anstiftung war, wird in Müllers Gedicht durch die ironische Diskrepanz zwischen der Überschrift und der Beschreibung des »ungenau[e] Befehl[s]« und seiner Folgen akzentuiert. Doch wieso wählt Müller unter Juvenals vielzähligen Satirenzielen ausgerechnet diese Passage aus? Ein erstes Movens zeitgeschichtlicher Natur wurde von der Kritik bereits erkannt.¹¹¹ In der von Juvenal beschriebenen Konstellation mag Müller ein Analogon zur Beseitigung der zahlreichen Lenin-, Marx- und Engelsstatuen in Berlin wiedererkannt haben, die die neuen politischen Imperative der Wiedervereinigung mitten im stürmischen Jubel einer schnell zum Kapitalismus bekehrten Bevölkerung erforderten. Die radikale Umgestaltung des öffentlichen Gedächtnisraumes, die im Osten die Namenswelten und Gedenkort der Städte überschrieb und die Bilder und Namen der Protagonisten der kommunistischen Arbeiterbewegung sowie des antifaschistischen Widerstands aus den urbanen Räumen tilgte, musste für Müller ebenfalls eine *damnatio memoriae* der sozialistischen Vergangenheit ver raten und die Wiedervereinigung somit als eine Situation bestätigen, die jenseits aller Propaganda klare Sieger und Besiegte vorsah. Das Motiv bildet im Übrigen ein wiederkehrendes Sujet in der Lyrik der 90er Jahre, u. a. auch von Volker Braun und Peter Hacks entwickelt;¹¹² bei Müller hatte es 1992 dem im Folgenden noch ausführlich zu verhandelnden Langgedicht *Mommsens Block* Anlass geboten, von dem sich *Rechtsfindung* unter diesem Aspekt als eine Art »Paralipomenon« betrachten lässt.¹¹³

Was aber für die Tacitus- und Polybios-Texte gilt, kennzeichnet durchaus auch das Juvenal-Gedicht: Der Leser merkt bald, dass die Korrelation vergangener und gegenwärtiger

¹¹⁰ Juv. *Sat.* 10, 69-72: »Doch unter welcher Anklage kam er zu Fall? Welcher Ankläger hat ihn überführt, auf welchen Denunzianten und welchen Zeugen stützte er sich dabei?« – »Nichts davon! Ein ausführliches und gewichtiges Schreiben kam aus Capri«. – »Alles klar, ich frag nicht weiter« (»sed quo cecidit sub crimine? quisnam / delator quibus indicibus, quo teste probavit?« / »nil horum: verbosa et grandis epistula venit / a Capreis« »bene habet, nil plus interrogo«).

¹¹¹ Vgl. Püllman 2003, 69-70.

¹¹² Vgl. Hacks' Gedichte *Denkmal für ein Denkmal I* und *II*, in denen der Dichter 1990-91 die »verschrotteten« sozialistischen Denkmäler durch sein dichterisches ‚Denkmal‘ aus der Vergessenheit retten will (Hacks 2003, I, 305 und 306), sowie Brauns Gedicht *6.5.1996*, das die restaurative Praxis der Straßenumbenennung u. a. durch einen grafischen Einfall veranschaulicht: »... das Taxi / Steckte im Stau auf der ~~Dimitroff~~ der Augustusbrücke« (Braun 1999, 25).

¹¹³ Cramm 2009, 124.

Episoden auf eine tiefgründigere Empathie gegenüber dem lateinischen Autor und seinem geschichtlichen Empfinden verweist. Der Fokus der Nachdichtung verschiebt sich vom Erzählten zum Erzähler, der als Quelle des wiedergegebenen Berichts ausdrücklich ins Spiel gezogen wird. An dessen Haltung, ja an dessen Maske geht letztlich Müllers Interesse. Wofür diese Maske im Fall Juvenals steht, indiziert das Begriffspaar, das den Gedichtschluss dominiert. Jeweils taktisch auf Versende (mit sukzessivem Enjambement) geschoben, bilden »Hoffnung« und »Verzweiflung« die erkennbaren Vektoren, die Müllers Verhältnis zu Geschichte zeitlebens steuern. Die Hoffnung auf eine neue Geschichte, die sämtliche Dramen als utopisches Alternativbild antreibt und hier wieder deutlich hervorkehrt, trifft auf das ‚Gegengewicht‘ ihrer punktuellen Enttäuschung angesichts der unveränderbaren geschichtlichen Vorgänge. Beide Pole, so das Gedicht, beinhaltet Juvenals Satire, wobei die Syntax bewusst unklar lässt, ob das »Wechselbad« zwischen Hoffnung und Verzweiflung seit zwei Jahrtausenden anhält, oder ob Juvenals Beschreibung ein solches Hin- und Herpendeln im Autor selbst aufgrund seiner politischen Gegenwart hervorruft. Abermals bleibt im Gedicht ein Grad an sprachlicher Offenheit erhalten, unmissverständlich kommt nichtdestotrotz die grundsätzlich *existenzielle* Natur auch des Rückgriffs auf Juvenal zum Vorschein.

Indizienhaft erscheint, um diesen Nexus genauer auszuloten, die einzige ‚paratextuelle‘ Äußerung Müllers zum römischen Satiriker: die Laudatio auf Durs Grünbein bei dessen Erhalt des Büchner-Preises am 21. Oktober 1995, im Übrigen eine der letzten öffentlichen Reden Müllers. Hier geht er u. a. auf Grünbeins bekennende Nähe zu Juvenals poetischem Empfinden ein und meint, es sei »keine Koketterie, wenn Grünbein behauptet, daß Juvenal ihm nähersteht, der Autor einer andern Endzeit mit dem kalten Blick auf einen barbarischen Neubeginn, auf die teuren Toten und die billigen Tode«. ¹¹⁴ Der Satz verweist einerseits auf Grünbeins Epitaphien-Sammlung *Die teuren Toten* (1994), reagiert aber grundsätzlich auf ein um zwei Monate vorausgehendes Zeitschriftinterview Grünbeins:

GRÜNBEIN Juvenal beschreibt um das Jahr 100 unserer Zeitrechnung ein Rom, das mir sehr ähnlich vorkommt wie die Situation heute in New York, auch ein wenig wie in Berlin. Also: dieses Ineinander vieler Kulturen, Religionen und neuen Lebensformen, die Arten des Verbrechens, der Geschäftemacherei, dazu alle nur möglichen Affekte des Menschen. Mir liegt Juvenal sehr viel näher als etwa Stefan George.

SPIEGEL Steckt in so einem Bekenntnis nicht ein bißchen Koketterie? Sie wissen genau, daß es die meisten Leser verblüffen dürfte, wenn sich der junge Lyriker

¹¹⁴ W 8, 500-501. Hervorhebung hinzugefügt.

Grünbein auf den alten Römer Juvenal beruft und nicht auf den modernen Klassiker George.

GRÜNBEIN [...] Ältere Autoren können durchaus anregendere Weggefährten sein. Wenn ich Juvenal lese, dann habe ich so eine Art frühen Hochkapitalismus vor Augen – genau das, was ich jetzt täglich neu und staunend erlebe.¹¹⁵

Ob während der stundenlangen Unterhaltungen mit seinem »Mentor« Müller, derer Grünbein sich schriftlich entsinnt,¹¹⁶ auch Rom und Juvenal als Gesprächsthema vorkamen, ist zwar ungewiss, aber nicht schwer zu supponieren. Schlagend ist jedenfalls die gedankliche Nähe in der Wahrnehmung des alten Rom und des Juvenal selbst.¹¹⁷ Bleiben Müllers Äußerungen zum Satiriker eher nur sparsam und embryonal, so wird ihn Grünbein seitdem in Gedichten wie Aufsätzen zur bevorzugten Dialog- und Identifikationsfigur erwähnen.¹¹⁸ Im römischen Satiriker, der sich beobachtend durch ein chaotisches, laster- und korruptionsdurchdrungenes Rom bewegt, erkennt Grünbein einen Vorläufer der modernen Großstadtdichtung, in dem *flânerie* auf Moralismus trifft. Seine unablässig wie scharfsinnig registrierten Beobachtungen, die das unveränderliche Bild einer an Materialismus und Habgier degenerierten, »überreife[n] griechisch-römische[n] Zivilisation« wiedergeben, weisen in Grünbeins Auslegung schon die Züge einer Art Kulturkritik *ante litteram* auf.¹¹⁹

Wie Grünbeins Texte ein Porträt des späten Roms als »Modell der Dekadenz, als Menetekel eines ausweglosen Endes«¹²⁰ und des Juvenal als dessen Beobachter und zugleich Symptom abzeichnen, so findet Müller in ihm auch den »Autor einer [...] Endzeit« wieder. Der desillusionierte Satiriker hatte seine Texte im Übrigen selbst als Spiegel einer Zivilisation verstanden, die eine nicht mehr zu überbietende und noch weniger umzukehrende Endstation erreicht habe. Wenn Müller in der Laudatio den Begriff der »Endzeit« benutzt, darf er also mutmaßlich die berühmten Verse aus der programmatischen ersten Satire im Ohr haben: »Es wird nichts mehr geben, wodurch spätere Generationen unseren schlimmen Lebenswandel noch steigern könnten. Unsere Nachfahren werden dasselbe tun und dasselbe

¹¹⁵ Grünbein 1995, 224.

¹¹⁶ Vgl. den Aufsatz *Das Lächeln des Glückgotts* in Grünbein 2005, 81-101.

¹¹⁷ Für eine mögliche Beeinflussung von Müllers Juvenal-Bild durch Grünbein spricht nicht zuletzt die Tatsache, dass Spuren des antiken Satirikers in Müllers Werk erst in den 90er Jahren, also nach der Begegnung Grünbeins 1987, auftauchen. Andererseits hatte Grünbein den Juvenal damals in den Gedichten noch nicht explizit thematisiert, was erst ab *Nach den Satiren* (1999) der Fall sein wird.

¹¹⁸ Dem Juvenal wird zuerst die Sammlung *Nach den Satiren* (1999) gewidmet, worauf vor allem die Aufsätze *Schlaflos in Rom* (2001) und *Bruder Juvenal* (2010) folgen werden. Zu Grünbeins Verhältnis zu Juvenal vgl. u. a. Fuhrmann 1999 und 2002; Riedel 2021, 285-293.

¹¹⁹ Fuhrmann 2002, 60.

¹²⁰ Fuhrmann 1999, 279.

begehren wie wir. In diesem Absturz hat jedwedes Laster Tritt gefasst«. ¹²¹ Aber es gibt mehr: Wenn Müller dabei von einer »anderen Endzeit« spricht und sich dann auf einen »barbarischen Neubeginn« bezieht, weist er offenbar auf eine Korrespondenz zwischen dem trajanisch-adrianischen Rom und dem Berlin der Wiedervereinigung hin. Auch hierin konvergiert sein Gestus mit dem Grünbeins: Schon ansatzweise in den ersten Gedichten und Aufsätzen, doch verstärkt erst seit *Nach den Satiren*, überdeckt sich Grünbeins Bild des spätimperialen Rom als Prototyp des »Molochs Großstadt« ¹²² und als Erfahrungsraum eines geschichtsträchtigen »Unbehagens in der Kultur« (so schreibt er selbst in *Freud-Reprise*) ¹²³ immer wieder mit dem Palimpsest der durch die Fermente eines hektischen Wiederaufbaus durchströmten deutschen Hauptstadt zum Jahrtausendende. ¹²⁴

Dieser Dimension des Juvenal als beobachtenden Zivilisationskritiker Roms überschreibt sich in *Rechtsfindung* ein anderer Aspekt, der auf die Frage, warum Müller ausgerechnet die Sejan-Passage auswählt, unter einem anderen Blickwinkel antworten mag. Wenn es stimmt, dass Müllers Stoffwahl auf eine existenzielle Identifikation verweist, so ist es nicht unerheblich, dass er dabei ausgerechnet auf die zehnte Satire zurückgreift. Wie die altphilologische Kritik herausgestellt hat, handelt es sich bei diesem Text um eine »zweite programmatische Satire«, ¹²⁵ die das vierte Buch eröffnet und mit ihm den Vorsatz einer poetischen und existenziellen Haltungsänderung ankündigt: Auf die früheren Anregungen der *indignatio* will der mittlerweile (genauso wie Müller) in seine Sechziger gelangte Juvenal jetzt verzichten; stattdessen soll er den Zerfall seiner Umwelt mit einem distanzierten und ironischen Blick nach dem Vorbild des Philosophen Demokrit betrachten. In der Tat wird er im weiteren Buchverlauf seine giftigen Kritikpfeile nicht wirklich ablegen können; in den Texten taucht allerdings ein entspannterer Duktus und ein eher philosophischer, »horazischer« Ton auf. ¹²⁶ Dies hat indes nicht zu bedeuten, Juvenal habe sich mit dem römischen

¹²¹ Juv. *Sat.* 1, 147-9. Übs. Lorenz 2017 (*Nil erit ulterius quod nostris moribus addat / posteritas, eadem facient cupientque minores: / omne in praecipiti vitium stetit*).

¹²² Fuhrmann 2000, 65.

¹²³ Grünbein 2005, 349.

¹²⁴ Riedel schreibt dazu prägnant: »Schon das kaiserzeitliche Rom selbst liest Grünbein als Prototyp der „modernen Metropolen der westlichen Welt“: Über eine Million Einwohner, imperiales „Völkergemisch“, gewaltige Geld- und Warenströme, Slums und Luxusviertel, Prachtstraßen, turbulente Geschäftsquartiere und das „erste Riesenkaufhaus der Welt“, aber auch schon sechsstöckige Wohnhäuser (*insulae*), komplexe Kanalisation, üppige Wasserversorgung und ausgeklügelte Heizungstechnik – der moderne Lebens- und Erfahrungsraum „Großstadt“ sei hier bereits vollständig ausgebildet gewesen« (2021, 287).

¹²⁵ Dimatteo (in: Juvenal) 2023, 205.

¹²⁶ Dimatteo (in: Juvenal) 2023, 205.

Laster endlich abgefunden; im Gegenteil merkt der Leser, dass sein Pessimismus noch tiefer und trüber geworden ist: Nicht mehr wird das Laster einzelnen Individuen zugeschrieben, sondern als allseitig und unabwendbar empfunden. Die angestrebte Kälte gegenüber der Außenwelt ist die umsonst gesuchte Zuflucht in eine Unerschütterlichkeit, die die alte *indignatio* letztendlich noch verbirgt und ihr tatsächlich auch immer wieder anheimfällt.¹²⁷

In ebendieser Haltung mag Müller seine Maske gefunden haben: Der unermüdliche Zeitkritiker des 20. Jahrhunderts, in seinen letzten Jahren – so Grünbein – ebenfalls »geschult in stoischem Gleichmut«,¹²⁸ mag im römischen Satiriker, der seine längst verbitterte Verve zu Lebensende durch eine desillusionierte Gelassenheit aufzuwiegen sucht, ein Korrelat für seine eigenen letzten Jahre erkannt haben wollen: das schwierige Streben nach einer rettenden Ataraxie mitten im endzeitlichen »Warten auf nichts«,¹²⁹ im Angesicht einer äußeren Realität, die Jahrzehnte kämpferischer Empörung und verzehrenden »Wechselbad[s] zwischen Hoffnung und Verzweiflung« unaufhaltsam überstanden hat. Im »kalten Blick«, wie Müller ihn nennt, des greisen römischen Schriftstellers suchte er vielleicht umgekehrt jene in seinen Augen nur in der vorchristlichen Antike mögliche Geisteshaltung, die überhaupt »ohne Hoffnung und Verzweiflung« auskommt.¹³⁰

8.6 Die Maske des Stoikers: Lernen zu sterben in *Senecas Tod*

Polybios, das pragmatische Opfer. Tacitus, das schuldige Diktaturkind. Juvenal, der desillusionierte Zeitkritiker. Müllers später Dialog mit den römischen Autoren ist ein wiederholtes Aufziehen von Masken, ein Ausproben von Haltungen zu einer unglücklichen Gegenwart: »Als Masken der Existenz hat er sie fortwährend gegeneinander ausgespielt, nur um zu sehen, wie sie sich gegenseitig überdecken«, schreibt Grünbein nach Müllers Tod.¹³¹ Versucht man, in diesem Neben- und Übereinander von Masken ihre Schnittstellen und gemeinsamen Konturen nachzuzeichnen, so nimmt ein gemeinsamer Kern Form an: Die lateinischen Autoren verkörpern für den späten Müller die schwierige Fähigkeit, sich mit der politischen Wirklichkeit zu »arrangieren«; sie stellen den erzwungenen Stoizismus desjenigen dar, der nach lebenslangen Umschwüngen schließlich an einen inneren Ort jenseits von Hoffnung

¹²⁷ Vgl. Dimatteo (in: Juvenal) 2023, XXVIII-XXIV.

¹²⁸ Grünbein 2005, 81.

¹²⁹ W 1, 288.

¹³⁰ W 10, 377.

¹³¹ Grünbein 2005, 106.

und Verzweiflung geraten ist. So bleibt für Grünbein auch in Müller »hinter dem Gestaltenwandler stets der Stoiker erkennbar«, ¹³² der aus der Latinität eine neue Lehre zieht: die einer Existenz, die aus der gescheiterten Erfahrung einer idealistischen Auseinandersetzung mit der Macht eine Art neuen desillusionierten Pragmatismus entwickelt und sich der Unausweichlichkeit der Macht und ihrer Spielregeln anzupassen lernt, um darauf noch wenigstens einen sachlichen, wie auch begrenzten Einfluss zu nehmen, das verbleibende Leben gleichsam möglichst frei gestaltend und genießend. Mit dem veränderten Ton desjenigen, der nun im Vergleich zu seiner Jugend die Lebenslage lateinischer Autoren anders nachvollziehen kann, kehrt Müller auf den Frageknoten um Macht und Freiheit, Privileg und Recht auf Genuss zurück, dem schon die frühen Horaz-Gedichte nachgegangen waren. Höhepunkt und *summa* dieser Reflexion ist das 1992 entstandene Gedicht *Senecas Tod*.

Das Interesse am Schriftsteller und Philosophen aus Córdoba (4 v. Chr.-65 n. Chr.) erwächst einerseits aus dem genannten Problemknoten des Verhältnisses zur Macht, das Müller nach dem Zerschlagen der sozialistischen Utopie und dem daraus folgenden ‚Rollenverlust‘ als Intellektueller neuzudenken hat. Wie der Titel schon verdeutlicht, geht es dabei andererseits auch um das (damit korrelierte) andere Hauptmotiv von Müllers Spätwerk: die in Gedichten und Interviews stets wiederkehrende Reflexion über Krankheit, Sterben und Tod. ¹³³ Diese begann schon lange bevor Müller im Herbst 1994 die offizielle Krebsdiagnose erhielt, und akzentuierte jene distinktive Verdichtung seines späten Ausdrucks in die komprimierte, fragmentarische Dichtungsschrift oder in das vom geschriebenen Text durchaus losgelöste Wort des Gesprächs hinein. Der Kritik ist nicht entgangen, dass in den allerletzten Jahren selbst die Interviews lückenhaft und gebrochen wie das Schreiben werden, ihr wahrer Protagonist das Schweigen; am deutlichsten wird Müllers freiwillig-unfreiwilliger Übergang »von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden zur allmählichen Verfertigung des Schweigens beim Reden«, wie er selbst in Kleist-Reprise schreibt, ¹³⁴ in den intimistischen und bis in seine letzten Monate fortdauernden Interviews mit Kluge.

Physisch verursacht ist Müllers Sprachschwierigkeit einerseits durch den fortschreitenden Speiseröhrenkrebs; zeitgleich verdeutlichte das Schweigen als spürbares Zeichen seines kommenden Todes ein überpersönliches Bild des DDR-Dramatikers als Inbegriff und ‚Symptom‘ des Erlöschens einer gesamten politischen Wirklichkeit. Seit 1989 hatte Müller

¹³² Grünbein 2005, 107.

¹³³ Vgl. dazu Köhn 2000; Kreikebaum 2003, 358-362.

¹³⁴ W 8, 386.

zu sterben angefangen. Die Verschwindung dessen, was bisher der Lebensnerv seiner gesamten künstlerischen Existenz gewesen war, hatte ihn in jenem Jahr wie ein Tod getroffen: Was für ihn da starb, war nicht nur seine Lebenswelt, sondern überhaupt der Glaube an der Möglichkeit, die Welt zu verändern, aber vor allem an der Möglichkeit, Konflikte und Widersprüche ins Auge zu sehen. Für den Autor, der wiederholt »nur an Konflikt« zu glauben behauptete, waren ‚Kollisionen‘ das, was jedes neue Lernen und Verständnis des Anderen wirklich ermöglichte. Freunde und Kollegen haben seine Krankheit mit diesem Abhandenkommen des Konflikts als Sehnsucht nach einem Anderen verbunden: Sein Krebs, so Volker Braun, war das »Symptom des Ekels« gegenüber einer Welt, die aufgehört hatte, eine Zukunft zu imaginieren, die anders als die Gegenwart sei.¹³⁵ Durs Grünbein meinte ebenso:

So sehr schien diese Dichterexistenz mit den historischen Tatsachen im Bunde, derart synonym stand sein Werk für solche Ereignisse wie Zweiter Weltkrieg, Gründung der DDR, Mauerbau und das Zerbrechen des Ostblocks im Jahre 1989, daß mancher in seiner Krankheit ein Gleichnis für das Siechtum des Kommunismus sehen wollte, für das Ende eines Zeitalters, das er wie kein zweiter deutscher Autor verkörperte.¹³⁶

Müllers ‚Sterben‘ hatte kurzum schon lange vor der physischen Krankheit angefangen (»Dass ich sieben Jahre kein Stück geschrieben habe, hat mich krank gemacht«, wird er sogar umgekehrt meinen).¹³⁷ Wenn diese dann kam, schien sie in unheimlich ironischer Weise das Los des Hilse aus *Germania Tod in Berlin* an dessen Schöpfer zurückzuwerfen. Der alte Maurer, der an die Revolution mit Leib und Seele geglaubt hatte, war schließlich, nach seiner politischen Desillusionierung, an einem gleichsam physischen und ‚seelischen‘ Krebs gestorben – »Wir sind *eine Partei*, mein Krebs und ich«.¹³⁸ Die letzten Texte und Gespräche bereiten den Eindruck, Müller hätte mit diesem Bewusstsein eine Art ‚Training‘ für den Tod initiieren wollen: eine existenziell sowie auch künstlerisch nachvollzogene Suche nach der richtigen Art und ‚Tugend‘ des Sterbens oder wenigstens nach einer *imago mortis*, die er selbst durch absolute Akzeptanz seines Loses gestalten konnte. Nicht zuletzt handelte es sich dabei um eine Art letzte Inszenierung: Indem sich der alte Dramatiker als nunmehr schweigende »historische Ruine« einer ausgehöhlten Vergangenheitswelt

¹³⁵ Volker Braun, zit. nach Hauschild 2001, 506.

¹³⁶ Grünbein 2005, 112.

¹³⁷ W 12, 775.

¹³⁸ W 4, 374. Hervorhebung hinzugefügt. Darauf wurde bereits in § 4.2 eingegangen.

darstellte, schuf er »tatsächlich ein letztes Drama, das sich selbst, die eigenen Werke sowie Geschichte in all ihren Aspekten als Protagonisten« hatte.¹³⁹

Todesakzeptanz durch Todesinszenierung also: Von dem Zusammenhang zeugen auch jene späten lyrischen Texte, die sich nicht weniger als die öffentlichen Auftritte den Erfahrungen während der tödlichen Krankheit zuwenden. In der dargebotenen Haltung zum Tod verraten diese sogenannten Abschiedsgedichte den Abdruck derjenigen Brechts nach dem Muster von *Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité* (1956), die den Gedanken des »Einverständnisses« mit dem eigenen Tod nicht zuletzt auf den Saiten antiker, besonders stoisch-epikureischer Philosophie eingestimmt hatten.¹⁴⁰ Auf derselben Spur verläuft Müllers Suche nach der »richtigen Haltung zum Uralter«, die er 1992 noch nicht ganz gefunden zu haben meint.¹⁴¹ Mustergültig für die gesamte Reihe der Todesgedichte sei hier *Herzkranzgefäß* vom 21. September desselben Jahres angeführt:

Der Arzt zeigt mir den Film DAS IST DIE STELLE
SIE SEHEN SELBST jetzt weißt du wo Gott wohnt
Asche der Traum von sieben Meisterwerken
Drei Treppen und die Sphinx zeigt ihre Kralle
Sei froh wenn der Infarkt dich kalt erwischt
Statt daß ein Krüppel mehr die Landschaft quert
Gewitter im Gehirn Blei in den Adern
Was du nicht wissen wolltest ZEIT IST FRIST
Die Bäume auf der Heimfahrt schamlos grün¹⁴²

Die rohe, plastische Insistenz auf dem Sterbeprozess, die im Laufe der Texte zu einem richtigen »Theatertod« werden wird,¹⁴³ entsteht in bezwecktem Gegensatz zum fehlenden Todesdiskurs der Alltagsmoderne, den Müller anhand diverser Denkfolien schon längst analysiert und verworfen hatte: »Benjamin hat beschrieben, daß es der Hauptzweck der bürgerlichen Gesellschaft ist, den Tod zu verdrängen«.¹⁴⁴ Canetti zeige ebenfalls (gemeint ist vermutlich die *Komödie der Eitelkeit*) »die absurde Konsequenz des bürgerlichen Verhältnisses

¹³⁹ Bronzini 2021, 224 resp. 90-91. Meine Übs.

¹⁴⁰ Das Charité-Gedicht deutet auf Lukrez' epikureische Abweisung der Todesfurcht im dritten Buch des *De rerum natura* hin, welche Brecht auch in *Über die Todesfurcht* paraphrasiert hatte (GBA 19, 431). Das Gedicht lautet: »Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité / Aufwachte gegen Morgen zu / Und die Amsel hörte, wußte ich / Es besser. Schon seit geraumer Zeit / Hatte ich keine Todesfurcht mehr. Da ja nichts / Mir je fehlen kann, vorausgesetzt / Ich selber fehle. Jetzt / Gelang es mir, mich zu freuen / Alles Amselgesanges nach mir auch« (GBA 15, 300). Vgl. dazu Wizisla (in: Knopf) 1996, 2, 471.

¹⁴¹ W 12, 304.

¹⁴² W 1, 248.

¹⁴³ W 1, 286.

¹⁴⁴ W 12, 469.

zum Tod: Verdrängen«. ¹⁴⁵ Das Denken der eigenen physischen Begrenztheit ist für die westlichen Marktgesetzte kontraproduktiv, welche weder Vergangenheits- noch Zukunftsbe-
wusstsein, sondern nur »die Ewigkeit des Augenblicks«, die »leere und homogene Zeit«
kapitalistischer Geschichtslosigkeit brauchen. ¹⁴⁶ Ausführlicher meint Müller 1989:

Diese ganze Konsum- und Unterhaltungsmaschinerie hat doch den Zweck, daß nie-
mand mehr Zeit haben soll, auch nur eine Sekunde lang an sein eigenes Ende zu
denken. Alle Anstrengung der Industrie zielt darauf, ein möglichst lückenloses Netz
von Unterhaltung, Zerstreuung und Ablenkung über die Menschheit zu spannen, da-
mit niemand mehr mit sich allein ist. ¹⁴⁷

Gegenbilder zu diesem Paradigma sucht Müller – wie bereits Brecht mit Horaz und Lukrez –
wiederum in der Lehre der Antike, und zwar nicht in der voreuropäischen, orientalisch ge-
prägten griechischen Kultur (so Müller 1990), ¹⁴⁸ sondern in der römischen Kaiserzeit als
nunmehr direktestem Analogon zur zivilisierten Moderne. Diese hatte mit dem Motiv des
,sterbenden Seneca‘ der deutschen Literatur schon seit dem Barockdrama eine beliebte Folie
zur Todesreflexion angeboten, welche noch bis ins 18. Jahrhundert hinein, etwa bei Lessing,
Beifall fand. So sieht Ziolkowski im zum Selbstmord gezwungenen Erzieher des Nero tat-
sächlich eine Art deutsche »Ikone«, die sich auch noch den DDR-Nachdichtern als marxis-
tische Mustergestalt antidiktatorialen ‚Martyriums‘ anbot. ¹⁴⁹ Noch für Müller, der dieser re-
zeptionsgeschichtlichen Dimension wohl bewusst war, ¹⁵⁰ rückt die Auseinandersetzung mit
Senecas Person eher als Werk in den lyrischen und gedanklichen Mittelpunkt.

Senecas Tod, ¹⁵¹ von Müller zum ersten Mal während des fast gleichnamigen Inter-
views mit Alexander Kluge vorgelesen und ansatzweise glossiert, ¹⁵² greift nicht – oder nicht
unmittelbar – auf die Werke des unter den Julier-Claudiern tätigen Schriftstellers und Philo-
sophen, sondern wieder einmal auf den Prätext der *Annalen* zurück. Tacitus’ Geschichtswerk
ist nämlich die maßgebliche Quelle, die sich über die *Werke* Senecas hinaus dessen biogra-
fisch-politischer *Existenz* als Staatsmann und Erzieher des Nero zuwendet. Die Unterschei-
dung ist keineswegs unwichtig: Gerade die Diskrepanz zwischen den philosophischen

¹⁴⁵ W 12, 499.

¹⁴⁶ W 11, 613; Benjamin 1991, I/3, 1231.

¹⁴⁷ W 11, 437. Vgl. auch W 11, 605-606.

¹⁴⁸ W 11, 410.

¹⁴⁹ Vgl. Ziolkowski 2008, 161-191.

¹⁵⁰ Vgl. W 12, 289.

¹⁵¹ W 1, 250-251.

¹⁵² Das Gespräch heißt nämlich *Der Tod des Seneca*. Vgl. W 12, 283-292.

Schriften, welche stoische Zurückhaltung und Selbstbeherrschung vorschrieben, und dem Privatleben als genießerischer Intellektueller und mächtiger Staatsmann hatte dem Seneca schon zu Lebzeiten ausgiebige Kritik bereitet. Die *Annalen* bemühen sich um die Konstruktion eines komplexen und nuancierten Bilds des Philosophen, das die Seneca-Figur in ihrer realen Ambiguität und Widersprüchlichkeit als Konfliktobjekt kollidierender Sozialrollen wiedergibt. Abwechselnd – und narrativ fast inkohärent wirkend – wird Seneca jeweils als Mittäter oder Opfer von Neros Gräueln, als kompromissbereiter Opportunist oder als idealistischer Dissident präsentiert.¹⁵³ Dass beide Seiten nebeneinander existieren konnten, scheint im Übrigen Tacitus, der am öffentlichen Leben unter Domitian selbst persönlich teilgenommen hatte, nicht wirklich zu verwundern. Dass Müller seinerseits in der ambivalenten, zwischen Ideal und Privileg gespaltenen Figur des Seneca einen ergiebigen literarischen Steinbruch fand, verwundert uns mittlerweile noch weniger.

Was Müllers Interesse hier erfasst, ist indes enggenommen nicht das *Leben* des antiken Autors, sondern dessen legendärer Tod. Das Gedicht zieht die *Annalen*-Passage über Senecas von Nero wegen Verdachts auf Hochverrat erzwungenen Selbstmord heran und destilliert daraus eine Szenerie, die das langsame Sterben des Philosophen nach dem Eintreffen vom Kaiserbefehl in fünftaktige, reim- und interpunktionslose Verse fasst.¹⁵⁴ Die taciteische Schilderung wird dabei fast überall getreu eingehalten: Nachdem Seneca während eines Gastmahls vom Todesurteil erreicht wird, isst er in Ruhe mit seinen Freunden zu Ende und fordert sie zum stoisch-tränenlosen Annehmen des bevorstehenden »VERHÄNGTEN« auf. Danach unternimmt er drei sukzessive Anläufe, sich das Leben zu nehmen: Zuerst lässt er sich von seinem Sklaven die Adern aufschneiden, dann nimmt er Gift ein und schließlich steigt er in ein Dampfbad, um die Ausblutung zu beschleunigen. Währenddessen versucht er seine Schmerzen und Gedanken trotz der zunehmend schwindenden Kraft aufzuschreiben bzw. zu diktieren, bis ihn das Leben endgültig verlässt.

Eingeleitet wird das Gedicht durch die rätselhafte Frage »Was dachte Seneca (und sagte es nicht)«, die dann noch viermal refrainartig wiederholt und letztlich zu »Was dachte Seneca (sprachlos endlich)« abgewandelt wird. Die Semantik dieses Verses erstmal außen vor lassend, lässt sich mit Lehmann anmerken, dass die Formel das Gedicht in fünf Szenen

¹⁵³ Zur Komplexität von Tacitus' Seneca-Bild im Vergleich zu anderen, apologetischen antiken Beschreibungen vgl. Pigoń 2017.

¹⁵⁴ Tac. *Ann.* 15, 61-64.

unterteilt und ihm so die Partitur eines Theaterstückes einprägt.¹⁵⁵ Diese verläuft folgendermaßen: *Szene* (bzw. *Akt*) 1: Ankunft von Neros Brief; *Szene* 2: Tränenverbot und erster Selbstmordversuch durch Ader-Aufschnitt; *Szene* 3: Scheitern des ersten Versuchs und Beginn des Aufschreibens; *Szene* 4: zweiter Versuch mit Gift und dessen Scheitern; *Szene* 5: dritter Versuch mit Dampfbad und Tod. Der als Sequenz von Theaterauftritten gestaltete Text baut so – einerseits durch das langsame Heraufkommen des im Titel angekündigten Todes des Philosophen, andererseits durch die insistente und unbeantwortet bleibende Frage – eine dramatische Klimax auf, zwischen deren Stufen der interrogative Einschub jeweils »den Vorhang zur Seite« schiebt,¹⁵⁶ bis sie sich in der Schlusszene endlich entlädt.

Die ausgeprägt theatrale Qualität des Textes, den Alexander Kluge nicht von ungefähr als »dramatisches Gedicht« bezeichnet,¹⁵⁷ indiziert dabei mehr als das von Lehmann prägnant formulierte Faktum, dass »Müller als Dichter immer auch szenisch dachte und als Bühnenautor poetisch«.¹⁵⁸ Die Frage nach Senecas Ungesagtem fügt der taciteischen Schilderung eine zusätzliche *narrative* Schicht hinzu: die von Senecas Bewusstsein, das mit seinem Handeln nicht koinzidiert und diesem gegenüber einen irreduziblen Rest übrig hält. Von dieser innerlicher Metaebene aus beobachtet und inszeniert sich das sterbende Ich bei seinen letzten Verrichtungen selbst, so dass sich sein Tod als bewusst theatralischer Gestus, ja als Schauspiel konfiguriert. Seneca übernimmt die Kontrolle über seinen Tod und gestaltet ihn sogar ästhetisch, denn es gilt, so seine stoische Lehre im *De providentia*, »alles tapfer zu ertragen [...]. Als Vergängliche empfangen wir Vergängliches (*accipimus peritura perituri*). Was entrüsten wir uns also? Was beklagen wir uns? Dazu sind wir geboren (*ad hoc partisumus*)«.¹⁵⁹ Erkennbar sind hierin die Motive, die Müllers Abschiedsgedichte (mit gewiss anderen Tönen) immer wieder ansprechen und mit Brechtschem Geist überblenden. Ebenfalls tragen die genannten Gespräche mit Kluge zur Gestaltung einer Figur des sterbenden Künstlers als ataraxischen *sapiens* bei, der egal welchem Los gleichmütig begegnet. Auf die Frage, was für einen Tod er sich wünsche, antwortet Müller etwa:

MÜLLER Du, ich glaube, das würde überhaupt nicht meiner Denkart entsprechen, so einen Wunsch zu formulieren.

KLUGE Du sagst, da bin ich nicht zuständig für?

¹⁵⁵ Vgl. Lehmann 2009, 53.

¹⁵⁶ Lehmann 2009, 53.

¹⁵⁷ Ungedruckter Tafeltext aus der Sendung von *Der Tod des Seneca* (1991); Transkript zugänglich bei: <<https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/103/transcript>>.

¹⁵⁸ Lehmann 2009, 53.

¹⁵⁹ Sen. *Prov.* 5, 7.

MÜLLER Nein, da bin ich nicht zuständig. Ich würde eher annehmen, es gibt eine Alternative: Entweder ist es ein ganz plötzlicher Tod oder ein ganz langer.

KLUGE Fürchtest du den langen?

MÜLLER Ich glaube nicht.¹⁶⁰

Auch für Müller gilt es ausdrücklich, den bevorstehenden Tod seelenruhig und furchtlos »anzunehmen« (dasselbe Verb hatte er Seneca in den Mund gelegt). In seinem Versuch, durch Gedichte und Gespräche das eigene Todesbild zu gestalten, spiegelt sich Senecas Todesinszenierung wie eine *mise en abyme*, eine geborgte letzte Maske des sterbenden Ichs wider. Der Müller der späten Interviews integriert solche Spuren senecanischen Stoizismus in jene Maske des hermetischen »Dandys«,¹⁶¹ die ihn in der öffentlichen Wahrnehmung mittlerweile kennzeichnete. Musterhaft kommt dies in *Wer raucht sieht kaltblütig aus* (1995) zum Ausdruck, in dem Müller die hedonistische ‚Pose‘ des Rauchens als Vehikel zu einer stoischen Kaltblütigkeit deutet:

Du, es ist ein Genuss, es schmeckt gut, und die Lunge hat keine Geschmacksorgane, [...] die Geschmacksorgane sind am Gaumen. Und wahrscheinlich ist es eigentlich für die Stoa, wenn man raucht. Es gibt bei Brecht im *Ui* so einen Satz: »Wer raucht, sieht kaltblütig aus«. Und wer raucht, wird kaltblütig. Vielleicht ist es das. Weil du schließt dich kurz mit deiner Sexualität, wenn du rauchst.¹⁶²

Die Aussage verrät einen entscheidenden Aspekt. Zwischen Stoizismus und Hedonismus scheint Müller keine Zäsur zu erblicken, die künstlerische Pose kann ja für ihn sogar Index ‚stoischer‘ Ataraxie sein. Desgleichen erkennt er in Senecas vorbildhafter »Verfügbarkeit über das eigene Leben«,¹⁶³ die sich in der Todesinszenierung ausdrückt, nicht nur den Stoiker, der sein Los unerschütterlich annimmt und kontrolliert, sondern auch – und vielleicht vor allem – jenes andere Gesicht des antiken Autors, das in seiner »gespaltene[n] Persönlichkeit« (Kluge) das Pendant stoischer *virtus* ausmacht: Senecas »dekadente« und »genuß-süchtige« Ader,¹⁶⁴ die weniger in den philosophischen Schriften als in den Dramen zum Vorschein kommt. Der Selbstmord als souveränes Schauspiel, als kühl entfaltete *ars mori-endi* zeugt von der Verschränkung stoischer und künstlerisch-genießender Dimension, die im dramatischen Gedicht an der Stelle kulminiert, wo Seneca seinen Gästen das Weinen verbietet und dem Schrecken der erzwungenen Selbsttötung mit einer Devise begegnet, die

¹⁶⁰ W 12, 291.

¹⁶¹ Voß 2007, 149.

¹⁶² W 12, 812-813.

¹⁶³ W 12, 286.

¹⁶⁴ W 12, 286-287.

stoische Entschlossenheit mit einer leicht ‚dandystischen‘ Nuance vermischt: »TRÄNEN SIND UNPHILOSOPHISCH / DAS VERHÄNGTE MUSS ANGENOMMEN WERDEN«.¹⁶⁵ Sein Tod kann *deshalb* nicht betrauert werden, weil er ästhetisch zelebriert wird. Ohne rührselige Sterbebegleitung wird der inszenierte Selbstmord zum Kunstwerk. Der Stoiker geht nahtlos in den Dramatiker über.

Müller macht im Übrigen keinen Hehl daraus, dass gerade die Faszination über diese »morbide« Fähigkeit des Seneca,¹⁶⁶ durch die ästhetische Gestaltung seines Selbstmords diesen »noch zu genießen und daraus ein Schauspiel zu machen«,¹⁶⁷ sein erstes poetisches Movens für das Gedicht war. Zu spüren gibt er dabei abermals das Motiv künstlerischen Genusses am Schrecken, diesmal jedoch gleichsam in eine neue und wohl unüberbietbare Gestalt verwandelt: der Genuss an der Darstellung des *eigenen* Schreckens. Im Moment schmerzlichster Qualen untersagt Seneca die emotionale Reaktion zugunsten der ‚ästhetischen‘, er verabschiedet seine leidende Frau und greift zum Stift: »MEINE SCHMERZEN SIND MEIN EIGENTUM / DIE FRAU INS NEBENZIMMER SCHREIBER ZU MIR«.¹⁶⁸ Unübersehbar ist hier die bereits in *Anatomie Titus* begegnete Verflechtung der Sterbe- und Schreibinstanz, jene Isotopie todesbringender Schrift, die das gesamte Gedicht durchdringt: mit dem im Brief geschriebenen Todesbefehl, den der Centurio nicht auszusprechen wagt; mit Senecas Aufschreiben seiner Todesschmerzen; mit dem Gift, der sich in seinen schon ausgebluteten Körper zu langsam, als »Fußnote« und nicht als »Klartext« *einschreibt*.¹⁶⁹ In der Gedichtsemiotik sticht die Konjunktion von Schrift und Tod mindestens genauso deutlich wie die Opposition von Denken und Sprechen hervor – und nicht zufällig so: Für die Verschränkung von Schrift und Gewalt, Schrecken und Kunst erkennt Müller im *Dramatiker* Seneca den wichtigsten antiken Archetyp neben Ovid (und in anderer Form Tacitus). Die Tragödien beider Autoren gelten in der Tat als die prominentesten Beispiele jener Akzentuierung des Schreckhaften, Blutrünstigen, Manieristischen, die die römische Aneignung griechischer Dramen auszeichnet. Im Gespräch mit Kluge findet Müller die Wurzeln von Senecas Explizitheit darin, dass bei ihm »im Unterschied zu den griechischen Stücken die Greuel, die Morde usw., auf der Bühne [passieren]. Die Stücke wurden nie gespielt, das waren Lesedramen.

¹⁶⁵ W 1, 250.

¹⁶⁶ W 12, 285.

¹⁶⁷ W 12, 286.

¹⁶⁸ W 1, 250-251.

¹⁶⁹ W 1, 251.

Deswegen fanden alle Greuel und Morde auf der Bühne statt, geschrieben«. ¹⁷⁰ Ob Senecas Tragödien wirklich Lesedramen waren, ist umstritten. Relevanter ist hier jedoch, dass Müller Senecas Gräuel dramaturgisch als ‚geschrieben‘ versteht, als Sprachprodukt einer ‚gedachten‘ Bühne, die sämtliche Dramaturgie in sich aufnimmt – »Total-Sprache« nennt sie Müller:

Die Vorgänge werden zur Total-Sprache bei Seneca, zum Beispiel wenn du dich an die »Medea« von Seneca erinnerst. Der Schluß ist lateinisch, Jason schreit, nachdem sie die Kinder getötet hat: Medea. Und sie sagt: *Fiam*. [...] »Ich werde jetzt werden«. Das ist einfach ein Vorgang, der sich gar nicht darstellen läßt außer in der Sprache. ¹⁷¹

Senecas allumfassende, synästhetische Sprache, die die gesamte Repräsentation von ihren abstraktesten zu ihren physisch-grausamsten Momenten in sich subsumiert, wird von Müller in eine literarische Wirkungsgeschichte eingeordnet, die in der korrelierenden Konstellation des elisabethanischen Dramas gipfelt: »Seneca war interessanterweise der Autor der Elisabethaner, also Shakespeares und seiner Zeitgenossen. Die kannten die griechischen Stücke nicht. Das war wichtig für die Entstehung dieser Art von Drama«. Denn Senecas Lesedramen vermittelten den Elisabethanern, deren Bühnen keine bloß ‚gedachten‘ mehr waren, das Beispiel inszenierter Gräuel und Morde: »Genau das aber war für die elisabethanische Dramatik der wichtige Impuls«. ¹⁷² Noch Müllers körperliches Gräueltheater erkennt in Seneca sein grundlegendes Alphabet; eine ‚Totalsprache‘ bloß textueller, genüsslicher Todesinszenierung ist nicht zuletzt die von *Senecas Tod* selbst. ¹⁷³

Mit Seneca bestätigt sich das lateinische Kunstmodell kurzum noch einmal als ein Alphabet des Schreckens, des Genusses an der Gewalt und am etymologisch *Obszönen*. Auch und gerade hinsichtlich dieser Ambivalenz, die Senecas Werk in eine stoische Philosophie und in die »schrecklichen und prachtvollen Tableaus« seiner Theaterstücke spaltet, steht Müller in einem auktorialen Spiegelungsverhältnis mit dem römischen Dichter. ¹⁷⁴ Dies gilt umso mehr, wenn man den Blick auf die filigrane Kehrseite der Schreckensthematik fokussiert. »Es war klar«, so Müller über Seneca, »wenn der Centurio kommt, also der Hauptmann der Leibwache, und den Befehl bringt, daß er sich umbringen soll, dann muß

¹⁷⁰ W 12, 289. Vgl. auch W 9, 250.

¹⁷¹ W 12, 695.

¹⁷² W 12, 288-289.

¹⁷³ Freilich bürgt gerade diese dramatische Qualität, die Müller durch eine Art senecanische Totalsprache seinen Spätgedichten einprägt, für deren Kontinuität zum Theaterwerk. Nach He bedeuten die Spätgedichte »keinen plötzlichen Tod des Dramatikers Müller, vielmehr sind sie die Fortsetzung Müllerscher dramatischer Werke und transportieren seine Geschichtsphilosophie in einer anderen Form« (He 2022, 170).

¹⁷⁴ W 9, 251.

man das machen, sonst wird man umgebracht«; die »einzige Möglichkeit, den Tod selbst zu verwalten, war sich umzubringen«. Im theatralischen Selbstmord Senecas spiegelt sich also gleichsam die Diktatur unmittelbar wider – »Es war wirklich wie bei Stalin«. ¹⁷⁵ Wenn der Seneca-Text so stechend persönlich wirkt, dann ist es nicht nur wegen der Todesmotivik für sich genommen. Persönlich ist das Gedicht auch im Sinne jenes zweiten, politischen Tods Müllers als DDR-Intellektueller, der »im Bild des Philosophen Seneca, der Nero erziehen, die Macht beeinflussen wollte und endlich seine Ohnmacht erkennen musste, vielleicht auch das eigene Scheitern zu lesen gibt«. ¹⁷⁶ Archetypisch steht Seneca so für die Illusion der Machtverbesserung, die auf den Intellektuellen irgendwann zurückschlägt. Kaum wundert es Müller, dass aus seinem Selbstmord »eine Stoffgeschichte, speziell eine deutsche Stoffgeschichte« entstanden ist:

MÜLLER Es gibt bei Lessing Überlegungen zu einem Stück, es gibt ein Stück von Ewald von Kleist, Senecas Tod. Das war immer ein Topos in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, in einer Zeit, als die Illusion der Fürstenerziehung noch bestand, aber schon am Zerbrechen war: der Versuch von Intellektuellen, sich in Politik zu mischen und Einfluß zu nehmen und gleichzeitig ihre Desillusionierung. Dafür bot Seneca den Topos und die Figur.

KLUGE Heidegger hatte ja die Idee, daß er eventuell als Fürstenerzieher von Hitler eine Rolle spielen könnte.

MÜLLER Ja, das ist, glaube ich, eine sehr deutsche Illusion. Und das ist offenbar auch eine DDR-Illusion. ¹⁷⁷

Das Muster ‚Seneca‘ ist nicht zuletzt die Illusion all jener Schriftsteller, die wie Müller selbst im Osten geblieben oder dahinzogen waren aufgrund des Versprechens, ihre politischen Ideale erfüllt zu sehen, und die dann nicht erst 1989, zu jenen Zeitpunkt jedoch irreversibel, feststellen mussten, Opfer noch einer ‚Machtillusion‘ gewesen zu sein: »Man kann mir und andern vorwerfen, daß wir mit ‚kritischer Solidarität‘ [...] die Illusion genährt haben, daß eine Reform des Systems möglich ist« – die eigene Beteiligung an dieser Illusion erkennt Müller in der Autobiografie ohne Umschweife an. ¹⁷⁸ Geht man den Text mit dieser Brille nochmal durch, so färben sich nicht wenige Stellen interpretativ um. Senecas’ Beharren auf der alleinigen Verwaltung und sogar auf dem Genießen seines Tods erscheint nicht mehr nur als Index stoischer Haltung oder morbiden Hedonismus, sondern als die Beanspruchung *im*

¹⁷⁵ W 12, 290.

¹⁷⁶ Lehmann 2009, 50.

¹⁷⁷ W 12, 289.

¹⁷⁸ W 9, 282.

Tod einer Souveränität über sich selbst, die er *im Leben* nie erreicht hatte: »MEINE SCHMERZEN SIND MEIN EIGENTUM«. Sein Sterben *gehört* ihm, die Todesinszenierung ist ein »revolutionärer« Akt der Wiederaneignung seines Selbst, wie sich an einer durchaus korrelierenden Interview-Anekdote abliest:

Es gibt diese Geschichte einer alten Dame in Holland, die, als sie erfahren hatte, dass sie unheilbar an Krebs erkrankt war, ihr bestes Kleid anzog, ein Familienfest veranstaltete und sich von ihrem Hausarzt die Spritze geben ließ. Es wurde gefeiert und getrunken und als eine ihrer Töchter mit der Situation nicht fertig wurde, schimpfte die alte Dame, sie solle sich nicht so unwürdig benehmen. Das halte ich für revolutionär, denn die zentrale Funktion von Revolution, das hat schon Büchner über die Französische Revolution gesagt, ist die Veröffentlichung des Sterbens.¹⁷⁹

Der szenische Tod des Seneca hat also eine dezidiert politische Kehrseite in der Bloßstellung der grausamsten Folgen der Macht (genial ist die Engführung mit Büchners Exponierung der Revolutionsopfer, die nach 1789 Paris überfluteten, in *Dantons Tod*). Sowohl dem Stoiker als auch dem Künstler Seneca geht der Mann voraus, der zeitlebens mitten in der Diktatur lebte. Hatten die *Epistulae morales* den stoischen Freitod als den einzigen Weg gezeigt, um noch gegenüber einem unausweichlichen Schicksal »die Bande menschlicher Knechtschaft zu zerreißen«, ¹⁸⁰ so fußt auch das Genießen des eigenen Todes, die »Veröffentlichung des Sterbens«, auf die Erfahrung der Diktatur. Wie für Müller »die guten Texte [...] aus finsterem Grund« wachsen, ¹⁸¹ so entsteht auch Senecas *ars moriendi* aus der Verfügungsgewalt des Staates.¹⁸² Kein Seneca ohne Nero (und nicht nur andersherum).

Zu klären bleibt jedoch, wieso Seneca in diesem extremen Akt der Selbstermächtigung gegenüber der imperialen Macht einen Grund des Ungesagten übriglässt – jene Frage, die seine gesamte Darbietung ins Zweifel- und Rätselhafte hinübergleiten lässt. Anzumerken ist zunächst, dass die Frage auf Tacitus' Prätext zu reagieren scheint, wo dieser über Senecas

¹⁷⁹ W 11, 412.

¹⁸⁰ Sen. *Epist.* 70, 12: »Es gibt nichts, worin wir unserer Seele mehr zu Willen sein müssen als beim Tod. Sie scheide, wie sie sich entschlossen hat, sei es, daß sie nach dem Schwert verlangt oder nach einer Schlinge oder nach irgendeinem Gifttrank, der in die Adern dringt. Nur zu, sie soll die Fesseln ihrer Knechtschaft sprengen!« (*In nulla re magis quam in morte morem animo gerere debemus. Exeat, qua impetum cepit; sive ferrum appetit sive laqueum sive aliquam potionem venas occupantem, pergat et vincula servitutis abrumpat*). Übs. Fink 2007.

¹⁸¹ W 8, 210.

¹⁸² Lehmann (2009, 51-52) betont, dass sich der Stoizismus nicht zuletzt aufgrund der damaligen politischen Verhältnisse in Rom verbreitete: als Ideal einer tugendhaft-souveränen Akzeptanz bzw. als Sinnkonstruktion angesichts einer politisch instabilen und bedrohlichen Umwelt und dem konsequenten Gefühl, einem unberechenbaren Schicksal ausgeliefert zu sein: »Das Selbst bewahrt sich [...] gerade darin, das „Verhängnis“ zu bejahen – einerseits als Erscheinung einer mindesten grundsätzlich der Ratio zugänglichen Weltordnung und andererseits als Gelegenheit zum eigenen Tugendbeweis«.

Hinwendung zum Schreiben berichtet: »Da ihm nun auch im letzten Augenblick noch die Redegabe erhalten blieb, ließ er Schreiber kommen und diktierte ihnen lange Ausführungen, die ich, da sie veröffentlicht sind, mit meinen Worten umzuformen mir erspare«.¹⁸³ Senecas letzte Worte, heute nicht mehr erhalten, sind Tacitus' Leserschaft gut bekannt; der Historiker braucht sie nicht mal, wie in der Geschichtsschreibung sonst üblich, paraphrasierend zusammenzufassen. Gerade diese Selbstverständlichkeit des Selbstbilds Senecas', der den Freunden kurz davor sein Lebensbeispiel als seine wertvollste Hinterlassenschaft dargestellt hatte,¹⁸⁴ wird durch die nagende Frage unterhöhlt; der Refrain fragt nach dem Verschwiegenen, das »zwischen den Buchstaben seines letzten Diktats« nistet,¹⁸⁵ und postuliert mithin eine Diskrepanz zwischen Denk- und Sprechakt des Philosophen.

In Senecas Todesinszenierung geht irgendein Rest nicht auf. Ungelöst bleibt ein Knoten in seiner Figur, ihre Selbstdarbietung verrät einen Schattenbereich, einen Untergrund ‚schlechten Gewissens‘. Worin besteht dieser aber? Lehmann findet da eine geniale Spur. In der Formulierung des Frage-Verses, »Was dachte Seneca (und sagte es nicht)« klingt die in Klammern gesetzte Spezifizierung zunächst tautologisch; Lehmann sieht in ihr eine spezifische Funktion als Exponierung des Nicht-Sagens als »bewusster und betonter Akt des Verschweigens«, aber auch ein grafisches Indiz.¹⁸⁶ Er sucht so nach einem Korrelat zu diesem durch Klammeranwendung hervorgehobenen Gedanken in der einzigen anderen Textstelle, die in Klammern figuriert: »(Schreiben und Siegeln hatte er [*sc.* Nero] gelernt / Und die Verachtung aller Tode statt / Des eignen: goldne Regel aller Staatskunst)«.¹⁸⁷ Wir befinden uns dabei fast am Anfang der Erzählung; nach der Überreichung von Neros Befehl hat man den deutlichen Eindruck, vor Augen noch einen Gedanken Senecas zu haben: Als die stoische Lehre der Todesverachtung, die er Nero selbst beigebracht hatte, sich schließlich gegen ihn wendet, hat der Philosoph den endgültigen Beweis seines Scheiterns; sein ehemaliger

¹⁸³ Tac. *Ann.* 15, 63 (*et novissimo quoque momento suppeditante eloquentia advocatis scriptoribus pleraque tradidit*).

¹⁸⁴ Vgl. Tac. *Ann.* 15, 62: »... wandte er sich an die Freunde und bekundete als letzten Willen: Da er gehindert werde, sich für ihre Verdienste dankbar zu erweisen, hinterlasse er ihnen das einzige und dennoch Schönste, was er besitze, nämlich das Bild seines Lebens; wenn sie dieses in Erinnerung behielten, würden sie den Ruf einer sittlich einwandfreien Haltung als Frucht ihrer so beständigen Freundschaft einbringen« (... *conversus ad amicos, quando meritis eorum referre gratiam prohiberetur, quod unum iam et tarnen pulcherrimum habeat, imaginem vitae suae relinquere testatur, cuius si memores essent, bonarum artium famam tam constants amicitiae laturos*).

¹⁸⁵ W 1, 251.

¹⁸⁶ Lehmann 2009, 55.

¹⁸⁷ W 1, 250.

Lehrling hat die stoische Lektion zwar gelernt, sie aber zugleich in eine barbarische »Staatskunst« verdreht. Aus dem grafischen Zusammenhang folgert Lehmann so den semantischen:

Es ging Seneca in diesem Moment gerade dieses durch den Kopf: dass alles Gelehrte in Verkehrung auf ihn zurückfällt: Schreiben, Geheimnisse Siegeln, Todesverachtung. All dies ist eine Art Perversion und Repetition der Tugend à la Seneca, seines stoischen Grenzgangs zum Nihilismus, Pervertierung durch den Mächtigen, der all dies verkehrt herum spiegelt.¹⁸⁸

Als Produkt und gleichsam Zerrspiegel von Senecas Lehre wirft Nero dessen eigene Ambivalenzen und Widersprüche auf ihn zurück, allen voran seine ‚janusköpfige‘ Existenz zwischen stoischer Philosophie und privilegiertem, mit der Macht verflochtenem Leben als »Bonvivant«.¹⁸⁹ Am deutlichsten erkennt man in diesem helldunklen Porträt, das im Übrigen an den Brechtschen Diskurs über Horaz und Galilei und mithin auch an Müllers frühe Horaz-Gedichte implizit zurückknüpft, den Müller hinter dem Seneca wieder. Seneca, mit Kluge »ein hochrangiger römischer Adliger mit einem gewissen Vermögen und gebildet genug, um zum Lehrer des Prinzen Nero ernannt zu werden«,¹⁹⁰ ist noch eine Figur politischen Reformismus auf den falschen Prämissen, also aus dem Privileg heraus. Bezeichnend ist Lehmanns beiläufiger Vergleich mit Debuissou, dem bürgerlichen Revolutionären aus der Sklavenhalterfamilie – und längst erkannten selbstkritischen *alter ego* Müllers.¹⁹¹ In seiner inhärenten Widersprüchlichkeit »zieht« Seneca letztlich, so weiterhin Kluge, »einen jungen Diktator heran«, wobei er eine spezifische Tragik darin hat, dass er dabei, wie Müller ergänzt, immer »auch die Illusion« hegt, »dass er Macht hat«.¹⁹² Sein Ideal vermag indes aus den Maschen der Macht und des Privilegs nie herauszukommen – das Produkt: Neros real-existierender Stoizismus, die Tyrannisierung der Utopie. Gerade in diesem Sinne mag sich auch der todesnahe Müller als *Symptom* eines sterbenden Sozialismus erkannt haben: als teilhabende Manifestation von dessen inhärentem »Siechtum«, wie Grünbein es nennt.¹⁹³

Was Seneca nicht aussprechen will oder kann, lässt sich also als dieses »Paradox des Selbstwiderspruchs« umschreiben.¹⁹⁴ Es betrifft einerseits das doppelte Verhältnis zu Nero als Erzieher und Untertan, wobei beide Identitäten dort kollidieren, wo der Erzieher, mit

¹⁸⁸ Lehmann 2009, 55.

¹⁸⁹ W 12, 285.

¹⁹⁰ W 12, 284.

¹⁹¹ Lehmann 2009, 54.

¹⁹² W 12, 284-285.

¹⁹³ Vgl. *supra*, Anm. 136.

¹⁹⁴ Lehmann 2009, 57.

Hegels Dialektik sprechend, über das »selbständige Fürsichsein« des Herren nicht mehr verfügt und stattdessen in die ontologisch subalterne Existenz des Knechts, »dem das Leben oder das Sein für ein Anderes das Wesen ist«, verbannt wird.¹⁹⁵ Damit verknüpft das Gedicht andererseits ein weiteres Widerspruchsmoment; in auffallender Entfernung von der taciteischen Version erlaubt es sich eine Bemerkung materialistischen Beigeschmacks darüber, dass Seneca sich »die Adern öffnen ließ / Am Arm [...] von einem Sklaven«, und dass dieser dann, wenn sich die Ausblutung als unzureichend erwies, »gehorsam dem Herrn / Auch noch die Beinadern und Kniekehlen aufschlug«.¹⁹⁶ »Wahrscheinlich«, erwägen die anschließenden Verse, musste im Übrigen »[a]uch das Schwert auf das Brutus sich fallen ließ / Am Ende seiner republikanischen Hoffnung / [...] von einem Sklaven gehalten werden«.¹⁹⁷ Die Insistenz auf der Unerlässlichkeit der Sklaven, die auf Hegels' Dialektik nochmal hinweist, betont Senecas' gleichzeitige Rolle als *Herr*. Der Befürworter der Menschengleichheit (»*servi sunt, immo homines...*«)¹⁹⁸ hielt dennoch Sklaven (eine Inkohärenz, die auch den republikanischen Cäsar-Mörder Brutus betraf), genauso wie der Verächter weltlicher Güter seine Latifundien und die ausgiebigen kaiserlichen Beschenkungen (solange er noch in Neros Gunst stand) nicht verachtete.

Umso krasser wirkt somit das Paradox: Als Personalunion von Täter und Opfer, Subjekt und Objekt, Herr und Knecht ist Seneca der Widerspruch, der selbst die Dialektik ins Stocken bringt; der als solcher unsäglich, unsagbar bleibt. Darum also das Tränenverbot, die Weigerung der Klage, die das Sagen untersagt: Denn wie sollte man *sagen*, dass Seneca zugleich Kläger und Angeklagter ist, dass die beiden Parteien, er und Nero, in einem pervertierten Spiegelspiel überhaupt ineinander verschwinden? »Keine sprachlich-gedankliche Setzung holt ein, dass Leben und Schreiben nicht zur Deckung kommen, jede Wahrheit insofern auch von Lüge vergiftet ist, jede Setzung auch eine Verstellung einschließt«.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Hegel 2023¹⁶, 150.

¹⁹⁶ W 1, 250. Tacitus (15, 63-64) lässt Seneca sich die Pulsadern, die Adern an den Beinen und an den Kniekehlen selber aufschneiden; nicht nur vertraut Müller diese Aufgabe den Sklaven an, sondern lässt auch die Hilfe des Freundes Statius Annaeus aus, der bei Tacitus das Gift aus Athen vorbereitet; so rückt die Arbeit des Sklaven bei Müller noch deutlicher ins Zentrum des Selbstmordmoments. Im Sinne des historischen Materialismus schafft er somit eine Version, die die »versteckte Seite der Geschichte, die Tacitus nicht aufgeschrieben hat«, speziell beleuchtet, und in der »die römische Geschichte nicht nur die Geschichte der Herren wie Nero oder Seneca« ist, »sondern auch die Geschichte der Knechte« (He 2002, 156) – jener Sklaven, die, so wie sie in der geschichtlichen Überlieferung stets am Rande bleiben, auch bei Senecas Mahlzeit in ausdrucksstarker Ikonologie »am Tischende« sitzen (W 1, 250).

¹⁹⁷ W 1, 250.

¹⁹⁸ Sen. *Epist.* 5, 47.

¹⁹⁹ Lehmann 2009, 57.

Stattdessen das Schreiben. Ungeachtet der Qualen und der schwindenden Kräfte klammert die im Sterben doch immer noch arbeitende »Maschine« von Senecas Gehirn an der Schrift. »Die Hand konnte den Schreibgriffel nicht mehr halten / Aber das Gehirn arbeitete noch die Maschine / Stellte Wörter und Sätze her / notierte die Schmerzen«.²⁰⁰ Eins der letzten Gedichte aus 1995 zeigt, wie dieses Bild sich fast als eine Selbstprophezeiung Müllers erweisen sollte:

ENDE DER HANDSCHRIFT

Neuerdings wenn ich etwas aufschreiben will
Einen Satz ein Gedicht eine Weisheit
Sträubt meine Hand sich gegen den Schreibzwang
Dem mein Kopf sie unterwerfen will
Die Schrift wird unlesbar Nur die Schreibmaschine
Hält mich noch aus dem Abgrund dem Schweigen
Das der Protagonist meiner Zukunft ist²⁰¹

Es ist, wie für Seneca, der Kampf des Geists gegen den Körper. Gleich vor dem »Ende der Handschrift« und dem Beginn des »Diktats« (ob an den Schreiber oder an die Schreibmaschine) ist der Akt des Schreibens der letzte Spasmus, der Müller/Seneca vom Abgrund jenes Schweigens wegzieht, das sich »zwischen den Buchstaben« unaufhaltsam ausdehnt. Die letzten Züge von Senecas Handschrift zersetzen aber die sprachliche Diskursivität in die zuckende, zitternde Schrift des sterbenden Geistes hinein, der noch eine letzte Bindung zum Körper behalten will; wie ein Elektrokardiogramm verzeichnet diese Schrift die letzten Reaktionen von Senecas blutleerer Hand, sie »notiert[] die Schmerzen«. Wenn die Hand endgültig versagt, wird sie zum heiseren Geflüster »ausgetrockneter[] Stimmbänder[]« (unheimlich, wie auch dieses Bild Müllers späteres Eigenes vorwegnimmt). Auf dem Weg in den Tod wird der Ausdruck seinem Medium zunehmend gleich, denn die Trennwände um das Sagen als eigene Realität dünnen aus: »Sprache wird gleichsam ganz und gar transparent, durchsichtig, durchlässig«.²⁰² Die Sprache, die als auslegender und sinngebender *Diskurs* an den Grenzen ihrer Logik gescheitert war und in Senecas Paradox auf einen unlöslichen Rest getroffen hatte, entdeckt die neue, *einverleibte* Handschrift einer unnachgiebigen Autopsie: Wahr zu sein heißt »getreu notieren, nur ‚im Bilde sein‘, im Bild selbst, das Bild selbst«,

²⁰⁰ W 1, 251.

²⁰¹ W 1, 322.

²⁰² Lehmann 2009, 57.

erklärt Lehmann.²⁰³ Und *im Bild* zergeht Seneca schließlich selbst, wenn ihn der Tod vom linguistischen Joch überhaupt befreit und er, »sprachlos endlich«, ganz mit seiner letzten Vision verschmilzt. Die externe Frage-Instanz und damit die Trennung von Denken und Sein verschwindet, alles geht in der letzten Todesvision des Sterbenden auf, als dieser

... dem Tod entgegen ging im Dampfbad
Während die Luft vor seinen Augen tanzte
Die Terrasse verdunkelt von wirrem Flügelschlag
Nicht von Engeln im Säulengeflimmer beim Wiedersehn
Mit dem ersten Grashalm den er gesehen hatte
Auf einer Wiese bei Cordoba hoch wie kein Baum²⁰⁴

Nach der Ablehnung der (An)klage und des Mitleids versperrt Senecas Sterbevision auch die religiöse Transzendenz als möglichen Trost vor dem Tod: Kein Engel- oder Jenseitsbild blitzt ihm vor Augen auf, um dem Sterben einen Sinnschimmer zu verleihen. Der erlöschende Geist geht stattdessen auf seine früheste, buchstäblich *irdische* Kindheitserinnerung zurück. Freilich steht die Ablehnung der Engel nicht nur für den fehlenden Jenseitsglauben (im christlichen Sinne) der Antike, den Müller als Prämisse des souveränen Umgangs mit dem Tod hervorhebt,²⁰⁵ sondern auch für eine allgemeinere Liquidation jeglicher Metaphysik und jeglichen Sinnes im Tode. Es gibt nur noch »ein Sehen, zirkulares oder rückläufiges „Wiedersehn“ und Gesehenhaben«; und dabei hat das sprachliche Paradox – der baumhohe Grashalm – nochmal das letzte Wort: »Wo das Kleine fast unendlich hoch ist, sind alle Gegensätze aufgehoben, auch der zwischen erstem und letztem Sehen, Anfang und Ende, Kindheit und Tod«.²⁰⁶ Das Gedicht hinterlässt den Leser mit einer Erfahrung, die er nicht *versteht*, weil sie als wesentlich paradox daherkommt. Aber gerade darum geht es: Der unlösbare Knoten des Paradoxes widersteht der Einspannung der Todeserfahrung in die (onto)logischen und auch sprachlichen Sinnschemen, die schon Senecas Leben in ihrer Kollision eingeklemmt hatten. Wenigstens im Sterben entzieht sich Seneca dem ‚Griff nach den Toten‘ einer Sinngebung, die er künstlich und unwahr weiß.

²⁰³ Lehmann 2009, 57-58.

²⁰⁴ W 1, 251.

²⁰⁵ Vgl. W 12, 287: »[E]s hat auch etwas damit zu tun, daß es damals keinen Jenseitsglauben gab. Man wußte, mit dem Tod ist das Leben zu Ende, nichts weiter«. Gemeint ist dabei, dass es ohne den Glauben an ein Jenseits leichter möglich wird, den Tod als etwas zu betrachten, das einem selbst ‚gehört‘ und mit dem man frei umgehen kann.

²⁰⁶ Lehmann 2009, 59.

Erst derart als Negation des ‚dialektischen‘ Todes im Sinne Hegels, der selbst zur Funktion eines Systems wird, kommt die dekadente Sterbeästhetisierung dieses Müller-Seneca interpretativ völlig zu sich: Die *ars moriendi* und ihr Genuss reklamieren ein ‚Für-Sich-Sein‘ des Todes und legen in ihm einen »Ungrund des Nicht-Sinns« frei, der ihn im Sinne Batailles und Derridas als »irreversible Verausgabung« etabliert und seine »Souveränität« dem Griff der Dialektik sowie dem Joch der Sprache entzieht.²⁰⁷ In diesem Sinne verweist die bohrende Frage nach Senecas (Ver)Schweigen auf einen residualen ‚Ungrund‘ in seiner Innerlichkeit, der sich dem Sprachsinn entzieht. Als leise Malerei entfaltet sich stattdessen der »Übergang des Sterbens in Tod=Bild«:²⁰⁸ Das Subjekt geht *durch die Kunst* in die »Landschaft seines Todes« auf, das Schreiben fängt die »kalte Sekunde, wenn der Körper zum / Farbton schrumpft«, ein, wie Müller in einem Charon-Gedicht poetologisch festgehalten hatte.²⁰⁹ Ein Sterben *in der Kunst*, das nicht nur, wie Lehmann schreibt, »eine der stärksten Todes-Imaginationen, die Müller geschaffen hat«, darstellt,²¹⁰ sondern auch eine der intimsten.

Mit dieser letzten lyrischen Skizze bestätigt sich die Auseinandersetzung des späten Müller mit lateinischer Historiografie, Satire, Philosophie, Dramatik als die künstlerische sowie existenzielle Suche nach einer Lehre des »Überlebens im Absurden«,²¹¹ des (möglichst) richtigen Umgangs mit unaushaltbaren Paradoxien: die des Widerspruchs von Utopie und Realität, die man stets *draußen* bekämpft hat und dann irgendwann *drinnen*, als Feindbild im Spiegel, wiederauffindet; die des eigenen unsäglichen Zwiespalts in Täter und Opfer, Leidenden und Genießenden, der alle Dialektik abstürzt; die des eigenen inneren »Rests, der nicht aufgeht«. Als sein biografisches nach dem politischen Ende näher rückt, rechnet Müller mit den ambivalenten und ungelösten Seiten seiner Person ab und findet in den lateinischen Autoren Masken, die ihn aber – noch ein Paradox – letztlich demaskieren. Polybios, das pragmatische Opfer. Tacitus, das schuldige Diktaturkind. Juvenal, der desillusionierte Zeitkritiker. Schließlich Seneca, der schweigende Sphinx-Spieler. Freilich sagen Müllers römische Autoren-Imaginationen weniger über ihre Objekte als über ihren Schöpfer aus.

²⁰⁷ So Derrida (2000¹³, 389 und 392) in seiner Auseinandersetzung mit Bataille: »Der blinde Fleck des Hegelianismus [...] ist jener Punkt, an dem die Destruktion, die Unterdrückung, der Tod und das Opfer eine derart irreversible Verausgabung, eine so radikale [...] Negativität bilden, daß man sie nicht einmal mehr in einem Prozeß oder in einem System bestimmen kann: der Punkt, an dem es weder Prozeß noch System gibt« (392).

²⁰⁸ Köhn 2000, 437.

²⁰⁹ W 1, 309.

²¹⁰ Lehmann 2009, 59.

²¹¹ W 12, 813 (Fußnote zur Stoa).

9. Römisches Testament: *Mommsens Block*

Wenn alles gesagt ist werden die Stimmen süß

(*Mommsens Block*, 1992)

9.1 Schreiben über den ‚Block‘

Das umfangreichste und mutmaßlich bedeutendste Stück Lyrik Müllers, das wegen Bedeutungsdichte und -vielschichtigkeit innerhalb des Spätwerks eine eigene Behandlung verdient, ist ein höchst römisches und enggenommen zugleich gar nicht römisches Gedicht. Mit *Mommsens Block* wählte Müller im Dezember 1992 die weitere (und für uns letzte) Maske des Althistorikers Theodor Mommsen (1817-1903), berühmter Gelehrter und erster deutscher Träger des Literatur-Nobelpreises. Eine zweite Paradoxie führte das Gedicht insofern herbei, als dass dieser herausragende und reichhaltige Text sich programmatisch mit einer *Schreibunfähigkeit* befasste: unmittelbar mit der Mommsens, der seine *Römische Geschichte* bekanntlich nie fertigzuschreiben vermochte, indirekt mit Müllers eigener damaliger Schreibhemmung und ihren Gründen. Aus dem inneren Monolog und gleichsam ‚Totengespräch‘ mit Mommsen entwickelt sich ein siebenseitiges Kondensat aus Müllers Schreib- und Lebenserfahrung nach 1989, eine erbitterte und erlittene Bilanz des Scheiterns des Sowjetkommunismus und des Triumphs des Kapitals im ausgehenden Jahrtausend. Mit diesem schon von Christa Wolf als »einer seiner persönlichsten Texte«¹ anerkannten Gedicht entwirft Müller gleichzeitig eine »schonungslose Gesellschaftskritik und -analyse, die Aufarbeitung der persönlichen Biografie und das Psychogramm eines Mannes, dessen Texte zwischen Hoffnung und Verzweiflung, zwischen Trotz und Resignation oszillieren«.² Wie ein Selbstepitaph steht *Mommsens Block* insoweit paradigmatisch für alle poetischen Texte, die Müller in seinen letzten Lebensjahren verfasste: »Block-Texte« hat sie Frank Hörnigk bezeichnet.³ Das Gedicht erschien 1993 zuerst als *Drucksache* des Berliner Ensembles und kurz darauf in *Sinn und Form*; als Direktor des Berliner Ensembles resp. als Präsident der Akademie der Künste war Müller für die Herausgabe beider Fachblätter zuständig.

¹ Wolf 2001, 566.

² Löschner 2002, 206.

³ Zit. nach Löschner 2002, 206.

Auf die Spuren Mommsens war er vermutlich schon 1991 gestoßen, als das Berliner Denkmal für den eminenten Historiker nach jahrzehntelanger Entthronung wieder auf seinen Sockel vor der Humboldt-Universität gesetzt wurde. Die 1909 angefertigte und durch den Volksmund wegen ihrer eckig-massiven Form »Block« genannte Statue war zu DDR-Zeiten durch eine Marx-Büste ersetzt worden und wurde nun, mit dem Abriss sämtlicher sozialistischer Skulpturen nach der Wiedervereinigung, an seine ursprüngliche Stätte zurückgeführt. 1992 gelangten dann zwei neuerschienene Bücher in Müllers Hände: zum einen die vom Historiker Alexander Demandt zufällig entdeckten und kommentiert herausgegebenen Mitschriften von Mommsens Vorlesungen über die römische Kaiserzeit, die bis dahin als verschollen gegolten hatten; zum anderen die neu aufgelegten Memorien Adelheid Mommsens, Tochter des Historikers.⁴ Die Demandt-Edition erregte insofern besondere Aufmerksamkeit, als sie in gewisser Hinsicht die berühmte Lücke in Mommsens Lebenswerk füllte: den fehlenden, von den Zeitgenossen sehnüchtig erwarteten vierten Teil der fünfbandigen *Römischen Geschichte* (1854-1885), welcher die Kaiserzeit ab Cäsars Tod hätte behandeln sollen und stattdessen nie erschien.⁵ Dieses hervorstechende Manko, das Historikern und Altphilologen immer zu rätseln gegeben hat, ist auch das bekennende Hauptmovens für Müllers poetische Annäherung an Mommsen: In dessen legendärer Schreibblockade – als Lehnprägung aus dem englischen *writer's block* ist der Gedichttitel ebenso zu lesen – fand er eine existenzielle sowie poetische Folie für die auffallenden eigenen Schwierigkeiten bei der Dramenproduktion wieder: eine perfekte »Gelegenheit, über mich selbst zu schreiben in der Maske von Mommsen«.⁶

Dass Müller seinen Blick ausdrücklich auf den *nicht geschriebenen* Teil von Mommsens *magnum opus* richtet; dass er mit diesem Nicht-Text mithin eine Art negative Intertextualität engagiert; dass der berühmte Althistoriker insofern »gerade als Verweigerer einer Geschichtsschreibung zum Diskurstifter« wird:⁷ All dies wird bereits zu Beginn des Textes evident. Die »Frage warum der große Geschichtsschreiber / Den vierten Band seiner RÖMISCHEN GESCHICHTE / Den lang erwarteten über die Kaiserzeit / Nicht geschrieben hat« eröffnet die 224 Gedichtverse und läutet damit auch deren charakteristischen Duktus als

⁴ Vgl. jeweils Mommsen 2005² und Mommsen 1992 (die Memorien wurden 1936 erstveröffentlicht).

⁵ Die *Römische Geschichte* wurde von Anfang an in fünf Bänden konzipiert. Die ersten drei Bände umfassen die Geschichte Roms von der Staatsgründung bis zum Jahr 46 v. Chr., während der fünfte Band hauptsächlich von der Geschichte der römischen Provinzstaaten handelt.

⁶ Müller (in: Ernst) 1995, 85.

⁷ Püllmann 2003, 72.

dialogisch-freien, interpunktionslosen Redefluss ein.⁸ Schon Mommsens Zeitgenossen – u. a. Jacob Burckhardt, Wilhelm Dilthey, der englische Historiker James Bryce sowie der Altphilologe und Schwiegersohn Mommsens Ulrich von Wilamowitz – hatten breit über die möglichen Gründe für das frappierende Loch in Mommsens Geschichtswerk spekuliert, das bald selbst zur historiografischen *quaestio* werden sollte. Ausführlich rekapituliert Demandt die im Laufe der Generationen angeführten Vorschläge in seiner Einleitung zur Vorlesungsedition,⁹ in deren Spur sich Müllers Text sukzessiv bewegt. Die »Ätiologie der Schreibhemmung« skandiert ungefähr die erste Hälfte des Gedichts:¹⁰ Müller referiert die Spekulationen, paraphrasiert die Thesen und montiert die teils wörtlichen, teils versteckten Zitate aus Demandts Einleitung zu einem lyrischen Monolog, der sich gleichsam als ein Dickicht aus vielzähligen Nebenstimmen erweist.

»Gute Gründe sind im Angebot«, räumt das schreibende Ich – man kann es wohl direkt Müller nennen – sofort ein.¹¹ Dazu lassen sich zunächst einmal der von Mommsen wiederholt beklagte Mangel an authentischen Quellen und die Unmenge ungesicherter Informationen rechnen, die die Kaiserzeit nur als Gebinde von »INTRIGEN UND / HOFKLATSCH« (das üblicherweise durch Versalien markierte Zitat stammt aus Mommsen selbst) überliefert und die Geschichtsschreibung in Mommsens Augen auf unwissenschaftliche »Literatur« reduzierten.¹² Zweitens kommt Mommsens politisch motivierte Vorliebe für die Republik und Aversion für die »Cäsaren der Spätzeit« zum Ausdruck: Die kaiserzeitlichen »FAULENDEN JAHRHUNDERTE« moralischer Dekadenz und politischer Ideallosigkeit erschienen dem sozial engagierten Historiker als schlichtweg nicht erzählenswert.¹³ Drittens wird das Abflauen wissenschaftlicher Kraft und Leidenschaft seitens des alternden Mommsen angesprochen: »ABER ER IST MÜDE UND RECHT STAUBIG«, meint eine eingebettete Briefaussage Diltheys über ihn.¹⁴ Etliche Verse später wird schließlich noch der Umstand eines Brands angeführt, der 1880 infolge einer Gasexplosion in Mommsens Haus ausbrach und »die schreckliche Hoffnung aufkommen« ließ, »[d]er große Gelehrte habe den vierten Band / [...]

⁸ W 1, 257.

⁹ Demandt (in: Mommsen) 2005², 15-50.

¹⁰ Püllmann 2003, 72.

¹¹ W 1, 257.

¹² W 1, 257. Vgl. Demandt (in: Mommsen) 2005², 20-21.

¹³ W 1, 257. Demandt (in: Mommsen) 2005², 20.

¹⁴ W 1, 258. Brief Wilhelm Diltheys an den Grafen Yorck (Februar 1884), zit. nach Demandt (in: Mommsen) 2005², 16.

Doch geschrieben und der Text sei verbrannt».¹⁵ Aus diesem Brand wurde nur das »AKADEMIEFRAGMENT«, ein Konvolut aus Entwürfen zum vierten Band, gerettet und in Demandts Abdruck so getauft, weil es allem Anschein nach bei der Preußischen Akademie hätte eingereicht werden sollen.¹⁶

Allmählich wird indes ersichtlich, dass die bisher angeführten »guten Gründe«, welche Mommsens Schweigen auf präzise Außenfaktoren zurückführen, von Müller als nicht ganz hinreichend empfunden werden. Der Text versucht sohin einen anderen Annäherungsweg als den philologischen: den dialogischen. »Gestatten Sie daß ich von mir rede Mommsen Professor«¹⁷ – die zweite Gedichthälfte deckt die wahre Natur des Müllerschen Textes auf: Der lyrische Monolog wird zum Dialog mit dem toten Historiker; gleichsam schneidet das Gedicht thematisch auf Müllers eigene Lage um, so dass sich die ätiologische allmählich in eine *identifikative* Bewegung zum »Genosse[n] Professor« (so erst die letzten Verse) hin verwandelt.¹⁸ Die Handlung um Mommsen gibt sich demnach immer mehr als Sprechen in eigener Sache zu erkennen. Das erwähnte Denkmal wirkt als Stätte einer überzeitlichen Berührung zwischen den beiden Autoren, von der aus Müller über seine persönliche Geschichte zu einem neuen Bewusstsein über Mommsens rätselhaftes Schweigen und gleichsam zu einer einsichtsvollen literarischen *confessio* gelangt. Die verschiedenen Stationen dieses doppelten poetischen Erkenntniswegs, der in den letzten Versen in einer pathosvollen ‚*anagnorisis*‘ mündet, gilt es nun in vier hermeneutischen Momenten, die Mommsen/Müllers Schreibblockade von ihrer geschichtlich-biografischen Vorgeschichte in ihre Gegenwart hinein rekonstruieren, eher sinngemäß als nach strengem Versverlauf aus dem dichten Textgewebe heraus zu entwirren.¹⁹

9.2 Utopie und Staat: Christentum und Sozialismus auf dem Weg nach ‚Rom‘

Durch korrelierende Begrifflichkeit markiert, zeichnen zwei Stellen im Text eine eindrucksvolle Parallele ab. Zunächst die Geschichte des Urchristentums und dann, um die achtzig Verse später, der kürzere Entwicklungsweg des Sozialismus profilieren sich als ‚verwandte‘ historische Formationen, die einen vergleichbaren Bezug zur besprochenen

¹⁵ W 1, 259.

¹⁶ Vgl. Demandt (in: Mommsen) 2005², 36-38; Textabdruck: 57-64.

¹⁷ W 1, 260.

¹⁸ W 1, 263.

¹⁹ Für Ansätze, die das Gedicht in der Modalität des *close reading* herangehen, sei auf Ebrecht 2001, Pak 2003 und Buck 2011 verwiesen.

Geschichtsdiagnostik von Utopie/Bewegung und Staat/Erstarrung manifestieren. Einige exkursartige, mit Anspielungen und Verweisen übersäte Verse interpretieren zunächst das römische Urchristentum als Moment der Fallgeschichte dieser Dialektik und deuten auf Analogien zur Parabel des Sozialismus hin, woraus sich daraufhin ein testamentarisches Fazit über Müllers politische Lebenserfahrung und ein bitterer Abgesang auf die zuvor erhoffte soziale Utopie entwickeln.

Die Wahl des theologischen Referenten mag zunächst überraschend wirken, hatte doch der Atheist Müller bisher keine ausgeprägte, sei es auch bloß ‚anthropologische‘ Vorliebe für religiöse Stoffe gezeigt. Die Konjunktion geht indes auf eine These Friedrich Engels’ zurück, der im Aufsatz *Zur Geschichte des Urchristentums* (1894) einige berühmt zu werdende Ähnlichkeiten in der Geschichte des Urchristentums und der modernen Arbeiterbewegung aufgezeigt hatte. Wie der Sozialismus sei das Christentum ursprünglich auch eine Bewegung von Unterdrückten gewesen, da es als »Religion der Sklaven und Freigelassenen, der Armen und Rechtlosen« entstanden sei;²⁰ gepredigt habe es ebenfalls die Befreiung von Unterdrückung und Not, sie jedoch in ein jenseitiges Leben projiziert, während der Sozialismus auf die Transformation der Gesellschaft im Diesseits abziele.²¹

Mit demselben Argument erkennt der späte Müller allmählich eine prinzipielle Konvergenz beider Botschaften und setzt sie einer umfassenden Neubewertung des Christentums als utopietragenden Vektor, mithin als potenziellen künftigen Alliierten des postsowjetischen Sozialismus zugrunde. Ohne Anzeichen einer eigenen religiösen Bekehrung zu zeigen, betont er mehrfach das, was vor ihm u. a. schon Büchner, Heine, Luxemburg und selbst Brecht erkannt hatten und zu Müllers Zeit auch andere linke Intellektuelle, in erster Linie Pasolini und Foucault, wiederentdeckten: das utopieträchtige, geschichtsantreibende Potenzial der Religion als Antwort auf einen Sozialismus, der nicht zuletzt an seiner Unfähigkeit gescheitert war, das Innere des Menschen anzusprechen statt nur dessen funktionale Rolle in den Produktionsverhältnissen. In der programmatisch säkularisierten DDR-Gesellschaft wurden, so Müller, »immer materielle Ziele angeboten – in fünf Jahren überholen wir Westdeutschland, oder so ähnlich –, die dann nie erreicht worden sind. Dagegen kann die Kirche eine wirkliche Utopie anbieten«.²² Eine ausschließlich auf Szientismus und marxistischen Materialismus ausgerichtete Bürgererziehung habe »das Leben in der Tiefe«, das jeder

²⁰ MEW 22, 449.

²¹ MEW 22, 447-473.

²² W 11, 531.

Gesellschaft eigen sei, prinzipiell »verdrängt« und »weggemogelt«, anstatt es als revolutionäre Antriebskraft zu stimulieren.²³ »Der Sozialismus oder der Kommunismus oder auch irgendwelche anderen Utopien« haben nach Müller hingegen »keine Chance, wenn sie nicht auch eine theologische Dimension anbieten«.²⁴ Unerlässliche Bedingung dieser hypothetischen Verbindung wäre indes ein radikales Neudenken sowohl des Sozialismus als auch des Christentums selbst, das im Sinne Pasolinis seine jahrtausendlange Konnivenz mit der politischen Macht verlassen und »in die Opposition gehen« sollte.²⁵ Wenn Müller also in der Zeit nach 1989 in polemischer Zuspitzung eine »Allianz von Kommunismus und Katholizismus« als Hoffnung für die Zukunft deklariert, leitet sich dies gerade aus der von Foucault und Pasolini herrührenden Erkenntnis eines potenziellen antiklerikalen »Oppositionsdiskurses« innerhalb des Christentums ab:

[D]er Kommunismus ist der Versuch, die Bergpredigt Jesu zu verwirklichen. [...] Das Programm des Kommunismus zielt auf die Abschaffung des Staates, wie das Programm der Bergpredigt auf die Abschaffung der Kirche zielt. [...] Das hat man in Lateinamerika begriffen. Diese Konfrontation zwischen Katholizismus und Kommunismus in Europa war eigentlich völlig überflüssig, denn nirgendwo steht geschrieben, dass Christentum an die Struktur des Privateigentums gebunden ist. Im nächsten Jahrtausend muss es zur Allianz von Kommunismus und Katholizismus kommen. Die Realität gibt nur nach, wenn man sich gegen sie verbündet. [...] Das setzt die Fusion von Rom und Byzanz voraus.²⁶

Diese heraufbeschworene »Fusion von Rom und Byzanz« fällt insoweit auf, als dass sie den von Müller zuvor hartnäckig betonten »Riss zwischen Rom und Byzanz« gezielt zu überbrücken sucht.²⁷ Nach der Auflösung des Ostblocks im allgegenwärtigen Kapitalismus erscheint Müller diese Fraktur nunmehr als bedeutungslos, ja kontraproduktiv: Es gelte vielmehr, so deutet er in Interviews an, alle möglichen Oppositionskräfte zu »verbünden«. Die Verwandtschaft von Christentum und Kommunismus wird in *Mommsens Block* indes erst indirekt auf die Grundlage einer gemeinsamen Urbotschaft oder einer künftigen Allianz gesetzt; unmittelbar in den Vordergrund rücken hier vielmehr die breiteren Geschichtsparabeln beider Bewegungen, die weniger in den gemeinsamen Idealen als in den jeweiligen Abweichungen und Fehlentwicklungen markante Parallelen aufweisen.

²³ W 11, 441.

²⁴ W 12, 272.

²⁵ Pasolini 1998, 73.

²⁶ W 11, 615.

²⁷ Vgl. § 7.3.

Diskursiv eingeführt wird das Christentum im Kontext von Mommsens ideologischer Abneigung gegen die römische Kaiserzeit. Die Ausbreitung des christlichen Glaubens war nämlich ein weiteres Element der spätrömischen Kultur, das dem atheistischen Historiker, bekanntlich ein »*homo minime ecclesiasticus*«,²⁸ innerlich fernstand. Im bereits erwähnten Brief merkte Dilthey an, es sei »nicht zu denken, wie Jemand die Zeit des anhebenden Christentums ohne alle Religion soll schreiben können, ja selbst ohne Heimweh des Geistes nach dem Unsichtbaren Reich«. ²⁹ Müller übernimmt die bei Demandt vorgefundene Aussage in den Versen »OHNE HEIMWEH DES GEISTES NACH DEM UN- / SICHTBAREN REICH Sein Reich war das Greifbare« und rekurriert kurz darauf auf Mommsens eigene pejorative Bezeichnung des Christentums als »KÖHLERGLAUBE / FÜR GRAFEN UND BARONE«. ³⁰ Die Formel zeugt von Mommsens Urteil über die politische Rolle des Christentums im Kaiserreich als von den herrschenden Schichten zweckmäßig übernommenen Glauben, der durch die Verschränkung von Thron und Altar einen richtigen »Staat im Staate«, eine staatsgefährdende »Neben-, oder gar Gegenregierung« geschaffen habe. ³¹ In der Tradition von Gibbons *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776ff.) verweisen die Kaiserzeit-Vorlesungen auf das Christentum als auf eine der Hauptursachen, die zum Niedergang des Imperiums führten. Mommsens Gedanke, das Christentum habe Institutionen und Gesellschaftsmechanismen des Reichs systematisch unterminiert und so »das Reich in seinen Grundfesten unwiederbringlich erschüttert[]«, ³² wird von Müller in die Metapher des Urchristentums als eine »Baumkrankheit von der Wurzel her« übersetzt und als

Ein Krebs unterwandert von Nachrichtendiensten
 Die zwölf Apostel zwölf Geheimagenten
 Der Verräter liefert den Gottesbeweis
 Und das Firmenzeichen
 [...]
 Ein Polizeispitzel der erste Papst³³

Die zeithistorisch politische Terminologie von Spitzelei, Verrat und Agententum aktualisiert Mommsens Vorstellung des Christentums als »religiösen Polizeistaat«, ³⁴ als System von als

²⁸ Ludo Moritz Hartmann (1908), zit. nach Demandt (in: Mommsen) 2005², 20.

²⁹ Brief Wilhelm Diltheys an den Grafen Yorck (Februar 1884), zit. nach Demandt (in: Mommsen) 2005², 16.

³⁰ W 1, 258. Mommsen, zit. nach Demandt (in: Mommsen) 2005², 42.

³¹ Mommsen, zit. nach Demandt (in: Mommsen) 2005², 42.

³² Mommsen 2005², 562.

³³ W 1, 258-259.

³⁴ Mommsen 2005², 225.

Machtapparate funktionierenden Institutionen. Im Jargon des spionage- und diktaturerfahrenen 20. Jahrhunderts extrapoliert (»Nachrichtendienste«, »Geheimagenten«, »Polizeispitzel«), konnotiert sich Mommsens Deutung einerseits mit den Zügen einer Foucaultschen Genealogie westlichen ‚Überwachens und Strafens‘, auf Jahrhunderte kirchlicher Bewusstseinskontrolle und Inquisitionsprozesse hinweisend; andererseits bringt die aktualisierende Terminologie den vatikanischen ‚Spitzelstaat‘ bewusst nahe an die begriffliche Ikonologie der DDR, ebenfalls einem »Staat im Staate«. Dahingehend arbeitet nicht zuletzt die Bezeichnung des Christentums als »Firma«, die in der DDR auch die landläufige Benennung der Stasi war.³⁵

Der gedanklich weiterführende Vers, dem zufolge der »Verräter« Judas »den Gottesbeweis / Und das Firmenzeichen« des Christentums geliefert habe, eignet sich einer gnostischen Deutung des Apostels als notwendigen ‚Handlungsagenten‘ an, der mittels seines Verrats für das heilsgeschichtliche Fundament erst sorgt. Eine solche Rehabilitation Judas‘, die auf apokryphe frühchristliche Schriften wie das Judas-Evangelium zurückgeht, wird Müller in einem späteren Interview ähnlich befürworten: »Ohne Judas hätte vielleicht die Kreuzigung nicht stattgefunden. [...] Und der Verräter ist eigentlich der, der das Firmenzeichen geschaffen hat, das Kreuz, unter dem diese Firma wuchs und gedieh«.³⁶ Hier mag Müller auch Walter Jens’ Roman *Der Fall Judas* (1975) im Sinne gehabt haben, in dem ein Priester die Heiligsprechung von Judas beantragt, weil dieser durch seinen Verrat den Tod und die erlösende Auferstehung Jesu erst ermöglicht habe: »Ohne Judas kein Kreuz, ohne das Kreuz keine Erfüllung des Heilsplans«.³⁷

Werden Judas (»der Verräter«) und Petrus (»der erste Papst«) nur periphrastisch erwähnt, so nennt der Text zwei andere Figuren aus der Geschichte des Urchristentums hingegen namentlich. Die erste ist

Saulus ein kolonisierter
Bluthund spielt den Part des Sozialdemokraten
Paulus geworden durch einen Sturz vom Pferd
Und Leithammel des Unbekannten Gottes
Dem er die Schafe ins Gehege lockt
Zur Selektion Heil oder Verdamnis

³⁵ Domdey 1998, 276.

³⁶ W 12, 727.

³⁷ Jens 1975, 8. Auf die Konvergenz macht Ebrecht (2001, 136) aufmerksam.

Nur vor den Würmern sind die Toten gleich³⁸

Der Apostel Paulus, vor dem »Sturz vom Pferd« (dem Damaskuserlebnis) Saulus genannt, wird zuallererst als »kolonisierter / Bluthund« bezeichnet. Der Hinweis spielt darauf an, dass Paulus das römische Bürgerrecht besaß (»kolonisiert«) und sich vor der Konversion als jüdisch-römischer Kollaborateur aktiv an der Verfolgung der Christen beteiligt hatte (»Bluthund«);³⁹ Wohlgefallen hatte er sogar an der Steinigung des Stephanus gehabt. Mit dem gesamten Vers zusammengedacht, weist aber der Begriff »Bluthund« auf eine bestimmte Interpretationsrichtung hin. Er spielt auf den »Sozialdemokraten« Gustav Noske an, der 1919 als Reichswehrminister den Oberbefehl für die blutige Niederschlagung des Spartakusaufstands und direkt/indirekt für den Mord an Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg hatte. Über seine Beteiligung am Vorfall soll er dem Reichskanzler Ebert geantwortet haben: »Einer muß der Bluthund werden, ich scheue die Verantwortung nicht«.⁴⁰ In noch einer impliziten Engführung von Christentum und Sozialismus weist also Paulus' »Part« als »Sozialdemokrat[!]« auf seine brudermörderische Betätigung gegen die Christen hin und schaltet ihn mit Noskes Verrat an seine früheren kommunistischen Genossen kurz.

Gerade die Konstellation um SPD/KPD verlegt die Paulus-Figur in eine dualistische Konstruktion hinein, die Müller nicht zuletzt von Mommsen übernimmt und auch andernorts in seinem Werk andeutet. Die gleich nach Paulus erwähnte Figur des Apostel Johannes bildet den zweiten Pol dessen, was die Kritik als eine »Dialektik des Urchristentums« erkannt hat.⁴¹ Lakonisch und eher hermetisch wirken aber die nur drei Verse, die dem Evangelisten Johannes, der aus seiner Verbannung auf der griechischen Insel Patmos die *Offenbarung* verfasste, gewidmet werden:

Nur Johannes auf Patmos im Drogenqualm
Der Ketzer der Totenführer der Terrorist
Hat das Neue Tier gesehn das heraufkommt⁴²

Hier endet die Christentum-Passage, mit dem verblüffenden Bild einer helldunklen Ausnahme- oder Gegengestalt. Bereits das einleitende »nur« verweist auf eine Sonderstellung des Johannes innerhalb der urchristlichen Figurenlandschaft. Nur halbimplizit ist dabei der

³⁸ W 1, 258-259.

³⁹ Wie Domdey (1998, 276) bemerkt, erfolgte dies allerdings nicht im direkten Dienst der Römer, sondern der Pharisäer von Jerusalem (vgl. Apg. 9, 1-2).

⁴⁰ Noske 1920, 67.

⁴¹ Cramm 2009, 139.

⁴² W 1, 259.

Kontrast zum »Leithammel« Paulus, der als Personifikation des Hirtentopos als Leitfigur institutionell-ökumenischen Glaubens erscheint. »Lockt« Paulus »die Schafe ins Gehege« der Religion, so ist Johannes der »Ketzer«, der sich nicht ‚verherden‘ lässt, das schwarze Schaf des Urchristentums. Eine implizite Wertschätzung des Paulus liegt dabei in der Benutzung des Verbs ‚locken‘, das die Bildrede des guten Hirten konnotativ ins Negative wendet und auf ein Wirkungskonzept der Religion als täuschendem »Köhlerglauben« im Sinne Mommsens oder als kompensierendes »Opium des Volkes« nach Marx hindeutet.⁴³ Bestätigt wird Paulus’ normierende Funktion durch einen Seitenblick auf das Gedicht *Römerbrief* aus dem Jahre 1994, welches den Aspekt der paulinischen Sexualmoral als Ausdruck des christlich-anthropologischen Schuldkomplexes vertieft: jene allen Menschen angeborene *hamartia* (Paulus: »die Sünde, die in mir wohnt«),⁴⁴ die einen Riss zwischen vernünftigem, sozialkonformem Wollen und unbewusst begehrendem Individuum einschneidet und so das Prinzip gesellschaftlicher Disziplinierung im Sinne Foucaults begründet.⁴⁵

Mit ‚Sozialdemokratie‘ provokativ kurzgeschaltet, steht also Paulus antonomastisch für jenen systemischen Flügel des Christentums, der sich in die *Kirche* als normativ-verwaltende, richtende, mit Welt- und Bio-Macht befugte Institution direkt umsetzt. Der Gedanke greift auf eine lange Denktradition zurück, die schon im ausgehenden 19. Jahrhundert zwei eminente Vertreter in Nietzsche und Mommsen selbst gehabt hatte. In den *Antichrist*-Fragmenten (1888) steckt Nietzsche schon alle begrifflichen Koordinaten konzis ab: »Mit Paulus wollte nochmals der Priester zur Macht«; die »Erfindung des Paulus, sein Mittel zur Priester-Tyrannie, zur Herden-Bildung«, sei »die Lehre vom „Gericht“«. ⁴⁶ Doch setzt Nietzsche diesem priesterlichen, richterlichen Paulus den sanftmütigen, lebensbejahenden, mit seiner absoluten Liebe alle Hierarchien und Konventionen sprengenden Christus entgegen,⁴⁷ so entfaltet Mommsen jene andere, von Müller direkter übernommene Differenzierung, die das Urchristentum in die beiden »Parteien« um Paulus und Johannes unterteilt.⁴⁸ Zu den wesentlichen Merkmalen der paulinischen Lehre rechnet Mommsen, »daß man die irdische Welt verloren gab« und infolgedessen auch nicht die Legitimität des Staates und seiner Machthaber bekämpfte. Nach dem Motto, wie Mommsen es mit Blick auf den ersten *Römerbrief*

⁴³ MEW 1, 378.

⁴⁴ Röm. 7, 14-20.

⁴⁵ Für eine ausführliche Gedichtinterpretation vgl. Pornschlegel 2017.

⁴⁶ Nietzsche 1999³, VI, 216-217.

⁴⁷ Nietzsche 1999³, VI, 198-208.

⁴⁸ Mommsen 2005², 225.

formuliert, »dem Kaiser zu geben, was des Kaisers ist«, fände diese Haltung ihren Ausdruck auch in der Empfehlung des Apostels an die römische Gemeinde, sich den staatlichen Steuerforderungen zu fügen.⁴⁹

Gleichgesinnte Ausführungen dürfte Müller in Gilles Deleuzes Aufsatz *Nietzsche und Paulus. Lawrence und Johannes von Patmos* (1978) vorgefunden haben.⁵⁰ Für Deleuze ist Paulus nämlich ebenfalls derjenige, »der der kollektiven Seele eine Organisation geben will«.⁵¹ Die paulinische Lehre kanalisiert die revolutionäre Potenz der jungen Christengemeinde, die die römische Sklavengesellschaft erfolgreich ausgehöhlt hatte, in ein Institutionssystem und binde sie an Ordnung und Hierarchie zurück. In der kaiserlichen Spätzeit habe die Kirche allmählich dafür gesorgt, dass die ursprünglich sektiererische, staatsfeindliche Bewegung in eine zentralisierte, *staatliche* Institution integriert werde. Zu spüren ist hierin auch der bislang unterbeleuchtete Einfluss von Pasolinis Paulus-Bild, so wie er es in den vorbereitenden Notizen für sein Filmprojekt *San Paolo* (1968-1974) entwickelte.⁵² Pasolini malt Paulus als bis fast zur Schizophrenie gesplittete Figur aus, in der zwei Seelen, »der Heilige« und »der Priester«, problematisch zusammenleben:

... weil ich einen doppelten, d. h. schizophrenen heiligen Paulus zeige, der eindeutig in zwei Persönlichkeiten gespalten ist: einer ist der Heilige [...], der andere aber ist ein Priester, der Expharisäer, der sein vorheriges kulturelles Umfeld zurückgewinnt und der Begründer der Kirche sein wird. Als solchen verurteile ich ihn; als Mystiker ist er mir recht, [...] heftig dagegen verdamme ich ihn als Gründer der Kirche, der alle negativen Elemente der Kirche schon bereit hielt: Geschlechtsangst, Antifeminismus, Organisation, Kollekten, Triumphalismus, Moralismus. Kurz, alle Dinge, die der Kirche geschadet haben sind schon lange in ihm angelegt.⁵³

Noch scharfsinniger als Deleuze erkennt Pasolini Paulus' Geist als »Organisator«:⁵⁴ Der ehemalige Pharisäer und übereifrige Erfinder klerikaler Hierarchien habe – so wird im Film behauptet – »institutionalisiert wie besessen«, »eine Gesetzgebung erschaffen und eine Kirche gegründet! [...] Mittlerweile ist die halbe Welt von seinen Organisationszentren übersät. [...] Er ist ein überaus praktischer Mann, ein Bürokrat, ein General«.⁵⁵ Müller, dessen

⁴⁹ Mommsen 2005², 225.

⁵⁰ Vgl. Deleuze/Deleuze 1980. Der Aufsatz wurde unter Mitwirkung von Fanny Deleuze verfasst.

⁵¹ Deleuze/Deleuze 1980, 122.

⁵² Vgl. Pasolini 2007.

⁵³ Zit. in der Übs. von Naldini 1991, 321.

⁵⁴ Pasolini 2007, 97.

⁵⁵ Pasolini 2007, 135 und 97.

Hochachtung und produktive Rezeption Pasolinis keiner Bekanntmachung bedarf,⁵⁶ scheint an ebendiese Tradition anzuknüpfen, die in Paulus den Wegbereiter jenes Entwicklungswegs des Christentums von seiner ursprünglich-intimistischen Dimension hinweg bis zur Erklärung als römische Staatsreligion 380 n. Chr. erkennt. Das Bild des ‚trügerischen‘ Hirten weist überdies darauf hin, dass sich das Christentum im Zuge der paulinischen Evangelisierung ideologisiert und in ein assimilierendes Prinzip verwandelt habe. Hierbei führt Müller noch eine Situation vor Augen, in der sich gerade der ehemalige »Kolonisierte« in einen Agenten der Kolonisierung verwandelt – bezeichnend hierfür ist die Latinisierung seines Namens nach der Bekehrung. Durch die »Ankunft am Machtpol«,⁵⁷ d. h. durch die Übernahme ins Imperium, ins Institutionelle, ins Politische, habe sich das Christentum kurzum wie Saulus selbst *romanisiert*.

Einmal mehr gelangt der Leser in eine kulturkritisch anmutende Konstellation. Blickt man erneut auf das Gedicht *Römerbrief*,⁵⁸ das analog zu *Rechtsfindung* weitgehend als ein Paralipomenon von *Mommsens Block* gelten kann, so wird das Christentum noch einmal an ein Schmittsch angehauchtes Konzept der Stellvertretung gebunden. Über Christus heißt es hier, dass er »uns am Kreuz vertrat als Sündenbock«,⁵⁹ was Müllers These wiederaufgreift, die abendländische Gesellschaft christlicher Prägung basiere auf einem Prinzip der Stellvertretung, das mit Christi Tod *in Vertretung der Menschheit* beginne. Dieses Prinzip steht insoweit dem »kommunistische[n] Grundsatz KEINER ODER ALLE« (die Formel ist ein Bezug auf Brechts *Svendborger Gedichte*) diametral entgegen.⁶⁰ Müllers Autobiografie schlägt da eine bedeutsame Brücke: »Repräsentation bedingt Selektion«.⁶¹ Der noch schwerwiegendere zweite Begriff ist tatsächlich sowohl in *Römerbrief* als auch in *Mommsens Block* angelegt; die zitierten Verse zum Hirtentopos sowie zur »Selektion Heil oder Verdammnis« korrespondieren mit der Passage aus *Römerbrief*:

Bis er zur Auferstehung blasen lässt
Am Tag des Zorns zu seinem Erntefest
Wo er die Böcke von den Schafen teilt

⁵⁶ Ausgelotet wurde Müllers Verhältnis zu jenem, der für ihn »nicht nur einfach der bedeutendste Autor Italiens in den letzten Jahrzehnten, sondern der wichtigste Künstler in diesem Land« war (W 11, 332-333), bes. von Bronzini 2017 und 2020.

⁵⁷ Cramm 2009, 150.

⁵⁸ W 1, 290-291.

⁵⁹ W 1, 290.

⁶⁰ W 8, 260. Vgl. GBA W 12, 23. Ähnlich äußert sich Müller über Christentum und Stellvertretung in W 11, 613-614.

⁶¹ W 9, 246.

Mit Schwert und Balsam Wunden schlägt und heilt
Jedem das Seine nach dem Grundgesetz
Im Wirbel der Planeten
Auch seine Endlösung heißt Selektion.⁶²

Die Hirtenmetapher geht hier wie in *Mommsens Block* über die Anspielung auf Paulus' missionarische Betätigung hinaus in ein Bild der Selektion über – dieselbe Selektion, die Müller auch dem Jüngsten Gericht provokativ zuschreibt. Beide christliche *topoi* werden nach dem Muster des Matthäusevangeliums miteinander verschmolzen (»Und er wird sie voneinander scheiden, wie der Hirte die Schafe von den Böcken scheidet«).⁶³ Der Selektionsbegriff verweist dabei zunächst einmal auf die bereits von Deleuze formulierte Anmerkung, dass das Christentum in der Apokalypse durch die Selektion der Seelen sein Prinzip der Gleichheit verrät – »Nur vor den Würmern sind die Toten gleich«, hallt *Mommsens Block* wider⁶⁴ – und »ein ganz neues Bild der Macht erfinde[t]: das *System des Gerichts*«.⁶⁵ Selbst im Tode findet der Mensch kein Erbarmen (*Mommsens Block*: »Kommt Zeit kommt Tod / Und keine Gnade«)⁶⁶, sondern wird als gut oder böse beurteilt. Auch dem Christentum wird somit eine Art »Griff nach den Toten« angelastet: die genannte Position des Kreons, den Sophokles sagen ließ: »Nie ist der Feind, auch wenn er tot ist, Freund«.⁶⁷ Mit einer solchen »Absolutsetzung des Feindbilds«⁶⁸ entwerfe das Christentum somit noch ein Urbild des ‚Politischen‘ im Sinne Carl Schmitts, was wiederum die Wirkkraft Roms ankündigt.

Gleichzeitig besitzt der Selektionsbegriff bei Müller immer einen bestimmten Stellenwert.⁶⁹ Das Wort benennt zum einen »das ungerechtfertigte kapitalistische Übel des verurteilenden Ausschlusses von Millionen von Menschen zugunsten weniger Auserwählter, das Wegstoßen der Armen von den Fleischtöpfen der Reichen«⁷⁰ – eine Assoziation, die in *Mommsens Block* nicht zuletzt durch den Begriff der christlichen »Firma« hervorgerufen wird. Zum anderen verknüpft sich das kapitalistische Ausschlusssystem bei Müller stets mit der nationalsozialistischen Selektionsdevise, gegenüber welcher *Römerbrief* keinen Raum für Zweifel lässt: Der Bezeichnung des Jüngsten Tags als »Endlösung« geht das Luthersche

⁶² W 1, 290-291.

⁶³ Mt. 25, 31.

⁶⁴ W 1, 259.

⁶⁵ Deleuze/Deleuze 1980, 102.

⁶⁶ W 1, 258.

⁶⁷ Soph. *Ant.* 417.

⁶⁸ Domdey 1998, 277.

⁶⁹ Vgl. § 5.5-6.

⁷⁰ Pornschlegel 2017, 689.

Motto »Jedem das Seine« voraus, das bekanntlich als nazistisches Motto sowie als Toraufschrift des Konzentrationslagers Buchenwald benutzt wurde. Müllers »theologische Zumutung« erreicht hierin ihren Gipfel:⁷¹ Ohne es ausdrücklich zu benennen, sieht er im Christentum das zivilisatorische Prinzip Auschwitz am Werk.

Noch einmal verweist die Chiffre ‚Rom‘ auf breit gefächerte Konnotationen einer *Verfügung* über das Menschliche, die die kapitalistische so sehr wie die faschistische Ideologie assoziiert. In der neuen Erscheinungsmaske der Kirche trete der römische Staatsdiskurs mitsamt seinen Zügen von Kontrolle, Disziplinierung und Selektion ganz und gar wieder auf. Indem Paulus die christliche Utopie in eine staatlich anmutende Organisation zwingt, zersetzt dieser institutionalisierte und ideologisierte Glaube jenen ursprünglich sprengenden, antisystemischen Geist, der das Christentum als Bewegung von unten, von den Rändern her animiert hatte. Dieser erkannte Aspekt innerchristlichen Widerstands verrät neben der Engelsschen Grundkonjunktion speziell Foucaultsche Echos. In bekennender philosophischer Schuld gegenüber Nietzsche erkennt Foucault in der Bibel einen »gegen das Rom der Cäsaren« gerichteten »Oppositionsdiskurs«: »Die Bibel war die Waffe des Elends und der Aufstände«.⁷² Es sind aber die (voneinander sonst verschiedenen) Ansätze Mommsens und Deleuzes, die diese Gegenströmung wie gesagt konkret mit Johannes identifizieren und Müller somit seine direkteste Folie liefern.

In den Kaiserzeit-Vorlesungen vertritt Mommsen die These, Johannes manifestiere den »Protest des Orients« gegen den römischen Besatzer.⁷³ Seinerseits schreibt Deleuze, dass »die Apokalypse [...] die Forderung der ‚Armen‘ oder ‚Schwachen‘ zur Geltung« bringe; sie drücke »die kollektive und volkstümliche Seele des Christentums« aus.⁷⁴ Der »Haß« des Johannes, so referiert Deleuze eine Theorie von D. H. Lawrence, richte sich nicht gegen die Heiden schlechthin, sondern gelte speziell dem römischen Reich und dessen Kaisern, die *Offenbarung* sei eine heilsbringend-zerstörerische Untergangsvision des »Rom-Babylon«.⁷⁵ Johannes von Patmos steht bei Deleuze kurzum für das, was Foucault als »Diskurs der Revolte und der Prophetie, des Wissens und des Appells zum gewaltsamen Umsturz der Ordnung der Dinge« bezeichnet.⁷⁶ Veranschaulicht werden solche Konturen bereits durch

⁷¹ Pornschlegel 2017, 681.

⁷² Foucault 2002⁶, 84.

⁷³ Mommsen 2005², 224.

⁷⁴ Deleuze/Deleuze 1980, 101 und 110.

⁷⁵ Deleuze/Deleuze 1980, 111-113.

⁷⁶ Foucault 2002⁶, 86.

Johannes' Verortung auf der ägäischen Insel, die zu römischer Zeit als Verbannungsort diente, was den Verfasser der Apokalypse auch in *Mommsens Block* zur »paradigmatischen Gestalt für jenen Teil revolutionärer Bewegungen werden lässt, der nicht in der Macht aufgeht, sondern die Rolle des Staatsfeinds wählt«. ⁷⁷ Denn im Gegensatz zu den anderen Aposteln habe Johannes nicht mit den Römern paktiert, sondern in der Isolation des Exils sein prophetisches Werk verfasst. In diesem Sinne ist seine Bezeichnung als »Ketzer« und als »Terrorist« zu lesen: als weiterer Müllerscher Entwurf einer rebellisch-außenseitigen Figur, man könnte sagen: eines christlichen Fatzer. ⁷⁸ Die zitierten Begriffe korrelieren mit einigen aufschlussreichen Aussagen Müllers, die Christentum und Kommunismus insofern verbinden, als sie inhärent »Ketzer beziehungsweise Staatsfeinde [produzieren], denn ihr Anspruch ist totalitär«, ⁷⁹ oder in Anlehnung an Schmitt: »Mit den totalen Weltverbesserungsprogrammen entsteht das totale Feindbild«. ⁸⁰ Insoweit ist Johannes auch das ‚soziale Produkt‘ eines totalitären, totalisierenden Systems.

In diesem Sinne ist im Übrigen auch der Hinweis »im Qualm der Drogen« zu verstehen, der Johannes' mystische Vision als Drogenhalluzination ernüchternd deutet. Auf Domdeys Empfehlung ist die Formel mit einer 1990 geschriebenen Passage zusammenzulesen, in der Müller den Drogenverbrauch als Reaktion des Menschen gegen die moderne Mechanisierung, gegen die Verwandlung in Produktionsmittel bezeichnet. Der Anstieg des Drogenkonsums unter den Massen erkläre sich daraus, dass diese wie Kunst, jedoch nicht als »Privileg« weniger, dem Menschen eine Zeit jenseits der Produktivität zurückgeben: eine Zeit, »die frei ist von Konsum, Marktwirtschaft, Maschinen« und insofern die Systemlogik *stört*. Gerade darum seien Drogen von den westlichen Regierungen, allen voran den USA, immer so hartnäckig bekämpft worden: weil sie die Möglichkeit darstellen, »sich dem System der Ordnung zu entziehen, sich da herauszukatapultieren«: »Drogen nehmen heißt, das Spielbrett zu verlassen. Man spielt nicht mehr mit, und dadurch wird man gefährlich«. ⁸¹ In diesem Sinne gewinnt der Hinweis auf den »Qualm der Drogen« als verstärkendes Zeichen von Johannes' Selbstaussweisung aus dem System Roms Bedeutung.

⁷⁷ Cramm 2009, 151.

⁷⁸ Einen expliziten Zusammenhang zwischen Johannes, dem Terroristen Fatzer und der RAF stellt Müller in der Autobiografie her (W 9, 246-247).

⁷⁹ W 11, 615.

⁸⁰ W 9, 246.

⁸¹ W 11, 672-673.

Offensichtlich hat man es nicht mehr mit einem bloß religiösen Denkraum zu tun; Johannes gewinnt Bedeutung als durchaus *politisches* Chiffrenbild – und zwar, wie es bei Müllers Außenseitern *à la* Fatzer immer der Fall ist, als ein höchst ambivalentes. Diese für Müller einerseits offenbar faszinierende Autorfigur eines meisterhaften »Totenführers«, der seine Sprachkunst dem reinsten Schrecken widmet und mit der *Offenbarung* ein »sensatio- nelle[s] Schauspiel«, ein beispielloses »phantasmatisches Theater« (Deleuze) vorführt,⁸² stellt andererseits auch eine weitere Figuration des Problemknotens ‚Terrorismus‘, eine weitere römische Konstellation des Verhältnisses zwischen Utopie und Schrecken dar. Im Interview mit Raddatz behauptet Müller: »An der Offenbarung des Johannes ist doch die Faszination durch das Böse interessant – die Realisierung des Evangeliums durch Terror. Die Vision der Apokalypse ist die Bibel des Terrorismus.«⁸³ Denn in der Apokalypse des Johannes schlägt die christliche Botschaft indes, wie Deleuze schreibt, in »kosmische[n] Terror und Tod« um.⁸⁴ In Anlehnung an D. H. Lawrence erkennt Deleuze sogar etwas Monströses an der *Offenbarung*: Der kollektive Anspruch der Armen wird verblüffend rachesüchtig und gewalttätig, so dass er sogar das Jesus-Bild verklärt. »Die Apokalypse ist ein monströses Ich, das Christus aufgetropft wird«:⁸⁵ Aus dem barmherzigen, urteilsfernen Erlöser wird der blutige Vernichter, der gnadenlose Richter, der »Mann mit dem Schwert zwischen den Zähnen«.⁸⁶ Die Widersprüche, die die auffällig krude, heftige Sprache der *Offenbarung* in die Figur des Evangelisten Johannes einschneidet, evozieren noch einmal das politische Problem der Ambivalenz revolutionärer Gewalt, so wie es Müller im Interview *Dem Terrorismus die Utopie entreißen* (1990) bezogen auf die RAF formuliert:

Der Terrorismus ist der einzige Mönchsorden, der zur Zeit Utopie besetzt, sie gleichzeitig aber auch verheizt. Und wenn die kommunistische Partei von der Macht getrennt wäre, könnte es wieder einen Mönchsorden geben, der die Utopie nicht den Terroristen überläßt. [...] Aber mittlerweile sind individueller Gruppen- und Staats- terrorismus als politisches Mittel auf dem gleichen Niveau angelangt.⁸⁷

Nach dem Versagen des Kommunismus als (vermeintliche) ‚Utopie an der Macht‘ sei der RAF-Terrorismus in Deutschland als einziger Utopieträger übriggeblieben: ein perversierter »Mönchsorden«, der die Utopie gleichsam in blinde Gewalt »verheizt«. Als Verkörperung

⁸² Deleuze/Deleuze 1980, 105 und 106.

⁸³ W 11, 675.

⁸⁴ Deleuze/Deleuze 1980, 98.

⁸⁵ Deleuze/Deleuze 1980, 103-104.

⁸⁶ Deleuze/Deleuze 1980, 121.

⁸⁷ W 11, 520-521.

einer solchen Dialektik hat Johannes von Patmos das Zeichen dieser entstellten Utopie inne, die durch die Vision des höchstambivalenten »Neuen Tiers« der Apokalypse symbolisiert wird. Schon für Deleuze führt nämlich die Offenbarung mit dem Neuen Tier eine rätselhafte wie unheimliche Figur ein:

Johannes von Patmos kündigte den Löwen von Juda an, aber stattdessen tritt ein Lamm auf, ein gehörntes Lamm, das brüllt wie ein Löwe und einzigartig heimtückisch geworden ist, umso grausamer und entsetzlicher, als es sich als Opfer ausgibt und nicht mehr als Opferpriester oder Henker. Ein Henker, schlimmer als die anderen.⁸⁸

Mit diesem paradoxen, »fleischfressende[n] Lamm [...] im Löwenpelz« bereitet die Religion für die Endzeit ein bislang unbekanntes, erschreckendes Gesicht vor: »Das Christentum wird in Wirklichkeit der Antichrist sein«.⁸⁹ Im Hinblick darauf erscheint die Erwähnung des Neuen Tiers bei Müller erst zweitrangig im Sinne Engels oder auch Ecos als Bild römischer Weltherrschaft bzw. kapitalistischer Gesellschaft zu deuten;⁹⁰ primär korreliert sie mit ihren anderen Erscheinungen in Müllers Werk, welche immer auf Brechts *Fatzer* verweisen. Die erste findet sich in Müllers Bühnenbearbeitung des *Fatzer*-Materials aus dem Jahr 1978:

Wir aber wollen uns
Setzen an den Rand der Städte und
Auf sie warten. Denn jetzt muß
Kommen eine gute Zeit; denn jetzt bald
Tritt hervor das neue Tier, das
Geboren wird, den Menschen aus-
zulösen⁹¹

Die Passage ist mit der »PROJEKTION: REVOLUTIONÄRE KRIEGE AUF VIER KONTINENTEN« überschrieben und ihr wird die »PROJEKTION: LENIN« direkt vorangestellt, was offenbar die Erwartung auf die Weltrevolution profiliert.⁹² Doch das durch das Enjambement deutlich getrennte »aus-lösen« schleicht gleichzeitig eine ambivalente Nebenbedeutung in die Verse ein, die mit einem Deleuze-ähnlichen Gestus die erneuernde Valenz des Tiers mit einer angedeutet destruktiven konterkariert. Der gesamte *Fatzer*-Komplex ist für Müller im Übrigen deswegen so interessant, weil er, so Ette,

⁸⁸ Deleuze/Deleuze 1980, 101.

⁸⁹ Deleuze/Deleuze 1980, 100-101.

⁹⁰ So schlagen Ebrecht (2001, 138) und Buck (2011, 59) vor.

⁹¹ W 6, 88. Vgl. GBA 10, 427-428.

⁹² W 6, 87-88.

die Menschen ganz nah an den Punkt heranzuführt, an dem sie eigentlich aufhören, Menschen zu sein und man sich fragt: was sind sie denn dann? Ist das anarchische Tier, das aus dem Altmenschen heraustritt, einfach nur destruktiv, oder lässt sich möglicherweise auch auf ihm so etwas wie eine neue Ordnung errichten?⁹³

Nach dem *Fatzer*-Modell steht das Neue Tier demnach für eine historische, ja revolutionäre Kraft, die jedoch noch rätselhaft bleibt und an der Grenze zwischen Erneuerung und Destruktion herumschleicht. In diesem Sinne wird auch *Anatomie Titus* das Motiv verdüsternd wieder aufnehmen, wenn Lucius' Gehirnwäsche durch die Goten als animalische »ZWEITE / GEBURT« »IM DAMPF DER DROGEN« vorgeführt wird, aus der schließlich »DAS NEUE / TIER« steigt.⁹⁴ Als verwildertes Hybridwesen, als »römischer Hund« wiedergeboren, wird Lucius jene Zerstörung Roms anführen, die gleichsam die Züge einer schreckhaften Erneuerung trägt. In der *Textanmerkung* zum Stück ist die Rede noch einmal von dem »neue[n] Tier, das den Zuschauerraum bevölkert, auf dem Sprung, den Menschen abzulösen«.⁹⁵ Der bedeutungsame Ersatz des Brechtschen »auslösen« durch »ablösen« bekräftigt die Ahnung einer eher destruktiven als heilsbringenden Wirkung des Tiers. In seiner Dankrede für die Entgegennahme des Kleist-Preises (1990) zitiert Müller ein letztes Mal aus Brechts *Fatzer*-Material,

geschrieben in der Erwartung von Hitler und Stalin, Auschwitz und Gulag: WIR ABER / WOLLEN UNS SETZEN / AN DEN RAND DER STÄDTE / WARTEND / AUF DAS NEUE TIER / DAS GEBOREN WIRD / DEN MENSCHEN AUSZULÖSEN. Das neue Tier schreibt keine Briefe, außer mit Telefax, das die Person auslöscht.⁹⁶

In dieser letzten Zitatwandlung wird das Verb ‚auslösen‘ mit seiner Kehrseite ‚auslöschen‘ direkt überlappt. Müller streicht außerdem den Satz zur abgewarteten »guten Zeit« und ersetzt den Lenin-Bezug durch die Figuren Stalins und Hitlers. Unzweideutig ist nunmehr, worauf das Heraufkommen des Tiers hinausläuft: Die revolutionären Energien schlagen in ein grausames Unterfangen um, das das unmenschliche Antlitz des Despoten trägt. Es ist klar, dass *Mommsens Block* in diesen Bedeutungshorizont gehört. Das Neue Tier wird seiner apokalyptischen Dimension restituiert. Die erwartete Revolution wird wie Deleuzes Christentum »ein Antichrist«.

Darauf aufbauend kann die gesamte Dialektik um die Antipoden Paulus und Johannes als chiffrierte Blaupause für die Entwicklungsproblematik revolutionärer Bewegungen

⁹³ Ette 2021, 133.

⁹⁴ W 5, 140.

⁹⁵ W 5, 193.

⁹⁶ W 8, 384.

gedeutet werden. Von anderer Seite lässt sich der Diskurs zugleich von einer bereits zitierten Konstellation erhellen, die Müller im Rückgriff auf Foucault als bestimmend für das Verhältnis von Utopie und Staat, genauer: für die bedrückende Wechselbeziehung zwischen »jüdisch-christlich-revolutionärem« und »römisch-staatlichem« Diskurs erachtet:

Der Staat reduziert aus Existenzgründen automatisch jede Utopie. [...] Michel Foucaults These ist, daß das problematische Verhältnis zwischen Utopie und Staat durch zwei Diskurse – den jüdisch-christlichen und den römisch-staatlichen – immer wieder zur Sprache gebracht wird. Jede revolutionäre Bewegung verbindet sich zunächst mit dem jüdisch-christlichen Diskurs, er ist der revolutionäre, der prophetische. Doch dann, wenn die Bewegung gesiegt hat, geht sie über in den römisch-staatlichen Diskurs. Das einzige Modell von Staat in Europa ist nach wie vor Rom.⁹⁷

Jene angeborene Ambivalenz von Christentum und Sozialismus als Bewegungen, die als Utopien Hoffnung verkörpern, in ihrer Umsetzung hingegen gewalttätig und autoritär werden, wird hier konzeptuell als dialektischer Umschlag eines Geschichtsmoments der utopieträchtigen Bewegung/Revolution in ein sukzessives Moment der reaktionären Zentralisierung/Erstarrung erfasst, wodurch sich der römisch-staatliche Diskurs jeden Widerstand wieder einverleibt und die eigene Souveränität gewaltsam wiederetabliert. Bezeichnenderweise ist der »jüdisch-christlich-revolutionäre Diskurs« für Müller »in zwei Hauptströmungen in diesem Jahrhundert« gemündet:

Die eine ist der Faschismus beziehungsweise Nationalsozialismus, die andere der Bolschewismus. Beide Strömungen aus dieser einen Quelle aber schlagen um in Varianten des römisch-staatlichen Diskurses. Und von da ab werden sie gefährlich.⁹⁸

An beiden politischen Strömungen habe sich also gerade das Prinzip *Rom* wie auch schon am Christentum wiedergezeigt. In diesem Sinne kann man die genannte Engelssche Interpretation des Neuen Tiers als römische Präfiguration übernehmen. Wenn das Tier heraufkommt, trägt es in der Kleist-Preisrede vielsagend die doppelte Signatur von »Hitler und Stalin, Auschwitz und Gulag« in sich.

Damit kommen wir zur Passage um den Sozialismus. Diese erscheint wie ein resignierter Abgesang auf ein System, in dem das Gesicht Roms durch die beschriebene Dialektik mitten im Widerstand wiederaufgetaucht ist. Denn wie beim Christentum ist die revolutionäre Utopie schließlich in eine neue ‚Imperialform‘ umgeschlagen: die Herrschaftspraxis

⁹⁷ W 11, 94-95.

⁹⁸ W 12, 776.

der »roten Cäsaren«, »fälschlich genannt Sozialismus«.⁹⁹ Der Text überfliegt deren Parabel von der fragwürdigen Geburt unter den »Bomben des Zweiten Weltkriegs«, die selbst Mommsens altes Haus in Charlottenburg »nicht verschont« haben, bis zum »Sturz der asiatischen Despotie Produkt / Einer falschen Lektüre«.¹⁰⁰ Wiederaufgegriffen wird hierbei der in *Anatomie Titus* postulierte ‚asiatische‘ Charakter Russlands, diesmal jedoch nicht im Sinne einer positiven Revolutionsenergie aus der Dritten Welt, sondern in dem eines autoritären Regimes, so wie es der frühe Marx für die asiatischen Despotien diagnostiziert hatte.¹⁰¹ Derart im »Strickmuster« der »Machthaber einer Illusion« gefangen,¹⁰² sei die Erwartung des Marxschen ‚Reichs der Freiheit‘ zur perversen »Kolonisierung der eigenen Bevölkerung« geraten. Eine im Gedicht zitierte Anekdote belegt dies prägnant:

Wie räumt man ein Minenfeld fragte Eisenhower
 Sieger des Zweiten Weltkriegs einen andern
 Sieger Mit den Stiefeln
 Eines marschierenden Bataillons antwortete Shukow¹⁰³

Unübertreffbar epitomisiert die Antwort des Sowjetmarschalls die menschenverachtende Gewalt im kommunistischen »System der Selbstausbeutung«, das Marx’ »Text skandierte[] mit Soldatenstiefeln«.¹⁰⁴ Millionenfache Schlachtverluste waren die Folge dieses skrupellosen Einsatzes russischen ‚Menschenmaterials‘, wozu die noch zahlreicheren Opfer der erzwungenen Kollektivierung der Landwirtschaft sowie der politischen Säuberungen im Rahmen von Stalins Verfolgungskampagne hinzukamen. Müller gedenkt ihrer im Vers über die »toten Kommunisten unter dem Eis«, in den »Tatarengräbern« Sibiriens, die das Sowjetimperium zum Gelände kalter Massengräber machen.¹⁰⁵

Mit dieser Diaschau sozialistischer Misere verflechtet sich allmählich das Ausgangsmotiv von Mommsens Denkmal und dessen vorübergehendem Ersatz durch das von Marx. Die beiden Denkmalwechsel liest Müller als symbolische Indikatoren vom Anfang und Ende einer Ära. Vier Verse umzingeln in entfernt chiastischer Anordnung die Passage über jene

⁹⁹ W 1, 261.

¹⁰⁰ W 1, 261.

¹⁰¹ Vgl. die verwandten Begriffe in MEW 20, 168 (»orientalische Despotie«) und 13, 9 (»asiatische Produktionsweise«). Für eine knappe Bedeutungsgeschichte der Begriffe von Marx bis Müller vgl. Ebrecht 2001, 139. Andernorts behauptet Müller, Stalins Terror sei ein Ausfluss der »Gewalt«, die »aus dem Asiatischen kommt« (W 12, 684). Vgl. auch W 8, 602: »... die asiatische Despotie, die Stalin realisiert hat«.

¹⁰² W 1, 261.

¹⁰³ W 1, 261-262.

¹⁰⁴ W 12, 193 und W 1, 261.

¹⁰⁵ W 1, 262.

Zeit, in der die Büste des »großen Historiker[s] / Des Kapitals« sein kurzes Leben am Universitätssockel verbringen durfte:

... Der Sockel ist wieder Ihr Standort
Vor der Universität benannt nach Humboldt
[...]
Die Universität benannt nach Humboldt
Vor der Sie wieder auf Ihrem Sockel stehn¹⁰⁶

Die Leichtigkeit, mit der der prestigevolle Sockel von Mommsen zu Marx und dann wieder zu Mommsen übergeht, scheint sich in der ‚reigenartigen‘ Form dieses Versrahmens widerzuspiegeln. Man spürt in den von ihm umschlossenen Versen einen Hauch melancholischen Eitelkeitsgefühls gegenüber jenem Denkmal, das wie sein Ideal nur »einen Staat lang« lebte, bevor es vom wiederetablierten Kapitalismus wieder abgerissen wurde. Im Nachhinein erscheint das große sozialistische Projekt als nichts mehr als ein »Sommergewitter« im kapitalistischen Großbild, ein unheilvoller »Mückentanz über Tatarengräbern«. Mühelos wird nun die Humboldt-Universität wieder »freigeschaufelt / [...] vom vermuteten Unrat des neuen / Köhlerglaubens nicht für Grafen und Barone«.¹⁰⁷

Doch als das Bild der »Tatarengräber« die unglückliche Sozialismus-Bilanz besiegelt, spezifizieren die darauffolgenden Verse: »WHERE THE DEAD ONES WAIT / FOR THE EARTHQUAKES TO COME / Wie Ezra Pound vielleicht sagen würde«.¹⁰⁸ Das »im ‚Pound-Sound‘ vorgelegte« Scheinzitat¹⁰⁹ – dessen Unechtheit durch den Irrealis suggeriert wird – ist eigentlich eine Anspielung auf die Toten- und Erdbebenvision in der *Offenbarung*:

... sah ich unten am Altar die Seelen derer, die umgebracht worden waren um des Wortes Gottes und um ihres Zeugnisses willen. Und sie schrien mit großer Stimme: Herr, du Heiliger und Wahrhaftiger, wie lange richtest du nicht und rächst nicht unser Blut an denen, die auf der Erde wohnen? Und [...] ihnen wurde gesagt, dass sie ruhen müssten noch eine kleine Zeit [...]. [D]a geschah ein großes Erdbeben, und die Sonne wurde schwarz wie ein härener Sack, und der ganze Mond wurde wie Blut.¹¹⁰

¹⁰⁶ W 1, 261 und 262.

¹⁰⁷ W 1, 262.

¹⁰⁸ W 1, 262.

¹⁰⁹ Buck 2011, 37.

¹¹⁰ Offb. 6, 9-12. Erst sekundär scheint der Vers auf die analoge Vision in Mt. 27, 51-52, die Jesu Tod am Kreuz folgt, zurückzuführen, wie es etwa Ebrecht (2001, 141) vorschlägt: »Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebt, und die Felsen zerrissen und die Gräber taten sich auf, und viele Leiber der entschlafenen Heiligen standen auf und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung und kamen in die heilige Stadt«.

Wie die unerlösten christlichen Toten, so warten die »toten Kommunisten« in ihren Gräbern auf den Tag des »großen Erdbebens«, den Moment ihrer künftigen Erlösung. Man erkennt das Benjaminsche Muster einer säkularisierten Apokatastasis, in der geschichtliche Revolution und messianische Erlösung zusammenfallen.¹¹¹ Aus der ausgemalten sozialistischen Todeslandschaft erwächst das angedeutete Bild des erschütternden Erdstoßes umso ausdruckskräftiger, wenn man bedenkt, dass das Erdbeben für Müller schon mindestens seit der *Verabschiedung des Lehrstücks* (1977) eine Chiffre für politische Sprengung und ‚Auferstehung‘, für den Einbruch des Anderen und der Utopie darstellt.¹¹² Der Hinweis ist jedoch weit davon entfernt, eine Zukunftsprophezeiung darzustellen. Wie das Gedicht *Glückloser Engel* 2 1991 bildstark belegt hatte, ist der ‚Engel der Utopie‘ für Müller im postsozialistischen Deutschland zwar irgendwo noch da, trotz allem hörbar, aber nicht mehr zu erkennen.¹¹³ »Das schließt nicht aus«, kommentiert Ludwig,

dass andere ihn noch erkennen können oder werden, in ferner Zukunft vielleicht, aber das Subjekt hat diese Hoffnung für sich aufgegeben. Damit ist zwar die Hoffnung für die Nachgeborenen nicht ganz erloschen, aber Heiner Müller wird sie nicht mehr bedienen noch predigen können.¹¹⁴

Müllers Zeit ist nur mehr, mit seinen eigenen Worten, diejenige von »dem vorläufigen Grab der Utopie, die vielleicht wieder aufscheinen wird, wenn das Phantom der Marktwirtschaft, die das Gespenst des Kommunismus ablöst, den neuen Kunden seine kalte Schulter zeigt, den Befreiten das eiserne Gesicht seiner Freiheit«.¹¹⁵ Erst in einem eventuellen Kollaps des Kapitalismus kann die sozialistische Utopie wieder erstarken. Bis dahin, gilt es sich von ihr »bis auf das nächste Erdbeben« zu verabschieden.¹¹⁶

¹¹¹ Vgl. dazu Stramaglia 2020, 25-26.

¹¹² Vgl. W 8, 187.

¹¹³ »Zwischen Stadt und Stadt / Nach der Mauer der Abgrund / Wind an den Schultern die fremde / Hand am einsamen Fleisch / Der Engel ich höre ihn noch / Aber er hat kein Gesicht mehr als / Deines das ich nicht kenne« (W 1, 236).

¹¹⁴ Ludwig 2009a, 40. Dasselbe belegt beispielweise folgende Interview-Äußerung: »Die Illusion ist verflogen, der Traum ist nicht ausgeträumt. Aber für Jahrzehnte wird [...] die Kunst der einzige Ort der Utopie sein, das Museum, in dem die Utopie aufgehoben wird für bessere Zeiten« (W 12, 41).

¹¹⁵ W 1, 233.

¹¹⁶ W 8, 187.

9.3 Geschichtliche Neurosen. Eine Zwangsverwandtschaft

»Entschuldigen Sie Professor den bitteren Tonfall«, besagen spätere Verse, aber im »wieder bereinigten« und von sämtlichen Resten der sozialistischen Vergangenheit »freigeschau-felt[en]« Berlin ist die Zeit ‚seismisch‘ still. »NICHT MEHR DIE LEIDENSCHAFT« kann Müller in sich erwecken, um durch das Schreiben wieder Anschluss an diese reaktionär-erstarrte Gegenwart zu finden.¹¹⁷ Ähnlich klingt zu Gedichtanfang die Aversion des »mürbe gewor-den[en]« älteren Mommsen:

Er mochte sie nicht die Cäsaren der Spätzeit
Nicht ihre Müdigkeit nicht ihre Laster
Er hatte genug an dem einzigen Julius
Der ihm wert war
[...]
Und DIE FAULENDEN JAHRHUNDERTÉ nach ihm
[...] Für wen
Die Grabschrift Daß der Geburtshelfer Bismarck
Zugleich der Totengräber des Reiches war
Der Nachgeburt einer falschen Depesche
Konnte geschlossen werden aus dem dritten Band¹¹⁸

Spürbar ist in diesen Versen das ‚Trauergefühl‘, das den Republikaner Mommsen, der die Revolutionen von 1848-49 aktiv unterstützt hatte und der die Geschichtsschreibung als un-trennbar von liberaler politischer Erziehung ansah, angesichts der römischen Kaiserzeit überfällt: die Trauer um eine Art »Tod der *polis*«, wie es Bernhardt Siegert treffend formu-liert hat.¹¹⁹ Denn der Beginn der Kaiserzeit stellte für Mommsen das Ende des »politischen Lebens« Roms dar:¹²⁰ Der geschichtstreibende Antagonismus der Bürgerkriege erlischt im geschlossenen Raum des »Kabinetts«¹²¹ und im Immobilismus einer Restauration im Zei-chen von Brot und Spielen. Zwar herrschte Frieden und Wohlstand wie vielleicht in sonst keiner Epoche, doch »die <schöpf>erische Kraft war ausgegangen und man begnügte sich, lediglich zu existieren«. ¹²² Das verblüffende Paradox wird im Gedicht prägnant erfasst:

Wie soll man den Leuten begreiflich machen

¹¹⁷ W 1, 257-258.

¹¹⁸ W 1, 257-258.

¹¹⁹ Siegert (in: Ernst) 1995, 100.

¹²⁰ Mommsen 2005², 137.

¹²¹ Mommsen 2005², 468.

¹²² Mommsen 2005², 58. Zitiert wird hier aus dem *Akademie-Fragment*: Die Spitzklammern Demandts rekon-struieren die Textteile, die durch den Hausbrand von 1880 unlesbar gemacht wurden.

Und wozu daß das erste Jahrzehnt unter Nero
[...]
Eine glückliche Zeit war für das Volk von Rom
Die glücklichste vielleicht seiner langen Geschichte¹²³

Bei der Revue der kaiserzeitlichen Quellen bleibt Mommsen in der Aporie eingefangen, dass die Regierung des blutigsten Tyrannen Roms für das Volk gleichsam auch die glücklichste Zeit darstellte.¹²⁴ Müller adressiert Mommsens Verduzttheit auch im Interview mit Kluge:

KLUGE Glaubst du eigentlich, daß Nero ein Bösewicht war? [...]
MÜLLER [...] Es gibt eine merkwürdige Äußerung von Mommsen, warum er neben anderem Gründen den vierten Band nicht geschrieben hat. Er sagt: »Wie kann man Studenten klarmachen, daß die Regierungszeit von Nero wahrscheinlich die glücklichste war, die die römische Bevölkerung je erlebt hat?«.¹²⁵

Die Senkung des Getreidepreises und die Organisation sensationeller Spiele, die dem frühen Nero die Sympathie der Massen erkaufte und Juvenals berühmte Formel *panem et circenses* inspirierten, drückt für Mommsen die gesamte Paradoxie der Kaiserzeit als Epoche aus, in der ein trügerischer Wohlstand mitten im politischen »Niedergang« (so Müllers Gedicht) gedieh und das Volk in »eine große, vergnügungssüchtige Masse«, Rom selbst in das »*caput mortuum*« des Imperiums verwandelte.¹²⁶ Schonungslos zeichnet Mommsen das wahre Gesicht einer müden, dahinsiechenden Gesellschaft hinter der dekadent-blühenden Fassade ab:

Die römische Kaiserzeit zeigt uns das römische Volk bis ins höchste Greisenalter, bis es in sich selbst zusammenbricht; denn nicht die Barbaren haben Rom umgestoßen. In der Kaiserzeit sehen wir die Römer ohne Streben, ohne Hoffnung, ohne eigentliche politische Ziele. Man beschränkt sich auf Konservierung der Grenzen. Die freudige Zeit des Werdens ist dahin, jegliche Probleme sind dahingeschwunden. Früher hatten die Staatsmänner wenigstens, wenn auch verwerfliche, Ideale: jetzt aber haben sie gar keine Ideale mehr. Die ganze Epoche, so lang sie auch ist, bleibt eine Epoche des Status quo.¹²⁷

Mühe los lassen sich in diesen Sätzen jene Themen wiedererkennen, die Müller schon wenige Monate zuvor in *Klage des Geschichtsschreibers* beschäftigt hatten. Die Diagnose einer politisch ziel- und ideallosen Elite, einer fröhlich stagnierenden Gesellschaft, kurz: einer

¹²³ W 1, 259.

¹²⁴ Mommsen spielt dabei auf Aurelius Victor (5, 2) an. Seine Originalaussage wird in Demandts *Einleitung* zitiert: »Aber wenn nun gefragt wird: was wurden die beste Zeit unter der römischen Kaiserepoche?, so antworteten die Römer selbst: die ersten zehn Jahre der Regierung Neros« (2005², 20).

¹²⁵ W 12, 287.

¹²⁶ Mommsen 2005², 137.

¹²⁷ Mommsen 2005², 67.

geschichtslosen Epoche lässt die ‚Klage‘ dieses modernen Geschichtsschreibers noch weit-
aus schärfer als die des Tacitus ausfallen:

Mommsen hat sich wieder und wieder abfällig über die „bleierne Langeweile“ und
die „öde Leere“ der Kaiserzeit, über die „Jahrhunderte einer faulenden Kultur“, die
„Versumpfung des geistigen“, die „Verrohung des sittlichen Lebens“ geäußert.¹²⁸

Poetisch verdichtete Bilder historischer Wüste, faulender Unzeit oder stagnierenden
»Sumpfs«¹²⁹ dominieren auch in Müllers Reprise und bestätigen jene erstaunliche Verbis-
senheit Mommsens gegenüber der Kaiserzeit, die etliche Kommentatoren als Symptom einer
»quälende[n] politische[n] Neurose« erklären wollten.¹³⁰

Offenbar hatte eine derart tiefempfundene Aversion mit Mommsens Person und po-
litischer Gegenwart zu tun; von diesem stetigen Fluchtpunkt konnte er, der sich als ein *ani-
mal politicum* von ganzem Herzen beschrieb,¹³¹ beim Schreiben nicht absehen: »Mommsens
Interesse an der Spätantike ist im Grunde dasselbe wie sein Interesse an der römischen Ge-
schichte überhaupt. Es ist die [...] Beziehung auf die eigene Zeit«.¹³² Demandts Aussage ist
nicht lediglich darauf zu beschränken, dass der liberal und pädagogisch eingestellte Histori-
ker sich in die Kaiserzeit nicht mit demselben ideologischen Einklang und derselben mora-
lischen Teilnahme hineinversetzen konnte, die seine Beschreibung des republikanischen
Roms kulminierend in der Cäsar-Figur gekennzeichnet hatten.¹³³ Verankert war Mommsens
‚Neurose‘ im umfassenden, entsetzlichen Eindruck, »die Gegenwart erlebe eine neue Spät-
antike«.¹³⁴ An verschiedenen Stellen in seinem Geschichtswerk betont Mommsen die einer-
seits »genetische«, andererseits »typologische« Beziehung der römischen Kaiserzeit zu sei-
ner deutschen Gegenwart, die ebenfalls den Umschlag einer verheißungsvollen Revolutions-
phase in eine reaktionäre Reichsgründung bezeugen musste.¹³⁵ Als strikter Gegner der Bis-
marckschen Ideologie deutschen (Welt-)Machtanspruchs und umso mehr des daraus stam-
menden autoritär-chauvinistischen Regiments Wilhelms II. mag der Historiker, so erwägt

¹²⁸ Demandt (in: Mommsen) 2005², 20.

¹²⁹ W 1, 259.

¹³⁰ Demandt (in: Mommsen) 2005², 23.

¹³¹ Zit. nach Ernst 1995, 78.

¹³² Demandt (in: Mommsen) 2005², 42.

¹³³ Mommsens Bewunderung für Cäsar geht aus dessen heroisierendem Porträt im 3. Band der *Römischen Geschichte* deutlich hervor. Vermittelt durch Demandt kann Müller einem Brief Wilamowitz’ sogar entneh-
men, »am Herzen gelegen habe ihm [sc. Mommsen] allein Caesar« (Demandt 2005², 21), was Müller in den
oben zitierten Versen zum »einzigsten Julius«, der Mommsen ‚reichte‘, direkt umsetzt.

¹³⁴ Demandt (in: Mommsen) 2005², 23.

¹³⁵ Demandt (in: Mommsen) 2005², 42.

Demandt aufgrund von dessen Schriften, den vierten Band auch aus diesem Grund auslassen haben: Das Schweigen über Geburt und Tod jenes früheren Imperiums hätte dem deutschen Reich, von Bismarck wie eine »Nachgeburt« (so *Mommsens Block*) zugleich geboren und begraben, eine »furchterregende Grabinschrift« erspart.¹³⁶

Mommsens Bezüge verraten einen Denkgestus, der Müllers Eigenem auffällig nahekommt: die Empfindsamkeit für ‚typologische‘ oder ‚genetische‘, erklärte oder unterschwellige Vernetzungen in der Geschichte, die die Erfassung verschiedener Epochen wechselseitig beleuchten und die historiografische wie dichterische *Kommunikation* zwischen Epochen in Benjamins Sinne ermöglichen. Es gibt »überzeugende« Parallelen zwischen der Lage Europas nach 1989 und der »römischen Kaiserzeit, die das Jahrhundert der Revolution beendete«, ¹³⁷ meint Müller im Gespräch über sein Werk. Der wiederkehrende Sieg des ‚Imperiums‘ über die Revolution, die punktuelle Integration divergenter Impulse in das reaktionäre Schema des *status quo* sowie das Abhandenkommen eines Antagonismus verbinden das imperiale Rom nach den Bürgerkriegen, das Bismarcksche Reich nach den Revolutionen von 1848-49 und das unter kapitalistischer Ägide wiedervereinigte Deutschland nach der sozialistischen Klammer miteinander. Wie Benjamin stellt Müller die kapitalistische Moderne ins Zeichen eines wiedergekehrten Rom und entdeckt eine Beziehung zu Mommsen gerade darin.¹³⁸ Weniger eine Wahl- als eine ‚Zwangsverwandtschaft‘, rührt diese Beziehung aus der Parallelität der jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnisse als einerseits dezidiert antisozialistisch eingestellte, andererseits infolge einer nationalen Vereinigung auf Großmachterlangung ausgerichtete ‚Geschwisterepochen‘ her. Hatte die von Mommsen miterlebte Bismarck-Ära das imperialistische Begehren einer verspäteten Nation bezeugt, so zeigt sich das neue alte Deutschland am Ende des 20. Jahrhunderts bereit, die ausstehenden Imperialpläne unter dem Wappen der »Deutschen Bank« wieder aufzugreifen.¹³⁹

Freilich kann man all dies auch in Müllers Fall als eine Art »politische Neurose« etikettieren, setzt doch der (heute weitestgehend überholte) Psychologiebegriff u. a. auf einen inneren Konflikt des Subjekts zum eigenen Umfeld den Akzent. Ein ebensolcher Konflikt bildet den Kern und Auslöser von *Mommsens Block*, wie eine entscheidende, nahtlos

¹³⁶ Mommsen, zit. nach Demandt (in: Mommsen) 2005², 23. Müllers Formel »Nachgeburt einer falschen Depesche« (W 1, 258) spielt dabei auf die Emser Depesche an, die 1870 zu Frankreichs Kriegserklärung an Preußen und damit indirekt zur neuen Reichsgründung 1871 mit allen späteren Folgen führte.

¹³⁷ W 12, 473.

¹³⁸ Benjamin 1991, I/2, 593.

¹³⁹ W 1, 263.

nach der Sozialismus-Passage erzählte Episode bestätigt. In einem abrupten Szenenwechsel schlägt hier der poetische Duktus vom elegischen in einen zornigen Tonfall um und versetzt den Leser in eine Alltagsszene des neuen Deutschlands, eine sich in trivialen Gesprächsphrasen entfaltende »dramatische Ur-Szene des Kapitalismus«:¹⁴⁰

Gestern beim Essen in einem Nobelrestaurant
In der wieder bereinigten Hauptstadt Berlin
Blätterte ich in den Mitschriften Ihres Kollegs
Über die Römische Kaiserzeit frisch vom Buchmarkt
Zwei Helden der Neuzeit speisten am Nebentisch
Lemuren des Kapitals Wechsler und Händler
Und als ich ihrem Dialog zuhörte gierig
Nach Futter für meinen Ekel am Heute und Hier.¹⁴¹

Die gelauschte Unterhaltung wird alsdann ausführlich wiedergegeben; sie malt ein wenig schmeichelhaftes Porträt ihrer Akteure als derbe, »dumm[e]« und skrupellos-verbrecherische Geschäftsmänner der Deutschen Bank aus, die sich ungeniert darüber unterhalten, wie sie jemanden für ihre Geschäfte manipulieren können.¹⁴² Ihre Sprechweise verrät, wie sehr diese ‚affenartigen‘ »Helden des Kapitals« in einem allein von Umsatzsteigerung, Kalkulation und Verkaufsstrategien bestimmten Horizont gefangen sind, innerhalb dessen ihnen jedes Mittel recht ist. Kameraartig versetzt sich der Blick sodann »fünf Straßen weiter«, wo »wie die Sirenen Andeuten / [...] die Armen auf die Ärmsten ein[schlagen]«. ¹⁴³ Einprägsam denunziert das Bild der von der Polizei gewaltsam unterdrückten Volksproteste die Absurdität einer Situation, in der die unteren Klassen – die Demonstranten auf der einen, die Polizisten auf der anderen Seite – sich gegenseitig bekämpfen, anstatt sich gemeinsam gegen die wahren Verantwortlichen ihres Unbehagens zu wenden, die ungestört im Restaurant um die Ecke essen. Die Verse rufen ein 1994 geäußertes Plädoyer Müllers für Pasolini in Erinnerung, der bei den 68er Studentenbewegungen provokativ »für die Polizisten Partei ergriff, weil es Arbeiterkinder sind«. ¹⁴⁴

Spürbar ist die Korrelation der Sequenz mit der analogen Berlin-Szenerie des 1990 verfassten Gedichts *Herz der Finsternis nach Joseph Conrad*. Hier werden Momentaufnahmen aus der kapitalistischen ‚Kolonisierung‘ Ostdeutschlands mit dem Dialog »zweier

¹⁴⁰ Buck 2011, 91.

¹⁴¹ W 1, 262.

¹⁴² W 1, 262-263.

¹⁴³ W 12, 263.

¹⁴⁴ W 12, 530.

Geschäftsreisender«, die den asiatischen Markt unter sich aufteilen, unmittelbar kurzgeschaltet. Die spontane Reaktion des lyrischen Ichs auf die Wahrnehmung der neuen »schau-
rigen [...] kapitalistischen Welt« und ihrer historischen Echos ist ebenfalls eine der viszer-
alen Abstoßung (vermittelt durch ein Conrad-Zitat): »THE HORROR THE HORROR THE HOR-
ROR«. ¹⁴⁵ So wie in *Mommsens Block* fällt hier Müller im kapitalistisch »wieder bereinigten«
Berlin einem Ekel anheim, der nach eigenem Bekenntnis mit »Wiederholung«, mit der
»Wiederkehr von etwas Altem« zu tun hat. ¹⁴⁶ »Sein Krebs hieß Ekel«, brachte es Christoph
Hein – ähnlich wie Volker Braun – nach Müllers Tod auf den Punkt. ¹⁴⁷

Gleichsam schleicht sich in die Darstellung sozialer Ungleichheiten die implizite Er-
kenntnis hinein, dass die denunzierende lyrische Stimme immerhin selbst im Nobelrestau-
rant neben den »Herren« mit »Zigarren und Cognak« sitzt, mit Mommsens Buch beschäftigt,
anstatt beim Volk unter Sirenen und Barrikaden zu sein. Nicht gänzlich nach außen ist dem-
nach vielleicht jene stoßende Regung des »Ekels« gerichtet, die Müller beim Anblick der
Szene überkommt – man bedenke noch einmal, dass das Wort ‚Ekel‘ seit der *Hamletma-
schine* stets als Ausdruck eines Selbstabscheus angesichts des eigenen Privilegs figuriert.
Der Ekel für die ‚Täter‘ wächst umso stärker in demjenigen, der unter den Tätern sitzt und
ihre »Tierlaute« freiwillig-unfreiwillig, eingeklemmt zwischen (Selbst-)Hass und Ohn-
macht, aufschreibt:

Tierlaute Wer wollte das aufschreiben
Mit Leidenschaft Haß lohnt nicht Verachtung läuft leer
Verstand ich zum erstenmal Ihre Schreibhemmung
Genosse Professor vor der römischen Kaiserzeit
Der bekanntlich glücklichen unter Nero ¹⁴⁸

Der weitläufige Strom der Lemurenlaute mündet im irritiert-verzweifelden Ohnmachtsbe-
kenntnis seines Zuhörers: Hass und Ekel sind nicht mal mehr produktiv, die Empörung treibt
ihn nicht mehr an den Schreibtisch – wie die Gefühle »läuft« das Schreiben »leer«. Doch
genau da, wo die Verachtung ihren Tiefpunkt erreicht, kommt der Drehpunkt des Gedichts,
der Moment der dramatischen Agnition und der ‚Falllösung‘: Zum ersten Mal »versteht« die
lyrische Stimme in jenem Restaurant Mommsens Schreibhemmung, und zwar nicht so wie

¹⁴⁵ W 1, 234.

¹⁴⁶ W 12, 421.

¹⁴⁷ Der Satz stammt aus Heins Kurztext *Wunden. Für Heiner Müller zum 9.1.1996* (in: Hörnigk/Boulez 1996, 24). Für Brauns Äußerung vgl. § 8.6.

¹⁴⁸ W 1, 263.

sie die Philologen und Historiker bisher sachlich-zerebral begriffen hatten; die dialogische Suchbewegung des Gedichts mündet in der *Identifikation* mit Mommsens Schweigen, in jene »psychische Übertragung« in den *Schriftsteller* noch mehr als Wissenschaftler Mommsen hinein,¹⁴⁹ die selbst dem akutesten philologischen Detektiv, dem berühmten Wilamowitz, nicht gelungen war: »Wie die anderen«, so Mommsens Biograf Lothar Wickert, »so irrt auch er, wenn er das Hindernis draußen sucht und nicht in Mommsen selbst«.¹⁵⁰ Im wiedervereinigten Deutschland, der »bekanntlich glücklichen« späten Blüte des Kapitalismus, in der die hohen »Einschaltquoten« das Volk wie unter Nero fröhlich betäubt und politisch geblendet halten,¹⁵¹ erlebt Müller erstmals auch jene überwältigende Aversion für die eigene Umwelt, die die Sprache zerschlägt. Er entdeckt die beängstigende Übelkeit an der ewigen Wiederkunft der Reaktion und der ewigen Niederlage der Utopie, die schon Mommsen nur allzu klar gewesen war und im Gedicht eine verschleierte Formulierung als »Angst« der Toten »vor der ewigen Wiederkehr« findet.¹⁵² Der Unwille Theodor Mommsens, sich jenem Imperium zuzuwenden, das die Republik abgelöst hatte und zusehends als Vorläufer des ihm widerwärtigen Bismarckschen Kaiserreichs erschienen war, diese Unwilligkeit wird von Müller nun erstmals explizit als Metapher für das Ausbleiben seiner eigenen literarischen Sprache aufgezeigt. Mommsens ‚Block‘ ist ab dieser Stelle offiziell Müllers ‚Block‘: weniger eine Schreibhemmung als eine Schreibweigerung, »keine artistische Unfähigkeit, sondern die politische Unlust, ein „Heute und Hier“ abzubilden, das ihm weniger unsagbar denn unsäglich erscheint« und die Schreibblockade als unmittelbaren Reflex einer internalisierten *Geschichtsblockade* entlarvt.¹⁵³

9.4 Die unerträgliche Leichtigkeit des Schreibens

»Es gibt einen Sandhaufen, aber keine Geschichte, einen Sumpf, keinen Fluß«: So erklärte Mommsen im Februar 1884 gegenüber Wilamowitz die »Empfindung«, dass das »Unternehmen« des vierten Bandes »umsonst mit dem Unmöglichen ringt«.¹⁵⁴ Die Metapher sollte

¹⁴⁹ Kreikebaum 2003, 343.

¹⁵⁰ Wickert 2006², III, 419.

¹⁵¹ In der Passage um Neros Regierungszeit (W 1, 259) signalisiert der Anachronismus der »Einschaltquoten«, die die antiken Zirkusvorstellungen mit dem Westfernsehen assoziiert, die Parallele zwischen der römischen Praxis und der deutschen Gegenwart, in der die industriell gewordene staatliche Unterhaltungsmaschine ebenfalls für die Ablenkung der Bevölkerung von politischen Fragen und unbequemen Erkenntnissen sorgt.

¹⁵² W 1, 257.

¹⁵³ Schütte 2010a, 98.

¹⁵⁴ Brief an Wilamowitz vom 4. Februar 1884, zit. nach Wickert 2006², III, 663.

die Abwesenheit von Bewegung und Werden in einer Kaiserzeit betonen, in der seiner Ansicht nach jeder verändernde Impuls in stagnierende Bürokratien und schwerfällige Hofmechanismen pünktlich wieder eingesogen wurde. Diese umfassende Erstarrung entzog die imperiale Epoche für Mommsen schlichtweg aus der Sphäre historischer Erzählung, die der an den großen Geschichtsnarrationen der Romantik geschulte Historiker inhärent als *Entwicklung* begriff. Es ist demnach die gesamte »Idee der Geschichte«, die Mommsen, wie Müller-Schöll treffend bemerkt, an der Kaiserzeit scheitern sieht.¹⁵⁵ Der »Sandhaufen«, der »Sumpf«, in dem die römischen »Adler« in Müllers Gedicht stecken bleiben,¹⁵⁶ ist das objektive Korrelat einer Geschichte, die einen immobilen Zustand der ‚Posthistorie‘ im Sinne Niethammers erreicht zu haben scheint: den Endpunkt ihrer ideellen Progression. In seinem 1989 geschriebenen Aufsatz theorisiert Niethammer Posthistorie als »nicht das Ende der Welt, sondern das Ende von Sinn«, als den Verlust eines *telos* in der Geschichte, ob säkular als Fortschritts- und Ideengeschichte oder religiös als Heilsgeschichte konzipiert.¹⁵⁷ In der postideologischen Welt nach den Blöcken schien Müller die eine wie die andere ihre Endstation gefunden zu haben.

In ähnlichem Sinne definiert Gustav Seibt *Mommsens Block* als Schlussdokument und »Grabstein« der DDR-Literatur, in dem Müller nicht nur von der DDR, sondern auch von der Geschichte, von der Möglichkeit ihrer sinnvollen Verschriftlichung Abschied nimmt.¹⁵⁸ Jene Grabinschrift, die Mommsen seinem Staat hatte aussparen wollen, schreibt Müller an seiner Stelle. Denn das *cecidit manus* seines allzu »müden« Doppelgängers reflektiert dieselbe Empfindung einer *geschichtlichen* Müdigkeit, auf welche Mommsen nur noch durch die Verweigerung der Repräsentation reagieren konnte. »Das letzte Programm ist die Erfindung des Schweigens«, lautet das Ende von *Ajax zum Beispiel*.¹⁵⁹ *Mommsens Block* entwirft das komplementäre Bild eines Schreibens »ins Leere« eines geschichtlichen Vakuums.¹⁶⁰ Der Gedanke fungiert als Wasserscheide zwischen den beiden Gedichthälften, bezieht sich also auf Mommsens so sehr wie auf Müllers eigene Lage, die »leere Jetztzeit« des Kapitalismus. Für beide scheitert die historische Reflexion an ihrer Kodifizierung, wobei eine ausgeprägt *mediale* Dimension ins Spiel kommt. Diese entwickelt sich im Sinne einer

¹⁵⁵ Müller-Schöll 2017, 57.

¹⁵⁶ W 1, 259.

¹⁵⁷ Niethammer 1989, 9.

¹⁵⁸ Seibt 1998, 35.

¹⁵⁹ W 1, 294.

¹⁶⁰ W 1, 260.

Dichotomie, die die Gedichtpassagen über die Gründe von Mommsens Schreibhemmung implizit konstruieren.

Es ist kein Zufall, dass Müller mit Theodor Mommsen jenen Historiker wählt, der 1902 als erster Deutscher und zweiter Preisträger überhaupt mit dem Literaturnobelpreis bedacht wurde. Als einstimmiges Modell einer rigoros forschenden und narrativ schildernden Geschichtswissenschaft verkörperte dieser den »Typus des sowohl gewissenhaft sammelnden als auch schöpferisch fruchtbaren Autors«, den selbst Nietzsche als solchen anerkannte.¹⁶¹ Für das Nobelkomitee war er ebenfalls »the greatest living master of the art of historical writing«, denn »his intuition and his creative power bridge the gap between the historian and the poet«.¹⁶² Was die ersten Bände der *Römischen Geschichte* einzigartig macht, ist tatsächlich die ausgeprägt *narrative* Qualität der wissenschaftlichen Darlegung, die sich sehr an die antiken Historiografen bis in den literarischen Schreibstil anlehnt. Für Mommsen galt im Übrigen ausdrücklich, dass Fantasie »wie aller Poesie so auch aller Historie Mutter ist«, was in Müllers eigenem Konnex von Kunst und Geschichte, von »Poesie als Erinnerungsarbeit der Imagination«, nur Einklang finden konnte.¹⁶³

Mommsens Block gibt indes ein deutlich anderes Bild des Historikers wieder, das weniger dem jungen Mommsen von 1854-56 als dem älteren Verfasser des fünften Bands (1885) entspricht. Durchgemacht hat dieser einen grundlegenden Paradigmenwechsel in seiner Methode, der ihn von dem »göttlichen Hochmut« der »JUNGEN JAHRE«, d. h. von seiner früheren, romantisch geprägten Schreibweise deutlich hinweggebracht hat.¹⁶⁴ Angesetzt hat stattdessen jener Prozess positivistischer Trennung der Wissenschaft von der Literatur, der einen der grundlegenden epistemologischen Brüche des 19. Jahrhunderts darstellte.¹⁶⁵ Im Vorwort zum fünften Band zieht Mommsen den wissenschaftlichen Wert antiker Historiografie stark in Zweifel und beklagt diese als »disparate[] literarische[] Überlieferung, die zwischen mangelnder Aussagekraft, Überzeichnung und Fälschung changiert«.¹⁶⁶ Sein Stil entwickelt sich hin zu einer wissenschaftlich-neutralen Faktizität, die den früheren narrativen Pathos verlässt und insoweit schon den Zeitgenossen als »zwar wertvoll, aber zweifellos

¹⁶¹ Pontzen 2000, 341. Vgl. Nietzsches Brief an Peter Gast vom 18. Juli 1880, zit. nach Demandt (in: Mommsen) 2005², 36.

¹⁶² Frenz 1969, 6 und 8.

¹⁶³ Mommsen 2021⁴, V, 15. W 12, 723.

¹⁶⁴ W 1, 259.

¹⁶⁵ Vgl. Cramm 2009, 113-115.

¹⁶⁶ Cramm 2009, 116. Vgl. Mommsen 2021⁴, V, 13-16.

trocken« vorkam.¹⁶⁷ Waren etwa die pointierten Porträts geschichtlicher Figuren – sei es die abwertenden wie das des Pompeius oder Cicero oder die heroisierenden wie das Cäsars – der Schlüssel seines Kritik- und Publikumserfolgs gewesen, so schreibt Mommsen nun über die Darstellungen im neuen Buch: »Es ist dem Künstler, nicht dem Geschichtsschreiber erlaubt, das Antlitz des Arminius zu erfinden«.¹⁶⁸ Poesie und Historiografie gehen bei ihm wieder getrennte Wege.

Symptomatisch für Mommsens Umorientierung war seine nach der Veröffentlichung der ersten drei Bände verstärkte Hinwendung zum *Corpus Inscriptionum Latinarum*, der noch heute umfassendsten und bedeutendsten systematischen Sammlung lateinischer Inschriften. Wie Demandt erwähnt, dürfte die Arbeit an diesem gigantischen Parallelprojekt ein wichtiger Faktor gewesen sein, der aus organisatorischen wie auch methodischen Gründen das Fortschreiben der *Römischen Geschichte* behinderte.¹⁶⁹ So lautet in *Mommsens Block* die Arbeitsdevise des älteren Historikers gerade ‚Epigrafik‘, ihr Gegenpart ‚Poesie‘. Die Vorbehalte, die Mommsen gegenüber den literarischen Quellen hegte, spiegeln sich im Gedicht in den kursierenden Spekulationen über die Ursachen für Mommsens Schreibhemmung wider, die die Medialität der vorgebrachten Überlegungen unmittelbar mitreflektieren. Im Kontrast zu den »Briefen Gerüchten Vermutungen«¹⁷⁰ der Ermittler des fehlenden vierten Bands hebt sich hier Mommsens gegenteiliger Gestus hervor, der die Geschichte objektiv und anhand von offiziellen Quellen wie »Inschriften« erfassen will, denn

[...] Wer mit dem Meißel schreibt
 Hat keine Handschrift Die Steine lügen nicht
 Kein Verlaß auf die Literatur INTRIGEN UND
 HOFKLATSCH Selbst die silbernen Fragmente
 Des lakonischen Tacitus nur Lektüre für Dichter
 Denen die Geschichte eine Last ist
 Unerträglich ohne den Tanz der Vokale
 Auf den Gräbern gegen die Schwerkraft der Toten¹⁷¹

Mit allem Nachdruck grenzt sich dieser Mommsen von einer Geschichtsschreibung der »Dichter« ab, die die nichtverifizierbare *doxa* der Gerüchte und der inoffiziellen Versionen zugunsten der schönen Form in das eigene Werk zulassen. Interessiert seien diese, so

¹⁶⁷ James Bryce, zit. nach Demandt (in: Mommsen) 2005², 18. Meine Übs.

¹⁶⁸ Mommsen 2021⁴, V, 16.

¹⁶⁹ Demandt (in: Mommsen) 2005², 18.

¹⁷⁰ W 1, 257.

¹⁷¹ W 1, 257.

Mommsens klare Unterstellung, nicht an einer faktisch-neutralen Geschichtsschreibung; eine solche Schilderung sei ihnen hingegen sogar »unerträglich« ohne das sprachliche *lusus*, ohne jenen »Tanz der Vokale«, der die Schwere des Materials – die »Schwerkraft der Toten« – für den Leser erleichtert. Das Misstrauen gegenüber auktorialer Geschichtsschreibung findet einen ausdrücklichen Referenten in Tacitus, wobei dessen Bild als literarischer Genießer der geschichtlichen Schilderung implizit wieder auftaucht.¹⁷² »Selbst die silbernen Fragmente« desjenigen, der sich eine programmatisch neutrale Methode *sine ira et studio* vorgenommen hatte,¹⁷³ scheitern nach Mommsens Urteil letztlich da, wo sie dem literarischen Impuls, dem ästhetischen »Tanz« in seiner Fälschungsanfälligkeit nachgeben.

Professionelle Lügner sind die Dichter im Übrigen bekanntlich schon seit Plato.¹⁷⁴ Nicht an ihre beredten und unverlässlichen Dokumente will sich Mommsen als Historiker halten, sondern nur an die Zeugnisse der Steine. Nur diese können nämlich »nicht lügen«, weil der harte Duktus des Meißels die subjektive »Handschrift« (d. h. Perspektive und Meinung) des Schreibenden auslöscht. Offenbar wünscht sich Mommsen die exakte, steinige Schwere des Monuments dabei nicht nur für seine Quellen, sondern auch für das eigene Werk, die Handschrift möchte er selbst zugunsten des Meißels verlieren. Doch gerade diese positivistische Genauigkeitsillusion wird seine Methode schließlich ins Wackeln bringen. Mit der Kaiserzeit stellt sich nämlich das Problem, dass die zuverlässigen Steinquellen nunmehr knapp ausfallen: Die zeitgeschichtliche Tendenz zur Intrige korreliert mit einem »Mangel an Inschriften« zugunsten des Geplauders über »Skandale und Intimitäten«, jenem »sittenlosen Hofklatsch, den Mommsen meinte aussparen zu müssen«.¹⁷⁵ Die ins Gedicht übernommene Formel »INTRIGEN UND HOFKLATSCH« bezieht sich gerade auf diese unzähligen, historisch belanglosen und lügnerischen Berichte der Affären, Schand- und Übeltaten der Kaiserzeit, die einer sachlich-kritischen Geschichtswiedergabe im Wege stehen. Die Wendung paraphrasiert auch die englischsprachige Äußerung Mommsens, die Müller dem Gedicht als Motto voranstellt: »What authorities are there / beyond Court tittle-tattle«.¹⁷⁶ Der Satz entstammt einem Zeugnis des britischen Politikers, Historikers und Juristen James Bryce, welche Demandt so wiedergibt:

¹⁷² Es ist Demandt selbst, der Tacitus als Prüfstein einbezieht, indem er Mommsen statt eindeutiger Abneigung gegen die Kaisergeschichte eine »taciteische Haßliebe« zuschreibt, die »emotionale Aversion mit intellektueller Zuwendung verbindet« (in Mommsen 2005², 25).

¹⁷³ Tac. *Ann* 1, 1.

¹⁷⁴ Plat. *Rep.* 2, 382d und *passim*.

¹⁷⁵ Demandt (in: Mommsen) 2005², 21.

¹⁷⁶ W 1, 257.

As to Mommsen, I asked him in Berlin in 1898 why he did not continue his History of Rome down to Constantine or Theodosius; but he raised his eyebrows and said „What authorities are there beyond Court tittle tattle?“ For his book on the Provinces of the Empire he had at least materials in the inscriptions and in antiquities...¹⁷⁷

Ohne die *auctoritas* der Inschriften bleibt über die Kaiserzeit nur ein unterschiedsloses »tittle-tattle«, im Vergleich zum fünften Band sicherlich ‚saftig‘ für die Leser, doch immerhin ein narratives Sumpfland, das keinen Fortschritt, keine Wandlungen in der öffentlichen Politik dokumentiert:

Im Sumpf die Adler Warum das
Aufschreiben nur weil die Menge es lesen will
Daß in den Sümpfen mehr Leben ist als
In der Höhe weiß die Biologie¹⁷⁸

In diesem sumpfigen Morast der Geschichte und ihrer Quellen bleibt Mommsens Kaiserzeiterzählung stecken. Zwischen den ersten drei und dem »trockenen« fünften Band steht nicht nur das Eindringen positivistischer Gebote in den historiografischen Epochendiskurs; dazwischen steht noch mehr eben *der vierte Band*: ein unmöglicher Text, in dem die Geschichtsnarration an ihrem Inhalt kapituliert. Die vom jungen Mommsen gerne heraufbeschworene »Fantasie« reicht nun nicht mehr aus, um die Lücken und Widersprüche der unzähligen, unzuverlässigen Versionen zu überbrücken und die disparaten Elemente zu einem kohärenten Ganzen zusammenzufügen.¹⁷⁹

Aus dieser Erkenntniskrise bieten die Steine auch keinen Ausweg: Der Historiker entdeckt, dass sie nicht nur in quantitativer Hinsicht mangelhaft sind, sondern vor allem im Sinne, dass sie das wirkliche Werden einer Epoche nicht begreifen. »WAS WIR VERSTEHEN SIND DIE INSTITUTIONEN«, schreibt Müller, Mommsen zitierend: »Die Institutionen können wir einigermaßen begreifen, den Werdeprozess hat schon das Altertum nicht gekannt und wir werden ihn nie erraten«.¹⁸⁰ Jenseits der rechtlich geformten Einrichtung eines Staatswesens bleibt der konkrete historische Ablauf mit seinen unzähligen unvorhersehbaren Einflussfaktoren größtenteils unergründlich. Die verworrene Konstellation der Kaiserzeit, in der alles Intrigue und nichts Institution ist, stellt den Historiker vor ein irritierendes *ubi sunt*, in dem der Leser auch die filigrane Frage Müllers an die spurlos verschwundene sozialistische

¹⁷⁷ Bryce, zit. nach Demandt (in: Mommsen) 2005², 18.

¹⁷⁸ W 1, 259.

¹⁷⁹ Mommsen 2021⁴, V, 15.

¹⁸⁰ So Mommsen in einem Brief an Wilamowitz, zit. nach Demandt (in: Mommsen) 2005², 18.

Welt zwischen den Zeilen erkennt: »Warum / Zerbricht ein Weltreich Die Trümmer antworten nicht«. ¹⁸¹ Die vielleicht zu humanen Fragen des Wissenschaftlers sind durch Steine und Ruinen nicht zu beantworten.

»Mir fehlt nur die Unbefangenheit oder Unverschämtheit des jungen Menschen, der über alles mitspricht und abspricht und sich insofern vortrefflich zum Historiker qualifiziert«, schreibt Mommsen wieder an Wilamowitz; ¹⁸² Müller konzentriert den Ausspruch in die versifizierte Wendung: »DER MUT ZUM IRRTUM / DER ZUM HISTORIKER QUALIFIZIERT«. Mit diesen Worten räumt Mommsen die eigene Sackgasse ein: »Ich weiß jetzt / *Leider* was ich nicht weiß«. ¹⁸³ Je mehr er sich um ‚steinerne‘ Genauigkeit bemüht, desto mehr dieser unerreichbare Vorsatz ihn von seiner Aufgabe entfernt. Eingefangen im Widerspruch zwischen Schriftsteller und Epigrafiker – diese ‚zwei Mommsens‘, die auch Wolfgang Ernst nicht ganz aufeinander abstimmen zu können meinte ¹⁸⁴ –, verzichtet der Historiker schließlich ganz auf seine Arbeit:

Immerhin haben Sie selbst die Publikation
Ihrer Kollegs per Testament verboten
Weil der Leichtsinn auf dem Katheder Verrat übt
An den Mühlen des Schreibtischs Selbst die AENEIS
Wollten Sie verbrannt sehn nach dem Willen
Des gescheiterten Vergil Dem Augustus
Baumeister Roms selber zögernd vor der Vollendung
Weil sie den Abgrund verschweigt die Unsterblichkeit aufzwang
Die GÖTTLICHE KOMÖDIE wäre nicht
Geschrieben worden oder weniger dauerhaft
Ohne sein Verdikt gegen das Feuer
Und ich wollte Sie könnten Kafka lesen Professor ¹⁸⁵

Man erfährt an dieser Stelle, dass Mommsen die Publikation seiner Mitschriften eigentlich verboten hatte, wobei die Isotopie von Leichtigkeit und Schwere weitergesponnen wird: Mit dem Leichtsinn des in der Vorlesung Gesprochenen hätte er selbst noch eine inadäquate

¹⁸¹ W 1, 258. Der Satz lässt sich auf eine in englischer Sprache überlieferte Aussage Mommsens zurückführen, der zufolge er »had never been able to make up his mind, as to what it was, that brought about the collapse of the Roman Empire and the downfall of Roman civilization«. Die Quelle ist Murray Butler, zit. nach Demandt (in: Mommsen) 2005², 18.

¹⁸² Brief Mommsens an Wilamowitz vom 2. Dezember 1883, zit. nach Demandt (in: Mommsen) 2005², 19.

¹⁸³ W 1, 258. Hervorhebung hinzugefügt.

¹⁸⁴ So Ernst in einer Podiumsdiskussion zu *Mommsens Block*: »Am Ende verfügen wir über mindestens zwei verschiedene Varianten Mommsens: den literarischen, erzählstarken Mommsen und den klarblickenden, berechnenden Mommsen« (Ernst 1995, 92).

¹⁸⁵ W 1, 261.

Quelle geschaffen, die den Ernst des Stoffs »verraten« hätte. Der Zweifel drängt sich auf, hinter Mommsens spasmodischer Suche nach einem ‚bildhauerisch‘ exakten Duktus, hinter seinem Unbehagen an der unerträglichen Leichtigkeit des Ausdrucks stecke so etwas wie eine Angst vor der fixierenden Wirkung der Schrift, vor jener erzwungenen »Unsterblichkeit«, die den »Abgrund« unerforschlicher Geschichtsmäander hinter einen künstlichen Schein der »Vollendung« kaschiert – Müller hatte für sich in der Autobiografie die eindrucksvolle Wendung eines »Verschwinden[s] der Erzählung in der Schrift« gefunden.¹⁸⁶

In den zitierten Versen lässt sich die stillschweigende Implikation verspüren, Demandts Edition habe genau dies gemacht: Mommsens Werk eine unerwünschte Unsterblichkeit aufgezwungen. Aus dessen Rechtfertigung für den Verstoß gegen Mommsens Willen entnimmt Müller die Parallele zu Vergil sowie die Erwägung, dass der Historiker »freilich der Meinung [war], Vergil hätte gut daran getan, die *Aeneis* selbst zu verbrennen«.¹⁸⁷ Die *Aeneis* hatte Mommsen in politischer Hinsicht tatsächlich als Ausdruck von Unterwürfigkeit und monarchischer Zelebration kritisiert, die den »Abgrund« der Schattenseiten von Augustus’ Regierung »verschweigt«;¹⁸⁸ daraus leitete er ab: »Seine Selbstkritik in dem Wunsch, das Gedicht zu verbrennen, war vollständig berechtigt«.¹⁸⁹ Doch gerade mit ihm, so wie dann auch mit Kafka und indirekt mit Dante, wird Mommsen von Müller angereicht.¹⁹⁰ Alle werden unter dem gemeinsamen Nenner ‚Publikationsverbot per Testament‘ in eine geistesgeschichtliche Kontinuität gestellt, in der die »Vollendung« ein Grund zum »zögern«, »das Autodafé zum letzten Ausweis poetischer Kompetenz« wird.¹⁹¹

Vergil, Mommsen und Kafka figurieren gleichsam als Schriftsteller, die von der jeweiligen Zeit verraten wurden: Ihr Werk wollten sie verbrannt sehen, »um eine Leere, ein Schweigen zu hinterlassen, um den Abgrund zu bezeugen, der zwischen der Zeit des Lebens und der Zeit der Welt klafft«.¹⁹² Müller erkennt einerseits die Gründe der »Verdikt[e] gegen das Feuer« an, die Augustus, Max Brod und Demandt selbst jeweils beschließen; die

¹⁸⁶ W 9, 287.

¹⁸⁷ Demandt (in: Mommsen) 2005², 46.

¹⁸⁸ Nach Mommsens Urteil seien bei Vergil die »großartigen Motive der republikanischen Sage weggelassen, alles ist auf das Mittelmaß des Zeitalters zurückgedrückt. Nur wenn Vergil das neue Kaisertum feiert, bricht ein wärmerer Ton durch« (2005², 142).

¹⁸⁹ Mommsen 2005², 142.

¹⁹⁰ Dante wird insoweit erwähnt, als seine *Divina Commedia*, wäre Vergils *Aeneis* nicht durch Augustus’ »Verdikt gegen das Feuer« gerettet worden, auch nicht entstanden wäre, oder wenigstens nicht in der Form, in der wir sie heute noch kennen.

¹⁹¹ Püllmann 2003, 74.

¹⁹² Fiorentino 2013, 107. Meine Übers.

Apostrophe an Mommsen mit dem Wunsch, er könnte Kafka lesen, sowie der Verweis auf die Fortdauer der Vergilschen Tradition durch Dante weisen gerade auf die »Rolle« hin, »die das literarische Werk in der Zukunft erwerben kann, unabhängig von der Funktion oder Bedeutung, die ihm der Autor selbst zuwies«.¹⁹³ Das Gedicht suggeriert andererseits, dass die Rettung der Manuskripte aus den Flammen die Lücke in Mommsens Werk nie komplett schließen können wird; die *Römische Geschichte* bleibt nach wie vor unwiederbringlich unvollendet, mithin aber unveränderlich offen. Die letztendliche literarische Operation von *Mommsens Block* setzt gerade an dieser Stelle an.

9.5 »Wegmarken durch den Sumpf«

Enzensberger schrieb: »Jedem Kunstwerk, und dem *chef d'oeuvre* zumal, wohnt etwas Unvollendetes inne, ja dieser notwendige Rest macht seine Dauer aus: erst mit ihm vergeht das Werk«. Und an anderer Stelle: »Die Poesie ist immer unvollendet, ein Torso, dessen fehlende Glieder in der Zukunft liegen«.¹⁹⁴ Diese Formulierungen treffen auf die poetologische Prämisse von *Mommsens Block* besonders konkret zu. Mehr als in jeder anderen Anverwandlung hat Müller hier mit einem partiellen, gelöcherten Prätext, ja buchstäblich mit einem Torso zu tun: dem versengten Fragment eines nie vervollständigten Ganzen. Indes ist es gerade dieses Mommsens Lebenswerk innewohnende Unvollendete, das den Rezeptionsakt bestimmt: In die Zukunft hineingespült, bieten die ‚Glieder‘ der *Kaisergeschichte* Kuppungspunkte für ein Benjaminsches Epochengespräch, jede Lücke eine Kontaktöffnung.

Nur verschleiert hinterlässt *Mommsens Block* Indizien einer solcher Poetologie, die Mommsens apodiktisches Verbot der Ineinssetzung von Geschichte und Literatur immanent verletzt. Implizit erwählt sie stattdessen eine andere Gallionsfigur: das kontrastive Modell des Tacitus, dessen Erwähnung als historiografisches Gegenbeispiel alles andere als zufällig ist. Methodologischen Stellenwert erhält Tacitus in einem unmittelbaren Sinne als Befürworter einer Geschichtsschreibung, die den »politischen Realitätsgehalt von Gerüchten« lehrt.¹⁹⁵ Als Ausdruck einer Haltung, die die *Signifikate* vor den *Quellen* der Überlieferung bevorzugt, setzt sich Müllers Vorliebe für die historische Anekdote unmittelbar in diese Spur: Die Eisenhower-Schukow-Episode fällt als ein solches Beispiel auf, das die

¹⁹³ Quadrelli 2008, 151.

¹⁹⁴ Enzensberger 1962, 297 und 272.

¹⁹⁵ Koselleck 2000, 252.

Mechanismen der Macht eher durch die ‚schiefen‘ Wege des inoffiziell Tradierten als aus den amtlichen Quellen extrahiert. Die Parteinahme für Tacitus erweitert sich dabei implizit auf ein allgemeines Plädoyer für jene literarische Historiografie bzw. historiografische Literatur, für die Müllers Tacitus-Maske überhaupt steht. In einem Interview fasst Müller diese Zugangsart zur Geschichte als unendlichen Vorgang auf, der in ‚archäologischer‘ Manier an der Komplexität des Sinnes arbeitet:

Wenn du davon ausgehst, daß die einzige Methode, wie Kunst mit Geschichte umgehen kann, die archäologische ist, dann mußt du eine Schicht nach der anderen freilegen oder abtragen. Wenn du die eine Schicht abgetragen hast, fallen die Reste von der vorhergehenden herab, und je mehr Schichten du abträgst, desto mehr fällt von der oberen in die nächstfolgende. Du gräbst in einer Staubwolke. Es ist eine unendliche Beschäftigung, und du erhältst – das ist vielleicht der Vorteil von Kunst gegenüber Wissenschaft – nie eine reine Schicht. Der Vorgang des Ausgrabens ist immer mit anwesend. Nur dadurch hast du die Verbindung zwischen heute und damals, dem alten Stoff und dem heutigen Umgang.¹⁹⁶

Mommsens Block kann als direkte poetologische Umsetzung einer solchen Vergangenheitsannäherung gelten, welche die künstlerische Anverwandlung vor der wissenschaftlichen Heranziehung, die indefinite *Verbindung* vor der reinen *Erkenntnis* bevorzugt; aus der unendlichen Semiose der hermeneutischen Staubwolke, in der ‚Ausgräber‘ und ‚Ausgegrabenes‘ immer mit anwesend sind, ergibt sich jene dialogische Einheit von Subjekt und Objekt, die das Gedicht anstrebt. Der »schiefe Zugang zur Geschichte über Abweichungen und schiefen Parallelen«, ¹⁹⁷ ja über rhizomatische Vernetzungen, ist die Essenz dieses vielsagend Félix Guattari gewidmeten Gedichts.¹⁹⁸ Mehr als je erhebt sich hier Müllers programmatischer »Dialog mit den Toten« als gemeinsames Fundament von Kunst und Geschichtsschreibung sowie als heuristisches Mittel einer unorthodoxen Spurensuche, die gleichsam durch die Vergangenheit und durch die eigene Innerlichkeit verläuft. Das Gedicht stellt insofern den Versuch eines ‚Verstehens‘ von Mommsen im Sinne des lateinischen *comprehendere* dar: als ein ‚In-Sich-Nehmen‘, ein textuelles Aufnehmen des Erkenntnisobjekts. Die Stimme und noch mehr das Schweigen Mommsens lässt der sie empfangende Müller in sich selbst widerhallen; in ihnen lässt er die eigene Stimme und das eigene Schweigen, die eigenen Wunden sowie das bestürzende Vakuum seiner Außenwelt mitklingen. Aus allen Versen

¹⁹⁶ W 11, 95.

¹⁹⁷ Müller (in: Ernst) 1995, 73.

¹⁹⁸ W 1, 257. Guattari, der im mit Gilles Deleuzes verfassten Aufsatz *Rhizom* (1976) Geschichte als »Wurzelwerk von Verweisungen« beschrieben hatte, war im selben Jahr gestorben.

strömt *Mommsens Block* jenen »*status melancholicus*« aus,¹⁹⁹ der Müller wie zahlreiche andere Schriftsteller aus Ostdeutschland erfasste, als sich das Verschwinden der DDR als Enteignung einer gesamten Lebenswelt herausstellte. Seit Sartre als die unmittelbare Kehrseite des Ekels enttarnt,²⁰⁰ bestimmte diese Melancholie die unmittelbare Reaktion auf die plötzliche Aussetzung zu einer übelkeitserregenden, »ungeheure[n] Leere«,²⁰¹ einem wie Mommsens Kaiserzeit unfassbaren, »unbenennbaren Vakuum, das von der D-Mark zusammengehalten wird«.²⁰²

Müller versucht die Frage näher zu fassen: »Das Problem ist doch, daß sich jetzt herausstellt, daß auch hinter Deutschland nichts steckt bzw. das Nichts, da das metaphysische Äquivalent nicht mehr existiert. Deutschland gibt es nicht«.²⁰³ Die Gegenwart hat etwas Wesentliches ausgelöscht oder wenigstens ausgesetzt: das Bedürfnis nach einer für die Kunst wie das Leben unerlässlichen Jenseitigkeit (»Daß es noch etwas anderes gibt, ist die Voraussetzung von Kunst«).²⁰⁴ In der postideologischen und postutopischen Welt nach 1989 kann sich dieses Bedürfnis demnach nur noch *nach hinten* wenden: an jene Hoffnungen, die die Politik im Laufe der Geschichte immer wieder verheißen und verraten hat. »Wenn der Zweifel an der Veränderbarkeit der Welt wächst, verstärkt sich der Wunsch, mit den Toten Kontakt aufzunehmen. [...] Die literarischen Energien wandern immer mehr in die Geschichtsschreibung ab. Das fing mit Mommsen an«.²⁰⁵ Solchermaßen will Müller jene ‚Neurose‘ verstanden wissen, die er mit Mommsen zu teilen glaubt: als Hinwendung zur vergangenen Totenwelt, die aus der ‚Leere‘ der Gegenwart selbst erzwungen wird: »Für wen sonst schreiben wir / Als für die Toten allwissend im Staub«.²⁰⁶

Der Vers verrät eine fundamentale Einsamkeit. Wie ein Fleck breitet sich auf der Textoberfläche von *Mommsens Block* das Gefühl einer »grundlegenden und ultimativen Einsamkeit jedes Menschen« aus, so wie sie nach Fiorentino »das geheime Thema des späten Müller« darstellt.²⁰⁷ Explizit taucht der Begriff an der Schnittstelle der beiden Gedichthälften, nach der Wiedergabe von Nietzsches Brief über den Brand in Mommsens Haus auf. Das

¹⁹⁹ Emmerich 1994, 175 und *passim*.

²⁰⁰ Nämlich in *Der Ekel* (1938), welches ursprünglich *Melancholia* hätte heißen sollen.

²⁰¹ W 8, 462.

²⁰² W 12, 461.

²⁰³ W 12, 461.

²⁰⁴ W 12, 461.

²⁰⁵ W 12, 468.

²⁰⁶ W 1, 260.

²⁰⁷ Fiorentino 2013, 105. Meine Übs.

Zitat ist die einzige Stelle, in der Müller die Interpunktion beibehält – eine Interpunktion, die sich durch eine aufgewühlte Reihe von Fragen kennzeichnet. Mit Nachdruck fragt Nietzsche seinen Adressaten, ob er »von dem Brande in Mommsens Hause gelesen« habe sowie davon, »daß seine Excerpten vernichtet sind, die / mächtigsten Vorarbeiten, die vielleicht ein jetzt lebender / Gelehrter gemacht hat«. Beim emotional aufgeladenen Heraufbeschwören des Bilds eines »mit Brandwunden bedeckten« Mommsen, der »immer wieder in die / Flammen hineingestürzt sein« soll, gelangen Nietzsches Fragen alsdann zu einer Selbstbefragung:

»... Als
ich die Geschichte hörte, drehte sich mir das Herz im
Leibe um, und noch jetzt leide ich physisch, wenn ich
dran denke. Ist das Mitleid? Aber was geht mich
Mommsen an? Ich bin ihm gar nicht gewogen.«
Ein Dokument aus dem Jahrhundert der Briefschreiber
Die Furcht vor der Einsamkeit versteckt im Fragezeichen
Wer ins Leere schreibt braucht keine Interpunktion²⁰⁸

Jene Regung des Mitleids, die angesichts der Katastrophe und des heroisch-verzweifelten Rettungsversuchs Mommsens bei Nietzsche spontan heraufkommt, wirkt auf ihn überraschend und destabilisierend; die darauffolgenden Verse erklären sie als Reflex einer menschlichen »Furcht vor der Einsamkeit«, die selbst den Theoretiker des Übermenschen nicht verschonte. Doch damals, so die entscheidende Pointe, konnte »der Briefschreiber« diese Angst noch in der Konvention des »Fragezeichen[s]« verstecken, was in der Jetztzeit kapitalistischer Vereinzelung hingegen nicht mehr der Fall sein kann. Für denjenigen, der seine Welt und seine Zuhörer dauerhaft verloren hat und nur noch »ins Leere schreibt«, kann Interpunktion kaum mehr von Nutzen sein; denn seine Einsamkeit, umso stärker geworden angesichts des Sterbens, kann er nicht mehr kommunizieren.

Erst hier begreift der Leser den Tiefsinn des Verzichts auf Zeichensetzung im Gedicht. Die innerliche Einsamkeit – die bei Müller oft verschleierte Kehrseite der geschichtlichen Leere, aber auch des Privilegs (Hamlet...) – treibt ihn rückwärts zu vergangenen, toten Gesprächspartnern: eine mit Benjamin ‚nekrotisierte‘ Celansche Poetologie der Suche nach einem Du im Gedicht, in deren poetischem Sprechakt sich der Ausweg aus der Vereinzelung der äußeren Erfahrungswelt (»Es-Welt«) in die Beziehungswelt (»Du-Welt«)

²⁰⁸ W 1, 260. Vgl. Nietzsches Brief an Peter Gast vom 18. Juli 1880, zit. nach Demandt (in: Mommsen) 2005², 36-37.

ankündigt.²⁰⁹ Eine Aussage aus Celans *Bremer Rede* scheint das vorhin wiedergegebene Zitat Enzensbergers in diesem Sinne zu spezifizieren: »Gedichte [...] halten auf etwas zu. Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit.«²¹⁰ In der fundamentalen »Einsamkeit«, aus der alle Dichtung erwächst, bleibt dem Schreiben eine Begegnungsmöglichkeit immerhin mitgegeben: »Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. [...] Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht ihm zu.«²¹¹ Für Celan wie für Müller handelt es sich dabei um eine grundsätzlich kreisartige Bewegung, denn das Gedicht ist Gestalt einer Begegnung des Anderen ebenso wie eines Selbst. Der tote Mommsen ist für Müller das Du, das diesen Begegnungskreis ermöglicht. Auf das Gedicht trifft insoweit das zu, was Müller bezüglich Dantes *Komödie* einmal sagte: Es sei ein Werk, in welchem »der Mensch den Toten und in ihnen sich selbst begegnet.«²¹²

Gleichzeitig ist Müllers Dialogpoetik indes auf ein Schweigen, auf eine Lücke hin gebaut. Seine »Flaschenpost«, mit Celans berühmter Metapher, enthält ein leeres Blatt – und ist gerade deshalb dialogfähig. Gerade als Ellipse erstreckt sich Mommsens Werk jahrhundertweit auf Müller hinaus; gerade als Lücke nimmt es Müller selbst hin,

Wissend der ungeschriebne Text ist eine Wunde
Aus der das Blut geht das kein Nachruhm stillt
Und die klaffende Lücke in Ihrem Geschichtswerk
War ein Schmerz in meinem wie lange noch atmenden Körper.²¹³

Mommsens Geschichte geht Müller so physisch nah wie Nietzsche: Sein »Mitleid« für ihn ist ein körperlicher »Schmerz«, denn als *imago* des eigenen Nicht-Texts ist Mommsens Lücke auch für ihn eine »Wunde«, die sich durch keinen (Nach-)Ruhm zunähen lässt. Als solche zeugt sie von einem Unbehagen, das Mommsen/Müller jenseits aller Ehrung und Akklamation bedrückt; das ihn von jener Realität entfremdet, die ihn gleichsam zelebriert; das vom Mann hinter dem Denkmal zeugt. Doch gerade deswegen kommt dem Motiv der Lücke/Wunde zugleich abermals eine verneinend-sprengende Valenz zu. Die Nicht-Fixierung des vierten Bands, die sich als Sinnvakuum der zuletzt an Demandt absehbaren »Wut der

²⁰⁹ Die Begriffe stammen aus Martin Bubers Philosophie des Dialogs (vgl. Buber 1962).

²¹⁰ Celan 1983, III, 186.

²¹¹ Celan 1983, III, 198.

²¹² W 12, 53.

²¹³ W 1, 263.

Hermeneutik« (Hörisch) entzieht,²¹⁴ sowie die »VERBRANNTEN WÖRTER« des *Akademiefragments*, die sich in den »SPITZEN KLAMMERN« der Philologie nur unvollständig erfassen lassen, dokumentieren in der angedeuteten Gedichtlogik noch einmal das utopisch geladene Andere, »den Nicht-Text schlechthin, der ein Rätsel darstellt, die offene Wunde als offene Frage«.²¹⁵ Mommsens *Block* suggeriert die Lesart, der dem Markt verweigerte vierte Band der *Römischen Geschichte* stelle die »Lücke im Ablauf«, das beredte »Stottern im Sprachlosen Text«, das klaffende »Loch in der Ewigkeit« dar, das die »aufgezwungene Unsterblichkeit« des Klassikers produktiv durchbricht.²¹⁶

Anvertraut wird dieser utopische Fluchtpunkt nicht zufällig dem Mann, der zeitlebens behauptet hatte: »Auf meinem Grabe soll weder ein Bild, noch ein Wort, nicht einmal mein Name stehen, denn ich will von dieser Nation ohne Rückgrat persönlich so bald als möglich vergessen sein und betrachte es nicht als eine Ehre, in ihrem Gedächtnis zu bleiben«.²¹⁷ Diesem selben Mann hatte das von ihm verachtete preußische Deutschland, das ihm 1851 die Leipziger Professur als »Revolutionär« weggenommen hatte,²¹⁸ gleich nach dem Tod jenen gedenkenden »Block« errichtet, an dem sein »Nachruhm« noch achtzig Jahre später gebunden ist: eine beklemmend-monumentale »Marmorgruft«, die Mommsen in einem sterilen Ruhm einbalsamierte und seine politische Botschaft in ihrer Kraft und Wirkung bezweckt abschwächte.²¹⁹ Der echovolle Begriff des »Nachruhms« bringt zurück auf jenen Themenkern des pompös zelebrierenden und ideologisch versöhnenden Charakters postumer Glorifizierung, den Müller schon an den Figuren Brechts und Lessings problematisiert hatte.²²⁰ »Das Schweigen der Statuen vergoldet den Untergang«, heißt es im Gedicht:²²¹ Der wie Lessing in seinem edlen Block eingesperrte Mommsen findet in der »beredten Sprachlosigkeit« des eigenen Nicht-Werks – wie *Spartakus* für immer unvollendet zu bleibend – eine letztmögliche, verzweifelte und notwendig *negative* Äußerung, die wie der dumpfe Schrei Lessings das Monument noch durchbricht.²²²

²¹⁴ Jochen Hörisch, zit. nach Ernst 1995, 68.

²¹⁵ Pontzen 2000, 362.

²¹⁶ W 2, 118 und W 1, 261.

²¹⁷ Mommsen, zit. nach Ernst 1995, 78.

²¹⁸ Demandt 2005², 15.

²¹⁹ W 1, 261 und 263.

²²⁰ Vgl. § 6.

²²¹ W 1, 258.

²²² Schlich 1996, 72 und *passim*.

Noch ein letztes Mal macht es sich Müller mit *Mommsens Block* zur Aufgabe, diesen schweigenden Schrei oder schreiendes Schweigen, das immer auch das eigene enthält, zum Ausdruck zu bringen. Er macht Mommsens Wunde zur eigenen Wunde und *exponiert* sie: »Zeig deine Wunde« lautet das treffende Motto, das Fiorentino mit Joseph Beuys für das Gedicht findet.²²³ Man kann es ebenso gut auf *Senecas Tod* sowie auf das gesamte, nicht nur schriftliche Spätwerk ausdehnen. Indem Müller sich in Interviews und Gedichten entblößt, zeigt er seine Wunde, die mittlerweile tödlich gewordene; er zeigt ja sich selbst als Wunde. Er führt den Tod, das Schweigen, den Mangel als *Präsenz* in den Texten gegen die moderne Verdrängung wieder ein – gegen die Unfähigkeit, allein mit der eigenen Endlichkeit in einem Raum zu sitzen, wie er mit einem Satz Pascals gerne wiederholte.²²⁴ Wenn Müllers Intuition stimmt, dass die Wunde »als Waffe« eingesetzt werden kann, dass sie somit den »immer neu bedrohten und neu zu erobernden Freiraum zwischen Tier und Maschine, in dem die Utopie einer menschlichen Gemeinschaft aufscheint«, zurückgewinnen kann,²²⁵ dann ist der Akt, die eigene Wunde zu zeigen, ein revolutionärer Akt. Denn die Akzeptanz der Endlichkeit bedeutet die Eroberung der Erinnerung, ja die Rückeroberung der Geschichte, ohne die es keine Identität, Kultur oder Zukunft gäbe und ohne die das Gewissen völlig in einer Gegenwart aufgehen würde, die nichts außer sich kennt. Die ‚Tragödie der Sterblichkeit‘ – hierin liegt Müllers letzter Schreibgestus – wird damit zum *politischen* Akteur einer nicht-himmlichen Utopie, die den Menschen zu seiner bloßen Existenz zurückführt und ihm gerade hierdurch eine tragische Unabhängigkeit verleiht.

Jene tiefe Verletzbarkeit, die Müller bislang, wie Christa Wolf in ihrem Nachruf empfindlich registriert, hinter seinen unzähligen literarischen Masken sowie hinter seiner eigenen öffentlichen Maske versteckt hatte, wird in den späten Gedichten – man denke auch noch einmal an *Senecas Tod* – hingegen sogar exponiert. Es ist Müllers ‚Sterbenlernen‘, die letztmögliche Ermächtigung in der Ohnmacht. Mehr als jede andere ist Mommsen die Gestalt, mit der sich Müller solcherart in der Maskierung entblößt. »Der Text verrät die Sehnsucht des oft verdeckt Schreibenden, sich zu erkennen zu geben«, meinte noch Christa Wolf.²²⁶ Es ist dann vermutlich aus diesem Grund, dass man in *Mommsens Block* von einem

²²³ Fiorentino 2013, 108.

²²⁴ So etwa in W 11, 605: »Pascals Satz, daß die Katastrophen aus der Unfähigkeit resultieren, mit sich allein zu sein, bedeutet doch: Wenn man allein ist mit der Uhr, kann man die Tatsache der eigenen Sterblichkeit nicht verdrängen«. Vgl. auch W 11, 330 und 437.

²²⁵ W 8, 261.

²²⁶ Wolf 2001, 566.

Ton von Wärme, Menschlichkeit und Einfühlungsvermögen überrascht wird, der bei Müller sonst kaum zu vernehmen ist. So etwa, wenn im abschließenden Versquartett das in den Erinnerungen der Tochter aufbewahrte alltägliche Bild Mommsens wieder aufblitzt:

Und ich gedachte des Staubs in Ihrer Marmorgruft
Und des kalten Kaffees am Morgen früh sechs
In Charlottenburg im Haus Mommsen Machstraße acht
An Ihrem Arbeitsplatz umstellt von Büchern²²⁷

Den Text, der sich mit dem sachlichen Register des Forschers und dem hochtrabenden Bild des »großen Historikers« eröffnet hatte, schließt Müller im umgekehrten Zeichen eines intimistischen Tons und einer alltäglich-bescheidenen Szene ab, die Mommsen in seiner häuslichen Individualität festhält. Gezeigt wird nicht der Wissenschaftler, sondern der Mensch, der Mommsen hinter dem Block. Schwieg noch der große Historiker, wird aber der alltägliche Mann an der Arbeit gezeigt. Man kann sich sogar vorstellen, er schreibe. Wie die Kindheitsvision von *Senecas Tod* ist dieser filmisch anmutende Schluss ein offener Vorgang und gleichsam ein Bild reiner, fragiler Menschlichkeit, in dem der sterbende Müller seine vielleicht letzte Utopie findet: die bescheidene Utopie eines Schreibens, das in der allgemeinen Sinnverweigerung eine letztmögliche Sinnöffnung gerade in Lücken und Wunden findet; das vom Nullpunkt seiner körperlichen Materialität wieder anfängt, um in der allseitigen römischen »Versumpfung«, die sich nicht trockenlegen lässt, doch wenigstens »Wegmarken durch den Sumpf« aufzuzeigen versucht.²²⁸ Wenigstens »bis auf das nächste Erdbeben«.²²⁹

²²⁷ W 1, 263.

²²⁸ Mommsen, zit. nach Demandt (in: Mommsen) 2005², 20. W 1, 233.

²²⁹ Vgl. *supra*, Anm. 116.

Wege aus Rom. Zum Rückblick

Gestaltwandlungen des Imperiums

„Rom“ gleicht bei Müller nicht (nur) einfach Rom. Die historische Formation des antiken Stadtstaates, der der abendländischen Geschichte das unauslöschliche Imprinting eines sich über drei Kontinente und rund 1200 Jahre ausdehnendes Imperium eingeprägt hat, erzeugt in den hier durchschrittenen Textwelten die übertragene Bedeutung Roms als imperiales Machtwesen schlechthin. In der Klammer von Müllers vierzigjähriger Werkgeschichte wächst das semantische Feld um den antiken Imperialstaat allmählich über ihn selbst hinaus, bis er den *Machtstaat als Prinzip*, das antonomastische Urbild politischen Zugriffs auf Räume und Seelen verkörpert. Weniger durch die historisch-philologische als durch eine anthropologische Brille betrachtet, wird „Rom“ sohin immer mehr ein kultureller Signifikant, ja ein *Diskurs*: der »staatliche Diskurs« des Abendlands im bekennenden Sinne Foucaultscher Episteme. Was Müller über den griechischen Mythos schrieb, dass es im Grunde »ein Aggregat« sei, »eine Maschine, an die neue und immer andere Maschinen angeschlossen werden können«, ¹ trifft kurzum ebenso gut auf Rom zu: Das antike Kaiserreich ist als zivilisatorischer Motor relevant, als jene dampfende Rom-Maschine, die die späteren Epochen mit jeweils neuen Radwerken ausgebaut haben. Stets von neuem häutet sich das Imperium und schlüpft in eine neue Gestalt, eine neue Metamorphose hinein.

Der Begriff „Imperium“ ist dabei in breitmöglichster Valenz aufzufassen: als transnationale und transtemporale, sich in politischer, ökonomischer und kultureller Hinsicht entfaltende Kraft der Zentralisierung, der Assimilation, der *Vereinheitlichung*. Jener andine Spruch: »Das Eine ist das Böse«, den Müller oft und gerne dem platonisch-westlichen Paradigma entgegensetzt: »Das Eine ist das Gute und Schöne«, ² enthält in aller Prägnanz den Glühkern seiner kritischen Auseinandersetzung mit „Rom“: die erfahrungsgeschichtlich grundierte Skepsis gegenüber einem (: jedem) politischen System, das sich über das Prinzip von Eroberung und Assimilation, Funktionalisierung und Gleichschaltung erhält. Denn „Einheit“ als spezifische Bewandnis des Modells Rom drückt sich nicht nur in Sachen Verwaltung und Politik aus, sondern verrät die grundlegendere Angleichung des *Denkens*, genauer gefasst das Bestreben, Pluralität und Differenzen zugunsten des alleinigen Diktats eines

¹ W 8, 336.

² Vgl. v. a. W 11, 442 und 452.

normierenden, überallhin greifenden Systems zu nivellieren. Inhärent ist das römische Staatsprinzip insoweit ein Gründerprinzip, eine Kraft der unentrinnbaren Setzung und der eindeutigen Sinnstiftung: Mit Rom tritt ein gesamtes Denksystem auf die Bühne.

Mit unterschiedlichem Verschlüsselungsgrad haben die hier vorgelegten Texte diverse zeitgeschichtliche Erscheinungen dieser Kulturgenealogie erkundet. Über Zeit- und Raumsprünge hat sich eine kritische Fallgeschichte abgezeichnet, die sich mit dem historischen Rom von der Früh- (*Der Horatier*) über die Republik- (*Germania Tod in Berlin*) bis hin zur Kaiserzeit (*Anatomie Titus* sowie die Lyrik) keineswegs ausschöpft. Die römische Signatur taucht ebenfalls im elisabethanischen England (*Anatomie Titus*), im friderizianischen bis wilhelminischen Preußen (*Leben Gundlings*, *Mommsens Block*) sowie in der am Schnittpunkt Deutschland aufgeschlitzten Blöcken-Welt des ausgehenden 20. Jahrhunderts auf, die den ultimativen Fluchtpunkt aller Texte darstellt. Müller findet ‚Rom‘ sogar schon vor Rom: in jenem Griechenland, wo die ‚Demokratie‘ schon im Gründungsmythos der *Orestie* »aus einer Manipulation« entstand³ und »seit ihrer Erfindung im Athen der Sklaverei immer nur als Oligarchie real existiert hat.«⁴ Als Schaubühnen dieses römischen Griechenlands oder griechischen Rom ließen sich hier Stücke wie *Philoktet*, *Ödipus Tyrann* oder *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* ebenfalls am Rande heranziehen. Auch sie beweisen den entscheidenden Punkt: ‚Rom‘ ist in Müllers Werk nicht nur da, wo es direkt thematisiert wird.

Man kann vielmehr schlussfolgern, dass in gewisser Weise alle Müllerschen Texte von den Produktions- über die Lehrstücke bis hin zum Spätwerk eine als römisch identifizierbare Komponente aufweisen, steht diese doch für das ideologische Diktat eines ‚Staates‘, der als den Einzelnen wie auch jede Utopie unterdrückende Instanz die bekennende »Gründerfahrung« und ultimative Triebkraft von Müllers Gesamtschreiben darstellt. Was die Bedeutung des Gedankengebäudes ‚Rom‘ bei Müller verdeutlicht, ist ebendieser Konnex: Der Drang zu Rom ist der Drang zum Staat, der für Müller auch der Drang zur Tragödie bedeutet. Denn ohne Staat gibt es kein Drama, keine Tragödie. ‚Rom‘ ist insofern ein zutiefst

³ Vgl. W 12, 602-603: Müller bezieht sich auf den Prozess zu Orests Muttermord, der ihm als mythologischer Gründungsmoment der »Geburt der Demokratie« gilt (vgl. auch W 12, 492). Dass hier indes der Angeklagte, der mit dem Muttermord von Apollon beauftragt worden war, erst mit Athenes Hilfe freigesprochen wird, kommentiert Müller im Interview mit Kluge so: »MÜLLER: Interessant finde ich, was die Geburt der Demokratie angeht, daß die Stimme von Athene entscheidend war. Eigentlich eine Gegenidee der Grundregel. Das war eine Manipulation. Das gehört eigentlich gar nicht dazu. KLUGE: Eine Souffleuse, die mischt sich ein. MÜLLER: Aber eine Stimme entscheidet. Und also entsteht die Geburt der Demokratie aus einer Manipulation«.

⁴ W 8, 423.

tragischer Kern, in gewisser Weise *der* tragische Kern abendländischer Geschichte sowie von Müllers eigener Lebenserfahrung im Sozialismus. Nicht zuletzt umschließt dieser Kern das Paradox eines Staates, den Müller unablässig kritisiert, gleichzeitig aber auch entdeckt zu *brauchen*; der seine künstlerische und biografische Person im Zeichen des Widerspruchs wie auch des Selbstwiderspruchs definiert, seine Kritik stets in Selbstkritik wendend.

Rom bzw. das *Prinzip* Rom erkennt Müller kurzum überall, wo sich Politik als alternativloses Prinzip erweist: wo ein Staat die Schmittsche ‚Entscheidung‘ als existenziell-verabsolutierende Unterscheidung zwischen Freund und Feind umsetzt; wo dieser Staat »das Töten übernommen hat, es bürokratisiert hat durch das staatliche Gewaltmonopol«,⁵ das keinen Widerspruch mehr zulässt. Rom ist schließlich – und vielleicht am wichtigsten – da, wo jeder revolutionäre Impuls in den Maschen des *status quo* ausnahmslos wiedereinverleibt wird; wo ‚Utopie‘ das Armdrücken gegen ‚Staat‘ immer nur verliert, bis sie als antreibendes Geschichtstelos selbst verloren geht. So gilt auch für Müller selbst das, was er in Bezug auf Shakespeare auf die Formel brachte: »Seine Römer sind aus London«. Müllers Römer sprechen und denken ‚deutsch‘, sie erscheinen in preußischer Uniform und im Bankeranzug; sie sind Europäer, Russen, Amerikaner. Umgekehrt betrachtet sind die modernen Charaktere grundsätzlich noch römisch, ihr Idiom eine konstante »Übersetzung ins Römische«, in jene Kultursprache, die »ungefähr 83 Ausdrücke für Gewalt oder Macht« hat.⁶

Dies impliziert einen entscheidenden Punkt: Müller intendiert das Römische als ein inhärent präideologisches Konzept, das keine bestimmte *Politik*, sondern eine übergreifende Praxis des *Politischen* im Sinne Carl Schmitts beschreibt. Die oberflächliche Lektüre, die Müllers Rom-Bild einseitig als Chiffre des modernen Amerika lesen und es damit in den Rahmen eines ideologisierten DDR-Antikapitalismus einordnen wollte, bleibt demnach grundsätzlich partiell. Die hier ausgelotete Textkette legt die komplexere Lesart nahe, dass Müller in der gegenwärtigen ‚Romanisierung‘ ein systemübergreifendes Phänomen erkennt, das ein breites Assoziationsspektrum sowohl im kapitalistischen als auch im sozialistischen Gewässer hervorruft – »Die Römer sind auf beiden Seiten!«.⁷ Früh genug zeigte der Sozialismus im Übrigen seine rückfälligen Seiten, als dass er sich als ein glaubwürdiges antirömisches Bollwerk hätte darstellen können. Bedeutsam verwendet Müller vielmehr die Lokution »struktureller Stalinismus«, um provokativ die imperialistische Anlage *kapitalistischer*

⁵ W 9, 244.

⁶ W 11, 654.

⁷ W 10, 186.

Gegenwartspolitik zu bezeichnen, so wie sie sich nach 1990 als Form postmoderner und übernationaler Souveränität bzw. als Substanz der ökonomischen und politischen Globalisierung, ja des »Empire« im Sinne Hardt/Negris entwickelte.⁸ Müllers Auseinandersetzung mit sämtlichen Großphänomenen des 20. Jahrhunderts, mit Faschismus, Stalinismus und Kapitalismus, lässt sich prinzipiell als Auseinandersetzung mit verschiedenen Formen einer einzigen »Globalatinisierung«, mit der glücklichen Prägung Müller-Schölls, ansehen.⁹ Bei deren Betrachtung macht sich Müller die kritischen Instrumente der deutsch-europäischen Geschichtsphilosophie und Zivilisationskritik so sehr wie die breiter angelegten Theorieansätze der *empire* und *postcolonial studies* zunutze. Besonders zentral sind Letztere für die Konstruktion alternativer Diskurse, die dem römischen Muster immanent widerstehen und somit die utopisch verschlüsselte *pars construens* von Müllers Rom-Kritik aufblitzen lassen.

Wege des Widerstands

Diese fängt bei einer bestimmten Denkkonjunktur an. Wirkt das römische Setzungsprinzip als juristisch kodifiziertes ‚Vernünftigkeitparadigma‘ noch im modern-abendländischen Staats- und Rechtswesen fort, um »die Gewalt von Interessenkonflikten einem gewaltlosen Ausgleich zuzuführen«,¹⁰ so ist für Müller gerade den Ursprung dieser Vernünftigkeit interessant. So fragt er in den Dramen, ob die vermeintlich gewaltlose Konfliktlösung durch das Staatsrecht nicht selbst eine subtilere Form von Gewalt, die dezisionistische Gewalt staatlicher Setzung, versteckt; ob das für universal deklarierte Vernunftparadigma eigentlich nicht einfach der aufgezwungene Diskurs der Sieger ist, soll doch das Siegreiche im Hegelschen Sinne zugleich immer das Vernünftige sein. Die Dramen problematisieren die Frage, um welchen Preis diese ‚Vernünftigkeit‘ in jeder Epoche neu zu definieren ist. Rom musste sämtliche Gegner ausmerzen, um sich als einziges Staatsparadigma zu etablieren; sein Zivilisationsmodell erweist sich solcherart gleichsam als Produkt der Barbarei, erkaufte mit der Vernichtung seiner Gegner; seine Leistung ist die Vollendung, die »den Abgrund verschweigt« (*Mommsens Block*). Das vernünftige Denken ist demnach vielleicht eher das *Einheitsdenken*, das keine konkurrierende ‚Vernünftigkeit‘ zu tradieren erlaubt hat. Aus einer derart aufgefassten Skepsis gegenüber den verschwiegenen Prämissen jedes für ‚universal‘

⁸ W 12, 390. Vgl. Hardt/Negri 2000.

⁹ Müller-Schöll 2017.

¹⁰ Gustav Seibt (in: Ernst) 1995, 57.

erklärten Denksystems – und nicht etwa aus vitalistisch-irrationalistischen Sympathien – erwächst Müllers Kritik an den »Schamteilen«, den machtzementierenden Kehrseiten des aufklärerischen Rationalismus römischer Gesinnung.¹¹

Unmittelbar bedeutet dies für Müller die Aufgabe, durch seine Schreibearbeit gerade jene verschwiegenen ‚Abgründe‘ der Gesellschaft zu beleuchten und ihrem Gründungsmord auf die Spur zu kommen: wie Cain und Abel, Romulus und Remus – die Geburt des Politischen erfordert die vernichtende Schaffung von Feinden, ja die Verwandlung von Brüdern in solche. Obsessiv erinnern die römischen Stücke an die brüdermörderischen Wurzeln deutscher und abendländischer Geschichte, vom Judengenoizid über die Urverbrechen des Sozialismus bis hin zur Vernichtung der Ureinwohner in den USA: »Nie sollte vergessen werden, dass das scheinbar heutig ‚Vernünftige‘ solche Wurzeln hat und diese Wurzeln weiterwirken«. ¹² Gerade aus der umfassenden Tendenz zur Verdrängung in modernen Gesellschaften zeichnet sich Müllers utopisches Programm ab: »Vergessen ist konterrevolutionär, denn die ganze Technologie drängt auf Auslöschung von Erinnerung«. ¹³ So ermächtigt Müller Kunst und Literatur zu Instrumenten politischen Eingedenkens im Sinne Benjamins, die ins kollektive Gedächtnis direkt eingreifen, um deren weiße Flecken zu beseitigen, die gegenwärtigen Phantome zu offenbaren und die von der Oberfläche des Gesellschaftslebens getilgten Realitäten aufzudecken. Müller betont: »Kunstwerke [...] wirken, indem sie die Schwerkraft des Alten aufheben. Was als Realität empfunden wird, ist immer das Tradierte, Kunst dagegen bewegt sich grundsätzlich in der Sphäre des Nicht-Tradierten«. ¹⁴

Ebendieser Vorsatz nährt in den Werken die Suche nach alternativen Stimmen und Paradigmen zum Modell Rom, die die stete Kehrseite von dessen Thematisierung darstellt. Die Begrifflichkeit um das »Nicht-Tradierte« verrät dabei eine doppelte Denkmatrix: zunächst einmal den besagten Einfluss der Philosophie Benjamins, die den Vorstoß einer Geschichtsschreibung der Besiegten als Versuch utopisch auflädt, »Geschichte gegen den Strich zu bürsten« und so ein »Gedächtnis der Namenlosen« als revolutionären Ansporn einzuholen. ¹⁵ Mit Benjamins Ansatz verflechtet sich ab den 70er Jahren der Einfluss postkolonialer Theorien, die sich für eine analoge Bekanntmachung der aus dem kolonialen

¹¹ W 9, 161.

¹² Löschner 2002, 197.

¹³ W 11, 825.

¹⁴ W 11, 827.

¹⁵ Benjamin 1991, I/2, 697 resp. I/3, 1241.

Narrativ getilgten »discrepant experience« (Said)¹⁶ des Kolonisierten einsetzen. Bezogen auf das römische Imperium und dessen ‚Quellenmonopol‘ bedeutet dies zuvorderst die Einsicht, dass »absence of evidence is not the same as evidence of absence«.¹⁷ Die vorsätzliche Verbrennung der Bibliothek von Karthago oder die Stilllegung etruskischer Berichte über die frühe Geschichte Roms weisen deutlich darauf hin, dass es einst alternative Erzählungen gab. Aus der postkolonialen Theorie und Literatur bezieht Müller die Möglichkeit und die Lehre, die Existenz solcher diskrepanten Erfahrungen innerhalb des Imperiums imaginativ zu erkunden und Gegennarrative in Bezug auf Kultur, Identität, Erinnerung und systemische Ungerechtigkeit textimmanent auszuloten.

Wie wird dieser Vorstoß aber operationalisiert? Auf der Suche nach Wegmarken eines möglichen Widerstands gegen ‚Rom‘ begibt sich Müller auf die Spuren all dessen, was sich den imperialen Maschen potenziell entzieht. Steht das Imperium für das Systemische, Abstrakte, Gleichschaltende, so sucht er nach dem Einzelnen, Konkreten, Besonderen. Das Drama stellt ihm eine doppelte ‚Suchdomäne‘, eine zweifache Sprache zur Verfügung: den Körper und das Wort. Sowohl im physischen als auch im textuellen Darstellungskanal wird Müller entsprechend Anhaltspunkte finden, um den theatralischen Ausdruck gegen seine setzende (römische) Tendenz ins Instrument der Weigerung, der Dissonanz und der Sprengung zu wenden. Im »Kampf gegen die Ideen«, gegen die Vereinnahmung durch das nivellierende Reich des Abstrakten und des Kollektiven, werden somit Körper *und* Sprache in ihrer singulären Materialität und materiellen Singularität betont.

Das utopische Programm um den Körper erwächst aus einem der Hauptanliegen von Müllers Gesamtproduktion: der Verdrängung des Einzelnen in der bürgerlich-kapitalistischen wie auch sozialistischen Gesellschaft. Da, wo die »schwebenden Strukturen« der Gesellschaft dafür sorgen, »daß der einzelne nicht mehr existieren, sondern nur noch funktionieren soll, [...] wird plötzlich die Sterblichkeit, die Erinnerung, die Geschichte, all das, was das Subjekt ausmacht und das Funktionieren stört, utopisch aufgeladen«.¹⁸ Das in der technologisierten Produktionswelt durchweg eingespannte Individuum hat in diesem Sinne »keinen Körper«, sondern stellt nur eine Funktion des ökonomisch bzw. ideologisch vermittelten Allgemeinen dar.¹⁹ Müllers Dramen rücken diesen Zustand in genealogische Perspektive

¹⁶ Said 1978 und 1993.

¹⁷ Mattingly 2011, 29.

¹⁸ W 12, 824.

¹⁹ Ette 2011, 488.

und decken eine in der Antike wurzelnden Zivilisationsgeschichte auf, in der der menschliche Körper einer systemischen Verfügungsgewalt stets ausgesetzt wird, die ihn konstant reguliert, diszipliniert und züchtet (*Leben Gundlings*); die ihre kulturellen Kodierungen physisch in ihn einschreibt (*Anatomie Titus*); die ihn erforderlichenfalls sogar tötet und dann selbst im Tod über ihn weiterverfügt (*Der Horatier, Philoktet*). Gerade als Einschreibefläche ideologischer und disziplinärer Verfügungen qualifiziert sich die Körper-Natur somit zum antirömischen Residuum des Utopischen: Ihre Widerständigkeit gegen die vereinnahmende Machtmaschine wird in verschiedenen dramatischen Variationen als Einspruch gegen die »Notzucht durch den Sachzwang der Ideen« ins Spiel gebracht.

Parallel zur störenden Körperlichkeit läuft der linguistische Widerstand, der sich gegen die Disposition der Sprache als sinnstiftende und nivellierende Machtinstanz richtet. Texte wie *Anatomie Titus* oder *Mommsens Block* thematisieren dieses inhärente Gewaltpotenzial sprachlicher Setzung und übersetzen es ins nietzscheanisch und kafkaesk angehauchte Bild einer körperlichen *Einschreibung* der Macht, die durch die krude Gleichung Schrift=Kultur=Gewalt als unmittelbares Instrument des Imperiums und seines »grausamen Alphabets« (Deleuze/Guattari) hervorkehrt. Sämtliche Rom-Texte mobilisieren die konträre Suche nach einer literarischen Sprache, die die in ihr wirkende Macht der ‚Ideen‘ zugunsten der puren »Eigenbewegung« depotenziert und die Lektüreerfahrung vom Bereich der institutionalisierten Repräsentationen störend hinwegführt.²⁰ Dahingehend arbeiten zunächst einmal die Episierung und Fragmentarisierung der Sprache, die die eigene Künstlichkeit und mithin Veränderbarkeit bloßlegen, um so »das Abbild zum Versuchsfeld« zu machen.²¹ Zweitens, die extreme Metaphernsprache, die festgefügte Sinnmuster durchbricht und den Ausdruck, wie die Etymologie verspricht, zu neuer, erfahrungsgetreuer Konkretion *überführt*. Drittens, die Sprache der Farce und der anachronistischen Akkumulation, die nach Benjamin als Strategie jenes produktiven Zusammenpralls der Epochen zu verstehen ist, durch den »die wachsende Energie den Kulturkreis sprengt«.²² In allgemeinstem Sinn geht es Müller um eine möglichst konkrete, *physische* Sprache, die den Text in die Körperwelt hineintreibt und das Wort gegen sich selbst wendet, gegen Sprache als Abstraktum, als Schrift, als *System*. Zu ihrem physischen Ursprung als »Gesprochenem« zurückgeführt,

²⁰ W 8, 225.

²¹ W 8, 175.

²² W 8, 336.

kehrt Sprache in den Rom-Dramen als direkter Körperausdruck, als Stimme – oft gar als Schrei – hervor und stellt insoweit einen »Affront gegen die Schrift« dar.²³

Die speziell weigernde, sinndurchbrechende Qualität dieser Poetik findet ihr objektives Korrelat im wiederkehrenden Motiv der Lücke, das sich in sprachlicher Hinsicht als Schweigen, in körperlicher Hinsicht als Wunde konkretisiert. Als Sinnbilder der utopischen Funktion von Literatur und Theater als »Bremskraft und Störung im Getriebe«²⁴ ziehen sich diese korrelierten Isotopien wie rote Fäden durch die Rom-Dramen und -Gedichte hindurch. Sie verbinden Philoktets Wunde mit Mommsens Schweigen; den still sterbenden Seneca mit dem stumpf schreienden Lessing; die Leiche des Horatier mit dem verstümmelten Körper Lavinias, der physische und sprachliche Entmachtung sogar kurzschaltet. All diese literarischen Ikonografien zeugen von einem Rest, der als im sozialen Getriebe nicht glatt nivelierbare »Spur des ‚Anderen‘, des Subjektiven« ein utopisches Menschlichkeitsresiduum verkörpert.²⁵ Aus den verwundeten Körpern und erlöschenden Stimmen von Müllers Figuren geht ihre utopische Strahlkraft aus, ihre dramaturgische Gegenpoetik zu Rom. Sie gibt, genauer gefasst, einem *anderen* Rom Gestalt, dem Rom der Ränder, der Sklaven und der Verbannten (Spartakus, Aaron, Johannes von Patmos, aber auch Philoktet oder Medea), aber auch der ‚verheizten‘ Kollektivmitglieder (der Horatier, Titus, in übertragenem Sinne auch Odysseus, Lessing oder Friedrich II.). Denn gemäß der Schmittschen Freund-Feind-Logik löscht das Staatssystem seine Gegner aus und frisst seine eigenen Männer ebenfalls auf. Die Tragik der Feinde übertrifft nicht diejenige der »internen Kolonisierten«. Beide Fronten treffen sich am Gegenpol zur Macht, beide sind gleichermaßen *Wunden* im System, die insoweit einen Grad an Utopie transportieren.

Doch als Utopie-Träger verblüffen diese Figuren, denn sie sind alles andere als kristallin: Sie erscheinen als ambivalent, grenzwertig, asozial aber vor allem *antisozial* in dem Sinne, dass sie all das verkörpern, was unter das sogenannte Soziale nicht fällt. Deren utopische Ausstrahlung ist wiederum schräg, ambigue, gewaltbereit: stets am Rande des Amoklaufs oder des Untergangs – eine Utopie, die sich letzten Endes direkt aus der historischen Erfahrung von der Französischen Revolution bis hin zu den RAF-Aktionen nährt und Büchners Frage immer wieder aufwirft, inwieweit Revolutionsgewalt gerechtfertigt ist und wann sie hingegen zu Terrorismus wird. Auch dieses Gegen-Rom der ‚Wundgestalten‘

²³ W 8, 219.

²⁴ Primavesi (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 179.

²⁵ Silberman 2004, 208.

profiliert sich also als eine inhärent widersprüchliche, helldunkle Schar, die keine klaren Antworten auf die Systemgewalt anbietet und vielmehr die Grenze zwischen ‚Wunde‘ und ‚Messer‘ stets von neuem zu überdenken zwingt. So bleibt Utopie ein programmatisch *negatives* Konzept, weniger ausgemaltes Ideal einer nicht romanisierten Arkadienwelt als Verxierbild eines Widerstands, der seinen angeborenen römischen Zügen nicht ganz entkommt. Aus dem historisch fundierten Bewusstsein ihrer eigenen ‚Unreinheit‘ (mit dem Begriff des *Horatier*) bezieht Müllers Utopie ihre Konturen als bloß aufhebende Kraft, inhärent konträr zu jeder setzenden Instanz.

Schreiben gegen das ‚Rom in sich‘

All dies wirkt sich auf Müllers auktoriales Selbstverständnis unmittelbar aus. Hauptforderung seiner Dramaturgie ist die Bekämpfung narrativer Setzung und aristotelischer Einheit: »Auf jeden Fall« gilt es, sich dagegen zu wehren, »daß eine Geschichte sich schließt auf der Bühne«. ²⁶ Mit dem Verzicht auf dialogisches Rollen-Sprechen, das in verschiedenen dramaturgischen Variationen alle Rom-Stücke betrifft, transzendiert die aus explosiven Bildern und überwältigenden Textkaskaden bestehende dramatische Textur den Bühnenraum und setzt unmittelbar auf die sinnlich-reflexive Aktivierung der Rezipienten. Insoweit konnte Müller daran erinnern: »Ein Drama entsteht ja nicht auf der Bühne, findet nicht auf der Bühne statt, sondern zwischen Bühne und Zuschauerraum«. ²⁷ Auktoriale Bewusstseinsselemente flechten sich in die Text-Collagen hinein, an denen gleichermaßen das Rezeptionsmoment teilhat: »auch der Zuschauer ist ein Fragment, einbezogen in das Spiel der Fragmente«. ²⁸ Mit vollem Recht konnte Müller dabei von einer integrativen »Wirklichkeit des Autors (Regisseurs Schauspielers Zuschauers)« sprechen. ²⁹ Mit dieser Abdankung von jeder privilegierten Betrachtungs- und Urteilsposition zugunsten einer egalitären dramatischen Produktivität verzichtet Müller auf die auktoriale Rolle der Setzung, der narrativen Sinnstiftung, in der es sich noch der ‚römische‘ Brecht bequem gemacht hatte. Er schlüpft stattdessen in die Rolle des Shakespeareschen »bluternsten Narren«, der die Rede der Herren unterläuft, indem er sie in die Sphäre des Spiels, des Ästhetisch-Irrealen überführt:

²⁶ W 10, 110.

²⁷ W 10, 102.

²⁸ W 10, 518.

²⁹ W 8, 175-176.

Die Rede der Kunst quert den staatlichen Diskurs, um ihm Kraft abzusaugen für eine Erfahrung der Übertretung, der Überschreitung des Politischen, die jedoch die Notwendigkeit des Politischen nicht aus den Augen verliert. Kunst will nicht ein Anderes der Politik sein, sondern der Ort, wo die Logik des Politischen ihrer Grenzen und folglich ihrer Offenheit innewird. Theater stellt die ‚imperiale‘ Struktur des Politischen aus, um sie in ihrer Unmöglichkeit erfahrbar zu machen.³⁰

Aus dieser Logik heraus liest sich die Tendenz von Dramen wie *Germania* oder *Leben Gundlings* zum Aberwitzigen, Kaleidoskopisch-Monströsen oder gar Zirkusartigen. Diese Überführung ins Irreale als bekennender »Eingriff ins Bewusstsein, Angriff auf falsches Bewusstsein« gelangt mitunter zu durchaus grenzüberschreitenden Konstellationen:³¹ Sie wird Provokation, Surrealität, gar Horror und Obszönität. Die düster-groteske Figuration römischen Untergangs in *Anatomie Titus* zeugt am deutlichsten von dieser anticlassizistischen, destruktiven, anatomischen Ader, die in ‚milderer‘ und changierender Form alle Texte durchdringt. »Ich glaube, mein stärkster Impuls ist der, Dinge bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen.«³² Müllers gefräßige, entsakralisierende, »notwendig asoziale Triebkraft der künstlerischen Arbeit«,³³ die hier angesichts der Fleisch-Analogie als eine Poetik des *Sarkasmus* definiert wurde, hat mit seiner »Altgier« zu tun. Seine archäologische Methode, »eine Schicht nach der anderen frei[zu]legen oder ab[zu]tragen« übersetzt sich in eine anatomische Dramaturgie, die in Büchnerscher Manier den Sachen ‚unter die Haut‘ schauen will: eine Dramaturgie des kulturellen *strip-tease*, wobei der ‚tease‘-Aspekt programmatische Relevanz erlangt und den Leser bewusst frustriert, oft gestört hinterlässt.³⁴

Vorsätzlich konfrontiert Müllers Theater den Zuschauer mit Tabuverletzungen und Anschlägen auf den bürgerlichen guten Ton, exhumiert die verdrängten Wahrheiten und die ‚Leichen im Keller‘ der Gesellschaft: »Man muss die Toten ausgraben, wieder und wieder, denn nur aus ihnen kann man Zukunft beziehen.«³⁵ Die archäologische Arbeit ist sicherlich eine ‚Arbeit am Bösen‘, die in die dunklen »Tiefgaragen der Geschichte« immer tiefer hinabsteigt,³⁶ bis sie jenes fortwirkende Böse, das man stets in ein gut abgegrenztes Fremdes herausprojiziert hatte, nun endlich *drinnen*, in den Maschen der eigenen Wirklichkeit wiedererkennt. Das Böse ist in Rom und nicht nur bei den Barbaren; Rom *ist* ja die Barbaren,

³⁰ Fiorentino (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 267.

³¹ W 9, 178.

³² W 10, 219.

³³ Primavesi (in: Lehmann/Primavesi) 2003, 179.

³⁴ W 11, 95.

³⁵ W 11, 613.

³⁶ W 8, 266.

wie nicht zuletzt *Herakles 2* lehren würde. Aber gerade insoweit ist die archäologische Arbeit auch Arbeit an der begrabenen »Zukunftsstruktur« von Verganemem:³⁷ »Durch die Oberfläche zu dringen« heißt, »die Struktur zu sehen«,³⁸ mithin die kritischen Instrumente zu erwerben, um die Wiederkehr der Vergangenheit, die Wiederkehr Roms abzuwenden.

In diesem Sinne ist Rom für Müller auch stets ein Terrain künstlerischer Erprobung und Selbstbestimmung. Dies gilt zunächst einmal in dem Sinne, dass ihm der Schreibstil lateinischer Autoren als bekenndes Modell einer rhythmisch fließenden und zugleich syntaktisch widerständigen, plastischen Sprache galt: ein packender, athletischer Duktus, der aus einer perfekten Ingenieurkunst der Satzglieder hervorging. »*Perpetuum mobile*«, nennt ihn Durs Grünbein und fährt fort mit einer Beschreibung, die man für Müller wohl *in toto* ausleihen kann:

[K]eine andere Sprache war so sehr Maschine; eine Maschine, die alles Psychische und Flüchtige in etwas Präzises und Transitives verwandelte, in ein Produkt von dauerhafter Bedeutung. Die Schubkraft der Syntax, das Spiel der Ausdrucksmuskeln im Griff der Kola bewirkte, daß einem das Dichterwort im Lateinischen als etwas quasi Gegenständliches entgegentrat, als Plastik aus Silben, vokalischen Artefakt.³⁹

Gerade diese Natur der lateinischen Sprache als perfekte »Maschine« ist für Müller jedoch symptomatisch, ein zweischneidiges Schwert. Denn sie bestimmt Latein andererseits als das Alphabet der besagten sachlich-eisernen Setzung, dessen »gegenständliche« Qualität der Grenze der Unmenschlichkeit gefährlich nahekommt. Im stets selbstkritischen Abgrenzungsversuch von einer so verstandenen römischen Sprache bestimmt sich Müllers schriftstellerischer Weg, während er sich zugleich mit dem ‚heiligen Monster‘ Brecht konstant auseinandersetzt. Nicht nur in inhaltlicher Hinsicht, sondern auch stilistisch ist Müllers Befassung mit Rom nämlich wesentlich – teils auf den ersten, teils erst auf den zweiten Blick – durch Brecht trianguliert. Nach den frühen Gedichten tragen die Dramen zur progressiven Loslösung von Brechts pädagogisch ‚setzenden‘ Dramenformen, in erster Linie dem Lehrstück, zugunsten einer eigenständigen Dramaturgie des Fragmentierens, des Vervielfachens, des Ent-setzens entscheidend bei. Als ‚Arbeit an der Differenz‘ wurde hier dieser methodologische Vorstoß identifiziert, der komplementär zur besagten Arbeit am Bösen als auftraggebendes Ethos von Müllers gesamter Schreibbewegung hervorkehrt. Formal bedeutet ‚Arbeit an der Differenz‘ zunächst einmal die »Perforation« der spät-Brechtschen Klassik, die

³⁷ W 12, 128.

³⁸ W 10, 219.

³⁹ Grünbein 2005, 393.

zur Lehre der frühen Stücke, allen voran des *Fatzer*, wiedergelangt: zu jener »Pädagogik durch Schrecken«, die für Müller stets Voraussetzung aller produktiver Theatererfahrung bleibt. Gleichzeitig treibt er durch die Rom-Stücke seine parallele Abgrenzung von den kulturpolitischen Geboten eines sozialistischen Illusionstheaters weiter, das aus ‚Klassik‘ und ‚Realismus‘ seine Hauptschlagworte gemacht hatte. Sowohl das Klassik-Primat (»Eine klassische Literatur ist zunächst Literatur einer Klasse«),⁴⁰ als auch die mimetische Theaterauffassung denunziert Müller als inhärent reaktionär; als erfahrungsverdrängende, neutralisierte »Kopie« des griechischen Dramas sei Letztere nicht zufällig in Rom entstanden.⁴¹

Müllers changierende künstlerische Selbstpositionierungen und Selbstvergewisserungen sind insoweit eine kontinuierliche Stellungnahme gegen ‚Rom‘: gegen die normierte und normierende Seite von Theater und selbst gegen die ‚staatliche‘ Seite Brechts, so wie sich diese in seinen DDR-Jahren akzentuierte. In seinen eigenen letzten Jahren wird der ins »neue Rom« des allseitigen Kapitalismus hineingespülte Müller dieselben Ambivalenzen von Auftrag und Privileg, Erfolg und Isolation stärker als je an sich selbst wiederendecken. Brechts Spur ein letztes Mal folgend, flößt der todesnahe, maximal berühmte Autor seine Angst und seinen (Selbst-)Ekel in den Dialog mit römischen (*stricto* oder *lato sensu*) Autoren ein: Tacitus, Seneca, Juvenal, Mommsen. Entgegen geläufigen Urteilen waren diese indes nicht die Fassaden, »hinter denen er sein Gesicht versteckte«,⁴² sondern Spiegelbilder, die ihm »in der Verdoppelung zu einer Rollenfigur sein Selbstsein zu erfahren« erlaubten, und zwar gerade seine echte, vulnerabelste Seite.⁴³ Diese ungeahnt intime letzte römische Anverwandlung begleitet Müllers testamentarische Abrechnung mit jenem »Widerspruch der Zeit«, der, wie Christa Wolf und wenige andere schon damals verstanden, »nicht nur, wie er es manchmal darstellte, sein Arbeitsmaterial«, sondern die zutiefst erlittene »Grundlage und Stachel seines Lebens« war.⁴⁴ Nach der Krebsdiagnose trugen die römischen Gedichte und Interviews umso essenzieller zu Müllers Suche nach einer *ars moriendi* bei, die den einsamen, »verletzbaren Menschen« hinter dem kaltblütigen Dandy oder gar dem Katastrophenliebhaber zum ersten Mal preisgab.⁴⁵ In diesem Sinne sind die Spätgedichte auch

⁴⁰ W 10, 64.

⁴¹ So die bereits mehrmals aufgegriffene These aus W 11, 410-11.

⁴² So Wolf Biermann in seinem Nachruf vom 7. Januar 1996 (Biermann 2002, 128).

⁴³ Jauss 1979, 603.

⁴⁴ Wolf 2001, 566.

⁴⁵ Wolf 2001, 566.

Müllers extremes Gnadengesuch ‚*an die Nachgeborenen*‘: das Gebet, »mit einem Atem sein Verdienst und seine Schuld« zu gedenken.

Diese persönliche Abrechnung bleibt indes nicht bloß subjektivistisch. Sie stellt die letzte Wandlung einer Arbeit am Bösen dar, die »das Feindbild im Spiegel« nun buchstäblich wiederfindet. Man kann sagen, mit dem Spätwerk hat Müller, der sich nun am Rand seiner Schreibnotizen als »Römer« selbstdenunzierte,⁴⁶ diese Arbeit zunehmend internalisiert und in eine immer tiefere *Identifikation* mit dem Bösen hineingetrieben. Das Schweigen der Dramen wird dann zum eigenen Schweigen, die inszenierte Wunde zur eigenen Wunde. »Ich denke, daß mein Leben – oder sein Mißlingen, besser noch, die offene Wunde, die mein Leben ist – für sich allein schon die Widerlegung des geschlossenen Systems von Hegel darstellt«.⁴⁷ Was Bataille hier beschreibt, hätte Müller sicherlich gut nachempfunden, als er in den letzten Jahren eine neue, nach der Krebsdiagnose zudem unerwartet konkrete Abzweigung der Wunden-Poetik entdecken musste: die Erfahrung, selbst am gesellschaftlichen Siechtum teilzuhaben, selbst die Wunde zu sein.

Spürbar ist hierin freilich jenes Schuldgefühl, dass Müller zeitlebens, seit der »ersten Szene« seines Theaters, dem Vaternerrat, rastlos begleitet.⁴⁸ Aber die Erkenntnis hat auch einen utopischen Schimmer inne: Als Wunde ist Müller selbst die potenzielle »Lücke im Ablauf«, der nicht zu flickende Riss in den Maschen des ‚neuen Rom‘. *Er* ist das Nicht-Integrierbare, der zwielichtige Außenseiter; die Möglichkeit einer düsteren Utopie erwächst nun aus seinem eigenen helldunklen, widerspruchsbehafteten Selbst. Jene Sterbelehre, die Müller an ebenso wenig ‚schattenlosen‘ Vorbildern wie Tacitus, Juvenal, Seneca oder Mommsen schult, wird als Akt des Sich-als-Wunde-Zeigens nichtsdestotrotz *politisch*: als Poetologie, die mitten in der allgemeinen Verdrängung die unerwünschte Präsenz der Wunde und des Todes programmatisch hervorrückt. Erst in den Spätgedichten konkretisiert Müller vollends jene ursprüngliche Funktion von Theater, die er wie der frühe Brecht wiederentdeckt hatte: »das ‚Sterbenlernen‘, die ‚Rehumanisierung des Körpers‘, die ‚Kommunikation mit dem Tod‘«.⁴⁹ Adorno schrieb einmal, dass der für die Kunst »allein noch mögliche *partit*

⁴⁶ Vgl. HMA 2744.

⁴⁷ Bataille 2002, 162.

⁴⁸ Im Prosatext *Der Vater* erzählt Müller, dass als sein Vater von den Nazis zu Hause geschlagen und festgenommen wurde, er, der damals vier Jahre alt war, aus Angst vortäuschte zu schlafen (vgl. § 4, Anm. 13). Dies empfand er immer als einen Uverrat an dem ‚Vater‘, der im Laufe der Jahre diverse symbolische Bedeutungen – nicht zuletzt übertragen auf Brecht – aufnahm.

⁴⁹ W 11, 410.

pris [...] der für den Tod« sei.⁵⁰ Der Tod als letzte Fremdheitserfahrung im lückenlosen Netz kapitalistischer Lebenswelt wurde auch für Müller der allein noch mögliche Auftrag und Utopie-Schimmer, der zur Bekämpfung des Imperiums in seiner grundlegendsten Gestalt drängen kann: das Imperium des Gedachten und des Nichtzudenkenden, das »Imperium in uns«.⁵¹

Nicht zuletzt in diesem Sinne löst sich Müllers römisches Alphabet aus einer bloßen Kulturgrammatik der Schrecknisse und wird auch zur Diktion einer erlittenen Selbsterfahrung, die zwar aus dem Schrecken erwächst, ihn aber gerade im Moment der Reflexion, der artikulierenden Schilderung zugleich bewältigt. In der Verbalisierung des zivilisatorisch Wundhaften, die gerade *im Ästhetischen* seinen existenziellen Kampf austrägt, liegt Müllers einzig ubiquitärer, allen Selbstwiderspruch und alle Selbstkritik überstehender poetischer Auftrag beschlossen: »Ich will nicht die Bibel zitieren«, schreibt er am Ende von *Beschreibung einer Lektüre*, »und zitiere sie jetzt: AM ANFANG WAR DAS WORT. Wenn es den Schrecken formuliert, ist er vielleicht vermeidbar«.⁵² Fluchtpunkt von Müllers Rom-Darbietungen ist die utopische Vorstellung einer Zukunft, in der diese, wie die Gespensterkabinette der beiden *Germania* und die trüben »Spiegel« Shakespeares, nunmehr unerfahrbar werden und die Realität nicht mehr wiedergeben. Wenn alle Wege der Geschichte nach Rom zu führen scheinen, so sucht Kunst nach dem einzigen (möglichen, unwahrscheinlichen, imaginierten) schmalen Pfad, der wieder hinausführt.

⁵⁰ Adorno 2003, VII, 201.

⁵¹ Fiorentino 2017, 19.

⁵² W 8, 433.

Bibliografie

1. Benutzte Heiner Müller-Ausgaben

Texte 3. Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande, Berlin 1975.

Shakespeare Factory 2, Berlin 1989.

Werke, hg. von Frank Hörnigk, 12 Bde., Frankfurt a. M. 1998-2008 (= W).

Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte, hg. von Kristin Schulz, Berlin 2014.

2. Weitere Primärliteratur

ADORNO, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, 20 Bde., Frankfurt a. M. 2003.

BARTHES, Roland: *Der Tod des Autors*, in: Ders.: *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*, übs. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 2005, 57-63.

BATAILLE, Georges: *Brief an X*, in: Ders.: *Die Freundschaft und das Halleluja*, hg. und übs. von Gerd Bergfleth, München 2022, 161-164.

BENJAMIN, Walter: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, 7 Bde., Frankfurt a. M. 1991.

BIERMANN, Wolf: *Über Deutschland unter Deutschen. Essays*, Köln 2002.

BLOCH, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, in: Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1979.

BRAUN, Volker: *Texte in zeitlicher Folge*, Halle/ Leipzig 1992.

— *Tumulus. Gedichte*, Frankfurt a. M. 1999.

BRECHT, Bertolt: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, 30 Bde., Frankfurt a. M. 1988-1998 (= GBA).

BRODER, Henryk M.: *Schöne Bescherung! Unterwegs im Neuen Deutschland*, Augsburg 1994.

BUBER, Martin: *Ich und Du*, in: Ders.: *Schriften zur Philosophie*, München/ Heidelberg 1962, 77-170.

BÜCHNER, Georg: *Dantons Tod*, in: Ders.: *Werke und Briefe. Münchener Ausgabe*, hg. von Karl Pörnbacher et al., München 2015^{15a}, 67-133.

— *Woyzeck*, in: Ders.: *Werke und Briefe. Münchener Ausgabe*, hg. von Karl Pörnbacher et al., München 2015^{15b}, 235-255.

— *Briefe*, in: Ders.: *Werke und Briefe. Münchener Ausgabe*, hg. von Karl Pörnbacher et al., München 2015^{15c}, 271-363.

CALVINO, Italo: *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen*, übers. von Burkhard Kroeber, München/ Wien 1991.

CELAN, Paul: *Gesammelte Werke*, hg. von Bodo Alleman und Stefan Reichert, 5 Bde., Frankfurt a. M. 1983.

CIBULKA, Hanns: *Tagebücher*, Halle 1976.

DELEUZE, Gilles/ DELEUZE, Fanny: *Nietzsche und Paulus. Lawrence und Johannes von Patmos*, in: Ders.: *Kleine Schriften*, übers. von K. D. Schacht Berlin 1980, 97-125.

DELEUZE, Gilles/ GUATTARI, Félix: *1227 – Abhandlung über Nomadologie: Die Kriegsmaschine*, in: *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1992, 481-586.

DERRIDA, Jacques: *Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. Ein rückhaltloser Hegelianismus*, in: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*, hg. von Rodolphe Gasché, Frankfurt a. M. 2000¹³, 380-421.

ELIAS, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 2021²⁸.

ENDLER, Adolf/ MICKEL, Karl: *In diesem besseren Land. Gedichte der Deutschen Demokratischen Republik seit 1945*, Halle 1966.

ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Einzelheiten*, Frankfurt a. M. 1962.

— *Europäische Peripherie*, in: »Kursbuch« 2 (1965), 154-173.

— *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, in: »Kursbuch« 20 (1970), 159-186.

FANON, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt a. M. 1985.

— *Die Verdamnten dieser Erde*, Frankfurt a. M. 2021¹⁹.

FAVORINUS: *Fragments*, in: Ders.: *Œuvres*, hg. und übers. von Eugenio Amato, Bd. 3, Paris 2010.

FISHER, Mark: *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Winchester 2009.

FOUCAULT, Michel: *Absage an Sartre. Interview von Madeleine Chapsal*, in: Schiwy, Günther (Hg.): *Der französische Strukturalismus*, Hamburg 1969, 203-207.

— *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1974.

— *Der Wille zum Wissen (= Sexualität und Wahrheit, Bd. 1)*, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1977.

— *Wahrheit und Macht. Interview mit A. Fontana u. P. Pasquino*, in: Ders.: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, übers. von Jutta Kranz et al., Berlin 1978a, 21-54.

— *Der sogenannte Linksintellektuelle*, in: »Alternative« 119 (1978b), 66-85.

— *Was ist ein Autor?*, in: Ders.: *Schriften zur Literatur*, hg. von Daniel Defert, Frankfurt a. M. 1988, 7-31.

— *Gespräch zwischen Michel Foucault und Studenten. Jenseits von Gut und Böse*, in: Ders.: *Von der Subversion des Wissens*, hg. und übers. von Walter Seitter, Frankfurt a. M. 2000⁵, 91-105.

— *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975/1976*, übers. von Michaela Ott, Frankfurt a. M. 2002⁶.

— *Die Maschen der Macht*, in: Ders.: *Analytik der Macht*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a. M. 2005, 220-239.

— *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a. M. 2008¹¹.

FOURIER, Charles: *Die neue sozialistische Welt der Arbeit oder Entdeckung des Verfahrens einer nach Leidenschaftsserien eingeteilten, anziehenden, naturgemäßen Produktionsweise*, in: Höppner, Joachim/ Seidel-Höppner, Waltraud (Hg.): *Von Babeuf bis Blanqui. Französischer Sozialismus und Kommunismus vor Marx*, Bd. 2, Leipzig 1975, 179-208.

FRIEDRICH DER GROßE: *Die Generalprinzipien des Krieges und ihre Anwendung auf die Taktik und Disziplin der preußischen Truppen*, in: *Die Werke Friedrichs des Großen*, hg. und übers. von Gustav Berthold Volz, Bd. 6, Braunschweig 2006a (= Berlin 1913), 3-86.

— *Der Antimachiavell*, in: *Die Werke Friedrichs des Großen*, hg. und übers. von Gustav Berthold Volz, Bd. 7, Braunschweig 2006b (= Berlin 1913), 1-271.

— *Gespräche mit Henri de Catte*, hg. und übers. von Willy Schüßler, München 1981.

GOSSE, Peter: *Erwachsene Mitte*, Leipzig 1986.

GRAMSCI, Antonio: *Gefängnishefte*, hg. von Klaus Bochmann, Wolfgang Fritz Haug und Peter Jehle, 10 Bde., Hamburg 2012².

GRASS, Günter: *Die Plebejer proben den Aufstand*, in: Ders.: *Werke*, hg. von Dieter Stolz und Werner Fritzen, Bd. 20, Göttingen 2020, 403-486.

— *Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir*, in: Ders.: *Werke*, hg. von Dieter Stolz und Werner Fritzen, Bd. 3, Göttingen 2020, 65-96.

GRÜNBEIN, Durs: *Tausendfacher Tod im Hirn*, in: »Spiegel« 41 (1995), 221-230.

— *Antike Dispositionen. Aufsätze*, Frankfurt a. M. 2005.

— *Bruder Juvenal. Satire als andauernde Gegenwart*, in Schmitz, Christine (hg.): *Mythos im Alltag – Alltag im Mythos. Die Banalität des Alltags in unterschiedlichen literarischen Verwendungskontexten*, München 2010, 11-30.

HACKS, Peter: *Werke*, 15 Bde., Berlin 2003.

HARDT, Michael/ NEGRI, Antonio: *Empire. Globalization as a new Roman order, awaiting its early Christians*, Cambridge (MS) 2000.

HEIDEGGER, Martin: *Brief über den Humanismus*, in: Ders.: *Gesamtausgabe*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Bd. 9, Frankfurt a. M. 1976, 313-364.

HEGEL, Georg Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*, in: Ders.: *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 3, Frankfurt a. M. 2023¹⁶.

— *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* in: Ders.: *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 12, Frankfurt a. M. 2021¹⁴.

HERDER, Johann Gottfried: *Briefe zur Beförderung der Humanität*, in: Ders.: *Werke*, hg. von Hans Dietrich Irmscher, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1991.

HOBSON, John Atkinson: *Der Imperialismus. Eine Studie*, übs. von Helmut Hirsch, Köln 2018.

HOCHHUTH, Rolf: „... erst kommt das Fressen!“ oder Normalverbrauchte Postulate ans Drama zur Jahrtausendwende. Salzburger Festspiel-Rede 1998, in: Ders.: *Das Recht auf Arbeit. Nachtmusik. Zwei Dramen*, Reinbek 2000, 232-262.

HORAZ (*Quintus Horatius Flaccus*): *Sämtliche Werke*, hg. und übs. von Hans Färber, München 1982⁹.

HUCHEL, Peter: *Die Gedichte*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Axel Vieregg, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1984.

JENS, Walter: *Der Fall Judas*, Stuttgart 1975.

JUVENAL (Decimus[?] Iunius Iuvenalis): *Satiren*, hg. und übs. von Sven Lorenz, Berlin/ Boston 2017.

— *Satire*, hg. und übs. von Giuseppe Dimatteo, Santarcangelo di Romagna 2023.

KANT, Immanuel: *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, in: Ders.: *Werkausgabe*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 11, Frankfurt a. M. 1977, 33-50.

KÄSTNER, Erich: *Gedichte*, hg. von Volker Ladenthin, Stuttgart 2009.

KIRSCH, Sarah: *Landaufenthalt. Gedichte*, Berlin/ Weimar 1967.

KNAUTH, Joachim: *Die sterblichen Götter. Komödie in einem Akt*, in: »NDL« 9/2 (1961), 75-76.

KUNERT, Günter: *Tagewerke*, Halle 1961.

— *Unschuld der Natur*, Berlin/ Weimar 1966.

— *Kramen in Fächern. Geschichten, Parabeln, Merkmale*, Berlin/ Weimar 1968.

— *Im weiteren Fortgang*, München 1974.

LEISEWITZ, Johann Anton: *Nachricht von Lessing's Tode*, in: Ders.: *Julius von Tarent und die dramatischen Fragmente*, Hamburg 1969 (= Stuttgart 1889), 115-119.

LENIN, Wladimir Iljitsch: *Erster Entwurf einer Resolution über proletarische Kultur*, in: Ders.: *Über Kultur und Kunst*, dt. Übs., Berlin 1960, 373.

— *Der Imperialismus als das höchste Stadium des Kapitalismus*, in: Ders.: *Werke*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED, Bd. 22, Berlin 1970^{4a}, 189-309.

— *Der Imperialismus und die Spaltung des Sozialismus*, in: Ders.: *Werke*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED, Bd. 23, Berlin 1970^{4b}, 102-118.

— *Der Beginn des Bonapartismus*, in: Ders.: *Werke*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED, Bd. 31, Berlin 1970^{4c}, 221-225.

— *Rede auf dem III. Gesamtrussischen Kongreß des Kommunistischen Jugendverbandes Rußlands (2. Oktober 1920)*, in: Ders.: *Werke*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED, Bd. 31, Berlin 1970^{4d}, 272-290.

— *Über proletarische Kultur*, in: Ders.: *Werke*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED, Bd. 31, Berlin 1970^{4e}, 307-308.

— *Hefte zum Imperialismus*, in: Ders.: *Werke*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED, Bd. 39, Berlin 1970^{4f}.

LESSING, Gotthold Ephraim: *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, in: Ders.: *Werke und Briefe*, hg. von Wilfried Barner et al., Bd. 11/2, Frankfurt a. M. 1988.

— *Spartacus*, in: Ders.: *Werke und Briefe*, hg. von Wilfried Barner et al., Bd. 7, Frankfurt a. M. 2000, 373-377.

LIEBKNECHT, Wilhelm: *Kleine politische Schriften*, Frankfurt a. M. 1976.

LIVIVS (Titus Livius): *Römische Geschichte*, hg. und übs. von Hans Jürgen Hillen, 11 Bde., Düsseldorf/ Zürich 1987-2007.

LUKÁCS, Georg: *Alte Kultur und neue Kultur*, in: Ders.: *Taktik und Ethik. Politische Aufsätze*, hg. von Jörg Kammeler und Frank Benseler, Bd. 1, Darmstadt 1975, 132-150.

— *Aus der Not eine Tugend*, in: Ders.: *Schriften zur Literatursoziologie*, hg. von Peter Ludz, Berlin 1982⁵, 143-156.

LUXEMBURG, Rosa: *Gesammelte Werke*, Berlin 2007⁸.

MACHIAVELLI, Niccolò: *Der Fürst*, hg. von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Frankfurt a. M. 2017¹¹.

MANN, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in: Ders.: *Werke. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, hg. von Hermann Kurzke, Bd. 13/1, Frankfurt a. M. 2009.

— *Tagebücher*, hg. von Peter de Mendelssohn und Inge Jens, 10 Bde., Frankfurt a. M. 2003.

MARCUSE, Herbert: *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, übs. von Alfred Schmidt, München 1998³.

— *Triebstruktur und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995¹⁷.

MARX, Karl/ ENGELS, Friedrich: *Werke*, 44 Bde., Berlin 1956-2018 (= MEW).

MAURER, Georg: *Essay II*, Halle/ Leipzig 1973.

— *Georg Maurers immerwährender Dreistrophnenkalender umrahmt mit Bildern von zwölf Künstlern*, Halle/ Leipzig 1979.

— *Werke*, hg. von Walfried Hartinger, 2 Bde. Halle/ Leipzig 1987.

MICKEL, Karl: *Schriften*, Halle 1990.

MOMMSEN, Adelheid: *Mein Vater. Erinnerungen an Theodor Mommsen*, Berlin 1992.

MOMMSEN, Theodor: *Römische Kaisergeschichte. Nach den Vorlesungsmitschriften von Sebastian und Paul Hensel 1882/86*, hg. von Barbara und Alexander Demandt, München 2005².

— *Römische Geschichte*, 8 Bde., München 2021⁴.

MORRIS, Wiliam: *Wie ich Sozialist wurde*, in: »Deutsche Worte« 17 (1897), 445-451.

NIETZSCHE: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 15 Bde., Berlin 1999³.

OVID (Publius Ovidius Naso): *Metamorphosen*, hg. und übs. von Niklas Holzberg, Berlin/Boston 2017.

PASOLINI, Pier Paolo: *Freibeuterschriften*, hg. von Peter Kammerer, Berlin 1998.

PLESSNER, Helmuth: *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes*, Frankfurt a. M. 1974.

POLYBIOS: *Geschichte*, übs. von Hans Drexler, 2 Bde., Zürich 1961-1963.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Abhandlung über die Wissenschaften und die Künste*, in: Ders.: *Schriften zur Kulturkritik*, hg. von Kurt Weigand, Hamburg 1995⁵, 1-59.

RUFIN, Jean-Christophe: *Das Reich und die neuen Barbaren*, übs. von Joachim Meinert, Berlin 1994².

SAID, Edward: *Orientalism*, New York 1978.

— *Culture and Imperialism*, London 1993.

SCHILLER, Friedrich: *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Peter-André Alt, Bd. 5, München 2004, 818-831.

SCHLEGEL, Friedrich: *Athenäums-Fragmente*, in: Ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Hans Eichner und Jean Jacques Anstett, Bd. 2, Paderborn 1967.

SCHMITT, Carl: *Glossarium. Aufzeichnungen aus den Jahren 1947 bis 1958*, hg. von Gerd Giesler und Martin Tielke, Berlin 2015a.

— *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*, Berlin 2015^{9b}.

— *Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47*, Berlin 2015^{4c}.

— *Römischer Katholizismus und politische Form*, Stuttgart 2019⁷.

— *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*, Berlin 2021^{8a}.

— *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin 2021^{11b}.

SENECA (Lucius Annaeus Seneca): *Briefe an Lucilius*, hg. und übs. von Gerhard Fink und Rainer Nickel, 2 Bde., Düsseldorf 2007-2009.

SPENGLER, Oswald: *Jahre der Entscheidung*, München 1980².

— *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 2003¹⁶.

STEIN, Gertrude: *Was ist englische Literatur*, in: Dies. *Was ist englische Literatur. Vorlesungen*, übs. von Marie A. Stiebel, Zürich 1985, 13-52.

TACITUS (Publius Cornelius Tacitus): *Annalen*, übs. von Walther Sontheimer, 2 Bde., Stuttgart 1991.

— *Annalen*, hg. und übs. von Carl Hoffmann, München 1954.

— *Agricola. Germania*, hg. und übs. von Adolf Städele, Düsseldorf 2001².

TÖNNIES, Ferdinand: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Darmstadt 1977.

WEBER, Max: *Parlament und Regierung im neugeordneten Deutschland. Zur politischen Kritik des Beamtentums und Parteiwesens*, in: Ders.: *Gesamtausgabe*, hg. von Horst Baier et al., Bd. I/15, Tübingen 1984, 421-596.

— *Wissenschaft als Beruf*, in: Ders.: *Gesamtausgabe*, hg. von Horst Baier et al., Bd. I/17, Tübingen 1992, 49-111.

WERKWERTH, Manfred: *Schriften. Arbeit mit Brecht*, Berlin 1975.

WOLF, Christa: *Essays, Gespräche, Reden, Briefe 1987-2000*, in: Dies.: *Werke*, hg. von Sonja Hilzinger, Bd. 12, München 2001.

3. Sekundärliteratur

ACKERMANN, Manfred: *Phasen und Zäsuren des Erbeverständnisses der DDR*, in: Deutscher Bundestag (hg.): *Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“*, Bd. 3/2, Baden-Baden 1995, 768-795.

ALBRECHT, Clemens: *Kultur und Zivilisation. Eine typisch deutsche Dichotomie?*, in: König, Wolfgang/ Landsch, Marlene (hg.): *Kultur und Technik. Zu ihrer Theorie und Praxis in der modernen Lebenswelt*, Frankfurt a. M. 1993, 11-29.

ALBRECHT, Michael von: *Nach den Satiren. Durs Grünbein und die Antike*, in: Seidensticker, Bernd/ Vöhler, Martin: *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Berlin/ New York 2002, 101-116.

ASHCROFT, Bill/ GRIFFITHS, Gareth/ TIFFIN, Helen: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London/ New York 1989.

BALIBAR, Étienne: *Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*, Paris 2011.

BEHREND, Jan C.: *Die erfundene Freundschaft. Propaganda für die Sowjetunion in Polen und in der DDR*, Köln 2006.

BELLAMY FOSTER, John/ BRETT, Clark: *Das Imperium der Barbarei*, in: »UTOPIE kreativ« 176 (2005), 491-503.

BENKO, Stephen: *Virgil's Fourth Eclogue in Christian Interpretation*, in: Temporini, Hildegard/ Haase, Wolfgang (hg.): *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II* 31/1 (1980), 646-705.

BERBIG, Roland et al. (hg.): *In Sachen Biermann. Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen einer Ausbürgerung*, Berlin 1994.

BERNHARDT, Rüdiger: *Antikerezeption im Werk Heiner Müllers*, Diss., Halle 1978.

BICCARI, Gaetano: *Heiner Müllers Fernsehinterviews. Performance – Oralität – Autobiographie*, in: Heeg, Günther/ Girshausen, Theo (hg.): *Theatrographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*, Berlin 2009, 215-226.

BIESINGER, Benjamin: *Römische Dekadenzdiskurse: Untersuchungen zur römischen Geschichtsschreibung und ihren Kontexten (2. Jahrhundert v. Chr. bis 2. Jahrhundert n. Chr.)*, Stuttgart 2016.

BINDER, Gerhard: *Goldene Zeiten: Immer wieder wird ein Messias geboren... Beispiele neuzeitlicher Aneignung der 4. Ekloge Vergils*, in: Burkard, Thorsten/ Schauer, Markus/ Wiener, Claudia (hg.): *Vestigia Vergiliana. Vergil-Rezeption in der Neuzeit*, Berlin/ New York 2010, 51-71.

BITTIGHÖFER, Bernd/ HOPPE, Günther (hg.): *Lebensweise und Moral im Sozialismus*, Berlin 1972.

BOGUMIL, Sieghild: *Theoretische und praktische Aspekte der Klassiker-Rezeption auf der zeitgenössischen Bühne: Heiner Müllers Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespeare-kommentar*, in: »Forum Modernes Theater« 5 (1990), 3-17.

BOLLMANN, Ralph: *Lob des Imperiums. Der Untergang Roms und die Zukunft des Westens*, Berlin 2006.

BORGARDS, Roland/ NEUMEYER, Harald (hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2015.

BRAUN, Matthias: *Drama um eine Komödie. Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande im Oktober 1961*, Berlin 1995.

BREMER, Kai: *Ein „Traum vom Theater in Deutschland“: Heiner Müllers produktive Rezeption von Lessings Wie die Alten den Tod gebildet*, in: »Thewis« 10 (2008), <https://www.theater-wissenschaft.de/ein-traum-vom-theater-in-deutschland/>.

BRONZINI, Benedetta: *Per un teatro che crede nella storia. Pier Paolo Pasolini nell'opera di Heiner Müller*, in: »Rivista di letterature moderne e comparate« 69 (2017), 383-405.

— *Dare forma al silenzio. Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista*, Pisa 2020.

BRUNO, Nicoletta: *Better Not to Speak under Trajan? Reticence and Omission in Tacitus*, in: Dies./ Filosa, Martina/ Marinelli, Giulia (hg.): *Fragmented Memory. Omission, Selection, and Loss in Ancient and Medieval Literature and History*, Berlin/ Boston 2022, 163-184.

BUCK, Theo: *Heiner Müller als Lyriker*, in: Arnold, Heinz Ludwig (hg.): »Text+Kritik« 73 (1997²): *Heiner Müller*, 131-155.

— *Heiner Müller*, in: Allkemper, Alo/ Eke, Norbert Otto (hg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000, 529-549.

— *„Die Adler im Sumpf“ oder die missratene deutsche Einheit. Zu Heiner Müllers Mommsens Block*, Berlin 2011.

BUSCH, Walter: *Cäsarismuskritik und epische Historik. Zur Entwicklung der politischen Ästhetik Bertolt Brechts 1936-1940*, Frankfurt a. M. 1982.

CANCIK, Hubert/ RÜPKE, Jörg (hg.): *Römische Reichsreligion und Provinzialreligion: Globalisierungs- und Regionalisierungsprozesse in der antiken Religionsgeschichte*, Erfurt 2003.

CHRISTOPH, Anna: *Der Horatier, Aeneas und das Exempel. Heiner Müllers Horatier als Lehrstück über die Verantwortlichkeit der Literatur*, in: »Antike und Abendland« 47 (2001), 191-197.

COSENTINO, Christine: *Literarische Tradition und Montagetechnik in der Lyrik Volker Brauns*, in: »Basis« 8 (1978), 190-200.

COX, Michael: *Empire, Imperialism and the Bush Doctrine*, in: »Review of International Studies« 30 (2004), 585-608.

CRAMM, Michael: *Ghost/Writer. Autorschaft in Heiner Müllers Spätwerk*, Würzburg 2009.

DAHLKE, Hans: *Cäsar bei Brecht. Eine vergleichende Betrachtung*, Berlin/ Weimar 1968.

DALY, Gregory: *Cannae. The Experience of Battle in the Second Punic War*, London/ New York 2002.

DASSANOWSKY, Robert von: *The Dream and the Scream. ‚Die deutsche Misere‘ and the Unrealized GDR in Heiner Müller’s Germania Tod in Berlin*, in: »New German Review« 5/6 (1989-90), 15-28.

DIETZSCH, Steffen: *Nietzsches Einfluss auf Heiner Müller*, in: Georg, Jutta/ Reschke, Renate/ Vivarelli, Vivetta (hg.): *Nietzsche im Horizont der Literatur*, München 2022, 127-140.

DILLON, Matthew/ GARLAND, Lynda: *Ancient Rome. A Sourcebook*, London/ New York 2013.

DIPIETRO, Cary/ GRADY, Hugh: *Presentism, Anachronism and the Case of Titus Andronicus*, in: »Shakespeare« 8 (2012), 44-73.

DISEGNI, Manuel: *Über den Ursprung des Rechts. Eine erkenntnistheoretische Erläuterung des Disputs zwischen Carl Schmitt und Walter Benjamin um den Ausnahmezustand*, in: »Carl-Schmitt-Studien« 1/1 (2017), 55-82.

DOMDEY, Horst: *Mythos als Phrase oder Die Sinnausstattung des Opfers*, in: »Merkur« 40 (1986), 403-413.

— *Writer’s Block, or „John on Patmos in the Haze of a Drug High“*. *Heiner Müller’s Lyrical Text* Mommsens Block, in: Fischer, Gerhard (hg.): *Heiner Müller: ConTEXTS and HISTORY. A Collection of Essays from The Sydney German Studies Symposium 1994 „Heiner Müller/ Theatre-History-Performance“*, Tübingen 1995, 233-241.

— *Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers*, Köln 1998.

DOMDEY, Horst/ HERZINGER, Richard: *Mit Nietzsche gegen Utopieverlust. Zur Hamletmaschine und Heiner Müllers Rezeption in West und Ost*, in: Glaeßner, Gert-Joachim (hg.): *Die DDR in der Ära Honecker. Politik – Kultur – Gesellschaft*, Opladen 1988, 674-689.

— *Byzanz gegen Rom. Heiner Müllers Manichäismus*, in: Arnold, Heinz Ludwig (hg.): »Text+Kritik« 110 (1991): Sonderband *Literatur in der DDR*, 246-257.

DORGERLOH, Annette: „... meine Puppen, mit denen ich spiele“. *Friedrich II. und seine Gärten*, in: Kaiser, Michael/ Luh, Jürger (hg.): *Friedrich der Große. Politik und Kulturtransfer im europäischen Kontext. Beiträge des vierten Colloquiums in der Reihe „Friedrich300“ vom 24.-25. September 2010*, https://perspectivia.net/receive/ploneimport_mods_00000079.

EKE, Norbert Otto: *Heiner Müller. Apokalypse und Utopie*, Paderborn 1989.

— „Der Neger schreibt ein anderes Alphabet“. *Anmerkungen zu Heiner Müllers dialektischem Denk-Spiel Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*, in: »Zeitschrift für deutsche Philologie« 110 (1991), 294-315.

— „Deutschland ortlos“. *Destruktionen des Nationalen bei Heiner Müller*, in: Scheuer, Helmut (hg.): *Dichter und ihre Nation*, Frankfurt a. M. 1993, 490-506.

— *Heiner Müller*, Stuttgart 1999.

— *Körperspuren im Theater der Geschichte. Heiner Müllers Anatomie des Körpers*, in: Wallace, Ian/ Tate, Dennis/ Labrousse, Gerd (hg.): *Heiner Müller: Probleme und Perspektiven. Bath-Symposium 1998*, Amsterdam/ Atlanta (GA) 2000, 69-88.

EMMERICH, Wolfgang: *Der Alp der Geschichte. ‚Preußen‘ in Heiner Müllers Leben Gundlings...*, in: Klusmann, Paul-Gerhard/ Mohr, Heinrich (hg.): *Deutsche Misere einst und jetzt. Die deutsche Misere als Thema der Gegenwartsliteratur. Das Preußensyndrom in der Literatur der DDR*, Bonn 1982, 115-158.

— *Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR*, Opladen 1994.

— *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig 1996.

ESKIN, Michael: „Bridge to Antiquity“. *Nostalgia, Exile, and Stoicism in the Poetry of Durs Grünbein*, in: »Arcadia« 39 (2004), 356-381.

ETTE, Wolfram: *Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung*, Weilerswist 2011.

— *Selbstmord der Gattung. Ein Grenzwert in Müllers Werk*, in: Ders./ Strehlow, Falk (hg.): *Klassengesellschaft reloaded und das Ende der menschlichen Gattung. Fragen an Heiner Müller*, Berlin 2021, 124-138.

EBRECHT, Katharina: *Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder*, Würzburg 2001.

ERNST, Wolfgang: *Die Unschreibbarkeit von Imperien: Theodor Mommsens Römische Kaisergeschichte und Heiner Müllers Echo*, Weimar 1995.

FABER, Richard: *Das ewige Rom oder: die Stadt und der Erdkreis. Zur Archäologie ‚abendländischer‘ Globalisierung*, Würzburg 2000.

FAVRO, Diane: *Making Rome a World City*, in: Galinsky, Karl (hg.): *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, Cambridge 2005, 234-263.

FERGUSON, Niall: *Das verleugnete Imperium. Chancen und Risiken amerikanischer Macht*, Berlin 2004.

FEST, Joachim: *Bürgerlichkeit als Lebensform. Späte Essays*, Reinbek 2008.

FIEBACH, Joachim: *Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten*, Berlin 1990.

FIORENTINO, Francesco: *Dialogo con il silenzio. Heiner Müller a Theodor Mommsen*, in: Freschi, Marino/ Iacovello, Angelo/ Novelli, Novella (hg.): *(Dis)affinità elettive. Studi per Matilde de Pasquale*, Rom 2013, 97-110.

— *Heiner Müller*, in: Wikiradio, Rai Radio Tre, 30.12.2014, <https://www.raiplaysound.it/audio/2014/12/Heiner-Mueller-raccontato-da-Francesco-Fiorentino-f8dd3d05-b3d3-4f48-b462-0bb7f0569f06.html>.

— *Introduzione. Shakespeare sono io*, in: Ders. (hg. und übs.): *Heiner Müller. Anatomia Tito Fall of Rome. Un commento shakespeariano*, Rom 2017, 7-35.

FISCHER, Michael: *Was wird aus der Kultur? Kulturphilosophie nach Kant*, in: Kaplow, Ian (hg.): *Nach Kant. Erbe und Kritik*, Münster 2005, 136-158.

FREUDENBURG, Kirk: *Satires of Rome. Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge 2001.

FRICK, Werner: *Moirai und Marxismus: Episierung und ‚Durchrationalisierung‘ in Bertolt Brechts Antigonemodell 1948*, in: Ders.: *„Die mythische Methode“: Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Berlin/ Boston 2014, 481-552.

FUHRMANN, Manfred: *Warten auf „Geschichte“: Der Dramatiker Heiner Müller*, Würzburg 1997.

— *Juvenal – Barbier – Grünbein. Über den römischen Satiriker und zwei seiner tätigen Bewunderer*, in: Arnold, Heinz Ludwig (hg.): »Text+Kritik« 153 (2002): *Durs Grünbein*, 60-67.

— *Geschichte der römischen Literatur*, Stuttgart 2005.

GELBRICH, Dorothea: *Antikerezeption in der Lyrik der DDR. Versuch über einige Grundlinien*, in: »Weimarer Beiträge« 19/11 (1973), 42-62.

— *Antikerezeption in der sozialistischen deutschen Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Begründung einer neuen Rezeptionstradition im lyrischen Schaffen Bechers, Brechts, Maurers und Arends*, Diss., Leipzig 1974.

GIBAS, Monika: „Bonner Ultras“, „Kriegstreiber“ und „Schlotbarone“. *Die Bundesrepublik als Feindbild der DDR in den fünfziger Jahren*, in: Satjukow, Silke/ Gries, Rainer (hg.): *Unsere Feinde. Konstruktionen des Anderen im Sozialismus*, Leipzig 2004, 75-106.

GIRSHAUSEN, Theo: *Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel*, Köln 1978.

— „Reject it, in Order to Possess it.“ *On Heiner Muller and Bertolt Brecht*, in: »Modern Drama« 23 (1980), 404-421.

GOMEZ, Jean: *Die DDR-Literaturwissenschaft und das literarische Erbe*, in: Ders.: *Entwicklung und Perspektiven der Literaturwissenschaft in der DDR*, Paris 1978, 73-124.

GREINER, Bernhard: *Mommsens ‚Block‘. Steinernes Schreiben*, in: Tate, Ian/ Wallace, Gerd/ Labrousse, Dennis (hg.): *Heiner Müller: Probleme und Perspektiven. Bath-Symposium 1998*, Amsterdam/ Atlanta (GA) 2000, 403-418.

GRETHLEIN, Jonas: „Sandalenfilme aus den Grünbein-Studios“? *Zum Verhältnis von Antike und Moderne in den Gedichten von Durs Grünbein*, in: »Poetica« 43 (2011), 411-439.

GROSS, Marek: *Bruch und Erinnerung. Durs Grünbeins Poetik*, Berlin 2011.

GROBE, Anneliese: *Lebendiges Erbe*, in: »Weimarer Beiträge« 17/8 (1971), 5-10.

GUNTNER, Lawrence: *Brecht and beyond. Shakespeare on the East German Stage*, in: Kennedy, Dennis (hg.): *Foreign Shakespeare. Contemporary Performance*, Cambridge 1995, 109-139.

FRENZ, Horst: *Nobel Lectures. Literature, 1901-1967*, Amsterdam 1969.

HAB, Ulrike: *Die Frau, das Böse und Europa. Die Zerreißung des Bildes der Frau im Theater von Heiner Müller*, in: Arnold, Heinz Ludwig (hg.): »Text+Kritik« 73 (1997²): *Heiner Müller*, 103-118.

HAUSCHILD, Jan-Christoph: *Heiner Müller*, Reinbek 2000.

— *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*, Berlin 2001.

HE, Lianhua: *Geschichtsphilosophie als Literatur. Intertextuelle Analysen zum Werk Heiner Müllers*, Bielefeld 2022.

HEIDSIECK, Arnold: *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart 1969.

HEISE, Wolfgang: *Beispiel einer Lessing-Rezeption: Heiner Müller*, in: »Neue Deutsche Literatur« 433 (1989), 91-100.

HERMAND, Jost: *Sieben Arten an Deutschland zu leiden*, Königstein 1979.

HERZINGER, Richard: *Masken der Lebensrevolution. Vitalistische Revolutions- und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers*, Müller 1992.

— *Der Krieg der Steppe gegen die ‚Hure Rom‘. Vitalistische Zivilisationskritik und Revolutionsutopie in Texten Heiner Müllers*, in: Buck, Theo/ Valentin, Jean-Marie (hg.): *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven: Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993*, Frankfurt a. M. 1995a, 39-59.

— *„Deutschland, ortlos“: Heiner Müller’s Image of Germany in the Context of German Cultural Criticism*, in: Fischer, Gerhard (hg.): *Heiner Müller: ConTEXTS and HISTORY. A Collection of Essays from The Sydney German Studies Symposium 1994 „Heiner Müller/ Theatre-History-Performance“*, Tübingen 1995b, 103-115.

HETZEL, Andreas: *Dialektik der Aufklärung*, in: Klein, Richard/ Kreuzer, Johann/ Müller-Doohm, Stefan (hg.): *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2011, 389-397.

HIEGEMANN, Mike: *Learn not to burn. Zur Metonymie der Asche im Kontext von Heiner Müllers Manuskripten zu Lessings Schlaf Traum Schrei*, in: »Thewis« 10 (2008), <https://www.theater-wissenschaft.de/learn-not-to-burn/>.

HINGLEY, Richard: *Globalizing Roman Culture. Unity, Diversity and Empire*, London 2005.

HIRSCHFELD, Alexandra von: *Frauenfiguren im dramatischen Werk Heiner Müllers*, Marburg 1999.

HOHENWALLNER, Ingrid: *Antikerezeption in den Gedichten Bertolt Brechts*, Möhnesee 2004.

HÖRNIGK, Frank: *Lektionen, die Vierte. Heiner Müller: Germania Tod in Berlin*, in: Deiritz, Karl/ Kraus, Hannes (hg.): *Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur*, Berlin 1993.

— *Müller’s Memory Work*, in: »New German Critique« 98 (2006), 1-14.

HÖRNIGK, Frank/ BOULEZ, Pierre (hg.): *Ich Wer ist das Im Regen aus Vogelkot und Kalkfell. Für Heiner Müller. Ein Arbeitsbuch*, Berlin 1996.

HORSTMANN, Ulrich: *Anatomie Aaron. Heiner Müllers Totentanz und Negerkuss. Ein Krauskopfkommentar*, in: Schulte, Christian/ Mayer, Brigitte Maria (hg.): *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme*, Frankfurt a. M. 2004, 102-119.

HUHNHOLZ, Sebastian: *Abschied vom Wandel? Zum postdemokratischen Status des Topos „Ende der Geschichte“*, in: Briesse, Olaf/ Faber, Richard/ Podewski, Madleen (hg.): *Aktualität des Apokalyptischen. Zwischen Kulturkritik und Kulturversprechen*, Würzburg 2015a, 79-96.

— „Schwamm drüber Augustus“? Römische Imperialmotivik bei „Griechen-Müller“, in: »Berliner Debatte Initial« 26/3 (2015b), 27-43.

HULLER, Eva C.: *Griechisches Theater in Deutschland. Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß*, Köln 2007.

HUNDRIESER, Gabriele: *Überlegungen zu Macht und Gewalt in Heiner Müllers Lehrstücken Philoktet, Der Horatier und Mauser*, in: Zybura, Marek (hg.): *Geist und Macht. Schriftsteller und Staat im Mitteleuropa des ‚kurzen Jahrhunderts‘ 1914-1991*, Dresden 2002, 287-309.

HUSAR, Irene: *Die Antike in der sozialistischen Gegenwartsliteratur der DDR*, in: »Das Altertum« 20 (1974), 249-255.

IBBETSON, David/ LEWIS, Andrew: *The Roman Law Tradition*, in: Dies.: *The Roman Law Tradition*, Cambridge 1994, 1-14.

IRMER, Thomas: *Heiner Müllers Amerika – vom Kapitalismus mit Rändern zum dritten Rom*, in: Heeg, Günther/ Girshausen, Theo (hg.): *Theatrographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*, Berlin 2009, 198-205.

JABLKOWSKA, Joanna: *Distanziertes Engagement. Das Konzept der Tragödie in Heiner Müllers Schaffen. Am Beispiel von Der Horatier*, in: Gansel, Carsten/ Nell, Werner (hg.): *Vom kritischen Denker zur Medienprominenz? Zur Rolle von Intellektuellen in Literatur und Gesellschaft vor und nach 1989*, Bielefeld 2015, 215-230.

JAEGER, Dagmar: *Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*, Diss., Amherst (MA) 2001.

JAMES, Heather: *Shakespeare's Troy. Drama, Politics, and the Translation of Empire*, Cambridge 1997.

JAUSS, Hans Robert: *Soziologischer und ästhetischer Rollenbegriff*, in: Marquard, Odo/ Stierle, Karlheinz (hg.): *Identität (= Poetik und Hermeneutik VIII)*, München 1979, 599-607.

JOBETZ, Romain: *Barocker Textkörper: Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*, in: Müller-Schöll, Nikolaus/ Goebbels, Heiner (hg.): *Heiner Müller Sprechen*, Berlin 2009, 85-91.

JOURDHEUIL, Jean: *Heiner Müller – Raum und Zeit*, in: Stiftung Archiv der Akademie der Künste (hg.): *Heiner Müller Archiv (= Patrimonia 152)*, Berlin 1998, 72-76.

KALB, Jonathan: *The Horatian. Building the Better* Lehrstück, in: »New German Critique« 64 (1995), 161-173.

— *The Theater of Heiner Müller*, Cambridge 1998.

KEIM, Katharina: *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen 1998.

KELLER, Andreas: *Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988*, Frankfurt a. M. 1994².

KLUSSMANN, Paul Gerhard: *Heiner Müllers Germania Tod in Berlin*, in: Hinck, Walter (hg.): *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen*, Frankfurt a. M. 1981, 396-414.

KÖHN, Lothar: *Der große rote und der ganz gewöhnliche Tod. Todesmetaphorik und später Todesdiskurs bei Heiner Müller*, in: Tate, Ian/ Wallace, Gerd/ Labrousse, Dennis (hg.): *Heiner Müller: Probleme und Perspektiven. Bath-Symposium 1998*, Amsterdam/ Atlanta (GA) 2000, 419-439.

KNOBLICH, Aniela: *Antiken-Konfigurationen in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990*, Berlin/ Boston 2014.

KNOPF, Jan (hg.): *Brecht-Handbuch*, 2 Bde., Stuttgart 1996.

KÖRBER, Thomas: *Nietzsche nach 1945. Zu Werk und Biographie Friedrich Nietzsches in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur*, Würzburg 2006.

KORTE, Hermann: *Traum und Verstümmelung. Heiner Müllers Preußen*, in: Arnold, Heinz Ludwig (hg.): »Text+Kritik« 73 (1997²): *Heiner Müller*, 72-85.

— „Wenn ein Staat ins Gras beißt, singen die Dichter“. *DDR-Lyrik der neunziger Jahre*, in: Arnold, Heinz Ludwig (hg.): »Text+Kritik« (2000): Sonderband *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, 122-144.

— *Rhetorik des Schreckens? Heiner Müllers Antike*, in: Töchterle, Karlheinz/ Kofler, Wolfgang (hg.): *Pontes III: Die antike Rhetorik in der europäischen Geistesgeschichte*, Innsbruck 2005, 393-407.

KOSELLECK, Reinhart: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M. 2000.

— *Einleitung*, in: BRUNNER, Otto/ CONZE, Werner/ KOSELLECK, Reinhart (hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, Stuttgart 1972, XIII-XXVII.

KREIKEBAUM, Marcus: *Heiner Müllers Gedichte*, Bielefeld 2003.

KRÜGER, Peter: *Etzels Halle und Stalingrad. Die Rede Görings vom 30.1.1943*, in: Heinze, Joachim/ Waldschmid, Anneliese (hg.): *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher*

Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1991, 151-190.

KRUSCHWITZ, Hans: *Utopie der Selbstverschwendung. Das Einverständnis, der Kessel und das Gebären bei Heiner Müller*, in: Ders. (hg.): *Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller*, Berlin 2017.

KUCZYNSKI, Jürgen: *Gestalten und Werke. Soziologische Studien zur deutschen Literatur*, Berlin/ Weimar 1969.

LAUSBERG, Marion: *Brechts Lyrik und die Antike*, in: Koopmann, Helmut (hg.): *Brechts Lyrik. Neue Deutungen*, Würzburg 1999, 163-198.

LEFÈVRE, Eckhard: *Horaz. Dichter im augusteischen Rom*, München 1993.

LEHMANN, Hans-Thies: *Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers Bildbeschreibung*, in: Profitlich, Ulrich (hg.): *Dramatik der DDR*, Frankfurt a. M. 1987, 186-202.

— *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999.

— *Kommentar und Mord*, in: Ders.: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin 2002, 354-365.

— *Sprachtheater. Zu Senecas Tod von Heiner Müller*, in: Heeg, Günther/ Girshausen, Theo (hg.): *Theatrographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*, Berlin 2009, 50-59.

LEHMANN, Hans-Thies/ PRIMAVESI, Patrick (hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2003.

LINDNER, Margrit: *Antikerezeption in der Dramatik der DDR. Ein Beitrag zur Aneignung des Erbes in der Literatur der DDR*, Diss., Leipzig 1972.

LOREY, Isabell: *Macht und Diskurs bei Foucault*, in: Bublitz, Hannelore et al. (hg.): *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*, Frankfurt a. M. 1999, 87-96.

LÖSCHNER, Sascha: *Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche*, Frankfurt a. M. 2002.

LÖWY, Michael: *Naphta or Settembrini. Lukács and Romantic Anticapitalism*, in: »New German Critique« 42 (1987), 17-31.

— *Critique romantique et critique marxiste de la civilisation moderne*, in: »Actuel Marx« 7 (1990), 176-188.

LUDWIG, Janine: *Die Wörter verfaulen / Auf dem Papier«.* Heiner Müllers Schreibkrise nach dem Untergang des Sozialismus, in: »Mauerschau« 2 (2009a), 29-44.

— *Heiner Müller, Ikone West. Das dramatische Werk Heiner Müllers in der Bundesrepublik – Rezeption und Wirkung*, Frankfurt a. M. 2009b.

— „Meine Grunderfahrung in den USA war die Landschaft“. *Der Einfluss von Heiner Müllers amerikanischen Natur- und Landschaftserfahrungen auf seine Texte*, in: Nitschmann, Till/ Vaßen, Florian (hg.): *Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung*, Bielefeld 2021, 233-249.

MAI, Kim Thuan: *Das Bild der ‚Dritten Welt‘ in Werken der deutschen Gegenwartsliteratur vom Ausgang der vierziger bis in die achtziger Jahre*, Frankfurt a. M. 1995.

MAIER-SCHAEFFER, Francine: *Heiner Müller et le Lehrstück*, Bern 1992.

— *Utopie und Fragment: Heiner Müller und Walter Benjamin*, in: Buck, Theo (hg.): *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven: Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993*, Frankfurt a. M. 1995, 19-37.

MALAMUD, Margaret: *Translatio Imperii. America as the New Rome c. 1900*, in: Bradley, Mark (hg.): *Classics and Imperialism in the British Empire*, Oxford 2010, 249-283.

MATTINGLY, David J.: *Imperialism, Power, and Identity. Experiencing the Roman Empire*, Princeton (NJ) 2011.

MAYER, Hans: *Bertolt Brecht und die Tradition*, Pfullingen 1961.

MEHNERT, Elge: *Zu einigen Aspekten der Antikerezeption Stephan Hermlins*, in: »Weimarer Beiträge« 31 (1985), 621-628.

MEUSER, Mirjam: *Schwarzer Karneval. Heiner Müllers Poetik des Grotesken*, Berlin/ Boston 2019.

MILES, Gary B.: *Roman and Modern Imperialism. A Reassessment*, in: »Comparative Studies in Society and History« 32 (1990), 629-659.

MITTENZWEI, Werner: *Brechts Verhältnis zur Tradition*, Berlin 1976⁴.

— *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1989².

MÖLLENDORFF, Peter von/ SIMONIS, Annette/ SIMONIS, Linda (hg.): *Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik* (= *Der Neue Pauly* Suppl. 8), Stuttgart 2013.

MOMIGLIANO, Arnaldo: *Tradition und der klassische Historiker*, in: Ders.: *Wege in die Alte Welt*, hg. von Wilfried Nippel und übers. von Kai Brodersen, Berlin 1991, 21-37.

MÖNIG, Klaus: „*Es spricht von einem Menschsein, das man längst vergaß*“. *Griechisch-römisches Altertum in Günter Kunerts Lyrik*, in: Hildebrand, Olaf/ Pittrof, Thomas (hg.): „... auf klassischem Boden begeistert“. *Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur*, Freiburg i. Br. 2004, 449-466.

MORLEY, Michael: *Brecht's Beim Lesen des Horaz: An Interpretation*, in: »Monatshefte« 63 (1971), 372-379.

MÜLLER, Klaus-Detlef: *Brecht und Stalin*, in: Wertheimer, Jürgen (hg.): *Von Poesie und Politik. Zur Geschichte einer dubiosen Beziehung*, Tübingen 1994, 106-122.

— „Nämlich die Worte müssen rein bleiben“. „Arbeit an der Differenz“ in Heiner Müllers *Der Horatier*, in: Hildebrand, Olaf/ Pittrof Thomas (hg.): „... auf klassischem Boden begeistert“. *Antikerezeptionen in der deutschen Literatur*, Freiburg i. Br. 2004, 467-481.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus: *Das Theater des konstruktiven Defaitismus. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt a. M. 2002.

— „Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis“. *Brecht zwischen Kafka und Carl Schmitt*, in: »Modern Language Notes« 119 (2004), 506-524.

— *Spartacus Lessing. Heiner Müllers Kommentar zum Ur-sprung des deutschen Nationaltheaters*, in: »Thewis« 10 (2008), <https://www.theater-wissenschaft.de/spartakus-lessing/>.

— *Theater als Arbeit am Bösen. Ein Lehrstück nach Brecht: Heiner Müllers Der Horatier*, in: Massalongo, Milena/ Vaßen, Florian/ Ruping, Bernd (hg.): *Brecht gebrauchen. Theater und Lehrstück – Texte und Methoden*, Berlin/ Milow/ Straßburg 2016, 323-338.

— *Global(atin)isierung. Humanitäre Katastrophen und die Katastrophe der Humanität bei Heiner Müller*, in: Kruschwitz, Hans (hg.): *Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller*, Berlin 2017, 57-71.

MÜNKLER, Herfried: *Imperien. Die Logik der Weltherrschaft. Vom Alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten*, Berlin 2005.

MUNZAR, Jiří: *Zur Rolle der Adaptionen und der Bearbeitungen älterer Stoffe in der Dramatik der DDR*, in: »Brüner Beiträge zur Germanistik und Nordistik« 2 (1980), 91-99.

NALDINI, Nico: *Pier Paolo Pasolini. Eine Biographie*, übs. von Maya Pflug, Berlin 1991.

NEUMEYER, Harald: *Heiner Müller*, in: Ders./ Borgards, Roland (hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2015, 353-356.

NIETHAMMER, Lutz: *Posthistorie. Ist die Geschichte zu Ende?*, Reinbek 1989.

NISBET, Robin G. M./ RUDD, Niall: *A Commentary on Horace: Odes. Book III*, Oxford 2004.

- NOLTE, Hans-Heinrich (hg.): *Imperien. Eine vergleichende Studie*, Schwalbach 2008.
- NOSKE, Gustav: *Von Kiel bis Kapp. Zur Geschichte der deutschen Revolution*, Berlin 1920.
- NYÍRI, János Kristóf: *Am Rande Europas. Studien zur österreichisch-ungarischen Philosophiegeschichte*, Budapest 1988.
- OSTHEIMER, Michael: *Mythologische Genauigkeit. Heiner Müllers Poetik und Geschichtsphilosophie der Tragödie*, Würzburg 2002.
- PADEN, Roger: *Foucault's Anti-Humanism*, in: »Human Studies« 10 (1987), 123-141.
- PAGDEN, Anthony: *Lords of All the World. Ideologies of Empire in Spain, Britain and France c. 1500 – c. 1800*, New Haven (CT) 1995.
- PAK, Schoro: *Heiner Müllers Epitaph. Mommsens Block*, in: »Sprache und Literatur« 34/91-92 (2003), 175-192.
- PERELLI, Antonella: *Satur est cum dicit Horatius 'Euhoe'. Nota a Giovenale*, in: »Euphrosyne« n. F. 24 (1996), 257-269.
- PETER, Ingrid/ SCHWARZ, Gottfried: *Racine: Britannicus*, in: Jens, Walter (hg.): *Kindlers Neues Literatur-Lexikon*, Bd. 13, München 1991, 874-875.
- PETERSOHN, Roland: *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption. Texte und Kontexte*, Frankfurt a. M. 1993.
- PIGOŃ, Jakub: *The Portrayal of Seneca in the Octavia and in Tacitus' Annals*, in: »Symbolae philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae« 27/3 (2017), 169-187.
- PITTS, Martin/ VERSLUYS, Miguel John (hg.): *Globalisation and the Roman World. World History, Connectivity and Material Culture*, Cambridge 2015.
- PIZER, John: *Negritude in East German Literature: Anna Seghers, Heiner Müller, and the Haitian Revolution*, in: »The Comparatist« 35 (2011), 19-39.
- PONTZEN, Alexandra: *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin 2000.
- PORNSCHLEGEL, Clemens: *Jesus-Ödipus. Notiz zu Heiner Müllers Gedicht Römerbrief*, in: »Stimmen der Zeit« 10 (2017), 680-690.
- PÖSCHL, Viktor: *Horaz und die Politik*, Heidelberg 1963².
- PRIMAVESI, Patrick: *Aufhebung des Theaters – Zur Lesbarkeit von Heiner Müllers Anatomie Titus Fall of Rome. Ein Shakespearekommentar*, in: Heeg, Günther/ Girshausen, Theo (hg.): *Theatrographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*, Berlin 2009, 82-96.

PROFITLICH, Ulrich: *Heiner Müller: Der Horatier*, in: Müller-Michaels, Harro (hg.): *Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Bd. 2, Königstein 1981, 205-219.

PÜLLMANN, Dennis: *Spätwerk. Heiner Müllers Gedichte 1989-1995*, Berlin 2003.

QUADRELLI, Paola: *La storiografia di Theodor Mommsen e la Germania riunita in Mommsens Block di Heiner Müller*, in: Dies.: *Le vite in versi. Figure di artisti e scienziati nella lirica tedesca moderna*, Rom 2008, 129-157.

RADDATZ, Frank-Michael: *Dämonen unter rotem Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*, Stuttgart 1991.

— *Der Demetriusplan oder Wie Heiner Müller sich den Brecht-Thron erschlich*, Berlin 2010.

RAMALHETE GOMES, Miguel: *Texts Waiting for History. William Shakespeare Re-Imagined by Heiner Müller*, Amsterdam/ New York 2014.

RANCIÈRE, Jacques: *Les Noms de l'Histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris 1992.

RICCARDI, Mattia: *Nietzsche's Critique of Kant's Thing in Itself*, in: »Nietzsche-Studien« 39 (2010), 333-351.

RIEDEL, Volker: *Funktionen und Tendenzen der Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, in: »Philologus« 127 (1983), 112-134.

— *Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1984.

— *Zehn Beobachtungen zur Antikerezeption in der neueren DDR-Literatur*, in: »Philologus« 133 (1989), 104-127.

— *Stabilisierung, Kritik, Destruktion. Überlegungen zur Antikerezeption in der Literatur der DDR*, in: »Zeitschrift für Germanistik« n. F. 2 (1992), 258-268.

— *Wandlungen des Antikebildes in der Literatur der DDR*, in: »International Journal of the Classical Tradition« 1/2 (1994), 105-116.

— *Vergil in der DDR-Literatur? Über Schwierigkeiten der Rezeption historischer Themen*, in: Irmscher, Johannes (hg.): *Vergil. Antike Weltliteratur in ihrer Entstehung und Nachwirkung. Eine Aufsatzsammlung*, Amsterdam 1995, 149-157.

— *Grundzüge, Entwicklungstendenzen und Problematik der Becherschen Antikerezeption*, in: Ders.: *Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge*, Jena 1996a, 213-225.

— *Die Antike im Werk Franz Fühmanns*, in: Ders.: *Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge*, Jena 1996b, 254-272.

- *Zwischen Ideologie und Kunst. Bertolt Brecht, Heiner Müller und Fragen der modernen Horaz-Forschung*, in: Ders.: *Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge*, Jena 1996c, 295-310.
- *Antikerezeption in den Dramen Heiner Müllers*, in: Binder, Gerhard (hg.): *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, Trier 1998, 345-384.
- *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*, Stuttgart 2000.
- *Der Topos vom Goldenen Zeitalter bei Schriftstellern der DDR*, in: »Phasis« 18 (2015), 238-250.
- *Tigersprung mit schwerem Gepäck. Antike und Gegenwart in Grünbeins Historien*, in: Ehrmann, Daniel/ Wolf, Norbert Christian (hg.): *Der Streit um Klassizität. Polemische Konstellationen vom 18. zum 21. Jahrhundert*, Paderborn 2021, 265-321.
- RIEDL, Peter Philipp: *Time and Tragedy, Violence and Irregularity. Heiner Müller Reads Carl Schmitt*, »The Germanic Review« 84 (2009), 353-380.
- RIES, Wolfgang: *Schemel oder Priap, Schemel oder Tisch. Produktive Horazlektüre in Brechts Galilei*, in: »Gymnasium« 83 (1976), 415-422.
- ROBERTS, Jason A.: *The Anti-Imperialist Empire. Soviet Nationality Policies under Brezhnev*, Diss., Morgantown (WV) 2015.
- RÜFFER, Ulrich: *Benjamins Programm der Kritik*, in: Bolz, Norbert (hg.): *Walter Benjamin. Profane Erleuchtung und rettende Kritik*, Würzburg 1985, 34-40.
- SCHILLING, Britta: *Postcolonial Germany. Memories of Empire in a Decolonized Nation*, Oxford 2014.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang: *Sozialistisches Drama nach Brecht. Drei Modelle: Peter Hacks, Heiner Müller, Hartmut Lange*, Darmstadt 1974.
- SCHLICH, Jutta: *A propos Weltuntergang. Zu Heiner Müller u. a.*, Heidelberg 1996.
- SCHMIDT, Ernst Günther: *Die Antike in Lyrik und Erzählliteratur der DDR. I*, in: »Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena« 18/4 (1969), 123-141.
- *Die Antike in Lyrik und Erzählliteratur der DDR. II*, in: »Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena« 20/5 (1971), 5-62.
- *Die Antike in Lyrik und Erzählliteratur der DDR. Die letzten zehn Jahre (1969-1978)*, in: Gericke, Horst (hg.): *Rezeption des Altertums in modernen literarischen Werken*, Halle 1980, 7-31.

SCHMITT, Rainer E.: *Geschichte und Mythisierung. Zu Heiner Müllers Deutschland-Dramatik*, Berlin 1999.

SCHMITZ, Heinz: *Brecht und Horaz*, in: »Gymnasium« 83 (1976), 404-415.

SCHNEIDER, Michael: *Heiner Müllers Endspiele. Vom aufhaltsamen Abstieg eines sozialistischen Dramatikers*, in: Ders.: *Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder Die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren*, Darmstadt/ Neuwied 1981, 194-225.

SCHRIMPF, Hans Joachim: *Lessing und Brecht. Von der Aufklärung auf dem Theater*, Stuttgart 1965.

SCHRÖDER, Jürgen: *Die ‚deutsche Misere‘ als Gräuelmärchen. Heiner Müllers Germania Tod in Berlin*, in: Ders.: *Geschichtsdramen. Die ‚deutsche Misere‘ – von Goethes Götze bis Heiner Müllers Germania?*, Tübingen 1994, 326-340.

SCHUBBE, Elmar: *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*, Stuttgart 1972.

SCHULZ, Genia: *Heiner Müller*, Stuttgart 1980.

— *Abschied von Morgen. Zu den Frauengestalten im Werk Heiner Müllers*, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): »Text+Kritik« 73 (1997²): *Heiner Müller*, München 1982, 58-70.

SCHULZ, Kristin: *Attentate auf die Geometrie. Heiner Müllers Schriften der „Ausschweifung und Disziplinierung“*, Berlin 2009.

— *Die DDR in den Alpen oder Der Müllberg der Geschichte. Heiner Müllers Positionierungen gegenüber der DDR 1949-1995*, in: »Zeitschrift für Germanistik« n. F. 26 (2016), 92-109.

SCHÜTTE, Uwe: *Heiner Müller*, Köln/ Weimar/ Wien 2010a.

— *Arbeit an der Differenz: zum Eigensinn der Prosa von Heiner Müller*, Heidelberg 2010b.

SCHÜTZ, Gertrud (Hg.): *Kleines politisches Wörterbuch*, Berlin 1988⁷.

SCHÜTZE, Peter: *Peter Hacks. Ein Beitrag zur Ästhetik des Dramas: Antike und Mythenaneignung*, Kronberg 1976.

SCHWOB, Rainer Josef: *Bertolt Brechts Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar. Ein Vergleich mit den historischen und literarischen Quellen*, in: *Jahresbericht des Akademischen Gymnasiums in Graz 1989-90*, Graz 1990, 9-25.

SEIBT, Gustav: *Wer mit dem Meißel schreibt, hat keine Handschrift. Heiner Müllers Abschied von der Literatur der DDR*, in: Ders.: *Damit wir wissen, was wir erlebt haben. Zeit der Geschichte, Zeit des Romans*, Berlin 1998, 27-40.

SEIDENSTICKER, Bernd: *Antikerezeption in der deutschen Literatur nach 1945*, in: »Gymnasium« 98 (1991), 420-453.

— *The Political Use of Antiquity in the Literature of the German Democratic Republic*, in: »Illinois Classical Studies« 17/2 (1992), 347-367.

— „*Shakehands Catull*“. *Catullrezeption in der deutschsprachigen Lyrik der Gegenwart*, in: »Der Altsprachliche Unterricht« 37/2 (1994a), 34-49.

— *Exempla. Römisches in der deutschen literarischen Antikerezeption nach 1945*, in: »Gymnasium« 101 (1994b), 7-42.

— *Ancient Drama and Reception of Antiquity in the Theatre and Drama of the German Democratic Republic (GDR)*, in: »Keria« 20/3 (2018), 75-94.

SEIDENSTICKER, Bernd/ WESSELS, Antje (hg.): *Kunerts Antike. Eine Anthologie*, Freiburg i. Br. 2004.

SHAW, Brent: *Rebels and Outsiders*, in: Bowman, Alan K./ Garnsey, Peter D. A./ Rathbone, Dominic (hg.): *The Cambridge Ancient History*, Bd. 11, Cambridge 2000, 361-403.

SIEGRIST, Cristoph: *Mythologie und antike Tragödie in der DDR*, in: Flashar, Hellmut (hg.): *Tragödie. Idee und Transformation*, Stuttgart/ Leipzig 1997, 348-367.

SILBERMAN, Marc: *Heiner Müllers Fortschreibung der Brechtschen Dialektik: Der Horatier*, in: Schulte, Christian/ Mayer, Brigitte Maria (hg.): *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme*, Frankfurt a. M. 2004, 197-210.

SOZIALISTISCHE EINHEITSPARTEI DEUTSCHLANDS (hg.): *Protokoll der Verhandlungen des V. Parteitages der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, 10. bis 16. Juli 1958 in der Werner-Selenbinder-Halle zu Berlin*, Berlin 1959.

— *Zweite Bitterfelder Konferenz 1964. Protokoll der von der Ideologischen Kommission beim Politbüro des ZK der SED und dem Ministerium für Kultur am 24. und 25. April im Kulturpalast des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld abgehaltenen Konferenz*, Berlin 1964.

— *Protokoll der Verhandlungen des VII. Parteitages der SED, 17. bis 22. April 1967 in der Werner-Selenbinder-Halle zu Berlin*, Berlin 1967.

STAHL, Hans-Peter: *Griechenhetze in Vergils Aeneis. Roms Rache für Troja*, in: Vogt-Spira, Gregor/ Rommel, Bettina (hg.): *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, Stuttgart 1999, 249-273.

STEINWEG, Richard: *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Stuttgart 1976².

— *Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis*, Frankfurt a. M. 2005².

STESKAL, Christoph: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg 2001.

STILLMARK, Hans-Christian: *Erfahrungen kann man nur kollektiv machen. Zu Heiner Müllers Lehrstück Der Horatier*, in: »Wissenschaftliche Zeitschrift der pädagogischen Hochschule Potsdam« 34 (1990), 331-340.

STRAMAGLIA, Elena: *Dramaturgie als Eingedenken. Heiner Müllers Antike zwischen Geschichtsphilosophie und Kulturkritik*, Heidelberg 2020.

— “*Es gibt keine Universalgeschichte*”. *Heiner Müller’s Der Auftrag as Critique of Cold War Revolutionary Theory*, in: »Monatshefte« 114/2(2022), 179-199.

STREISAND, Marianne: *Frauenfiguren in den Theatertexten Heiner Müllers*, in: »Theater der Zeit« 44/1 (1989), 52-56 und 44/2 (1989), 28.

SUÁREZ SÁNCHEZ, Fernando: *Individuum und Gesellschaft. Die Antike in Heiner Müllers Werk*, Frankfurt a. M. 1998.

SUERBAUM, Werner: *Vergils Aeneis. Beiträge zu ihrer Rezeption in Gegenwart und Geschichte*, Bamberg 1982.

TAUBENECK, Steven: *Deconstructing the GDR. Heiner Müller and Postmodern Cultural Politics*, in: »Pacific Coast Philology« 26/1-2 (1992), 184-192.

TERAOKA, Arlene Akiko: *The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodernist Poetics of Heiner Müller*, New York 1985.

— *East, West, and Others: The Third World in Postwar German Literature*, Lincoln (NE) 1996.

THEWELEIT, Klaus: *Mixing Memory and Desire*, in: Schulte, Christian/ Mayer, Brigitte Maria (hg.): *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme*, Frankfurt a. M. 2004, 230-240.

THOMAS, Richard F.: *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge 2001.

THORNTON, John: *Polibio. Il politico e lo storico*, Rom 2000.

TÖTEBERG, Michael: *Medienmaschine. Publikationsstrategien und Öffentlichkeitsarbeit oder: Wer bedient wen?*, in: Arnold, Heinz Ludwig (hg.): »Text+Kritik« 73 (1997²): *Heiner Müller*, 179-195.

TRILSE, Christoph: *Antike und Theater heute. Betrachtungen über Mythologie und Realismus*, Berlin 1979².

— *Das Werk des Peter Hacks*, Berlin 1981².

UERLINGS, Herbert: *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*, Tübingen 1997.

VABEN, Florian: *Das Theater der schwarzen Rache. Grabbes Gothland zwischen Shakespeares Titus Andronicus und Heiner Müllers Anatomie Titus Fall of Rome*, in: »Grabbe-Jahrbuch« 11 (1992), 14-30.

— *Das Fremde und das Eigene: Projektion, Differenz und Erinnerung in Heiner Müllers Der Auftrag*, in: Tate, Ian/ Wallace, Gerd/ Labrousse, Dennis (hg.): *Heiner Müller: Probleme und Perspektiven. Bath-Symposium 1998*, Amsterdam/ Atlanta (GA) 2000, 477-96.

VOß, Torsten: *Die Distanz der Kunst und die Kälte der Formen*, München 2007.

WALDE, Christine (hg.): *Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon (= Der Neue Pauly Suppl. 7)*, Stuttgart 2010.

WALLACE, Donald Gordon: *Shakespeare's Use of the Machiavellian Stereotype*, Diss., Montreal 1961.

WEBER, Heinz-Dieter: *Heiner Müllers Geschichtsdrama. Die Beendigung einer literarischen Gattung*, in: »Der Deutschunterricht« 43/4 (1991), 43-57.

WEBER, Gregor: *Das Imperium Romanum als Wirtschaftsraum*, in: Schreiber, Waltraud (hg.): *Vom Imperium Romanum zum Global Village: ‚Globalisierungen‘ im Spiegel der Geschichte*, Neuried 2000, 53-74.

WEBER, Ronald: *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR*, Berlin 2015.

WEBER, Thomas: *Glücklose Engel. Über ein Motiv bei Heiner Müller und Walter Benjamin*, in: »Das Argument« 35 (1993), 241-253.

WEITIN, Thomas: *Notwendige Gewalt. Die Moderne Ernst Jüngers und Heiner Müllers*, Freiburg i. Br. 2003.

WICKERT, Lothar: *Theodor Mommsen. Eine Biographie*, 4 Bde., Frankfurt a. M. 2006².

WIEGHAUS, Georg: *Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers*, Frankfurt a. M. 1984.

WILKE, Sabine: *The Role of Art in a Dialectic of Modernism and Postmodernism. The Theater of Heiner Müller*, in: »Paragraph« 14 (1991), 276-289.

WILLIAMS, Scott George: *Antikerezeption in German-Language Literature After 1945: The Roman Tradition*, Diss., Austin (TX) 1999.

WINTER, Michael: *Trink, iss, schlafe, träume! Über den Philosophen, Anarchisten und Hofnarren Julien Offray de La Mettrie*, in: »Die Zeit« 45 (4.11.1988), 56.

WITTSTOCK, Uwe: *Von der Stalinallee zum Prenzlauer Berg. Wege der DDR-Literatur 1949-1989*, München/ Zürich 1989.

WITZMANN, Peter: *Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts*, Berlin 1964.

ZIOLKOWSKI, Theodore: *Mythologisierte Gegenwart. Deutsches Erleben seit 1933 in antikem Gewand*, München 2008.

ZINSERLING, Gerhard: *Einleitung zur Arbeitskonferenz „Das klassische Altertum in der sozialistischen Kultur“*, in: »Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena« 18/4 (1969), 5-8.

ŽIŽEK, Slavoj: *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*, London 2008.

