



FACULTY OF ARTS
Charles University

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Disertační práce

Daria Šemberová

Hacks/Müller: Zur Selbstbestimmung der DDR-Dramatik in Bezug auf die literarische Tradition und sozialistische Gegenwart

Hacks/Müller: Dramatická tvorba NDR ve vztahu k literárním tradicím a socialistické přítomnosti

Hacks/Müller: The drama of the GDR in relation to the literary traditions and the socialist present

Praha 2020

Vedoucí práce: Prof. Dr. Manfred Weinberg

Poděkování:

Mein recht herzlicher Dank gebührt vorrangig meinem Doktorvater, Herrn Professor Manfred Weinberg, den ich im Oktober 2012 kennengelernt hatte und der bereits meine Masterarbeit über Heiner Müller betreute. Ich erhielt dank seiner Förderung zwei DAAD-Stipendien und absolvierte einen Forschungsaufenthalt an der Universität Konstanz. Darüber hinaus gab mir das von meinem Doktorvater geleitete DoktorandInnenkolloquium am Prager Institut für germanische Studien die Möglichkeit, mich intensiv mit diversen literarischen und wissenschaftlichen Texten zu befassen. Vor allem aber danke ich ihm für die intellektuelle Freiheit, die er mir bei der Arbeit an meiner Qualifikationsschrift überlassen hat. Es sollen ebenfalls die DozentInnen und MitstudentInnen erwähnt werden, die mich im Rahmen des Studiums an der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität begleiteten und unterstützten. In diesem Zusammenhang bedanke ich mich insbesondere bei Herrn Professor Milan Tvrđík für seine spannenden Vorlesungen über die Literatur der DDR.

Die vorliegende Dissertation entstand unter anderem dank der Förderung seitens des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, bei dem ich mich für das Stipendium DAAD Ostpartnerschaften 2016 sowie für die Einladung zum Vladimir-Admoni-Programm 2017 herzlich bedanken möchte. Darüber hinaus danke ich meiner Freundin Maren Dittrich für die Lektüre der ausgewählten Kapitel.

Bei Lukáš bedanke ich mich für seine langjährige Unterstützung während des Studiums. Darüber hinaus danke ich auch meinen Großeltern, meinen Eltern und meinen Schwestern.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Berlíně, dne 23. října 2020

Daria Šemberová

Klíčová slova (německy)

Heiner Müller; Peter Hacks; DDR; Drama; Metadrama; Selbstbestimmung; Rhetorik

Abstrakt (německy)

Die Dissertation thematisiert die Rolle sowie charakteristische Merkmale der ostdeutschen Dramatik. Die Arbeit konzentriert sich auf das Phänomen der Selbstbestimmung der Dramentexte von Peter Hacks und Heiner Müller, die in den 1960er und 1970er Jahren in der DDR entstanden sind. Der theoretische Hintergrund der Forschung besteht unter anderem aus einer kurzen Einführung in die Konzepte, die von Kenneth Burke (*New Rhetoric*, Theorie der symbolischen Handlung), Raymond Williams (kultureller Materialismus) sowie Max Horkheimer und Theodor Adorno (Kritische Theorie) entwickelt wurden. Darüber hinaus thematisiert die Dissertation Elemente des Metadramas nach der Typologie von Karin Vieweg-Marks, die in den ausgewählten Stücken zu finden sind. Die symbolischen Zeitgrenzen der Forschung stellen der Bau der Berliner Mauer 1961 und die Ausbürgerung des deutschen Liedermachers Wolf Biermann 1976 dar. Durch die Analyse von konkreten literarischen Strategien zeigt die Arbeit, dass die Stücke von Hacks und Müller sowohl die gesamtdeutsche und europäische literarische Tradition als auch das (ost)deutsche sozialistische Projekt stark artikulieren.

Klíčová slova (česky)

Heiner Müller; Peter Hacks; NDR; drama; metadrama; sebeurčení; rétorika

Abstrakt (česky)

Tato dizertační práce z oblasti německé literární vědy se zabývá úlohou, identitou a charakteristickými rysy východoněmecké divadelní literatury. Studie pojednává o fenoménu autonomie dramatických textů napsaných Peterem Hacksem a Heinerem Müllerem v 60. a 70. letech dvacátého století v NDR. Teoretické pozadí výzkumu sestává mimo jiné z krátkého úvodu do konceptů vyvinutých Kennethem Burkem (zejména jeho *New Rhetoric*),

Raymondem Williamsem (včetně jeho kulturního materialismu), stejně jako Maxem Horkheimerem a Theodorem Adornem (kritická teorie). Dizertační práce se dále zabývá konceptem metateatru a také pojednává o prvcích metadramatu ve vybraných hrách. Symbolickými hranicemi výzkumu jsou stavba Berlínské zdi v roce 1961 a expatriace německého básníka a skladatele Wolfa Biermanna v roce 1976. Analýza konkrétních strategií ukazuje, že Hacksovy a Müllerovy divadelní skladby se vztahují jak k evropské literární tradici, tak k (východo)německému socialistickému projektu.

Klíčová slova (anglicky)

Heiner Müller; Peter Hacks; GDR; drama; metadrama; autonomy; rhetoric

Abstrakt (anglicky)

This dissertation joins a conversation in German literary studies about East German literature's role, identity, and characteristic features. The thesis discusses the phenomenon of autonomy of the dramatic compositions written by Peter Hacks and Heiner Müller in the 1960s and 1970s in the GDR. The theoretic background of the research consists, among other things, of a short introduction to theoretical concepts developed by Kenneth Burke (particularly his New Rhetoric approach presented in *The philosophy of literary form*), Raymond Williams (including his cultural materialism), as well as Max Horkheimer and Theodor Adorno (Critical Theory). Furthermore, the dissertation deals with the idea of metatheatre, and it discusses elements of metadrama (Karin Vieweg-Marks) in the selected plays. The symbolic boundaries of research are the Berlin Wall's construction in 1961 and the expulsion of the German poet and songwriter Wolf Biermann in 1976. By analyzing the authors' concrete strategies, the thesis demonstrates that their plays articulate both the European literary tradition and the (East) German socialist project.

1. Einleitung	7
1.1 Forschungsstand	7
1.2 Fragestellung und methodisches Vorgehen	10
1.3 Gliederung	23
2. Theoretischer Hintergrund	25
2.1 Philosophischer Ursprung und Erkenntniswert der Tragödie	25
2.2 Kunst als Praxis der Selbstbestimmung	33
2.3 Literatur als symbolische Handlung	40
2.4 Tod der Tragödie oder eine moderne Tragödie?	46
2.5 Metatheater und Metadrama	51
3. Hacks und Müller im Arbeiter-und-Bauern-Staat	56
3.1 Biografische und literarische Positionsbestimmungen in den 1950er Jahren	56
3.2 Umsiedlerin-Skandal und seine Konsequenzen in den 1960er Jahren	64
3.3 DDR-Dramatik in den 1970er Jahren: Machtwechsel, Grundlagenvertrag und Biermann	76
4. Dramentexte aus den 1960er und 1970er Jahren	87
4.1 Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande	87
4.2 Der Frieden	104
4.3 Philoktet	126
4.4 Adam und Eva	136
4.5 Germania Tod in Berlin	147
4.6 Rosie träumt	163
4.7 Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei	175
4.8 Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe	189
5. Schlussfolgerungen	197
6. Fazit	212
7. Bibliografie	219
7.1 Texte von Peter Hacks und Heiner Müller	219
7.2 Sonstige Literatur	221
7.3 Filme und Theaterinszenierungen	249
7.4 Literaturveranstaltungen	250
8. Anhang	251

1. Einleitung

Die vorliegende Studie setzt sich zum Ziel, den Prozess der Selbstbestimmung der dramatischen Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik am Beispiel der in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts entstandenen Theatertexte von Peter Hacks und Heiner Müller zu untersuchen.

1.1 Forschungsstand

Die literaturwissenschaftliche Forschung zu Hacks' und Müllers dramatischer Praxis kann in diesem Abschnitt nicht in ganzer Bandbreite kommentiert werden.¹ Es sollen jedoch einige wichtige Studien, hauptsächlich aus jüngerer Zeit, erwähnt werden, auf die die vorliegende Dissertation Bezug nimmt. Die Forschung knüpft hauptsächlich an die deutschsprachige Fachliteratur an. Darüber hinaus werden in der Arbeit ebenfalls einige wenige Studien berücksichtigt, die in englischer bzw. amerikanischer, französischer, polnischer und tschechischer Sprache zugänglich sind.

Die ersten kritischen Abhandlungen über Müllers Dramentexte entstanden in der DDR noch zur Zeit der Hegemonie des sozialistischen Realismus in der Literaturwissenschaft. Die Forschung befasste sich damals insbesondere mit seinen Produktionsstücken (in erster Linie mit *Der Lohndrucker* und *Die Korrektur*) sowie seinen Bearbeitungen antiker Stoffe. Von der Sekundärliteratur, die in der BRD entstanden ist, sind vor allem die Monografien von Genia Schulz (*Heiner Müller*, Stuttgart 1980) und Georg Wieghaus (*Heiner Müller*, München 1981) zu nennen. In ihrer Studie setzt sich Schulz hauptsächlich mit der Müllerschen Auffassung der Geschichte unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung der DDR auseinander.

Der Rezeption des Brechtschen Werks in den dramatischen Texten Heiner Müllers ist u.a. die Dissertation von Theo Girshausen mit dem Titel *Realismus und Utopie. Die frühen Stücke Heiner Müllers* von 1981 gewidmet, in der die Unterschiede zwischen der Parabelgestaltung

¹ Eine Auflistung der vorhandenen Sekundärliteratur zu Hacks bis 2007 findet man in Roland Webers *Peter-Hacks-Bibliographie. Verzeichnis aller Schriften von und zu Peter Hacks 1948-2007*. Mainz: Verlag André Thiele 2008. Was Heiner Müller angeht, stellt die Grundlage der Forschung zu seinem Werk das dreibändige, ca. 1800 Seiten umfassende Literaturverzeichnis, das 2013 im Aisthesis-Verlag erschienen ist und auf der Homepage der Internationalen Heiner-Müller-Gesellschaft kostenfrei zur Verfügung gestellt wurde. Vgl. URL: <https://www.internationale-heiner-mueller-gesellschaft.de/bibliographie> [Zugriff am 29.09.2020].

bei den beiden Autoren behandelt werden. Den späteren Texten des ostdeutschen Dramatikers und ihrer Geschichtskonzeption widmete sich dagegen Norbert Otto Eke. Eine der neueren deutschsprachigen Publikationen über das Œuvre des ostdeutschen Dramatikers ist das Vademecum *Heiner Müller-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, das 2003 von den Theaterwissenschaftlern Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi veröffentlicht wurde.

Sehr fruchtbar ist ebenso die internationale Rezeption des Gesamtwerks von Heiner Müller: in den Vereinigten Staaten (Helene Fehervary, Marc Silberman), Frankreich (Jean Jourdeuil, Irène Bonnaud), Polen (Małgorzata Sugiera) und vielen anderen Ländern. Mit dem Einfluss der literarischen Tradition in ausgewählten Dramen Müllers setzt sich Jonathan Kalb in seiner 1998 auf Amerikanisch erschienenen Monografie *The Theater of Heiner Müller* auseinander.

Vor diesem Hintergrund präsentiert sich die Hacks-Forschung eher bescheiden, wenngleich sich das allmählich verändert. Nachdem der Dramatiker die Ausbürgerung Wolf Biermanns unverblümt befürwortet hatte, gerieten seine Texte in Westdeutschland in Vergessenheit bzw. wurden in den Spielplänen sowie der literaturwissenschaftlichen Forschung verschwiegen.² Es gab aber auch eine ausländische Hacks-Forschung: 1984 erschien die Monografie Raymond Heitz' *Peter Hacks. Théâtre et socialisme* und 1990 veröffentlichte Michael Mitchell sein Buch *Peter Hacks. Drama for a Socialist Society*, das ebenso kurze Abschnitte zu den Texten der achtziger Jahre, bis hin zum letzten in der DDR verfassten Stück *Jona* von 1986, enthält. In ihrer Dissertation betont Bernadette Grubner jedoch: „Bis dato liegt aber keine Publikation vor, die die Stücke der Nachwendezeit (Hacks schrieb bis zu seinem Tod im Jahr 2003 Dramen) in eine Gesamtschau der Werkentwicklung einbettet und Kontinuitäten und Brüche über das Ende der DDR hinaus nachzuzeichnen versucht.“³

Aus der neueren Forschung sind noch zwei Studien zu erwähnen, die sich mit der dramatischen Produktion von Hacks bzw. Hacks und Müller auseinandersetzen. Im Jahr 2015 ist Ronald Webers *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR* und 2016 die oben erwähnte Monografie von Bernadette Grubner *Analogiespiele. Klassik und Romantik in den Dramen von Peter Hacks* erschienen. Weber hebt in seinem Buch hervor, dass „die beiden wichtigsten Dramatiker der DDR kaum je gemeinsam betrachtet wurden“ und die Auseinandersetzung zwischen ihnen oft „auf wenige

² Vgl. Grubner, Bernadette: Einleitung. In: dies.: *Analogiespiele. Klassik und Romantik in den Dramen von Peter Hacks*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2016, S. 11.

³ Ebd., S. 11 f.

Kernpunkte“ reduziert wurde und „zu vereinfachten Aussagen geführt hat“.⁴ 1981 erschien in der BRD eine vergleichende Studie unter dem Titel *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*, in der die Texte der beiden Autoren jedoch selektiv und ohne einheitliche Methodik besprochen werden.⁵ Im Fokus von Webers Forschung steht dagegen der ästhetische Autonomisierungsprozess der dramatischen Kunst innerhalb des literarischen Feldes der DDR anhand zweier antagonistischer Konzeptionen des sozialistischen Dramas unter Berücksichtigung der Feldtheorie Bourdieus. Darüber hinaus untersucht er nicht nur ästhetische Unterschiede zwischen Hacks und Müller, sondern auch ihre Positionierung und Verhältnisse innerhalb des politischen Systems der DDR, denn „in der DDR zu schreiben, hieß immer auch die sozialistische Gretchenfrage beantworten ‚Wie hältst du’s mit dem Staat?‘, in welche die eigentliche Frage ‚Wie hältst du’s mit der Partei?‘ eingeschlagen war“.⁶ Die Monografie von Grubner beginnt dagegen mit Hacks Theoriebildung und einem Abriss der ästhetischen Debatten der Zeit unter besonderer Berücksichtigung des in den sechziger Jahren entwickelten Programms einer sozialistischen Klassik. Im Anschluss daran bietet die Autorin Interpretationen von ausgewählten Dramen von 1960 bis 2002, wobei sie den Fokus auf die Zentralbegriffe „Klassik“ und „Romantik“ legt. Sie greift ebenso zu bislang wenig in der Forschung behandelten Stücken wie *Jona* und *Binsen*. Darüber hinaus setzt sich ihre Dissertation mit dem ästhetischen Konzept des Ideals bzw. der Utopie sowie der Vermittlung von Ideal und Wirklichkeit in Hacks’ Dramen auseinander.⁷

Zum Schluss ist die neueste und sehr umfangreiche Studie über Hacks zu erwähnen, und zwar Ronald Webers 600-seitige literarische Biografie *Peter Hacks. Leben und Werk*. Im Unterschied zu wissenschaftlichen Texten erregte das Buch sogar die Aufmerksamkeit der anderen Massenmedien. Auf der Webseite des Deutschlandfunks Kultur bespricht man es in einer Buchkritik folgendermaßen:

⁴ Weber, Ronald: Einleitung. In: ders.: *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR*. Berlin: de Gruyter 2015, S. 2.

⁵ Vgl. Scheid, Judith R. (Hg.): *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*. Stuttgart 1981.

⁶ Weber, R. (2015), S. 4.

⁷ Vgl. Bartels, Felix: Bernadette Grubner: Analogiespiele. Klassik und Romantik in den Dramen von Peter Hacks. Rezension. In: *Hacks Jahrbuch 2016*, hg. von Kai Köhler, Berlin: Aurora Verlag, S. 338-344, hier: S. 343.

„Sozialismus, Brecht und der ‚Playboy‘: Ronald Weber versucht, den Schriftsteller Peter Hacks aus dem Halbdunkel der deutsch-deutschen Literaturgeschichte zu befreien – und ihn nicht nur politisch und privat auszudeuten, sondern auch poetisch.“⁸

1.2 Fragestellung und methodisches Vorgehen

Das Anliegen dieser Studie besteht darin, Selbstbestimmungs- und Emanzipationsnarrative der DDR-Dramatik aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive zu beleuchten. Die Bezugspunkte der Untersuchung sind dementsprechend die literarische Tradition und die sozialistische Wirklichkeit der sechziger sowie siebziger Jahre. Zunächst soll erklärt werden, warum eine Dissertation, die den Anspruch erhebt, die DDR-Dramatik im Prozess ihrer Selbstbestimmung zu erforschen, auf nur zwei Künstler beschränkt wird. Diese Reduktion ist hauptsächlich darauf zurückzuführen, dass man heutzutage mit dem dramatischen Feld der erwähnten Dekaden fast ausschließlich die Namen Hacks und Müller assoziiert und zwar in einem antagonistischen Verhältnis zueinander.⁹ Dies war jedoch nicht immer der Fall: Unter den Namen der zehn meistgespielten DDR-Autoren und Komponisten 1980 nahm Peter Hacks (13 Stücke, 42 Inszenierungen, 467 Aufführungen) den zweiten und Heiner Müller (7 Stücke, 10 Inszenierungen, 126 Aufführungen) den zehnten Platz ein.¹⁰ Was Hacks anbelangt, muss jedoch betont werden, dass seine früheren Dramentexte in der DDR nicht immer aufgeführt wurden. Die genannten Inszenierungen beschränkten sich in hohem Maße auf seine Kinderstücke und Adaptionen.¹¹

Im Titel der Dissertation wird absichtlich von der DDR-Dramatik und nicht vom „sozialistischen Drama“ bzw. „Drama des Sozialismus“ gesprochen, wie es in der Literaturforschung üblich ist.¹² Die attributive Klassifizierung der ostdeutschen Dramatik vom sozialistischen Standpunkt ist meiner Ansicht nach unscharf und aus definitorischen Gründen

⁸ Dell, Matthias: Ein Entrückter seiner Zeit. In: *Deutschlandfunk Kultur*. Beitrag vom 24.10.2018. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/ronald-weber-peter-hacks-leben-und-werk-ein-entruecker.1270.de.html?dram:article_id=431342 [Zugriff am 09.03.2019].

⁹ Mit der Auseinandersetzung zwischen Hacks und Müller in Bezug auf die Feldtheorie Bourdieus befasst sich sehr ausführlich Ronald Weber in seiner 2015 veröffentlichten Dissertation *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR*.

¹⁰ Vgl. Castein, Hanne: „Shakespeare dringend gesucht!“ Zur Komödie der DDR. In: Castein / Stillmark (Hg.): *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie. Londoner Symposium 1987* [Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 237]. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 1990, S. 105-120, hier: S. 107.

¹¹ Vgl. ebd., S. 117 f.

¹² Vgl. Schivelbusch, Wolfgang: *Sozialistisches Drama nach Brecht. Drei Modelle: Peter Hacks – Heiner Müller – Hartmut Lange*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1974 sowie Weber, Ronald: *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR*. Berlin: de Gruyter 2015, S. 8 f.

problematisch, was ein Erläuterungsversuch aus dem *Lexikon sozialistischer Literatur* bestätigt:

„[S]ozialistische Literatur ist nichts Fixes, definitiv Festzulegendes, sondern ein historisch Veränderliches, sie ist geschichtlich konkret zu bestimmen und in ihrer Kontinuität nur zu fassen, wenn die Kontroversen im Diskurs über Programm und Praxis, ihr Fortgang über Abgänge und Brüche im Blick sind“.¹³

Die Untersuchung geht von der These aus, dass ein wesentliches Kennzeichen der dramatischen Produktion von Hacks und Müller in den sechziger und siebziger Jahren ein Versuch der Selbstbestimmung ihrer Werke der literarischen Tradition sowie dem jungen ostdeutschen Staat gegenüber ist. Die Texte sind dementsprechend eigenartige Manifestationen eines ambivalenten Prozesses, in dem die Autoren bestimmte Positionen zu der literarischen Tradition und der neuen sozialistischen Wirklichkeit einzunehmen versuchen.

Mit dem literaturhistorischen Blickwinkel ist unter anderem die Bemühung verbunden, Hacks' und Müllers Bearbeitungen bzw. Umschreibungen der kanonisierten literarischen Texte zu analysieren. Dies trifft insbesondere auf die für das europäische dramatische Theater repräsentativen Werke wie *Der Frieden* des Aristophanes sowie *Philoktet* des Sophokles zu. Darüber hinaus wird die Textkonstellation um einige andere Stücke ergänzt, in denen sich die Autoren mit geistigen Errungenschaften des europäischen Denkens auseinandersetzen und diese der sozialistischen Wirklichkeit der DDR gegenüberstellen.

Die zeitliche Reichweite der Forschung umfasst zwei Dekaden (d.h. die sechziger und siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts), in denen die Autoren ihre meistrezipierten Dramenexte geschrieben haben. Dem methodischen Ansatz nach stellt die primäre Voraussetzung der Untersuchung die raumzeitliche Eindeutigkeit sowie die unbestrittene Zugehörigkeit der behandelten Werke zur DDR-Dramatik dar. *Die Hamletmaschine* markiert hier den endgültigen Übergang von der ostdeutschen in die internationale und postmoderne Phase von Müllers dramatischer Produktion. Den markanten Punkt in seiner Biografie und seinem Schreiben stellt schon das Jahr 1975 dar, in dem er dank eines neunmonatigen Aufenthalts in den USA nicht nur internationale Anerkennung, sondern auch neue Impulse für seine künstlerische Tätigkeit finden konnte. Müller „wird nun endgültig zur Person zwischen den

¹³ Barck, Simone u.a. (Hg.): *Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945*. Unter Mitarbeit von Reinhardt Hillich. Stuttgart/Weimar: Metzler 1994. S. V. Zitiert nach: Weber (2015), S. 8.

Welten, weil er in beiden Stoff für seinen Hunger auf Bilder findet, zugleich für seine ‚Altgier‘ (in Europa) und für seinen Wunsch nach dem Verlust der Zeit (in den USA)“.¹⁴ Und da der Niedergang der DDR das Ende des Kommunikationsraumes, in dem Hacks und Müller ihre Texte verortet haben, markierte,¹⁵ kann hier die dramatische Produktion der beiden Autoren nach der Wiedervereinigung Deutschlands ebenfalls nicht in Betracht gezogen werden. Die beanspruchte methodische Vorgehensweise orientiert sich weiterhin daran, in der Textanalyse mehrere Forschungsansätze anzuwenden. Dies gilt insbesondere für die Kritische Theorie, Diskurstheorie, *New Rhetoric* bzw. Theorie der symbolischen Handlung, kulturellen Materialismus, Postmarxismus sowie die literaturwissenschaftlich angelegte Typologie des Metadramas.

Nach der Auffassung von Wolfgang Emmerich war die Forschung zur DDR-Literatur in der Vergangenheit überwiegend durch einen Verlust der ästhetischen Wahrnehmung aufgrund des „soziologischen Bias“¹⁶ gekennzeichnet. Das Bedürfnis für die von Emmerich postulierte Entpolitisierung der DDR-Literatur-Forschung betont ebenso Grubner. Ihrer Ansicht nach soll sich die literaturwissenschaftliche Forschung nicht am Politischen, sondern vielmehr am Inhalt der Texte zugunsten der Untersuchung von ästhetischen Formen und der kulturgeschichtlichen Ausrichtung orientieren.¹⁷ Auf der anderen Seite ist es aber nicht möglich, literarische – und darunter dramatische – Texte als „individuelle Produktionen mit ästhetischen Mitteln vorzustellen“.¹⁸ Ein „literaturhistorischer Ansatz, der ausschließlich das literarische resp. kommunikative System zum Fluchtpunkt macht“,¹⁹ ignoriert die gesellschaftlich-politische Wirklichkeit und verfehlt damit das literarische Werk an sich. Die DDR-Literatur war von den Parteiorganen „als nichtautonome Literatur definiert, und selbst dort, wo sich [...] die Autoren dieser Definitionsmacht zu entziehen versuchten, blieben sie mit ihren Texten als widersprechenden, sich mühsam an ihr abarbeitenden zumindest partiell im Banne dieser Definitionsmacht“.²⁰ Die einzige Chance, die DDR-Dramatik der sechziger und siebziger Jahre in ihrer ästhetischen Bandbreite und ihrem kulturgeschichtlichen Facettenreichtum zu

¹⁴ Karschnia, Alexander / Lehmann, Hans-Thies: Zwischen den Welten. In: Lehmann / Primavesi (2003), S. 9-15, hier: S. 11.

¹⁵ Vgl. Weber, Ronald: *Dramatische Antipoden. Peter Hacks, Heiner Müller und die DDR*. Berlin: [„Helle Panke“ e.V. - Rosa-Luxemburg-Stiftung Berlin] 2014, S. 49.

¹⁶ Vgl. Emmerich, Wolfgang: Einleitung. In: ders.: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuauflage. Berlin: Aufbau Verlag 2009, S. 11-28, hier: S. 18.

¹⁷ Vgl. Grubner (2016), S. 18 f.

¹⁸ Emmerich (2009), S. 19.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

untersuchen, besteht demzufolge darin, sie ebenfalls unter historisch-soziologischen Gesichtspunkten wahrzunehmen.

Dem Literaturbetrieb der DDR wurden von der SED von Anfang an zahlreiche sozialpädagogische Aufgaben zugeschrieben, wodurch die schöne Literatur „einen herausgehobenen Status“²¹ gewinnen sollte. Das bestätigte Christa Wolf in einem Interview während ihrer Italienreise:

„In der DDR hat die Literatur eine spezielle Funktion, viel mehr als in den westlichen Ländern. Sie muss Aufgaben erfüllen, die in den westlichen Ländern der Journalismus, die Gesellschaftskritik, die ideologische Auseinandersetzung haben. Die Leute erwarten von den Schriftstellern Antworten auf eine ganze Reihe von Dingen, die in den westlichen Ländern Sache der Institutionen ist“.²²

Durch ein Teil der westdeutschen Literaturkritik wurden jedoch viele Autoren jenseits der BRD abfällig als „Staatsdichter“ bezeichnet, die im Dienst eines totalitären Regimes eine minderwertige und fragwürdige Literatur geschrieben haben. Diese Beurteilung wurde besonders sichtbar zur Zeit der Wende und kam bereits in der ersten Phase des durch Christa Wolfs Text *Was bleibt* ausgelösten deutsch-deutschen Literaturstreits zum Ausdruck.²³ Am 1. Juni 1990 erschien in der *ZEIT* eine Rezension von Ulrich Greiner, in der Wolfs Erzählung polemisch behandelt wurde:

„Das ist ja ein Ding: Die Staatsdichterin der DDR soll vom Staatssicherheitsdienst der DDR überwacht worden sein? Christa Wolf, die Nationalpreisträgerin, die prominenteste Autorin ihres Landes, SED-Mitglied bis zum letzten Augenblick, ein Opfer der Stasi? [...] Daß Christa Wolf diesen Text in der Schublade behielt, ist ihr gutes Recht. Daß sie ihn jetzt veröffentlicht, verrät einen Mangel nicht an Mut, denn Gefahren drohen keine mehr, sondern an Aufrichtigkeit gegen sich selbst und die eigene Geschichte, einen Mangel an Feingefühl gegenüber jenen, deren Leben der SED-Staat zerstört hat“.²⁴

Auch Frank Schirrmacher kritisierte in seiner FAZ-Rezension vom 2. Juni 1990 den unangemessenen Zeitpunkt der Veröffentlichung und machte der Autorin Vorwürfe, „sie habe

²¹ Ebd., S. 12.

²² Übersetzung eines Interviews in *La Stampa* vom 4. Juli 1984, angefertigt für die ZK-Kulturabteilung, Ms. 32747. Zitiert nach: Darnton, Robert: Das kommunistische Ostdeutschland. Planung und Verfolgung. In: ders.: *Die Zensoren. Wie staatliche Kontrolle die Literatur beeinflusst hat. Vom vorrevolutionären Frankreich bis zur DDR*. München: Siedler 2016 [E-Book].

²³ Vgl. Emmerich (2009), S. 14.

²⁴ Greiner, Ulrich: Mangel an Feingefühl. In: *Die Zeit*. Nr. 23/1990. URL: <https://www.zeit.de/1990/23/mangel-an-feingefuehl> [Zugriff am 11.03.2019].

ihre Unterschrift der Biermann-Petition zurückgezogen“.²⁵ In der ersten Phase des Streits brachte die westdeutsche Kritik vor allem moralische Argumente vor, die sich auf „die vermeintlich mangelnde Integrität Christa Wolfs“²⁶ bezogen. Erst in der zweiten Phase gerieten ästhetische Aspekte der DDR-Literatur in den Vordergrund. In der dritten Phase der deutsch-deutschen Auseinandersetzung entfaltete sich die mediale Debatte schließlich „zu einer Grundsatzdiskussion über die gesamte deutschsprachige Nachkriegsliteratur“.²⁷ Der 1990 ausgelöste deutsch-deutsche Literaturstreit legte den Akzent nicht zuletzt auf Stasi-Verbindungen einiger DDR-Autoren, unter denen die prominentesten Namen Christa Wolf und Heiner Müller waren.²⁸

Im Titel der vorliegenden Studie wird der Begriff „Selbstbestimmung“ erwähnt: Dieser Terminus ist im abendländischen Denken der letzten zwei Jahrhunderte tief verankert und kann wissenschaftlich aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet werden. Er ist nicht nur ein geläufiger sprachlicher Ausdruck der Alltagskommunikation, sondern auch ein im Recht, in der Politik sowie der Philosophie gebräuchter Terminus mit thematisch vielseitiger Verwendbarkeit.²⁹ Wenngleich die Selbstbestimmungsproblematik von besonderer Bedeutung für Michael Bakunin, einen der Hauptvertreter der 1864 in London gegründeten Ersten Internationale, gewesen war, verzichtet diese Arbeit auf eine anarchistische Auffassung dieses Begriffs. In diesem Zusammenhang ist zu betonen, dass Bakunin das nationale Selbstbestimmungsrecht „aus dem allgemeinen Freiheitsprinzip“³⁰ ableitete. Boris Meissner hebt den Unterschied zwischen den Ansichten Bakunins und denen Marx' und Engels' hervor:

„Marx und Engels, welche die nationale Frage unter dem Gesichtspunkt der Klassenstruktur betrachteten, unterschätzten die Bedeutung des nationalen Selbstbestimmungsgedanken und die Kraft des Nationalismus. Sie waren der Auffassung, daß die nationalen Verschiedenheiten und Gegensätze im Laufe der von den Nationalstaaten zum Weltstaat führenden revolutionären

²⁵ Deutsch-deutscher Literaturstreit. In: *Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten*, hg. von Michael Opitz und Michael Hofmann unter Mitarbeit von Julian Kanning. Stuttgart: Metzler Verlag 2009, S. 78-81, hier: S. 79.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 80.

²⁸ Von den zahlreichen Werken über die Beziehungen der ostdeutschen Intellektuellen zur Stasi empfiehlt Darnton besonders Walther, Joachim: *Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin: Ch. Links 1996 sowie Combe, Sonia: *Une société sous surveillance : les intellectuels et la Stasi*, Albin Michel 1999.

²⁹ Vgl. Krähnke, Uwe: Einleitung. In: ders.: *Selbstbestimmung. Zur gesellschaftlichen Konstruktion einer normativen Leitidee*, 1. Auflage. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2007, S. 9-18, hier: S. 9.

³⁰ Meissner, Boris: Der Nationsbegriff und die Frage nach dem Subjekt oder Träger des Selbstbestimmungsrechts. In: *Nation und Selbstbestimmung in Politik und Recht* [Abhandlungen des Göttinger Arbeitskreises Band 6]. Berlin: Duncker & Humblot 1984, S. 23-56, hier: S. 23.

Entwicklung allmählich geringer werden würden. [...] Marx und Engels waren ausgesprochene Gegner des Nationalitätsprinzips.“³¹

In der Arbeit soll der Begriff der Selbstbestimmung nicht im Rahmen eines ostdeutschen Nationalismus ausgelegt werden. Vielmehr soll er ein Indikator für einen allgemeinen Wandel der dramatischen Produktion der DDR sein, die durch ein bestimmtes Normen- und Wertesystem der sozialistischen Gesellschaft geprägt wurde. Ein so formulierter Vorsatz kann widersprüchlich klingen, wenn man annimmt, dass etwas selbstbestimmend zu tun in der Regel bedeutet, „nicht durch äußere Umstände zu etwas gezwungen – also fremdbestimmt – zu werden.“³² Die beiden Phänomene, d.h. die Selbstbestimmung und die Fremdbestimmung bzw. Autonomie und Heteronomie der DDR-Dramatik, lassen sich allerdings in einem ergänzenden Verhältnis zueinander betrachten. Darüber hinaus bietet sich der Begriff der Selbstbestimmung als eine normative Leitidee „aufgrund des offenen Charakters und der damit einhergehenden semantischen Mehrdeutigkeit [...] als Plattform vielfältiger symbolischer Bedeutungszuschreibungen und -definitionen“³³ an. Mit den Begriffen „Selbstbestimmung“ und „Selbstbewusstsein“ befasste sich unter anderem der in Brunn geborene deutsche Philosoph Ernst Tugendhat, der in seiner Studie *Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung* aus dem Jahre 1979 eine sprachanalytische Interpretation der beiden Termini in Anlehnung an die Theorien von Martin Heidegger und George Herbert Mead darlegte. Bei Mead ist allerdings die Rede von „Selbstbehauptung“, was Tugendhat folgendermaßen erläutert:

„Denn Meads Begriff der Selbstbehauptung ist sein Begriff der Selbstbestimmung. Obwohl er von Mead kaum ausgearbeitet ist, enthält er im Ansatz die wesentlichen Merkmale der Selbstbestimmung: daß der einzelne selbst wählt, wer (wie) er sein will, und daß er sich dabei an keinen übernommenen, konventionellen Gesichtspunkten orientiert. Aber Mead spricht nicht von Selbstbestimmung, sondern Selbstbehauptung, weil das Individuum sich so zu sich verhält, daß es sich darin zu anderen verhält, die sich zu ihm verhalten, und es sich daher gar nicht neu verstehen kann, ohne gleichzeitig die gesellschaftlichen Verhältnisse anders zu verstehen, und deswegen darauf angewiesen ist, seine neue Sicht des Menschseins – eines sozialen Seins – gegen die anderen zu behaupten und durchzusetzen.“³⁴

Weiterhin erklärt Tugendhat die Genese von Meads pragmatischer Theorie des Selbst:

³¹ Ebd., S. 25.

³² Krähnke: op. cit., S. 10.

³³ Ebd., S. 12.

³⁴ Tugendhat, Ernst: *Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung. Sprachanalytische Interpretationen* [1979]. 4. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 280.

„Mead hat seine Konzeption über das ‚Selbst‘ systematisch nicht in einer Veröffentlichung präsentiert, sondern in einer immer wieder revidierten Vorlesung über Sozialpsychologie, die er im ersten Drittel des Jahrhunderts an der Universität von Chicago gehalten hat. Die für uns maßgebliche Quelle ist das Buch *Mind Self and Society*, das von Charles Morris auf der Grundlage von zwei Mitschriften aus den Jahren 1927 und 1930 herausgegeben wurde.“³⁵

Diese Stelle ist insofern relevant, als sie auf die akademische Affiliation von George Herbert Mead hinweist, und zwar auf die Universität von Chicago, die für die vorliegende Studie von Bedeutung ist. In Bezug auf das Anliegen der Arbeit – d.h. auf die Analyse einer pragmatischen Besetzung des Selbstbestimmungsbegriffs sowie die Rekonstruktion der Selbstbestimmungsversuche der ostdeutschen dramatischen Kunst der sechziger und siebziger Jahre aufgrund der ausgewählten Dramentexte – soll angemerkt werden, dass die Selbstbestimmung hierbei als das Ergebnis einer Strategie verstanden wird. In der Forschung wird der Strategiebegriff häufig mit dem Werk des französischen Soziologen Pierre Bourdieu konnotiert, der ihn 1979 in der Schrift *Die feinen Unterschiede* (fr. *La distinction*) in Bezug auf die von ihm formulierten drei Grundformen des Kapitals darlegte:

„Les stratégies de reproduction, ensemble de pratiques phénoménalement très différentes par lesquelles les individus ou les familles tendent, inconsciemment et consciemment, à conserver ou à augmenter leur patrimoine et, corrélativement, à maintenir ou améliorer leur position dans la structure des rapports de classe, constituent un système qui, étant le produit d’un même principe unificateur et générateur, fonctionne et se transforme en tant que tel. Par l’intermédiaire de la disposition à l’égard de l’avenir, elle-même déterminée par les chances objectives de reproduction du groupe, ces stratégies dépendent premièrement du volume et de la structure du capital à reproduire, c’est-à-dire du volume actuel et potentiel du capital économique, du capital culturel et du capital social possédés par le groupe et leur poids relatif dans la structure patrimoniale ; et deuxièmement de l’état, lui-même fonction de l’état du rapport de force entre les classes, du système des instruments de reproduction, institutionnalisés ou non.“³⁶

Heribert Tommek macht darauf aufmerksam, dass die Bourdieusche Strategie ein „Ausdruck einer mehr unbewussten als bewussten Regulierung und Formgebung durch objektive Kräfte oder Strukturen“³⁷ ist. Da jedoch im oben zitierten Ausschnitt aus dem französischen Original die Adjektive „inconsciemment“ und „consciemment“ durch die koordinierende Konjunktion

³⁵ Ebd., S. 246 f.

³⁶ Bourdieu, Pierre: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éd. de Minuit 1979, S. 145. Zitiert nach: Dewerpe, Alain: La „stratégie“ chez Pierre Bourdieu. Note de lecture. In: *Enquête* 3/1996, S. 191-208. URL: <https://journals.openedition.org/enquete/533> [Zugriff am 14.04.2020].

³⁷ Tommek, Heribert: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 35.

„et“ verbunden werden, wird in der Arbeit in Bezug auf die Strategie angenommen, dass diese sowohl unbewusst als auch bewusst aufgegriffen wird. In den Augen Bourdieus zielt die Strategie „auf den Erhalt sowie auf die Verbesserung sozialer Positionen“³⁸, was klar und deutlich zeigt, dass dieser Terminus in der sozialen Praxis tief verankert ist. In meiner Forschung soll die Strategie allerdings nicht primär als ein Mechanismus „der sozialen Kämpfe um Kapital“³⁹ verstanden werden. Daher wird in der Studie ein anderer Strategiebegriff aufgenommen, der von Kenneth Burke, einem der Hauptvertreter der Chicagoer neuhistorischen Schule, Anfang vierziger Jahre im Rahmen seiner Theorie der Literatur formuliert wurde. Burke definiert die Ursprünge von der *New Rhetoric* folgendermaßen:

„The Rhetoric is both traditional and original. Beginning with five classical texts (Aristotle, Cicero, Quintilian, Longinus, Augustine), we note the main principles that we consider vital to a modern rhetoric. Next, we consider what sort of developments have been, or can be, made atop these early principles.“⁴⁰

Im Folgenden sollen die von Burke erwähnten Autoren unter historischen und rhetorischen Gesichtspunkten verortet werden, bevor sein eigener Ansatz kommentiert wird. Der US-amerikanische Literaturwissenschaftler bezieht sich in seinem Brief auf die drei Phasen der antiken Rhetorik, die als „die erste Blütezeit“⁴¹ in der Geschichte der Redekunst bezeichnet werden: die griechische Antike (Aristoteles), die römische Antike (Cicero, Quintilian, Longinus) sowie die Spätantike (Augustinus). Nach Michael Erler und Christian Tornau lässt sich die antike Rhetorik als „die Kunst der situations- und adressatenbezogenen wirkungsvollen Rede“⁴², also als Rhetorik im Allgemeinen, definieren. Zugleich haben die erwähnten antiken Autoren die Redekunst auch unter theoretischen und ethischen Aspekten wahrgenommen. Dadurch wurde sie nicht nur zu einem „unentbehrliche[n] Bestandteil des Bildungsgangs der griechischen und römischen Oberschichten“⁴³, sondern auch zu einem

³⁸ Fröhlich, Gerhard / Rehbein, Boike (Hg.): *Bourdieu Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2014, S. 225-228 [Strategie], hier: S. 226.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Burke, Kenneth: Letter to Frederick Champion Ward. 1 Feb. 1949. Kenneth Burke Papers. Penn State U Archives, State College, PA. Zitiert nach: Beasley, James P.: „Extraordinary Understandings“ of Composition at the University of Chicago: Frederick Champion Ward, Kenneth Burke, and Henry W. Sams. In: *College Composition and Communication*, 59 (1), S. 36-52, hier: S. 39. URL: <https://search.proquest.com/pq1lit/docview/220711465/fulltextPDF/169B264DA6784C57PQ/2?accountid=35514&segment=LitCrit> [Zugriff am 29.09.2020].

⁴¹ Ottmers, Clemens: Einleitung. In: ders.: *Rhetorik* [Sammlung Metzler Band 283]. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Überarbeitet von Fabian Klotz. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2007, S. 1-15, hier: S. 1.

⁴² Erler, Michael / Tornau, Christian: Einleitung: was ist antike Rhetorik? In: dies. (Hg.): *Handbuch Antike Rhetorik* [HBRH 1]. Berlin/Boston: de Gruyter 2019, S. 1-16, hier: S. 1.

⁴³ Ebd., S. 2.

wichtigen und mächtigen präskriptiv-deskriptiven Instrument im Bereich der Kunst. So beschreiben Erler und Tornau die Rolle der damaligen Rhetorik:

„[A]ls Kunst der Textgestaltung schlechthin prägt sie die Literatur und Philosophie der Antike, deren Autoren spätestens seit hellenistischer Zeit rhetorisch gebildet sind und für rhetorisch gebildete Leser schreiben, weit über die im engen Sinne rhetorische Gattung der Rede hinaus bis in die poetischen Gattungen Epos und Drama hinein. Als deskriptives Instrument der Textanalyse ist sie die antike Form der Literaturkritik und Literaturtheorie.“⁴⁴

Seit dem 5. Jahrhundert v.u.Z. entwickelte sich die Redekunst „von einer bloßen Fähigkeit zu einer systematisch erfassbaren, schriftlich fixierten Theorie, die Übung, Methode und Anwendungsvorgaben umfasst.“⁴⁵ Als Begriff tauchte „Rhetorik“ zum ersten Mal in Platons Dialog *Gorgias* auf, in dem sie als „Verfertigerin der Überzeugung“⁴⁶ definiert wurde. Als Fachrichtung, die auf Überredung zielt, erlangte sie den Status einer „Vermittlungsdisziplin“, die – nach der Auslegung des Aristoteles – die Fähigkeit besitzt, „bei jedem Gegenstand das zu untersuchen, was Glaubwürdigkeit bewirkt“.⁴⁷

Aristoteles (384 – 322 v.u.Z.), der erste von den von Burke genannten Gelehrten, hatte in seinem Lehrbuch *Rhetorik* die Grundlagen für die Redekunst als wissenschaftliche Disziplin geschaffen. Sein Anliegen war es aber nicht, praktische Fähigkeiten zu vermitteln, sondern vielmehr die rhetorischen Prozesse analytisch zu erforschen. Clemens Ottmers fasst den Kerngedanken der aristotelischen Lehre folgendermaßen zusammen:

„Als formale Disziplin bestimmt er die Rhetorik in enger Verwandtschaft zur Dialektik (also zur Disputations- beziehungsweise Argumentationskunst) und damit zur Logik; sie dient in erster Linie dem (ethisch bestimmten) politischen Handeln.“⁴⁸

Christof Rapp macht darauf aufmerksam, dass „der Streit zwischen Philosophie und Rhetorik um den Rang der Leit- und Grundlagendisziplin“, der noch in *Gorgias* eine prominente Rolle spielte, „in Aristoteles’ Schriften kaum noch Widerhall findet.“⁴⁹ Platon wirft der Redekunst in seinem Dialog vor, „sie habe keinen genuinen Gegenstand wie andere Künste und

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 6.

⁴⁶ Ebd., S. 7.

⁴⁷ Ebd., S. 11.

⁴⁸ Ottmers: op. cit., S. 2 f.

⁴⁹ Rapp, Christof: Der Streit zwischen Rhetorik und Philosophie: Aristoteles. In: Erler / Tornau: op. cit., S. 339-360, hier: S. 340.

Disziplinen.“⁵⁰ Dementsprechend sei sie nicht im Stande, etwas Gutes zu leisten, weil sie auf keinem realen Wissen beruht. Im Vergleich zu Platon erkennt Aristoteles aber die Notwendigkeit „einer (weder auf Wissen beruhenden noch auf Wissensvermittlung ausgerichteten) Redekunst in der öffentlich-politischen Rede“⁵¹ an. Rhetorik ist nach seiner Auffassung brauchbar, weil sie ermöglicht, Überzeugung mithilfe von Argumenten und nicht von Fachwissen zu erzeugen. Die Argumente sollen dabei „aufgrund von allgemein akzeptierten Meinungen“⁵² formuliert werden. Aristoteles’ reformierte Redekunst stützt sich auf drei Überzeugungsmittel (*pisteis*), die in seiner *Rhetorik* benannt werden: das Beweisen bzw. Argumentieren (*logos*), die auf Glaubwürdigkeit gezielte Charakterdarstellung des Redners (*ethos*) sowie die Erregung von Emotionen bei den Zuhörern (*pathos*).⁵³ Rapp bemerkt dazu, dass das Verstehen der rhetorischen Lehre des Aristoteles an mehreren Stellen Kenntnisse seiner *Poetik* voraussetzt, was zweifellos eine Verwandtschaft zwischen Rhetorik und Dichtkunst nahelegt.

Der weitere genannte Autor, Cicero (106 – 43 v.u.Z.), der die Periode der römischen Rhetorik einleitet, gilt bis heute als „der berühmteste Prozessredner Roms“.⁵⁴ Er ist zugleich der einzige bekannte antike Redner, „der sich auf der Grundlage seiner praktischen Erfahrung auch theoretisch zur Rhetorik geäußert hat“.⁵⁵ Zu seiner Zeit wurde die Redekunst hauptsächlich durch ihre juristische Funktion gekennzeichnet, wobei die Person des Redners in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Rhetorik gerückt wurde. Ciceros Hauptwerke *De oratore* (*Über den Redner*) aus dem Jahr 55 v.u.Z. sowie *Orator* (*Der Redner*) aus dem Jahr 46 v.u.Z. „verbinde[n] Rhetorik und Philosophie in der Gestalt des vollendeten Redners (*perfectus orator*).“⁵⁶ Christoph G. Leidl weist darauf hin, dass der ideale Redner, nach Ciceros Verständnis der Philosophie, sich auch in weiteren Wissenschaftsdisziplinen auskennen muss:

„Im Sinne der griechischen Allgemeinbildung (*enkyklios paideia*) zählen zu den Wissensgebieten für den Redner Grammatik, Dialektik, Ethik, Psychologie, Geschichte, Staats- und Rechtswissenschaften, sogar (wenn auch am Rande) mathematische und Naturwissenschaften“.⁵⁷

⁵⁰ Ebd., S. 342.

⁵¹ Ebd., S. 340.

⁵² Ebd., S. 349.

⁵³ Vgl. ebd., S. 358 f.

⁵⁴ Ottmers: op. cit., S. 3.

⁵⁵ Erler / Tornau: op. cit., S. 5.

⁵⁶ Ottmers: op. cit., S. 3.

⁵⁷ Leidl, Christoph G.: Der ideale Redner Ciceros. In: Erler / Tornau: op. cit., S. 419-434, hier: S. 428.

In seiner späteren Schrift *Orator* betont Cicero, dass man kein Redner ohne Kenntnisse in Psychologie, Dialektik und Ethik werden kann. Seiner Ansicht nach ist „[w]ahre und vollendete Beredsamkeit [...] von Philosophen wie Rhetorikern wegen der Trennung von Inhalten und Worten (*res – verba*) unerreich.“⁵⁸ Die Verkörperung des idealen Redners war für Cicero sein Freund und Opponent Hortensius, „den er schließlich als führenden Redner Roms übertroffen hat.“⁵⁹ Nach Leidl ist es in diesem Zusammenhang zu betonen, dass „Ciceros Konzeption einer Verbindung von Theorie (Philosophie), Politik und Rhetorik [...] in der politischen Theorie der Renaissance und Neuzeit (Macchiavelli, Justus Lipsius) verfolgt werden“⁶⁰ kann.

Der dritte Gelehrte, auf den sich Kenneth Burke mit seiner *New Rhetoric* beruft, ist Quintilian (ca. 35 – 100). Er stammte aus Calagurris im heutigen Nordspanien, aus einer rhetorisch gebildeten Familie. Seine Ausbildung erhielt er in Rom, wo man ihm Kenntnisse in Grammatik und Rhetorik beibrachte. Nach seiner Rückkehr nach Spanien um das Jahr 57 arbeitete er als „Lehrer, Rhetor und Anwalt“ und er soll auf diesem Gebiet „fachliches Ansehen“⁶¹ genossen haben. Sein Hauptinteresse widmete Quintilian der Rhetorik, „deren Wirkungsmächtigkeit er für den Einzelnen wie für die Gemeinschaft ganzheitlich-komplex auch als eine Bildungsmacht offenlegt.“⁶² Hartwig Kalverkämper schreibt über Quintilians rhetorische Lehre:

„Sein Werk offenbart seinen Charakter, seine Persönlichkeit, seine Kompetenz sowie seine Ideale der Humanität und seine Ziele. Von diesen stehen insbesondere die Rhetorik als systematische Praxis sowie die Bildung des Menschen durch gediegene und vor allem altersangemessene Ausbildung (progrediente Pädagogik, curriculare Didaktik) im Vordergrund, mit dem moralischen Ziel, eine in der Gesellschaft wohlgesinnt wirkende Persönlichkeit und vor allem einen im sozialen Prozess kompetent mitgestaltenden Teilhaber zu formen.“⁶³

In seinem Lehrbuch *Institutio oratoria* befasst sich Quintilian mit drei thematischen Gesamtkomplexen: der rhetorischen Disziplin als Kunst (*ars*), der Rede (*oratio*) sowie dem Text (*opus*) und letztendlich der Instanz des Redners (*orator*).⁶⁴ Zentral ist für den Verfasser

⁵⁸ Ebd., S. 429.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., S. 431.

⁶¹ Kalverkämper, Hartwig: Quintilian: Redner und Lehrer. In: Erler / Tornau: op. cit., S. 435-469, hier: S. 436.

⁶² Ebd., S. 442.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 443.

die Ausbildung (*institutio*) eines jungen Menschen „während seines Erwachsenwerdens hin zu einem guten Redner“.⁶⁵ Das „lernzielorientierte[] Curriculum“ Quintilians dient der Erziehung des Studenten (*educandus orator*) „zur perfekten Ausdrucksweise (*elocutio*), zum öffentlichkeitswirksamen Vortrag (*pronuntiatio*) als *orator perfectus* (und schließlich sogar auch darüber hinaus, zum Rhetor im Alter und Ruhestand).“⁶⁶ Nach Quintilian unterscheidet sich die Rhetorik als Kunst des guten Redens (*bene dicere*) von der Grammatik, die sich am korrekten Sprachgebrauch (*recte loqui*) orientiert. Das primäre Ziel der Rhetorik besteht seiner Auffassung nach nicht lediglich in der Überzeugung (*persuasio*), sondern auch in der Wahl des richtigen Stoffs, der durch das Gute (*bonum*), das Nützliche (*utile*) sowie das Gerechte (*iustum*) gekennzeichnet sein soll.⁶⁷ Abschließend lässt sich nach Kalverkämper feststellen, dass die Rhetorik in *Institutio oratoria* sehr komplex und vielseitig aufgefasst wird: als theoretisch gestützte Wissenschaftsdisziplin und zugleich als eine Kunst, die nützlich, sittlich sowie „weltzugewandt uns themenoffen“⁶⁸ sein soll. Darüber hinaus ist Quintilian der Autor einer Gliederung der rhetorischen Kunst in fünf Teile (*partes*), „die sich konsequent auseinander ergeben und so eine innere Logik der Abfolge erfüllen“.⁶⁹

- *inventio* (Sammlung von Argumenten, Erfinden von Gedanken),
- *dispositio* (Ordnung der gesammelten Ideen und Gedanken),
- *elocutio* (Darstellung der Ideen und Gedanken, die „fehlerlos, klar und schmuckvoll“⁷⁰ sein soll),
- *memoria* (Auswendiglernen wie auch „permanentes Training“⁷¹ des Gedächtnisses),
- *pronuntiatio* (ein funktionaler und kommunikativ adäquater mündlicher Vortrag).

In der anonymen Schrift *Über das Erhabene*, dessen Autorschaft „fälschlich einem gewissen Dionysios Longinos zugeschrieben wurde“ aktualisiert der Verfasser die „Debatte über den Verfall der Beredsamkeit, die griechische und römische Autoren in der frühen Kaiserzeit führten.“⁷² Das Erhabene (*hypsos*) wird da als ein „bestimmter Höhepunkt und Gipfel der Rede“ dargestellt, dank dem die berühmtesten Dichter „den Sieg und ihrem Ruhm

⁶⁵ Ebd., S. 445.

⁶⁶ Ebd., S. 445 f.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 446 f.

⁶⁸ Ebd., S. 447.

⁶⁹ Ebd., S. 453.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd., S. 456.

⁷² Vielberg, Meinolf: Debatte um den Verfall der Beredsamkeit: Tacitus und Ps.-Longin. In: Erler / Tornau (Hg.): *Handbuch Antike Rhetorik* [HBRH 1]. Berlin/Boston: de Gruyter 2019, S. 471-486, hier: S. 482.

Unsterblichkeit gewonnen“⁷³ haben. Die Ursache des Verfalls der Beredsamkeit und Literatur erkennt der anonyme Verfasser (durch Worte eines unbekanntes Philosophen) „in der Unfreiheit der Menschen in der römischen Kaiserzeit“⁷⁴, d.h. in der Sklaverei. Auf der anderen Seite werden im Traktat ebenfalls „die unbegrenzten Leidenschaften [...] wie Geldgier, Genussucht usw.“⁷⁵ als Ursachen des Untergangs der rhetorischen Kunst diagnostiziert.

Der letzte von Burke erwähnte Autor ist Augustinus (354 – 430), „der wohl wirkmächtigste Kirchenvater des Westens, der vor seiner Konversion als paganer Rhetoriklehrer in Nordafrika und Italien reüssierte.“⁷⁶ Im vierten Buch seiner Schrift *Die christliche Bildung* hat er eine Theorie der spezifisch christlichen Rhetorik formuliert, wobei er „seine Vorstellungen dezidiert von der Tradition paganer Rhetoriklehrbücher absetzt.“⁷⁷ Es ist bemerkenswert, dass Augustinus in seinem Werk keine rhetorischen Regeln vermittelt, weil er der Meinung war, „dass Beredsamkeit leichter durch das Studium eloquenter Vorbilder, an denen es im Bereich der kirchlichen Schriften keinen Mangel gebe, als durch die Befolgung von Vorschriften erlangt werde“.⁷⁸ Ein kompetenter christlicher Redner lässt sich demzufolge an seinem Verständnis der Bibel erkennen. Nichtsdestoweniger aktualisiert Augustinus in seiner rhetorischen Lehre die von Cicero genannten Aufgaben des Redners, d.h. belehren (*docere*), erfreuen (*delectare*) und rühren bzw. umstimmen (*flectere*), die er anschließend mit der christlichen Beredsamkeit verknüpft. Es soll allerdings hervorgehoben werden, dass die zentrale Aufgabe der Rhetorik nach der Auffassung des Kirchenvaters auf der Vermittlung und Verteidigung von biblischen Inhalten beruht und nur christlichen Wahrheiten dienen soll.

Nach dem Burkeschen Ansatz, der aus der rhetorischen Lehre der fünf genannten Autoren schöpft und der im zweiten Kapitel ausführlicher behandelt wird, soll Sprache – ganz im aristotelischen Sinne – als „eine eigene Form des Handelns“⁷⁹ verstanden werden. In diesem Zusammenhang kann man hinzufügen, dass „Burke Sprache nicht als Beschreibungsmedium, sondern selber als Motiv, d.h. als Bestandteil von Situationen charakterisiert.“⁸⁰ Diesbezüglich soll in der Dramenanalyse sowohl die kognitive als auch die operative Seite von Sprache in

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd., S. 483.

⁷⁶ Breuer, Johannes: Rhetorik im Christentum. In: Erler / Tornau: op. cit., S. 513-535, hier: S. 529.

⁷⁷ Ebd., S. 530.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Holocher, Hermann: *Anfänge der „New Rhetoric“*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996, S. 109.

⁸⁰ Ebd., S. 112.

Betracht gezogen werden.⁸¹ Trotz sämtlicher Unterschiede scheint die Auffassung Burkes mit Bourdieus Strategieverständnis die Überzeugung zu teilen, dass das literarische Werk „als Resultat einer spezifischen Strategie“⁸² entstanden ist.

In Bezug auf den Strategie-Begriff sollen in der Arbeit zwei Methoden angewandt werden, die von dem US-amerikanischen Literaturwissenschaftler palästinensischer Herkunft Edward W. Said in seinem Hauptwerk *Orientalismus* als die „strategische Ortung“ und die „strategische Schichtung“ bezeichnet werden. Mit der strategischen Ortung ist gemeint, „die Position von Autoren in Texten“ zu bestimmen, während sich die strategische Schichtung daran orientiert, „zu analysieren, wie Texte als Teil von Textgruppen, Textarten oder gar Textgenres untereinander und später innerhalb der Gesamtkultur Gewicht, Dichte und Relevanz annehmen.“⁸³ Daraus erfolgt, dass sich die strategische Ortung auf die Mikroebene des jeweiligen Textes und die strategische Schichtung hingegen auf die textuelle Makroebene konzentriert. Mit der strategischen Schichtung soll also untersucht werden, wie sich die Dramentexte Hacks’ und Müllers miteinander, nebeneinander, aber auch gegeneinander positionieren.

1.3 Gliederung

Die Arbeit ist in sechs Kapitel gegliedert, auf die eine Bibliografie sowie ein Anhang folgen. Nach dem vorliegenden ersten Kapitel, das die Funktion einer Einleitung erfüllt, kommt ein Passus, in dem theoretische Grundlagen der Forschung dargelegt werden. Das zweite Kapitel wird in fünf Abschnitte unterteilt: *Philosophischer Ursprung und Erkenntniswert der Tragödie*, *Kunst als Praxis der Selbstbestimmung*, *Literatur als symbolische Handlung*, *Tod der Tragödie oder eine moderne Tragödie?* sowie *Metatheater und Metadrama*. Im dritten Kapitel werden Peter Hacks und Heiner Müller unter biografischen und literarischen Gesichtspunkten historisch verortet. Das umfangreichste vierte Kapitel besteht aus acht Passagen, in denen eine literaturwissenschaftliche Analyse der ausgewählten Dramentexte durchgeführt wird. Das Dramenkorpus umfasst folgende acht Stücke: *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*, *Der Frieden*, *Philoktet*, *Adam und Eva*, *Germania* *Tod in Berlin*,

⁸¹ Holocher schreibt dazu: „[F]ür Burke bezieht sich eine kognitive Sprachhandlung auf das Verstehen von und Denken über Situationen. Mit operativer Sprachhandlung ist das symbolische Einwirken des Sprechenden auf eine Situation angesprochen.“ Ebd., S. 115.

⁸² Tommek: op. cit., S. 35.

⁸³ Said, Edward W.: *Orientalismus* [1978]. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 2009, S. 30.

Rosie träumt, Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei und Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe. Im fünften Kapitel werden die Ergebnisse der Forschung zusammengefasst und bewertet. Das Fazit resümiert die Arbeit u.a. in Bezug auf die aktuellen Debatten um die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Die darauffolgende Bibliografie enthält eine Auflistung von primärer sowie sekundärer Literatur, die in der Studie zitiert und / oder paraphrasiert wird. Im Anhang werden Fotos präsentiert.

2. Theoretischer Hintergrund

2.1 Philosophischer Ursprung und Erkenntniswert der Tragödie

Zu Beginn dieser auf Zusammenhänge zwischen Philosophie und Dramentheorie gerichteten Passage soll hervorgehoben werden, dass „ein eigentümliches Spannungsverhältnis“ bzw. „eine uralte Rivalität⁸⁴ zwischen Tragödie und Philosophie schon von Platon im Buch X seines Dialogs *Politeia* als „alter Streit“ (*palaiā diaphora*) bezeichnet wurde.⁸⁵ Überraschenderweise treten die Ausdrücke „Philosophie“ und „philosophisch“ in den überlieferten altgriechischen Dramen, rein lexikalisch betrachtet, überhaupt nicht auf. Die Existenz des Substantivs „Philosophie“ kann erst in den achtziger Jahren des 4. Jahrhunderts v.u.Z. – also bereits nachdem Aischylos, Sophokles und Euripides ihre Texte geschrieben hatten – nachgewiesen werden.⁸⁶ Nichtsdestoweniger postulierte Aristoteles, die Dichtung (einschließlich der Tragödie) sei „etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.“⁸⁷ Damit wird explizit ausgedrückt, dass zwischen Philosophie und Tragödie ein sehr enges Verhältnis bestehen muss. Nach Aristoteles beruht die philosophische Grundtendenz der Dichtung hauptsächlich darauf, dass sie das Allgemeine gegenüber dem Besonderen und das Mögliche gegenüber dem Faktischen bevorzugt.⁸⁸ Sie erstellt derartig „eine erkennbar werdende logische Struktur“ und „bringt eine verborgene Ordnung der Dinge zum Vorschein“.⁸⁹ Die abendländische Auslegung der Tragödie ist bis heutzutage primär von der aristotelischen Logik abgeleitet.

Fragt man zunächst analytisch-definitiv, auf welche Art und Weise die Philosophie mit der Tragödie zusammenhängen kann, lassen sich mindestens vier mögliche Antworten nennen:⁹⁰

⁸⁴ Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag 2013, S. 40.

⁸⁵ Vgl. Platon: Zehntes Buch. In: ders.: *Politeia. Der Staat*. URL: <http://www.opera-platonis.de/Politeia10.pdf> [Zugriff am 10.2.2017].

⁸⁶ Vgl. Teichert, Dieter: Praktische Vernunft, Emotion und Dilemma. Philosophie in der Tragödie. In: Schildknecht / Teichert: *Philosophie in Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 202.

⁸⁷ Aristoteles: *Poetik*: griechisch/deutsch, übers. und hrsg. von M. Fuhrmann. Reclam: Stuttgart 1997, S. 17.

⁸⁸ Vgl. Balme, Christopher: Theoriegeschichte, in: ders.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4., durchgesehene Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008, S. 50.

⁸⁹ Vgl. Lehmann, Hans-Thies (2013), S. 34.

⁹⁰ Vgl. Teichert: op. cit., S. 203 ff.

1. Die klassischen Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides sind Vorläufer der Philosophie, die ihre Funktion in dem Moment verlieren, „in dem sich Philosophie als eigenständiger Bereich der Wissensbildung formiert.“⁹¹ Nach der Auffassung von Wolfgang Schadewaldt lässt sich die altgriechische Tragödie in einen grenzüberschreitenden Prozess der Geistesgeschichte einordnen, denn „[n]ach Platon gibt es keine Tragödie mehr... die Philosophie tritt an die Stelle der Tragödie.“⁹²
2. Mithilfe der literarischen Form der Tragödie konnte ein Gelehrter seine eigenen philosophischen Ansichten zum Ausdruck bringen. Das berühmteste Beispiel eines dichtenden Philosophen ist Seneca, dessen zahlreiche tragische Dramen als Abbildungen der stoischen Haltung interpretiert werden.
3. Ein Philosoph konnte ebenfalls ein Protagonist der dramatischen Handlung werden, was z. B. Hölderlin in seinem *Tod des Empedokles* genutzt hat.
4. Die letzte Perspektivierung ist mit dem Versuch verbunden, einzelne philosophische Stellungnahmen in Form eines tragischen Schauspiels zu konzeptualisieren bzw. affirmativ oder kritisch aufzugreifen.

Es scheint auf der Hand zu liegen, dass allen oben angeführten Möglichkeiten eine (allzu) klare Differenzierung zwischen Philosophie und Dichtung zugrunde liegt. Die beiden Begriffe werden nach dieser Auffassung als abgegrenzte Formationen betrachtet, die lediglich „punktuell Elemente des jeweils anderen Diskurses zitieren oder integrieren können.“⁹³ Eine solche rigoros definatorische Unterscheidung erweist sich jedoch im Falle der Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides als falsch oder zumindest unzeitgemäß, weil – wie schon angedeutet wurde – die Philosophie damals noch kein eigenständiges Wissensfeld war. Erst Aristoteles hat die nach dem „Seienden“ fragende Erste Philosophie von anderen Wissenschaftsgebieten abgegrenzt und sich mit der Frage nach dem ontologischen Wesensbegriff befasst.⁹⁴ Darüber hinaus soll berücksichtigt werden, dass sich die antiken Tragödien mit Grundfragen des Politischen sowie Schlüsselproblemen der Gesellschaft bzw. Polis auseinandersetzen, die von den Bereichen der Philosophie und Religion zu dieser Zeit nicht abgetrennt werden können.⁹⁵

⁹¹ Ebd., S. 203.

⁹² Schadewaldt, Wolfgang: *Die griechische Tragödie* [Tübinger Vorlesungen IV]. Frankfurt a.M. 1991, S. 60. Zitiert nach: Teichert: op. cit., S. 204.

⁹³ Teichert: op. cit., S. 205.

⁹⁴ Vgl. *Philosophie*. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Herausgegeben und bearbeitet von der Redaktion Schule und Lernen. Dudenverlag: Mannheim u.a. 2002, S. 42 f.

⁹⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies (2013), S. 42.

Der Kampf um den Vorrang zwischen Philosophie und Tragödie war jedoch von Anfang an einer der Hauptkonflikte der europäischen Weltwahrnehmung, was sich mithilfe des ersten Satzes der *Dialektik der Aufklärung* veranschaulichen lässt: „Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen.“⁹⁶ Hans-Thies Lehmann bringt diesen Satz in Verbindung mit der Rivalität zwischen Philosophie und Tragödie und formuliert derartig eine eigene Definition der Letzteren:

„Denkendes Begreifen des Unglücks ist hilfreich, Tragödie aber hat gerade die Tendenz, die Wirklichkeit im Zeichen triumphalen Unheils erstrahlen zu lassen. [...] Während Denken sich abmüht, den Menschen in seiner Welt heimisch zu machen, hat die Tragödie zu ihrem Gegenstand: Schrecken, Fremdheit, Angst, Zweideutigkeit und Ambiguität, die Erfahrung ohnmächtigen Unterliegens, Verletzbarkeit, Ungewissheit, den denkend nicht zu bewältigenden desaströsen Zufall. Sie macht den Betrachtenden nicht heimisch in der Welt, sondern entfremdet ihn ihr. [...] Die Tragödie blockiert den Versuch der Philosophie, das Gute und das Glück zusammenzudenken, Einheit, Ordnung, Logik ins Sein zu bringen.“⁹⁷

Die oben zitierte Darlegung unterscheidet sich erheblich von vielen an der aristotelischen Denkweise orientierten literaturwissenschaftlichen Definitionen, nach denen man, wie z.B. in der Auffassung Wolfgang Kayzers, das Tragische als „Lebensphänomen“ von der Tragödie als literarischer Gattung und „dramatische[r] Kunstform, die sich des Tragischen bemächtigt“⁹⁸, abgrenzen kann. Aus Lehmanns Erläuterung lässt sich jedoch schlussfolgern, dass eine philologisch-begriffliche Unterscheidung zwischen der Tragödie und dem Tragischen aus einer philosophischen Perspektive nicht wirklich plausibel ist. Gleichwohl gilt die Kategorie des Tragischen als Qualifizierung „grundlegender moralischer, ethischer, politischer, historischer, sozialer Konflikte, die in der Tradition oft als tragisch gezeichnet und gekennzeichnet wurden und die [...] den motivischen Grundvorrat tragischer Dramen darstellen.“⁹⁹ Als Konflikte soll man solche Erscheinungen auf der Erfindungsebene des Textes verstehen, die „einen notwendigen Aufeinanderprall unterschiedlicher Interessenlagen“¹⁰⁰ verursachen.

⁹⁶ Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M. 1988, S. 9.

⁹⁷ Lehmann, Hans-Thies (2013), S. 47 f.

⁹⁸ Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern/München 1963, S. 371 f. Zitiert nach: Lehmann, Hans-Thies (2013), S. 67.

⁹⁹ Lehmann, Hans-Thies (2013), S. 84.

¹⁰⁰ Kotte, Andreas: Dramaturgie. In: ders. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2005, S. 208.

Eine Differenzierung zwischen der literaturwissenschaftlich fundierten Theorie der Tragödie und einer auf menschliche Erfahrung gerichteten Philosophie des Tragischen findet man ebenso in der Theorie von Hans-Georg Gadamer, der das Tragische, ähnlich wie Kayser, als ein „Grundphänomen“ oder ein „ethisch-metaphysisches Phänomen“¹⁰¹ des Lebens definiert. Diese Unterscheidung verliert jedoch bald ihre Gültigkeit, indem Gadamer feststellt: „Wenn wir bei Aristoteles einsetzen, werden wir [...] das Ganze des tragischen Phänomens in den Blick bekommen.“¹⁰² Anhand dieses Satzes zeigt sich deutlich, dass die auf bestimmte Handlungen, Erscheinungen sowie Konfliktmodelle gerichtete Philosophie des Tragischen aus Gadamers hermeneutischem Blickwinkel nur unter Bezugnahme auf die von Aristoteles in der *Poetik* gestiftete Theorie der Tragödie einleuchtend untersucht werden kann.¹⁰³

Um das Jahr 335 v. Chr. formulierte der altgriechische Philosoph im sechsten Kapitel seines für die ganze europäische Dramentheorie tonangebenden Werkes eine Definition dessen, was man Tragödie nennt:

„Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden. Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“¹⁰⁴

In der angeführten Definition der deutschen Übersetzung von Manfred Fuhrmann sind von Belang hauptsächlich die Termini Nachahmung (*mimesis*), Jammer und Schaudern (*eleos* und *phobos*) sowie Reinigung (*katharsis*). Substanzielle Bedeutung für die aristotelische Tragödientheorie hat zweifellos der Mimesis-Begriff, dessen Auslegung bis heute viele Fragen und Kontroversen hervorruft. „Mimesis ist einer der zentralen wahrnehmungsästhetischen Begriffe der Antike und umfasst alle Künste“¹⁰⁵, nicht nur die Tragödie. In der abendländischen Tradition unterscheidet man hauptsächlich zwei entgegengesetzte Auslegungen und Einschätzungen dieses ambivalenten Terminus: eine platonische und eine aristotelische.

¹⁰¹ Gadamer, Hans-Georg: Das Beispiel des Tragischen, in: ders. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [Gesammelte Werke I]. Tübingen 1986, S. 133 f. Zitiert nach: Teichert: op. cit., S. 206.

¹⁰² Gadamer, Hans-Georg: op. cit., S. 134.

¹⁰³ Vgl. Teichert: op. cit., S. 207.

¹⁰⁴ Aristoteles: op. cit., S. 10.

¹⁰⁵ Balme: op. cit., S. 48.

Da in Platons Philosophie die realen Dinge als schon mangelhafte Nachahmung ihrer Ideen gelten, wird Kunst von ihm kritisch als minderwertige und defizitäre Nachahmung zweiten Grades betrachtet.¹⁰⁶ Aus diesem Grunde ist die Tragödie – als „bloße Mimesis von Mimesis“¹⁰⁷ – nach seiner Auffassung von der Wahrheit der Ideen weit entfernt. Nachahmung stellt für Platon „den Defekt des phänomenalen Seins gegenüber dem idealen“¹⁰⁸ dar, und als solche wird sie von ihm sowohl in ontologischer als auch erkenntnistheoretischer Hinsicht heftig abgewertet. Mit anderen Worten kann man sagen, dass der Mimesis-Begriff für ihn eine bloße Verfälschung der Wirklichkeit verkörpert. In der Folge dieser Anschauung wird ebenso das Theater als „Ort der Täuschung, Lüge und Verstellung“¹⁰⁹ herabgesetzt.

Im Gegensatz zu Platon ist die Einstellung von Aristoteles der Mimesis gegenüber sowohl in erkenntnistheoretischer als auch wirkungsästhetischer Hinsicht weniger problematisch.¹¹⁰ Seiner Ansicht nach besteht die legitime Rolle der Kunst nicht nur darin, die Natur nachzuahmen, sondern auch zu vollenden. Diese Doppelbestimmung ergibt sich aus dem zweideutigen Charakter der Natur, die man als „produzierende[s] Prinzip (*natura naturans*) und produziert[e] Gestalt (*natura naturata*)“¹¹¹ verstehen kann. In der aristotelischen Theorie verschwindet die platonische unerreichbare Musterhaftigkeit der Ideen „zugunsten einer Entsprechung von Idee und Erscheinung, welche den Inbegriff für die Vollständigkeit des Kosmos verkörpert.“¹¹² Die doppelte Aufgabe des Dichters besteht dieser Auffassung gemäß darin, das Seiende im Kunstwerk einerseits zu wiederholen und andererseits zu vollenden.

Die affirmative Auslegung des Mimesis-Begriffs resultiert aus einem Nachahmungstrieb, der nach der Meinung von Aristoteles jedem Menschen angeborenen sei. Im vierten Kapitel der *Poetik* erklärt er seinen Gedanken folgendermaßen:

„Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren – es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch

¹⁰⁶ Vgl. Lehmann, Hans-Thies (2013), S. 40.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Iser, Wolfgang: Mimesis und Performanz. In: Wirth, U. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2002, S. 243.

¹⁰⁹ Balme, Ch.: op. cit., S. 48.

¹¹⁰ Ebd., S. 49.

¹¹¹ Blumenberg, Hans: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*. Stuttgart 1981, S. 55 f. Zitiert nach: Iser: op. cit., S. 244.

¹¹² Iser: op. cit., S. 244.

Nachahmung erwirbt – als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat.“¹¹³

Nach der aristotelischen Auffassung umfasst die Nachahmung der Wirklichkeit in der Dichtkunst drei Bereiche: die Mittel, die Art sowie die Gegenstände der Nachahmung. Im Gegensatz zu Epik, deren Modus diegetisch ist, ist eine in der Tragödie dargestellte Handlung mimetisch.

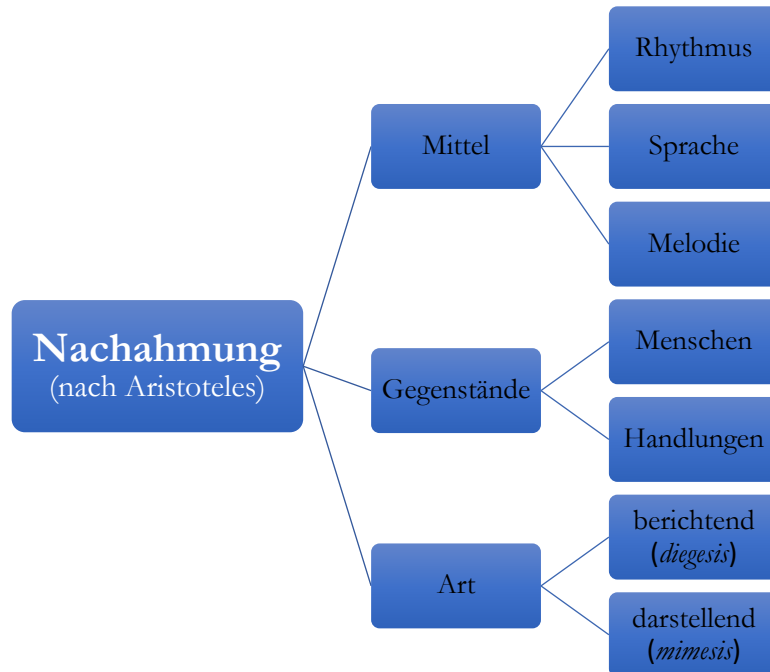


Abb.1 bearbeitet nach: Balme, Christopher: Theoriegeschichte. In: ders.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4., durchgesehene Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008, S. 49.

Gegenstand der Nachahmung sind in der aristotelischen Auffassung Handlungen, die in der *Poetik* unter dem Begriff *mythos* auftauchen. Dieser Terminus ist auf eine logische Struktur zurückzuführen, in der – wie in einem Erkenntnisprozess – „ein (Wieder-)Erkennen im Zentrum“¹¹⁴ steht. „Aristoteles bezeichnet den *mythos* als die Basis (*arché*) und Seele (*psyche*) der Tragödie.“¹¹⁵ Alle wesentlichen Bausteine der geschlossenen Handlung (Peripetie, Anagnorisis, Katastrophe) bilden eine Anordnung von Ereignissen von angemessener Größe, in der der Wechsel vom Glück zum Unglück ebenso logisch nachvollziehbar ist. Der dramatische Verlauf von unvermeidlichen Geschehnissen dient nach Aristoteles dem Ausdrücken vom Möglichen und Allgemeinen, und in diesem Sinne ist die Tragödie mit ihrer

¹¹³ Aristoteles: op. cit., S. 5.

¹¹⁴ Lehmann, Hans-Thies (2013), S. 34.

¹¹⁵ Teichert: op. cit., S. 208.

logischen Struktur philosophischer als Geschichtsschreibung, die sich mit dem Faktischen und Besonderen befasst.

Die Begriffe *mimesis* und *mythos* stehen im Hintergrund der Untersuchung von Gadamer, der seine Aufmerksamkeit nicht auf das Handlungsgefüge, sondern hauptsächlich auf die Wirkung des tragischen Dramas lenkt. Zur Bezeichnung des „erwünschten Effektes bei der künstlerischen Präsentation von Tragödien“¹¹⁶ dient der aristotelische Begriff *katharsis*, dessen genaue Bedeutung hinsichtlich der damit benannten Reinigung jedoch bis heutzutage umstritten bleibt. In der Interpretation von Gadamer hängt dieser Terminus mit „eine[r] Art Affirmation“ und „Selbsterkenntnis der Zuschauer“¹¹⁷ zusammen, was nach der Meinung von Lehmann nicht immer der Fall ist: „Aristoteles zufolge tritt [...] die berühmte kathartische Wirkung der Tragödie, was oft übersehen wird, auch ohne Aufführung, schon bei der bloßen Lektüre der Tragödie ein.“¹¹⁸ In Lehmanns Auslegung der *Poetik* ist also von zentraler Bedeutung nicht die Theater-Performanz, sondern die logische Struktur des Dramas. Mit anderen Worten: Die Katharsis bezieht sich seiner Meinung nach primär auf die Wirkung des geschriebenen Textes und nicht auf die auf der Bühne aufgeführte Theatervorstellung.

Die kathartische Wirkung der Tragödie steht in enger Beziehung zu den Ausdrücken *phobos* und *eleos*, die ins Deutsche als „Furcht“ und „Mitleid“ bzw. „Schauer“ und „Jammer“ übersetzt werden. „Die unterschiedlichen Übersetzungen des Begriffspaares weisen auf einen entscheidenden Paradigmenwechsel hin.“¹¹⁹ Die von Lessing durchgesetzte Übersetzung „Furcht“ für *phobos* sowie „Mitleid“ für *eleos* im 75. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* weist auf die schon von Horaz in *De arte poetica* vorgeschlagene sittlich-moralische Deutung der genannten Affekte hin.¹²⁰ Im Gegensatz dazu deutet die moderne psychologisch-purgative Übersetzung dieser Begriffe („Jammer“ und „Schauer“) auf eine Veränderung bzw. Reinigung im Sinne „eines Abbaus psychischer Spannungen“¹²¹ hin.

In der bereits erwähnten Katharsis-Interpretation von Gadamer spielt die Affirmation die zentrale Rolle, die der Autor keinesfalls als Zustimmung der Tragödien-Rezipienten zu dem

¹¹⁶ Prechtel, Peter / Burkard, Franz-Peter (Hg.): *Metzler Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1999, S. 279.

¹¹⁷ Gadamer, Hans-Georg: op. cit., S. 137. Zitiert nach: Teichert: op. cit., S. 210.

¹¹⁸ Lehmann, Hans-Thies (2013), S. 35.

¹¹⁹ Balme: op. cit., S. 53.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 53 f.

¹²¹ Prechtel / Burkard (Hg.): op. cit., S. 279.

Unglück, sondern vielmehr als ihre Reaktion auf „die grauerregenden Ereignisse“ erklärt, die mit der „Exemplarität des Dramas“¹²² zusammenhängen. Die „in Extremsituationen handelnden tragischen Gestalten“¹²³ sind nach der Ansicht von Gadamer exemplarisch aus mehreren Gründen:

1. sie geraten in Situationen, aus denen sie sich mit eigenen Kräften nicht befreien können;
2. ihre Entscheidungen ziehen desaströse Auswirkungen nach sich, die zum Zeitpunkt der Handlung nicht vorausgesehen werden können;
3. sie handeln unter Umständen, die sie auf keinen Fall beeinflussen können und die außerhalb ihrer Handlungskompetenzen liegen.¹²⁴

Die genannten Kriterien der Exemplarität des tragischen Dramas aktualisieren bei Rezipienten eine Art ungewöhnlicher Teilnahme an Geschehnissen, „auf der die besondere Erkenntnisform der Tragödie beruht“¹²⁵ und die sich wesentlich sowohl von der unmittelbaren Partizipation an Ereignissen als auch von einer zurückhaltenden Betrachtung der dargestellten Handlung unterscheidet. Der spezifische Charakter der Beteiligung ermöglicht den Rezipienten sowohl rational als auch emotional auf das Schicksal zu reagieren, das den tragischen Helden zuteilwird. Nach Gadamer besteht die Wirkungsstrategie der Tragödie eben „in der Mischung von affektiver Partizipation und reflektierender Distanzierung.“¹²⁶

Zum Schluss soll betont werden, dass für mehrere Philosophen (z.B. Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Walter Benjamin) ein wesentlicher Unterschied zwischen den oft als synonym gebrauchten Termini „Tragödie“ und „Trauerspiel“ besteht. In seinem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* plädiert Benjamin dafür, dass man den Begriff der Tragödie entschieden auf die antike Dramenkunst eingrenzen soll, denn „[d]ie tragische Dichtung ruht auf der Opferidee.“¹²⁷ Die Opfer in den antiken Dramen können insofern auf der Wirkungsebene des Textes als versöhnend bezeichnet werden, als dass sie für den Rezipienten einen Sinn haben. Im Trauerspiel, das „die Barocktragödie und zahlreiche ihr [...] verwandte dramatische Formen bis ins 20. Jahrhundert hinein“¹²⁸ umfasst, lassen sich jedoch die traurige Erfahrung und der Schmerz weder logisch erklären noch überwinden. Das Thema des Trauerspiels sind nach der

¹²² Teichert: op. cit., S. 211.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. ebd.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd., S. 212.

¹²⁷ Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1963, S. 109.

¹²⁸ Lehmann, Hans-Thies (2013), S. 391.

Auffassung von Benjamin Untergang und Sterblichkeit des Menschengeschlechts in einer Welt, in der es keine Heroen gibt. In diesem Sinne kann der Erkenntniswert der Tragödie hauptsächlich auf das antike Drama angewandt werden. Im Falle des Trauerspiels wäre eine solche Zuschreibung zumindest umstritten und problematischer zu beweisen.

2.2 Kunst als Praxis der Selbstbestimmung

Nach der traditionellen Auffassung ist Philosophie eine absolute Wissenschaft, die von Einzelwissenschaften unabhängig existiert. Die Philosophie „als Königin der Wissenschaften“ ist nach einer solchen Vorstellung den Einzelwissenschaften „vor- und übergeordnet.“¹²⁹ Eine neue epistemologische Herangehensweise an das Verhältnis von Philosophie und Einzelwissenschaften ermöglichte die 1937 von Max Horkheimer in seinem Aufsatz *Traditionelle und kritische Theorie* formulierte und durch die Frankfurter Schule weiterentwickelte Kritische Theorie. Allerdings sollen die beiden Termini nicht synonym verwendet werden, worauf Rainer Winter in Anlehnung an Alex Demirović hinweist:

„Eher war die sogenannte Frankfurter Schule ein kollektiver, kooperativer und interdisziplinärer Forschungszusammenhang mit dem Ziel einer Aktualisierung, Erneuerung und Entwicklung einer kritischen Gesellschaftstheorie. [...] Was unter Frankfurter Schule verstanden werden sollte, ist eine zeitlich in den 50er und 60er Jahren und räumlich in Frankfurt verortete Version der Kritischen Theorie (vgl. Demirović 1999), die ihre Gestalt in den 30er Jahren, zum Teil bereits im Exil annahm.“¹³⁰

Nach Winters Auffassung setzte sich Horkheimer von Anfang an dafür ein, „die Tradition Marx’schen Denkens fortzusetzen [...]“. Dabei wurde keine ökonomische Interpretation von Marx verfolgt, sondern er wurde im Kontext von Kant, Hegel, Nietzsche und Weber gelesen.¹³¹ In dieser Hinsicht stellt die Kritische Theorie „eine kraftvolle Version des westlichen Marxismus“¹³² dar. Rückblickend kommentierte Horkheimer seine Anknüpfung an Marx folgendermaßen:

¹²⁹ Braun, Eberhard: *Kritische Theorie*. In: ders.: „*Aufhebung der Philosophie*.“ *Karl Marx und die Folgen*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1992, S. 206-264, hier: S. 222.

¹³⁰ Winter, Rainer: *Kritische Theorie jenseits der Frankfurter Schule? Zur aktuellen Diskussion und Bedeutung einer einflussreichen Denktradition*. In: Winter, Rainer / Zima, Peter V. (Hg.): *Kritische Theorie heute*. Bielefeld: Transcript Verlag 2007, S. 23-46, hier: S. 24 f.

¹³¹ Ebd., S. 25.

¹³² Ebd.

„Ich habe die Marxsche Theorie insofern akzeptiert, als sie sagt, die bessere Gesellschaft könne sich nur durch die Revolution verwirklichen. Und angesichts des Terrorregimes erschien mir das immer mehr als das einzig Richtige.“¹³³

In seinem Essay von 1937 setzt sich Horkheimer, Mitgründer und Direktor des 1931 etablierten Instituts für Sozialforschung an der Universität Frankfurt, mit zwei historischen Formen von Wissenschaft auseinander, die er als traditionelle und kritische Theorie bezeichnet. Die traditionelle Theorie, der bürgerlichen Wissenschaft gleichgestellt, steht „im Dienst eines gesellschaftlichen Subjekts, des Bürgertums.“¹³⁴ Die kritische Theorie hat dagegen ihren Ursprung „in der Marxschen Kritik der politischen Ökonomie.“¹³⁵ Während traditionelle Theorie, die von Horkheimer Herrschaftswissen genannt wird, eine affirmative Haltung zur bürgerlichen Herrschaft einnimmt, historisiert die kritische Theorie gesellschaftliche Hierarchien und „enthält einen Begriff des Menschen, der sich selbst widerstreitet.“¹³⁶ Dabei reflektiert sie, so Winter, „die aktuellen sozialen Konflikte und Auseinandersetzungen in der Gesellschaft“.¹³⁷ Der große Verdienst der Kritischen Theorie besteht weiterhin darin, „das Verhältnis von Philosophie und Einzelwissenschaften reflektiert zu haben.“¹³⁸ Für Horkheimer repräsentieren sie nämlich „die beiden notwendigen Momente des Erkenntnisprozesses.“¹³⁹ Philosophie bemüht sich seiner Ansicht nach darum, das Ganze darzustellen, wobei Einzelwissenschaften ihre Gegenstände analytisch untersuchen. Das Allgemeine und Einzelne werden in der kritischen Theorie materialistisch aufgefasst: das Einzelne erscheint bei Horkheimer „als Substanz und das Allgemeine als Medium seines Erscheinens.“¹⁴⁰ Dementsprechend bezieht sich Philosophie auf das Ganze indirekt durch die Verarbeitung von einzelwissenschaftlichen Ergebnissen. Ein Spezifikum der kritischen Theorie ist nach der Auffassung von Winter übrigens „ihre Opposition gegen soziale Ungerechtigkeiten“ sowie „die Anerkennung menschlichen Leids und der intellektuelle Versuch, es zu mindern.“¹⁴¹ In diesem Zusammenhang benennt der Forscher noch weitere Qualitäten der kritischen Theorie:

¹³³ Horkheimer, Max: *Verwaltete Welt? Ein Gespräch*. Zürich: Die Arche 1970, S. 26 f. Zitiert nach: Winter, Rainer / Zima, Peter V.: Vorwort. In: dies.: op. cit., S. 9-20, hier: S. 11.

¹³⁴ Braun: op. cit., S. 216.

¹³⁵ Horkheimer, Max: *Traditionelle und kritische Theorie* [1937]. In: URL: <http://lesekreis.blogspot.de/images/MaxHorkheimerTraditionelleundkritischeTheorie.pdf> [Zugriff am 05.11.2019]. Zitiert nach: Braun: op. cit., S. 216.

¹³⁶ Horkheimer (1937), S. 22.

¹³⁷ Winter: op. cit., S. 31.

¹³⁸ Braun: op. cit., S. 222.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd., S. 223.

¹⁴¹ Winter: op. cit., S. 32.

„Darüber hinaus soll es ihr gelingen, Orientierungen, Einstellungen und Verhaltensweisen zu problematisieren, und in einem weiteren Schritt von Selbsttäuschungen, unnötigen Zwängen und Repressionen zu befreien und so Selbsterkenntnis zu vermitteln. Wichtig ist auch, dass sie einen gemeinsamen Rahmen schafft, der das Nachdenken über eine alternative Zukunft erlaubt.“¹⁴²

In Anlehnung an Demirović deutet Winter ebenfalls auf „das Bestreben von Horkheimer und Adorno“, einem weiteren Hauptvertreter der Kritischen Theorie und Mitverfasser der *Dialektik der Aufklärung*, „Wahrheit und Vernunft im Nachkriegsdeutschland wieder zu sozialen Kräften zu machen.“¹⁴³ Der Faschismus war allerdings für die beiden Philosophen „nicht etwas für Deutschland Spezifisches, sondern eine latente Möglichkeit aller kapitalistischen Gesellschaften, sich zu organisieren.“¹⁴⁴ Dazu stellt Winter fest:

„Auschwitz war für Adorno kein Unglücksfall, keine bloße Regression oder ein kontingentes Ereignis. Vielmehr war es Ausdruck der Barbarei, die dem Kapitalismus innewohnt, der selbst in den abendländischen Zivilisationsprozess eingebunden ist.“¹⁴⁵

Der Dialektiker Adorno, der sich der Erkundung der menschlichen Praxis in ihren Zusammenhängen widmete, vergleicht Theorie mit Kunst, weil sie beide Positionen zur Alltagspraxis einnehmen.¹⁴⁶ In diesem Zusammenhang betont er: „[w]ie weit [...] Kunstwerke praktisch eingreifen, wird nicht nur von ihnen determiniert, sondern mehr noch von der geschichtlichen Stunde.“¹⁴⁷ Seiner Ansicht nach kann Kunst nicht als Selbstzweck existieren, weil jede Kunst gesellschaftlich codiert ist. Dazu schreibt er:

„Falsch ist nicht die gesellschaftliche Reflexion auf die Kunstwerke und ihrem Chemismus, sondern die abstrakte gesellschaftliche Zuordnung von oben her, die gleichgültig ist gegen die Spannung zwischen Wirkungszusammenhang und Gehalt.“¹⁴⁸

Kunst ist für Adorno jedoch nicht bloß ein gesellschaftliches Phänomen, sondern auch ein autonomes Produkt, das seinen Rezipienten Wahrheit vermitteln kann. In dieser Hinsicht ist Adorno mit der phänomenologischen Kunstauffassung von Hannah Arendt einverstanden. Es kommt jedoch darauf an, in welchen Zusammenhängen ein Kunstwerk steht:

¹⁴² Ebd., S. 33.

¹⁴³ Ebd., S. 36.

¹⁴⁴ Ebd., S. 26 f.

¹⁴⁵ Ebd., S. 27.

¹⁴⁶ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2003, S. 358.

¹⁴⁷ Ebd., S. 359.

¹⁴⁸ Ebd., S. 359.

„Wodurch der Wahrheitsgehalt der Werke kraft ihrer ästhetischen Komplexion über diese hinausweist, hat er allemal seinen gesellschaftlichen Stellenwert.“¹⁴⁹

Übrigens macht Adorno auf „[d]ie Doppelschlächtigkeit der Kunstwerke als autonomer Gebilde und gesellschaftlicher Phänomene“¹⁵⁰ aufmerksam, indem er die Dialektik des Gesellschaftlichen und der inneren Grammatik der Kunst hervorhebt:

„Solche Doppelschlächtigkeit ist keine abstrakt der Sphäre Kunst als ganzer vorgeordnete Generalklausel. Sie ist jedem einzelnen Werk eingepägt, das Lebelement von Kunst. Ein Gesellschaftliches wird sie durch ihr An sich, ein An sich durch die in ihr wirksame gesellschaftliche Produktivkraft.“¹⁵¹

Das Grenzelement, das die Kunst von der Gesellschaft unterscheidet und sie „aber zugleich auch dialektisch an die Gesellschaft bindet“¹⁵², ist für Adorno Form. Patrick Eiden-Offe schreibt dazu:

„Im künstlerisch-formalen Abschluss kommt die Gesellschaft als Ganze im Einzelwerk zur Erscheinung bzw. kann gerade und nur durch die mikrologische ‚Versenkung‘ ins Einzelwerk zur Erscheinung gebracht werden.“¹⁵³

An die Überlegungen von Adorno knüpft die ästhetische Studie *Kunst als menschliche Praxis* an, in der Georg W. Bertram für einen „Perspektivwechsel in der Bestimmung von Kunst“¹⁵⁴ plädiert. Kunst wird von ihm als „eine spezifisch reflexive Praxisform“ definiert, d.h. als „eine spezifische Ausprägung von Praktiken, mittels deren Menschen im Rahmen einer kulturellen Praxis Stellung zu sich nehmen.“¹⁵⁵ Bertram gibt mehrere Beispiele von allgemeinen Reflexionspraktiken: Sprechen über die Sprache, religiöse Annahmen, therapeutische Sitzungen sowie theoretische Disziplinen der Wissenschaft. Seiner Ansicht nach verdanken jedoch Kunstwerke ihre Existenz „der Gesamtheit der historisch-kulturellen Praktiken, in

¹⁴⁹ Ebd., S. 368.

¹⁵⁰ Ebd., S. 368.

¹⁵¹ Ebd., S. 368.

¹⁵² Eiden-Offe, Patrick: *Marxismus und Kritische Theorie*. In: Vogl, Joseph / Wolf, Burkhardt / Mionskowski, Alexander (Hg.): *Handbuch Literatur & Ökonomie*. [Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Volume 8]. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 3-32, hier: S. 11.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Bertram, Georg W.: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Erste Auflage. Berlin: Suhrkamp Verlag 2014, S. 11.

¹⁵⁵ Ebd., S. 13.

denen sie stehen.“¹⁵⁶ In diesem Zusammenhang betont er die Bedeutung „einer Ontologie von Kunst als einer reflexiven Praxis“¹⁵⁷, die eine adäquate Kategorisierung der Kunst innerhalb der menschlichen Praxis ermöglichen würde. Weiterhin wird hervorgehoben, dass die menschliche Praxis von Kunst wesentlich geprägt ist.¹⁵⁸

In diesem Punkt kommt Bertram zum Begriff der Selbstbestimmung, der nicht nur das Selbstverständnis des Menschen, sondern auch die Selbstbestimmung der Kunst bedeutet. Damit hängen zwei Aspekte zusammen: die reichhaltige Pluralität der Künste und Kunstwerke sowie die Praxis der Kunst, von der der Kunstbegriff (im Singular) herzuleiten ist. Anschließend stellt Bertram die Frage, „inwiefern Kunst eine Praxis ist, in der es immer auch um Kunst als ganze geht.“¹⁵⁹ Eine Antwort darauf soll die menschliche Praxis liefern, in der es immer wieder darum geht, dass die Menschen zu sich selbst Stellung nehmen und sich selbst zu bestimmen versuchen. Parallel dazu beziehen sich ebenfalls Kunstwerke immer auf sich selbst, „also darauf, wie sie ihre Bedeutung präsentieren.“¹⁶⁰ Sie etablieren dementsprechend eine spezifisch künstlerische Sichtweise, in der „ein bestimmtes Selbstverständnis als Kunst entwickelt wird.“¹⁶¹

In einem der weiteren Teile der Studie werden die Positionen Kants und Hegels der ästhetischen Praxis als einer reflexiven Praxis gegenüber geschildert.¹⁶² Kant ist nach Bertram derjenige, der die besondere Stellung der Kunst innerhalb der menschlichen Praxis anerkannt hatte. Sein formalistischer Ansatz rückte ins Zentrum die ästhetische Erfahrung, wobei Hegel eher den Inhalt und den historisch-kulturellen Hintergrund eines Kunstwerkes hervorgehoben hatte.¹⁶³ In seiner Auseinandersetzung mit Kunst unterscheidet Kant zwischen Geschmackurteilen, die weder objektiv noch subjektiv sind, und Erkenntnisurteilen: „Das Geschmacksurteil artikuliert nicht Erkenntnisse, sondern eine Erfahrung von Erkenntnisfähigkeit und bringt in diesem Sinn Erkenntnis überhaupt zum Ausdruck.“¹⁶⁴ Die

¹⁵⁶ Ebd., S. 15.

¹⁵⁷ Ebd., S. 15.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 19.

¹⁵⁹ Ebd., S. 19.

¹⁶⁰ Ebd., S. 41.

¹⁶¹ Ebd., S. 41.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 59-94.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 61 f.

¹⁶⁴ Ebd., S. 63. Vgl.: Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. In: ders.: *Werke*. Hg. von Wilhelm Weischedel, Band 10. Frankfurt a.M. 1974.

„Erkenntnis überhaupt“ wird ebenfalls als „indirekte Erkenntnis“¹⁶⁵ bezeichnet. Eine Bedingung für das Zustandekommen von Erkenntnissen stellt für Kant die Erkenntnisfähigkeit dar, die aus dem Zusammenspiel der Einbildungskraft und des Verstandes erzeugt wird.¹⁶⁶ Es folgt daraus, dass der Mensch durch eine ästhetische Auseinandersetzung mit schönen Gegenständen zu Erkenntnissen kommen kann: Durch seine Geschmacksurteile können nämlich „indirekte Erkenntnisse“ hervorgebracht werden. Kants These über die ästhetische Erfahrung lässt sich nach Bertram folgendermaßen zusammenfassen:

„Das Schöne ist ein Medium der Reflexion insofern, als schöne Gegenstände eine Erfahrung auslösen, die die spezifische Erkenntnisfähigkeit des Menschen reflektiert. Die Auseinandersetzungen mit schönen Gegenständen beziehen sich also auf spezielle Praktiken, nämlich auf [...] Erkenntnispraktiken insgesamt.“¹⁶⁷

In diesem Zusammenhang muss jedoch betont werden, dass „das Schöne für die alltägliche Praxis als solche“¹⁶⁸ nach der Auffassung von Kant irrelevant ist. Die ästhetische Reflexion ist seiner Ansicht nach „mit einem Ausstieg aus sonstigen alltäglichen Praktiken verbunden.“¹⁶⁹

Nach Bertram schließt Hegels Ästhetik unmittelbar an Kants Überlegungen an. Im Unterschied zu Kant beschäftigt sich Hegel jedoch vielmehr mit der reflexiven Dimension der Kunst und nicht mit ihrer Autonomie. Er argumentiert, dass das Erkenntnisvermögen von historisch-kulturellen Praktiken determiniert wird. Dementsprechend ist „[e]in subjektiv-allgemeiner Zustand [...] ein Zustand, in dem Subjekte sich auf die wesentlichen Orientierungen einer historisch-kulturellen Lebensform richten.“¹⁷⁰ Wesentliche Orientierungen einer historisch-kulturellen Praxis schaffen nach Hegel eine Basis für die Auseinandersetzung mit dem Erkenntnisvermögen. Die ästhetische Reflexivität der Kunst besteht darin, wesentliche Orientierungen einer Lebensform zu thematisieren. Auf diesem Weg kommt „eine belebende Wirkung“ zustande, die „aber nicht die Erkenntnisvermögen menschlicher Subjekte insgesamt, sondern Erkenntnisvermögen in den konkreten historisch-kulturellen Ausprägungen“¹⁷¹ betrifft. In diesem Zusammenhang definiert Hegel Kunst als „ein Medium, in dem Reflexionen über wesentliche Orientierungen einer Lebensform zustande kommen.“¹⁷²

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Vgl. Bertram, Georg W.: op. cit., S. 64.

¹⁶⁷ Ebd., S. 66.

¹⁶⁸ Ebd., S. 69.

¹⁶⁹ Ebd., S. 69.

¹⁷⁰ Ebd., S. 71.

¹⁷¹ Ebd., S. 72.

¹⁷² Ebd., S. 77.

Bertram betont in seiner Studie, dass sowohl Kant als auch Hegel „das Schöne als eine reflexive Praxis“¹⁷³ begriffen hatten. Den umstrittenen Terminus „Reflexion“ erläutert der Autor im Rahmen einer „Theorie der Selbstbewusstwerdung beziehungsweise des Selbstbewusstseins oder Selbstverhältnisses.“¹⁷⁴ Er unterscheidet zwischen zwei Dimensionen des Reflexionsbegriffs: einer theoretischen und einer praktischen. Der theoretischen Auffassung gemäß ist Reflexion „ein Erkenntnisgeschehen“¹⁷⁵, das einer Distanzierung bedarf. Dazu schreibt Bertram:

„Wer theoretisch reflektiert, so könnte man sagen, objektiviert Eigenes in der Weise, dass er die Perspektive eines Anderen auf dieses Eigene einnimmt. Gemäß einem theoretischen Verständnis kommt Reflexion somit gewissermaßen von außen zustande.“¹⁷⁶

Nach der praktischen Auffassung ist Reflexion dagegen „ein eingreifendes Geschehen“, das „sich auf andere Praktiken auswirkt.“¹⁷⁷ In diesem Fall orientiert sich der Reflexionsbegriff nicht am Außenverhältnis, sondern am Selbstverhältnis.

Abschließend knüpft der Forscher in seinen Überlegungen an den bereits erwähnten Doppelcharakter der Kunst an, den Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* formulierte.¹⁷⁸ In seiner Neuformulierung von Adornos These behauptet Bertram, dass Kunstwerke „selbstbezüglich konstituiert“ sind und „zugleich in einem Zusammenhang mit Praktiken in der Welt insgesamt“¹⁷⁹ stehen. In diesem Kontext stellt er fest:

„*Fait social* ist Kunst also nicht allein aufgrund ihrer Stellung in gesellschaftlichen Zusammenhängen, sondern auch aufgrund der Aktivitäten, mittels deren der Beitrag der Kunst zur menschlichen Praxis normativ-evaluativ erkundet wird.“¹⁸⁰

Die auf die Kritische Theorie gestützte These von der Selbstbestimmung der Kunst als einer spezifischen Praxisform unter Berücksichtigung ihrer sozialen Verankerung soll in weiteren

¹⁷³ Ebd., S. 79.

¹⁷⁴ Ebd., S. 79.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd., S. 80.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 216.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd.

Teilen der Dissertation, die sich der literaturwissenschaftlichen Analyse der einzelnen Dramentexte widmen, in Anspruch genommen werden.

2.3 Literatur als symbolische Handlung

Der US-amerikanische Literaturwissenschaftler tschechischer Herkunft René Wellek setzt sich im vierzehnten Kapitel seiner Monografie *Das 20. Jahrhundert: Die Englische und die Amerikanische Literaturkritik 1900-1950* mit dem Werk des US-amerikanischen Literaturtheoretikers Kenneth Burke auseinander und stellt ihn als einen Philosophen dar, „der ein umfassendes System menschlicher Motivation und sprachlicher Handlung in Büchern entwarf“.¹⁸¹ Als Literaturkritiker etablierte sich Burke 1931, im Todesjahr George Herbert Meads, mit seiner Essaysammlung *Counter-Statement*, in der er „eine Auffassung von Literatur und Kunst als Rhetorik“¹⁸² darlegte. Er vertritt die Ansicht, dass die Literatur nicht nur beruhigende Emotionen, sondern auch neue Impulse auslösen soll, „um uns die Gegenstände in einem neuen Licht zu zeigen.“¹⁸³ Diese Fähigkeit der Literatur bezeichnet Burke als „Perspektive durch Inkongruität.“ In seinem dritten Buch *Attitudes towards History* von 1937 entwickelte er eine Gattungstheorie, die sich als eine „Psychologie poetischer Kategorien“¹⁸⁴ bezeichnen lässt. In seiner Studie gliedert Burke poetische Kategorien in „affirmative“ (d.h. Tragödie, Komödie, Epos) und „negative“ Gattungen (d.h. Elegie, Satire, Grotteske). Anschließend definierte er Gattungen, in Anlehnung an Friedrich Schillers ästhetische Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, als Haltungen. Wenngleich Tragödie und Komödie den affirmativen Formen zugeordnet werden, besteht zwischen den beiden ein wesentlicher Unterschied: „Die Komödie befaßt sich mit dem Menschen in der Gesellschaft, die Tragödie mit dem Menschen im Kosmos.“¹⁸⁵

In seiner weiteren Studie *The Philosophy of Literary Form*, die in den USA 1941 erschien und erst 1966 ins Deutsche übersetzt wurde, entwickelte Burke die Auffassung, dass kritische und dichterische Texte strategische Antworten auf die durch die jeweilige Situation gestellten Fragen sind. Dichtung definiert er als „die Anwendung verschiedener Strategien zu dem

¹⁸¹ Wellek, René: Kenneth Burke. In: ders.: *Das 20. Jahrhundert: Die Englische und die Amerikanische Literaturkritik 1900-1950*. Hg. von Maria Moog-Grünwald. Übersetzt von Anngrit Brunkhorst, Martin Brunkhorst. De Gruyter [Reprint] 2010, S. 605-627, hier: S. 605.

¹⁸² Ebd., S. 606.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd., S. 610.

¹⁸⁵ Ebd., S. 611.

Zweck, Situationen gerecht zu werden und sie zu ‚bewältigen‘.“¹⁸⁶ Die Strategie ist also ein wesentliches Kennzeichen der jeweiligen Situation, gegenüber der eine bestimmte Haltung einzunehmen ist. Aufgrund des in der menschlichen Sprache verankerten Abstraktionsvermögens und der kognitiven Fähigkeit zur Verallgemeinerung können diverse Situationen einer übergeordneten Kategorie zugeordnet werden. Als Begründung seiner These führt Burke unterschiedliche Alltagssituationen auf, die jeweils von einem anderen historischen Kontext hergeleitet werden und die trotzdem auf einen Nenner (d.h. ein Sprichwort) gebracht werden können. In diesem Zusammenhang plädiert der Autor für eine Neudefinierung der Dichtung als einer Kunst, die „aus komplexen Varianten und Neukombinationen des gleichen Materials besteht.“¹⁸⁷

Neben Sprichwörtern bezeichnet Burke auch Magie und Religion als Felder, die zu einer Analyse der dichterischen Strategien gut geeignet seien. Seiner Ansicht nach hat der Mensch „an den magischen Kräften einer Macht teil“¹⁸⁸, wenn er im Namen dieser Kräfte spricht. Dementsprechend kommt dem Befehl der Zauberei „die Bitte des Gebets“¹⁸⁹ entgegen. Bei der Analyse einer symbolischen Handlung in der Dichtung gibt es, so Burke, drei Ebenen des Magischen: die Ebene des Traums, die Ebene des Gebets und das Schema. Sie lassen sich der Reihe nach den unbewussten bzw. unterbewussten Elementen der Dichtung, ihrer kommunikativen Funktion und der realistischen „Kennzeichnung von Situationen, die entweder implizit oder explizit in poetischen Strategien enthalten sind“¹⁹⁰, zuordnen. Die ideale Magie entsteht, wenn „unsere Behauptungen [...] über eine Situation dem tatsächlichen Sachverhalt am nächsten kommen.“¹⁹¹ Die Magie ist in der Dichtung eigentlich unentbehrlich, weil sie nur durch ein ideales Schema ersetzt werden könnte, und ein solches Schema existiert nicht (d.h. es wäre nur einem allwissenden Geist zugänglich). In diesem Zusammenhang beruft sich Burke auf Spinoza und dessen Lehre von der adäquaten Idee, in der „freier Wille und Determination zusammenfallen, weil das ‚Es sei so‘ mit dem ‚Es muß so sein‘ und dem ‚Es ist so‘ identisch wird.“¹⁹²

¹⁸⁶ Burke, Kenneth: *Dichtung als symbolische Handlung. Eine Theorie der Literatur*. Titel der Originalausgabe: *The Philosophy of Literary Form* [1941]. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Günther Rebing. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966, S. 7.

¹⁸⁷ Ebd., S. 8.

¹⁸⁸ Ebd., S. 9.

¹⁸⁹ Ebd., S. 10.

¹⁹⁰ Ebd., S. 11.

¹⁹¹ Ebd., S. 13.

¹⁹² Ebd.

In seiner Theorie der Literatur bezeichnet Burke nicht nur Dichtung, sondern jede sprachliche Äußerung als symbolische Handlung. Darüber hinaus betont er die Übereinstimmung von geistigen und körperlichen Elementen eines künstlerischen Stils, was sich dadurch begründen lässt, dass Dichter normalerweise die Themen wählen, die sie beschäftigen bzw. belasten (z.B. eine Krankheit). Der künstlerische Stil und die physische Belastung leben in einer Symbiose, die das Konzept der symbolischen Handlung bekräftigt: „[D]as, was den Dichter belastet, ist symbolischer Ausdruck seines Stils, und sein Stil ist symbolischer Ausdruck dessen, was ihn belastet.“¹⁹³

Als Grundfigur der Dichtung und der menschlichen Kommunikation betrachtet Burke die Synekdoche, die nach seiner Auffassung die Grenzen der rhetorischen Figur überschreitet.¹⁹⁴ Er versucht das anhand des Nomens „Darstellung“ (engl. „representation“) auf seinen drei Gebrauchsfeldern zu veranschaulichen. Das englische Wort für „Darstellung“ findet Anwendung sowohl im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung als auch in der Kunst und der Politik. In allen drei Bereichen funktioniert die Synekdoche als Erscheinungsform, in der ein Teil das Ganze repräsentiert. Nennen wir ein Burkesches Beispiel: Ein Haus der Geliebten kann repräsentativ für die Frau sein, die in ihm wohnt. Diese partikularisierende Synekdoche¹⁹⁵, die im weiteren Sinne als Metonymie bezeichnet werden könnte¹⁹⁶, wird von Burke als „ein fetischhaftes Surrogat“¹⁹⁷ definiert. Die Bedeutung der Metonymie in der Kunst betont ebenso der Theaterwissenschaftler und Müller-Forscher Hans-Thies Lehmann, der in seinem Standardwerk *Postdramatisches Theater* von einem „metonymischen Raum“¹⁹⁸ spricht. Allerdings handelt es sich dabei um den szenischen Raum, „der nicht seine Hauptbestimmung darin hat, für eine fiktive Welt symbolisch einzustehen, sondern als realer Teil und als Fortsetzung des Theaterraums hervorgehoben“¹⁹⁹ wird.

¹⁹³ Ebd., S. 22.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 30 f.

¹⁹⁵ Vgl. Moenninghoff, Burkhard: *Stilistik*. Stuttgart: Reclam 2009, S. 74. Moenninghoff definiert Synekdoche als „eine Sonderform der Metonymie.“

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 73. Moenninghoff definiert Metonymie als „eine Ersetzung, bei der das Ersetzende und das Ersetzte in einer realen Beziehung stehen.“ Siehe auch: Nünning, Ansgar (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2004, S. 182. Nünning macht darauf aufmerksam, dass sowohl Metonymie als auch Synekdoche zu den „Grenzverschiebungstropen“ gehören und die Grenzen zwischen ihnen „fließend“ sind.

¹⁹⁷ Burke, K. (1966), S. 34.

¹⁹⁸ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 5. Auflage. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2009, S. 287.

¹⁹⁹ Ebd., S. 288.

Burke unterscheidet weiterhin zwischen drei Ebenen der symbolischen Handlung, die meines Erachtens in der Dramenanalyse gut anwendbar sein können:

1. Die Ebene des Physischen bzw. Biologischen. Dazu gehören Bewegungsbilder und andere „symbolische Akte“²⁰⁰ wie Essen, Schlafen, Schlaflosigkeit, Denkvorgänge, sensuelle Bilder, die „eine bestimmte Grunderfahrung einer allgemeinen Qualität ‚symbolisieren‘, wie zum Beispiel von Wachstum, Zerfall, Dürre, Beständigkeit, Frost, Austrocknung, Stabilität etc.“²⁰¹
2. Die Ebene des Privaten, Persönlichen, Vertrauten, der Familie. Dazu zählt Burke menschliche Bindungen an Familienangehörigen, Freunde und weitere Personen oder Autoritäten, zu denen man Beziehungen und andere soziale Kontakte aufnimmt bzw. an die man sich gebunden fühlt. Zu dieser Kategorie gehört nach meiner Überzeugung sowohl ein Kindermädchen als auch der Staat.
3. Die Ebene des Abstrakten. Auf diesem Niveau geht es um diverse künstlerische Mittel und Zeichen, „die ein Dichter benutzt, um sich einer bestimmten Strömung oder Gruppe anzuschließen.“²⁰² Diese Ebene dient zum Aufbau eines neuen Ich bzw. einer „Selbstbehauptung des Ich.“²⁰³

Im zweiten Teil seiner Theorie der Literatur widmet sich der Autor dem ästhetischen Phänomen des Schönen und des Erhabenen, um schließlich „einige grundlegende Faustregeln“²⁰⁴ des kritischen Umgangs mit Texten vor dem Hintergrund seines Konzepts der symbolischen Handlung anzuführen:

1. Analyse der „Fronten des dramatischen Gegeneinanders“, d.h. Antwort auf die Frage, „was gegen was gestellt ist.“²⁰⁵ Es geht hier um eine Auseinandersetzung von „entgegengesetzte[n] Prinzipien“²⁰⁶ wie z.B. Eis, Feuer, Irrgarten, Abgrund, Berge und Täler, Exil, Massenwanderung usw.
2. Suche nach Gleichungen und Erfassen von Verallgemeinerungen auf der Grundlage einer gemeinsamen Strategie mehrerer Bilder bzw. Texten. Dabei sollen sowohl

²⁰⁰ Burke (1966), S. 40.

²⁰¹ Ebd., S. 41.

²⁰² Ebd., S. 42.

²⁰³ Ebd., S. 43.

²⁰⁴ Ebd., S. 69.

²⁰⁵ Ebd., S. 70.

²⁰⁶ Ebd., S. 83.

quantitative als auch qualitative Maßnahmen („wo ist eine Entwicklung von was durch was zu was?“²⁰⁷) in Betracht gezogen werden.

Die pragmatische Vorgehensweise Burkes besteht darin, die Struktur eines Textes, unter Berücksichtigung seiner Funktion, möglichst genau zu betrachten. Der Text soll sowohl für den Dichter als auch für seine Leser etwas „leisten“ oder etwas „tun“.²⁰⁸ Darüber hinaus vergleicht der US-amerikanische Autor ein literarisches Werk mit einer anatomischen Struktur und den Prozess des Dichtens mit „einer physiologischen Funktion“.²⁰⁹ Diese Perspektive setzt voraus, dass die Form und der Inhalt eines Textes immer wechselseitig analysiert werden, weil sie „zwei Modi der gleichen Substanz“²¹⁰ sind.

Letztendlich widmet sich Burke in seiner analytischen Methode einer performativen Theorie des Dramas. Als die Urform „alle[r] anderen Erscheinungsformen menschlichen Handelns“²¹¹ betrachtet er das Ritualdrama (z.B. den Bockgesang der alten Griechen), das „keineswegs die dichterische Urform ist.“²¹² In dieser Hinsicht kann Burke als einer der Wegbereiter für die Etablierung von performativen Ansätzen (zunächst) im angelsächsischen Kulturraum (u.a. in der Forschung von Erving Goffman, John Langshaw Austin, Victor Turner und Richard Schechner) bezeichnet werden. Darüber hinaus weist er auf das Verhältnis von Drama und Dialektik (der Gedanken und geschichtlichen Prozesse) hin, was seine Theorie den Schriften von Georg Lukács annähert. Für Burke ist Geschichte ein „dramatischer Prozess, der von dialektischen Gegensätzen bestimmt wird.“²¹³ Seinem Konzept der symbolischen Handlung nach sind ebenso historische Dokumente (z.B. die Verfassung der Vereinigten Staaten) Strategien, die zur Bewältigung einer Situation dienen.

Nach Burkes Auffassung findet jedes Drama seinen Ursprung in einem „unendlichen Gespräch.“²¹⁴ Diesen Begriff entlehnte Burke dem Werk des US-amerikanischen Philosophen und Soziologen George Herbert Mead, der in seinen Schriften wiederum an die Gedanken von Karl Marx und Friedrich Engels anknüpfte. Das unendliche Gespräch bereitet Stoff für das

²⁰⁷ Ebd., S. 71.

²⁰⁸ Ebd., S. 89.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Ebd., S. 91.

²¹¹ Ebd., S. 101.

²¹² Ebd., S. 102.

²¹³ Ebd., S. 105.

²¹⁴ Ebd.

Drama, und damit ist nicht nur die Sprache, sondern auch relevante Situationszusammenhänge und soziale Rollen gemeint.

Im Anschluss daran lassen sich folgende Grundzüge der Theorie des Dramas von Burke nennen²¹⁵:

1. Man unterscheidet zwischen dem Drama und der Szene des Dramas, d.h. jedes Drama braucht einen Hintergrund, vor dem es sich abspielt.
2. Die Szene des Dramas soll durch die Naturwissenschaften und das Drama selbst durch die Sozialwissenschaften beschrieben werden.
3. Die Naturwissenschaften beschreiben Vorgänge, während sich die Sozialwissenschaften mit Handlungen befassen. Die Kritik des Dramas besteht in der Analyse des menschlichen Tuns.
4. Die kritische Analyse benötigt einen methodologischen Ansatz und Regeln, „die brauchbar und flexibel sind.“²¹⁶
5. Die Methode zur Analyse der Szene ist nicht für die Beschreibung des Aktes geeignet.
6. Die kritische Analyse des Dramas beschäftigt sich ebenfalls mit Gebieten, auf denen „der Akt eine Reaktion auf die Szene ist.“²¹⁷
7. Die Vorgehensweise orientiert sich an den Begriffen „Reiz“ und „Reaktion“.
8. Der Bereich des Physischen, aus menschlicher Perspektive gesehen, ist nur „die Funktion eines szenischen Hintergrundes.“ Wenn man etwas mit fremden Begriffen zu beschreiben versucht, so arbeitet man mit einer „kalkulierten Inkongruenz.“²¹⁸
9. Die ideale Methode der Analyse des Dramas beruht nicht auf einer Inkongruenz, sondern vielmehr auf einer Inkonsequenz, d.h. man soll in die Analyse sowohl den Determinismus als auch die Lehre von der Willensfreiheit einbeziehen.
10. Das Dramatische ist ein Bereich, der „Physisches und noch ein anderes enthält.“²¹⁹

Sowohl René Wellek als auch Jörg Drews betonen, dass sich Burke nicht als Vertreter von *New Criticism* bezeichnen lässt, einer literaturkritischen Richtung, die ungefähr zur gleichen Zeit etabliert wurde. Von dem US-amerikanischen *New Criticism* soll sich seine Theorie hauptsächlich dadurch unterscheiden, dass sie sich nicht lediglich an textimmanente Strukturen

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 108-110.

²¹⁶ Ebd., S. 108.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Ebd., S. 109.

²¹⁹ Ebd., S. 110.

und Stiluntersuchungen orientiert, sondern auch eine bestimmte Situation, aus der das Werk hervorgeht, wie auch ein bestimmtes Ziel der Dichtung, berücksichtigt. Burke betrachtet „ein literarisches Kunstwerk“ als „etwas, das im Gesellschafts- und Lebenskontext dessen, der es geschrieben hat, verstanden werden muss, als eine ‚symbolische Handlung‘ des Verfassers.“²²⁰ Das Adjektivattribut bedeutet dabei nicht, dass „alle Kunst symbolisch im Sinne uneigentlichen Sprechens sei, sondern dass in Wortkunstwerken stellvertretend für erträumte oder ersehnte [...] Vorgänge Handlungen in sprachlichen Zeichen, in Symbolen dargestellt werden.“²²¹ Die Symbolqualität der Dichtung ergibt sich in diesem Zusammenhang aus ihren drei Ebenen: dem verdichteten und zensierten Unbewussten (Traum), der Kommunikationsfunktion (Gebet) und der realistischen Kennzeichnung einer Situation (Schema).

2.4 Tod der Tragödie oder eine moderne Tragödie?

Der Tod der Tragödie von George Steiner erschien in den Vereinigten Staaten 1961, also in demselben Jahr, in dem in Westdeutschland Peter Szondi's Habilitationsschrift *Versuch über das Tragische* veröffentlicht wurde. Der US-amerikanische Literaturwissenschaftler beschäftigt sich in seinem kritischen Essay mit der Theorie des Dramas unter Berücksichtigung von Homers *Ilias* und dem Alten Testament bis in die Hälfte des 20. Jahrhunderts.²²² Die Aussagekraft der Tragödie besteht seiner Ansicht nach darin, Menschen deutlich zu machen, „daß die Sphären der Vernunft, Ordnung und Gerechtigkeit entsetzlich begrenzt sind und daß kein Fortschritt [...] ihre Gültigkeit erweitern wird.“²²³ Johanna Canaris bringt den oben zitierten Gedanken folgendermaßen auf den Punkt: „Tragödien entstehen dort, wo der Verstand an der Realität scheitert.“²²⁴ In einem Brief an seinen Schirmherrn Cangrande soll Dante, so Steiner, die Tragödie als einen „ständige[n] Abstieg vom Gedeihen zu Leid und Chaos“²²⁵ bezeichnet haben. Anhand der Analyse der abendländischen Dramengeschichte formuliert Steiner die These über den Zusammenbruch der Tragödie, dessen Anfänge er im 17.

²²⁰ Drews, Jörg: The Philosophy of Literary Form. In: *Kindler Klassiker. Amerikanische Literatur: Aus fünf Jahrhunderten*. Zusammengestellt von Frank Kelleter. Stuttgart: Metzler 2016, S. 81 f., hier: S. 82.

²²¹ Ebd.

²²² Wenngleich *Ilias* und das Alte Testament keine Dramen sind, stehen die beiden Texte im engen Zusammenhang mit den Theaterstücken, die in der vorliegenden Dissertation besprochen werden.

²²³ Steiner, George: *Der Tod der Tragödie. Ein kritischer Essay*. Titel der Originalausgabe: *The Death of Tragedy*. Aus dem Amerikanischen übertragen von Jutta und Theodor Knust. München/Wien: Albert Langen Georg Müller 1962, S. 11.

²²⁴ Canaris, Johanna: *Mythos Tragödie. Zur Aktualität und Geschichte einer theatralen Wirkungsweise*. Bielefeld: Transcript 2012, S. 116.

²²⁵ Steiner: op. cit., S. 13.

Jahrhundert situiert. Als die letzten Tragödiendichter bezeichnet er Shakespeare und Racine, wengleich die beiden „zum Teil in einer christlichen, gar mittelalterlichen Weltordnung verhaftet“²²⁶ seien. Szondi behauptet dagegen, dass das Drama der Neuzeit schon in der Renaissance „als das geistige Wagnis des nach dem Zerfall des mittelalterlichen Weltbilds zu sich gekommenen Menschen“²²⁷ entstanden sei. Die beiden Literaturwissenschaftler sind sich jedoch darin einig, dass der dramatische Text seit Ibsen und Tschechow einer anderen Definition bedarf. Steiner bezeichnet sie als „Revolutionäre“, die gezeigt hatten, „daß Prosa und Sparsamkeit des Realismus [...] Theaterkonventionen erzeugen konnten, die für die moderne Welt bedeutsam und dennoch ebenso reich und überzeugend wie die der Verstragödie waren.“²²⁸ In diesem Zusammenhang spricht Szondi über die Krise des Dramas, die sich weiterhin in den Stücken von Strindberg, Maeterlinck und Hauptmann manifestiert.²²⁹ Seiner Ansicht nach ist die „immanente Tragik“ des bürgerlichen Dramas „nicht im Tod, sondern im Leben beheimatet.“²³⁰

Für Steiner stellt der Mythos das Zentrum der Tragödie dar. Im Zusammenhang mit dem Niedergang der tragischen Dichtung betont der Autor:

„Die Mythen, die seit Descartes und Newton herrschten, waren Mythen der Vernunft, vielleicht nicht weniger wahr als die, die ihnen vorausgingen, aber weniger geeignet für die Forderungen der Kunst. Doch wenn man die Kunst von der Vertäuung an die Mythen losreißt, wendet sie sich zur Anarchie. Sie wird zum Sprung der erregten, doch individuellen Imagination nach außen, ins Sinnentleerte.“²³¹

Nach der Auffassung von Steiner ist „für das Verständnis der Krise des modernen tragischen Dramas“²³² die Tatsache entscheidend, dass Mythologien ursprünglich „keine Produkte des Genius einzelner“²³³ waren. Mythen entwickelten sich so gemächlich und stufenweise wie die menschliche Sprache selbst. Im Anschluss daran kritisiert der US-amerikanische Autor Mythen, die innerhalb von einigen Jahren geschaffen werden und feste Diagnosen „vom Zustand des Menschen“ sowie „von den Zielen der Geschichte“²³⁴ stellen. Zu solchen Mythen

²²⁶ Canaris: op. cit., S. 114.

²²⁷ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Erste Auflage 1963. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 14.

²²⁸ Steiner: op. cit., S. 250.

²²⁹ Vgl. Szondi: op. cit., S. 20.

²³⁰ Ebd., S. 31.

²³¹ Steiner: op. cit., S. 264. Zitiert nach: Canaris: op. cit., S. 116.

²³² Steiner: op. cit., S. 265.

²³³ Ebd., S. 266.

²³⁴ Ebd.

zählt er die marxistische Weltanschauung, die zwar eigene Helden, Legenden und Symbole besitzt, aber nicht als Ergebnis einer dauerhaften kollektiven Emotion entstanden sei. Darüber hinaus ist der Marxismus nach Steiner in seinem Kern so antitragisch wie die Metaphysik des Christentums mit ihrem Konzept einer Erlösung im Jenseits, und darauf soll „das Dilemma der modernen Tragödie“²³⁵ beruhen. Die Essenz des tragischen Dramas besteht nämlich im „Absinken der Hoffnung“, in der „geistige[n] Verdunklung“²³⁶ des Menschenbildes sowie in der „Klage über den Fall des Menschen“.²³⁷

Einige wenige Jahre nach der Erstveröffentlichung der Studien von Steiner und Szondi erschien *Modern Tragedy*, eine Monografie des britischen Kulturtheoretikers und Literaturwissenschaftlers Raymond Williams, die sowohl durch *Der Tod der Tragödie* als auch *Über die Revolution* von Hannah Arendt wesentlich beeinflusst wurde.²³⁸ Williams setzt sich kritisch mit Steiners These über die Unmöglichkeit einer Tragödie in der modernen Welt auseinander, indem er behauptet, dass die Widersprüche der modernen Revolutionen Potenzial bieten, die tragische Form neu zu verstehen und zu gestalten.²³⁹ Der britische Autor stellt die Behauptung infrage, dass die optimistische Vorstellung von der menschlichen Natur in der Aufklärung und im marxistischen Denken das Tragische ausschließen muss. Er argumentiert, dass der Kampf um die menschliche Freiheit unvermeidlich ein Kampf gegen andere Mitmenschen ist und die Brutalität, das Leiden sowie die Ungerechtigkeit, die an revolutionären Bestrebungen um eine Neugestaltung der Welt erheblich teilhaben, im Grunde genommen sehr tragisch sind.²⁴⁰ Er betont dabei die Bedeutung von Verhärtung und Negation in revolutionären Prozessen:

„When he characterizes revolution as tragedy, Williams attends to processes of hardening and negation that have been part of revolutionary projects: the use of the misery of others, the dehumanization and objectification of enemies, the disconnection of revolutionary ideals from concrete experience.“²⁴¹

²³⁵ Ebd., S. 267.

²³⁶ Ebd., S. 17.

²³⁷ Ebd., S. 12.

²³⁸ Vgl. McCallum, Pamela: Introduction: Reading Modern Tragedy in the Twenty-First Century. In: Williams, Raymond: *Modern Tragedy*. Canada: broadview encore editions 2006, S. 9-22, hier: S. 13.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 14.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 16.

²⁴¹ Ebd., S. 16.

In seinen Thesen kommt Williams auf die Wurzeln der antiken Tragödie und die *Poetik* von Aristoteles zurück. Im Unterschied zu dem altgriechischen Philosophen, der die Bedeutung einer Reinigung der Seele von Erregungszuständen (*kátharsis*) unterstreicht,²⁴² verschiebt Williams den Fokus auf die Wiedererkennung (*anagnorisis*) und Änderung des Handlungsablaufs (*peripeteia*) sowie die Emotionen, die zwischen den beiden Momenten zirkulieren:

„We have to see the evil and the suffering, in the factual disorder that makes revolution necessary, and in the disordered struggle against the disorder. We have to recognise this suffering in a close and immediate experience, and not cover it with names.“²⁴³

Williams erörtert das Phänomen des Leidens in Anlehnung an Bertolt Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen*, anhand dessen er seine eigene Sehnsucht nach einer Gesellschaft, in der das Leiden abgemildert wird, zum Ausdruck bringt.²⁴⁴ Im Gegensatz zu Steiner, für den die postaufklärerische Weltentwicklung mit der Tragödie inkompatibel ist, entdeckt Williams in einer modernen Tragödie die Möglichkeit, sich mit dem Leiden auseinanderzusetzen, das hinter Bestrebungen und Hoffnungen auf eine soziale Transformation steckt.

Williams, der einer der Begründer der *British Cultural Studies* war, prägte ebenfalls den Begriff „kultureller Materialismus“. Nach der Auffassung von Diana Cook und Samantha Frost ist die Materialität „immer mehr als ‚bloße‘ Materie: Sie ist ein Übermaß, eine Kraft, Lebendigkeit, Relationalität oder Differenz, die die Materie zu etwas Aktivem, Selbsterschaffendem, Produktivem und Unvorhersehbarem macht.“²⁴⁵ In Bezug auf Williams bemerkt Terry Eagleton:

„Trotz ihrer unbestrittenen Erkenntnisse ist diese Theorie nicht mehr als eine politisierte Version der traditionellen Soziologie der Kunst, die ebenfalls Fragen des Publikums, der Leserschaft, der gesellschaftlichen Institutionen und der Kultur und Ähnliches untersucht.“²⁴⁶

Williams selbst erläutert seinen kulturellen Materialismus folgendermaßen:

²⁴² Vgl. Aristoteles: op. cit., S. 10.

²⁴³ Williams, Raymond: *Modern Tragedy*. Canada: broadview encore editions 2006, S. 108.

²⁴⁴ McCallum: op. cit., S. 17.

²⁴⁵ Cook, Diana / Frost: Samantha (Hg.): *New Materialism. Ontology, Agency and Politics*. Durham, NC: Duke University Press, S. 9. Zitiert nach: Eagleton, Terry: *Materialismus. Die Welt erfassen und verändern*. Übersetzung aus dem Englischen: Stefan Kraft. Wien: Promedia 2018 [E-Book].

²⁴⁶ Eagleton: op. cit. [E-Book].

„a theory of culture as a (social and material) productive process and of specific practises, of ,arts‘, as social uses of material means of production (from language as material ,practical consciousness‘ to the specific technologies of writing and forms of writing, through to mechanical and electronic communication systems).“²⁴⁷

Im oben zitierten Definitionsversuch gibt es einige Schlüsselwörter, die für Williams‘ Gesamtwerk kennzeichnend sind. Die Kultur wird von ihm dynamisch als ein produktiver Prozess verstanden. Darüber hinaus betont er den sozialen und materiellen Aspekt der Kultur, ohne das von Karl Marx in seiner *Kritik der politischen Ökonomie* formulierte Begriffspaar „Basis“ und „Überbau“ zu erwähnen:

„In der gesellschaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die Menschen bestimmte, notwendige, von ihrem Willen unabhängige Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse, die einer bestimmten Entwicklungsstufe ihrer materiellen Produktivkräfte entsprechen. Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bilden die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt, und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewusstseinsformen entsprechen. Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozess überhaupt. Es ist nicht das Bewusstsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewusstsein bestimmt.“²⁴⁸

Aus einigen Gründen hält Williams die erwähnten Termini für ungeeignet: Er kritisiert sowohl ihre eingeschränkte Bedeutung (Basis als materielle Produktion und Überbau als Bereich der Kultur) als auch ihren statischen Charakter, der der historischen Bewegung nicht entspricht.²⁴⁹ Parallel zu dem sozialen Verständnis der Kultur betrachtet er ebenfalls Literatur als eine gesellschaftliche Praxis und kulturell geprägte Äußerungsform der Menschen.²⁵⁰ Nach seiner Auffassung ist Dichtung ein Prozess, der in gesellschaftlichen und formalen Eigenschaften der Sprache tief verankert ist.²⁵¹ In seiner Monografie *Marxism and Literature* bemüht sich Williams, eine systematische kulturmaterialistische Literaturtheorie zu formulieren. Er fokussiert dabei mehrere Aspekte der literarischen Produktion, angefangen vom Begriff der

²⁴⁷ Williams, Raymond: Notes on Marxism in Britain since 1945. In: ders.: *Problems in Materialism and Culture. Selected Essays*. London: Verso 1980, S. 243. Zitiert nach: Milner, Andrew: Die Dekonstruktion der Nationalliteraturen: Komparatistik, Cultural Studies und Kritische Theorie. In: Magerski, Christine / Vidulić, Svjetlan Lacko (Hrsg.): *Literaturwissenschaft im Wandel. Aspekte theoretischer und fachlicher Neuorganisation*. Wiesbaden: VS Verlag 2009, S. 47-64, hier: S. 62.

²⁴⁸ Marx, Karl: *Zur Kritik der politischen Ökonomie* [1859]. MEW, Bd. 13. Berlin: Dietz 1971, S. 8 f.

²⁴⁹ Vgl. Šebek, Josef: Raymond Williams a zrod kulturného materialismu. In: ders.: *Literatura a sociálno: Bourdieu, Williams a jejich pokračovatelé*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2019, S. 138-160, hier: S. 146 f.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 151.

²⁵¹ Vgl. Williams: *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press 1977, S. 45-54, hier: S. 46.

Literatur und der ästhetischen Funktion über die literarischen Konventionen, Gattungen und Formen bis zur Instanz des Autors.²⁵²

2.5 Metatheater und Metadrama

In ihrer *Einführung in die Dramenanalyse* definiert Franziska Schöblier das Metadrama als „einen Dramentypus, der nicht nur die zusammenhängende Fabel aufgibt, sondern auf die Darstellung von Geschehnissen überhaupt verzichtet.“²⁵³ Als „[e]ine begrenzte Form des Metatheaters“ benennt sie „das Spiel im Spiel, das sich häufig in der Komödie findet [...] und prinzipiell reflexiv angelegt ist.“²⁵⁴ Die Autorin führt weiterhin zwei Beispiele von Metadramen im 20. Jahrhundert an: *Sechs Personen suchen einen Autor* von Luigi Pirandello und *Publikumsbeschimpfung* von Peter Handke, wo „jeglicher Verweis auf einen Außenraum unterbunden“²⁵⁵ wird. Schöbliers theaterbezogene Auslegung des Metadramas scheint mir jedoch lückenhaft und unvollständig zu sein. Die Autorin bespricht nur einen geringen Teil der Erscheinung, die als Metadrama zu bezeichnen ist und die im Folgenden ausführlicher geschildert wird.

Wie Stefanie Schmitz in Anlehnung an Joachim Voigt bemerkt, sind die Formen des Spiels im Spiel und Theaters im Theater „dem Begriff des Metatheaters untergeordnet“.²⁵⁶ Der Terminus „Metatheater“ wurde 1963 vom US-amerikanischen Dramatiker und Literaturwissenschaftler Lionel Abel eingeführt, dessen breit rezipierte Monografie *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* bisher nicht ins Deutsche übersetzt wurde. Als Grundprinzip des Metatheaters betrachtet Abel „das dramatische Selbstbewusstsein des Rollen-Ichs“²⁵⁷ also „das Selbstbewusstsein der Charaktere, die – dem Dramatiker vergleichbar – sich selbst oder andere in Szene setzen.“²⁵⁸ Er betont dabei, dass das Metatheater, das sich seiner Meinung nach u.a.

²⁵² Vgl. ebd., S. 145-212.

²⁵³ Schöblier, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*. Unter Mitarbeit von Christine Bähr und Nico Theisen. Stuttgart: Metzler 2012, S. 73.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd., S. 75.

²⁵⁶ Schmitz, Stefanie: *Metatheater im zeitgenössischen französischen Drama*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2015, S. 14.

²⁵⁷ Schmitz: op. cit., S. 19.

²⁵⁸ Vieweg-Marks, Karin: *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*. Frankfurt a.M. u.a.: Verlag Peter Lang 1989, S. 8.

in den Texten von Shakespeare, Calderón, Beckett, Ionesco und Brecht manifestiert, die klassische Tragödie ersetzt: „Metatheatre has replaced tragedy.“²⁵⁹

Susan Sontag, eine US-amerikanische Autorin, die an der Universität von Chicago Studentin von Kenneth Burke war, lobte Abels Werk für seine Argumentation und Anknüpfungen an die europäische philosophische Tradition der Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Selbstbewusstseins in den Texten Hegels, Nietzsches, Spenglers und Lukács'. Sie wirft Abel jedoch vor, dass seine Betrachtungen stellenweise vereinfacht und essayistisch (d.h. fußnotenlos) sind.²⁶⁰ Weiterhin versucht sie Abels Theorie unter drei Aspekten zu erweitern bzw. korrigieren:

1. Abel thematisiert ausschließlich die tragische Dichtung. Sontag schlägt hingegen vor, dass die Theorie des Metatheaters, der der Begriff des Metadramas untergeordnet wird, ebenfalls komische Gattungen berücksichtigen soll. Ihrer Meinung nach wäre es sinnvoll, die wechselseitigen Beziehungen zwischen der Tragödie und Komödie zu analysieren. In diesem Zusammenhang bezeichnet sie das Metadrama als eine Kopplung von dem postumen Geist der Tragödie und antiken Prinzipien der aristophanischen Komödie.
2. Sontag kritisiert die einseitige Hegelsche Auslegung der Tragödie in Abels Werk und plädiert für die Einbeziehung der Interpretation von Simone Weil, nach deren Auffassung das Tragische seit Homers *Ilias* geistige Leere, Zufälligkeit des Lebens und Sinnlosigkeit von moralischen Werten thematisieren. Darüber hinaus ist Sontag mit Steiner hinsichtlich der Unmöglichkeit einer christlichen Tragödie einverstanden.
3. Schließlich kritisiert die US-amerikanische Autorin die Tatsache, dass Abel gegenwärtige Metadramen lediglich im Rahmen des absurden Theaters analysiert.²⁶¹

Abel liefert zwar keine Typologie des Metadramas, aber seine Monografie hat mehrere Forscher zur weiteren Auseinandersetzung mit dem Metatheater bewogen. Ansgar Nünning definiert das Metadrama als „diejenige Form des Dramas, in der es auf sich selbst als literarische Form / Fiktion bzw. theatralische Illusion verweist und diese Selbstreflexivität /

²⁵⁹ Abel, Lionel: *Metatheater: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang 1963, S. 72. Zitiert nach: Schmitz: op. cit., S. 19.

²⁶⁰ Vgl. Sontag, Susan: Von der Tragödie zum Metatheater [1963]. In: dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Essays*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 192-200, hier: S. 194.

²⁶¹ Vgl. Sontag (2003): S. 195-198.

Selbstreferentialität zum Darstellungsgegenstand macht.²⁶² Theoretischen Merkmalen und Erscheinungsformen des Metadramas ist die Studie von Karin Vieweg-Marks gewidmet, in der sich die Autorin um eine „Präzisierung und Systematisierung des Komplexes ‚Metadrama‘“²⁶³ bemüht. Als Metadramen definiert sie „Stücke, die sich in selbstreflexiver Weise mit der eigenen Kunstform befassen und im Extremfall die Form zum Inhalt erheben.“²⁶⁴ Als Gegenentwurf zu Abels diachron und gattungstheoretisch orientierten Ausführungen stellt die Autorin James L. Calderwoods Studie *Shakespearean Metadrama*, nach der Metadramen nicht genrebezogen, sondern vielmehr themenorientiert sind. Dies bedeutet, dass sie z.B. „Aussagen über dramatische Kunst“²⁶⁵ formulieren können. Im Anschluss daran manifestiert sich das metadramatische Profil eines Textes nicht nur in dem Selbstbewusstsein bzw. der Selbstreflexivität der Charaktere, sondern auch in formalen Bestandteilen des Stücks, zu denen u.a. die Sprache, Handlungen und wesentliche historische Ereignisse gehören.²⁶⁶

Vieweg-Marks erwähnt ebenfalls Richard Hornbys Studie *Drama, Metadrama and Perception*, in der die angewandten Formen des Metadramas in fünf Kategorien eingeteilt werden:

1. The play within the play.
2. The ceremony within the play.
3. Role playing within the role.
4. Literary and real-life reference.
5. Self-reference.²⁶⁷

Vieweg-Marks betont, dass Metadrama immer ein Drama über das Drama ist. In ihre Typologie integriert sie „eine Vielzahl von Erscheinungen, durch die sich selbstreflexives Drama konstituiert.“²⁶⁸ Nach der Auffassung der Autorin unterscheidet man zwischen sechs Kategorien des Metadramas, die im Folgenden dargestellt werden:

1. Thematisches Metadrama: Theater als Schauplatz von Theater. Zu dieser Kategorie gehören Stücke, die das Theater selbst, sein Personal (Schauspieler, Regisseure, Kritiker, Zuschauer usw.) sowie Produktions- und Rezeptionsvorgänge behandeln.

²⁶² Nünning, Ansgar (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2004, S. 171.

²⁶³ Vieweg-Marks: op. cit., S. 4.

²⁶⁴ Ebd., S. 3.

²⁶⁵ Ebd., S. 10.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 11.

²⁶⁷ Vgl. Hornby, Richard: *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg 1986, S. 31. Zitiert nach: Vieweg-Marks: op. cit., S. 13.

²⁶⁸ Vieweg-Marks: op. cit., S. 18.

Nach Vieweg-Marks ist thematisches Metadrama von besonderer Bedeutung dort, „wo es das zeitgenössische Theaterleben spiegelt.“²⁶⁹ Als musterhafte Beispiele nennt sie englische und französische Dramen des 17. und 18. Jahrhunderts, z.B. Molières *L'Impromptu de Versailles* oder Buckingham's *The Rehearsal*.

2. Fiktionales Metadrama: Die Potenzierung der Fiktion. Nach der Autorin wird dabei „ein Drama im Drama“²⁷⁰ thematisiert. In die primäre Fiktionsebene wird eine sekundäre Fiktionsebene (d.h. ein Spiel im Spiel) eingebettet, die „im Idealfall alle konstituierenden Elemente des theatralischen Ereignisses [...]: Handlung, Dialog, Schauspieler, Zuschauer, Autor, Regisseur, Bühne etc.“²⁷¹ enthält. Als Varianten des Spiels im Spiel werden ebenfalls Pantomimen und Puppenspiele betrachtet. Nach der Auffassung von Wolfgang Iser pointiert fiktionales Metadrama „das Illusionäre der dramatischen Ereignisse, indem es die Einheitlichkeit der Fiktion aufbricht.“²⁷²
3. Episierendes Metadrama: Die Kommentierung der Fiktion. Die Autorin macht darauf aufmerksam, dass dieser Typ nicht mit Brechts epischem Theater gleichzusetzen ist, sondern vielmehr die älteste Form dramatischer Selbstbewusstheit verkörpert. Es handelt sich dabei um dramatische Texte, in denen in Form vom Prolog, Epilog oder Chorauftritt Kontakt zwischen Zuschauer und Bühne etabliert wird.²⁷³
4. Diskursives Metadrama: Sprachliche Formen der dramatischen Selbstbewusstheit. Dieser Typ umfasst Techniken „der sprachlichen Selbstreflexion des Dramas überwiegend im inneren Kommunikationssystem.“²⁷⁴ Als Beispiele nennt die Autorin Shakespeares *Julius Caesar* und Becketts *Waiting for Godot*. Im zweiten erwähnten Drama wird durch Repliken der Protagonisten der räumliche Platzmangel im Innenraum des Theaters angedeutet. Vieweg-Marks betont in diesem Zusammenhang, dass „[d]ramatische Repliken, die Drama und Theater zum Gesprächsgegenstand haben, [...] poetologisch-gattungstheoretische Aussagen implizieren“²⁷⁵ können.
5. Figurales Metadrama: Reflexion der dramatischen Rolle. Dabei handelt es sich um die Dualität von einer fiktiven Figur und realen Person, die z.B. durch die Namensidentität erzeugt werden kann. Die Doppelung der dramatischen Rolle ist sichtbar ebenfalls im

²⁶⁹ Ebd., S. 20.

²⁷⁰ Ebd., S. 22.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Iser, Wolfgang: Das Spiel im Spiel. In: *Archiv* 198 (1962), S. 209-226. Zitiert nach: Vieweg-Marks: op. cit., S. 22.

²⁷³ Vgl. Vieweg-Marks: op. cit., S. 25 f.

²⁷⁴ Ebd., S. 31.

²⁷⁵ Ebd., S. 32.

zweiten Typ (Spiel im Spiel). Als „gemeinsames Merkmal der Techniken des figuralen Metadramas“ bezeichnet die Autorin „ein in der Figurengestaltung angelegtes Nebeneinander mehrerer Seinsweisen [...], das sich im Drama in der Übernahme mehrerer Rollen, Identitäten, in Verstellung, Verkleidung oder dem Wechsel von Spiel und Realität manifestiert.“²⁷⁶

6. Adaptives Metadrama: Die zitierte Fiktion. Bei diesem Typ wird ein Bezug auf ein oder mehrere, zeitlich frühere Dramentexte hergestellt. Es geht dabei um „eine zugleich intertextuelle wie auch reflexive Erscheinung: intertextuell durch die implizierten Bezüge zu einem Prätext und reflexiv durch die Tatsache, daß es [...] auf ein historisches Produkt der eigenen Gattung verweist.“²⁷⁷ Vieweg-Marks betont, dass sich intertextuelle Bezüge eines adaptiven Metadramas häufig schon „in der Titelgebung“ bzw. „Variation des Originaltitels“²⁷⁸ manifestieren. Als Beispiele von adaptiven Shakespeare-Metadramen lassen sich *Lear* von Bond, *Macbeth* von Ionesco und *Macbeth* oder auch *Die Hamletmaschine* von Müller anführen. Neben Adaptationen, die Vieweg-Marks als „stärkere[] Formen des adaptiven Metadramas“ bezeichnet, gehören zu dieser Kategorie ebenfalls „schwächere Erscheinungen“²⁷⁹ wie Zitat und Anspielung.

²⁷⁶ Ebd., S. 39.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Ebd., S. 41.

²⁷⁹ Ebd.

3. Hacks und Müller im Arbeiter-und-Bauern-Staat

3.1 Biografische und literarische Positionsbestimmungen in den 1950er Jahren

Nach dem Generationenmodell von Janine Ludwig und Mirjam Meuser, dessen Hauptkriterium das literarische Engagement darstellt, lassen sich Peter Hacks und Heiner Müller zu der ersten Generation der DDR-Autoren rechnen, d.h. zu der Generation, „die in der DDR zu schreiben begann.“²⁸⁰ Wenngleich Hacks noch zu seiner Münchner Zeit debütierte, werden er und Müller in der literaturwissenschaftlichen Forschung als entgegengesetzte Pole des dramatischen Kommunikationsraumes der DDR dargestellt, die ihr gemeinsames ästhetisches Sprungbrett Mitte der fünfziger Jahre bei Bertolt Brecht und seinem Berliner Ensemble gefunden hatten. An dieser Stelle muss jedoch betont werden, dass die beiden Dramatiker nur im weitesten Sinne des Wortes als Brechts Schüler bezeichnet werden können. Peter Hacks kam zwar wegen Brecht nach Ostberlin und schrieb auf seine Anweisung hin sein erstes „ostdeutsches“ Theaterstück,²⁸¹ aber ihre Bekanntschaft und künstlerische Zusammenarbeit dauerte meines Erachtens zu kurz, um als eine Meister-Schüler-Beziehung bezeichnet werden zu können. Als Hacks noch in München lebte, besuchte er um die Wende der vierziger und fünfziger Jahre erste deutsche Brecht-Inszenierungen nach 1945: *Herr Puntila und sein Knecht Mati*, *Dreigroschenoper* sowie *Mutter Courage und ihre Kinder*.²⁸² Kurz darauf konnte er sich ebenfalls mit dem *Kaukasischen Kreidekreis* und Brechts Theaterästhetik vertraut machen. Bis zu seinem 27. Lebensjahr wohnte Hacks in Westdeutschland und „entwickelte dabei offenbar einen solchen ‚Gesamt-Abscheu‘, daß er die BRD verließ und in die DDR ging.“²⁸³ Nach Heinz Hamm sah er „im Widerspruch zwischen Sozialismus und Kapitalismus den Hauptwiderspruch der Epoche“²⁸⁴ und daher entschied er sich, im Sozialismus zu leben, wenngleich dieser noch mangelhaft war. Unmittelbar nach dem Umzug in die DDR im Jahr 1955²⁸⁵ traute sich der junge Dramatiker noch nicht zu, ein

²⁸⁰ Ludwig, Janine: Was war und ist DDR-Literatur? Debatten um die Betrachtung der DDR-Literatur nach 1989. In: Eke, Norbert-Otto (Hg.): „Nach der Mauer der Abgrund“? (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur. [Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 83]. Amsterdam: Brill Academic Pub 2013, S. 65-82, hier: S. 80.

²⁸¹ Als das erste ostdeutsche Stück ist hier kein Gegenwartsstück gemeint, sondern die Komödie *Der Müller von Sanssouci*. Vorher verfasste Hacks in der BRD drei historische Stücke: *Eröffnung des indischen Zeitalters* (EZ 1954), *Das Volksbuch vom Herzog Ernst* (EZ 1954) und *Die Schlacht bei Lobositz* (EZ 1955).

²⁸² Vgl. Weber, Ronald: *Peter Hacks. Leben und Werk*. Berlin: Eulenspiegel Verlag 2018, S. 36 f.

²⁸³ Hamm, Heinz: Einleitung. In: Hacks, Peter: *Marxistische Hinsichten. Politische Schriften 1955-2003*. Hg. von Heinz Hamm im Auftrag der Peter-Hacks-Gesellschaft. Berlin: Eulenspiegel Verlag 2018, S. 13-59, hier: S. 13.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Weber schreibt dazu: „Probleme macht vor allem das Finden einer Wohnung, aber bald ist auch das geklärt, und so siedeln Peter Hacks und Anna Elisabeth Wiede schließlich am 16. Juli 1955 in die DDR über.“ Siehe: Weber (2018), S. 45.

Gegenwartsstück zu schreiben und fuhr stattdessen fort, historische Stoffe zu bearbeiten. Brecht war der Meinung, dass es in der deutschen Geschichte nur zwei Helden gebe, die geeignet seien, „die deutsche Historie zu repräsentieren“²⁸⁶: Friedrich von Preußen und Bismarck. Hacks hatte sich zugunsten des ersten entschieden und so ist *Der Müller von Sanssouci*, eine possenhafte „Entlarvungskomödie über die deutsche Misere in preußischer Einkleidung“²⁸⁷, entstanden. Brecht konnte jedoch den fertigen Text nie sehen, weil die plebejische Komödie über Friedrich den Großen erst nach seinem Tod im August 1956 abgeschlossen und im März 1958 im Deutschen Theater uraufgeführt wurde.²⁸⁸

Hacks bestätigte auch selbst, dass er mit Brecht eigentlich nie zusammengearbeitet hatte.²⁸⁹ Das einzige von den beiden gemeinsam durchgeführte Projekt war die Übertragung der Tragikomödie *Der Held der westlichen Welt* des irischen Dramatikers John Millington Synge ins Deutsche, an der sich ebenso Hacks' Frau Anna Elisabeth Wiede beteiligte. Synges Stück „zeigt den Sinn des irischen Volkes für Poesie, Rednergabe und echte Romantik, seine Tapferkeit, Freiheitsliebe und seinen Patriotismus“, es „geißelt aber auch schonungslos die Übertreibung der Heldenverehrung bei einer an Heldentaten gewohnten Nation“.²⁹⁰ Im Programmheft der Inszenierung wurde die Heldenverehrung im deutschen Kontext auf zweierlei Art und Weise dargestellt: Einmal durch die Lichtbilder von sechs Helden der Arbeit 1955 (Kapitän, Traktorist, Kurbelwellendreher, Brennmeister, LPG-Vorsitzender und Brigadier) und dann durch die Überschrift „Helden werden gemacht“ vor dem Hintergrund von drei Bildern von Adolf Hitler.²⁹¹ Dadurch konfrontiert das am Berliner Ensemble aufgeführte Stück des irischen Dramatikers die ostdeutsche Gegenwart und ihre positive Wertschätzung der Arbeit direkt mit der neueren deutschen Geschichte und der Verherrlichung der Nazi-Diktatur. George Bernard Shaw kommentierte Synges Werk 1912 in einem Interview für den *New Yorker Evening Sun* folgendermaßen:

²⁸⁶ Vgl. Gespräch mit Hacks und Wiede über Brecht am 17.2.1958. Transkription. In: Bertolt-Brecht-Archiv BBA 2163/54-79.

²⁸⁷ Weber (2018), S. 52.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 52 f.

²⁸⁹ Vgl. Sugiera, Małgorzata: Peter Hacks: Dialektyka utopii i rzeczywistości. In: dies.: *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945-1995*. Kraków: Universitas 1999, S. 235.

²⁹⁰ *Der Held der westlichen Welt. Komödie von John Millington Synge*. Übersetzung u. Lieder von Anna Elisabeth Wiede und Peter Hacks. Programm d.BE. In: Bertolt-Brecht-Archiv BBA 1091/001-014.

²⁹¹ Vgl. ebd.

„Dies Stück behandelt nicht eine irische Eigenheit, sondern eine der ganzen Menschheit gemeinsame Schwäche: Die Gewohnheit, kühne Schurken zu bewundern. [...] Der ‚Playboy‘ ist ein junger Mann, der damit prahlt, seinen Vater gekillt zu haben.“²⁹²

Es lässt sich also annehmen, dass die Übertragung des Stücks ins Deutsche der Auseinandersetzung mit dem deutschen Heldentum während der Nazi-Zeit und in der DDR dienen sollte. Hacks vertrat jedoch die Meinung, die Übersetzung des Textes interessierte Brecht hauptsächlich wegen „einer künstlerischen Volkssprache“, die man im Deutschen erst erfinden muss.²⁹³ Hacks und Wiede übersetzten den Titel zunächst als *Held des Abendlands*, aber Brechts Konzeption entsprechend sollte das Werk den westlichen Heldenbegriff thematisieren. Daher bevorzugte er die Übersetzung in modifizierter Form *Der Held der westlichen Welt*, was Hacks zwei Jahre danach retrospektiv als eine gute Entscheidung bezeichnete.²⁹⁴ Das Stück wurde im Frühling 1956 am Berliner Ensemble uraufgeführt und war bis 1972 das einzige im Theater am Schiffbauerdamm inszenierte Werk von Hacks.²⁹⁵

Bereits im Oktober 1955 wurde Hacks vom Kulturministerium zum Redaktionskollegium von *Theater der Zeit* eingeladen, und im Januar 1956 wurde ihm der Lessing-Preis verliehen.²⁹⁶ Diese Auszeichnung war Brechts Vorschlag, was die Dokumentation der Sektion Dichtkunst und Sprachpflege der Deutschen Akademie der Künste vom Ende September 1955 bestätigt:

„Die auf der letzten Sektionsitzung anwesenden Mitglieder akzeptierten den Vorschlag Bertolt Brechts, den jungen Dramatiker Peter Hacks für ‚Die Eröffnung des indischen Zeitalters‘ und die ‚Schlacht bei Lobositz‘ [...] für den Lessing-Preis 1956 zu benennen“.²⁹⁷

Die These über eine Meister-Schüler-Beziehung ist noch problematischer im Falle von Bertolt Brecht und Heiner Müller. Wenngleich Müller nie sein Student war, hat die Forschung immer wieder auf den Bezug zwischen beiden Künstlern hingewiesen.²⁹⁸ Im Vergleich zu Hacks' schneller und erfolgreicher Etablierung im literarischen Feld der DDR lässt sich Müller bis in

²⁹² Ebd.

²⁹³ Vgl. Gespräch mit Hacks und Wiede über Brecht am 17.2.1958. Transkription. In: Bertolt-Brecht-Archiv BBA 2163/54-79.

²⁹⁴ Vgl. ebd.

²⁹⁵ Vgl. Weber (2018), S. 54 ff.

²⁹⁶ Vgl. Weber, Ronald: *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR*. Berlin: de Gruyter 2015, S. 35.

²⁹⁷ Brief von Dr. Häckel an B.B. 29.09.1955. In: Bertolt-Brecht-Archiv BBA 0830/078.

²⁹⁸ Vgl. Silberman, Marc: Bertolt Brecht. In: Lehmann, Hans-Thies / Primavesi, Patrick (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2003, S. 136-146, hier: S. 137.

die späten fünfziger Jahre eher als Außenseiter bezeichnen.²⁹⁹ Nachdem sein Vater das Bürgermeisteramt in Frankenberg (Sachsen) nach einer Auseinandersetzung mit der SED hatte niederlegen müssen und mit seiner Frau in die BRD geflohen war, zog der junge Müller im Frühjahr 1951 nach Berlin um und führte dort zunächst – ohne Arbeit und Aufenthaltsgenehmigung – ein instabiles Leben. Darüber hinaus gab es auch einen anderen Grund, warum er nach Berlin übersiedelte: Es war, nach seinen eigenen Angaben, „eine Flucht vor der Schwangerschaft [s]einer Freundin“.³⁰⁰ Mit dem dramatischen Werk Brechts machte sich Müller durch ein Selbststudium der Literatur nach dem Kriegsende vertraut. Nachdem er sich in Berlin niedergelassen hatte, besuchte er die Vorstellung von *Mutter Courage* im Deutschen Theater.³⁰¹ Er bewunderte die Funktionsweise des Berliner Ensembles, wo es keine Arbeitsteilung zwischen der Dramaturgie und Regie gab, wo das Theater als ganzheitlicher Organismus funktionierte. Vierzig Jahre später kommentierte Müller sein damaliges Verhältnis zu Brecht folgendermaßen:

„Brecht war die Legitimation, warum man für die DDR sein konnte. Das war ganz wichtig. Weil Brecht da war, musste man dableiben. Damit gab es einen Grund, das System grundsätzlich zu akzeptieren. [...] Ich habe nie daran gedacht, wegzugehen.“³⁰²

Eine Zeitlang war Müller in der Redaktion der NDL und beim Schriftstellerverband angestellt, wo er für Dramatik zuständig war und dafür 400 Mark verdiente.³⁰³ Im Vergleich mit dem monatlichen Stipendium in Höhe von 1200 Mark, das Hacks von der Akademie der Künste erhielt,³⁰⁴ waren Müllers Lebensumstände damals eher bescheiden. Nichtsdestotrotz schrieb er zu dieser Zeit, also 1956, sein Debütstück *Der Lohndrucker* zu Ende.

Müllers persönliche Kontakte zu Brecht aus dieser Zeit lassen sich nur auf zwei erfolglose Besuche reduzieren: Einmal in Brechts Haus in Weißensee und einmal im Berliner Ensemble. 1951 versuchte der junge Autor, als Meisterschüler in Brechts Klasse aufgenommen zu werden; er wurde jedoch nicht akzeptiert.³⁰⁵ Müllers ambivalente Beziehung zu Brecht beschreibt Marc Silberman:

²⁹⁹ Vgl. Weber (2015), S. 34 f.

³⁰⁰ Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie* [1992]. Hg. von Frank Hörnigk. 3. Auflage. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016, S. 84.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 63f.

³⁰² Ebd., S. 87.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 83.

³⁰⁴ Vgl. Weber (2018), S. 45.

³⁰⁵ Vgl. Silberman: op. cit. In: Lehmann / Primavesi (2003), S. 138. Siehe auch: Müller (2016), S. 64.

„Im Laufe der nächsten 45 Jahre änderte sich sein Verhältnis zu Brecht immer wieder, aber es gab keine Zeit nach 1950, in der er ihn nicht bewusst imitierte, beschwor oder kritisierte. Das Zigarrenrauchen, die Krimi-Lektüre, die Lederjacke, die leise Stimme [...], die kultivierte Kälte und die Pose der Selbstsicherheit, die kalkulierte Kompromissbereitschaft mit der Macht und vor allem die ständigen – aber nicht immer akkuraten – Anekdoten von und über Brecht verwischten zwar den Unterschied zwischen den beiden, hoben ihn jedoch nicht auf.“³⁰⁶

Im Zusammenhang mit Bertolt Brecht und dessen Einfluss auf die jungen Autoren Hacks und Müller soll der Standpunkt Hannah Arendts in Betracht gezogen werden. In einem Porträt aus ihrem Buch *Menschen in finsternen Zeiten* brachte die Philosophin Brechts Rückkehr aus dem amerikanischen Exil folgendermaßen auf den Punkt:

„Er ging nach Zürich, wo er zwei Jahre vergeblich versuchte, die damals noch notwendige Genehmigung der militärischen Besatzungsbehörden für die Niederlassung in der Bundesrepublik zu erhalten. Als Ostberlin ihm die Leitung eines eigenen Theaters anbot, ging er – nachdem er sich einen tschechischen Paß (der bald gegen einen österreichischen eingetauscht werden sollte), ein Schweizer Bankkonto und einen westdeutschen Verleger besorgt hatte. Er war ein kluger und vorsichtiger Mann. Nie war es ihm in den Sinn gekommen, in Rußland um Asyl zu bitten [...]“³⁰⁷

Aus Arendts Darstellung ist ersichtlich, dass Brechts Vorgehensweise sehr pragmatisch war. Im Lichte der angeführten Tatsachen scheint seine Entscheidung, sich in Ostberlin niederzulassen, unausweichlich zu sein: Er konnte weder in die USA zurückkommen noch nach Westdeutschland ziehen und in der Sowjetunion wollte er offensichtlich nicht leben. Die Möglichkeit, das Berliner Ensemble zu leiten, war für Brecht also ein Geschenk des Himmels. Laut der aktuellen Forschung lässt sich allerdings feststellen, dass ein eigenes Theater in Ostberlin für Brecht keine Gewissheit war:

„Having tentatively moved back to Berlin in October 1948, Brecht formulated the idea of a establishing a permanent theatre company in December, although it would take a further five months and much negotiation with the East German authorities before the company was officially recognized and supported.“³⁰⁸

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Arendt, Hannah: Bertolt Brecht. In: dies.: *Menschen in finsternen Zeiten* [1968]. Hg. von Ursula Ludz. München/Zürich: Piper 2001, S. 243-289, hier: S. 244.

³⁰⁸ Barnett, David: The Berliner Ensemble as an opportunity to establish a new type of theatre. In: ders.: *The History of Berliner Ensemble* [Cambridge Studies in Modern Theatre]. Cambridge: Cambridge University Press 2015, S. 8-38, hier: S. 9.

Es ist Brecht zwar gelungen, nach seiner Ankunft in Ostberlin Theaterleiter zu werden, aber nach Arendts Auffassung war er damals kein Autor mehr:

„Der einzige Maßstab, nach dem auch das persönliche Verhalten des Dichters zu beurteilen ist, ist seine Dichtung. Das Schlimmste, was einem Dichter geschehen kann, ist, daß er aufhört, ein Dichter zu sein; und gerade dies ist Brecht in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens geschehen.“³⁰⁹

Diesbezüglich ist Arendt der Meinung, dass der Dramatiker in Ostdeutschland „die poetische Distanz“³¹⁰ verloren hatte:

„Dabei kann Brechts Bekehrung zum Kommunismus in den zwanziger Jahren ganz außer Betracht bleiben. [...] Auch zur Zeit des Hitler-Stalin-Paktes hat er [...] seine Beziehungen zur Partei nicht abgebrochen, ohne daß dies irgendwelche Folgen für die Qualität seiner Produktion gehabt hätte. Im Gegenteil, die Emigrationsjahre in Dänemark und in Amerika waren außerordentlich produktiv [...]. Gerächt hat sich an ihm als Dichter nur eins: die Niederlassung in Ostberlin, wo er gezwungen war, tagtäglich mitanzusehen, was es nun wirklich heißt, wenn ein Volk unter eine kommunistische Diktatur stalinistischer Prägung gerät.“³¹¹

Weiterhin macht Arendt nicht nur auf Ursachen, sondern auch auf Konsequenzen des literarischen Unvermögens Brechts in seiner letzten Lebensphase aufmerksam:

„So hat Brecht bis zu seinem Tode friedlich unter den besten Bedingungen in Ostberlin leben und arbeiten können; der einzige Preis, den er zu zahlen hatte, war, Dinge mitanzusehen zu müssen, die er bis dahin sich immer nur hatte vorzustellen brauchen, um sie dann so oder anders auszulegen. Das Ergebnis war, daß kein einziges neues Stück, kein einziges großes Gedicht mehr entstand. Selbst der *Salzburger Totentanz*, den er noch in Zürich begonnen hatte und der nach Fragmenten zu urteilen eines der großen Dramen hätte werden können, blieb unvollendet.“³¹²

Brecht war also nicht im Stande, seine literarische Produktion in der DDR fortzusetzen. Er verlor seine Begabung und soll sich dieses Verlustes völlig bewusst gewesen sein. Angeblich hatte er noch kurz vor dem Tod ein Haus in Dänemark gekauft und eine weitere Auswanderung in Betracht gezogen.³¹³ Da Brecht nach der Rückkehr in seine Heimat kein neues Stück geschrieben hatte, lässt er sich nicht als DDR-Autor bezeichnen. Er wohnte zwar in der DDR, war aber kein aktiver Dramatiker in der DDR. Im Gegensatz dazu haben Heiner Müller und

³⁰⁹ Arendt (2001), S. 249.

³¹⁰ Ebd., S. 252.

³¹¹ Ebd.

³¹² Ebd., S. 253.

³¹³ Vgl. ebd., S. 255 f.

Peter Hacks in Ostdeutschland nicht nur freiwillig gelebt; sie haben dort auch ihre beste Dramatik hervorgebracht. Nichtsdestotrotz beeinflusste Brecht in den fünfziger Jahren die junge Autorengeneration maßgeblich. Ronald Weber bemerkt dazu:

„Seine Theatertheorie und seine Stücke werden als künstlerisches Pendant des Marxismus wahrgenommen. Als er im Januar 1956 beim IV. Schriftstellerkongress dazu aufruft, die Dramatik offensiv und eigeninitiativ ‚in den Kampf um den Sozialismus zu führen‘ und in diesem Zusammenhang an die Praxis der Agitprop-Truppen der Weimarer Republik erinnert, erntet er großen Beifall. Bei den anwesenden jungen Dramatikern, unter ihnen neben Hacks auch Helmut Baierl und Heinar Kipphardt, rennt er mit der Forderung nach mehr politischer Dramatik offene Türen ein. Unzufrieden mit der Kulturpolitik der SED, der man vorwirft, [...] ein ‚proletarisch umfunktioniertes Hoftheater‘ errichtet zu haben, greifen sie Vorschläge Brechts auf.“³¹⁴

Kurz darauf, im September 1956 – als Brecht seit einigen Wochen nicht mehr unter den Lebenden war – veröffentlichte Hacks sein Essay *Einige Gemeinplätze über das Stückeschreiben*,³¹⁵ in dem er „die Grundlinien einer zeitgemäßen Dramatik umreißt“³¹⁶ und „ein deutliches Bekenntnis zu Brecht“³¹⁷ zum Ausdruck bringt. Der junge Dramatiker vertrat damals die Ansicht, dass sich Ostdeutschland noch nicht im Sozialismus, sondern in einer Übergangsphase befindet, in der „man einen Klassenkampf mit den Kleinbürgern“ führt und in der „die Gesellschaft der DDR ähnlich widersprüchlich wie die bürgerliche Gesellschaft“³¹⁸ ist. Dementsprechend sollte sich die Dramatik, so Hacks, an dem Prinzip der Dialektik orientieren. Im Aufsatz *Einige Gemeinplätze über das Stückeschreiben* „fordert er den offenen Konflikt und den widersprüchlichen Helden.“³¹⁹ In dieser Hinsicht war Brecht für ihn damals das größte Vorbild.

Das erste literarische Werk Müllers, in dem Brechts Einfluss zu erkennen ist, heißt *Der Lohndrucker* und seine Uraufführung fand im März 1958 in Leipzig statt. Sue-Ellen Case macht in diesem Zusammenhang auf den Fall Garbe, den ersten „Helden der Arbeit“ der DDR von 1949, aufmerksam, mit dem sich Brecht in seinen letzten Lebensjahren beschäftigte:

³¹⁴ Weber (2018), S. 65 f.

³¹⁵ Vgl. Hacks, Peter: *Einige Gemeinplätze über das Stückeschreiben*. In: Neue Deutsche Literatur 9 (1956), S. 119-126.

³¹⁶ Weber (2018), S. 64.

³¹⁷ Ebd., S. 65.

³¹⁸ Ebd., S. 70.

³¹⁹ Ebd., S. 71.

„Müller began his expropriation of the Brechtian style with his first major play, *Der Lohndrucker*, the idea for which he took from interviews and sketches Brecht made before he died. Brecht's play was to be titled *Büsching*, and it was based on the life of a contemporary worker-hero named Hans Garbe. Müller's play [...] is based on the function of the character as viewed by his collective. In Brecht, the heroic aspect of Garbe is perceived only from the point of view of the state. Müller, on the other hand, presents the viewpoint of the work brigades and their having found a ‚scab‘.“³²⁰

Henning Rischbieter betont, dass die Leipziger Uraufführung ein vielversprechendes Ereignis war, weil das Stück sogar von Walter Ulbricht gelobt wurde. Zusammen mit Inge Müller, die als Mitverfasserin der Stücke *Der Lohndrucker* und *Die Korrektur* vorkommt, erhielt Müller 1959 von der Akademie der Künste der DDR den Heinrich-Mann-Preis. *Der Lohndrucker* wurde aber in der DDR nicht mehr aufgeführt – „bis zu Müllers eigener, tiefgreifend umakzentuierender Inszenierung 1988 am Deutschen Theater.“³²¹

Anfang sechziger Jahre entwickelte Hacks sein Konzept der sozialistischen Klassik, das im Essay *Versuch über das Theaterstück von morgen* vorgestellt wurde. Der Text, der zunächst 1960 in tschechischer Übersetzung in der Fachzeitschrift *Divadelní noviny* veröffentlicht wurde, bevor er auf Deutsch 1972 in der essayistischen Sammlung *Das Poetische* im Suhrkamp Verlag erschien,³²² kennzeichnet Hacks' Übergang zu einer postrevolutionären Dramaturgie. In diesem Essay, das teilweise in Form eines platonischen Dialogs zwischen einem brechtianischen Ich und einem fiktiven Theaterkritiker verfasst wurde, „finden sich die Argumente des früheren, Brecht-nahen Hacks wie auch des späteren klassischen Autors, und zwar so, dass die neueren Argumente zuletzt das Übergewicht gewinnen.“³²³ Aus einer literaturästhetischen Perspektive stellt *Versuch über das Theaterstück von morgen* ein interessantes Instrument der Dramenanalyse dar. Hacks benennt da einige Kategorien, nach denen man ein von ihm verlangtes Theaterstück beurteilen kann. Dazu gehören z.B.: Streben nach Größe, dialektische Einheit von Quantität und Qualität in der Kunst, große Handlungen und große Charaktere, Techniken der Fabel sowie Materialismus und Größe. Seine Ästhetik, „die in vielerlei Hinsicht Friedrich Schillers Kunstphilosophie verpflichtet ist“,³²⁴ greift auf

³²⁰ Case, Sue-Ellen: From Bertolt Brecht to Heiner Müller. In: *Performing Arts Journal* 7, no. 1. (1983), S. 94-102, hier: S. 97.

³²¹ Rischbieter, Henning: *Der Lohndrucker*. In: Lehmann / Primavesi (2003), S. 243-246, hier: S. 246.

³²² Vgl. Kommentar. In: Hacks, Peter: *Das Poetische. Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie*. Köhler, Kai (Hg.). Berlin: Aurora Verlag 2014, S. 139-160, hier: S. 140.

³²³ Ebd., S. 155.

³²⁴ Weber, Ronald: *Dramatische Antipoden. Peter Hacks, Heiner Müller und die DDR*. Berlin: [„Helle Panke“ e.V. - Rosa-Luxemburg-Stiftung Berlin] 2014, S. 26.

„das Gattungsgerechte, die große, auf Totalität ausgerichtete Form, dialektische Fabeln, die für das Wechselspiel verschiedener sozialer Kräfteeinwirkungen stehen, [...] eine Festlegung auf die Komödie als die dem sozialistischen Fortschritt angemessene Gattung und auf den dramatischen Vers“³²⁵ zurück.

3.2 *Umsiedlerin*-Skandal und seine Konsequenzen in den 1960er Jahren

Der Bau der Berliner Mauer im Sommer 1961 und die Einführung des Neuen Ökonomischen Systems der Planung und Leitung (NÖSPL) im Sommer 1963 erweckten im kulturellen Feld der DDR Hoffnungen auf die „Ausweitung der ästhetischen Möglichkeitsräume“.³²⁶ Diese Hoffnungen stellten sich jedoch als übertrieben und realitätsfern heraus. Um die Verhältnisse im ostdeutschen dramatischen Feld der sechziger Jahre zu verstehen, sollte man einen Theaterskandal und seine langfristigen Auswirkungen in Betracht ziehen. Nach der Auffassung des Theater- und Opernregisseurs Adolf Dresen gab es in der DDR drei große Theaterskandale: „den ersten 1951 um Brecht-Dessaus *Verhör des Lukullus*, den zweiten um Peter Hacks’ Stück *Die Sorgen und die Macht* im Deutschen Theater, Regie Wolfgang Langhoff. [...] Am 30.9.1968 kam im Deutschen Theater Berlin Goethes *Faust* heraus.“³²⁷ Im Folgenden wird jedoch ein anderer Theaterskandal dargelegt werden, der in der angeführten Auflistung zwar nicht auftritt, aber dessen Einfluss auf die Dramatik der sechziger Jahre unbedingt in Erwägung gezogen werden soll: der *Umsiedlerin*-Skandal.

Der Berliner Ortsteil Karlshorst im Bezirk Lichtenberg ist in erster Linie bekannt als Ort, an dem „die deutschen Oberkommandierenden von Heer, Marine und Luftwaffe – Generalfeldmarschall Keitel, Generaladmiral von Friedeburg und Generaloberst Stumpff“³²⁸ kurz nach Mitternacht am 9. Mai 1945 vor Vertretern der Sowjetunion, USA, Großbritanniens und Frankreichs die auf den 8. Mai datierte Urkunde über die bedingungslose Kapitulation unterzeichnet hatten. Er ist aber nicht nur ein Erinnerungsort von militärisch-politischer, sondern auch einer von theaterhistorischer Bedeutung: Am 30. September 1961 wurde im FDJ-Studententheater der Hochschule für Ökonomie in Berlin-Karlshorst *Die Umsiedlerin* von

³²⁵ Ebd., S. 26 f.

³²⁶ Weber (2015), S. 135.

³²⁷ Dresen, Adolf: Der Fall Faust. 1968 Der letzte öffentliche Theater-Skandal in der DDR. In: *Der Freitag*, 19.11.1999. Zitiert nach: Flegel, Silke: *Bühnenkämpfe. Autor-Dramaturgen in der frühen DDR: Brecht, Kipphardt, Hacks*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2017, S. 315.

³²⁸ *Die deutsche Kapitulation im Mai 1945* [Museumshefte]. Hg. von Deutsch-Russisches Museum Berlin-Karlshorst. Berlin 2015, S. 14.

Heiner Müller uraufgeführt. Seine frühere Texte *Der Lohndrucker* und *Die Korrektur* wurden ebenfalls dort inszeniert.³²⁹ Allerdings sollte *Die Umsiedlerin* ursprünglich für das Deutsche Theater Berlin geschrieben werden und zu diesem Zweck wurde Müllers Projekt seit dem Sommer 1957 durch das Ministerium für Kultur finanziell „großzügig“ unterstützt.³³⁰

Das kulturpolitische Klima der Zeit, in der Müller an *Die Umsiedlerin* arbeitete, war durch die unter dem Leitmotiv „Greif zur Feder Kumpel, die sozialistische Nationalliteratur braucht dich!“ propagierte erste Bitterfelder Konferenz beeinflusst. Während der Tagung, die im April 1959 stattfand und an der circa 150 Berufsschriftsteller und fast 300 Arbeiter teilgenommen hatten, wurde folgendes beschlossen:

1. Dichter beteiligen sich auch an körperlicher Arbeit und lernen dadurch die Arbeitsbedingungen in Betrieben kennen.
2. Reguläre Arbeiter sollen eine eigene Schreibtätigkeit aufnehmen.

Das Ziel des sogenannten Bitterfelder Wegs, der eine „kulturelle Wende“³³¹ in der DDR eingeleitet hat, bestand nach dem SED-Plan darin, „die Kluft zwischen Künstler und Volk“³³² zu überwinden sowie eine „prinzipielle Annäherung der Hand- und Kopfarbeiter“³³³ zu gewährleisten. Das Projekt wurde dadurch initiiert, dass die Arbeiter der Chemiekombinate vom Mitteldeutschen Verlag in Halle an der Saale aufgefordert wurden, „die Entwicklung des sozialistischen Aufbaus und das qualitativ Neue an diesem Prozeß ‚literarisch zu gestalten‘ und damit die vom V. Parteitag gesteckten (Produktions-)Ziele zu unterstützen.“³³⁴

Die DDR-Dramatik dieser Zeit setzte sich aber nicht nur mit den Arbeits- und Produktionsbedingungen in großen Betrieben, sondern auch mit der Zwangskollektivierung auseinander, die man offiziell euphemistisch als den „sozialistische[n] Frühling auf dem Lande“³³⁵ bezeichnete. Im Zentrum der neuen Dramentexte stand „die Widerspiegelung einzelner Aspekte der sozialistischen Umgestaltung auf dem Lande.“³³⁶ Auf diesem Weg

³²⁹ Vgl. 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: Ch. Links Verlag 1995, S. 7.

³³⁰ Ebd., S. 9.

³³¹ Banchelli, Eva: Einleitung [Nonkonformismus und Experiment]. In: Agazzi, Elena / Schutz, Erhard H. (Hg.): *Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 553-561, hier: S. 561.

³³² Braun (1995), S. 9.

³³³ Emmerich (2009), S. 130.

³³⁴ Ebd., S. 129.

³³⁵ Braun (1995), S. 10.

³³⁶ Ebd.

entstand ein neuer Stücktyp, das sozialistische Agrodrama bzw. Agrardrama³³⁷, dessen Mittelpunkt oft Frauenfiguren darstellten, „die Probleme mit der Durchsetzung ihres Emanzipationsanspruches im ländlichen Arbeits- und Lebensmilieu hatten.“³³⁸ Emmerich fasst die neue dramaturgische Tendenz folgendermaßen zusammen: „Fast jeder wichtigere Theaterautor hat in dieser Zeit sein ‚Agrodrama‘ (D. Bathrick) geschrieben“.³³⁹ In diesem Zusammenhang ist die These, die damalige DDR-Dramatik versuchte sich durch „die Entwicklung der Frauenfiguren vor dem Hintergrund der Kollektivierung in der Landwirtschaft“³⁴⁰ zu bestimmen, auf gar keinen Fall übertrieben. Obwohl Müller um die Wende der fünfziger und sechziger Jahre noch nicht zu der Gruppe namhafter DDR-Autoren gehörte, ist *Die Umsiedlerin* heutzutage wohl das einzige sozialistische Agrodrama, das auf den deutschen Bühnen immer noch inszeniert wird.³⁴¹ Andere ostdeutsche Stücke dieses Typs wie *Das Wagnis der Maria Diehl* (1959) von Fred Reichwald, *Die Entscheidung der Lene Mattke* (1959) von Helmut Sakowski oder *Holländerbraut* (1960) von Erwin Strittmatter sind inzwischen in Vergessenheit geraten.³⁴² Im Unterschied zu den erwähnten Dramatikern versuchten Heiner und Inge Müller ein facettenreiches Zusammenspiel von Widersprüchen darzulegen. In diesem Sinne verfassten sie kein typisches Agrarstück, was wohl der Grund hätte sein können, warum ihr damaliger Text für das Deutsche Theater zu provokativ war.

Mit dem jungen Autorenpaar wollte jedoch eine Studentenbühne zusammenarbeiten, die sich nicht weigerte, zu experimentieren.³⁴³ Der Leitung der Studentenbühne gelang es, die Versuchsaufführung von *Die Umsiedlerin* im Rahmen der II. Studententheaterwoche im Herbst 1961 vorzubereiten. Da für die Veranstaltung der Zentralrat der FDJ zuständig war, soll die Uraufführung sowohl politisch als auch materiell abgesichert gewesen sein.³⁴⁴ Die Regie übernahm, wie im Falle von *Die Korrektur*, der Meisterschüler für Regie an der

³³⁷ Fuhrmann, Helmut: *Warten auf "Geschichte". Der Dramatiker Heiner Müller*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 21.

³³⁸ Braun (1995), S. 10.

³³⁹ Emmerich (2009), S. 152.

³⁴⁰ Braun (1995), S. 10.

³⁴¹ Am 06.04.2019 fand im Deutschen Theater Berlin die Uraufführung einer neuen Inszenierung von *Die Umsiedlerin* in Regie von Tom Kühnel und Jürgen Kuttner statt.

³⁴² Vgl. Braun (1995), S. 10.

³⁴³ Bis 1960 wurden im FDJ-Studententheater der Hochschule für Ökonomie in Berlin-Karlshorst folgende Stücke aufgeführt: *Hausfriedensbruch* (1951) von Leonhard Frank, *Ein Heiratsantrag* (1953) von Anton Tschechow, *Der große Verrat* (1953) von Ernst Fischer, *Die Erziehung der Hirse* (1953), *Die Gewehre der Frau Carrar* (1954, 1958) sowie *Die Ausnahme und die Regel* (1960) von Bertolt Brecht, *Ein fremdes Kind* (1955) von Wassili Schkwarkin, *Der Biberpelz* (1956) von Gerhart Hauptmann, *Das Fest* (1957) von Michael Gold, *Harlekin und Kolumbine* (1959) von Günter Rucker sowie *Der Lohndrucker* (1958) und *Die Korrektur* (1959) von Inge und Heiner Müller. Siehe dazu: Braun (1995), S. 14.

³⁴⁴ Vgl. Braun (1995), S. 25.

Deutschen Akademie der Künste (1955-1958) und Regieassistent am Berliner Ensemble sowie am Maxim-Gorki-Theater Bernhard Klaus Tragelehn, der 1959 einen Aufnahmeantrag in die SED stellte und ein Jahr darauf in die Partei aufgenommen wurde.³⁴⁵ Die Vorbereitungszeit der Aufführung dauerte vom Herbst 1960 bis zum Sommer 1961. Müller kommentierte diese Zeit in seiner Autobiografie folgendermaßen:

„Ich schrieb mit dem Gefühl der absoluten Freiheit im Umgang mit dem Material, auch das Politische war nur mehr Material. Es war wie auf einer Insel, es gab keine Kontrolle, keine Diskussion über den Text. Wir haben einfach probiert, und ich habe geschrieben.“³⁴⁶

Die oben erwähnte praktische Theaterarbeit von Müller und Tragelehn mit Laienschauspielern orientierte sich in hohem Maße an „Brechts Prinzip der Team- bzw. Ensemblearbeit“.³⁴⁷ Es handelte sich um eine Methode, nach der die Fabel und die Figuren fragmentarisch, d.h. Stück für Stück, entwickelt werden. Darüber hinaus waren die engagierten Ökonomie-Studenten „durch das besondere politische Selektionsverfahren wirkliche Arbeiter- und Bauernkinder“³⁴⁸, die den dramatischen Text unter landwirtschaftlichen Aspekten prüfen konnten. Wenngleich die Besetzung aus nicht professionellen Darstellern zusammengesetzt wurde, war die Theaterarbeit an der *Umsiedlerin*-Uraufführung materiell und organisatorisch sehr gut abgesichert: Die Dekorationen und Kostüme stammten aus dem DEFA-Fundus und Laienschauspieler wurden von den Mitarbeitern des Berliner Ensembles geschminkt.³⁴⁹

Die Müllersche „Insel“ war jedoch von großen wirtschaftlichen Schwierigkeiten umgeben. Die durchgeführte Reform veränderte radikal die Struktur der Landwirtschaft: Ende 1952 gab es in der DDR erst 1906 LPGs, die lediglich 3,3% der landwirtschaftlichen Nutzfläche bewirtschafteten. Die erste LPG „Walter Ulbricht“ wurde im thüringischen Merxleben gegründet.³⁵⁰ Im Vergleich dazu funktionierten Ende 1960 schon 19 261 LPGs, die insgesamt 84,2% der Nutzfläche bewirtschafteten.³⁵¹ Die Zwangskollektivierung war einer der Gründe

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 15.

³⁴⁶ Müller, H. (2016), S. 126.

³⁴⁷ Braun, M. (1995), S. 21.

³⁴⁸ Streisand, Marianne: Der Fall Heiner Müller. Dokumente zur „Umsiedlerin“. Chronik einer Ausgrenzung. In: *Sinn und Form* 43 (1991), H. 3, S. 429-486, hier: S. 431.

³⁴⁹ Vgl. ebd.

³⁵⁰ Vgl. *Vor 60 Jahren: Gesetz über die Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften in der DDR*. In: Bundeszentrale für politische Bildung. 29.5.2019. URL: <https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/292011/lpg-gesetz> [Zugriff am 17.04.2020].

³⁵¹ Vgl. *SBZ von A bis Z. Ein Taschen- und Nachschlagebuch über die Sowjetische Besatzungszone*. Hg. vom Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen, 10. überarb. und erw. Auflage. Bonn 1966, S. 370. Zitiert nach: Braun, M. (1995), S. 14.

einer großen Flüchtlingskrise: Im Juli 1961 „wuchsen die Flüchtlingszahlen auf 30 000 Menschen pro Monat an.“³⁵² Unter diesen Umständen war die Partei gezwungen, auf die Krise zu reagieren und sie entschloss sich, in Abstimmung mit den anderen Mitgliedern des Warschauer Pakts, die Westgrenze abzuriegeln. Es wird angenommen, dass über 2,6 Millionen Menschen in der ersten Abwanderungswelle zwischen 1949 und 1961 aus der DDR in den Westen ausgewandert sind.³⁵³ Die neuere Forschung vermutet, dass die DDR in den fünfziger Jahren ungefähr ein Drittel ihrer Akademiker verloren hatte, die dann als hochqualifizierte Fachkräfte zu dem westdeutschen Wirtschaftswunder beitrugen.³⁵⁴ Nach Schätzungen von Hans-Ulrich Wehler sparte die Bundesregierung durch die Zuwanderung von ausgebildeten DDR-Bürgern etwa 30 Milliarden DM an öffentlichen Bildungsausgaben ein.³⁵⁵ Die Antwort der SED darauf war der Bau der Berliner Mauer, den Heiner Müller im Sommer 1961 durchaus positiv, als „Schutz gegen das Ausbluten“³⁵⁶ und Hoffnung auf Frieden wahrgenommen hatte:

„Wir waren ungeheuerlich glücklich darüber, weil wir meinten, jetzt können wir, da der böse Feind uns nicht mehr stören kann, über unsere Probleme ganz offen im Land reden und schreiben.“³⁵⁷

Nichtsdestoweniger hatten damals einige westliche Künstler ihre Teilnahme an den im Herbst veranstalteten Berliner Festtagen, in die die Studententheaterwoche eingebettet war, abgesagt.³⁵⁸ Das Renommee der Premiere von *Die Umsiedlerin* am 30. September 1961 in Karlshorst wurde aber durch die Teilnahme vom Intendanten des Deutschen Theaters Berlin Wolfgang Langhoff sowie seine Schirmherrschaft über die Studententheaterwoche deutlich erhöht.³⁵⁹

³⁵² Braun (1995), S. 16.

³⁵³ Vgl. Weber, Hermann: *Geschichte der DDR*. München: dtv 1986, S. 325.

³⁵⁴ Vgl. Geißler, Rainer: *Die Sozialstruktur Deutschlands. Zur gesellschaftlichen Entwicklung mit einer Bilanz der Vereinigung*. 4. Auflage. Wiesbaden: Springer VS 2006, S. 64. Siehe auch: Martens, Bernd: *Zug nach Westen – Anhaltende Abwanderung*. In: Bundeszentrale für politische Bildung. URL: <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-einheit/lange-wege-der-deutschen-einheit/47253/zug-nach-westen> [Zugriff am 17.04.2020].

³⁵⁵ Vgl. Wehler, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 5: Von der Gründung der beiden deutschen Staaten bis zur Vereinigung*. München: C.H. Beck 2008, S. 45.

³⁵⁶ Braun (1995), S. 18.

³⁵⁷ Müller, Heiner: *Werke XII*. Frankfurt a.M. 1998, S. 277 ff. Zitiert nach: Latkowska, Magdalena: „Sozialismus-Pädagogen“ oder „Klassenfeinde“? *Die Haltung der DDR-Schriftsteller zum Aufstand des 17. Juni 1953, Mauerbau 1961 und Mauerfall 1989*. [Studien zur DDR-Gesellschaft. Band XVIII]. Berlin: Lit Verlag 2019, S. 183.

³⁵⁸ Vgl. Braun (1995), S. 19.

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 26.

In der letzten Vorbereitungsphase bemühte sich der Regisseur Tragelehn darum, die Mitarbeiter des Zentralrats der FDJ sowie des Kulturministeriums „von den Proben fernzuhalten.“³⁶⁰ Der stellvertretende Kulturminister Günter Witt wurde jedoch am Premiertag vom Leiter der Abteilung Kultur des ZK der SED, Siegfried Wagner, mit der Aufgabe beauftragt, den Text von *Die Umsiedlerin* zu überprüfen, „da es in diesem Stück feindliche Tendenzen geben soll.“³⁶¹ An demselben Tag kamen die Leitungsgremien der Hochschule (Rektor, Partei- und FDJ-Leitung) gemeinsam mit den Vertretern des Zentralrates der FDJ zum Schluss, „daß das Stück zwar Mängel aufweise [...], eine Absetzung jedoch schon allein deswegen nicht in Betracht kommen könne, weil keine Ersatzaufführung parat und damit die Eröffnung der Studententheaterwoche gefährdet sei.“³⁶² Insgesamt lassen sich rückblickend mehrere Faktoren nennen, die dazu geführt hatten, dass die Premiere von *Die Umsiedlerin* am 30. September 1961 stattgefunden hat. Es waren hauptsächlich „Gleichgültigkeit, mangelnder Entscheidungswille, Prestigedenken der Verantwortlichen der Hochschule, kluges taktisches Verhalten der Leitung des Studentenensembles und des Regisseurs sowie hochschulpolitische und kulturpolitische Unklarheiten nach dem Mauerbau, aber auch eine gewisse Neigung, Heiner Müllers Talent zu fördern“³⁶³, die verursacht haben, dass die Komödie ungeprüft uraufgeführt wurde. An der Premiere nahmen zahlreiche Berliner Künstler und Vertreter der Massenmedien teil. In den operativen Materialien des Ministeriums für Staatssicherheit ist eine Liste zu finden, auf der die Namen von über achtzig eingeladenen Personen verzeichnet wurden.³⁶⁴ Etwa 300 Zuschauer sollen die Karlshorster Uraufführung von *Die Umsiedlerin* gesehen haben. Von Mitarbeitern des Kulturministeriums wurde zwei Tage nach der Uraufführung protokolliert: „Der Beifall am Schluß war sehr spärlich. Ein großer Teil des Publikums ging ohne Beifall, während andere Teile sichtlich nur aus Höflichkeit klatschten.“³⁶⁵ Die DDR-Nachrichtenagentur ADN hatte jedoch für den 1. Oktober 1961 eine durchaus anderslautende Meldung vorbereitet, die durch das Kulturministerium gesperrt wurde:

„Die Komödie schildert mit satirischen Mitteln die Entwicklung eines Dorfes von der Bodenreform bis zur Genossenschaftsbildung. Im Kampf des Neuen gegen das Alte setzt sich

³⁶⁰ Ebd., S. 27.

³⁶¹ Zentralrat der FDJ: *Stellungnahme zu den Vorkommnissen anlässlich der Theaterwoche der FDJ-Studentenbühnen vom 4.10.1961*. BStU, ZA, AOP 1958/71, Bl. 55 (MfS-Zählung). Zitiert nach: Braun (1995), S. 27.

³⁶² Braun (1995), S. 28.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Vgl. ebd.

³⁶⁵ Informationsbericht von Zapff/Rödel, Sektor Theater/Sektor Volkskunst im MfK vom 2.10.1961. Zitiert nach: Braun (1995), S. 30.

das Neue, nicht ohne Konflikt, durch. [...] Die zahlreich anwesenden Theaterschaffenden und Kritiker und das vorwiegend studentische Publikum nahmen das Stück mit Applaus auf.“³⁶⁶

Unmittelbar nach der Uraufführung begann die Zeit der Repressionen. Die Studenten der Hochschule wurden „über die ‚staatsfeindlichen‘ Ziele von Stück, Autor und Regisseur unterrichtet.“³⁶⁷ Darüber hinaus wurde den Mitgliedern der Studentenbühne eine kollektive Stellungnahme abgenötigt, in der „ein Zusammenhang zwischen der *Umsiedlerin*-Aufführung und der möglichen Katastrophe eines dritten Weltkriegs hergestellt“ wurde.³⁶⁸ Alle Stücktexte, Programmhefte und sonstigen Unterlagen zur Inszenierung wurden beschlagnahmt. Nachdem Tragelehn aus der SED ausgeschlossen worden war und seine Arbeitsstelle am Theater in Senftenberg verloren hatte, wurde er „für ein halbes Jahr in die Produktion geschickt.“³⁶⁹ Übrigens mussten alle Laiendarsteller (und der Autor selbst) eine schriftliche Selbstkritik anfertigen.

Am 16. Oktober 1961 begann die Prozedur um den Ausschluss Heiner Müllers aus dem Schriftstellerverband, an der sich der Leiter der Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro des ZK der SED Alfred Kurella sowie der Leiter der Abteilung Kultur im ZK Siegfried Wagner beteiligten.³⁷⁰ Die Verbandspräsidentin Anna Seghers sprach in ihrer Rede von einem „ästhetisch-künstlerisch nicht gelungenen Stück, [...] das schädlich wirken kann [...], auch wenn es mit der größten Klugheit und Geschicklichkeit aufgeführt würde.“³⁷¹ Nach der langwierigen Auseinandersetzung mit dem Stück wurde am 24. November der Antrag auf Ausschluss Heiner Müllers aus dem Schriftstellerverband vorgelegt.³⁷² Der einzige, der Müllers Komödie nicht verurteilt hatte und „während der Mitgliederversammlung des Bezirksverbandes Berlin des Schriftstellerverbandes am 28. November 1961 nicht für den Ausschluss Müllers stimmte“, war Peter Hacks.³⁷³ Auf Vorschlag von Helene Weigel, die mit Anna Seghers befreundet war, verfasste Müller eine Selbstkritik, in der er jedoch nicht

³⁶⁶ SAPMO-BArch, ZPA IV 2/2026/72, Bl. 12. Zitiert nach: Braun (1995), S. 30.

³⁶⁷ Braun (1995), S. 49.

³⁶⁸ Vgl. Stellungnahme der Mitglieder der Studentenbühne der HfÖ vom 3.10.1961. Zitiert nach: Braun (1995), S. 49. Siehe auch: Streisand (1991), S. 436.

³⁶⁹ Weber (2015), S. 137.

³⁷⁰ Vgl. Braun (1995), S. 66.

³⁷¹ Anna Seghers auf der Beratung der Sektion Dramatik des DSV (Tonbandprotokoll) am 16.10.1961; Stiftung Archive der Akademie der Künste Berlin, Archiv des Schriftstellerverbandes der DDR. Zitiert nach: Braun (1995), S. 69.

³⁷² Vgl. Braun (1995), S. 72.

³⁷³ Weber (2015), S. 137. Siehe auch: Braun (1995), S. 68.

einräumte, „ein konterrevolutionäres Stück geschrieben zu haben.“³⁷⁴ In seiner persönlichen Stellungnahme schrieb der Autor:

„Meine Arbeit an UMSIEDLERIN begann 1956. Sie war nicht abgeschlossen am Tag der Aufführung in Karlshorst. Die aufgeführte Fassung ist ein Arbeitsmaterial, lückenhaft, unfertig. Ich wußte das und habe trotzdem die Aufführung zugelassen. Dafür gibt es Erklärungen, keine Entschuldigung. [...] Ich hatte jede Kontrolle über meine Arbeit verloren, jede Selbsteinschätzung, jede Selbstkritik. Mit nicht ausreichendem politischem Wissen ein politisches Stück schreibend, habe ich die Diskussion mit politischen Funktionären nicht gesucht, sondern gemieden. [...] Mein Wunsch ist eine harte Diskussion. Eine Diskussion, die mir hilft, auf einer höheren Stufe weiter zu arbeiten, mehr als bisher, besser als bisher, produktiv.“³⁷⁵

Trotz aller Bemühungen wurde Müller aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen. Erst seit 1964 durften seine Texte in der DDR wieder veröffentlicht werden.³⁷⁶ Darüber hinaus wurde er, wie Emmerich pointiert, „für zwölf lange Jahre, bis zur Uraufführung von *Zement*, [...] in der DDR zum Dramatiker ohne Bühne.“³⁷⁷ Zu einer Uraufführung von *Die Umsiedlerin* kam es, in einer neuen Fassung *Die Bauern*, am 30. Mai 1976 an der Berliner Volksbühne unter der Regie von Fritz Marquardt, aber – wie das Kristin Schulz pointiert – „doch war diese nach Müllers Selbstauskunft für das Publikum schon eine zu ferne Geschichte mit nur begrenzter Wirkung.“³⁷⁸ Unter dem Originaltitel wurde das Stück erst 1985 in Dresden, diesmal wieder von Tragelehn, aufgeführt.

Die Vorgänge im dramatischen Feld der DDR seit dem Anfang der sechziger Jahre und die angespannte Atmosphäre nach der Uraufführung von *Die Umsiedlerin* thematisiert die parabolische Erzählung *Ekbal, oder: Eine Theaterreise nach Babylon*, an der Hacks, nach seinen eigenen Angaben, vom Ende 1961 bis Ende 1975 arbeitete.³⁷⁹ Der Text erschien 1977 in seinem kritisch-essayistischen Sammelband *Maßgaben der Kunst*. Die „orientalistisch verschlüsselt[e]“ Satire schildert, „in der Art einiger gesellschaftskritischer Erzählungen

³⁷⁴ Braun (1995), S. 73.

³⁷⁵ Brief von Helene Weigel an Siegfried Wagner. In der Anlage persönliche Stellungnahme von Heiner Müller zur *Umsiedlerin*. 1.12.1961. In: Bertolt-Brecht-Archiv Weigel Ko 9731+.

³⁷⁶ Vgl. Weber (2015), S. 137.

³⁷⁷ Emmerich (2009), S. 158.

³⁷⁸ Schulz, Kristin: Heiner Müller: *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*. In: Agazzi, Elena / Schutz, Erhard H. (2013), S. 270-275, hier: S. 274.

³⁷⁹ Vgl. Grubner, Bernadette: *Analogiespiele. Klassik und Romantik in den Dramen von Peter Hacks*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2016, S. 50. Siehe auch: Hinck, Walter: Die gesammelten Aufsätze von Peter Hacks. In: ders.: *Germanistik als Literaturkritik. Zur Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 68-70.

Voltaire³⁸⁰, eine Reise durch die babylonische Theaterlandschaft. Es handelt sich dabei um „eine nur oberflächlich kodierte Schlüsselerzählung über die (marode) Theaterlandschaft der DDR, [...] und die (besonders bissig geschilderten) Zustände am Berliner Ensemble nach dem Tod Brechts.“³⁸¹ Der Titelheld und „das Sprachrohr des Autors“³⁸², dessen Vorname auf den arabischen Vornamen Iqbal („glücklich“ oder „glückverheißend“)³⁸³ zurückzuführen ist, erzählt eine Geschichte von zwei Autoren, Bey und Mullah, sowie deren Stücken *Frau Nzifl* und *Die Landfremde*, in der die ostdeutschen Dramatiker Helmut Baiertl und Heiner Müller sowie ihre Werke *Frau Flinz* und *Die Umsiedlerin* zu erkennen sind. Während das erste Stück als ein Ergebnis der Brechtschen Pädagogik gedeutet und „von Ekbal als ‚magisch-allegorisch[es]‘ Geisterdrama bezeichnet wird“³⁸⁴, wird *Die Landfremde* als eine „vortreffliche[] Komödie“ dargestellt, in der „ein neues Bild des weiblichen Geschlechts“ entworfen und „neuartige Verse“³⁸⁵ verwendet werden. In der Erzählung, die noch stark durch Brechts Theatertheorie beeinflusst ist,³⁸⁶ wird die Totalität des Theaters mit einem Käse verglichen, den man in der Mitte aufschneiden muss. Darüber hinaus stellt der satirische Text eine Diagnose der kulturpolitischen Zustände in der DDR der sechziger und siebziger Jahre, die folgenderweise geschildert werden:

„Der schöpferische Prozeß besteht in Folgendem: der Künstler studiert die Beschlüsse des Palasts und sucht Beispiele dazu.

Um über ein Kunstwerk wissenschaftlich zu urteilen, darf man es nicht lesen, sondern man muß hören, was sich in der Beamtenschaft über es herumspricht. Nur so erfährt man [...] das ästhetisch Wesentliche: die Wirkung.“³⁸⁷

Die in der Erzählung gestellte kritische Diagnose der kulturpolitischen Verhältnisse der DDR wird von Hacks 1974 in einem Interview noch kräftiger ausgedrückt:

„Ich denke, wir sind uns einig darüber, daß das Berliner Theater in einem Zustande des vollständigen Verfalls und der endgültigen Verrottung sich befindet. Ich denke, daß der stabilste

³⁸⁰ Fuhrmann, Helmut: *Vorausgeworfene Schatten: Literatur in der DDR, DDR in der Literatur. Interpretationen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 65.

³⁸¹ Grubner (2016), S. 50.

³⁸² Fuhrmann (2003), S. 66.

³⁸³ Weber (2015), S. 150.

³⁸⁴ Ebd., S. 151.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Vgl. Gespräch von Ronald Weber und Jens Mehrle zu Hintergründen der Erzählung, die u.a. den Theaterskandal um Heiner Müllers *Die Umsiedlerin* betreffen. Veranstaltung der Peter-Hacks-Gesellschaft, Café Sibylle in Berlin, 29.05.2019.

³⁸⁷ Hacks, Peter: Ekbal, oder: Eine Theaterreise nach Babylon. In: ders.: *Werke 9*. Berlin: Eulenspiegel Verlag 2003, S. 43-76, hier: S. 62.

Faktor, der Faktor, der sich am besten erhalten hat, das Publikum ist. Das Publikum mißbilligt, glaube ich, den Zustand des Berliner Theaters wirklich fast in derselben Weise wie ich.“³⁸⁸

Ekbal, oder: Eine Theaterreise nach Babylon ist eine klare literarische Äußerung, in der Hacks' seine Verteidigung von *Die Umsiedlerin* nach dem Theaterskandal von 1961 aufrechterhält. Seine damalige Position wird in der Erzählung nicht nur durch den jambischen Versus und die Frauenproblematik, sondern auch durch die Erkenntnis der Möglichkeiten, die im Sozialismus stecken, dargestellt.

Der Bau der Berliner Mauer hatte die ostdeutsche Kulturpolitik in vielerlei Hinsicht beeinflusst und der *Umsiedlerin*-Skandal war nur ein Auftakt zu massiven Veränderungen. Noch 1962 wurden in der Literaturzeitschrift *Sinn und Form* „Beiträge von Ernst Fischer und Jean-Paul Sartre zur internationalen Kafka-Diskussion“³⁸⁹ veröffentlicht. Marcel Reich-Ranicki bezeichnete das Fachblatt damals als eine „stille Enklave des Liberalismus“ und für Walter Jens wurden die „*Sinn und Form*-Hefte der Huchel-Zeit zu einem geheimen Journal der Nation“.³⁹⁰ Die SED bemühte sich jedoch, ihre Machtposition in der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin zu festigen und in demselben Jahr wurde die Akademie „statutarisch auf den Sozialistischen Realismus verpflichtet.“³⁹¹ Zahlreiche Künstler wurden von ihren Stellen entlassen, u.a. der erste Chefredakteur von *Sinn und Form* Peter Huchel, der Sekretär der Akademie Stephan Hermlin sowie der Intendant Wolfgang Langhoff, der im Oktober 1962 *Die Sorgen und die Macht* von Peter Hacks am Deutschen Theater aufgeführt hatte. Silke Flegel macht dabei auf die Tatsache aufmerksam, dass es sich um Hacks' „erstes Produktionsstück“ handelt, „in dem er den Versuch unternimmt, gesellschaftliche Vorgänge in der sozialistischen Welt mit privaten, persönlichen Problemen der Menschen in ihrer Lebens- und Arbeitswelt miteinander zu verbinden.“³⁹² Mit diesem Damentext hatte der Autor jedoch von Anfang an zahlreiche Probleme: Die SED-Bezirksleitung Cottbus wollte bereits 1960 eine Inszenierung der zweiten Spielfassung von *Die Sorgen und die Macht* am Theater der Bergarbeiter in

³⁸⁸ Das Interview. Geführt am 16. April 1974 in Berlin. In: Hacks, Peter / Fischborn, Gottfried: *Fröhliche Resignation. Interview, Briefe, Aufsätze, Texte*. Berlin: Eulenspiegel Verlag 2007, S. 15-100, hier: S. 18 f.

³⁸⁹ Teroerde, Heiner: *Politische Dramaturgien im geteilten Berlin. Soziale Imaginationen bei Erwin Piscator und Heiner Müller um 1960*. Göttingen: V&R unipress 2009, S. 50.

³⁹⁰ Braun, Matthias: Vorwort. In: ders.: *Die Literaturzeitschrift Sinn und Form. Ein ungeliebtes Aushängeschild der SED-Kulturpolitik*. Bremen: Edition Temmen 2004, S. 9.

³⁹¹ Teroerde: op. cit., S. 51.

³⁹² Flegel, Silke: *Bühnenkämpfe. Autor-Dramaturgen in der frühen DDR: Brecht, Kipphardt, Hacks*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2017, S. 277.

Senftenberg verhindern, weil das Stück nach der kontroversen Probeaufführung auf der Probephöhne des Berliner Ensembles 1959 als „eine offene Provokation“³⁹³ betrachtet wurde.

Ein weiterer deutlicher Einschnitt in der Kulturpolitik der sechziger Jahre war der sogenannte Kahlschlag, also die 11. Tagung des Zentralkomitees der SED Mitte Dezember 1965. Der Konferenz war 1964 „der Machtwechsel von Nikita Chruschtschow zu Leonid Breschnew vorausgegangen, der das Ende der Tauwetter-Phase einleitete.“³⁹⁴ Das Plenum sollte ursprünglich wirtschaftlichen Angelegenheiten gewidmet sein, aber nachdem der Vorsitzende der Staatlichen Plankommission der DDR Erich Apel am 3. Dezember 1965 Selbstmord begangen hatte, verwandelte sich die Tagung in ein Kulturplenum. Mit diesem Manöver „lenkte die Partei- und Staatsführung von den bestehenden wirtschaftlichen Problemen ab und ging offensiv gegen eine Reihe von Literatur- und Kunstschaaffenden vor.“³⁹⁵ Während die frühen sechziger Jahre durch eine Spannung zwischen der konzeptionslosen „Duldung künstlerischer Experimente und ihrer exemplarischen Unterbindung“³⁹⁶ gekennzeichnet waren, konzentrierte sich der „Eingriff politischer Spitzenfunktionäre in die künstlerische Produktion und in das kulturelle Leben“ am 11. Plenum auf „die gebündelte Konfrontation von Geist und Macht.“³⁹⁷ Das Ziel der Tagung bestand darin, „[d]ie Rationalisierung von Wirtschaft und Verwaltung“ aufrechtzuerhalten und dagegen „die spontane Modernisierung von Kultur und Gesellschaft“³⁹⁸ zu verhindern. Da Ulbricht die kulturelle Moderne als Bedrohung empfand, versuchte er sie zu kriminalisieren, um „sein Projekt der ökonomisch-administrativen Rationalisierung retten und vielleicht sogar vorantreiben zu können.“³⁹⁹ Diese durchaus negative Wahrnehmung der Moderne war zweifellos durch die beiden Konferenzen von Liblice beeinflusst, auf denen „konkrete und hochaktuelle politische Probleme in literarischer Übersetzung“ dargelegt wurden, die „die Kafka-Rezeption zu einem Feld der politischen Auseinandersetzung“⁴⁰⁰ gemacht haben. Auf den politischen Zusammenhang der beiden Konferenzen und ihren „(zuletzt wohl übertriebene[n]) Mythos“ weist ebenso Manfred

³⁹³ Ebd., S. 286.

³⁹⁴ 11. Plenum des ZK der SED 1965. In: *Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten*. Hg. von Michael Opitz und Michael Hofmann unter Mitarbeit von Julian Kanning. Stuttgart: Metzler Verlag 2009, S. 87-89, hier: S. 87.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Engler, Wolfgang: Strafgericht über die Moderne – das 11. Plenum im historischen Rückblick. In: Agde, Günter (Hg.): *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, 2., erweiterte Auflage. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2000, S. 16-36, hier: S. 17.

³⁹⁷ Ebd., S. 18.

³⁹⁸ Ebd., S. 23.

³⁹⁹ Ebd., S. 27.

⁴⁰⁰ Mittenzwei, Werner: Zur Kafka-Konferenz 1963. In: Agde: op. cit., S. 79-87, hier: S. 80.

Weinberg hin: „Sie seien Vorboten des Prager Frühlings gewesen.“⁴⁰¹ Werner Mittenzwei, der als jünger Germanist neben Kurt Krolop an der ersten Kafka-Konferenz 1963 teilnehmen konnte, erinnerte sich an sie nach mehreren Jahren in Bezug auf Alfred Kurella:

„[Roger] Garaudy sah in der Konferenz von Liblice die ‚erste Schwalbe eines neuen Frühlings‘, ein sicheres Zeichen für die Erneuerung des Marxismus. Kurella fühlte sich auch als Theoretiker der Entfremdung herausgefordert. In seinem Artikel *Der Frühling, die Schwalben und Franz Kafka* schrieb er: ‚Der Personenkult und seine Auswirkungen sind unter dem Begriff *Entfremdung* überhaupt nicht zu verstehen.‘ [...] In den neuen Prager Ideen sah Kurella seine Auffassung vom sozialistischen Humanismus, vom sozialistischen Realismus attackiert.“⁴⁰²

Für ostdeutsche Dramatiker bedeutete das 11. Plenum eine radikale Verschärfung der Arbeitsbedingungen, die bereits seit 1961 prekär waren. In der Zeit zwischen dem *Umsiedlerin*-Skandal und dem Kulturplenum gab es natürlich bedeutende oder sogar großartige Inszenierungen der ostdeutschen Theaterliteratur wie z.B. Hacks' *Der Frieden* 1962 am Deutschen Theater Berlin⁴⁰³ oder *Moritz Tassow*, der im Oktober 1965 an der Volksbühne uraufgeführt und nach neun Vorstellungen „im Januar 1966 vom Spielplan abgesetzt“⁴⁰⁴ wurde. Nach der Auffassung von Ernst Schumacher, einem Lehrer von Frank Castorf, habe das 11. Plenum allerdings einige wichtige DDR-Dramatiker (darunter Hacks und Müller) davon abgehalten, „sich mit der sozialistischen Gegenwart direkt und unmittelbar auseinanderzusetzen.“⁴⁰⁵ Seitdem hätten die beiden Künstler „ihre Ansichten über die Gesellschaft in Parabeln, in Legenden, in geschichtliche Stoffe“⁴⁰⁶ eingekleidet.

Insgesamt lassen sich, nach Emmerich, einige wichtige Tendenzen benennen, die „für die Entwicklung der Theaterliteratur“⁴⁰⁷ in den sechziger Jahren ausschlaggebend waren: die Lockerung der Autorität Brechts, die durch die Einführung des NÖSPL veränderte

⁴⁰¹ Weinberg, Manfred: Die beiden Konferenzen von Liblice. In: Becher P. / Höhne S. / Krappmann J. / Weinberg M. (Hg.): *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder*. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 24-27, hier: S. 24.

⁴⁰² Mittenzwei, Werner: *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000*. Leipzig: Verlag Faber&Faber 2001, S. 209 f.

⁴⁰³ In diesem Zusammenhang schrieb Horst Laube: „Es fällt schwer, das Vergnügen an Hacks' Bearbeitung von Aristophanes' *Der Frieden* vom Vergnügen an Benno Bessons Inszenierung der Uraufführung (1962 am Deutschen Theater) zu trennen. Sicher ein Glücksfall für einen Dramatiker.“ In: Laube, Horst: *Peter Hacks*. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag 1972, S. 80.

⁴⁰⁴ Schumacher, Ernst: DDR-Dramatik und 11. Plenum. In: Agde, G.: op. cit., S. 88-99, hier: S. 93. Siehe auch: Pickerodt, Gerhart: Nachwort. In: Hacks, Peter: *Moritz Tassow*. Berlin: Aurora Verlag 2011, S. 149-155.

⁴⁰⁵ Schumacher: op. cit., S. 97.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Emmerich (2009), S. 215.

Thematisierung der Produktionsverhältnisse, die Verwendung von Parabeln und mythologischen Stoffen, die Tendenz zu Anspielungen (insbesondere in den „Schubladenstücken“), die Zunahme an konventioneller Gebrauchsdramatik und die allmähliche Verdrängung des Theaters durch das Fernsehspiel.⁴⁰⁸ Silke Flegel macht in diesem Kontext auf eine wichtige Konsequenz des Mauerbaus aufmerksam, die mit der künstlerischen Praxis im ostdeutschen Theaterbetrieb direkt zusammenhängt:

„Schauspieler, Sänger, Orchestermusiker und Kritiker wurden gezwungen, sich nun endgültig zu entscheiden, in welchem Deutschland sie leben und arbeiten wollten. Die Zeiten des Hin- und Herwanderns zwischen den (künstlerischen) Welten waren vorbei; in der Folge gingen den Häusern in Ost und West jeweils große Ensembleteile in den anderen Teil der Stadt verloren. Und eben dasselbe geschah auch im Ensemble des *DT*.“⁴⁰⁹

3.3 DDR-Dramatik in den 1970er Jahren: Machtwechsel, Grundlagenvertrag und Biermann

Nach der Auffassung von Emmerich war es um 1970 „üblich und richtig, von Heiner Müller und Peter Hacks als den beiden bedeutendsten DDR-Dramatikern nach Brecht zu sprechen.“⁴¹⁰ Ronald Weber weist darauf hin, dass mit dem Machtwechsel an der Spitze der SED von 1971 eine „partielle Liberalisierung“⁴¹¹ im kulturpolitischen Bereich einhergeht. Im künstlerischen Alltag bedeutete das: „eine tolerantere Veröffentlichungspraxis hinsichtlich [...] aktueller DDR-Titel, eine Öffnung der Theater für bisher nicht gespielte Stücke sowie eine partielle Öffnung der intellektuellen Zeitschriften für Diskussionen“.⁴¹² Die Entspannung ist teilweise auch auf die außenpolitischen Erfolge dieser Zeit zuzuführen: Am 21. Dezember 1972 wurde der Grundlagenvertrag zwischen der BRD und der DDR unterzeichnet, der „den rechtlichen Rahmen für die Ausgestaltung der deutsch-deutschen Beziehungen bis zum Fall der Mauer im Herbst 1989“⁴¹³ konstituierte. Nach der Unterzeichnung des Grundlagenvertrags in Ostberlin reagierte der damalige Staatssekretär der BRD Egon Bahr (SPD) mit den Worten: „Bisher hatten wir keine Beziehungen, jetzt werden wir schlechte haben – und das ist der Fortschritt.“⁴¹⁴

⁴⁰⁸ Vgl. ebd.

⁴⁰⁹ Flegel: op. cit., S. 293.

⁴¹⁰ Emmerich (2009), S. 357.

⁴¹¹ Weber (2015), S. 329.

⁴¹² Ebd., S. 330.

⁴¹³ *100(0) Schlüsseldokumente zur deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert*. URL: https://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0023_gru&l=de [Zugriff am 19.04.2020].

⁴¹⁴ Zitiert nach: Stahl, Benjamin: Auf gute Nachbarschaft. In: *Das Parlament*. Nr. 51-52, 2012. URL: https://www.das-parlament.de/2012/51_52/Kehrseite/42122779-321202 [Zugriff am 04.05.2020].

Im Februar 1973 kommentierte der damalige Bundeskanzler Willy Brandt den Grundlagenvertrag folgendermaßen:

„Der Vertrag soll und wird unserer Überzeugung nach den Menschen in Deutschland und dem Frieden in Europa zugute kommen. Er ist zwischen Gleichberechtigten ausgehandelt worden; anders hätte er nicht zustande kommen können. [...] [G]anz gewiß entläßt uns dieser Vertrag nicht aus der Frage, was aus der deutschen Nation werden soll. Durch den Text ist immerhin festgestellt, daß es sie gibt – beides, die Frage und die Nation. Eine gemeinsame Antwort hat mit der DDR nicht gefunden werden können. [...] Daraus den Schluß zu ziehen, hier würde, wie ich es gelesen habe, die Teilung ‚besiegelt‘, führt jedoch am tatsächlichen Sachverhalt vorbei.“⁴¹⁵

Der Grundlagenvertrag wurde am 11. Mai 1973 im Bundestag verabschiedet: 268 Abgeordnete stimmten dafür, 217 waren dagegen.⁴¹⁶ Zusammen mit den Verträgen von Moskau und Warschau 1970, Prag 1973 sowie dem Viermächte-Abkommen über Berlin 1971 war er „Teil der entspannungspolitischen Bemühungen, mit denen die Bundesregierung die Normalisierung der Beziehungen zu den sozialistischen Staaten Osteuropas und zur DDR anstrebte.“⁴¹⁷ Damit soll die Teilung Deutschlands sowie das Recht der sozialistischen Länder zur eigenständigen Existenz als politische Realität justifiziert worden sein. Nichtsdestotrotz stand die damalige Position des ersten SPD-Bundeskanzlers im Widerspruch zu dem Godesberger Programm, das am 15. November 1959 in Bad Godesberg verabschiedet wurde und bis 1989 das Grundsatzzprogramm der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands war. Im Godesberger Programm steht zwar geschrieben:

„Der Krieg darf kein Mittel der Politik sein. Alle Völker müssen die gleiche Chance haben, am Wohlstand der Welt teilzunehmen. Entwicklungsländer haben Anspruch auf die Solidarität der anderen Völker.“⁴¹⁸

Eine Seite weiter wird allerdings eindeutig betont:

⁴¹⁵ Brandt, Willy: Rede über den Grundlagenvertrag. Bonn, 15.02.1973. In: *Verhandlungen des Deutschen Bundestages. 7. Wahlperiode*. Hg. Deutscher Bundestag und Bundesrat. 1972/1973, Nr. 81. Bonn, S. 534-538. URL: https://www.cvce.eu/content/publication/2002/4/8/0154bfcf-07a4-4c97-9ef0-967526b35381/publishable_de.pdf [Zugriff am 19.04.2020].

⁴¹⁶ Vgl. Stahl, Benjamin: Status quo akzeptiert. In: *Das Parlament*. Nr. 18-20, 2013. URL: https://www.das-parlament.de/2013/18_20/Kehrseite/44545334-323308 [Zugriff am 04.05.2020].

⁴¹⁷ 100(0) *Schlüsseldokumente zur deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert*. URL: https://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0023_gru&l=de [Zugriff am 19.04.2020].

⁴¹⁸ Grundforderungen für eine menschenwürdige Gesellschaft. In: *Godesberger Programm. Grundsatzprogramm der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands von 1959*, S. 4. URL: https://www.spd.de/fileadmin/Dokumente/Beschluesse/Grundsatzprogramme/godesberger_programm.pdf [Zugriff am 02.05.2020].

„Die Sozialdemokratische Partei Deutschlands lebt und wirkt im ganzen deutschen Volke. Sie steht zum Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland. In seinem Sinne erstrebt sie die Einheit Deutschlands in gesicherter Freiheit. Die Spaltung Deutschlands bedroht den Frieden. Ihre Überwindung ist lebensnotwendig für das deutsche Volk. Erst in einem wiedervereinigten Deutschland wird das ganze Volk in freier Selbstbestimmung Inhalt und Form von Staat und Gesellschaft gestalten können.“⁴¹⁹

Es steht außer Zweifel, dass der oben zitierte Textausschnitt im Widerspruch zu der fundamentalen Voraussetzung des Grundlagenvertrags steht. Die Sozialdemokratische Partei Deutschlands behauptete zwar im Brustton der Überzeugung, dass sie den Frieden anstrebt; mit dem Recht des ostdeutschen Volkes zur eigenen Selbstbestimmung auf der staatlichen und völkerrechtlichen Ebene wollte sie sich aber nicht abfinden. Nach der Auffassung Willy Brandts von 1973 ist der Grundlagenvertrag „zwischen Gleichberechtigten“ ausgehandelt worden. Auf dem parteiinternen Niveau sah das aber anders aus: die DDR war für viele Staatsvertreter der Bundesrepublik, einschließlich der Willy Brand-Partei SPD, keinesfalls ein gleicher Verhandlungspartner. Darüber hinaus wurde das im bundesdeutschen Grundgesetz verankerte Ziel, „die deutsche Einheit herzustellen“, 1973 durch das Bundesverfassungsgericht bekräftigt.⁴²⁰ Der Historiker und Politikwissenschaftler Rainer Eckert, der ehemalige Direktor des Zeitgeschichtlichen Forums Leipzig, hat vor einigen Jahren geschrieben:

„In den westlichen Besatzungszonen bekamen die Menschen die Demokratie geschenkt und machten sie sich schnell in ihrer übergroßen Mehrheit zu eigen. In der sowjetischen Besatzungszone installierte Moskau mit Unterstützung deutscher Kommunisten eine stalinistische Diktatur, die ganz wesentlich auf politischer Repression und Unfreiheit beruhte. [...] Im Osten betonte die Führung der totalitären Staatspartei SED lange ihren angeblichen Willen zur Einheit, allerdings unter ihren Bedingungen.“⁴²¹

Laut der Erläuterung der Bundeszentrale für Politische Bildung, die dem Bundesministerium des Innern nachgeordnet ist, beschäftigt sich die Außenpolitik „mit den Beziehungen eines Staates zu anderen Staaten und zu internationalen Organisationen“.⁴²² Unter diesem Standpunkt ist es meines Erachtens völlig nachvollziehbar, dass die DDR, die kein Bundesland

⁴¹⁹ Die staatliche Ordnung. In: ebd., S. 5.

⁴²⁰ Vgl. Eckert, Rainer: Geleitwort: Einheit und Freiheit der Deutschen. In: Haarmann, Lutz: *Teilung anerkannt, Einheit passé? : Status-quo-oppositionelle Kräfte in der Bundesrepublik Deutschland vom Grundlagenvertrag bis zur Friedlichen Revolution. Mit Geleitworten von Rainer Eckert / Stephan Hilsberg / Detlef Kühn*. Berlin: Duncker & Humblot 2013, S. 5-7, hier: S. 6.

⁴²¹ Ebd., S. 5.

⁴²² Außenpolitik. In: Bundeszentrale für Politische Bildung. URL: <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/das-junge-politik-lexikon/160852/aussenpolitik> [Zugriff am 02.05.2020].

der Bundesrepublik sondern ein selbstständiger Staat war, eine eigene auswärtige Politik und demzufolge auch eine eigene Vorstellung von der deutschen Einheit durchzusetzen versuchte. Darüber hinaus wurden die beiden deutschen Staaten im Anschluss an den Grundlagenvertrag im September 1973 in die UNO aufgenommen, was „die nationale und internationale Anerkennung der DDR vollendete“.⁴²³ Emmerich kommentierte die dadurch modifizierten deutsch-deutschen Verhältnisse folgendermaßen:

„[D]ie DDR erfuhr durch die in Etappen erfolgende weltweite staatliche Anerkennung beträchtlichen Prestige- und Machtzuwachs. Sie konnte sich demzufolge selbstbewußter und in Grenzen liberal geben.“⁴²⁴

Sowohl die Autoren des Godesberger Programms als auch Emmerich in seiner *Kleinen Literaturgeschichte der DDR* berufen sich in den zitierten Passagen auf die Begriffe „Selbstbestimmung“ bzw. „Selbstbewusstsein“. In den beiden Fällen wird damit das internationale Recht des deutschen Volkes zu einer autonomen Selbstbehauptung gemeint. In diesem Zusammenhang lassen sich Johan Galtungs Worte anführen:

„Selbstbestimmung ist ein Recht des Ich, nicht der anderen, das wäre Anders-Bestimmung. [...] Daraus kann man nur schließen, dass das Recht auf Selbstbestimmung ein wichtiges kollektives Menschenrecht ist. [...] Das Recht zur Selbstbestimmung ist das Recht eines Volkes, seinen eigenen Status innerhalb eines Staates zu bestimmen und damit verbunden auch in der Welt, die Möglichkeit der Unabhängigkeit und des Status quo unbenommen. Aber ganz gleich wie die Entscheidung ausfällt, ein Recht auf Autonomie auf einem niedrigen oder hohen Niveau bedeutet nicht die Berechtigung zu Autismus und völligem Außerachtlassen anderer“.⁴²⁵

Weiterhin differenziert Galtung zwischen zwei Begriffen, dem Staat und der Nation: „Staaten kommen und gehen, aber Nationen bleiben.“⁴²⁶ Zu Beginn des 21. Jahrhunderts gab es 200 Staaten, von denen sich seiner Ansicht nach lediglich zwanzig als Nationen-Staaten bezeichnen lassen. Das bedeutet, dass circa 180 Staaten multinational sind. Der norwegische Forscher betont jedoch, dass sie meistens von einem der mehreren koexistierenden Völker dominiert

⁴²³ Fuhrmann (1997), S. 32.

⁴²⁴ Emmerich (2009), S. 246.

⁴²⁵ Galtung, Johan: Die Dialektik von Staat und Nation: Einige vorläufige Schlussfolgerungen. In: *Neue Wege zum Frieden. Konflikte aus 45 Jahren: Diagnose, Prognose, Therapie* [2000]. Hg. von Johan Galtung, Carl G. Jacobsen und Kai Frithjof Brand-Jacobsen. Deutsch von Ingrid von Heisler. Minden: Bund für Soziale Verteidigung 2003, S. 163-181, hier: S. 168 f.

⁴²⁶ Ebd., S. 163.

werden. Dieses Phänomen bezeichnet er als „das Ergebnis historischer Eroberungsmuster.“⁴²⁷ Nach Galtungs Überzeugung gibt es in der ganzen Welt nur einen Staat, der multinational und zugleich symmetrisch ist:

„Dieses eine Land ist natürlich die Schweiz, vielleicht wegen des hohen Grades von Autonomie, die den nicht-deutschen Teilen gegeben wurde, und dem niedrigen Grad der Eroberung.“⁴²⁸

In seinem Aufsatz thematisiert Galtung unterschiedliche Selbstbestimmungsprobleme, die in den Staaten vorkommen, die multinational und – im Unterschied zu der Schweiz – asymmetrisch sind. Der historische Konflikt um die Selbstbestimmung zwischen der BRD und der DDR hat allerdings eine andere Provenienz: Es handelte sich um eine langjährige Auseinandersetzung über das Recht auf Selbstbestimmung innerhalb einer Nation, die auf zwei separate Staaten geteilt wurde. Galtung benennt vier Fälle, die im 21. Jahrhundert die Erscheinung eines in (zumindest) zwei Staaten geteilten Volkes betreffen:

„[D]ie Koreaner zwischen Norden, Süden und Japan, die Kurden zwischen fünf Ländern: Türkei, Irak, Iran und (weniger) Syrien und Armenien, die Mayas zwischen Mexiko (Chiapas), Guatemala (als Mehrheit) und Honduras und die Samen zwischen Norwegen, Schweden, Dänemark und Russland. Ein Unterschied: Im geteilten Korea gibt es nur Koreaner.“⁴²⁹

Die zwei deutschen Staaten konnte Galtung zehn Jahre nach der Wende natürlich nicht mehr in Betracht ziehen. Wenn er das aber hätte machen können, würden die Deutschen die Gruppe der geteilten Nationen erweitern. Nichtsdestotrotz soll dazu angemerkt werden, dass im Gebiet der heutigen Bundesrepublik Deutschland noch vier anerkannte nationale Minderheiten leben: die Dänen, die friesische Volksgruppe, die deutschen Sinti und Roma sowie das sorbische bzw. sorbisch-wendische Volk, das ausschließlich in Deutschland, und zwar in der Oberlausitz und der Niederlausitz, ansässig ist.

Daraus folgt, dass die beiden deutschen Staaten in der Zeit zwischen ihrer Gründung und dem Zwei-plus-Vier-Vertrag bzw. der Wiedervereinigung eine Besonderheit auf der Weltkarte waren. Diesbezüglich ist es nach Ronald Weber zu betonen, dass „ab 1972 eine verstärkte Abschottung der DDR gegenüber der BRD“⁴³⁰ begann:

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd., S. 164.

⁴²⁹ Ebd., S. 174 f.

⁴³⁰ Weber (2015), S. 338.

„In der Konsequenz betonte die DDR-Führung den eigenständigen Charakter der ‚sozialistischen Nation‘. Nominelle Verweise auf den nationalen Charakter der DDR wurden gestrichen bzw. ersetzt. So war die DDR nach der Änderung der Verfassung 1974 nur noch ein ‚sozialistischer Staat der Arbeiter und Bauern‘; ebenso strichen zahlreiche Institutionen das Attribut ‚deutsch‘ aus ihrem Namen: 1972 wurde aus der Deutschen Akademie der Künste die Akademie der Künste der DDR, ein Jahr später wurde der Deutsche Schriftstellerverband in Schriftstellerverband der DDR umbenannt usw.“⁴³¹

Auf der anderen Seite sollten die deutsch-deutschen Turbulenzen 1973 durch die Aufnahme der BRD und der DDR in die Vereinten Nationen gelindert werden, was nicht ohne Bedeutung für das literarische und literaturkritische Leben war. Einige Monate darauf veröffentlichte Marcel Reich-Ranicki, einer der berühmtesten deutschen Literaturkritiker im 20. Jahrhundert, die Aufsatzsammlung *Zur Literatur der DDR*, in deren Vorwort er eine Frage nach der Pluralität der deutschen Literatur stellt:

„Gibt es zwei deutsche Literaturen? Oder gar mehr als zwei? [...] Wer sich hierzu äußert, hat in der Regel gar keine Zweifel, daß es entweder nach wie vor nur eine einzige oder ganz bestimmt zwei verschiedene deutsche Literaturen gibt. Manche allerdings bestehen auf der Zahl vier (zu den Literaturen aus der Bundesrepublik und der DDR kommen dann jene Österreichs und der Schweiz hinzu), gelegentlich werden noch höhere Zahlen offeriert – die stammen von denjenigen, die sich erinnern, daß ja auch in anderen Ländern, in Rumänien etwa oder in Luxemburg, Autoren leben, die in deutscher Sprache schreiben. Aber im Grunde geht es doch nicht um Österreich oder die Schweiz – [...] sondern vor allem darum, ob der Zweiteilung Deutschlands eine Spaltung auch schon im Literarischen entspricht.“⁴³²

Wenngleich Reich-Ranicki gewisse Zweifel zum Ausdruck bringt, ob es deutsche Literatur im Singular, Plural oder doch im Dual gibt, ist seine Antwort bereits im Titel der Essaysammlung angedeutet. Nachdem der deutsche Literaturkritiker jüdischer Abstammung, der in der Zweiten Polnischen Republik geboren wurde, das Warschauer Ghetto (im Unterschied zu seinen Eltern) überlebte und nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst im polnischen Außenministerium und im Geheimdienst arbeitete,⁴³³ nach seinem Ausschluss aus der Partei 1958 die Volksrepublik Polen verlassen hatte und in die BRD umgezogen war, erschien 1960 im Paul List Verlag eine von ihm herausgegebene Sammlung unter dem – aus der heutigen Perspektive vielleicht seltsamen, aber damals gar nicht so harmlosen – Titel *Literatur in Mitteldeutschland*, in der

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Reich-Ranicki, Marcel: Vorwort. In: ders.: *Zur Literatur der DDR*. München: R. Piper & C. Verlag 1974, S. 7-10, hier: S. 7.

⁴³³ Vgl. Anz, Thomas: Karriere eines Kritikers. In: ders.: *Marcel Reich-Ranicki. Sein Leben*. Erste Auflage. Berlin: Insel Verlag 2020, S. 9-20, hier: S. 10.

literarische Texte einiger in der DDR lebender Autoren veröffentlicht wurden.⁴³⁴ Drei Jahre danach erschien „seine erste Sammlung von Aufsätzen in der Bundesrepublik“⁴³⁵ unter dem wenig präzisen Titel *Deutsche Literatur in West und Ost*. Thomas Anz, der von Reich-Ranicki zu seinem Nachlassverwalter bestimmt wurde, schreibt über die Anfänge von Ranickis literaturkritischen Praxis in der BRD:

„Er profilierte sich hier zunächst vornehmlich als Fachmann für die Literatur Osteuropas und der DDR, die man damals in der Bundesrepublik nicht so nennen durfte. Am 7. März 1959 leitete er in der *Welt* eine ganze Serie von Artikeln unter dem Titel *Deutsche Schriftsteller, die jenseits der Elbe leben* mit den Sätzen ein: ‚Es gibt deutsche Schriftsteller unserer Zeit, die man an der Wolga und an der Weichsel besser kennt als am Rhein und Main. Es gibt deutsche Romane, die in chinesischer Übersetzung und in den Sprachen asiatischer Sowjetvölker vorliegen, aber in Hamburg oder Frankfurt in keiner Buchhandlung zu finden sind. Es gibt eine deutsche Literatur, die in der Bundesrepublik ignoriert wird – die Literatur der Sowjetzone.“⁴³⁶

Die 1974 publizierte Essaysammlung *Zur Literatur der DDR* ist im Vergleich zu der Welt-Artikelreihe *Deutsche Schriftsteller...* sowie den zwei erwähnten Titeln von 1960 und 1963 ein literaturkritisches Ereignis mit einer klaren politischen Aussage: Es darf und es soll endlich in aller Öffentlichkeit gesagt werden, dass es eine DDR-Literatur gibt. Es handelt sich dabei nicht bloß um eine – je nach Standpunkt – mitteldeutsche bzw. ostdeutsche oder eine sowjetdeutsche Literatur, sondern um die Literatur der DDR. Mit diesem Titel brachte Reich-Ranicki zum Ausdruck, dass seine Aufsatzsammlung diejenige deutsche Literatur thematisiert, die im sozialistischen Deutschland jenseits der Elbe entstanden ist. Trotz der attributiven Anerkennung der DDR-Literatur hebt er jedoch in seinem Vorwort zwei Seiten weiter hervor:

„Ich habe mich bemüht, die realen Bedingungen, unter denen die Schriftsteller der DDR produzieren und publizieren, stets zu berücksichtigen [...]. Indes habe ich mich gehütet, den dort lebenden Autoren etwa mildernde Umstände zuzubilligen oder ihnen ganz verständnisvoll-nachichtig auf die Schulter zu klopfen. Ein ermäßigter Tarif, der doch nur die Maßstäbe verwischen müßte und niemandem nützen könnte – und überdies die Betroffenen herabsetzen würde –, kam also überhaupt nicht in Frage.“⁴³⁷

⁴³⁴ Vgl. Anz, Thomas: Marcel Reich-Ranicki über Hermann Kant. In: *literaturkritik.de*, Nr. 6 (Juni 2016). URL: <https://literaturkritik.de/id/22189> [Zugriff am 23.04.2020].

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Anz, Thomas: Einleitung. Der Kritiker Marcel Reich-Ranicki im literarischen Leben seiner Zeit. In: Reich-Ranicki: *Meine deutsche Literatur seit 1945*. 1. Auflage. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2015, S. 13-22, hier: S. 17 f. [Hervorhebung von D.Š.].

⁴³⁷ Reich-Ranicki (1974), S. 9.

Dieser Abschnitt ist meines Erachtens weniger nachvollziehbar: Warum sollte Marcel Reich-Ranicki den in der DDR lebenden Schriftstellern „auf die Schulter klopfen“ oder ihnen „mildernde Umstände“ zubilligen? Auf welcher Grundlage sollte bzw. könnte ein Literaturkritiker Literaten einen „ermäßigte[n] Tarif“ anbieten? Der ermäßigte Tarif, auch wenn er „überhaupt nicht in Frage“ kommt, wird normalerweise von einem vollen Tarif abgeleitet. Es ließe sich also in diesem Zusammenhang fragen, ob die Literatur der DDR in den Augen der westdeutschen Literaturkritik tatsächlich eine gleichberechtigte deutsche Literatur war. An dieser Stelle kann diese Frage jedoch nicht weiter erörtert werden. Im Vorwort seiner Essaysammlung betont Reich-Ranicki eindeutig, dass er kein Buch „für die Wissenschaftler auf der Suche nach der Theorie“⁴³⁸ und keine „Geschichte der DDR-Literatur“⁴³⁹ geschrieben hat.

Nach der Auffassung von Fuhrmann brachte die Ersetzung Walter Ulbrichts durch Erich Honecker im Mai 1971 im Grunde genommen keinen fundamentalen Wandel für die ostdeutsche Politik in Gang. Jochen Stelkens fügt hinzu, dass sich das Ende der Regierungszeit Ulbrichts parteiintern „[s]pätstens auf der 14. Tagung des Zentralkomitees der SED im Dezember 1970“⁴⁴⁰ andeutete und zu erwarten war. Nichtsdestoweniger initiierte der Machtwechsel in der DDR die Zeit einer lockeren Kulturpolitik:

„Von 1972 bis 1976 wurden die meisten Stücke nicht nur von Heiner Müller, sondern auch von Peter Hacks und Volker Braun in dem Land uraufgeführt, in dem sie entstanden und für das sie – zumindest primär – geschrieben waren. Und ebenfalls in diesem Zeitraum begann mit den Aufführungen einst verbotener Stücke dieser drei Autoren eine höchst aufschlußreiche Reise in die unterdrückte literarische Vergangenheit, die, was Müller angeht, bis zu dem (erst 1974 vollendeten) Frühwerk *Die Schlacht* (U 1975), der Komödie *Die Bauern* (U 1976) und der Sophokles-Kontrafaktur *Philoktet* (DDR 1974/77) zurückführte.“⁴⁴¹

Nach Fuhrmann sind *Macbeth* und *Zement* Müllers Hauptwerke aus der ersten Hälfte der siebziger Jahre.⁴⁴² Dazu sollte unbedingt das Stück *Germania Tod in Berlin* hinzugefügt werden, das 1971 abgeschlossen wurde und meiner Ansicht nach der bedeutendste Dramentext ist, den Müller je geschrieben hatte. Das nächste große Stück wurde *Leben Gundlings Friedrich*

⁴³⁸ Reich-Ranicki (1974), S. 10.

⁴³⁹ Reich-Ranicki (1974), S. 9.

⁴⁴⁰ Stelkens, Jochen: Machtwechsel in Ost-Berlin. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*. Jahrgang 45 (1997), Heft 4. S. 503-533, hier: S. 505. URL: https://www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/1997_4_1_stelkens.pdf [Zugriff am 19.04.2020].

⁴⁴¹ Fuhrmann (1997), S. 33.

⁴⁴² Vgl. ebd., S. 35.

von Preußen Lessings *Schlaf Traum Schrei*, das 1975/1976 „den radikalen Bruch mit der Tradition eines enger oder weiter gefaßten Realismus“⁴⁴³ markierte. Ungefähr seit Mitte der siebziger Jahre soll Müller nicht mehr als ein klassischer DDR-Autor wahrgenommen worden sein, weil er fortan „eine Existenz zwischen West und Ost“⁴⁴⁴ führte. Wenngleich die Rezeption des Müllerschen Werks in der BRD bereits 1974 dank der Zusammenarbeit mit dem Rotbuch Verlag begann, hängt diese Raumverschiebung nach der Auffassung von Alexander Karschnia und Hans-Thies Lehmann eher mit Müllers erster Amerikareise zusammen, die die beiden Forscher folgendermaßen beschreiben:

„Doch befördert sein erster USA-Aufenthalt 1975 (über neun Monate) nicht nur seine internationale Rezeption, sondern bringt durch das Naturerlebnis einen neuen Impuls für seine Kunst. Der USA-Besuch eröffnet ihm den Horizont einer Landschaft jenseits des Menschen, ohne die *Die Hamletmaschine* wohl so nicht geschrieben worden wäre. [...] Ein anderer bedeutender Faktor neben der Rezeption in den Vereinigten Staaten wird Frankreich: Jean Jourdheuls Inszenierungen von *Die Hamletmaschine* 1979 und *Mauser* in St. Denis machen Müller dem europäischen Publikum bekannt. Und die Publikation bei den Éditions de Minuit ermöglicht es in Frankreich früher als in Deutschland, Müller nicht auf den DDR-Diskurs nach Brecht einzuengen.“⁴⁴⁵

In Bezug auf Müllers Biografie soll jedoch angemerkt werden, dass die siebziger Jahre nicht nur durch die beginnende Rezeption seiner Texte in den westlichen Ländern sowie seine Amerikareisen gekennzeichnet waren, die er 1975/1976 und 1978 mit Ginka Tscholakowa unternommen hatte. Der Dramatiker war eine der ersten Personen, die 1976 gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns eintrat. Allerdings zog er seine Unterschrift, im Unterschied zu Autoren wie Thomas Brasch oder Sarah Kirsch, rasch zurück.⁴⁴⁶

Die siebziger Jahre brachten ebenfalls große Veränderungen in dem Leben und der künstlerischen Tätigkeit von Peter Hacks. Im September 1972 wurde er in die Akademie der Künste der DDR, in die Sektion für Literatur und Sprachpflege, aufgenommen. Seine Kandidatur wurde damals u.a. von Franz Fühmann, Stephan Hermlin, Hermann Kant und Erwin Strittmatter befürwortet. Die Mitgliedschaft in der Versammlung „der besten Geister der DDR“,⁴⁴⁷ in der Hacks die Arbeitsgruppe Dramatik initiiert und geleitet hatte, war immerhin

⁴⁴³ Ebd., S. 37.

⁴⁴⁴ Karschnia, Alexander / Lehmann, Hans-Thies: Zwischen den Welten. In: Lehmann / Primavesi (2003), S. 9-15, hier: S. 9.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 11.

⁴⁴⁶ Vgl. Fuhrmann (1997), S. 33.

⁴⁴⁷ Weber (2018), S. 263.

nicht nur mit hohem Prestige, sondern auch „mit zahlreichen Privilegien verbunden.“⁴⁴⁸ Weber weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass alle ordentlichen Akademie-Mitglieder „ein steuerfreies Jahresgehalt von 10 000 Mark“ erhielten, wobei „das DDR-Durchschnittseinkommen 1975 bei 889 Mark“⁴⁴⁹ lag. Darüber hinaus begann in der Spielzeit 1972/1973 eine „Hacks-Epidemie“,⁴⁵⁰ während deren seine Stücke wie *Die schöne Helena*, *Omphale*, *Amphitryon*, *Adam und Eva* sowie *Margarete in Aix* inszeniert wurden. Die beruflichen Erfolge verwandelten bald Hacks' persönliches Leben und Mitte der siebziger Jahre beschaffte er sich – neben seiner Berliner Sechszimmerwohnung in der Schönhauser Allee, in die er 1962 als kinderloser Künstler mit seiner Frau eingezogen war, – einen Sommerwohnsitz. Nachdem er die Idee aufgegeben hatte, „ein altes Schloss zu mieten“,⁴⁵¹ entschied er sich für eine private Bauinvestition in der Nähe von Berlin, die insgesamt „900 000 DDR-Mark gekostet ha[t], eine Summe, die heute in etwa 225 000 Euro entspricht.“⁴⁵²

Ein kulturpolitisches Ereignis der zweiten Hälfte der siebziger Jahre, das die literarische Praxis von mehreren ostdeutschen Autoren wesentlich beeinflusste, war die bereits erwähnte Ausbürgerung Wolf Biermanns, die sich am 16. November 1976 vollzog und die die Zeit einer bedingten Liberalisierung unterbrochen hat. Nach der Auffassung von Weber hätte der Künstler früher ausgebürgert werden können, aber Margot Honecker, die seit 1963 das Amt als Ministerin für Volksbildung innehatte, hat „ihre schützende Hand über den Liedermacher gehalten“,⁴⁵³ weil sie gemeinsam in Hamburg aufgewachsen waren. Dem regimekritischen Autor, der 1953 als sechzehnjähriger Junge aus Hamburg in die DDR übersiedelte, wurde die ostdeutsche Staatsbürgerschaft drei Tage nach seinem Konzert in Köln aberkannt. Biermann, der sich gerade „auf einer genehmigten Konzertreise in Westdeutschland“ befand, war „völlig geschockt.“⁴⁵⁴ Seine Ausbürgerung, die „endgültig die Hoffnung auf eine gesellschaftliche Liberalisierung in der DDR beendet[e]“,⁴⁵⁵ zeigte unerwartet, „wie viele Künstler der DDR über Zivilcourage und Kollegensolidarität verfügten, vor allem aber: wie viele immer noch emphatisch dem Leitbild eines toleranten, demokratischen Sozialismus im Sinne Rosa

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 264.

⁴⁵¹ Ebd., S. 276.

⁴⁵² Ebd., S. 278.

⁴⁵³ Ebd., S. 338.

⁴⁵⁴ Niemetz, Daniel: *Biermann und seine Ausbürgerung*. URL: <https://www.mdr.de/zeitreise/ddr/biermann-ausbuergerung-ddr-100.html> [Zugriff am 21.04.2020].

⁴⁵⁵ Ebd.

Luxemburgs folgten.⁴⁵⁶ Bereits am 17. November unterzeichneten dreizehn namhafte ostdeutsche Autoren einen offenen Protestbrief gegen die Ausbürgerung. Zu den Erstunterzeichnern gehörten Stephan Hermlin, Sarah Kirsch, Christa Wolf, Volker Braun, Franz Fühmann, Stefan Heym, Günter Kunert, Heiner Müller, Rolf Schneider, Gerhard Wolf, Jurek Becker, Fritz Cremer und Erich Arendt. Peter Hacks hat den Protestbrief nicht unterzeichnet, weil er glaubte, dass „die Ausbürgerung eine indirekte Folge der liberalen Kulturpolitik Honeckers“⁴⁵⁷ war. Bereits Anfang 1976, also mehrere Monate vor dem Biermann-Fall, hatte er eine Gruppierung der regierungskritischen ostdeutschen Künstler in Bezug auf den Prager Frühling mit einem „Tschechenklügel“⁴⁵⁸ verglichen. Im Anschluss an die Proteste entschied er sich aber, eine Stellung in dieser Sache zu nehmen und am 7. Dezember 1976 erschien in der *Weltbühne* sein Aufsatz *Neues von Biermann*, in dem er den Liedermacher in harten Worten als einen Revisionisten und Revolutionsfeind porträtierte und ihn mit Eduard Bernstein gleichsetzte. Die Empörung, die das Essay sowohl in den Augen der breiten Öffentlichkeit als auch der Schriftstellerkreise auslöste, machte „die Causa Biermann zeitweilig zu einer Causa Hacks“.⁴⁵⁹ Im Ergebnis führte die Affäre von 1976 zu einer Spaltung der DDR-Literatur, nach der Hacks und Müller zwei unterschiedliche Rollen zu spielen hatten:

„Die junge Generation der Künstler und Intellektuellen, die auf Hacks’ Hinwendung zur Klassik ohnehin skeptisch reagiert hat, setzt die Polemik gegen Biermann mehrheitlich mit der Position der SED gleich. Ihre Orientierungsfigur heißt nicht Hacks, sondern Heiner Müller – ungeachtet dessen, dass sich dieser schnell von seiner Unterschrift unter die Protestresolution distanziert [...]. Müllers Aufstieg zum meistbeachteten Dramatiker der DDR erhält nun einen kräftigen Schub, während Hacks’ Stern am Theaterhimmel langsam, aber stetig sinkt. [...] Die Ausbürgerung Biermanns ist somit nicht nur ein einschneidendes und – in der Rückschau betrachtet – entscheidendes Ereignis der Geschichte der DDR, sondern auch ein Scheidepunkt im Leben ihres bis dato erfolgreichsten Dramatikers.“⁴⁶⁰

⁴⁵⁶ Emmerich (2009), S. 253 f.

⁴⁵⁷ Weber (2018), S. 339.

⁴⁵⁸ Ebd.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 345.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 347 f.

4. Dramentexte aus den 1960er und 1970er Jahren

4.1 Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande

„Die Suppe die du kochst
Rote Beeten aus Arsen
Das Böse ist banal
Niemals ein Versehen”

Sophie Hunger

Wenngleich Müllers Komödie *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* erst am 30. September 1961 uraufgeführt wurde, hatte Peter Hacks bereits im Mai in einer essayistischen Form auf eine im *Sonntag* veröffentlichte Szene des Dramas reagiert.⁴⁶¹ Seiner Ansicht nach sei „[d]ie Geschichte des realistischen Stücks in Deutschland [...] die Geschichte der Aneignung Shakespeares.“⁴⁶² Ein weiteres Vorbild soll für Müller ebenfalls Brecht gewesen sein:

„Shakespeares Sprache wechselt zwischen Blankvers und Prosa, Gossenjargon und Hochsprache. [...] Brecht hatte den Blankvers nicht für ‚gehobene Gegenstände‘ benutzt, sondern für die Sprache der Arbeiter und Bauern, deren Umgangssprache er rhythmisch verwandelte.“⁴⁶³

In seinem Aufsatz lobte Hacks den Müllerschen Blankvers, den er als einen aus den Produktionsverhältnissen der DDR resultierenden „dialektischen Jambus“⁴⁶⁴ bezeichnete. Nach seiner Auffassung schafft „die widersprüchliche Handhabung von Metrum und Rhythmus“ ein „Erwartungsschema“, das „durch die Prosodie jeweils unterlaufen und erfüllt werde.“⁴⁶⁵ Hacks betont, dass „Jamben, bei denen der natürliche Tonfall der Sprache, Hebung

⁴⁶¹ Vgl. Hacks, Peter: Über den Vers in Müllers Umsiedlerin-Fragment. In: ders.: *Das Poetische. Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie*. Hg. von Kai Köhler. Berlin: Aurora Verlag 2014, S. 41-48.

⁴⁶² Ebd., S. 41.

⁴⁶³ Karschnia, Alexander: William Shakespeare. In: Lehmann, Hans-Thies / Primavesi, Patrick (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2003, S. 164-171, hier: S. 169. Zitiert nach: Meuser, Mirjam: *Schwarzer Karneval - Heiner Müllers Poetik des Grotesken*. Berlin/Boston: de Gruyter 2019, S. 317 f.

⁴⁶⁴ Hacks, Peter: Über den Vers in Müllers Umsiedlerin-Fragment. In: ders.: *Das Poetische. Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie*. Hg. von Kai Köhler. Berlin: Aurora Verlag 2014, S. 46. Andere von Hacks vorgeschlagene Bezeichnungen sind: gestischer Jambus, plebejischer Jambus und Proletjambus.

⁴⁶⁵ Weber (2015), S. 139.

für Hebung und Senkung für Senkung, mit dem Vers-Schema zusammenstimmt“⁴⁶⁶ keine gelungenen Jamben sind. Der dialektische Jambus unterscheidet sich vom traditionellen jambischen Fünfheber darin, dass er „den Spielraum der Abweichungsmöglichkeiten bis an die äußerste Grenze ausnützt.“⁴⁶⁷ Da die gebundene Rede in *Die Umsiedlerin* gelegentlich in Prosa übergeht, muss der Blankvers nach wie vor erneut erzeugt werden. So wie die Prosa den Vers verfremdet, wird auch, so Hacks, der Sozialismus durch die Konfrontation mit dem Kapitalismus verfremdet.⁴⁶⁸ In diesem Sinne soll die Dialektik von Blankvers und Prosa eine Widerspiegelung und ein ästhetisches Pendant von „den gesellschaftlichen Verhältnissen der sozialistischen Übergangsperiode“⁴⁶⁹ darstellen.

Auf der anderen Seite lässt sich nach Ronald Weber der alternierende Vers in *Die Umsiedlerin* mit soziolinguistischen Aspekten des Stücks begründen. Unregelmäßige Rhythmen imitieren die Alltagssprache, die „hinsichtlich ihrer Realismus-Implikation wiederum semantisch konnotiert ist.“⁴⁷⁰ Eine Inspiration für Müller soll in dieser Hinsicht nicht nur Brecht, sondern auch seine eigenen Erfahrungen aus der mecklenburgischen Provinz gewesen sein. „Die mit Schimpfwörtern und Volksweisheiten versehene Alltagssprache“ des Blankverses und der Prosa ermöglichte dem Autor „eine gestisch konzentrierte, figurencharakterisierende“⁴⁷¹ Rede zu konstruieren und die Konfliktinteressen im landwirtschaftlichen Milieu einer Übergangsperiode aufzudecken. Marianne Streisand betont in diesem Zusammenhang „das ständige Spannungsverhältnis von jambisch gehobener Verssprache und transportiertem Inhalt“⁴⁷²:

„Versform und Formulierungen stehen in *Die Umsiedlerin* in einem dauerhaften, spannungsvollen Widerspruch. Müller hatte hier eine Sprache ins Theater gebracht, die traditionell nicht auf einer deutschen Bühne gesprochen wurde. Die Bauernfiguren werden nicht einfach ‚erhoben‘ dadurch, dass sie ‚wie die Könige Shakespeares‘ reden, sondern der Vers selbst wird erneuert durch die Sprachschöpfungen des Volkes.“⁴⁷³

⁴⁶⁶ Hacks, Peter: Über den Vers in Müllers *Umsiedlerin*-Fragment. In: ders. (2014), S. 41 f.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 46.

⁴⁶⁸ Vgl. ebd., S. 45.

⁴⁶⁹ Weber (2015), S. 139.

⁴⁷⁰ Weber (2015), S. 155.

⁴⁷¹ Ebd., S. 155.

⁴⁷² Meuser: op. cit.: S. 318.

⁴⁷³ Streisand, Marianne: „Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande“. Entstehung und Metamorphosen des Stücks. In: *Weimarer Beiträge* 8/1986, S. 1358-1384, hier: S. 1376. Zitiert nach: Meuser: op. cit.: S. 318.

Diese Überlegungen stehen im engen Zusammenhang mit den Analysen der dichterischen Äußerung und der ästhetischen Funktion von Jan Mukařovský, der sich mit dem dynamischen Charakter der Einheitlichkeit des Kunstwerkes beschäftigte.⁴⁷⁴ In seiner Definition der Funktion als der „Art und Weise des Sich-geltend-Machens des Subjekts gegenüber der Außenwelt“⁴⁷⁵ bezieht er sich nicht alleine auf die (dichterische) Sprache, sondern betont dabei „eine anthropologische Dimension“⁴⁷⁶ dieses Begriffs. Die Rolle des ästhetischen Wertes, nach der Lesart von Milan Jankovič, besteht daher nicht darin, die anderen Werte des Werkes aufzunehmen und zu unterdrücken, sondern vielmehr darin, alle Werte in Bezug auf die gesellschaftliche Realität dynamisch anzuordnen. In diesem Sinne verkörpert die ästhetische Funktion keinen festen Zustand, sondern ein fortwährendes Geschehen.⁴⁷⁷ In Anlehnung daran lässt sich annehmen, dass der dialektisch bzw. soziolektalisch modifizierter Jambus in Müllers *Umsiedlerin* integrierende und formende Rolle erfüllt, die bei Mukařovský als die „semantische Geste“ bezeichnet wird. Der Prager Literaturwissenschaftler definiert die semantische Geste einerseits als „das allumfassende energetische Organisationsprinzip, das den gesamten inneren Aufbau des Werks in allen seinen Teilen bestimmt“, und andererseits als „die denotative, designative Beziehung des Werks zur außerliterarischen Wirklichkeit.“⁴⁷⁸ Müllers Modifikationen des Blankverses entsprechen den beiden angeführten Aspekten und können daher als semantische Geste bezeichnet werden.

Die Vorlage für Müllers Stück war Anna Seghers' Erzählung *Die Umsiedlerin* von 1950, in der sich die Autorin auf die Geschichte der Umsiedlerin Anna Nieth konzentriert.⁴⁷⁹ Darüber hinaus mag eine weitere literarische Inspiration für Müller Arno Schmidts Kurzroman *Die Umsiedler* gewesen sein, der sich als „eine Anklage gegen die (west)deutsche Nachkriegsgesellschaft“ bezeichnen lässt, „die zu sehr nach einem Neuanfang strebte, zugleich

⁴⁷⁴ Vgl. Wutsdorff, Irina: Die Geste als Denkfigur. Dynamische Konzepte vom Werk im Prager Strukturalismus (Jan Mukařovský und Milan Jankovič) und in der Posthermeneutik (Dieter Mersch). In: Efimova, Svetlana (Hg.): *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Sonderausgabe # 3 von Textpraxis. Digitales Journal für Philologie (2.2018). URL: <http://www.textpraxis.net/irina-wutsdorff-die-geste-als-denkfigur>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/77159517742> [Zugriff am 17.05.2019].

⁴⁷⁵ Mukařovský, Jan: Der Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen. In: ders.: *Kapitel aus der Ästhetik*. Übers. v. Walter Schamschula. 4. Auflage. Frankfurt a.M. 1982, S. 113-137, hier: S. 125. Zitiert nach: Wutsdorff: op. cit., S. 6.

⁴⁷⁶ Wutsdorff: op. cit., S. 6.

⁴⁷⁷ Vgl. Jankovič, Milan: K pojetí sémantického gesta. In: *Česká literatura*. Vol. 13, No. 4 (1965), S. 319-326, hier: S. 323.

⁴⁷⁸ Schmid, Wolf: *Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*. Lisse: The Peter de Ridder Press 1977, S. 26.

⁴⁷⁹ Vgl. Seghers, Anna: *Die Umsiedlerin* In: dies.: *Der Bienenstock. Ausgewählte Erzählungen in zwei Bänden*. Band II. Berlin 1953, S. 171-180.

aber ihre Bindungen zur Nazi- und Kriegsvorgangeneit nicht abstreifen konnte.“⁴⁸⁰ Die beiden Prosatexte wurden 1953 veröffentlicht. Während aber in Seghers' Erzählung „die Betonung vor allem auf den schlechten Lebensbedingungen der Zugewanderten“ liegt, ist die Umsiedlerin Niet bei Müller „nur eine Hauptperson unter vielen.“⁴⁸¹ In *Die Umsiedlerin* hat Müller sein großes Thema, „die widersprüchliche Bewegung der Menschheitsgeschichte mit ihrem langsamen, oft schmerzhaften Entwicklungsprozeß zu humanen Verhältnissen“⁴⁸² ausgearbeitet. Im Drama wird die Geschichte eines kleinen mecklenburgischen Dorfes von der Bodenreform 1945 bis zur Kollektivierung 1960 dargestellt. Das zentrale Problem der Handlung stellt dabei die Einführung von zwei Traktoren dar, die kollektiv genutzt werden sollen.

Heiner und Inge Müller, die seit Mitte der fünfziger Jahre als Co-Autorin Müllers dramatischer Texte auftrat, verzichteten darauf, ihr Stück in Form einer geschlossenen Fabel zu gestalten, was damals eine Innovation im realistischen Drama war.⁴⁸³ Eke spricht in diesem Zusammenhang von „vier Fabelschichten“⁴⁸⁴, die ein dramatisches Handlungsgeflecht des Textes zusammenhalten. Vier größere Geschichten werden von einem Epilog gekrönt, wobei die einzelnen Szenen nur locker miteinander verknüpft sind:

1. Die Geschichte des Neubauers Ketzer, der sein Ablieferungssoll dem Staat gegenüber nicht erfüllt und dann Selbstmord begeht;
2. Die Geschichte des von den Großbauern korrumpierten Bürgermeisters Beutler, der zunächst eine Karriere macht und am Ende abgesetzt und verhaftet wird;
3. Die Emanzipationsgeschichte der Umsiedlerin Niet, die dem Stück den Titel gibt, „obwohl es sich hierbei nicht um die tragende Fabel handelt.“⁴⁸⁵ Niet lebt zunächst in Abhängigkeit von dem Bürgermeister Beutler und wird dann von Fondrak schwanger. Am Ende übernimmt sie die verlassene Bauernstelle des verstorbenen Neubauers Ketzer und befreit sich auf diese Art und Weise von männlicher Abhängigkeit;
4. Die Geschichte von Flint, der aus dem KZ zurückkehrt und sich anschließend von seiner treuen Ehefrau scheiden lässt;

⁴⁸⁰ Morelli, Cecilia: Arno Schmidt: Die Umsiedler. In: Agazzi / Schutz (2013), S. 257-259, hier: S. 258.

⁴⁸¹ Schulz, Kristin: op. cit., S. 273.

⁴⁸² Braun (1995), S. 11.

⁴⁸³ Braun (1995), S. 20 f.

⁴⁸⁴ Eke, Norbert Otto: *Heiner Müller*. Stuttgart: Reclam 1999, S. 83. Zitiert nach: Weber (2015), S. 156.

⁴⁸⁵ Braun (1995), S. 13.

5. Epilog: Nach einigen Jahren kommen die Agitatoren, unter ihnen der Veteran Flint. Der Großbauer Treiber möchte lieber sterben, als in die LPG einzutreten. Nach einem misslungenen Suizidversuch lässt er sich jedoch von seiner Ehefrau umstimmen und akzeptiert den Vorschlag, in die LPG zu gehen.⁴⁸⁶

Die Umsiedlerin setzt sich ernsthaft „mit den Wurzeln der Schwierigkeiten auseinander[], die den Aufbau hemmen.“⁴⁸⁷ Die Veränderlichkeit und Widersprüchlichkeit der Gesellschaftsordnung sind große Themen in der russischen und sowjetischen Dramatik, die sich Müller zu Vorbild genommen hat. Wie der damalige Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs Hans Bunge bemerkte, unterscheidet man bei der Aufarbeitung derartiger Themen prinzipiell zwischen zwei Vorgehensweisen. Zum einen kann „durch das Ausmaß der dargestellten Unzulänglichkeiten die bestehende Gesellschaftsordnung“ verurteilt werden, was er anhand der Stücke von Gogol und Tschechow zu beweisen versucht. Ein anderer *modus procedendi* besteht seiner Meinung nach darin, die Schwäche der fortgeschrittenen Gesellschaftsordnung „in gesunder Proportion mit fortschrittlichen Erscheinungen“⁴⁸⁸ darzustellen, wodurch die gesellschaftliche Ordnung grundsätzlich nicht in Frage gestellt wird. Nach Bunges Auffassung hat sich Müller der ersten von den genannten Strategien bedient, indem er sich in seinem Drama auf fortschrittsfeindliche Kräfte und ihre Auswirkungen konzentriert. Bruno Apitz machte dem Autor in diesem Zusammenhang zum Vorwurf, „die Figuren des Stückes, Bauern, Traktoristen, Funktionäre des Staates und der Partei sind durchweg deklassierte und korrupte Elemente“⁴⁸⁹, deren Beziehungen zueinander durch Feindschaft, Hass und Missachtung gekennzeichnet seien.

Wie jedoch Ronald Weber betont, besteht das eigentliche Ziel von *Die Umsiedlerin* nicht in der Darstellung der komplizierten sozialpolitischen Konflikte und „sich etablierenden Produktionsverhältnisse der jungen DDR“⁴⁹⁰, sondern vielmehr in der Formulierung der möglichen entwicklungsbezogenen Fragen und der Untersuchung der falschen Antworten. Daher nimmt *Die Umsiedlerin* eine Sonderstellung nicht nur im dramatischen Feld der DDR, sondern auch in der dramatischen Produktion Müllers, ein. In diesem Zusammenhang ist es nicht zu übersehen, dass es sich dabei um „das erste Stück Müllers“ handelt, „das er

⁴⁸⁶ Vgl. Braun (1995), S. 12 f.

⁴⁸⁷ Streisand, Marianne: Der Fall Heiner Müller. Dokumente zur „Umsiedlerin“. Chronik einer Ausgrenzung. In: *Sinn und Form* 43 (1991), H. 3, S. 429-486, hier: S. 440.

⁴⁸⁸ Brief von Hans Bunge an den Zentralrat der FDJ vom 15.10.1961. Zitiert nach: Streisand (1991), S. 441.

⁴⁸⁹ Gutachten zur „Umsiedlerin“ von Bruno Apitz. Zitiert nach: Streisand (1991), S. 469.

⁴⁹⁰ Weber (2015), S. 152.

ausdrücklich als Komödie bezeichnet[e].“⁴⁹¹ Nach Ulrich Profitlich lassen sich drei zentrale Merkmale einer „echten Komödie“⁴⁹² nennen, und zwar: „ein unbefragbar glückliches Ende, eine ungebrochene (wenig gebrochene), nicht ins Groteske oder andere zwielfichtige Nuancen getriebene Komik“ und „eine heitere Affirmation der Welt- und Gesellschaftsordnung.“⁴⁹³ Angesichts der Erfahrungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheinen die erwähnten Gattungsdistinktionen problematisch zu sein, was Theodor Adorno dazu brachte, für eine Kunst jenseits der Begriffe von Komödie und Tragödie zu plädieren:

„In der zeitgenössischen Kunst zeichnet ein Absterben der Alternativen von Heiterkeit und Ernst, von Tragik und Komik, beinahe von Leben und Tod sich ab. Kunst verneint damit ihre gesamte Vergangenheit [...]“⁴⁹⁴

Einen ähnlichen Gedanken formuliert Max Frisch in seinem Tagebuch aus den Jahren 1946-1949:

„Nichts wäre schöner als ein Lustspiel, doch nicht ein antiquarisches, es müßte schon ein gegenwärtiges sein, meinerwegen in Kostüme verkleidet, ein Lustspiel um unsere Probleme. Ob das möglich ist? [...] Das Lustspiel, glaube ich, ist nicht eine Frage der Fabel, sondern des Klimas. Es geht nicht ohne die große Zuversicht, ohne ein Gefühl, daß im Grunde doch alles zum besten bestellt sei und daß die Welt nur ein gutes Ende nehmen kann, ein erlösendes Ende, das ist der fromme Goldgrund, den wir so sehr ersehnen, und ohne ihn gibt es kein wirkliches Lustspiel [...]“⁴⁹⁵

Friedrich Dürrenmatt reagiert darauf in seinen *Anmerkungen zur Komödie* (1952) mit einer Verteidigung der komischen Gattung, indem er die von ihr erzeugte „Distanz“⁴⁹⁶ betont. Nach seiner Auffassung funktioniert Distanz in der tragischen Dichtung nicht, weil ein vergangenes Geschehen in der Tragödie als gegenwärtig dargestellt wird.⁴⁹⁷ Im Gegensatz dazu schafft eine Komödie Distanz dadurch, dass sie sich in der Gegenwart abspielt. Daraus zieht Dürrenmatt

⁴⁹¹ Greiner, Bernhard: *Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen*. Frankfurt a.M. u.a.: Verlag Peter Lang 1986, S. 190.

⁴⁹² Profitlich, Ulrich: Einleitung. In: ders. (Hg.): *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 231-238, hier: S. 234.

⁴⁹³ Ebd., S. 234 f.

⁴⁹⁴ Adorno, Theodor W.: Ist die Kunst heiter? In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11. Noten zur Literatur IV. Hg. von Tiedemann, Rolf. 3. Auflage. Frankfurt a.M. 1990. S. 599-606, hier: S. 605 f. Zitiert nach: Meuser, Mirjam: *Schwarzer Karneval - Heiner Müllers Poetik des Grotesken*. Berlin/Boston: de Gruyter 2019, S. 330.

⁴⁹⁵ Frisch, Max: Tagebuch 1946-1949 [1950]. In: Profitlich, Ulrich: *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 239-242, hier: S. 239.

⁴⁹⁶ Dürrenmatt, Friedrich: *Anmerkungen zur Komödie* [1952]. In: Profitlich, Ulrich: *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 243-247, hier: S. 246.

⁴⁹⁷ Vgl. ebd.

eine Schlussfolgerung, dass „ein Zeitstück nur eine Komödie im Sinne des Aristophanes sein kann.“⁴⁹⁸ Weiterhin betont er die Bedeutung des Grotesken als einer Stilisierung, die dazu fähig ist, „Zeitfragen, mehr noch, die Gegenwart aufzunehmen, ohne Tendenz oder Reportage zu sein.“⁴⁹⁹ Gleichzeitig lehnt Dürrenmatt die Tragödie als eine Gattung ab, in der Distanz überwunden wird:

„Ich könnte mir daher wohl eine schauerliche Groteske des zweiten Weltkrieges denken, aber *noch* nicht eine Tragödie, da wir noch nicht die Distanz dazu haben können.“⁵⁰⁰

Wie Meuser hervorhebt, „findet die theoretische Auseinandersetzung mit den dramatischen Gattungen – und besonders der Komödie – in der DDR zu einem veritablen Höhepunkt, schon allein, weil das Theater dort ebenso als Volksbildungseinrichtung verstanden wird.“⁵⁰¹ Andreas Keller bietet dazu eine folgende Begründung an:

„Die Komödie wird als Medium heiter-lachender Selbstkritik verstanden. Da die Konflikte innerhalb der sozialistischen Gesellschaft grundsätzlich als lösbar und überwindbar betrachtet werden, ist eine insgesamt wohlmeinende, bejahende Schilderung der innergesellschaftlichen Auseinandersetzungen gerechtfertigt. Die komische Entlarvung von Irrtümern und Fehlern zielt nicht auf ‚unbedingte, vernichtende Verneinung‘, sondern sie ist – bei aller Schärfe der Kritik an den aufgedeckten Schwächen und Mängeln im einzelnen – als Hilfe gemeint, damit hemmende Faktoren erkannt und möglichst rasch beseitigt werden können.“⁵⁰²

Meuser findet in ihrer Studie heraus, dass sich *Die Umsiedlerin* weder an der „von Schiller und Hegel vertretene[n] idealistische[n] Definition der Komödie“⁵⁰³ noch „den voluntaristischen ideologischen Vorgaben der Kulturpolitik“⁵⁰⁴ orientiert. Stattdessen setzt sich der dramatische Text mit den oben erwähnten Überlegungen Dürrenmatts auseinander und „mit Hilfe des Grotesken“⁵⁰⁵ stellt er die eigene Existenz als Komödie in Frage. Als Schwellentext, der einen Übergang von der alten in eine neue Ordnung markiert, ist Müllers Komödie vom altgriechischen Wort „komos“ herzuleiten, das einen ritualisierten Umzug zu Ehren des Dionisos bezeichnete. In diesem Sinne kann sich der dramatische Text als „Ort der Bändigung des ungeordneten Kollektiven – von Volk und Macht, Anspruch und Wirklichkeit, Leben und

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 246 f.

⁵⁰¹ Meuser: op. cit., S. 332.

⁵⁰² Keller, Andreas: *Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988*. Frankfurt a.M. u.a.: Verlag Peter Lang 1992, S. 156. Zitiert nach: Meuser: op. cit., S. 333.

⁵⁰³ Meuser: op. cit., S. 332.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 334.

⁵⁰⁵ Ebd.

Tod“⁵⁰⁶ definieren. David Bathrick beachtet jedoch, dass man Müllers Agrodrama nur unter „historischer Perspektive“ als Komödie bezeichnen kann, weil der DDR-Autor in seinem Text einen „schmerzhaften, aber im Ganzen doch optimistischen Prozeß des Erwachsenwerdens d[er] Revolution“⁵⁰⁷ schildert. Auch der Dramatiker selbst bestätigt, dass er tatsächlich eine Komödie zu schreiben beabsichtigte:

„Ich habe eine wirkliche Komödie geschrieben, DIE UMSIEDLERIN. Vielleicht ist die Tatsache, daß sie furchtbar ernst genommen wurde und zu meinem Ausschluß aus dem Schriftstellerverband geführt hat, ein Grund, warum ich danach so eine ernste Maske aufgesetzt habe.“⁵⁰⁸

Meuser knüpft in ihren Überlegungen an Janine Ludwig an, die *Die Umsiedlerin* als eine Komödie bezeichnet, „weil in ihr alle Konflikte [...] mit Ausnahme des zwischen Flint und Fondrak ausgetragenen (der die Ansprüche der Gesellschaft gegenüber dem persönlichen Glücksstreben des Individuums spiegelt) in spielerischer Weise einer versöhnlichen Lösung zugeführt“⁵⁰⁹ würden. Nach Meuser handelt es sich jedoch (mit Ausnahme des utopisch dargestellten Geschlechterkonfliktes) um keine überzeugenden Lösungen, sondern nur „Scheinlösungen“⁵¹⁰, die mithilfe des Grotesken erzeugt werden. Deswegen bezeichnet sie Müllers Agrarstück als „Komödie über die Komödie“ bzw. „Metakomödie.“⁵¹¹ Wenngleich ich Meuser in dieser Hinsicht zustimmen möchte, muss ich mich von der Herangehensweise distanzieren, die sie zu ihrer Schlussfolgerung geführt hatte.

In ihrer Argumentation führt sie den Begriff „Metakomödie“ auf Ionescos Anmerkungen über *Die kahle Sängerin* zurück. Der französisch-rumänische Autor bezeichnet sein Drama als „eine Komödie über die Komödie“, um „[d]ie Parodie des Theaters“⁵¹² hervorzuheben. Meuser macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass Müller am klassischen hegelschen Widerspruch zwischen der Vernünftigkeit der Gesellschaft und dem komisch handelnden Protagonisten nicht interessiert ist.⁵¹³ Die Richtigkeit ihrer These steht in dieser Hinsicht außer

⁵⁰⁶ Ebd., S. 336.

⁵⁰⁷ Bathrick, David: Agroprop: Kollektivismus und Drama in der DDR. In: Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hg.): *Geschichte im Gegenwartsdrama*. Aus dem Amerikanischen von Wolfgang Müller. Stuttgart u.a.: Verlag W. Kohlhammer 1976, S. 96-110, hier: S. 106.

⁵⁰⁸ HMW 10, S. 277. Zitiert nach: Meuser: op. cit., S. 342.

⁵⁰⁹ Meuser: op. cit., S. 343.

⁵¹⁰ Ebd., S. 345.

⁵¹¹ Ebd., S. 345.

⁵¹² Ionesco, Eugène: Die Geburt der Sängerin [1959]. In: ders.: *Argumente und Argumente. Schriften zum Theater*. Neuwied/Berlin: Luchterhand Verlag 1964, S. 178-181, hier: S. 178.

⁵¹³ Vgl. Meuser: op. cit., S. 346.

Frage, was sich mithilfe von einem Textauszug über die konstituierenden Merkmale des komischen Konflikts veranschaulichen lässt:

„Das Eigentümliche der Auflösung eines solchen komischen Konflikts liegt darin, daß weder diese Vernünftigkeit des objektiven Zustands noch wie in der Tragödie das handelnde Individuum als solches zerstört werden. Beide bleiben bestehen, die Vernunft, indem Torheit und Unvernunft an ihr sich als verkehrt und haltlos erweisen, der komisch Handelnde, indem er sein Tun als eigensinnig und töricht erkennt und aufgibt, oder aber [...] einsichtslos bleibt, doch keinen ernsthaften Schaden nimmt.“⁵¹⁴

Im Anschluss daran ist es zu unterstreichen, dass weder die unbeirrbar Vernünftigkeit der sozialistischen Herrschaftsordnung noch die komisch handelnden Gestalten in Müllers Drama plausibel und harmlos dargestellt werden. Es reicht nur Ketzers Selbstmord oder Treibers misslungenen Suizidversuch angesichts der Zwangskollektivierung anzuführen, um zu beweisen, dass das Agrarstück wesentliche Züge der tragischen Gattung aufweist. Der groteske Charakter der Konfliktdarstellung sorgt jedoch dafür, dass das Stück „den Spielcharakter der Komödie bis zum Äußersten“⁵¹⁵ strapaziert. Meuser weist auf einige Merkmale hin, die die hohe Intertextualität und Selbstreflexivität des Textes beweisen. Sie zählt dazu: „inhaltliche und formale Anspielungen auf unterschiedliche literarische Verarbeitungen der unmittelbaren Nachkriegszeit auf dem Lande“⁵¹⁶ (z.B. Seghers Erzählung *Die Umsiedlerin* und Strittmatters Bauerndrama *Katzgraben*), Anknüpfungen an „die Historien und Komödien Shakespeares“ (Blankvers, Narrenfigur) sowie „die über die Volkstheatertradition der Commedia dell’arte vermittelte Charakter- und Verlach-Komödie Molières ebenso wie das deutsche Geschichts- bzw. Revolutionsdrama (Büchner, Hauptmann, Brecht).“⁵¹⁷

Darüber hinaus konzentriert sich die Forscherin in ihrer metadramatischen Argumentation auf die Tatsache, dass *Die Umsiedlerin* „die westlichen Komödienmerkmale (Spiel im Spiel, Intertextualität und Selbstreflexivität) parodierend oder travestierend verarbeitet.“⁵¹⁸ Dadurch kommt die Komödie „durch ihre selbstreflexive Aufladung mit Widersprüchen so an die Grenzen ihres Fassungsvermögens, dass sie sich eher als Metakomödie denn als Komödie zu

⁵¹⁴ Heidsieck, Arnold: *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1969, S. 80. Zitiert nach: Meuser: op. cit., S. 346.

⁵¹⁵ Meuser: op. cit., S. 348.

⁵¹⁶ Ebd.

⁵¹⁷ Ebd., S. 349.

⁵¹⁸ Ebd., S. 355.

erkennen gibt.“⁵¹⁹ Die Tatsache, dass Meuser ihre These mit Ionescos gattungsbezogenem Terminus „Komödie über die Komödie“ untermauert, scheint mir jedoch in Bezug auf Müllers Text irreführend zu sein.

Wenn man sich auf Ionescos Anmerkungen über *Die kahle Sängerin* berufen möchte, müsste man unbedingt die mit diesem Drama verbundene Tendenz der Nachkriegsavantgarde in Betracht ziehen, die Martin Esslin 1961 als das Theater des Absurden bezeichnet hatte.⁵²⁰ Mit der Genrebezeichnung „Komödie über die Komödie“ versuchte Ionesco ein Drama näher zu bestimmen, das auf das Dramatische in vielerlei Hinsicht verzichtet, in dem Dialoge keine vorantreibende Funktion mehr haben und in dem die Sprache leer und aussagelos geworden ist. Darüber hinaus hat der französisch-rumänische Autor seinen Text mit dem Untertitel *Anti-Stück* versehen.⁵²¹ Meiner Ansicht nach ist es nicht möglich, Müllers Bauerndrama mit einer ähnlichen Kennzeichnung zu beschreiben. Deswegen würde ich dafür plädieren, *Die Umsiedlerin* mithilfe der im zweiten Kapitel erläuterten Typologie von Karin Vieweg-Marks zu deuten. Der Text lässt sich der letzten von den sechs genannten Kategorien zuordnen: Als adaptives Metadrama basiert *Die Umsiedlerin* schon in ihrem Titel auf der bereits erwähnten Erzählung von Anna Seghers. Darüber hinaus ist das Stück ebenfalls ein diskursives Metadrama, in dem sprachliche Äußerungen die Selbstreflexivität des Textes implizieren. Abschließend lässt sich *Die Umsiedlerin* ebenfalls als ein Metadrama im Sinne einer von Susan Sontag postulierten Verschmelzung der tragischen und komischen Züge bezeichnen.

Immerhin scheint mir in Bezug auf Müllers Komödie wichtig, auf die Problematik der Frauenemanzipation in der Aufbauphase einer sozialistischen Gesellschaft hinzuweisen. August Bebel, einer der Gründer der deutschen Arbeiterbewegung, schrieb 1879 in seinem Standardwerk *Die Frau und der Sozialismus*:

„Nimmt man an, daß die bürgerliche Frauenbewegung alle ihre Forderungen für Gleichberechtigung mit den Männern durchsetzte, so wäre damit weder die Sklaverei, was für unzählige Frauen die heutige Ehe ist, noch die Prostitution, noch die materielle Abhängigkeit der großen Mehrzahl der Ehefrauen von ihren Eheherren aufgehoben [...] Das weibliche Geschlecht in seiner Masse leidet in doppelter Beziehung: einmal leidet es unter der sozialen und gesellschaftlichen Abhängigkeit von der Männerwelt – diese wird durch formale

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Vgl. Esslin, Martin: *Das Theater des Absurden: von Beckett bis Pinter*. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

⁵²¹ Vgl. Ionesco, Eugène: *Die kahle Sängerin: Anti-Stück*. Aus dem Französischen übersetzt von Serge Stauffer. Stuttgart: Reclam 1995.

Gleichberechtigung vor den Gesetzen und in den Rechten zwar gemildert, aber nicht beseitigt –, und durch die ökonomische Abhängigkeit, in der sich die Frauen im allgemeinen und die proletarischen Frauen im besonderen, gleich der proletarischen Männerwelt befinden. Daraus ergibt sich, daß alle Frauen ohne Unterschied ihrer sozialen Stellung, als ein durch unsere Kulturentwicklung von der Männerwelt beherrschtes und benachteiligtes Geschlecht, das Interesse haben, diesen Zustand soweit als möglich zu beseitigen durch Änderungen in den Gesetzen und Einrichtungen der bestehenden Staats- und Gesellschaftsordnung.“⁵²²

Als Gegenentwurf und zugleich Nachfolgerin der bürgerlichen Gesellschaft, in der Frauen unter der sozialen und ökonomischen Abhängigkeit leiden, benennt Bebel eine sozialistische Gesellschaft, in der „Sexualität eine Privatangelegenheit sei.“⁵²³ Im Kapitel *Die Frau in der Zukunft* setzte Bebel seine Argumentation fort:

„Die Frau der neuen Gesellschaft ist sozial und ökonomisch vollkommen unabhängig, sie ist keinem Schein von Herrschaft und Ausbeutung mehr unterworfen, sie steht dem Manne als Freie, Gleiche gegenüber und ist Herrin ihrer Geschicke. [...] In der Liebeswahl ist sie gleich dem Mann frei und ungehindert. Sie freit oder läßt sich freien und schließt den Bund aus keiner anderen Rücksicht als auf ihre Neigung.“⁵²⁴

Nach der sexualökonomischen Theorie bzw. sexuellen Austauschtheorie können „die frühen Stadien von Flirten und Verführung zwischen Männern und Frauen als ein Markt beschrieben werden“, auf dem „Frauen Sex verkaufen und Männer ihn mit nichtsexuellen Ressourcen kaufen.“⁵²⁵ Diese Ressourcen sind nicht immer direkt durch Geld repräsentiert. Dazu gehören ebenso andere Gegenleistungen wie Schutz, materielle Gefälligkeiten, Chancen, gute Noten, Beförderungen, aber auch Respekt, Aufmerksamkeit oder sogar Liebe.⁵²⁶ In ihrer Studie *Warum Frauen im Sozialismus besseren Sex haben* beruft sich Kristen R. Ghodsee auf die Forschung von Roy F. Baumeister und Kathleen D. Vohs:

„Die Grundidee dabei ist, dass Sex eine von Frauen kontrollierte Ware darstellt, weil, so die Autoren, der Sexualtrieb von Frauen schwächer ist als der von Männern. Weil das Prinzip des geringsten Interesses gilt und weil Frauen weniger von ihren sexuellen Trieben beherrscht werden als Männer, haben sie in sexuellen Beziehungen mit Männern Macht. Sie können eine

⁵²² Bebel, August: Einleitung. In: ders.: *Die Frau und der Sozialismus*. 62. Auflage. Berlin: Karl Dietz Verlag 1973, S. 25-31. URL: http://www.mlwerke.de/beb/beaa/beaa_025.htm [Zugriff am 25.03.2020].

⁵²³ Ghodsee, Kristen R.: *Warum Frauen im Sozialismus besseren Sex haben. Und andere Argumente für ökonomische Unabhängigkeit*. Aus dem Englischen von Richard Barth und Ursel Schäfer. Berlin: Suhrkamp 2020, S. 175.

⁵²⁴ Bebel: *Die Frau in der Zukunft*. In: ders.: op.cit., S. 515-522. URL: http://www.mlwerke.de/beb/beaa/beaa_515.htm [Zugriff am 25.03.2020]. Zitiert nach: Ghodsee: op.cit., S. 175.

⁵²⁵ Ghodsee: op.cit., S. 167.

⁵²⁶ Vgl. ebd., S. 168.

Entschädigung von den Männern verlangen, weil Männer die Ware (Sex) mehr wollen als die Frauen.“⁵²⁷

Die sexualökonomische Theorie hat viele Kritiker, die einwenden, dass „sie auf der falschen Annahme beruhe, der Sexualtrieb von Frauen sei schwächer als der von Männern und Frauen hätten ein ‚natürliches‘ Verlangen, Männern als Gegenleistungen für Sex Ressourcen abzuknöpfen.“⁵²⁸ Nichtsdestotrotz erfreut sich diese Theorie großer Beliebtheit, denn sie postuliert, „der Status von Frauen in der Gesellschaft sei ein wichtiger Faktor und beeinflusse die Funktionsweise des Marktes für Sex.“⁵²⁹ Das bedeutet, dass der Preis für die sexuelle Befriedigung dank der Emanzipation sinkt. Da Frauen immer besseren Zugang zu Bildungseinrichtungen und bezahlten Arbeitsmöglichkeiten haben, können sie ihre Grundbedürfnisse auf eine nicht-sexuelle Art und Weise abdecken. Im Anschluss daran soll die sozial-wirtschaftliche Unabhängigkeit der Frauen „zu freierem Sex führen.“⁵³⁰ Wenn Frauen aber keinen offenen Zugriff auf Ressourcen wie Bildung, Arbeitsverhältnis und Geld haben, wird Sex für sie eine wichtige Austauschware, mit der sie ihre Existenz sichern können. Ghodsee bringt ihre Auseinandersetzung mit der sexuellen Austauschtheorie folgendermaßen auf den Punkt:

„Die sexualökonomische Theorie geht von einer kapitalistischen Wirtschaftsordnung aus, in der Frauen über etwas verfügen (Sex), das sie entweder als Sexarbeiterinnen oder in weniger offener, aber nicht weniger kommerzieller Weise verkaufen oder verschenken können [...]. Zur Deckung ihrer Grundbedürfnisse (Essen, Wohnen, Gesundheitsfürsorge, Bildung) müssen sie entweder ihre Sexualität verkaufen, oder Geld verdienen, um auf andere Weise für diese Ressourcen zu bezahlen. Je mehr Gelegenheiten sie haben, um Geld zu verdienen [...], desto weniger sind sie darauf angewiesen, ihre Sexualität zu verkaufen, und desto wahrscheinlicher ist es, dass sie zum Vergnügen Sex haben.“⁵³¹

Der Berlin-Biograf Jens Bisky beschreibt die Prostitution in der Hauptstadt des Deutschen Kaiserreiches zur Zeit der Berliner Moderne, also zu Bebel's Lebzeiten, folgendermaßen:

„Mode war es, die Prostituierte zu idealisieren, in ihr die von der bürgerlichen Welt verstoßene Schwester des unbürgerlichen Künstlers und den Eros zu verehren. Das Leben der vielleicht fünfzigtausend Huren in Berlin dürfte weniger poetisch verlaufen sein, gesperrt ins Dreieck von Polizei, Geschlechtskrankheiten, Armut. [...] Sie hatten es schwer genug: mussten sich anmelden, regelmäßig untersuchen lassen, bei Erkrankung drohte Zwangseinweisung in eine

⁵²⁷ Ebd., S. 167.

⁵²⁸ Ebd., S. 168.

⁵²⁹ Ebd. S. 171.

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ Ebd., S. 172.

Klinik, die Sittenpolizei konnte ihre Wohnung jederzeit kontrollieren, auffälliges Verhalten war ihnen untersagt, nur in bestimmten Gegenden durften sie ihrem Gewerbe nachgehen, das längst eine Fremdenverkehrsattraktion war.“⁵³²

An dieser Stelle soll erneut auf Bebel's Werk zurückgegriffen werden: Im Kapitel *Die Prostitution – eine notwendige soziale Institution der bürgerlichen Welt* unterscheidet er zwischen der Anwendung der Sexualität im Rahmen der ehelichen Praxis und dem sexuellen Gewerbe, in dem Lustakte als bezahlte Dienstleistungen angeboten werden:

„Die Ehe stellt eine Seite des Geschlechtslebens der bürgerlichen Welt dar, die Prostitution die andere. Die Ehe ist der Avers, die Prostitution der Revers der Medaille. Findet die Männerwelt in der Ehe keine Befriedigung, so sucht sie dieselbe in der Regel bei der Prostitution [...]. Die Prostitution wird also zu einer notwendigen sozialen Institution für die bürgerliche Gesellschaft, ebenso wie Polizei, stehendes Heer, Kirche, Unternehmerschaft.“⁵³³

Nach Bebel sind also das eheliche Sexualleben und die Prostitution zwei separate Bereiche von sinnlichen Aktivitäten. Nach der sexualökonomischen Theorie soll diese problematische Unterscheidung jedoch hinterfragt werden. Wenn eine Frau der ehelichen Praxis nachgeht, weil sie dadurch ihre Grundbedürfnisse zu befriedigen versucht, kann man in diesem Falle von einem Akt des Tauschhandels sprechen. Im Sinne der sexuellen Austauschtheorie lässt sich also die Ehe als eine gesetzlich und gesellschaftlich anerkannte Sonderform der Prostitution bezeichnen, dank der Frauen für Sex sämtliche Gegenleistungen erwerben. Es soll jedoch hinzugefügt werden, dass die weibliche Sexualität im Rahmen des Ehebundes historisch durch „ein monopolistisches Prinzip“ gekennzeichnet ist, das „keine sexuellen Beziehungen außerhalb der Ehe“⁵³⁴ erlaubt.

In Bezug auf die oben zitierten Ausführungen von August Bebel und die Postulate der sexuellen Austauschtheorie lässt sich fragen, inwieweit man Niet, die Titelheldin von Müllers Stück, sowie andere Frauenfiguren der Agrarkomödie als sozial und ökonomisch unabhängige Individuen bezeichnen kann. Als Einstieg in diese Problematik können die Worte der niederländischen Forscherin Mineke Schipper dienen:

⁵³² Bisky, Jens: *Berlin. Biographie einer großen Stadt*. 1. Auflage. Berlin: Rowohlt 2019, S. 389 ff.

⁵³³ Bebel: *Die Prostitution – eine notwendige soziale Institution der bürgerlichen Welt*. In: ders.: op. cit., S. 207-242. URL: http://www.mlwerke.de/beb/beaa/beaa_207.htm [Zugriff am 25.03.2020].

⁵³⁴ Foucault, Michel: *Die Freuden der Ehe*. In: ders.: *Sexualität und Wahrheit – Dritter Band: Die Sorge um sich*. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 229-240, hier: S. 237.

„Im Laufe des 20. Jahrhunderts haben Frauen in vielen Bereichen zum ersten Mal Positionen eingenommen, die ihnen bis dahin unzugänglich waren. Diese relativ neue Entwicklung geht überall mit Spannungen, Missmut, Frustration und Gewalt einher. Das Teilen von Privilegien vollzieht sich nie reibungslos.“⁵³⁵

Das erste Beispiel ist ein Ausschnitt aus dem achten Bild. Die Szene zeigt die Beziehung zwischen Schmulka, der Tochter eines Mittelbauers aus der mecklenburgischen Provinz, und Siegfried, einem jungen und überzeugten Kommunisten, der sehr viel liest und ihrer Freundin zum Geburtstag Bebels Werk schenkte. Schmulka ist jedoch weder an einer theoretischen Fortbildung noch an der körperlichen Arbeit auf dem Bauernhof interessiert. Sie ist ein sinnliches, lebensfrohes Mädchen, das keine Lust hat, den Kommunismus aufzubauen:

„Schmulka	Und wenn der Mohn im ganzen Feld blüht, freuts mich. Abends geh ich zum Tanz im neuen Westkleid Wenn ich durchs Dorf geh, hängen alle Weiber Im Fenster, alt und junge, schwarz vor Neid Weil alle Männer mir nachlaufen, aber Ich geh mit keinem, der kein Auto hat.
Siegfried	<i>lacht</i> Ein Auto hat im Kommunismus jeder.
Schmulka	Wenn jeder eins hat, geh ich auch mit jedem.
Siegfried	Das darfst du nicht.
Schmulka	Im Kommunismus darf man.
Siegfried	Wenn alles aufhört, die Moral hört nicht auf.“ ⁵³⁶

Wenngleich sämtliche Produktionsmittel, die in der Landwirtschaft gebraucht werden, das Kollektiveigentum werden sollen, wird der weibliche Körper – nach der bürgerlichen Moral ein Produktionsmittel *par excellence*, das die Fortpflanzung gewährleistet – durch das männliche Monopol beherrscht. Hieraus ist ersichtlich, dass die Alleinberechtigung, einen (jungen) Frauenkörper sexuell zu nutzen, in der Aufbauphase einer sozialistischen Gesellschaft, die in Müllers Komödie porträtiert wird, Grundbedingung einer „legitimen Ausübung“⁵³⁷ der sexuellen Aktivität ist. Das von Foucault beschriebene monopolistische Prinzip wird ebenfalls im Handlungsstrang von Flint sowie Flinte 1 und Flinte 2 thematisiert. Flint, der auf der rhetorischen Ebene für die „Gleichberechtigung und Bildungsfähigkeit der

⁵³⁵ Schipper, Mineke: *Mythos Geschlecht. Eine Weltgeschichte weiblicher Macht und Ohnmacht*. Aus dem Niederländischen übersetzt von Bärbel Jänicke. Stuttgart: Klett-Cotta 2020, S. 9.

⁵³⁶ Müller, Heiner: *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*. In: ders.: *Stücke*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Joachim Fiebach. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1988. S. 35-115, hier: S. 77.

⁵³⁷ Foucault, Michel: *Die Frage des Monopols*. In: ders.: *Sexualität und Wahrheit – Dritter Band: Die Sorge um sich*. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 215-228, hier: S. 220.

Frau⁵³⁸ plädiert, verlässt seine Ehefrau nach mehreren Jahren des Zusammenlebens für eine jüngere Partnerin, Flinte 2, die er „in Abhängigkeit von seinen Wünschen“⁵³⁹ und politischen Ambitionen hält. Es folgen zwei Exzerpte aus dem neunten und dreizehnten Bild:

„Flinte 1 Du wirst doch nicht dasselbe von mir wolln jetzt
 Wie damals, Flint? Es wär auch nicht dasselbe.
Flint Ja, man wird älter.
Flinte 1 Mit andern kannst du noch.
Flint Bleib sachlich [...].
 Fünf Jahr im Lager, keine Frau und nichts
 Da will man noch was leben, wenn man freikommt.
Flinte 1 Mir war der Schoß auch kein Eisloch die Zeit
 Und ich hätt haben können, wonach mir heiß war
 Und hab gewartet die fünf Jahre und
 Wie du gekommen bist, wars für ein halbes.
Flint Ich laß dir deine Freiheit, laß mir meine.
Flinte 1 Sagte der Bräutigam nach dem zehnten Kind.“⁵⁴⁰

„Flint Was willst du hier?
Flinte 2 Tanzen.
Flint Komm mit, heim.
Flinte 2 Tanz ist einmal im Vierteljahr. Soll ich gar kein Vergnügen haben nach zwölf
 Stunden Arbeit? Du kannst doch auch hierbleiben.
Flint Ich leb nicht zum Vergnügen. Komm! *Packt sie.*
Flinte 2 In die Versammlung kann ich nicht, weil ich arbeiten muß für zwei, wenn du
 die Dörfer abfährst für alle. Und mich noch dumm schimpfen lassen, weil ich
 unpolitisch bin. Jetzt hab ich Zeit.
 Flint ohrfeigt Flinte 2. Flinte 1 ohrfeigt Flint. Tauziehen um Flinte 2.
Flinte 1 Hier bleibt sie, wenn sies will. Laß dich nicht an die Kette legen, du kriegst es
 mit mir zu tun. Was sich eine Frau vom Mann gefallen läßt, ist auch Staatsverrat
 hier. Hab ich recht, Bürgermeister?
Flint *reibt sich die Backe, läßt Flinte 2 los, zu Heinz und Siegfried* Sie hat recht,
 was? *Geht.*
Flinte 1 *zu Flinte 2, die ihm nachlaufen will* Hier bleibst du. Willst du dich
 wegschmeißen? Vielleicht blätterst du ihm noch die Seiten um, wenn er die
 Gleichberechtigung auswendig lernt. Setz ihm Hörner auf, dann weiß er, was
 er an dir hat.“⁵⁴¹

Die Frage des Monopols steht im Stück im Widerspruch zu der von Bebel postulierten Abschaffung der Frauenunterdrückung sowie der von der marxistischen Theorie beanspruchten

⁵³⁸ Schulz, Genia: Die Umsiedlerin/Die Bauern. In: Lehmann/Primavesi (2003), S. 280-286, hier: S. 284.

⁵³⁹ Ebd.

⁵⁴⁰ Müller, Heiner: *Die Umsiedlerin...* In: ders. (1988), S. 79 f.

⁵⁴¹ Ebd., S. 108.

Gleichberechtigung. Weiterhin steht Flints Haltung ebenfalls im Widerstreit mit den Zielen des 1947 gegründeten Demokratischen Frauenbundes Deutschlands (DFD), der sich für die Gleichberechtigung der Frauen in Ostdeutschland einsetzte.⁵⁴² Ghodsee betont in diesem Zusammenhang, dass „[s]ozialistische Ideen zur Emanzipation der Frau [...] eine der Triebfedern der russischen Oktoberrevolution von 1917“⁵⁴³ hätten werden sollen. Die Widersprüchlichkeit des ostdeutschen Sozialismus in seiner Aufbauphase wird in Müllers Komödie an mehreren Stellen, unter anderem in Siegfrieds Monolog, hervorgehoben:

„Ohne Widersprüche
Gings dreimal schneller mit dem Kommunismus.
Zum Beispiel: wär kein Hunger, wieviel Brot gäbs.“⁵⁴⁴

Darüber hinaus hängt die weibliche Sexualität in Müllers Stück mit der Problematik der Fortpflanzung und dem demografischen Aufbau des Sozialismus nach dem Kriegsende zusammen. Fondrak, von dem die Umsiedlerin Niet ein außereheliches Kind erwartet, formuliert die Beziehung zwischen der Sexualität und der sozialistischen Produktion folgendermaßen:

„Ich hab die Moral: der Kommunismus braucht mehr Leute, daß er schnell geht, und aus einer Frau, wens hochkommt, kommt im Jahr ein Kind, Zwillinge sind schon ein Glücksfall. Überall, steht in der Zeitung, steigern sie die Produktion jetzt. Da muß sich die Moral auch nach der Decke strecken.“⁵⁴⁵

Nachdem Fondrak das dreimalige Angebot ablehnt, das Ackerland nach dem verstorbenen Ketzler zu übernehmen und bewirtschaften, übergibt Flint den verlassenen Bauernhof der Umsiedlerin: „Also du siedelst um auf Ketzlers Hof.“⁵⁴⁶ Dadurch fängt das emanzipatorische Narrativ an: Niet bekommt die Möglichkeit, ihr Leben selbstständig zu gestalten. Sie lehnt Fondraks Vorschlag ab, zusammen in den Westen zu ziehen, und entscheidet sich, in Ostdeutschland zu bleiben und dort zu arbeiten. Sie lehnt ebenfalls den Heiratsantrag von Mütze/Glatze ab, der eine Frau am Herd und im Bett benötigt:

⁵⁴² Vgl. Bouillot, Corinne: *Auferstanden aus Ruinen. Die Frauenbewegung in der DDR*. Bundeszentrale für politische Bildung, 08.09.2008. URL: <https://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35279/neuanfang-im-osten?p=0> [Zugriff am 25.03.2020].

⁵⁴³ Ghodsee: op.cit., S. 139.

⁵⁴⁴ Müller, Heiner: *Die Umsiedlerin...* In: ders. (1988), S. 79.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 70.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 107.

„Niet *lacht*

Kein anderer wärs wohl, wenn ich einen Mann wollt
Und einen Vater für mein Kind. Ich wills nicht.
Grad von den Knien aufgestanden und
Hervorgekrochen unter einem Mann
Der nicht der beste war, der schlimmste auch nicht
Soll ich mich auf den Rücken legen wieder
In Eile unter einen andern Mann
Wärs auch der beste, und Sie sinds vielleicht
Als wär kein anderer Platz, für den die Frau paßt.“⁵⁴⁷

Durch ihre Absage an Fondrak und Mütze/Glatze hat Niet ihr entschiedenes „Nein“ an die Ehe als ein Instrument der Unterdrückung und ein hoffnungsvolles „Ja“ an die eigene Selbstbestimmung geäußert. Ihre Entscheidung kann daher im Anschluss an die Worte von Marx und Engels ausgelegt werden:

„Der Bourgeois sieht in seiner Frau ein bloßes Produktions-Instrument. Er hört, daß die Produktions-Instrumente gemeinschaftlich ausgebeutet werden sollen und kann sich natürlich nichts anderes denken, als daß das Los der Gemeinschaftlichkeit die Weiber gleichfalls treffen wird [...]. Er ahnt nicht, daß es sich eben darum handelt, die Stellung der Weiber als bloßer Produktions-Instrumente aufzuheben.“⁵⁴⁸

In diesem Sinne ist Niets Entscheidung ebenfalls eine Befürwortung einer friedlichen Koexistenz auf dem Lande, die auf Respekt und Gleichberechtigung beruht. Eine intensive Auseinandersetzung mit dem Frieden, die 1962 für Peter Hacks von primärer Bedeutung wurde, ist bereits in Müllers Komödie in Beutlers Worten präfiguriert:

„Ein Kind kommt ohne Vater aus, wenns sein muß
Wie viele müssens! ohne Frieden nicht.
Und unser Staat, das weiß man, ist der Frieden.“⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ Ebd., S. 110 f.

⁵⁴⁸ Marx, Karl / Engels, Friedrich: Manifest der Kommunistischen Partei. In: *Deutsche Geschichtsphilosophie von Lessing bis Jaspers*. Hg. und eing. von Kurt Rossmann. Birsfelden/Basel: Verlag Schibli-Doppler 1959, S. 242-284, hier: S. 265.

⁵⁴⁹ Müller, Heiner: *Die Umsiedlerin...* In: ders. (1988), S. 65.

4.2 Der Frieden

„Glück und Frieden sei beschieden
Deutschland, unserm Vaterland.
Alle Welt sehnt sich nach Frieden,
Reicht den Völkern eure Hand.
Wenn wir brüderlich uns einen,
Schlagen wir des Volkes Feind!
Laßt das Licht des Friedens scheinen,
Daß nie eine Mutter mehr
Ihren Sohn beweint.“

Johannes R. Becher

„Frieden ist nicht alles, aber ohne Frieden ist alles nichts.“

Willy Brandt

Die Antike-Rezeption stellt ein essenzielles Kapitel der DDR-Dramatik dar. Wenngleich Hacks und Müller nicht die einzigen Autoren waren, die sich in ihren Dramentexten konzeptuell der Aufarbeitung der antiken Stoffe zuwandten,⁵⁵⁰ war „ihre Aneignung [...] exemplarisch und künstlerisch weitreichend.“⁵⁵¹ Die Rezeption griechischer Dramatik begann mit Hacks' Komödie *Der Frieden*, die am 14. Oktober 1962 am Deutschen Theater Berlin uraufgeführt wurde.⁵⁵² Die Inszenierung unter der Regie von Benno Besson war ein großer Erfolg: Innerhalb von 12 Jahren wurde sie etwa 250 mal aufgeführt.⁵⁵³ *Der Frieden* markiert eine Zäsur in der dramatischen Praxis Hacks' und ist eine poetologische Ankündigung seiner sozialistischen Klassik. Diese neue Positionsbestimmung kommentierte Hacks retrospektiv 1975 mit den Worten: „Klassiker sind heilig. Man darf sie nur verändern, wenn man sie verbessert.“⁵⁵⁴ Damit distanzierte sich der Dichter deutlich von der Position Brechts, der Klassiker bekanntlich als „frei verfügbares Material“⁵⁵⁵ betrachtete.

⁵⁵⁰ Riewoldt macht diesbezüglich auf Karls Mickels *Nausikaa* (1968), Joachim Knauths *Die Weibervollversammlung* (1965) sowie Armin Stolpers *Amphitryon* (1967) aufmerksam.

⁵⁵¹ Riewoldt, Otto F.: Theaterarbeit. Über den Wirkungszusammenhang von Bühne, Dramatik, Kulturpolitik und Publikum. In: Schmitt, Hans-Jürgen (Hg.): *Die Literatur der DDR*. [Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 11]. München / Wien: Carl Hanser Verlag 1983, S. 133-186, hier: S. 164.

⁵⁵² Vgl. Weber, R. (2015), S. 188.

⁵⁵³ Vgl. Trilse, Christoph: *Peter Hacks. Leben und Werk*. Westberlin: Verlag das europäische buch 1980, S. 154-163, hier: S. 155.

⁵⁵⁴ Hacks, Peter: Über das Revidieren von Klassikern. In: *Theater heute*, 16. Jg. (1975), Sonderheft „Theater 1975“, S. 124-128. Ebenfalls abgedruckt in: Hacks, Peter: *Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze*. Düsseldorf: Claassen-Verlag 1977, S. 197-213.

⁵⁵⁵ Stucke, Frank: *Die Aristophanes-Bearbeitungen von Peter Hacks*. Berlin: Tenea 2002, S. 28.

Die Handlung der Aristophanischen Komödie ist bekannt: „Der Bauer Trygaios fliegt auf einem Riesen-Mistkäfer in den Himmel, befreit mit einem Chor attischer Bauern die Friedensgöttin Eirene und gewinnt für sich die Göttin Opora (Hacks übersetzt: Lenzwonne).“⁵⁵⁶ Trilse benennt diesbezüglich drei Punkte, die seiner Meinung nach für eine gelungene Aristophanes-Rezeption ausschlaggebend sind:

1. historische Zeit „politischer Bewegungen im Zeichen sich sammelnder progressiv-demokratischer oder sozialistischer Kräfte, besonders im Kampf um den Frieden“⁵⁵⁷;
2. sozialistisch-progressive Weltanschauung des Autors bzw. der Autorin;
3. Übertragung der großen aristophanischen Themen, d.h. des Friedens sowie gesellschaftlicher Utopien, in das neue Kunstwerk.

Unter der Voraussetzung, dass Hacks' Komödie alle drei Punkte realisiert, lässt sie sich als eine gelungene Aristophanes-Adaption bezeichnen. An dieser Stelle könnte man jedoch fragen, warum Hacks 1962 nach diesem Titel griff. Die Gründe, die den Dramatiker dazu bewogen, legt im Einzelnen Frank Stucke dar.⁵⁵⁸ Den Anlass für eine Aristophanes-Bearbeitung soll das Deutsche Theater Berlin gegeben haben, an dem der Dichter als Dramaturg eingestellt war und von dem er einen Auftrag erhielt. In einem Brief an Heiner Kipphardt vom 25. Mai 1961 schreibt er: „ich habe vom DT den Auftrag, einen Aristophanes neuzuschreiben.“⁵⁵⁹ Aus dem Briefwechsel wird allmählich klar, dass es Hacks' Entscheidung war, gerade *Der Frieden* zu bearbeiten. Bei der Lektüre der altgriechischen Komödie soll ihm klar geworden sein, dass dieses Werk für seine Gegenwart gut geeignet ist.⁵⁶⁰ In Bezug auf die erste Voraussetzung von Trilse, d.h. den angemessenen historischen Moment, lässt sich jedoch nachfragen, was den Dramatiker dazu veranlasste, sich dem Stück *Der Frieden* zu widmen. Eine Antwort darauf können Hacks' eigene Notizen anbieten, die er mit einer Überschrift *Streitpunkte in der Imperialismusfrage nebst einigen vorhandenen Antworten* versehen hat. In den stichpunktartigen Anmerkungen taucht bereits auf der ersten Seite eine Frage nach dem Frieden auf: „Ist der Imp fähig zu Frieden? Zur Koexistenz mit dem Kommunismus? Warum sollte er?

⁵⁵⁶ Greiner, Bernhard: „Zweiter Clown im kommunistischen Frühling“. Peter Hacks und die Geschichte der komischen Figur im Drama der DDR. In: Profitlich, U. (Hg.): *Dramatik der DDR*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 344-374, hier: S. 358.

⁵⁵⁷ Trilse, Christoph: *Peter Hacks. Leben und Werk*. Westberlin: Verlag das europäische buch 1980, S. 155.

⁵⁵⁸ Vgl. Stucke, Frank: *Die Aristophanes-Bearbeitungen von Peter Hacks*. Berlin: Tenea 2002, S. 30 ff.

⁵⁵⁹ Hacks, Peter: Brief an Heinar Kipphardt vom 25. Mai 1961. In: Kipphardt, Heinar: *Schreibt die Wahrheit. Essays, Briefe, Entwürfe. Band I: 1949-1964*. Hrsg. von Uwe Naumann unter Mitarb. von Pia Kipphardt. Reinbek 1989, S. 197. Zitiert nach: Stucke: op. cit., S. 30.

⁵⁶⁰ Vgl. ebd., S. 31.

Ulbricht: Nein. Er ist fähig, auf Zeit Kreide zu fressen.“⁵⁶¹ Die Frage nach dem Frieden steht also im engen Zusammenhang mit dem imperialistischen „Streben von Staaten, ihre Macht weit über die eigenen Landesgrenzen hinaus auszudehnen“⁵⁶² und dem kommunistischen Gegenentwurf. Nach der Auffassung des austromarxistischen Theoretikers Rudolf Hilferding, auf den sich Hacks in den erwähnten Notizen beruft, ist der Imperialismus ein natürliches Resultat der Kapitalakkumulation und dessen Kampf um Aufrechterhaltung und Erhöhung der Profitrate. Das Finanzkapital unterstützt, so Hilferding, die imperialistische Politik, indem es kapitalistische Produktionsverhältnisse in der ganzen Erdkugel verbreitet. Die Herrschaft des Finanzkapitals entspannt jedoch keineswegs Klassenunterschiede, sondern sie verschärft sie zu der Alarmstufe und eliminiert dabei politische Zwischenkräfte. Im Endergebnis gibt es nur zwei antagonistische Gruppen: die Finanzoligarchie und das Proletariat. Die Antwort des Proletariats auf die vom Imperialismus ausgelösten Konzernherrschaft, Kapitalexpert und Kriege kann nach Hilferding nur der Sozialismus sein.⁵⁶³

Eine ähnlich formulierte Antwort bietet die promovierte Ökonomin Rosa Luxemburg, die in ihrem „wissenschaftliche[n] Hauptwerk“⁵⁶⁴ *Die Akkumulation des Kapitals* aus dem Jahre 1913 einen wesentlichen Beitrag zur volkswirtschaftlichen Erklärung des Imperialismus leistete. Sie geht von der These aus, dass *Das Kapital*, in dem Karl Marx „ein theoretisches Schema grenzenloser Akkumulation in einer ausschließlich aus Arbeitern und Kapitalisten bestehenden Gesellschaft entwickelt[e]“, „ein unabgeschlossenes Werk ist“.⁵⁶⁵ Im Anschluss daran betont sie die Notwendigkeit der dauerhaften Öffnung neuer nicht-kapitalistischer Gebiete, die die imperialistische Fortsetzung der Akkumulation gewährleistet. Wenngleich ihr Werk große Resonanz fand, macht der Luxemburg-Biograf Ernst Piper auf viele Zurückweisungen aufmerksam:

„Die *Akkumulation des Kapitals* hatte in der Öffentlichkeit einen schweren Stand. Die Intention, Marx weiterentwickeln oder gar übertreffen zu wollen, galt als eher vermessen. Man

⁵⁶¹ Hacks, Peter: *Streitpunkte in der Imperialismusfrage nebst einigen vorhandenen Antworten*. Manuskript aus dem Archiv der Peter-Hacks-Gesellschaft. URL: http://www.peter-hacks-gesellschaft.de/images/downloads/zum_imperialismus.pdf [Zugriff am 20.01.2020].

⁵⁶² Schneider, Gerd / Toyka-Seid, Christiane: *Das junge Politik-Lexikon*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2020. URL: <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/161225/imperialismus> [Zugriff am 05.02.2020].

⁵⁶³ Vgl. Kołakowski, Leszek: *Glównie nurty marksizmu*. Tom 2. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2013 [E-Book]. Siehe auch: Hilferding, Rudolf: *Das Finanzkapital. Eine Studie über die jüngste Entwicklung des Kapitalismus*. Wien: Europa-Verlag 1968.

⁵⁶⁴ Piper, Ernst: *Rosa Luxemburg. Ein Leben*. München: Karl Blessing Verlag 2019, S. 574.

⁵⁶⁵ Schmidt, Ingo: Kampf der Giganten. Streibare Imperialismustheorien. In: *LuXemburg. Gesellschaftsanalyse und linke Praxis*. Heft 03/2018. Berlin: Rosa-Luxemburg-Stiftung 2018, S. 88-95, hier: S. 90.

war nicht an theoretischen Rechenmodellen zur Entwicklung des Kapitalismus interessiert, sondern eher an Prognosen, wann es denn nun so weit sei mit dem schon intensiv erwarteten Untergang des Kapitalismus. Das verleitete die Zeitgenossen zu einer falschen Lektüre des Buches.“⁵⁶⁶

Luxemburgs Leistung wurde allerdings einige Jahre darauf von Georg Lukács anerkannt, der bereits Anfang der zwanziger Jahre in seiner Essaysammlung *Geschichte und Klassenbewußtsein* die Denkerin als „echte Dialektikerin“ bezeichnete, die „die Unmöglichkeit einer rein kapitalistischen Gesellschaft als Tendenz der Entwicklung“⁵⁶⁷ darlegte. Das Kapitel *Schutzzoll und Akkumulation* fängt Luxemburg mit einem Definitionsversuch an:

„Der Imperialismus ist der politische Ausdruck des Prozesses der Kapitalakkumulation in ihrem Konkurrenzkampf um die Reste des noch nicht mit Beschlag belegten nicht kapitalistischen Weltmilieus. Geographisch umfaßt dieses Milieu heute noch die weitesten Gebiete der Erde. Gemessen jedoch an der gewaltigen Masse des bereits akkumulierten Kapitals der alten kapitalistischen Länder, das um die Absatzmöglichkeiten für sein Mehrprodukt wie um Kapitalisierungsmöglichkeiten für seinen Mehrwert ringt [...] erscheint das seiner Expansion noch verbleibende Feld als ein geringer Rest.“⁵⁶⁸

Die Gewalttätigkeit der kapitalistischen Eroberungen ist eins der Hauptmerkmale der imperialistischen Politik, auf die Luxemburg aufmerksam macht:

„Bei der hohen Entwicklung und der immer heftigeren Konkurrenz der kapitalistischen Länder um die Erwerbung nichtkapitalistischer Gebiete nimmt der Imperialismus an Energie und an Gewalttätigkeit zu, sowohl in seinem aggressiven Vorgehen gegen die nichtkapitalistische Welt wie in der Verschärfung der Gegensätze zwischen den konkurrierenden kapitalistischen Ländern.“⁵⁶⁹

Wenngleich das Erbe des wissenschaftlichen Sozialismus, den Rosa Luxemburg zu prägen versuchte, sich in der Vergangenheit aus unterschiedlichen Gründen meistens am Rande der marxistischen Tradition befand, verlieren ihre Gedanken, die noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges niedergeschrieben wurden, bis heute nicht an Bedeutung. Als Beweis dafür dient die von dem US-amerikanischen Senator und zweimaligen Präsidentschaftskandidaten Bernie Sanders betriebene luxemburgistische Politik des demokratischen Sozialismus, die auf

⁵⁶⁶ Piper (2019), S. 580 f.

⁵⁶⁷ Lukács, Georg: Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats. In: ders.: *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1970, S. 170-355, hier: S. 316.

⁵⁶⁸ Luxemburg, Rosa: Die Akkumulation des Kapitals. In: dies.: *Gesammelte Werke*. Mosaicum 2017 [E-Book].

⁵⁶⁹ Ebd.

einen friedlichen „transformativen Wandel“⁵⁷⁰ ausgerichtet ist. Die knapp geschilderte Imperialismus-Auffassung von Luxemburg ist in diesem Abschnitt jedoch insofern relevant, als sie in engem Zusammenhang mit Überlegungen Hacks' zu diesem Thema steht. In seinen *Streitpunkten in der Imperialismusfrage...* notierte der Dramatiker: „Alle gegen Luxemburg. Aber sind nicht Ulbrichts ‚andere Zwecke‘ im Sozialismus was sehr ähnliches wie Luxemburgs ‚andere Personen‘?“⁵⁷¹ Man soll an dieser Stelle zugeben, dass Luxemburgs Ansichten von Anfang an sogar in ihren eigenen Kreisen umstritten waren. Alex Demirović merkt dazu an: „Vielen in der Führung der SPD war sie zu radikal und zu demokratisch. Das war auch unter ihren Nachfolgern in der Führung der KPD der Fall.“⁵⁷² Die Leiterin der Berliner KPD Ruth Fischer bezeichnete Luxemburgs Auffassung von Freiheit als Freiheit der Andersdenkenden sogar abwertend als „Syphilisbazillus“.⁵⁷³ Nichtsdestotrotz gilt Luxemburg bis heute „aufgrund ihrer Kritik an Lenin und ihres Freiheitsverständnisses vielen Linken als eine Art Lichtgestalt und Vertreterin eines demokratischen Sozialismus“⁵⁷⁴, was ohnehin oft zur Debatte gestellt wird. Ihre positive Einstellung zu demokratischen Einrichtungen bekundet sich unübersehbar in der letzten Phase ihres Lebens:

“Und je demokratischer die Institution, je lebendiger und kräftiger der Pulsschlag des politischen Lebens der Masse ist, um so unmittelbarer und genauer ist die Wirkung [...] Gewiß, jede demokratische Institution hat ihre Schranken und Mängel, was sie wohl mit sämtlichen menschlichen Institutionen teilt. Nur ist das Heilmittel, das Trotzki und Lenin gefunden: die Beseitigung der Demokratie überhaupt, noch schlimmer als das Übel, dem es steuern soll: es verschüttet nämlich den lebendigen Quell selbst, aus dem heraus alle angeborenen Unzulänglichkeiten der sozialen Institutionen allein korrigiert werden können. Das aktive, ungehemmte, energische politische Leben der breitesten Volksmassen.“⁵⁷⁵

In der Tradition des marxistischen Denkens blieb Luxemburgs Verständnis von Freiheit umstritten und verkannt, was Hacks in seinen Notizen übrigens bestätigt. Demirović betont in diesem Zusammenhang: „Bis hin zu Lukács waren viele bereit, das Individuum dem Kollektiv

⁵⁷⁰ Sanders, Bernie: Der Weg, den ich demokratischen Sozialismus nenne. In: Candeias, Mario (Hg.): *Lust auf Sozialismus... für die Zukunft sorgen*. Aus dem Amerikanischen von Charlotte Thießen. Berlin: Rosa-Luxemburg-Stiftung 2020, S. 17-24, hier: S. 24.

⁵⁷¹ Hacks, Peter: *Streitpunkte in der Imperialismusfrage nebst einigen vorhandenen Antworten*. Manuskript aus dem Archiv der Peter-Hacks-Gesellschaft. URL: http://www.peter-hacks-gesellschaft.de/images/downloads/zum_imperialismus.pdf [Zugriff am 20.01.2020].

⁵⁷² Demirović, Alex: Eine neue Zivilisation. In: *Luxemburg. Gesellschaftsanalyse und linke Praxis*. Heft 03/2018. Berlin: Rosa-Luxemburg-Stiftung 2018, S. 18-25, hier: S. 18.

⁵⁷³ Ebd.

⁵⁷⁴ Ebd.

⁵⁷⁵ Luxemburg, Rosa: Zur russischen Revolution [1918]. In: dies.: *Gesammelte Werke*. Musicaicum 2017 [E-Book]. Zitiert nach: Demirović (2018), S. 23.

unterzuordnen, mit dem Versprechen, dass es dann allen besser gehen würde.“⁵⁷⁶ In Bezug auf Luxemburgs Auffassung lässt sich das Gegenteil feststellen: „Im Gebrauch der Freiheit entfaltet sich jene kooperative, kommunikative Produktivität, die für eine freie Assoziation konstitutiv ist.“⁵⁷⁷ Dem liegt der Gedanke zugrunde, dass sich der Sozialismus „nicht autoritär herbeiführen und aufrechterhalten, sondern nur im Medium der Überzeugungen und Praktiken der überwiegenden Mehrheit verwirklichen lässt.“⁵⁷⁸

Da sich Hacks der Rolle des Luxemburgismus in der Imperialismus- und Friedensdebatte seiner Zeit offensichtlich bewusst war, soll im Folgenden seine Adaption der Aristophanischen Komödie *Der Frieden* in Bezug auf Luxemburgs Text *Friedensutopien* analysiert werden, der 1911, also in der Endphase der Zweiten Internationale, verfasst wurde. Das Anliegen dieser komparatistischen Analyse ist eine kritische Bewertung der Aktualität und Leistungsfähigkeit von Hacks' Komödie im Jahre 1962, also in der Zeit, als Ostberlin bereits seit einigen Monaten durch die Mauer abgeriegelt war, die Kubakrise bzw. Karibische Krise zur Eskalierung des Kalten Krieges führte und der polnische Außenminister Adam Rapacki im Gegenzug zum steigenden Risiko eines globalen Atomkonfliktes die vorletzte Fassung seines Planes für eine atomwaffenfreie Zone im Zentraleuropa vorlegte, die jedoch sowohl von den USA als auch von der Bundesregierung unter Konrad Adenauer „hartnäckig“⁵⁷⁹ abgelehnt wurde:

„Das Ziel ist die Abschaffung von Kernwaffen und der Mittel zu ihrer Beförderung, sowie eine Herabsetzung der Streitkräfte und Rüstungen innerhalb eines begrenzten Gebietes. Dieses Gebiet umfasst die Volksrepublik Polen, die Tschechoslowakische Sozialistische Republik, die Deutsche Demokratische Republik und die Bundesrepublik Deutschland.“⁵⁸⁰

Im Zusammenhang mit der Atmosphäre einer nuklearen Bedrohung, die auf der politischen Weltbühne Anfang sechziger Jahre vorherrschte, soll auf den literarischen Ursprung des Kompositums „Atombombe“ hingewiesen werden. Dieser Begriff erschien erstmals 1914 im Roman *Befreite Welt* von Herbert George Wells, in dem der britische Autor die Erfindung der

⁵⁷⁶ Demirović (2018), S. 25.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Ebd.

⁵⁷⁹ Ashkenasi, Abraham: *Reformpartei und Außenpolitik. Die Außenpolitik der SPD Berlin-Bonn*. Köln/Opladen: Westdeutscher Verlag 1968, S. 142.

⁵⁸⁰ *Rapacki-Plan*. Die dritte Fassung vom 28. März 1962. URL: <http://www.atomwaffena-z.info/glossar/r/texte/artikel/2bac558045/rapacki-plan.html> [Zugriff am 05.02.2020]. Siehe auch: Memorandum des polnischen Außenministeriums zum Rapacki-Plan vom 14./15. Februar 1958. In: Herder-Institut (Hg.): *Dokumente und Materialien zur ostmitteleuropäischen Geschichte*. Themenmodul "Volksrepublik Polen", bearb. von Ingo Eser. URL: <https://www.herder-institut.de/resolve/qid/522.html> [Zugriff am 09.08.2020].

Atomkraft im Jahre 1933 antizipierte. Die neue Energiequelle sollte, nach Wells, einen Zusammenbruch der modernen Zivilisation, steigende Arbeitslosigkeit, Unruhe und schließlich einen Krieg hervorrufen, der 1953 in einen Atombombenabwurf auf Berlin münden würde.⁵⁸¹ In seiner Essaysammlung *Die Maßgaben der Kunst* erklärt Hacks, warum er sich für die Bearbeitung der Komödie *Der Frieden* entschied. Der Dramatiker nennt dabei sowohl politische als auch ästhetische Gründe:

„Der erste Grund liegt im Stoff. Der Mensch unserer Jahrhunderthälfte, der zweifelt, ob er in der Zeit nach oder vor dem letzten Weltkrieg lebt, versteht den Dichter eines der frühesten Weltkriege. Das Wort Frieden ist wieder einmal der Sphäre politischer Entscheidungen entwachsen und zum obersten aller sittlichen Begriffe geworden. Der andere Grund liegt in der Behandlung des Stoffes. [...] Die Kompliziertheit der politischen Auseinandersetzung hat das Niveau der geistigen Auseinandersetzung in den letzten fünf Jahren erhöht; hiermit zusammen hängt die Neuentdeckung der Eigengesetzlichkeit der Kunst.“⁵⁸²

Hacks war damals in seinen Überlegungen nicht vereinzelt. Am 20. Februar 1962 fand am Schauspielhaus Zürich die Uraufführung der Komödie Friedrich Dürrenmatts *Die Physiker* statt, die „vor dem Hintergrund des Kalten Krieges das durch die Atombombe dokumentierte Vernichtungspotenzial der modernen Naturwissenschaft thematisiert.“⁵⁸³ Und bereits 1958 veröffentlichte der deutsche Philosoph Karl Jaspers die Schrift *Die Atombombe und die Zukunft des Menschen. Politisches Bewußtsein in unserer Zeit*, die auf seinem 1956 von Radio Basel ausgestrahlten Rundfunkvortrag basiert. Jaspers thematisiert da „die weltpolitische Lage als Grenzsituation“ bzw. „paradoxe Situation“, in der „Weltfrieden nunmehr nur noch durch den ‚Einsatz‘ der bisher mächtigsten Waffe garantiert werden kann.“⁵⁸⁴ Ferner ist seine Abhandlung eine „Gesellschafts- und Kulturkritik der jungen Bundesrepublik“⁵⁸⁵ und insbesondere eine Kritik an dem CDU-Bundeskanzler Konrad Adenauer und seinem „zielstrebig verfolgte[n] Einstieg in die Atompolitik, der für die BRD sowohl eine zivile

⁵⁸¹ Vgl. Petříček, Miroslav: *Filosofie en noir*. Edice Myšlení současnosti. Vydání první. Praha: Nakladatelství Karolinum 2018 [E-Book]. Siehe auch: Schenkel, Elmar: *Keplers Dämon. Begegnungen zwischen Literatur, Traum und Wissenschaft*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 2016, S. 244-256.

⁵⁸² Hacks, Peter: *Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze*. Düsseldorf: Claassen Verlag 1977. Zitiert nach: Stucke: op. cit., S. 31.

⁵⁸³ Lohmann, Malte: Friedrich Dürrenmatt: *Die Physiker*. Eine Komödie in 2 Akten. In: Agazzi, Elena / Schutz, Erhard H. (Hg.): *Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 462-465, hier: S. 462.

⁵⁸⁴ Wiedner, Saskia: Karl Jaspers: *Die Atombombe und die Zukunft des Menschen. Politisches Bewußtsein in unserer Zeit*. In: Agazzi, Elena / Schutz, Erhard H. (Hg.): *Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 455-458, hier: S. 455.

⁵⁸⁵ Ebd.

Nutzung der Atomenergie als auch eine militärische Aufrüstung der Bundeswehr mit Atomwaffen vorsah“.⁵⁸⁶ Saskia Wiedner bemerkt dazu:

„Vor dem Hintergrund der seit 1955 systematisch betriebenen Atompolitik Adenauers und seines Verteidigungsministers Franz Josef Strauß gewann der Text politisches Gewicht und spaltete die Diskussion um Atomforschung und Atomwaffen.“⁵⁸⁷

Stucke behauptet zurecht, dass der Frieden als ein höchstaktuelles Thema bei Hacks nicht nur als „tagespolitische Angelegenheit“⁵⁸⁸, sondern auch als ein transzendentes Phänomen behandelt wird. Gleichzeitig macht er auf das Verhältnis der Utopie zur Realität aufmerksam, dessen sinnliche Vorführung „im Bild der Hochzeitsfeier von Trygaios und Opora“⁵⁸⁹ realisiert wird. Nach seiner Auffassung entdeckte Hacks im Werk Aristophanes’ die Möglichkeit, im Rahmen seines Programms der sozialistischen Klassik „die Utopie erfüllten menschlichen Lebens [...] auf der Grundlage der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse“⁵⁹⁰ darzustellen. Nach Grubners Überzeugung lässt sich die Aristophanes-Bearbeitung „ohne Abstriche als erstes Produkt der ‚sozialistischen Klassik‘ lesen, da das Stück alle von Hacks geforderten Merkmale aufweist.“⁵⁹¹ Dazu zählt die Forscherin: die Beziehung zu der Alten Komödie, der große „menschheitsrelevante[]“ Inhalt (Krieg und Frieden), „die hoch artifizielle Formensprache“⁵⁹² sowie die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Realität und Utopie. In Anlehnung an Zygmunt Bauman ließe sich die Utopie als eine Vision einer künftigen und unbedingt besseren Welt definieren. Daher soll auf einige wenige Funktionen der Utopie hingewiesen werden, die Bauman in Bezug auf den Sozialismus folgendermaßen zusammenfasst⁵⁹³:

1. Relativierung der Gegenwart: Die Anwesenheit einer Utopie ermöglicht eine kritische Haltung und eine kritische Praxis, die ihrerseits eine Voraussetzung für das Nachdenken über alternative Lösungen von Problemen der Gegenwart schaffen.
2. Extrapolation der Gegenwart: Utopien überschreiten die Grenzen der Theorie und Praxis, weil sie sowohl über die der Philosophie zugrunde liegende Frage „Was kann

⁵⁸⁶ Ebd., S. 456.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 457.

⁵⁸⁸ Stucke: op. cit., S. 31.

⁵⁸⁹ Ebd., S. 32.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 33.

⁵⁹¹ Grubner (2016), S. 65.

⁵⁹² Ebd.

⁵⁹³ Vgl. Bauman, Zygmunt: *Socjalizm. Utopia w dzialaniu*. Der englische Originaltitel: *Socialism: The Active Utopia* [1976]. Aus dem Englischen von Michał Bogdan. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2010, S. 9-16.

ich wissen?“ als auch über die ideologisch-politisch ausgerichtete Frage „Was soll ich tun?“ hinausgehen. Die Domäne der Utopien ist, so Bauman, eher die dritte Frage Kants, d.h. „Was darf ich hoffen?“. Die treibende Kraft der Suche nach der Utopie ist seiner Meinung nach weder die praktische noch theoretische Vernunft, sondern das von Ernst Bloch formulierte Prinzip der Hoffnung. Die Hoffnung ist ein Bindemittel zwischen praktischen und theoretischen Interessen, weil sie von Natur aus realitätskritisch ist.

3. Aufteilung der gemeinsamen Realität in eine Reihe konkurrierender Projekte und Schätzungen: Da die Gesellschaft aus ungleichen Menschengruppen besteht, die sich aufgrund des ungleichen Zugangs zu Gütern und Dienstleistungen wie auch zu den Instrumenten des sozialen Handelns voneinander unterscheiden, stellt die Utopie einen integralen Bestandteil der kritischen Haltung einer konkreten gesellschaftlichen Gruppe dar. So entstandene Utopien legen signifikante Unterschiede in den sozialen Interessen offen.
4. Beeinflussung des aktuellen Verlaufs historischer Ereignisse: Bauman untermauert seine These mit dem von Gramsci genannten Prinzip organisierten Handelns und gibt als Beispiel die Geschichte der Entstehung der Vereinigten Staaten von Amerika an, deren Grundlage das Versprechen der Gleichheit war.

In Bezug auf Hacks' Nachdichtung ließe sich fragen, inwiefern sein Damentext die von Bauman postulierten Funktionen berücksichtigt. Bevor jedoch darauf eingegangen wird, soll *Der Frieden* in Anlehnung an Luxemburgs *Friedensutopien* analysiert und interpretiert werden.

Aristophanes' Komödie wurde anlässlich der Großen Dionysien des Jahres 421 v.u.Z., d.h. gegen Ende der ersten Phase des Peloponnesischen Krieges, verfasst.⁵⁹⁴ Kurz nach der Aufführung wurde der vorläufige Friedensvertrag zwischen Athen und Sparta, der sog. Niciasfrieden, abgeschlossen. Hacks' Stück widerspiegelt die politischen Verhältnisse der Zeit, gleichzeitig aber hält es Abstand von den konkreten geschichtlichen Ereignissen. Der Text beginnt mit der Klage des Chorführers: „Es ist Krieg, es ist Krieg. O Jammer, es ist

⁵⁹⁴ Vgl. Möllendorff, Peter von: *Aristophanes*. Hildesheim u.a.: Olms 2002, S. 72. Siehe auch: Stucke: op. cit., S. 41.

Krieg“⁵⁹⁵, durch die „die konkreten historischen Umstände zu der Grundsituation“⁵⁹⁶ verallgemeinert werden. Der Weinbauer Trygaios entschließt sich angesichts der schwierigen Lage seines Volkes zum Olymp zu fliegen, um mit Zeus über den Krieg zu sprechen. Peter von Möllendorff macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass die Aristophanische Komödie aus „einer Mischung fäkaler, kulinarischer und sexueller Metaphern“⁵⁹⁷ besteht, die sich einigermaßen überlappen. Das trifft, mit einer Ausnahme, ebenfalls auf Hacks' Adaption zu: Wenngleich die DDR „hinsichtlich der Rechte für Homosexuelle [...] fortschrittlicher als die Bundesrepublik“⁵⁹⁸ war, werden eindeutig homosexuelle Anspielungen bei Hacks ausgeblendet, weil die Homosexualität in der DDR Anfang sechziger Jahre immer noch strafbar war.⁵⁹⁹ Köhne bemerkt dazu: „Rechtlich änderte sich die Lage 1968 mit dem neuen DDR-Strafgesetzbuch, in dem der Paragraf 175 durch den Paragrafen 151 ersetzt wurde. Fortan war Homosexualität zwischen Erwachsenen nicht mehr strafbar.“⁶⁰⁰

Im Gegenzug zu Freud plädierte Kenneth Burke in seinem Spätwerk dafür, „die exkrementale Seite des Menschen stärker als seine rein sexuelle Seite“⁶⁰¹ zu betonen. Ein Beispiel für die fäkal-kulinarische Motivik ist in der Komödie der Mistkäfer, auf dem der Protagonist zum Gipfeltreffen reist. In der ersten Szene unterhalten sich zwei Sklaven:

- „Erster: Schnell, schnell, schnell, einen Kloß für den Käfer.
 Zweiter: Da. Und soll das elende Vieh dran verrecken, wenn es behauptet, je ein schöneres Stück Mist gefrühstückt zu haben.“⁶⁰²
- „Erster: Wir sagen, dass er einen Schmeichler allegorisiert.
 Zweiter: Du meinst, einen Speichellecker?
 Erster: Im Gegenteil. Einen, der Nase und Maul nicht vom Hintern der Einflußreichen wegbringt. Oder einen Abergläubischen.
 Zweiter: Warum einen Abergläubischen?

⁵⁹⁵ Hacks, Peter: *Der Frieden*. Hg. von Niklas Holzberg. Berlin: Aurora Verlag 2018, S. 5.

⁵⁹⁶ Stucke: op. cit., S. 46.

⁵⁹⁷ Möllendorff, Peter von (2002), S. 72.

⁵⁹⁸ Köhne, Christian: *Schwule und Lesben in der DDR und der Umgang des SED-Staates mit Homosexualität*. Bundeszentrale für politische Bildung, 28.02.2018. URL: <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/265466/schwule-und-lesben-in-der-ddr> [Zugriff am 13.02.2020].

⁵⁹⁹ Vgl. Holzberg, Niklas: Nachwort. In: Hacks, Peter: *Der Frieden*. Hg. von Niklas Holzberg. Berlin: Aurora Verlag 2018, S. 82-91, hier: S. 86.

⁶⁰⁰ Köhne: op. cit.

⁶⁰¹ Wellek, René: Kenneth Burke. In: ders.: *Das 20. Jahrhundert: Die Englische und die Amerikanische Literaturkritik 1900-1950*. Hg. von Maria Moog-Grünwald. Übersetzt von Anngrit Brunkhorst, Martin Brunkhorst. De Gruyter [Reprint] 2010, S. 605-627, hier: S. 617 f.

⁶⁰² Hacks, Peter: *Der Frieden*. Hg. von Niklas Holzberg. Berlin: Aurora Verlag 2018, S. 5 f.

Erster: Er saugt Afterweisheit ein [...]“⁶⁰³

Der Mistkäfer verkörpert offensichtlich eine Mischung fäkaler und kulinarischer Motive und dadurch steht er für „eine Kette der Nahrungsproduktion.“⁶⁰⁴ Möllendorff bemerkt dazu:

„Da Mist auf die Felder ausgebracht werden muß, um fruchtbarkeitsfördernd zu wirken, weist das Motiv der Inkorporation von Kot, also toter Materie, indirekt darauf hin, daß die agrarischen Prozesse angehalten sind, und damit auf den Kriegszustand, der einen landwirtschaftlichen Betrieb verhindert.“⁶⁰⁵

Ähnliche Agrarmotivik, die die Zirkulation der Materie hervorhebt, taucht einige Jahre darauf ebenfalls in der tschechischen Literatur auf. In seiner 1976 publizierten Novelle *Allzu laute Einsamkeit* lässt Bohumil Hrabal den Protagonisten Haň'a über dessen verstorbene Mutter berichten:

„Einen Monat später, als man mir die Urne mit Mamas Asche gegen Unterschrift ausgehändigt hatte, brachte ich sie zu meinem Onkel [...] Und ich übergab ihm die Urne, und der Onkel nahm sie in die Hand und sagte, daß das irgendwie wenig sei von seiner Schwester, wo sie doch lebend fünfundsiebzig Kilo auf die Waage gebracht habe, und er setzte sich hin und rechnete aus, nachdem er die Urne abgewogen hatte, daß Mama fünfzig Gramm mehr haben müßte. Und er stellte die Urne auf den Schrank, und einmal im Sommer, als er die Kohlrabis verzog, da erinnerte sich der Onkel seiner Schwester, meiner Mama, wie schrecklich gern sie Kohlrabi gegessen hatte, und so holte er die Urne und machte sie mit einem Büchsenöffner auf und schüttete Mamas Asche über das Beet, und die Kohlrabis aßen wir dann später.“⁶⁰⁶

Die tote Materie ist ebenso bei Hacks positiv konnotiert, weil der Mistkäfer die Expedition in den Himmel ermöglicht. In einer anderen Studie entfaltet Möllendorff seinen Gedanken folgendermaßen:

„Durch die Ausscheidung nimmt der Mensch ebenfalls von der Welt Besitz, indem er sie verarbeitet und sie als etwas Eigenes an die Natur wieder zurückgibt. In Form des Kots hat der

⁶⁰³ Ebd., S. 7.

⁶⁰⁴ Möllendorff, Peter von (2002), S. 73.

⁶⁰⁵ Ebd.

⁶⁰⁶ Hrabal, Bohumil: *Allzu laute Einsamkeit und andere Texte*. Aus dem Tschechischen übersetzt von Peter Sacher. Hg. von Peter Demetz, Jiří Gruša, Peter Kosta, Eckhard Thiele und Hans Dieter Zimmermann. Stuttgart/München: Deutsche Verlags-Anstalt 2003, S. 18 f. Im tschechischen Original heißt es: „A já jsem mu dal tu urnu a strýc, když ji potěžkal, prohlásil, že jeho sestry je nějak málo, když zaživa vážila sedumdesát pět kilogramů, a sedl a pak vypočítal, když urnu zvažil, že by maminky mělo být o pět dekagramů víc. A postavil urnu na almaru a jednou v létě, když okopával kedlubny, tak strýc si vzpomněl na svoji sestru, moji maminku, že hrozně ráda kedlubny, a tak vzal urnu a otevřel ji nožem na konzervy a maminčiným popelem posypal záhon kedluben, které jsme později snědli.“ In: Hrabal, Bohumil: *Příliš hlučná samota*. Vydání Městské knihovny v Praze. Praha: Mat'a 2005 [E-Book].

Mensch die bedrohende Materie in den Griff bekommen [...] Insofern ist der Kot aufgrund seiner angstbewältigenden Kraft und Fruchtbarkeit ‚heitere Materie‘, die zwischen Mensch und Erde eine enge Verbindung herstellt.“⁶⁰⁷

Darüber hinaus hat der Prozess der Ausscheidung in der Komödie eine metadramatische Funktion inne: Die fäkale Mistkäfer-Metapher ist eine offene Kritik an Theaterkritikern. Das kann ein kurzes Exzerpt bestätigen:

„Erster: Weißt du nicht, welche Gattung von Menschen ausschließlich Verdautes frißt?
Zweiter: Nein.
Erster: Du weißt es nicht?
Zweiter: Wirklich nicht, auf mein Wort.
Erster: So sahst du noch keinen Kritiker? *Der zweite schüttelt den Kopf.* Das solltest du aber. Diese Leute haben einen Magen von so heikler Organisation, daß sie keine kräftige oder frische Speise bei sich zu behalten vermögen, sie müßte denn durch das Gebiß und den Darm mehrerer anderer Lebewesen hindurchpassiert sein. *Führt ihn zu dem Koben.* Sieh ihn dir an. Betrachte, wie er mit den unbewegten Augen glotzt, wie er müllert, wie er die Fühler hierhin und dorthin und in alle Winde wendet, und sag, ob du mir nicht rechtgeben mußt und eingestehen, daß es sich um das genaue Abbild eines Kritikers handelt.“⁶⁰⁸

Trygaios fliegt also mit seinem Mistkäfer, der vom zweiten Sklaven Bukephalos Alexanders des Großen gegenübergestellt wird, auf den Olymp. Seine Mission kommentiert der Protagonist mit den Worten: „Für das leidende Volk des Hellenen ja wag ich, was keiner sonst wagt.“⁶⁰⁹ Sein Anliegen ist es, Zeus wegen des Krieges strafrechtlich zu belangen. Während der Reise in den Himmel vergleicht Trygaios die ganze Erde und sie bewohnende Menschen mit Exkrementen: „Trag mannhaft mich in den Zeus’ Palast / Und wend mir die Nase einmal vom Kot / Und deiner gewohnten Speise ab.“⁶¹⁰

Auf dem Olymp erfährt er von Hermes, dass Zeus und die übrigen „Himmlischen“⁶¹¹ aus Ärger über Hellenen und ihren andauernden Krieg aus dem Olymp abgereist sind und *de facto* Flüchtlinge wurden. Der griechische Krieg wird von Hermes als ein menschliches Produkt dargestellt, von dem sich die Götter distanzieren. Die mangelhafte menschliche

⁶⁰⁷ Möllendorff, Peter von: *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie: Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1995, S. 78.

⁶⁰⁸ Hacks, Peter: *Der Frieden*. Hg. von Niklas Holzberg. Berlin: Aurora Verlag 2018, S. 7 f.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 10.

⁶¹⁰ Ebd., S. 13.

⁶¹¹ Ebd., S. 15.

Gesellschaftsordnung ist ebenfalls der Grundgedanke des Essays *Friedensutopien*, in dem sich Luxemburg mit der „Frage des Militarismus“⁶¹² in Bezug auf die parlamentarische Debatte im Reichstag auseinandersetzt. In einem agitatorischen Ton schreibt sie dazu:

„Unsre Aufgabe besteht nicht bloß darin, die Friedensliebe der Sozialdemokratie jederzeit kräftig zu demonstrieren, sondern in erster Linie darin, die Volksmassen über das Wesen des Militarismus aufzuklären und den prinzipiellen Unterschied zwischen der Stellung der Sozialdemokratie und derjenigen der bürgerlichen Friedensschwärmer scharf und klar herauszuheben.“⁶¹³

Für Kriege und sonstige bewaffnete Konflikte macht sie die kapitalistische Weltordnung verantwortlich:

„Die Friedensfreunde aus bürgerlichen Kreisen glauben, das sich Weltfriede und Abrüstung im Rahmen der heutigen Gesellschaftsordnung verwirklichen lassen, wir aber, die wir auf dem Boden der materialistischen Geschichtsauffassung und des wissenschaftlichen Sozialismus stehen, sind der Überzeugung, das der Militarismus erst mit dem kapitalistischen Klassenstaate zusammen aus der Welt geschafft werden kann.“⁶¹⁴

Ihre These wiederholte sie ebenfalls während einer Rede in Stuttgart:

„Wir Sozialdemokraten wissen sehr wohl, dass der Weltfriede eine Utopie bleibt, solange die kapitalistische Wirtschaftsordnung nicht abgeschafft ist.“⁶¹⁵

Für Luxemburg resultiert der Militarismus aus dem Kapitalismus und der durch ihn betriebenen kolonialen Weltpolitik. In dieser Hinsicht ist ihre Überzeugung auf den platonischen Ursprung eines negativen Begriffs des Privateigentums zurückzuführen: Die herrschende Klasse sollte nach Platon kein Privateigentum und keine Eigeninteressen haben.⁶¹⁶ Einige Wochen vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs betonte Luxemburg das dialektische Verhältnis von „Innen-“ und „Außensein“ in Bezug auf die kapitalistische Auffassung des Friedens:

⁶¹² Luxemburg, Rosa: *Friedensutopien* [1911]. In: dies.: *Gesammelte Werke*. Musaicum 2017 [E-Book].

⁶¹³ Ebd.

⁶¹⁴ Ebd.

⁶¹⁵ Luxemburg, Rosa: Dem Weltkrieg entgegen. Rede am 7. Oktober 1911 in Stuttgart. In: dies.: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 63. Zitiert nach: Politt, Holger: *Im Wettlauf der Geschichte. Rosa Luxemburg und der Ausbruch des Ersten Weltkriegs*. In: Weipert, Axel u.a. (Hg.): *„Maschine zur Brutalisierung der Welt“? Der Erste Weltkrieg – Deutungen und Haltungen 1914 bis heute*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2017, S. 227-231, hier: S. 227.

⁶¹⁶ Vgl. Sedláček, Tomáš: *Ekonomie dobra a zla. Po stopách lidského tázání od Gilgameše po finanční krizi*. Oxfordské rozšířené vydání. Praha: 65. pole 2012, S. 127 f.

„Es ist einfach eine Utopie und eine gefährliche Illusion, sich einzubilden, dass irgendwelche diplomatischen Bündnisse Garantien des Friedens sein können. Alle Bündnisse haben nur den Zweck, irgendeinen Außenstehenden desto besser abmurksen zu können. Wenn wir Klarheit schaffen wollen, müssen wir betonen, dass keine Bündnisse der kapitalistischen Staaten in stande sind oder auch nur den Zweck haben, den Frieden zu sichern. Das einzige Bündnis, das den Weltfrieden sichern kann, ist die Weltverbrüderung des internationalen Proletariats.“⁶¹⁷

Den kapitalistischen Ursprung des Militarismus erkennt ebenso Hacks, indem er in seinem Essay zu *Der Frieden* feststellt:

„Die gesellschaftlichen Mächte haben Namen. Die Rüstungsindustrie, das sind Waffenhandwerker; ihr Interesse ist einfach und einfach zu erkennen, und sie vertreten es persönlich in der Volksversammlung. Die Kirche, das sind Pfaffen, mehr oder weniger begabte Schwindler. Der Kampf gegen das Übel tritt auf als Kampf gegen Leute.“⁶¹⁸

Der Krieg ist auch in Hacks' Komödie ein Kapitalist, der aus den griechischen Städten Prasia, Megara, Sizilien und Athen in einem Mörser einen „Menschen- und Städtebrei“⁶¹⁹ zubereitet. Nachdem die Friedensgöttin Eirene von Trygaios gerettet und nach Athen gebracht wurde, wird im zweiten Akt ein Besuch von Helmschmied und Waffenkrämer dargestellt. Beide Gäste beschwerten sich bei Trygaios über die prekäre wirtschaftliche Lage, in die sie nach dem Kriegsende versetzt wurden. Ihr Problem hängt mit der kapitalistischen Produktionsweise zusammen und besteht darin, dass sie keinen Mehrwert mehr erzeugen können:

„Waffenkrämer:	Sie stahlen uns den Krieg.
Trygaios:	Wie, war das Ihr Krieg?
Waffenkrämer.:	Ja, unser Krieg. Wir haben ihn gekauft, Und nicht umsonst. Haben großmäuligen Rednern Viel gutes Gold in ihren Schlund geschmissen, Von wo es, durch geheimnisvolle Wandlung, Als grobes Blech erneut zum Vorschein kam. Den Herrn der Seepartei haben wir gegeben, Den Priestern Rufmädchen ins Bett gesteckt, Und ohne Murn, weil klüglich der Geschäftsmann Sein Geld nicht auffrißt, sondern ins Geschäft tut Und satt wird vom Gedanken: morgen siehst du Und zweifach, dreifach, zehnfach wieder. Nun ist der Krieg und ist mein Handel weg.

⁶¹⁷ Luxemburg, Rosa: Imperialismus. Rede am 19. Mai 1914 in einer Versammlung des sozialdemokratischen Wahlvereins Charlottenburg. In: dies.: Gesammelte Werke, Bd. 3, S. 450. Zitiert nach: Politt, H.: op. cit., S. 229.

⁶¹⁸ Hacks, Peter: Götter, welch ein Held! Zu *Der Frieden*. In: ders.: *Der Frieden*. Hg. von Niklas Holzberg. Berlin: Aurora Verlag 2018, S. 64-68, hier: S. 67.

⁶¹⁹ Hacks, Peter: *Der Frieden*. Hg. von Niklas Holzberg. Berlin: Aurora Verlag 2018, S. 16.

Verödet liegt das Schlachtfeld, das mein Markt ist.
Nun sitz, wie Priamos auf Trojas Trümmern,
Ich auf den Trümmern meines Unternehmens.“⁶²⁰

Die Einstellung von Helmschmied und Waffenkrämer zum Frieden erinnert an die Haltung Anna Fierlings aus dem Dramentext Bertolt Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder*. Die Titelheldin aus Brechts Stück ist eine erfolgreiche Marketenderin, die im Dreißigjährigen Krieg ihre Geschäfte betreibt. Nachdem der schwedische König Gustav Adolf in der Schlacht bei Lützen gefallen ist, droht aber der Frieden der Geschäftsfrau ihr kaufmännisches Unternehmen zugrunde zu richten:

„STIMMEN *von hinten*: Frieden! Der Schwedenkönig ist gefallen!
MUTTER COURAGE *steckt den Kopf aus dem Wagen*. Sie ist noch unfrisiert: Was ist das für ein Geläut mitten in der Woch?
DER FELDPREDIGER *kommt unterm Wagen vorgekrochen*: Was schrein sie?
MUTTER COURAGE Sagen Sie mir nicht, daß Friede ausgebrochen ist, wo ich eben neue Vorrät eingekauft hab.“⁶²¹

Luxemburg unterscheidet in ihren *Friedensutopien* zwischen zwei Ausprägungen des Militarismus: „als Krieg wie als bewaffneter Friede.“⁶²² An dieser Stelle kann eine von Johan Galtung, dem Wegbereiter der modernen Friedens- und Konfliktforschung sowie Gründer des Instituts für Friedensforschung in Oslo, formulierte Definition angeführt werden, die nach meinem Dafürhalten die Friedensauffassungen von Hacks und Luxemburg zu systematisieren ermöglicht. Galtung definiert den Frieden einerseits als „die Abwesenheit / die Reduktion jeglicher Gewalt“ und andererseits als „gewaltfreie und kreative Konflikttransformation.“⁶²³ Die erste Begriffsbestimmung ist, so Galtung, „gewaltorientiert, und Frieden meint die Negation von Gewalt.“⁶²⁴ Die zweite Definition ist hingegen eher „konfliktorientiert, und Frieden bezeichnet hier einen Rahmen, in dem Konflikte sich gewaltlos und kreativ entfalten können.“⁶²⁵ Wenn man auf beide Erläuterungen näher eingeht, stellt man fest, dass Galtung

⁶²⁰ Ebd. S. 51.

⁶²¹ Brecht, Bertolt: *Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg* [1950]. Berlin: Suhrkamp Verlag 2013 [E-Book].

⁶²² Luxemburg, Rosa: *Friedensutopien* [1911]. In: dies.: *Gesammelte Werke*. Musicaicum 2017 [E-Book].

⁶²³ Galtung, Johan: *Frieden mit friedlichen Mitteln. Friede und Konflikt, Entwicklung und Kultur*, hg. von Peter Imbusch, Hajo Schmidt, Georg Simonis und Ralf Zoll. Aus dem Englischen übersetzt von Hajo Schmidt. Opladen: Leske + Budrich 1998, S. 31.

⁶²⁴ Ebd.

⁶²⁵ Ebd.

zwischen einem negativen und einem positiven Frieden unterscheidet, der jeweils einer engeren oder weiteren Betrachtungsweise entspricht.⁶²⁶ Oliver P. Richmond schreibt dazu:

„A negative understanding of peace draws on an ‚inherency‘ view of conflict. That is, violence is intrinsic to human nature, is part of our biology, and thus is endemic in society, history, and amongst states at the international level. [...] Negative peace may also refer to the tensions that global capitalism produces for societies disrupted by its ‚creative destruction.‘“⁶²⁷

Galtung definiert negativen Frieden als „die Abwesenheit aller Formen von Gewalt.“⁶²⁸ In dieser Hinsicht unterscheidet der Friedensforscher zwischen Naturgewalt, Akteurs- bzw. direkter Gewalt, struktureller (indirekter) Gewalt und kultureller Gewalt. In diesem Abschnitt ist insbesondere direkte Gewalt von Bedeutung, denn „sie ist beabsichtigt von Individuen, die allein oder im Kollektiv handeln“.⁶²⁹ Die übrigen Formen von Gewalt sind unbeabsichtigt oder sind wenigstens im Stande, unbeabsichtigt zu sein. Ausgehend von dieser Differenzierung teilt Galtung direkte Gewalt in verbale und physische Gewalt ein, die den Körper oder die Psyche (d.h. den Geist) schädigt. Weiterhin unterscheidet er zwischen mehreren Formen der beabsichtigten Gewalt. Dazu gehören: Ökozid („äußerste Gewalt gegen Natur“), Suizid („direkte, finale Gewalt gegen das Selbst“), Homizid („direkte, finale Gewalt gegen einen anderen“), Genozid („direkte, finale Gewalt gegen ein ganzes Volk“), Strukturozid („die Destruktion einer Struktur / Destrukturierung“), Kulturozid („die Zerstörung einer Kultur / Dekulturation“) und Omnizid („alles Obige zusammengenommen“).⁶³⁰ Als Gegenentwurf zu negativem Frieden, der bloß die Abwesenheit von direkter personaler Gewalt (einschließlich militärischer Gewalt) bedeutet, schlägt Galtung sein Konzept positiven Friedens vor. Richmond führt in diesem Zusammenhang aus:

„A positive peace, along with concepts such as ‚human security‘ (which in 1994 was defined by a UN Development Programme official as ‚freedom from fear, freedom from want‘), would be a higher priority than state security, and arguments that violence is learned rather than innate in society imply that conflict may be mutually and consensually resolved.“⁶³¹

Galtung benennt einige wenige Varianten des positiven Friedens. Dazu rechnet er:

1. Naturfrieden, d.h. „Kooperation, nicht Kampf der Arten“;

⁶²⁶ Vgl. Richmond, Oliver P.: *Peace: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press 2014, S. 6 ff.

⁶²⁷ Ebd., S. 7 f.

⁶²⁸ Galtung (1998): S. 66.

⁶²⁹ Ebd., S. 65.

⁶³⁰ Ebd., S. 66.

⁶³¹ Richmond: op. cit., S. 10.

2. direkten positiven Frieden, d.h. verbale und physische Freundlichkeit dem Selbst sowie den Anderen gegenüber;
3. den strukturellen positiven Frieden, der „Repression durch Freiheit und Ausbeutung durch Gerechtigkeit / Billigkeit“ ersetzt;
4. kulturellen positiven Frieden, der „die Legitimierung von Gewalt durch die Legitimierung von Frieden ersetz[t], in Religion, Recht und Ideologie, in Sprache, Kunst und Wissenschaft, in Schulen, Universitäten und Medien, und dadurch eine positive Friedenskultur aufbau[t].“⁶³²

Der kulturelle positive Frieden ist, so Galtung, partikularistisch und pluralistisch, auf Immanenz sowie Demokratie und Menschenrechte eingestellt.⁶³³ Die Demokratie als eine Institution „beruht auf einer Ansammlung von Rechtsbestimmungen, die als Kultur direkten oder strukturellen Frieden oder Gewalt und Krieg legitimieren oder delegitimieren kann.“⁶³⁴

In Bezug auf Luxemburgs Essay lässt sich feststellen, dass ihr Verständnis des Militarismus in seiner zweiten Erscheinungsform, d.h. als bewaffneter Frieden, Galtungs Definition des negativen Friedens nahesteht. Man könnte es sogar wagen, Luxemburgs begriffliche Differenzierung zwischen imperialistisch-militaristischer (d.h. bürgerlicher) und sozialdemokratischer Auffassung des Friedens als eine Vorläuferin von Galtungs Friedenstypologie zu deuten. Für Luxemburg ist jedoch der „Weltfrieden“⁶³⁵ nur durch die Abschaffung des Kapitalismus und die Einführung des Sozialismus möglich. In diesem Zusammenhang schildert die Denkerin die weltpolitische Lage um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts, die durch mehrere Kriege geprägt wurde: den Krieg zwischen China und Japan (1895), den Krieg zwischen Spanien und den USA (1898), den Burenkrieg in Südafrika (1899-1902), den russisch-japanischen Krieg (1904), den deutschen Hererokrieg in Afrika (1904-1907) sowie die militärische Intervention Russlands in Persien (1908). Vor diesem Hintergrund macht sie auf „das soziale und politische Erwachen“⁶³⁶ der Kolonien aufmerksam. Im Anschluss daran konstatiert sie, dass die Aufgabe der Sozialdemokratie darin bestehen müsse, „die proletarische Revolution als den einzigen und ersten Akt des Weltfriedens zu erklären.“⁶³⁷

⁶³² Galtung (1998): S. 67.

⁶³³ Vgl. ebd., S. 69.

⁶³⁴ Ebd.

⁶³⁵ Luxemburg, Rosa: Friedensutopien [1911]. In: dies.: *Gesammelte Werke*. Musaicum 2017 [E-Book].

⁶³⁶ Ebd.

⁶³⁷ Ebd.

Der Weg zum Frieden führt also, so Luxemburg, unabwendbar durch die Revolution. Wie Michael Löwy anmerkt, ist die „Problematik der aus ökonomischen Gründen unvermeidbaren sozialistischen Revolution [...] charakteristisch für Luxemburgs Schriften vor 1914.“⁶³⁸ In einem berühmten Text aus dem Jahre 1906 schreibt sie: „In der Revolution, wo die Masse selbst auf dem politischen Schauplatz erscheint, wird das Klassenbewußtsein ein praktisches, aktives.“⁶³⁹ Daraus ergibt sich, dass das Streben nach dem Frieden sowohl aktiv als auch kollektiv sein müsse und diese Aktivität ihren Ausdruck nur in der Revolution finden könne. Die aktive Komponente des Strebens nach Frieden betont ebenfalls Galtung, indem er die Friedensarbeit als „die Arbeit, Gewalt mit friedlichen Mitteln zu reduzieren“⁶⁴⁰, definiert.

Gleichzeitig ist zu betonen, dass Luxemburg keine Euroföderalistin war. Im zweiten Teil des Essays *Friedensutopien* äußert sie sich distanziert und kritisch über das Projekt der „Vereinigten Staaten Europas“, das nach der Vorstellung von zahlreichen Sozialdemokraten in der „Vereinigung der Staaten der europäischen Zivilisation in einem Bunde mit gemeinsamer Handelspolitik, einem Bundesparlament, einer Bundesregierung und einem Bundesheer“⁶⁴¹ bestehen sollte. Luxemburg antwortet darauf kompromisslos:

„So plausibel die Idee der Vereinigten Staaten Europas als einer Friedenskonvention auf den ersten Blick vielleicht manchem erscheinen mag, sie hat gleichwohl bei näherem Zusehen mit der Denkweise und den Standpunkten der Sozialdemokratie nicht das geringste zu tun.“⁶⁴²

Ihren Standpunkt rechtfertigt sie mit ökonomischen Argumenten, die sich insbesondere auf kapitalistische und koloniale Produktionsverhältnisse konzentrieren:

„Welche wirtschaftliche Grundlage liegt aber der Idee einer europäischen Staatenföderation zugrunde? Europa ist wohl ein geographischer und in gewissen Grenzen ein kulturhistorischer Begriff. Die Vorstellung jedoch von Europa als einem Wirtschaftsganzen widerspricht zwiefach der kapitalistischen Entwicklung. Einerseits bestehen innerhalb Europas unter den kapitalistischen Staaten – und solange diese existieren – die heftigsten Konkurrenzkämpfe und Gegensätze, andererseits kommen die europäischen Staaten wirtschaftlich ohne die außereuropäischen Länder gar nicht mehr aus. Als Lieferanten der Lebensmittel, Rohstoffe und

⁶³⁸ Löwy, M.: Anmerkungen zu Georg Lukács und Rosa Luxemburg. In: ders.: *Rosa Luxemburg: Der zündende Funke der Revolution*. Aus dem Französischen von Arno Münster. Eine Veröffentlichung der Rosa-Luxemburg-Stiftung. Hamburg: VSA: Verlag 2020, S. 96-114, hier: S. 98.

⁶³⁹ Luxemburg, Rosa: Massenstreik, Partei und Gewerkschaften [1906]. In: dies.: *Gesammelte Werke*. Mosaicum 2017 [E-Book]. Zitiert nach: Löwy, M.: op. cit., S. 99.

⁶⁴⁰ Galtung (1998): op.cit., S. 31.

⁶⁴¹ Kautsky, Karl: Die Neue Zeit. 28. April 1911. Zitiert nach: Luxemburg, Rosa: *Friedensutopien* [1911]. In: dies.: *Gesammelte Werke*. Mosaicum 2017 [E-Book].

⁶⁴² Luxemburg, Rosa: *Friedensutopien* [1911]. In: dies.: *Gesammelte Werke*. Mosaicum 2017 [E-Book].

Fabrikate wie als Abnehmer derselben sind die übrigen Weltteile mit Europa tausendfältig verknüpft. Bei dem heutigen Entwicklungsstadium des Weltmarkts und der Weltwirtschaft ist der Begriff von Europa als einem gesonderten Wirtschaftsganzen ein lebloses Hirngespinnst. Europa bildet ebenso wenig ein in sich zusammenhängendes besonderes Ganzes innerhalb der Weltwirtschaft wie Asien oder Amerika.“⁶⁴³

Sowohl bei Luxemburg als auch bei Galtung findet man einen vielschichtigen und facettenreichen Friedensbegriff. Rekapitulierend: Luxemburg unterscheidet zwischen dem bewaffneten (militaristischen) imperialistischen Frieden, der in hohem Maße Galtungs negativem Frieden entspricht, und dem sozialdemokratischen Frieden, der dem positiven Frieden nahe liegt. Hacks' Komödie bietet jedoch keine derartige Komplexität. Das Stück definiert den Frieden bloß als eine Abwesenheit des Krieges bzw. eine Reduzierung der direkten Gewalt, was die Worte des Chorführers bestätigen:

„Mir ist so zumut im Leibe,
Daß ich eben tanzen muß.
Frieden, Frieden und kein Krieg mehr,
Keine Bomben mehr am Tage,
Keine Brände in den Nächten,
Kein Gerenne und Gehetze“⁶⁴⁴

Nichtsdestoweniger definiert Hacks' Komödie den Weg zum Frieden als eine kollektive Arbeit, was den bereits zitierten Erläuterungen von Luxemburg und Galtung nahesteht:

„Trygaios: Hei! singen möcht ich, tanzen, kopfstehn, saufen,
 Weiber umarmen, junge oder alte,
 Wies eben trifft, krakeelen, rasen, toben
 Und mich vor Freude in den Hintern beißen.
 Doch nein. Jetzt, edle Griechen, gilts zuerst,
 In dieser Pause, die der Krieg uns läßt,
 Die Friedensgöttin schnell heraufzuziehn,
 Bevor ein neuer Stämpfel uns zerschmettert.
 Auf drum ihr sämtlich, Bauern, Arbeiter,
 Händler und Handwerker, auf drum, ihr Künstler,
 Von welchem Stamm ihr seid und welcher Zunge,
 Ihr Leute all aus allen Ländern kommt.“⁶⁴⁵

⁶⁴³ Ebd.

⁶⁴⁴ Hacks, Peter: *Der Frieden*. Hg. von Niklas Holzberg. Berlin: Aurora Verlag 2018, S. 22.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 20.

Die Friedensarbeit ist in der Nachdichtung der aristophanischen Komödie nicht nur eine kollektive Arbeit, sondern auch eine internationale Aufgabe, die über die soziale Rolle hinausgehen soll. In dieser Hinsicht scheint Hacks mit Luxemburgs Forderung einer „proletarischen Revolution“⁶⁴⁶ einverstanden zu sein:

„Die Idee der europäischen Kulturgemeinschaft ist der Gedankenwelt des klassenbewußten Proletariats völlig fremd. Nicht die europäische Solidarität, sondern die internationale Solidarität, die sämtliche Weltteile, Rassen und Völker umfaßt, ist der Grundpfeiler des Sozialismus im Marxschen Sinne.“⁶⁴⁷

Im nächsten Schritt soll die von Hacks dargestellte Friedensauffassung in Bezug auf die bereits erwähnten Funktionen der sozialistischen Utopie nach Bauman kommentiert werden. Von allen vier genannten Funktionen werden in der Komödie insbesondere zwei, d.h. Beeinflussung des aktuellen Verlaufs historischer Ereignisse und Extrapolation der Gegenwart hervorgehoben. In Bezug auf die letztere ist das von Bloch ausgearbeitete Prinzip der Hoffnung, das ebenfalls die Haltung und Friedensarbeit von Trygaios kennzeichnet, von besonderer Bedeutung:

„Ihr Himmlischen, wie machtet ihr das brav.
Faßt Mut, Menschen. Am Ende ist noch Hoffnung.“⁶⁴⁸

Es wurde bereits bewiesen, dass der Frieden auf der diskursiven Textebene nicht konfliktorientiert, sondern eher gewaltorientiert definiert wird. Dies impliziert jedoch nicht nur die Abwesenheit des Krieges, sondern auch die Reduktion von Gewalt gegen Natur. Daher ist es meines Erachtens vollkommen berechtigt zu behaupten, dass in Hacks' Komödie auf die ökologische Umorientierung im Sinne einer von Wolfgang Harich postulierten marxistischen Ökologie vorausgewiesen wird. Demnach lässt sich *Der Frieden* als ein dramatisches Manifest gegen einen von Menschen verursachten Ökozid und zugleich als ein Plädoyer für den Naturfrieden, im Rahmen des von Galtung dargelegten Konzeptes des positiven Friedens, lesen.

⁶⁴⁶ Luxemburg, Rosa: Friedensutopien [1911]. In: dies.: *Gesammelte Werke*. Mosaicum 2017 [E-Book].

⁶⁴⁷ Ebd.

⁶⁴⁸ Hacks, Peter: *Der Frieden*. Hg. von Niklas Holzberg. Berlin: Aurora Verlag 2018, S. 19.

Harichs 1975 in der BRD erschienene Schrift *Kommunismus ohne Wachstum? Babeauf und der Club of Rome*⁶⁴⁹ ist das erste veröffentlichte Werk, das sich aus der marxistischen Perspektive mit ökologischen Herausforderungen einer sozialistischen Gesellschaft befasst. Es steht fest, dass der Autor bereits seit 1972 an seinem ökologischen Konzept arbeitete.⁶⁵⁰ Harich schlägt da einige Lösungen der bestehenden Probleme der Menschheit „unter Ausnutzung der revolutionären Potentiale der Neuen Linken“⁶⁵¹ vor:

„Erstens die Umstellung der gesamten Produktion derart, dass künftig nur noch umweltfreundliche Produkte mittels umweltfreundlicher technologischer Verfahren produziert werden, ohne Rücksicht auf die jetzt herrschenden Konsumgewohnheiten [...]. Zweitens muss die Umstellung aber auch so durchgeführt werden, dass sie in keiner Weise zu einer Benachteiligung der Völker der Dritten Welt, zu einer weiteren Steigerung ihrer Entbehrungen und Leiden führt [...].“⁶⁵²

Andreas Heyer betont, dass eine wichtige Inspirationsquelle für Harichs Auseinandersetzung mit ökologischem Denken die „Erneuerung des utopischen Diskurses“⁶⁵³ war, die in den sechziger Jahren in Amerika aufgetreten ist. Diese Tendenz begann mit Rachel Carsons angesehenem Werk *Der stumme Frühling*, „das die neuartige und den Menschen selbst bedrohende Dimension der Umwelterstörung in das Bewusstsein breiterer Bevölkerungsschichten brachte.“⁶⁵⁴ Die US-amerikanische Biologin veröffentlichte ihre Schrift 1962 in drei Folgen in der Zeitschrift *The New Yorker*, in der Hannah Arendt knapp ein Jahr darauf ihren Bericht über den Eichmann-Prozess in Jerusalem publizierte.⁶⁵⁵ Nach der Auffassung von Jill Lepore wollte Carson seit 1945, als Hiroshima ausgebombt und das Insektizid DDT zum ersten Mal für zivile Zwecke verwendet wurde, ein Werk über die Umweltbelastung schreiben. In ihrem letzten Buch argumentiert Carson:

„One of the most significant features of DDT and related chemicals is the way they are passed on from one organism to another through all the links of the food chains [...]. During the process of transfer, what started out as a very small amount of DDT may end as a heavy concentration.

⁶⁴⁹ Vgl. Harich, Wolfgang: *Kommunismus ohne Wachstum? Babeauf und der Club of Rome. Sechs Interviews mit Freimut Duve und Briefe an ihn*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1975.

⁶⁵⁰ Vgl. Heyer, Andreas: Die Entwicklung von Harichs ökologischem Konzept. In: Harich, Wolfgang: *Ökologie, Frieden, Wachstumskritik*. Schriften aus dem Nachlass Wolfgang Harichs, Band 8. Mit weiteren Dokumenten und Materialien hg. von Andreas Heyer. Marburg: Tectum Verlag 2015, S. 13 f.

⁶⁵¹ Ebd., S. 14.

⁶⁵² Harich, W.: Die Baader-Meinhof-Gruppe. Zitiert nach: Heyer, A.: op. cit., S. 14 f.

⁶⁵³ Heyer, A.: op. cit., S. 18.

⁶⁵⁴ Ebd., S. 18 f.

⁶⁵⁵ Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem I. In: *The New Yorker*. February 16, 1963 issue. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/1963/02/16/eichmann-in-jerusalem-i> [Zugriff am 27.03.2020].

The poison may be passed on from mother to offspring [...]. This is probably not the breast-fed infant's first exposure, however; there is good reason to believe that he starts receiving toxic chemicals while he is still in the womb.⁶⁵⁶

Jill Lepore weist darauf hin, dass *Der stumme Frühling* nicht nur eine massive Umweltbewegung, sondern auch nachhaltige legislative Veränderungen in Gang setzte:

„[I]t launched the environmental movement; provoked the passage of the Clean Air Act (1963), the Wilderness Act (1964), the National Environmental Policy Act (1969), the Clean Water Act and the Endangered Species Act (both 1972); and led to the establishment of the Environmental Protection Agency, in 1970 [...]. That Carson would be remembered for a book about the danger of back-yard pesticides like DDT would have surprised her in her younger years, when she was a marine biologist at the U.S. Bureau of Fisheries, writing memos about shad and pondering the inquiring snouts of whales, having specialized, during graduate school, in the American eel.“⁶⁵⁷

Es ist meines Erachtens kein Zufall, dass Hacks' Komödie in demselben Jahr uraufgeführt wurde, in dem *Der stumme Frühling* erschien. Aus dem wirtschaftlichen Wachstum der DDR gingen massive Umweltprobleme hervor, die – trotz Ähnlichkeiten mit anderen Industriegesellschaften – durch „einige Besonderheiten“⁶⁵⁸ gekennzeichnet waren. Für die Umweltverschmutzung in Ostdeutschland war insbesondere „Braunkohle als primäre[r] Energieträger und bedeutende[r] Rohstoff in der Chemieindustrie“⁶⁵⁹ verantwortlich. In diesem Zusammenhang bezeichnet Möller als wesentliche Emissionsquellen Industrie, Hausbrand und Verkehr. Darüber hinaus macht er auf mehrere ökologische Schwierigkeiten der DDR-Wirtschaft aufmerksam:

„Industriestaub, der sich in einigen ostdeutschen Regionen zentimeterdick über alle Oberflächen legte, war sehr unterschiedlich beschaffen und verursachte verschiedenartige Probleme. Die kalkhaltige Flugasche aus Kraftwerken führte in den betroffenen Immissionsgebieten zu einer Aufkalkung des Bodens und hatte negative Folgen für den Anbau von Nadelhölzern, Roggen, Kartoffeln und anderen Gemüsearten. Die arsen- und fluorhaltigen Stäube der Buntmetallindustrie waren ebenso wie chlor- und bromhaltigen Stäube der Kaliindustrie stark ätzend und konnten bei Arbeitern und Anwohnern schwerwiegende

⁶⁵⁶ Carson, Rachel: Silent Spring I. In: *The New Yorker*. June 16, 1962 issue.

URL: <https://www.google.com/amp/s/www.newyorker.com/magazine/1962/06/16/silent-spring-part-1/amp> [Zugriff am 25.03.2020].

⁶⁵⁷ Lepore, Jill: The Right Way to Remember Rachel Carson. In: *The New Yorker*. March 26, 2018 issue. URL: <https://www.google.com/amp/s/www.newyorker.com/magazine/2018/03/26/the-right-way-to-remember-rachel-carson/amp> [Zugriff am 15.10.2020].

⁶⁵⁸ Möller, Christian: *Umwelt und Herrschaft in der DDR. Politik, Protest und die Grenzen der Partizipation in der Diktatur* [Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Band 234]. Hg. von G. Budde, D. Gosewinkel, P. Nolte, A. Nützenadel, H.-P. Ullmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020, S. 37.

⁶⁵⁹ Ebd.

gesundheitliche Probleme hervorrufen. Fluorstäube führten beispielsweise in Abhängigkeit von Höhe und Dauer der Exposition bei Menschen, Tieren und Pflanzen zu akuten Vergiftungserscheinungen.“⁶⁶⁰

Es steht fest, dass *Der stumme Frühling* „zum zentralen Auslöser für ein Verbot von DDT in den meisten westlichen Ländern wurde.“⁶⁶¹ Carsons Werk hatte ohne Zweifel „die Umweltwahrnehmung einer ganzen Generation verändert“⁶⁶² und es ist höchstwahrscheinlich, dass es ebenfalls Hacks' Vorstellung von Frieden beeinflusste. Nach Ronald Weber markiert *Der Frieden* „den Inbegriff der Zufriedenheit mit dem Sozialismus.“⁶⁶³ Es steht außer Frage, dass eine friedliche Koexistenz für Hacks nur im Sozialismus möglich und realisierbar ist. Das bedeutet jedoch nicht, dass der 34-jährige Dramatiker die prekäre ökologische Lage der ostdeutschen Wirtschaft Anfang sechziger Jahre nicht wahrgenommen hatte. Demzufolge ließe sich *Der Frieden* als ein Plädoyer für ökologische Nachhaltigkeit lesen, in dem der Frieden nicht nur als das Gegenteil des Krieges zu verstehen ist, sondern auch einen rücksichtsvollen Umgang mit der durch den Mistkäfer symbolisierten Natur einbezieht.

4.3 Philoktet

Die Rezeption des antiken Dramas geht insgesamt auf „die 46 vollständig erhaltenen und überlieferten griechischen und die römischen Stücke“ zurück, die „den Hauptanteil an der Gesamtrezeption haben.“⁶⁶⁴ *Philoktet*, der zu den sieben erhaltenen Stücken des Sophokles gehört, ist einer dieser Texte. Die Tragödie entstand, ähnlich wie die Aristophanische Komödie *Der Frieden*, in der Zeit des Peloponnesischen Krieges und wurde an den Großen Dionysien des Jahres 409 v.u.Z. als ein Bestandteil der mit dem ersten Preis belohnten Tetralogie aufgeführt. Philoktet, der Sohn von Poias, tauchte jedoch als literarische Gestalt bereits im homerischen Epos auf:

„Die *Ilias* Homers, der älteste zum Philoktet-Mythos überlieferte Text, erzählt, dass Philoktet, ein guter Bogenschütze, mit einem Kontingent von sieben Schiffen nach Troia unterwegs war,

⁶⁶⁰ Ebd., S. 38.

⁶⁶¹ Mauch, Christof: Blick durchs Ökoskop. Rachel Carsons Klassiker und die Anfänge des modernen Umweltbewusstseins. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 9 (2012), H. 1, S. 156-160, hier: S. 160. URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2012/4595> [Zugriff am 28.03.2020].

⁶⁶² Ebd.

⁶⁶³ Weber, R. (2018), S. 467.

⁶⁶⁴ Trilse, Christoph: *Antike und Theater heute. Betrachtungen über Mythologie und Realismus, Tradition und Gegenwart, Funktion und Methode, Stücke und Inszenierungen*. Berlin: Akademie-Verlag 1975, S. 19.

aber (ohne seine Mannschaft) auf Lemnos mit starken Schmerzen, die vom Biss einer bösartigen Wasserschlange herrührten, zurückgelassen wurde; doch, wie es heißt, sollten sich die Griechen seiner bald wieder erinnern.“⁶⁶⁵

Die homerische Geschichte wurde von Sophokles übernommen. Wenngleich in seinem Dramentext mehrere Personen auftreten, wird das Spiel von drei Gestalten bewegt. Albin Lesky schreibt über die erste von ihnen:

„Odysseus ist ganz der, den wir aus dem Epos kennen. Energisch und besonnen zugleich, kennt er nur sein Ziel, ohne um den Weg verlegen zu sein, der hier über sein eigenstes Element, über die List führt [...] Wir werden sehen, daß er für des Neoptolemos Wesen die Verführung bedeutet, sich selbst untreu zu werden, aber deshalb ist er nicht schlecht. Was er vertritt, ist der Wille der Heeresversammlung, und er tut es als ihr treuer Diener.“⁶⁶⁶

Lesky weist darauf hin, dass in der Fassung von Aischylos Odysseus der einzige griechische Gesandte ist, der Philoktet seinen wunderbaren Bogen, ein Geschenk des Herakles, entwenden soll. Bei Euripides hingegen, der „sein Drama 431 mit der Medea aufführte,“⁶⁶⁷ wird Odysseus von Diomedes begleitet. Die Einführung des Neoptolemos in die Philoktet-Geschichte ist also eine Neuerung des Sophokles. Lesky beschreibt den Sohn des Achilleus folgendermaßen:

„In dem Jüngling lebt der ganze adelige Sinn seines Vaters, des herrlichsten aller griechischen Helden. Da ihm Odysseus im Prolog des Stückes seine Aufgabe enthüllt, mit List und Trug den siebringenden Bogen zu gewinnen, sträubt sich sein adeliges Wesen mit aller Macht, und nur schwer fügt er sich als Soldat darein, es zu verleugnen. Als er Philoktetes und seinem ganzen Elend begegnet, lügt er, vom Chor der Schiffsleute unterstützt, wie Odysseus es wollte.“⁶⁶⁸

Bei Sophokles ist die Insel Lemnos menschenleer. Der verwundete Philoktet wird also der erste Mensch, der sie bewohnt. In Bezug auf den Protagonisten der sophokleischen Tragödie macht Bernhard Zimmermann auf Parallelen zwischen *Philoktet* und *Elektra* aufmerksam:

„Im Mittelpunkt steht das Schicksal eines aus der Gesellschaft ausgestoßenen Menschen, der in einer seiner Herkunft unangemessenen Lage, ganz auf sich allein gestellt lebt und dessen

⁶⁶⁵ Zur Geschichte des Philoktet-Stoffs. In: Sophokles: *Philoktet*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Bernd Manuwald. Berlin/Boston: de Gruyter 2018, S. 7.

⁶⁶⁶ Lesky, Albin: *Die Griechische Tragödie*. 5. Aufl. mit durchges. u. erweit. Bibliographie. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1984, S. 157.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 158.

⁶⁶⁸ Ebd.

Leid nicht dem Willen einer Gottheit oder einer Selbstüberhebung, sondern der Kollision verschiedener menschlicher Interessen entspringt.“⁶⁶⁹

Alexander Kluge zufolge war die Vorstellung von *Philoktet* im Dezember 1995 am Berliner Ensemble für Heiner Müller verhängnisvoll. Die „sehr unglückliche[] Inszenierung“ wurde „zum Todesweihnachten von Müller“ aufgeführt. Kluge weist darauf in einem Interview von 2015 hin:

„Da sitzt Müller nun im Berliner Ensemble, das er leitet, und guckt sich das an, das Stück ist kaum wiederzuerkennen, er wird überall geküsst, Mikroben aller Orten, zu Silvester ist Müller tot. Es geschieht ihm, was Philoktet geschah.“⁶⁷⁰

An einer anderen Stelle erläutert Kluge die desaströse Wirkung der Küsse auf die Wange:

„Daß einer einen Mann auf beide Wangen küßt, ist seit Christi Gefangennahme verdächtig; nochmals in Verdacht geraten ist dies durch den sozialistischen Bruderkuß, nachdem den Küssen Verrat und Zusammenbruch des Imperiums folgten. Heiner Müller wurde, noch ehe der Krebs ihn töten konnte, durch Küsse auf seine (schlecht rasierte, hagere, bereits unterernährte) Wange getötet. Eine vorweihnachtlich eingesammelte Masse an Viren läßt sich durch Berührung auf die Wangenhaut übertragen.“⁶⁷¹

In Bezug auf Müllers Stück lässt sich von der Strategie der „Durchrationalisierung“ sprechen. Diese Technik geht auf Brechts *Antigone* von 1948 zurück und besteht darin, „das Mythisch-Schicksalhafte in der antiken Tragödie zu eliminieren und durch rationale Begründungszusammenhänge zu ersetzen.“⁶⁷² *Philoktet* war das erste Stück Müllers mit antikem Stoff und zugleich der erste Dramentext seiner „Versuchsreihe“, mit der er an Brechts Lehrstücktheorie anknüpfte.⁶⁷³ Das Modell des Lehrstücks sollte ihm dazu dienen, „das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft sowie zwischen Wissen und Macht“⁶⁷⁴ zu erkunden. Nach Marc Silberman lässt sich das Lehrstück folgendermaßen definieren:

⁶⁶⁹ Zimmermann, Bernhard: Philoktetes. In: ders.: *Die griechische Tragödie. Eine Einführung*. 2. durchges. u. erw. Auflage. München/Zürich: Artemis und Winkler 1992, S. 89-93, hier: S. 89.

⁶⁷⁰ „Normale Ackerbauern des Geistes“. Gespräch mit Alexander Kluge über Heiner Müller. In: *Berliner Debatte Initial*, 3/2015, 26. Jg., S. 62-69, hier: S. 67.

⁶⁷¹ Kluge, Alexander: *Das Fünfte Buch. Neue Lebensläufe. 402 Geschichten*. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 73.

⁶⁷² Kraus, Manfred: Heiner Müller und die griechische Tragödie. In: Maurer, Karl (Hg.): *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. Band 17. Amsterdam: Verlag B. R. Grüner 1985, S. 299-339, hier: S. 312.

⁶⁷³ Zu der „Versuchsreihe“ Müllers gehören die Stücke: *Philoktet*, *Horatier* und *Mauser*. Siehe dazu: Silberman, Marc: Bertolt Brecht. In: Lehmann / Primavesi (2003), S. 136-146, hier: S. 141 f.

⁶⁷⁴ Ebd., S. 141.

„Vorrangiges Ziel des Brechtschen Lehrstücks ist nicht die Unterhaltung und das Belehren eines Publikums, sondern die kollektive Verständigung der Schauspieler – wie in einer politischen Versammlung oder einem Seminar – durch das Spielen [...] Dafür setzte Brecht bestimmte formale Mittel ein, z.B. das chorische Sprechen, um die unmittelbare Erfahrung der kollektiven Identität der Lernenden einzuüben; eine musikalische Begleitung, um den Genuss am kollektiven Lernen zu erhöhen; oder das Wechseln der Rollen, um die gemeinsame Erfahrung der Lernenden zu ermöglichen.“⁶⁷⁵

Während eines Podiumsgesprächs der Akademie der Künste der DDR und des Berliner Ensembles 1973 betonte Müller sein besonderes Interesse an der im Lehrstück präfigurierten Idee, „die Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum zu verringern“⁶⁷⁶:

„Die Lehrstücke hat, wenn man etwas überspitzt formuliert, der Brecht doch offenbar verstanden als seinen Entwurf für ein Theater im Sozialismus. Also ein Theater, das letztlich überhaupt kein Publikum mehr braucht, wo aufgehoben ist der Widerspruch zwischen Bühne und Zuschauerraum. Es gibt nur noch Beteiligte.“⁶⁷⁷

Eine wesentliche Neuerung, die Müllers Stück von seiner sophokleischen Vorlage unterscheidet, ist der Prolog. Nach der Auffassung von Manfred Pfister gehört der Prolog zu den figurenbezogenen epischen Kommunikationsstrukturen des dramatischen Textes. Er kann sowohl von einer spielexternen als auch einer spielinternen Figur vorgetragen werden.⁶⁷⁸ Diese Komponente musste für Müller von enormer Bedeutung sein, wenn er sich entschied, sie in seine 1965 veröffentlichte Bearbeitung einzuführen.⁶⁷⁹ Es handelt sich dabei um ein höchst metadramatisches Element, mit dem die Fabel kommentiert wird. In seinem Prolog lässt Müller jedoch nicht Philoktet, sondern den „Darsteller des Philoktet, in Clownmaske“⁶⁸⁰ auftreten, was die Fiktionalität und Theatralität bzw. Performativität des schriftlich niedergelegten Stücks verdeutlicht. Darüber hinaus verlegt Müller die zeitliche Perspektive der Handlung, indem er seinen Philoktet-Darsteller in der Gegenwart der Zuschauer platziert und *ad spectatores* eine retrospektive Betrachtung der Geschichte vorschlägt:

⁶⁷⁵ Ebd.

⁶⁷⁶ Ebd.

⁶⁷⁷ Hecht, Werner (Hg.): *Brecht-Woche der DDR, 9. – 15. Februar 1973. Dokumentation*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1973, S. 213.

⁶⁷⁸ Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. Stuttgart: Wilhelm Fink 2001, S. 123.

⁶⁷⁹ An seinem Philoktet-Stück arbeitete Müller in den Jahren 1958-1964. 1965 wurde der fertiggestellte Text in der Zeitschrift *Sinn und Form* publiziert. Siehe dazu u.a.: Gruber, B. (1989), Fiorentino, F. (2003), Gratzke, M. (2005) und Weber, R. (2015).

⁶⁸⁰ Müller, Heiner: *Philoktet*. In: ders.: *Stücke*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Joachim Fiebach. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1988, S. 117-146, hier: S. 119.

„Damen und Herren, aus der heutigen Zeit
Führt unser Spiel in die Vergangenheit
Als noch der Mensch des Menschen Todfeind war
Das Schlachten gewöhnlich, das Leben eine Gefahr.“⁶⁸¹

Bettina Gruber weist darauf hin, dass der Prolog „eine deutliche Distanz zum Rest des Textes“ auslöst, „indem er die Blankverse durch paarig gereimte ersetzt und die raum-zeitliche Deixis des inneren Kommunikationsraumes aufhebt, d.h. Ort und Zeit sind noch nicht Lemnos und die Vorzeit des Trojanischen Krieges.“⁶⁸² In Bezug auf Pfisters Unterscheidung zwischen einem handlungsexternen und einem handlungsinternen Prolog lässt sich Müllers Prolog als eine Hybride von den beiden genannten Typen bezeichnen. Der „Darsteller des Philoktet“ ist meines Erachtens weder eine „außerhalb des inneren Kommunikationssystems bleibende[] Figur“⁶⁸³ im Sinne eines anonymen Subjekts, einer Gottheit oder einer allegorischen Personifikation noch eine Figur, „die selbst in der dramatischen Situation steht.“⁶⁸⁴ Der „Darsteller des Philoktet“ steht zwischen der auf der Bühne vorgeführten Handlung und dem Publikum und in diesem Sinne repräsentiert er eine Instanz, die den Widerspruch zwischen Bühne und Zuschauerraum aufhebt.

Grundsätzlich unterscheidet man zwischen drei Lesarten des Müllerschen *Philoktet*, „die sich aus dem Parabel-Charakter des Textes ergeben.“⁶⁸⁵ Auf der einen Seite wird das Drama als „Antikriegs-Stück und Parabel auf die Grausamkeit von Klassengesellschaften“⁶⁸⁶ und auf der anderen Seite als eine „Stalinismus-Parabel“⁶⁸⁷ ausgelegt. Laut der dritten Interpretation ist *Philoktet* eine „Allegorie auf den Tod.“⁶⁸⁸ In Bezug auf den Tod des Protagonisten, der in der Fassung Müllers von Neoptolemos umgebracht und als Leiche dem kriegerischen Zweck geopfert wird, schreibt Francesco Fiorentino:

„Im Zeitalter der Politik, der Bio-Politik, könnte man mit Foucault sagen, weiß die Staatskunst den Tod nicht nur zu geben und zu verwalten, sondern auch zu verwerten. Die Staatsmaschine hat ‚auch noch die Toten im Griff.‘ [...] In Müllers Text geht es um die Vermittlung eines inneren Erlebnisses des Politischen und der Macht von Politik [...] und des Konflikts zwischen

⁶⁸¹ Ebd.

⁶⁸² Gruber, Bettina: *Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982*. Germanistik in der Blauen Eule, Bd. 11. Essen: Verl. Die Blaue Eule 1989, S. 34 f.

⁶⁸³ Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. Stuttgart: Wilhelm Fink 2001, S. 109.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 112.

⁶⁸⁵ Weber, R. (2015), S. 278.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 279.

⁶⁸⁷ Ebd.

⁶⁸⁸ Sauerland, Karol: Notwendigkeit, Opfer und Tod. Über „PHILOKTET“. In: Hörnigk, Frank (Hg.): *Heiner Müller Material*. Leipzig 1989, S. 183-193, hier: S.188. Zitiert nach: Weber, R. (2015), S. 280.

der politischen Kraft des Logos und der von ihr getroffenen Wirklichkeit des menschlichen Körpers.“⁶⁸⁹

Eine Analyse von *Philoktet* mit Blick auf die Wiederverwertung von Leichen in der politischen Praxis der Gegenwart wäre zweifellos ein sehr aufschlussreiches Vorhaben. Nichtsdestotrotz soll im Folgenden ein anderes Interpretationsexperiment durchgeführt werden, in dem *Philoktet* als eine Metapher des Flüchtlings zu deuten ist.

In seiner kurzen Abhandlung *Exkurs über den Fremden* aus dem Jahre 1908 skizzierte Georg Simmel eine bis heute breit rezipierte Figur des Fremden. Der Philosoph und Sozialwissenschaftler, der jahrelang in Berlin als Privatdozent gelehrt hatte, war nach der Auffassung von Zygmunt Bauman „der wohl produktivste, am meisten gedruckte und am meisten gelesene Soziologe seiner Zeit.“⁶⁹⁰ Simmel erläutert in seinem Essay den Begriff des Fremden im Gegensatz zum Wanderer. Der Letztere ist seiner Ansicht nach derjenige, „der heute kommt und morgen geht“, während der Fremde derjenige ist, „der heute kommt und morgen bleibt.“⁶⁹¹ Bodemann betont in diesem Zusammenhang, dass der Simmelsche Fremde in sich sowohl „Losgelöstheit vom Raum“ als auch die „Fixierung im Raum“⁶⁹² birgt. Simmel fügt hinzu:

„Der Fremde ist eben seiner Natur nach kein Bodenbesitzer, wobei Boden nicht nur im physischen Sinne verstanden wird, sondern auch in dem übertragenen einer Lebenssubstanz, die, wenn nicht an einer räumlichen, so an einer ideellen Stelle des gesellschaftlichen Umkreises fixiert ist.“⁶⁹³

Weiterhin benennt er die „Einheit aus Nähe und Ferne“⁶⁹⁴, die den besonderen Status der Fremdheit ausmacht:

„Der Fremde ist uns nah, insofern wir Gleichheiten nationaler oder sozialer, berufsmäßiger oder allgemein menschlicher Art zwischen ihm und uns fühlen; er ist uns fern, insofern diese

⁶⁸⁹ Fiorentino, Francesco: *Philoktet*. In: Lehmann / Primavesi (2003), S. 264-268, hier: S. 266.

⁶⁹⁰ Bauman, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg: Junius 1992, S. 227. Zitiert nach: Lautmann, Rüdiger / Wienold, Hanns: *Annäherungen an Georg Simmel*. In: dies. (Hg.): *Georg Simmel und das Leben in der Gegenwart*. Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 1.

⁶⁹¹ Simmel, Georg: *Exkurs über den Fremden*. In: ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot 1908, S. 509-512.

⁶⁹² Bodemann, Y. Michal: *Von Berlin nach Chicago und weiter. Georg Simmel und die Reise seines „Fremden“*. In: Mieg, H.A. / Sundsboe, A.O. / Bieniok, M. (Hg.): *Georg Simmel und die aktuelle Stadtforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 185-211, hier: S. 186.

⁶⁹³ Simmel: op. cit.

⁶⁹⁴ Bodemann: op. cit., S. 186.

Gleichheiten über ihn und uns hinausreichen und uns beide nur verbinden, weil sie überhaupt sehr Viele verbinden. In diesem Sinne kommt leicht auch in die engsten Verhältnisse ein Zug von Fremdheit.“⁶⁹⁵

Insofern ist Philoktet als der Fremde Odysseus und Neoptolemos nah, weil er mit beiden den nationalen Hintergrund teilt. Er ist jedoch zugleich fern, weil er seit mehreren Jahren einsam und in räumlicher Isolation lebt. In diesem Sinne ist er ebenso kein Bodenbesitzer, weil er sich außerhalb der Gesellschaft befindet. Im Gegensatz zum „Gruppendasein auf einer Insel“, das meistens „einen positiven Akzent“⁶⁹⁶ hat, ist Philoktets Dasein eine „Sonderexistenz“, die durch „Exil, [...] Aussperrung, Verbannung“ sowie „das Gefühl ständiger Gegenwart“⁶⁹⁷ gekennzeichnet ist. Lemnos ist also kein utopischer Ort, keine platonische Insel, die „erwünschte Kollektivexistenz“⁶⁹⁸ darstellen könnte.

Nach der Genfer Flüchtlingskonvention ist ein Flüchtling eine Person, die:

„sich außerhalb des Landes befindet, dessen Staatsangehörigkeit sie besitzt oder in dem sie ihren ständigen Wohnsitz hat, und die wegen ihrer Rasse, Religion, Nationalität, Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe oder wegen ihrer politischen Überzeugung eine wohlbegründete Furcht vor Verfolgung hat und den Schutz dieses Landes nicht in Anspruch nehmen kann oder wegen dieser Furcht vor Verfolgung nicht dorthin zurückkehren kann.“⁶⁹⁹

Philoktet lässt sich als Flüchtling bezeichnen, weil er in Isolierung von seiner Heimat und seinen Landsleuten leben muss. Die unmittelbare Ursache seiner Absonderung ist die „Tatsache, daß er als Einzelner für ein allgemeines Interesse eintritt“⁷⁰⁰, indem er den Schlangenbiss auf sich nimmt. Gruber schildert die Gründe, die zur Verbannung des Müllerschen Philoktet führten, folgendermaßen:

„Philoktets Schreie verhindern das für die Opferhandlung vorgeschriebene Schweigen und lenken so die Gunst des Gottes ab, der keinen Fahrtwind sendet. Bei Sophokles ist der unmittelbare Akt der Aussetzung nicht eindeutig mit der Störung einer notwendigen Opferhandlung verbunden [...] Müller objektivierte die Notwendigkeit der Aussetzung, indem er sie in einen Kausalzusammenhang mit Philoktets Eintreten für die Gesellschaft setzt.“

⁶⁹⁵ Simmel: op. cit.

⁶⁹⁶ Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 4., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1992, S. 381-399, hier: S. 381.

⁶⁹⁷ Ebd.

⁶⁹⁸ Ebd., S. 384.

⁶⁹⁹ FAQ Flüchtlinge. Hg. von UNHCR Deutschland. URL: <https://www.unhcr.org/dach/de/services/faq/faq-fluechtlinge> [Zugriff am 15.10.2020].

⁷⁰⁰ Gruber: op. cit., S. 23.

Der Schlangengiß löste bei Philoktet so starke Schmerzanfalle aus, dass er von den Griechen nicht mehr toleriert und auf Lemnos ausgesetzt wurde. Sein entsetzliches Schmerzgebrull ist nach mehreren Jahren ebenfalls der Grund, warum Neoptolemos die von Odysseus konstruierte Lugengeschichte entlarvt:

„Du hast ein Schwert, hau mir den Fuß ab, Kind.
Mein Schmerz kommt wieder, der großkrallige Vogel
Zieht seine Kreise wieder durch mein Fleisch
Mein kurzschlafender Gast steht auf, den Wirt
Zu unterhalten mit dem eignen Schrei.
Hau mir den Fuß ab, Mensch, du hast ein Schwert.
Wer hat den Stein in deine Brust gegeben.
Gib mir dein Schwert, solange der Fuß mir eine
Hand läßt mit einem Schwert ihn abzuhaun.“⁷⁰¹

Philoktets Isolierung auf der menschenleeren Insel hängt nicht mit seiner Rasse, Religion oder Nationalität zusammen und daher ist er auf den ersten Blick kein offensichtlicher Flüchtling. Da aber seine Absonderung von seinem schlechten Gesundheitszustand erzeugt wurde, läßt sich die Aussetzung auf Lemnos als eine Quarantäne definieren. Anlässlich der zunehmenden Ausbreitung von COVID-19 publizierte das Bundesamt für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe folgende rechtliche Regelungen:

„Für Maßnahmen zur Krankheitsverhütung und Krankheitsbekämpfung hält das Infektionsschutzgesetz (IfSG) verschiedene rechtliche Instrumente bereit. So können die zuständigen Behörden, z.B. das Gesundheitsamt, Personen verpflichten, den Ort nicht zu verlassen oder bestimmte Orte nicht zu betreten, bis die notwendigen Schutzmaßnahmen durchgeführt sind [...]. Die Quarantänesituation ist eine Schutzmaßnahme. Sie kann aber auch eine Belastung sein, denn sie schließt potenziell erkrankte Personen von der Teilnahme am sozialen Leben weitgehend aus. Wichtige soziale Ressourcen, wie sie das Berufs- oder Familienleben bieten, sind reduziert.“⁷⁰²

Den oben zitierten Anweisungen zufolge ist die Quarantäne eine „Schutzmaßnahme“ angesichts einer „epidemisch auftretende[n] Krankheit“, die „sowohl für jede Einzelperson als

⁷⁰¹ Müller, Heiner: Philoktet. In: ders.: *Stücke*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Joachim Fiebach. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1988, S. 130.

⁷⁰² *Tipps bei häuslicher Quarantäne*. Bonn: Bundesamt für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe 2020. URL: https://www.bundesgesundheitsministerium.de/fileadmin/Dateien/3_Downloads/C/Coronavirus/Handreichung_Tipps_bei_haesuslicher_Quarantaene.pdf [Zugriff am 15.10.2020].

auch für die Gesellschaft als Ganzes eine Herausforderung⁷⁰³ darstellt. In diesem Kontext ist Philoktet der abgesonderte Einzelne, während Odysseus und Neoptolemos nicht nur die Gesellschaft als soziales Umfeld, sondern auch den Staat repräsentieren. Ein weiterer Schlüsselbegriff ist in diesem Zusammenhang der Terminus „Epidemie“, der zum ersten Mal von Homer benutzt worden soll. Das altgriechische Wort *epidemios* wurde vom Dichter im Gegensatz zu einem Reisenden als Bezeichnung einer Person gebraucht, die nach Hause zurückgekehrt ist. In dieser Bedeutung lässt sich *epidemios* als „einheimisch“ (engl. „indigenous“) oder „endemisch“ (engl. „endemic“) übersetzen.⁷⁰⁴ In seiner medizinischen Bedeutung („that which circulates or propagates in a country“⁷⁰⁵) hat sich dieses Adjektiv dank Hippokrates durchgesetzt. Paul W. Martin und Estelle Martin-Granel bemerken dazu:

„At that time, epidemic was the name given to a collection of clinical syndromes, such as coughs or diarrheas, occurring and propagating in a given period at a given location. Over centuries, the form and meaning of the term have changed. Successive epidemics of plague in the Middle Ages contributed to the definition of an epidemic as the propagation of a single, well defined disease.“⁷⁰⁶

Mit diesem Begriff setzt sich ebenfalls Giorgio Agamben in seinem Text *L'invenzione di un'epidemia* vom 26. Februar 2020 auseinander:

„Es scheint, dass die Erfindung einer Epidemie, nachdem der Terrorismus als Ursache für außergewöhnliche Maßnahmen erschöpft ist, den idealen Vorwand bieten kann, diese Maßnahmen über alle Grenzen hinweg auszudehnen.“⁷⁰⁷

In Bezug auf die Epidemie benennt Agamben „eine wachsende Tendenz, den Ausnahmezustand als normales Regierungsparadigma zu verwenden.“⁷⁰⁸ Auf die Korrelation zwischen dem Ausnahmezustand und dem Flüchtling-Sein wies der italienische Philosoph bereits 1993 in seinem Essay *Jenseits der Menschenrechte* hin. Im Text, in dem sich Agamben auf Hannah Arendts Aufsatz *We Refugees* von 1943 beruft, entlarvt er den im Grunde fiktiven Charakter der Menschenrechte:

⁷⁰³ Ebd.

⁷⁰⁴ Vgl. Martin, Paul M. W. / Martin-Granel, Estelle: 2,500-year Evolution of the Term Epidemic. In: *Emerging Infectious Diseases*. Vol. 12, No. 6, June 2006, S. 976-980, hier: S. 976. URL: https://wwwnc.cdc.gov/eid/article/12/6/05-1263_article [Zugriff am 08.05.2020].

⁷⁰⁵ Ebd., S. 977.

⁷⁰⁶ Ebd., S. 976.

⁷⁰⁷ Agamben, Giorgio: Die Erfindung einer Epidemie. In: *Rubikon*, 21.03.2020.

URL: <https://www.rubikon.news/artikel/die-erfindung-einer-epidemie> [Zugriff am 15.10.2020].

⁷⁰⁸ Ebd.

„Die Menschenrechte stellen in der Tat vor allem die originäre Form dar, das nackte Leben in die juristisch-politische Ordnung des Nationalstaats einzuschreiben. [...] Dies impliziert die Fiktion, unmittelbar in eine Nation hineingeboren zu werden, so dass zwischen beiden Momenten keinerlei Unterscheidung gemacht werden kann. Mit anderen Worten: Rechte kommen dem Menschen nur zu, insofern der Mensch notwendige und unmittelbar sich verflüchtigende Voraussetzung (die zudem niemals als solche ans Licht kommen darf) des (Staats-) Bürgers ist.“⁷⁰⁹

Darüber hinaus betont Agamben das Verhältnis zwischen zwei Modi der menschlichen Existenz und den Menschenrechten:

„Das Paradox besteht darin, dass ausgerechnet die Figur, in der sich die Menschenrechte wie in keiner anderen hätten verkörpern sollen – es ist die Figur des Flüchtlings –, die radikale Krise dieser Vorstellung offenbart. [...] Im System der Nationalstaaten erwiesen sich die so genannten heiligen und unveräußerlichen Menschenrechte als vollkommen ungeschützt genau in dem Augenblick, als es nicht mehr möglich war, sie als Rechte vorzustellen, die den Bürgerinnen und Bürgern eines Staats zukommen. [...] Es gibt keinen autonomen Ort für so etwas wie den ‚Menschen an sich‘ in der politischen Ordnung des Nationalstaats. Das ist evident und wird nicht zuletzt durch das Faktum bestätigt, dass der Status des Flüchtlings selbst im günstigsten Fall als provisorisch angesehen wird, als ein Übergangsphänomen, dem die Naturalisierung oder die Repatriierung folgen muss.“⁷¹⁰

In Bezug auf den oben zitierten Ausschnitt lässt sich feststellen, dass der Flüchtlingsstatus von Philoktet tatsächlich provisorisch sein soll. Die langjährige Isolierung des Protagonisten auf Lemnos ähnelt einem Aufenthalt in abgeriegelten Flüchtlingslagern, die heutzutage tatsächlich auf Inseln erbaut werden.⁷¹¹ Diese Existenzweise ist als eine Übergangsphase zu verstehen: Da Philoktet auf der menschenleeren Insel ausgesetzt wurde, kann er da nicht neu eingebürgert werden. Die einzige Möglichkeit, den Bürgerstatus wiederzuerlangen, besteht in seiner Repatriierung durch den griechischen Staat. Nach der langen Übergangsperiode, die im Stück als Quarantäne eines kranken und leidenden Menschen dargestellt wird, kommt der Moment, in dem Philoktet seine Nationalität zurückbekommen kann. Der Prozess der Repatriierung, ebenso wie früher der Akt der Ausbürgerung unter dem Deckmantel der Quarantäne, findet jedoch unabhängig vom Protagonisten statt. Im Ausgang dieses Prozesses besteht der

⁷⁰⁹ Agamben, Giorgio: Jenseits der Menschenrechte. Übers. von Thomas Atzert. In: *Jungle World* 28, 04.07.2001. URL: <https://jungle.world/artikel/2001/27/jenseits-der-menschenrechte> [Zugriff am 30.03.2020]. Zitiert nach: Poole, Ralph J.: Einführung [Diaspora und Exil]. In: Langenohl, Andreas / Poole, Ralph J./ Weinberg, Manfred: *Transkulturalität. Klassische Texte*. Bielefeld: Transcript Verlag 2015, S. 21-31, hier: S. 23 f.

⁷¹⁰ Agamben (2001).

⁷¹¹ Vgl. Griechenland baut abgeriegelte Flüchtlingslager auf fünf Ägäis-Inseln. In: *Der Tagesspiegel*, 10.02.2020. URL: <https://www.tagesspiegel.de/politik/baubeginn-im-maerz-griechenland-baut-abgeriegelte-fluechtlingslager-auf-fuenf-aegeis-inseln/25531530.html> [Zugriff am 30.03.2020].

wesentlichste Unterschied zwischen der Tragödie des Sophokles und der Adaption, den Gruber in Bezug auf Müllers Fassung folgendermaßen auf den Punkt bringt:

„Philoktets Handlungsmöglichkeiten sind auf eine einfache Opposition beschränkbar; er kann nur wieder ‚mitmachen‘ oder sich verweigern. Der Konflikt ist dabei in keinem Fall versöhnlich lösbar [...]. Philoktets Reintegration wäre nichts als die Wiedereingliederung in eine mörderische Gesellschaft; ihre Verweigerung kommt aber einem Selbstmord gleich, da sie die einzig existente Gesellschaftsform vorstellt.“⁷¹²

4.4 Adam und Eva

Hacks' Bearbeitung der biblischen Geschichte über den Sündenfall des ersten Menschenpaares in Form eines Dramentextes findet ihr Pendant in der neueren tschechischen Literatur: Die Schriftsteller Karel und Josef Čapek haben bereits 1927 das Stück *Adam Stvořitel* verfasst, in dem sie die Vernichtung der bestehenden Welt thematisieren.⁷¹³ Eine weitere literarische Vorlage könnte für Hacks die Erzählung *Adam und Eva* von Marie Luise Kaschnitz gewesen sein.⁷¹⁴ Die Hacksche Dramatisierung der gleichnamigen Geschichte entstand bereits nach dem ostdeutschen Machtwechsel.⁷¹⁵ Die Arbeit an der Paradiesgeschichte wurde genau am 15. September 1972 beendet.⁷¹⁶ Das Stück erschien zunächst im *Sinn und Form* 25 (1973) und wurde im September 1973 sowohl in der DDR (am Staatsschauspiel Dresden) als auch in der BRD (am Deutschen Theater Göttingen) uraufgeführt.⁷¹⁷

Die Komödie lässt sich der Reihe von Dramentexten zuordnen, in denen der Autor „mythologische Stoffe mittels seiner postrevolutionären Dramaturgie entfaltete.“⁷¹⁸ *Adam und Eva* ist das letzte Drama der klassischen Phase in Hacks' Gesamtwerk, die noch nicht ideologiekritisch, sondern affirmativ war, und in deren Zentrum der emanzipierte bzw. sich

⁷¹² Gruber: op. cit., S. 40 f.

⁷¹³ Vgl. Čapek, Karel / Čapek, Josef: *Adam Stvořitel*. In: dies.: *Ze společné tvorby*. Praha: Československý spisovatel 1982, S. 305-397. Siehe auch: Novotná, Andrea: *Zur Adaption älterer Stoffe im Werk von Peter Hacks*. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita: Brno 2008, S. 51-55.

⁷¹⁴ Kaschnitz, Marie Luise: *Adam und Eva*. In: dies.: *Das dicke Kind und andere Erzählungen*. Krefeld: Scherpe Verlag 1962.

⁷¹⁵ Am 3. Mai 1971 fand die 16. ZK-Tagung der SED statt, auf der Walter Ulbricht von der Funktion des Ersten Sekretärs des Zentralkomitees zurückgetreten ist und von Erich Honecker ersetzt wurde. Vgl. Stelkens, Jochen: *Machtwechsel in Ost-Berlin: Der Sturz Walter Ulbrichts 1971*. In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 45 (1997), S. 503-533, hier: S. 503.

⁷¹⁶ Vgl. Hacks, Peter: *Über „Adam und Eva“*. In: ders.: *Adam und Eva. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten*. Hg. von Kai Köhler. Berlin: Aurora Verlag 2014, S. 83-90, hier: S. 83.

⁷¹⁷ Vgl. Köhler, Kai: *Editorische Notiz*. In: Hacks, Peter: *Adam und Eva*. Berlin: Aurora Verlag 2014, S. 92.

⁷¹⁸ Vgl. Köhler, Kai: *Nachwort*. In: Hacks, Peter: *Adam und Eva*. Berlin: Aurora Verlag 2014, S. 98-107, hier: S. 98.

emanzipierende Mensch steht. In der klassischen Periode setzte sich der Dichter mit gesellschaftlichen Strukturen und machtpolitischen Konfigurationen auseinander und „fragte[] nach den menschlichen Haltungen, die in diesen Lagen möglich sind.“⁷¹⁹ Im Vergleich zu den Stücken aus den sechziger Jahren nimmt die Paradiesgeschichte jedoch eine Sonderstellung ein: Es handelt sich dabei um einen biblischen Mythos und nicht um eine Bearbeitung eines altgriechischen Stoffes, was in *Der Frieden*, *Die schöne Helena*, *Amphitryon* oder *Omphale* der Fall ist. Darüber hinaus sind die Struktur und Gliederung des Textes ganz besonders: Das Drama besteht aus einem Vorspiel und drei Akten, in denen nur eine Handlung mit insgesamt fünf Figuren dargestellt wird. *Adam und Eva* enthält keine Nebenfabel und ist zusätzlich durch die Einheit von Zeit und Raum gekennzeichnet.

In der Komödie über den Sündenfall thematisiert Hacks sein Interesse an einer neuen sozialistischen Gesellschaftsordnung und ihrer Weiterentwicklung. In einer 1988 erschienenen Studie macht Andrea Jäger darauf aufmerksam, dass die Ansichten der Literaturwissenschaftler über die weltanschauliche Ausrichtung des Dramas an zwei entgegengesetzten Polen zu positionieren sind. Manche üben an Hacks Kritik wegen des angeblichen „Manierismus“ und der „Schöngesteier“⁷²⁰ seines Werkes. Andere Forscher hingegen sehen in der Komödie „eine kunstvolle Parteinahme für die marxistische Geschichtsauffassung“.⁷²¹ Jäger lehnt die beiden Extrempositionen ab, indem sie „[d]ie scheinbare Abgehobenheit“⁷²² des Textes im Rahmen eines für die Geschichtsphilosophie des Autors durchaus angebrachten Schreibstils rechtfertigt. Ihrer Meinung nach thematisiert Hacks in seinem Drama das Bemühen der Menschen um eigene „Selbstverwirklichung“ und ihr „Streben nach einem nie zu erreichenden Ideal.“⁷²³ Jäger betont diesbezüglich, dass der alttestamentarische Mythos für Hacks eine ursprüngliche und gleichzeitig irrationale Variante der Welterklärung darstellt. Der DDR-Autor erkennt im Mythos über den Sündenfall ein dialektisches Verhältnis „von Geschichte und Persönlichkeit“.⁷²⁴ In seinem Essay beruft sich

⁷¹⁹ Bartels, Felix: Die Landkarte und die Landschaft. Zur Struktur des Ideal-Begriffs von Peter Hacks. In: Köhler, Kai (Hg.): ... und nimmt das Gegenteil. *Gesellschaftsutopien bei Hacks*. Berlin: Aurora Verlag 2013, S. 57-80, hier: S. 70.

⁷²⁰ Jäger, Andrea: Das Glück der Mühen. Individuum und Gesellschaft in Adam und Eva von Peter Hacks. In: Klussmann, Paul Gerhard; Mohr, Heinrich (Hg.): *Die Schuld der Worte. Gert Neumanns Sprachreflexion zum Werk von Peter Hacks. Über Texte von: Karl Mickel, Sarah Kirsch, Günther Weisenborn, Heiner Müller*. Bonn: Bouvier Verlag 1988, S. 43-58, hier: S. 43.

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Ebd., S. 44.

⁷²³ Ebd.

⁷²⁴ Hacks, Peter: Über „Adam und Eva“. In: ders.: *Adam und Eva. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten*. Hg. von Kai Köhler. Berlin: Aurora Verlag 2014, S. 83-90, hier: S. 88.

Hacks auf Hegel, der auf die Dialektik der biblischen Geschichte über das erste Menschenpaar hingewiesen hatte. In diesem Zusammenhang akzentuiert der ostdeutsche Dramatiker „die Undenkbarkeit eines vollkommenen Zustands“⁷²⁵, die im Genesis-Mythos präfiguriert wird. Seiner Ansicht nach gehört jedoch Unvollkommenheit zur Vollkommenheit, weil sie eine permanente „Bewegung zum Höheren“⁷²⁶ voraussetzt. Er rundet seine These mit der Behauptung ab, dass ein vollkommener Zustand zwar undenkbar ist, aber man sich „[e]ine vollkommene Bewegung“⁷²⁷ vorstellen kann. In dieser Bewegung zeigt sich, so Hacks, die zwiespältige Natur der Freiheit, die sowohl als Freiheit zum Guten als auch Freiheit zum Bösen bedeutet. In Bezug darauf stellt der Autor zwei Fragen, die er dann folgendermaßen beantwortet:

„Haben Adam und Eva richtig oder falsch gehandelt? Sie haben gehandelt. Ist Gott mit ihnen zufrieden? es ist so schwer zu sagen; er schimpft, aber er macht ihnen Hosen. Sobald wir, im Denken oder Tun, in die wirkliche Welt eintreten, betreten wir das Reich, wo es dialektisch hergeht. Die Paradiesgeschichte, dieses große Bild vom Anfang des Menschen, ist vom Verfasser ausgelegt worden als das große komische Bild vom Betreten der wirklichen Welt.“⁷²⁸

Hacks zeigt die Geschichte von Adam und Eva als eine archetypische Situation der menschlichen Emanzipierung, in der das ungehorsame Verhalten gegenüber dem christlichen Gott den Übergang von dem Naturzustand in die Geschichte initiiert.⁷²⁹ Die Literaturforschung hat auf die Dialektik der Paradiesgeschichte in Hacks' Komödie sehr früh hingewiesen. Nach der Auffassung von Peter Schütze dient die Reduktion der Personenzahl auf fünf Figuren (Gott, Gabriel, Satanael, Adam, Eva) der Präzisierung des dialektischen Problems.⁷³⁰ Die Cherubim Gabriel und Satanael sind Denkformen, die im Damentext – wie das Jäger formuliert – als „die abstrakten Abziehbilder der zwei möglichen Weisen der Anerkennung Gottes“⁷³¹ fungieren. Der Ja-Sager Gabriel und seine begriffliche Verneinung Satanael denken dementsprechend nicht selbstständig, weil sie nur zwei Ausprägungen des Urteils ihres Schöpfers darstellen:

⁷²⁵ Hacks, Peter: Über „Adam und Eva“. In: ders.: *Adam und Eva. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten*. Hg. von Kai Köhler. Berlin: Aurora Verlag 2014, S. 83-90, hier: S. 88.

⁷²⁶ Ebd.

⁷²⁷ Ebd.

⁷²⁸ Ebd., S. 89.

⁷²⁹ Vgl. Sugiera, Małgorzata: Peter Hacks: Dialektyka utopii i rzeczywistości. In: dies.: *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945-1995*. Kraków: Universitas 1999, S. 262.

⁷³⁰ Vgl. Schütze, Peter: *Peter Hacks. Ein Beitrag zur Ästhetik des Dramas. Antike und Mythenaneignung*. Regensburg: Scriptor Verlag 1976, S. 179.

⁷³¹ Jäger: op. cit., S. 48.

„Gabriel: [...] Komm, Außenseiter, folge mir im Guten.
 Satanael: Nein, Innenseiter.
 Gabriel: Ich bin stärker.
 Satanael: Nicht mehr.“⁷³²

Es ist interessant, dass Hacks in der Komposition seiner Komödie die von Pierre Corneille formulierte Regel befolgt, „keine Person nach dem ersten Akt auftreten zu lassen, die nicht bereits dort gezeigt oder zumindest genannt worden sei.“⁷³³ Demnach werden alle fünf Personen schon im ersten Akt auf die Bühne eingeführt. Als erste spricht Eva (S. 13), daraufhin führt sie einen Dialog mit Adam (S. 13 f.), im Anschluss daran kommt Satanael (S. 14) und kurz darauf erscheinen Gott (S. 16) und Gabriel (S. 19). Durch diese Konstellation wird die Konvention des französischen Dramatikers beachtet, wenngleich man an dieser Stelle einräumen muss, dass Gott und Gabriel bereits im Vorspiel (S. 5-12) auftreten.

In der Dramenanalyse unterscheidet man grundsätzlich zwischen zwei Arten des Vorspiels. In der handlungsinternen Exposition (*Prologus coniunctus*) muss zumindest eine in der Fabel auftretende Figur sprechen. In der handlungsexternen Exposition (*Prologus separatus*) spricht dagegen „eine der Handlung enthobene auktoriale Figur, die den Ausgang des Geschehens schon kennt.“⁷³⁴ In Hacks’ Komödie wird der Prolog zunächst als ein Dialog zwischen Gott und Gabriel und anschließend als Gotts Monolog strukturiert. Wäre Gott im Damentext nicht als „allwissend“ bezeichnet worden, könnte man das Vorspiel in *Adam und Eva* ohne weiteres der Definition der handlungsinternen Exposition zuordnen. Da jedoch Gabriel im ersten Akt spricht: „O Herr, ich weiß, daß Sie allwissend sind.“⁷³⁵, bleibt eine solche Zuschreibung problematisch. Gott ist zwar eine der fünf in der Komödie auftretenden Figuren, aber er ist in seiner Allwissenheit allen übrigen Personen übergeordnet, weil er den Ablauf und das Finale der Handlung von Anbeginn an kennt. Das unterscheidet ihn von Goethes Mephistopheles, der in der zweiten Szene *Studierzimmer* im Gespräch mit Faust gesteht: „Allwissend bin ich nicht; doch viel ist mir bewusst.“⁷³⁶ Wie aus dem Obengenannten hervorgeht, kann das Vorspiel in

⁷³² Hacks, Peter: *Adam und Eva. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten*. Hg. von Kai Köhler. Berlin: Aurora Verlag 2014, S. 34.

⁷³³ Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. 8., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2016, S. 42.

⁷³⁴ Ebd., S. 103.

⁷³⁵ Hacks (2014), S. 23.

⁷³⁶ Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster Teil* [29. Hamburger Leseheft]. Husum/Nordsee: Hamburger Lesehefte Verlag 2008, S. 46.

Adam und Eva als eine Hybride aus den beiden erwähnten Expositionsarten bezeichnet werden: Es ist weder *Prologus separatus* noch *Prologus coniunctus* und gleichzeitig ist es beides. Dies beweist meines Erachtens eindeutig, dass Hacks Dialektiker nicht nur auf diskursiver, sondern auch auf poetologischer Ebene war.

In seinem Nachwort zu der Komödie stellt Kai Köhler fest, dass ein allmächtiger Gott ein dramaturgisches Problem antreibt.⁷³⁷ Im Vergleich zu den altgriechischen Göttern, „die sich in ihrer Vielzahl relativieren“, ist „der christliche Gott nur selten zur Theaterfigur geworden.“⁷³⁸ Der Grund dafür kann sein, der ein allmächtiger und allwissender Schöpfer die Gleichgewicht anderen dramatischen Figuren gegenüber gefährdet. Der Gott in Hacks' Komödie ist jedoch sehr widersprüchlich dargestellt, weil „er sich selbst nicht genügt.“⁷³⁹ Da der Erzengel Gabriel kein selbstständig denkendes Subjekt, sondern nur eine Denkprojektion des Demiurgen ist, lässt sich sein Lob im Vorspiel als „Gottes Eigenlob“⁷⁴⁰ interpretieren. Der Gott ist bei Hacks über seine eigene Allmacht irritiert und braucht jemanden, der gegen ihn Widerstand leisten könnte. Deswegen entschließt er sich, freie Menschen zu schaffen:

„Ein wenig Gegenüber tut selbst Gott not.
Für wen macht man denn alles? Und wozu
Was machen, wenn es nicht für einen ist?
Dies im Gemüte schuf ich diese Welt.“⁷⁴¹

Der Gott hat nach seinem eigenen Vorbild zwei Menschen ins Leben gerufen, in denen die Substanz und die Göttlichkeit in Gleichgewicht wirken sollen. Dies bedeutet, dass die Menschen in ihrer Wesensart dazu fähig sind, Gottes Wort negieren zu können. Diese Eigenschaft unterscheidet sie von den Cherubim, die – wie Gabriel in der Exposition – kein freies Urteilen besitzen. Das einzige Verbot, das Gott in seinem Vorspiel-Monolog formuliert, bezieht sich auf das Verzehren einer Paradiesfrucht und zwar des Apfels:

„Die eine Pflicht, gemischt ins heitre Dürfen,
Beweist, wird sie erfüllt, mir ihre – ganz leise Freiheit
Und tüchtiges Mirähnlichsein.“⁷⁴²

⁷³⁷ Vgl. Köhler (2014), S. 99 f.

⁷³⁸ Ebd.

⁷³⁹ Ebd., S. 100.

⁷⁴⁰ Ebd.

⁷⁴¹ Hacks (2014), S. 10.

⁷⁴² Ebd., S. 11.

An dieser Stelle wird eine besondere Art der Freiheit gemeint, die sich vom liberalen und anarchistischen Begriff der Freiheit wesentlich unterscheidet: die Freiheit, „aufgrund eines Verbots nicht zu tun, was man doch tun könnte.“⁷⁴³ Diese im Vorspiel dargestellte reduzierte Auffassung der Freiheit wird im Stück entfaltet, indem sich die Menschen in ihrem Handeln gegen Gott richten. Das Verbot, den Apfel der Erkenntnis zu essen, ermöglicht ihnen, nach der Auffassung von Jäger, das Paradies zu verneinen, ohne ein Wort Kritik an diesem zu üben.⁷⁴⁴ Im dritten Akt bleibt zunächst ungeklärt, ob ungehorsames Verhalten von Adam und Eva in Gottes Plan enthalten war oder nicht:

„Gott: Ich hatte stets gedacht, mein bester Wurf
Sei Adam. Falsch, mein bester Wurf ist Eva.
– Laß gut sein, Kind, es war vorhergesehn.
Gabriel: Was höre ich?
Gott: Jetzt hat er uns gehört.
Gabriel: Vorhergesehn?
Gott: Nun ja, nicht ausgeschlossen.
Gabriel: Wohl auch gewollt?
Gott: Nun, nicht sehr streng verhindert.
Gabriel: Des Plans Mißlingen war in Ihrem Plan?
Gott: Wie sollte ich denn planen? Sie sind frei.
Gabriel: Herr, war es Ihre Absicht oder nicht?
Gott: Du sagst es.“⁷⁴⁵

Kurz darauf werden Adam und Eva aus dem Paradies verbannt:

„Adam: Ich bin sehr lustig, Herr. Sie lehrten uns
Bitter und Süß. Seither weiß ich das Süße.
Und sehe klar: Ihr Wille ist erfüllt,
Seit er verletzt ist, alles wird sehr gut,
Weil es nie gut wird, und das Paradies,
Es war gewonnen, als wir es verloren.
Eva: Sie weinen, Herr. Hat er so sehr mißfallen?
Gott: Nein, Menschen, ihr habt Recht. Geht euren Weg.“⁷⁴⁶

Im Dialog zwischen Gott und Gabriel ist es noch unklar, ob ziviler Ungehorsam des ersten Menschenpaares in Schöpfers Plan eingebettet war. Da Gott seine Kinder Adam und Eva mit

⁷⁴³ Köhler (2014), S. 100.

⁷⁴⁴ Vgl. Jäger: op. cit., S. 49.

⁷⁴⁵ Hacks (2014), S. 77.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 81.

Freiheit ausgestattet hatte, musste er ihre Konfliktfähigkeit akzeptieren und die mögliche Insubordination in Kauf nehmen. „Vorhergesehn“ bedeutet in diesem Fall „nicht ausgeschlossen.“ Es muss jedoch geklärt werden, ob sich Gott tatsächlich wünschte, dass die Menschen gegen sein väterliches Verbot verstoßen und das Paradies verlassen. Die Frage heißt, ob er wollte, dass Adam und Eva ihn loswerden. Der Schlusdialog zwischen Gott einerseits und Adam und Eva andererseits unter Einbeziehung der Allwissenheit des Schöpfers liefert meines Erachtens eine bejahende Antwort auf diese Frage.

In diesem Zusammenhang soll noch hinterfragt werden, in welchem Verhältnis die Selbstbestimmung der ersten Erdbewohner, die sich als Fremdbestimmung entlarvt, zur Selbstbestimmung des Dramas als literarischer Gattung steht. In Anlehnung an die Typologie des Metadramas von Vieweg-Marks lässt sich *Adam und Eva* als episierendes Metadrama bezeichnen, weil der Text die dargestellte Fiktion kommentiert und den Kontakt zu Lesern bzw. Zuschauern etabliert. Dies bestätigen Gottes Worte am Ende des Vorspiels:

„Ich hoffe, Sie kapieren nun, weshalb
Sie Gottes Majestät für würdig achtet,
Sich seine Monologe anzuhören.“⁷⁴⁷

Darüber hinaus ist die Komödie ebenfalls ein diskursives Metadrama, weil die dramatische Kunst im inneren Kommunikationssystem sprachlich reflektiert wird. Ein Beispiel dafür ist Satanaels Monolog im ersten Akt:

„ Du indes,
Fehler des Fehlers, kleines Erdenmännchen,
Aus einem Bodenritz gezeugt des Alls,
Der eben jetzt mit deiner Ische du
Mein Verslein repetierst, sollst, armer Stoffel.
– Ich tauf dich Stoffel, denn du bist aus Stoff –
Zu meiner schreienden Waffe werden, Schmerz
Leidend und zufügend.“⁷⁴⁸

Die diskursive Zuschreibung ermöglicht ebenfalls der Dialog zwischen Gabriel und Satanael:

„Satanael: Was siehst du?

⁷⁴⁷ Hacks (2014), S. 12.

⁷⁴⁸ Ebd., S. 15.

Gabriel: Stoff.
 Satanael: Stoff für Komödien.
 Mein gutes, altes Chaos, oberflächlich
 Entrümpelt und mit eitler Überschrift.”⁷⁴⁹

Letztendlich ist *Adam und Eva* ebenfalls ein adaptives Metadrama, in dem der biblische Mythos über den Sündenfall dramaturgisch verarbeitet wird. Auf der adaptiven Ebene lässt sich die Beziehung von Hacks’ Komödie zur Schöpfungsgeschichte behandeln, indem das Verhältnis der ersten Menschen zueinander und zu Gott analysiert wird. Constanze Kraft macht in ihrer Studie darauf aufmerksam, dass das hebräische Wort „Adam“ im Grunde genommen „Mensch“ bedeutet und damit beide Geschlechter umfasst. Der androgyne Mensch wird in Genesis erst „durch Entnahme einer ‚Seite‘ (das Wort heißt sonst nie Rippe)“⁷⁵⁰ zu Mann und Frau. Kraft betont, dass der Begriff „Rippe“ „eine Übersetzungswillkür Martin Luthers [war], die eine verhängnisvolle Wirkungsgeschichte nach sich zog.“⁷⁵¹ Der Name „Eva“ bedeutet dagegen „Leben“, und in der Bibel wird die erste Frau dementsprechend als „Mutter alles Lebendigen“⁷⁵² bezeichnet. Der ursprünglichen Paradiesgeschichte nach werden den ersten Menschen letztendlich „prometheische und epimetheische Fähigkeiten“⁷⁵³ zugesprochen: Die Menschen sind zwar in biologischer Hinsicht begrenzt, aber dank ihres Erkenntnisvermögens verfügen sie über eine göttliche Geistesgabe.

In der Exegese unterscheidet man üblicherweise zwischen einigen Deutungsmöglichkeiten der Sündenfallerzählung. Bernd Willmes zählt dazu die sexuelle, ethische, intellektuelle, entwicklungspsychologische sowie emanzipatorische Interpretation.⁷⁵⁴ Im Hebräischen bedeutet die Wurzel עָדָה *jd’* das Erkennen, was insgesamt 1068 Belege aus dem Alten Testament beweisen.⁷⁵⁵ Durch die hebräische Wurzel wird jedoch nicht nur die intellektuelle

⁷⁴⁹ Ebd., S. 35.

⁷⁵⁰ Kraft, Constanze: Da stand die Sonne still. Biblische Maßgaben für Frauenfiguren im Werk von Peter Hacks. In: *Hacks Jahrbuch 2016*. Hg. von Kai Köhler im Auftrag der Peter-Hacks-Gesellschaft. Berlin: Aurora Verlag 2016, S. 21-42, hier: S. 41.

⁷⁵¹ Ebd.

⁷⁵² Genesis 3,20. Zitiert nach: Kraft: op. cit., S. 31.

⁷⁵³ Kraft: op. cit., S. 30.

⁷⁵⁴ Vgl. Willmes, Bernd: Sündenfall. In: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*. Deutsche Bibelgesellschaft 2008, S. 8-13. URL:

https://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/buh_bibelmodul/media/wibi/pdf/S%C3%BCndenfall__2018-09-20_06_20.pdf [Zugriff am 14.11.2019].

⁷⁵⁵ Vgl. Fischer, Alexander Achilles: Erkennen / Erkenntnis (AT). In: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*. Deutsche Bibelgesellschaft 2007, S. 1. URL:

https://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/buh_bibelmodul/media/wibi/pdf/Erkennen_Erkennntnis_AT__2018-09-20_06_20.pdf [Zugriff am 14.11.2019].

Erkenntnisfähigkeit, sondern auch das Vollziehen des Geschlechtsaktes zum Ausdruck gebracht. Nach der sexuellen Interpretation besteht die erste Sünde von Adam und Eva im Geschlechtsverkehr, „durch den sie sich auf die Stufe der unvernünftigen Tiere begaben und daher aus dem Paradies vertrieben wurden.“⁷⁵⁶ Von der sexuellen Vereinigung der ersten Menschen ist in der biblischen Überlieferung die Rede erst nach der Vertreibung aus dem Paradies: „Und Adam erkannte seine Frau Eva, und sie ward schwanger und gebar den Kain und sprach: Ich habe einen Mann gewonnen mit Hilfe des HERRN.“⁷⁵⁷ Eine Variante der sexuellen Interpretation der Sündenerzählung hebt „eine christliche Ehemoral“⁷⁵⁸ hervor, indem sie voraussetzt, die Stammeltern hätten sich in einem Geschlechtsakt früher vereinigt, als es sich geziemt.

Hacks' Komödie weicht von ihrem biblischen Prätext in dieser Hinsicht gewissermaßen ab. Seit der ersten Szene des ersten Aktes ist es klar, dass im Verhältnis von Adam und Eva zueinander eine geschwisterliche und zugleich sexuelle Beziehung steckt:

„Adam: Das Werk der Liebe, Mitgeschaffene, ja,
 Wir wollens freudig, ich mit dir, vollführen.
 Höllengelächter, nah.
 Komm denn zu jenem schön bemoosten Fleck,
 Wo einst wir jenes Vogelpaar belauscht
 Und seinen Wink benutzten; laß mich dort,
 Du meine süße Speise und Gefäß,
 Dich aus dir kosten.“⁷⁵⁹

Das Verhältnis von den Stammeltern ist jedoch nicht nur rein sexuell, sondern auch ehelich und – zumindest im Falle von Adam – monogam. Nachdem Eva den Apfel gepflückt und probiert hat, versucht sie Adam zu überreden, dass er die verbotene Frucht ebenfalls auskostet. Angesichts seines Entsetzens und Wutausbruchs verzichtet sie jedoch auf diese Idee und sagt:

„Eva: Nein, folge mir nicht.
 Vergiß die Bitte, glaub den Widerruf.
 Schon kennst du das Entsetzen ja und bist
 Noch in der Unschuld. O was habe ich

⁷⁵⁶ Willmes: op. cit., S. 8.

⁷⁵⁷ Genesis 4,1. Bibelübersetzung: Lutherbibel 1984. Zitiert nach: Willmes, B.: op. cit., S. 8.

⁷⁵⁸ Willmes: op. cit., S. 9. Siehe auch: Beatrice, P.F.: Art. Sünde V. In: G. Müller, H. Balz, G. Krause (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 32. Berlin u.a.: de Gruyter 2001, S. 389-395, hier: S. 392.

⁷⁵⁹ Hacks (2014), S. 14.

„Als privater, der Familie, ihrer Autorität und den von ihr praktizierten und anerkannten Regeln unterstehender Akt verlangte die Eheschließung weder in Griechenland noch in Rom den Eingriff der öffentlichen Gewalt.“⁷⁶⁴

In diesem Zusammenhang ist zu betonen, dass die sexuelle Praxis unter Geschwistern, die Adam und Eva zweifellos sind, in der klassischen Zeit keine Normabweichung darstellte, was Platons *Politeia* bestätigt:

„Wenn dann aber die Frauen und Männer das zeugungsfähige Alter überschritten haben, so lassen wir, denke ich, den Männern die Freiheit, nach Belieben jeder Frau beizuwohnen – nur nicht einer Tochter oder Mutter oder ihren Tochterkindern und den Müttern ihrer Mutter, und ebenso den Frauen einem jeden Manne – außer einem Sohn oder Vater oder deren Verwandten in aufsteigender und absteigender Linie [...] Brüdern und Schwestern aber wird das Gesetz erlauben, einander beizuwohnen, wenn das Los so fällt und Pythia es bestätigt.“⁷⁶⁵

In Bezug auf die Pflichten des Mannes seiner Ehefrau gegenüber nennt Foucault einige wenige Obliegenheiten, die um die Wende des 4. und 3. Jahrhunderts v.u.Z. im hellenistischen Ägypten üblich waren. Dementsprechend durfte der Gatte „keine Konkubine ins Haus nehmen, seine Gattin nicht mißhandeln und keine Kinder haben aus Verbindungen, die er außerhalb des Hauses unterhalten mochte.“⁷⁶⁶ Foucault hebt hervor, dass die oben genannten Pflichten „im Hinblick auf das Paar, seinen Zusammenhalt und seine interne Regulierung“⁷⁶⁷ die Ehepraxis regelten. In diesem Zusammenhang scheint die Entscheidung des Hackschen Adam, seiner Frau in der Erbsünde beizustehen, eine natürliche Konsequenz ihrer im Paradies geführten Ehepraxis zu sein. Es muss jedoch betont werden, dass die Ehepraxis da nicht als eine unter der Obhut der Familie stehende Institution, sondern als eine geteilte Existenzweise zu verstehen ist. Als solche war sie, nach Überlieferungen aus den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung, in erster Linie für die Männer „ein Brennpunkt wichtigerer, intensiverer, aber auch schwierigerer und problematischerer Erfahrungen.“⁷⁶⁸ In diesem Betreff ist es kaum überraschend, dass sich Adam freiwillig entschied, den Apfel zu probieren, wenngleich er eine Alternative hatte. Durch die Entscheidung zugunsten Eva wählte er seine bisherige Ehepraxis.

⁷⁶⁴ Foucault, Michel: Die Rolle der Ehe. In: ders.: *Sexualität und Wahrheit. Die Sorge um sich*. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 98-109, hier: S. 98.

⁷⁶⁵ Platon: *Der Staat*. Deutsch von Rudolf Rufener. Mit einer Einleitung von Thomas Alexander Szlezák und Erläuterungen von Olof Gigon. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991, S. 220.

⁷⁶⁶ Foucault, Michel: Die Rolle der Ehe. In: ders.: *Sexualität und Wahrheit. Die Sorge um sich*. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 98-109, hier: S. 103.

⁷⁶⁷ Ebd., S. 104.

⁷⁶⁸ Ebd., S. 105.

In Hinsicht auf Hacks' Komödie scheint sein Bedürfnis, in einer monogamen Beziehung zu leben, die unmittelbare Grundlage für die Vertreibung aus dem Paradies zu sein.

4.5 *Germania Tod in Berlin*

In seiner Rede zur Verleihung des Mühlheimer Dramatikerpreises 1979 kommentierte Heiner Müller sein preisgekröntes Stück folgendermaßen:

„Meine Hoffnung ist eine Welt, in der Stücke wie GERMANIA TOD IN BERLIN nicht mehr geschrieben werden können, weil die Wirklichkeit das Material nicht mehr dafür bereithält.“⁷⁶⁹

An seinem Dramentext „über die historischen Niederlagen der Arbeiterbewegung“⁷⁷⁰ arbeitete Müller von 1956 bis 1971. Die beiden Daten haben eine symbolische Bedeutung – 1956 ist das Jahr des XX. Parteitages der KPdSU sowie der Aufstände in Polen und Ungarn, und 1971 begann in der DDR die Honecker-Regierungszeit. Gesellschaftlich gesehen stehen die beiden Daten für die Hoffnung auf eine Erneuerung des politischen Systems – zunächst nach dem Tod Stalins 1953 und der öffentlichen Verurteilung der durch ihn symbolisierten Entartung des Kommunismus und dann nach dem Rücktritt Walter Ulbrichts von der Spitze der SED.⁷⁷¹ Das Stück erschien aber erst 1977 in einem Sonderheft des westdeutschen Periodikums *Theater heute*.⁷⁷² Es besteht aus dreizehn Szenen, die sowohl historische Bilder aus der deutsch-preußischen Geschichte als auch ihr Pendant in der ostdeutschen Gegenwart darstellen. Die meisten Szenen sind mit Ziffern „1“ und „2“ gekennzeichnet, was „einen Spiegelungseffekt“ der Episoden „aus der Vorgeschichte des Sozialismus“⁷⁷³ und aus der DDR erzeugt: DIE STRASSE 1, DIE STRASSE 2, BRANDENBURGISCHES KONZERT 1, BRANDENBURGISCHES KONZERT 2, usw. „[F]ormbestimmend“ war für Müller die aristophanische Komödie durch ihre „Episoden-Reihung, die Verbindung von politischen und sexuellen Motiven, den Wechsel der [konventionellen D.Š.] Geschlechtsrolle und durch den genauen Zeitbezug aller historischen und fiktiven Spielinhalte.“⁷⁷⁴ Nach der Ansicht von

⁷⁶⁹ Eckardt, Thomas: *Der Herold der Toten: Geschichte und Politik bei Heiner Müller*. Frankfurt a.M. u. a.: Lang 1992, S. 62. Siehe auch: *Frankfurter Rundschau* 1979/13.9.

⁷⁷⁰ Eke, Norbert Otto: *Heiner Müller*. Stuttgart: Reclam 1999, S. 159.

⁷⁷¹ Vgl. Bohn, Volker: *Germania Tod in Berlin*. In: Lehmann / Primavesi (2003), S. 207-217, hier: S. 207.

⁷⁷² Vgl. Klusmann, Paul Gerhard: Heiner Müllers „Germania Tod in Berlin“. In: Hinck, Walter (Hg.): *Geschichte als Schauspiel: deutsche Geschichtsdramen: Interpretationen*. Frankfurt a.M.: 1981, S. 396-414, hier: S. 396.

⁷⁷³ Weber (2015), S. 443 f.

⁷⁷⁴ Klusmann: op.cit., S. 399.

Klussmann steht das Stück ebenfalls unter dem Einfluss von John Heartfield und seiner Technik der Fotomontage. Nach meiner Einschätzung ist diese These vollkommen berechtigt. Heartfield mobilisierte mit seinem „wirkungsmächtige[n] bildrhetorische[n] Verfahren [...] ein breites Publikum gegen Faschismus und Krieg.“⁷⁷⁵ Gemeinsam mit George Grosz, dem er 1914 in Berlin begegnete, entfaltete er eine „radikal-avantgardistische Ausdrucksform“⁷⁷⁶ der politischen Fotomontage, in der die beiden Künstler ausgeschnittenes Wort- und Bildmaterial mit Zeichnungen kombinierten. Ihre Kunstwerke orientierten sich an aktuellen Themen wie „dem Kampf gegen Aufrüstung, Krieg und Ausbeutung sowie der fortschreitenden Rationalisierung.“⁷⁷⁷ Heartfield war politisch mit der KPD liiert: Er trat in die Partei „am Gründungstag“ ein und sein Parteibuch soll er „von Rosa Luxemburg persönlich“⁷⁷⁸ erhalten haben. Diesbezüglich soll betont werden, dass sich Heartfield nach Hitlers Machtübernahme in Prag niedergelassen hatte. Jindřich Toman beschreibt das Leben des Künstlers im tschechoslowakischen Exil folgendermaßen:

„Er floh buchstäblich aus seiner Berliner Wohnung, gelangte über Gebirgspfade von Deutschland in das Nachbarland und tauchte während der Osterferien 1933 im Café Continental in Prag auf. [...] Sein Aufenthalt in Prag dauerte, von einer kurzen Unterbrechung abgesehen, bis kurz nach dem Münchner Abkommen, nach dem der tschechoslowakische Staat zu zerfallen begann. Am 7. Dezember 1938 floh Heartfield nach London.“⁷⁷⁹

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges kehrte er 1950 aus dem englischen Exil in die DDR zurück, wo er eng mit Theaterkünstlern zusammenarbeitete: Er war u.a. für die Gestaltung von Bühnenbild und Plakat für Bertolt Brechts Inszenierung von Maxim Gorkis *Die Mutter* am Berliner Ensemble zuständig. Heartfield starb 1968 in Berlin und wurde auf dem dortigen Dorotheenstädtischen Friedhof beigesetzt.

Germania Tod in Berlin ist also ein Dramentext mit einer ganz besonderen Komposition, die Gesetzmäßigkeiten des Montageprinzips aufweist und zugleich „die Chronologie und den Vorgang linearer dramatischer Darbietung außer Kraft“ setzt.⁷⁸⁰ Daher lässt sich das Stück als

⁷⁷⁵ Einladung zur Ausstellung „John Heartfield – Fotografie plus Dynamit“. Berlin: Akademie der Künste 2020. URL: https://www.adk.de/de/presse/druckversionen/2020/AdK_PM_2020.03.04_AR_Heartfield.pdf [Zugriff am 11.03.2020].

⁷⁷⁶ Kosmos Heartfield. Online-Material der Akademie der Künste. Projektleitung und Konzeption: Anna Schultz. URL: <https://www.johnheartfield.de/kosmos-heartfield#238487> [Zugriff am 20.03.2020].

⁷⁷⁷ Ebd.

⁷⁷⁸ Ebd.

⁷⁷⁹ Toman, Jindřich: Ein Künstler auf der Flucht. John Heartfield in Prag. In: *John Heartfield. Fotografie plus Dynamit*. Hg. von A. Lammert, R. von Schulenburg und A. Schultz im Auftrag der Akademie der Künste. Berlin: Hirmer 2020, S. 189-193, hier: S. 189.

⁷⁸⁰ Weber (2015), S. 442.

eine der frühesten Revuen des ostdeutschen Autors bezeichnen. Nach Ronald Weber sind Revuen diejenigen Texte Müllers, „die anhand der Verbindung der einzelnen Szenen oder Bilder keine Fabel mehr erkennen lassen.“⁷⁸¹ Diese Genre bietet keine zusammenhängende Handlung, sondern eher eine Kette von unterschiedlichen Motiven, die die „mehrdimensional[e]“⁷⁸² Gestalt des Textes formieren.

Das Hauptthema von *Germania Tod in Berlin* ist nach Weber das „destruktive Element“ der deutschen Nation, d.h. „das durch Hass geprägte Verhältnis der Deutschen untereinander.“⁷⁸³ Von einem anderen Standpunkt aus gesehen steht im Vordergrund des Damentextes „die historische Erfahrung der verpassten, verordneten oder verspäteten Revolutionen [...] – von Friedrichs Rebellion gegen den Vater über die Aufstände nach dem Ersten Weltkrieg bis hin zur DDR-Gründung und dem Aufstand vom 17. Juni.“⁷⁸⁴ Das Leitmotiv in *Germania Tod in Berlin* ist meines Erachtens „der Gedanke von der gescheiterten oder ausbleibenden Revolution.“⁷⁸⁵ Müller hat die große Resonanz dieses Themas mehrmals betont, u.a. in einem Interview, in dem er sich auf Michel Foucault beruft:

„[D]as Hauptthema oder die Hauptarbeit des europäischen Denkens seit dem 18. Jahrhundert war die Frage der Revolution. Jetzt, sagt er, stellt sich eine neue Frage: Welche Revolution ist welchen Preis wert?“⁷⁸⁶

Die erste Szene des Dramas mit dem Titel *Die Straße 1* spielt in Berlin 1918 und ist nur eine Textseite lang. Im Vergleich zu den anderen Szenen, von denen manche sechs oder sieben Seiten zählen, ist sie sehr kurz und prägnant. Die erste Szene gibt den Ton an und führt sehr anschaulich das Leitmotiv der Revolution in den Theatertext ein. Die Handlung der zweiten Szene *Die Straße 2* ist hingegen in Berlin 1949 angesiedelt. Ebenfalls die zwei letzten Szenen mit den Überschriften *Tod in Berlin 1* sowie *Tod in Berlin 2* spielen in Berlin. Die deutsche Hauptstadt bildet damit einen historisch-räumlichen Rahmen des Stücks und steht metonymisch (als pars pro toto) für ganz Deutschland. Norbert Otto Eke schreibt dazu:

⁷⁸¹ Ebd.

⁷⁸² Ebd., S. 443.

⁷⁸³ Ebd., S. 444.

⁷⁸⁴ Wetzel, Stephan: *Germania*. In: *Germania nach Heiner Müller* unter der Regie von Claudia Bauer. Programmheft. Volksbühne Berlin 2019.

⁷⁸⁵ Klussmann, P.G.: op.cit., S. 399.

⁷⁸⁶ Müller, Heiner: „Für alle reicht es nicht“. *Texte zum Kapitalismus*. Hg. von Helen Müller und Clemens Porschlegel in Zusammenarbeit mit Brigitte Maria Mayer. Berlin: Suhrkamp Verlag 2017, S. 277. Zitiert nach: Greiner, Bernhard: *Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen*. Frankfurt a.M. u.a.: Verlag Peter Lang 1986, S. 186.

„Topographischer Fluchtpunkt der dreizehn Szenen, aus denen sich *Germania Tod in Berlin* zusammensetzt, ist Berlin, das symbolische Zentrum der deutschen Geschichte: Knotenpunkt der historischen Niederlage der Arbeiterbewegung im Revolutionswinter 1918/1919 (Ermordung Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts), Hauptstadt des nationalsozialistischen Dritten Reichs, der Ort, an dem die Teilung der deutschen Nation mitten durchs Herz ging.“⁷⁸⁷

Wenngleich der Name Luxemburg im Dramentext nicht einmal erwähnt wird, stellt eine weitere, ebenso wichtige, Klammer des Dramentextes das Leben und der Tod Rosa Luxemburgs dar. Der Luxemburgismus, der sich nach der Auffassung des polnischen Philosophen Leszek Kołakowski – eines wichtigen Vertreters des humanistischen Marxismus – als eine besondere Variante des Marxismus definieren lässt,⁷⁸⁸ ist meines Erachtens von grundlegender Bedeutung für Müllers Auseinandersetzung mit der Revolution, und aus diesem Grunde soll die theoretisch-revolutionäre Praxis von Rosa Luxemburg in die Textanalyse von *Germania Tod in Berlin* einbezogen werden. Da die Revolution das Leitmotiv des Dramentextes ist, soll im Vorfeld der Szenenanalyse noch auf den Begriff der Revolution eingegangen werden.

Die Schrift *Über die Revolution* von Hannah Arendt beginnt mit dem Satz: „Kriege und Revolutionen, so meinte Lenin [...], würden das Gesicht des zwanzigsten Jahrhunderts bestimmen.“⁷⁸⁹ Während der Krieg „zu den ältesten Phänomenen der aufgezeichneten Vergangenheit“⁷⁹⁰ gehört und das Grundmotiv des ältesten erhaltenen Dramas der abendländischen Kultur, d.h. der *Perser* des Aischylos, darstellt, ist die Revolution zweifellos eine Erscheinung der Neuzeit. Krieg und Revolution finden jedoch nach der Auffassung der deutsch-amerikanischen Philosophin einen gemeinsamen Nenner in Form der Gewalt. Arendt bemerkt dazu:

„Die [...] Unterschiede zwischen Krieg und Revolution – daß der Krieg sich auf die Notwendigkeit und die Revolution sich auf die Freiheit beruft, daß der Akzent des Weltgeschehens sich mehr und mehr von dem Ereignis des Krieges auf das der Revolution zu verlagern scheint – dürfen doch nicht verschleiern, daß wir es mit Phänomenen zu tun haben,

⁷⁸⁷ Eke, Norbert Otto: *Germania Tod in Berlin*. In: ders.: *Heiner Müller*. Stuttgart: Reclam 1999, S. 171-185, hier: S. 173.

⁷⁸⁸ Kołakowski, Leszek: *Główne nurty marksizmu*. Tom 2. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2013 [E-Book].

⁷⁸⁹ Arendt, Hannah: *Über die Revolution*. Titel der amerikanischen Originalausgabe: *On Revolution* [1963]. München/Zürich: Piper 2013, S. 9.

⁷⁹⁰ Ebd., S. 10.

die historisch in einem sehr engen Zusammenhang stehen. Das sie verbindende Glied ist die Gewalt.“⁷⁹¹

Nach Arendt hängen beide Erscheinungen, d.h. Krieg und Revolution, mit der aristotelischen Menschendefinition zusammen, nach der ein Mensch „ein politisches und ein mit Sprache begabtes Wesen sei.“⁷⁹² In diesem Zusammenhang betont sie, dass die politischen Phänomene, im Gegensatz zu Naturerscheinungen, „der Sprache und der sprachlichen Artikulation“ bedürfen, „um überhaupt in Erscheinung zu treten.“⁷⁹³ Das Problem der revolutionären Gewalt verbindet Arendt mit dem Neuanfang, nach dem jede Revolution strebt, und der bereits in den „Ursprungslegenden der biblischen wie der klassischen Tradition“⁷⁹⁴ (z.B. in den Brudermord-Erzählungen von Kain und Abel oder von Romulus und Remus) immer gewalttätig ist. Die Revolution ist, so Arendt, das einzige politische Ereignis, das Menschen zur Auseinandersetzung mit einem Neubeginn zwingt.

Darüber hinaus betont die Philosophin, dass die Revolution untrennbar mit der sozialen Frage zusammenhängt und deswegen eine Erscheinung der Neuzeit ist. Erst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert begann man allmählich in Frage zu stellen, dass „Armut zu den Bedingungen gehört, unter denen den Menschen das Leben auf der Erde gegeben ist.“⁷⁹⁵ Den Ursprung der sozialen Aspekte von Revolution sowie des Glaubens, dass man sein Leben selbst gestalten kann, lokalisiert Arendt in der Epoche vor der Amerikanischen Revolution. Ihrer Meinung nach haben bereits John Locke und Adam Smith entdeckt, dass „Mühe und Arbeit kein bloßes Zubehör der Armut [...], sondern im Gegenteil die eigentliche Quelle allen Reichtums“⁷⁹⁶ sind. Die soziale Frage stellt also eine inhärente Eigenschaft der revolutionären Umwälzungen dar und aus diesem Grunde hat sich der eigentliche Revolutionsbegriff erst in der Zeit der großen Revolutionen im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert herausgebildet.⁷⁹⁷

Von der sozialen Frage leitet Arendt den Begriff der Freiheit her, den sie auf zweierlei Art und Weise definiert. In der griechischen Polis waren Freiheit und Gleichheit beinahe gleichbedeutende Termini, die „keine Attribute einer [...] menschlichen Natur, sondern

⁷⁹¹ Ebd., S. 19.

⁷⁹² Ebd.

⁷⁹³ Ebd., S. 20.

⁷⁹⁴ Ebd., S. 21.

⁷⁹⁵ Ebd., S. 25.

⁷⁹⁶ Ebd.

⁷⁹⁷ Vgl. S. 33.

Qualitäten einer von Menschen errichteten Welt“⁷⁹⁸ verkörperten. Daraus folgt, dass sowohl Freiheit als auch Gleichheit dem Bereich des Politischen gehörten. Im Anschluss daran unterscheidet Arendt zwischen einem negativen und einem positiven Begriff der Freiheit, die zwei unterschiedliche Modi des menschlichen Lebens darstellen. Die bürgerlichen Rechte und Freiheiten wie Bewegungsfreiheit, Versammlungsrecht oder das amerikanische Recht auf politische Repräsentation zum Zweck der Besteuerung gehören, so Arendt, zum Begriff der negativen Freiheit. Die negative Freiheit bringt zum Ausdruck „das bloße Bestreben, sich von einem lastenden Zwang zu befreien.“⁷⁹⁹ In diesem Sinne sind bürgerliche Rechte und Freiheiten „Resultate der Befreiung aus den verschiedensten Arten der Knechtschaft und enthalten keineswegs den eigentlich positiven Gehalt dessen, was Freiheit nun wirklich ist.“⁸⁰⁰ Parallel zu diesem negativen Begriff erläutert Arendt ebenso einen positiven Begriff der Freiheit, der „der Wille zur Freiheit als einem positiven Lebensmodus“ ausdrückt und damit „zu der Begründung einer neuen bzw. neu entdeckten Staatsform führte, nämlich zu der Konstitution der Republik.“⁸⁰¹ So definierte Freiheit, die „die Erfahrung des In-Freiheit-Handelns“⁸⁰² sowie die „Fähigkeit, etwas Neues anfangen zu können“⁸⁰³ überträgt, sollte ein Attribut der Revolutionen werden.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Freiheitsvorstellungen und die Erhabenheit eines Neubeginns konstituierende Merkmale sind, die die Revolution von übrigen gewalttätigen Erscheinungen wie Umstürze, Aufstände, Sklavenrevolten und Bürgerkriege unterscheiden. Alle genannten Ereignisse teilen mit der Revolution das Element der Gewalttätigkeit und daher werden sie oft mit Revolutionen verwechselt. Arendt macht darauf aufmerksam, dass man Ursprünge des revolutionären Begriffs bei Machiavelli und „seine[r] ganz unklassische[n] Lehre von der positiven Rolle der Gewalt in der Politik“⁸⁰⁴ finden kann. Nach dem italienischen Staatsphilosophen scheint „ein absoluter Anfang seinem Wesen nach Gewalt und Vergewaltigung zu erfordern“ und damit „das legendäre Urverbrechen [...] noch einmal zu wiederholen.“⁸⁰⁵ Nichtsdestoweniger war der Begriff der Revolution im Sprachgebrauch der

⁷⁹⁸ Ebd., S. 36.

⁷⁹⁹ Ebd., S. 39.

⁸⁰⁰ Ebd., S. 38.

⁸⁰¹ Ebd., S. 39.

⁸⁰² Ebd. S. 40.

⁸⁰³ Ebd., S. 41.

⁸⁰⁴ Ebd., S. 46.

⁸⁰⁵ Ebd.

Renaissance nicht geläufig. Stattdessen sprach man damals von Rebellionen, die aber „niemals eine revolutionäre Befreiung“⁸⁰⁶ implizierten. Arendt schreibt dazu:

„Denn Befreiung im Sinne der Revolutionen meint, daß alle diejenigen, die – nicht nur in der Gegenwart, sondern überhaupt in der überlieferten Geschichte, nicht nur als Einzelne, sondern als Glieder der überwältigenden Mehrheit des Menschengeschlechts – im Stande der Armut und Unterdrückung gelebt hatten, nun plötzlich aus der Finsternis und der Untertänigkeit aufsteigen und selbst die Macht ergreifen sollen.“⁸⁰⁷

Die Befreiung im oben erläuterten Sinne, der angeborene Gleichheit der Menschen beinhaltet, war vor der Neuzeit nicht bekannt. Deswegen sollen Rebellionen und Aufstände mit eigentlichen Revolutionen nicht verwechselt werden. Das Ziel der ersteren war nämlich „niemals eine Herausforderung der Autorität oder der bestehenden Ordnung als solcher; es ging immer um den Wechsel bestimmter Personen, die sich gerade an der Macht befanden.“⁸⁰⁸ Was die Herkunft des Wortes „Revolution“ anbelangt, wurde es der Astronomie entliehen: Zuerst erschien es 1543 im Hauptwerk von Nikolaus Kopernikus *De revolutionibus orbium coelestium*. Arendt bemerkt dazu, dass der lateinische Begriff „weder durch Neuheit noch durch Gewaltbarkeit charakterisiert war“ und „eine gesetzmäßig und kreisförmig verlaufende ‚revolvierende‘ Bewegung der himmlischen Körper bezeichnete.“⁸⁰⁹ Der Terminus erlangte die politische Bedeutung, paradoxerweise im Sinne der Restauration, erst im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts:

„Denn die Revolutionen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die in unseren Augen so offenbar von dem Geist der Neuzeit zeugen, waren ursprünglich als Restauration gemeint und geplant.“⁸¹⁰

Arendt meint damit, dass die damaligen großen Revolutionen als Restauration des im Zeitalter des Absolutismus verlorengegangenen Ordnung entworfen wurden. Parallel dazu entwickelte sich im achtzehnten Jahrhundert dank der Amerikanischen und Französischen Revolution ein revolutionäres Bewusstsein, das besagte, „daß es das absolut Neue auch im Politischen geben könne, daß also das Neue etwas sei, was in die Hand des handelnden Menschen gegeben sein könnte.“⁸¹¹

⁸⁰⁶ Ebd., S. 48.

⁸⁰⁷ Ebd.

⁸⁰⁸ Ebd.

⁸⁰⁹ Ebd., S. 50 f.

⁸¹⁰ Ebd., S. 52.

⁸¹¹ Ebd., S. 57.

Das alles hat mit *Germania Tod in Berlin* sehr viel zu tun. Die erste Szene des Dramentextes thematisiert nämlich die Novemberrevolution von 1918/19, die den Untergang des Kaiserreiches und dessen Umwandlung in eine parlamentarische Demokratie wesentlich beeinflusste. Am 28. November 1918 dankte Kaiser Wilhelm II im niederländischen Exil ab, und mit seinem Rücktritt endete die konstitutionelle Monarchie in Deutschland. Die Frage nach der zukünftigen Regierungsform war jedoch immer noch unentschieden: Es entspann sich ein Wettstreit zwischen der parlamentarischen Demokratie und dem vom Spartakusbund verlangten Rätssystem. Der Kieler Matrosenaufstand, der die Novemberrevolution auslöste, begann bereits am 3. November 1918, nachdem die deutsche Seekriegsflotte den Befehl erhielt, einen großen Angriff gegen die doppelt so starke britische Navy zu richten. Der Arbeiteraufstand ergriff kurz danach das ganze Reich und am 6. November forderte der SPD-Vorsitzende und der künftige erste deutsche Präsident Friedrich Ebert den Rücktritt des Kaisers. Die antimonarchistische, revolutionäre Stimmung erreichte Berlin am 9. November. An diesem Tag wurde die deutsche Republik zweimal ausgerufen, was „die zunehmende Polarisierung der Revolutionsbewegung“⁸¹² verdeutlichte. Der SPD-Politiker Philipp Scheidemann rief um 14 Uhr von einem Fenster des Reichstages eine bürgerlich-demokratische Republik aus. Zwei Stunden darauf proklamierte Karl Liebknecht vom Berliner Schloss eine sozialistische deutsche Republik. Mittlerweile wurde Rosa Luxemburg aus dem Breslauer Gefängnis entlassen und, nachdem sie am 10. November in Berlin angekommen war, übernahm sie sofort die Redaktion der *Roten Fahne*, des publizistischen Zentralorgans des Spartakusbundes. In den letzten zwei Monaten ihres Lebens verfasste sie 140 Druckseiten von Artikeln, programmatischen Schriften und politischen Reden.⁸¹³ Im Artikel *Der Anfang*, der in der *Roten Fahne* am 18. November 1918 erschien, entfaltete Luxemburg ihre Hauptthese, die Michael Brie folgendermaßen zusammenfasst: „Die Abschaffung der Monarchie war nichts als das Niederreißen der Fassade für die Herrschaft der imperialistischen Bourgeoisie, der kapitalistischen Klassenherrschaft.“⁸¹⁴ Luxemburg befürchtete, dass sich „aus einer möglichen sozialistischen Revolution schlicht eine bürgerlich-demokratische Revolution“⁸¹⁵ ergeben kann und das wollte sie um jeden Preis, einschließlich eines Bürgerkriegs, verhindern:

⁸¹² Scriba, Arnulf: *Die Revolution von 1918/19*. Berlin: Deutsches Historisches Museum 2015. URL: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/revolution-191819.html> [Zugriff am 29.02.2020].

⁸¹³ Vgl. Brie, Michael: Die Novemberrevolution – ein gewaltsam abgebrochener Neubeginn. In: ders.: *Rosa Luxemburg neu entdecken*. Hamburg: VSA 2019, S. 137-152, hier: S. 138.

⁸¹⁴ Ebd., S. 139.

⁸¹⁵ Ebd., S. 140.

„Der ‚Bürgerkrieg‘, den man aus der Revolution mit ängstlicher Sorge zu verbannen sucht, lässt sich nicht verbannen. Der Bürgerkrieg ist nur ein anderer Name für Klassenkampf, und der Gedanke, den Sozialismus ohne Klassenkampf, durch parlamentarischen Mehrheitsbeschluss einführen zu können, ist eine lächerliche kleinbürgerliche Illusion.“⁸¹⁶

Kurz darauf verfasste Luxemburg den programmatischen Text *Was will der Spartakusbund?*, der die Grundlage für die zum Jahreswechsel 1918/19 gegründete Kommunistische Partei Deutschlands schuf. In dieser Schrift versucht die Autorin ihre Ansichten sowohl gegenüber den deutschen Parteien SPD und USPD als auch gegenüber den Bolschewiki abzugrenzen.⁸¹⁷ Sie präsentiert eine eigene Auffassung des Kapitalismus, der „nicht vor allem ein ökonomisches Problem“ sei, sondern „ein System, das die Zivilisation zerstört und mit der kulturellen Entwicklung der Menschheit nicht zu vereinbaren ist.“⁸¹⁸ Luxemburg bringt ihre Kapitalismuskritik folgendermaßen auf den Punkt:

„Der Weltkrieg hat die Gesellschaft vor die Alternative gestellt: entweder der Fortdauer des Kapitalismus, neue Kriege und baldigster Untergang im Chaos und in der Anarchie oder Abschaffung der kapitalistischen Ausbeutung. Mit dem Ausgang des Weltkrieges hat die bürgerliche Klassenherrschaft ihr Daseinsrecht verwirkt. Sie ist nicht mehr imstande, die Gesellschaft aus dem furchtbaren wirtschaftlichen Zusammenbruch herauszuführen, den die imperialistische Orgie hinterlassen hat. Produktionsmittel sind in ungeheurem Maßstab vernichtet. Millionen Arbeitskräfte, der beste und tüchtigste Stamm der Arbeiterklasse hingeschlachtet. Der am Leben Gebliebenen harret bei der Heimkehr das grinsende Elend der Arbeitslosigkeit. Hungersnot und Krankheiten drohen die Volkskraft an der Wurzel zu vernichten [...] Nur die Weltrevolution des Proletariats kann in dieses Chaos Ordnung bringen, kann allen Arbeit und Brot verschaffen, kann der gegenseitigen Zerfleischung der Völker ein Ende machen, kann der geschundenen Menschheit Frieden, Freiheit, wahre Kultur bringen. Nieder mit dem Lohnsystem! Das ist die Losung der Stunde. Anstelle der Lohnarbeit und der Klassenherrschaft soll die genossenschaftliche Arbeit treten. Die Arbeitsmittel müssen aufhören, das Monopol einer Klasse zu sein, sie müssen Gemeingut aller werden [...] Sozialismus ist in dieser Stunde der einzige Rettungsanker der Menschheit. Über den zusammensinkenden Mauern der kapitalistischen Gesellschaft lodern wie ein feuriges Menetekel die Worte des Kommunistischen Manifests: *Sozialismus oder Untergang in der Barberei!*“⁸¹⁹

⁸¹⁶ Luxemburg, Rosa: Die Nationalversammlung [1918]. In: dies.: *Gesammelte Werke*. Musaicum 2017 [E-Book]. Zitiert nach: Brie, M., op. cit., S. 140.

⁸¹⁷ Vgl. Brie: op. cit., S. 142.

⁸¹⁸ Ebd.

⁸¹⁹ Luxemburg, Rosa: Was will der Spartakusbund? [1918]. In: dies.: *Gesammelte Werke*. Musaicum 2017 [E-Book].

Im oben zitierten Ausschnitt aus der Programmschrift des Spartakusbundes betont Luxemburg ihr Verständnis vom Sozialismus als „die Selbsttätigkeit der von kapitalistischer Lohnabhängigkeit befreiten Menschen.“⁸²⁰ Sowohl Brie als auch Ernesto Laclau und Chantal Mouffe machen auf ein wichtiges Element des Luxemburgismus aufmerksam, das ihn von übrigen marxistischen Strömungen unterscheidet und das von Heiner Müller in *Germania Tod in Berlin* aufgegriffen wird: „Die Einheit von ökonomischem und politischem Kampf – das heißt die wirkliche Einheit der Arbeiterklasse – ist eine Konsequenz d[er] Bewegung von Rückkoppelung und Interaktion. Diese Bewegung wiederum ist [...] der Prozeß der Revolution.“⁸²¹ In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Luxemburgismus von der von Karl Kautsky repräsentierten marxistischen Orthodoxie. Für Kautsky konnte die Einheit der Arbeiterklasse nur dann garantiert werden, „wenn die unmittelbaren materiellen Interessen [...] dem Endziel, dem letzten sozialistischen Ziel, untergeordnet werden, was die Unterordnung des ökonomischen Kampfes unter den politischen Kampf [...] voraussetzt.“⁸²² Trotz der offenkundigen Unterschiede betonen die beiden Auffassungen, die von Luxemburg und die von Kautsky, die Notwendigkeit der Kopplung der politischen und ökonomischen Interessen. Nur die Verbindung des Politischen und Ökonomischen kann zu einer vollen Demokratie führen. Anderenfalls entsteht eine Herrschaftsform, die von Andreas Fisahn als „halbierte Demokratie“ bezeichnet wird. Der Autor schreibt dazu:

„Demokratie ist in der bürgerlichen Gesellschaft immer halbierte Demokratie, sie ist beschränkt auf die politische Sphäre, auf den Staat, und erstreckt sich nicht auf ‚das System der Bedürfnisse‘, also auf die Ökonomie. Während die politische Macht demokratisch, parlamentarisch konstituiert und legitimiert wird, bleibt die ökonomische Macht jenseits der demokratischen Legitimation und wird nicht demokratisch konstituiert.“⁸²³

Die oben erwähnte „Trennung von politischer und ökonomischer Sphäre als konstituierendes Merkmal der bürgerlichen Gesellschaft“⁸²⁴ macht eine volle Demokratie im Grunde genommen unmöglich. Luxemburg verstand das, und deswegen legte sie den Akzent auf die Einheit von politischem und ökonomischem Kampf. Aus demselben Grund stellte sie eine

⁸²⁰ Brie: op. cit., S. 144.

⁸²¹ Laclau, Ernesto / Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Hg. und übers. von Michael Hintz und Gerd Vorwallner. Wien: Passagen Verlag 2006, S. 39.

⁸²² Ebd., S. 52.

⁸²³ Fisahn, Andreas: *Die Saat des Kadmos. Staat, Demokratie und Kapitalismus*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2016, S. 333.

⁸²⁴ Ebd.

durch den Spartakusbund geforderte sozialistische Revolution der bürgerlichen Revolution der SPD gegenüber. Dieselbe Gegenüberstellung ist ein Schwerpunkt von *Germania Tod in Berlin*.

Die erste Szene des Damentextes präsentiert einen Ausschnitt aus dem Berliner Alltagsleben mittendrin in der Novemberrevolution 1918. In diesem Zusammenhang soll auf eine riesige Arbeitslosigkeit in der preußischen Metropole nach dem Kriegsende hingewiesen werden:

„Demobilisierung und Heimkehr bedeuteten für die Stadt einen sprunghaften Anstieg der Arbeitslosigkeit. In Friedenszeiten unterstützte sie etwa 20 000 Erwerbslose, von November 1918 bis zum Februar 1919 stieg die Zahl auf 187 000, im Raum von Groß-Berlin auf 300 000.“⁸²⁵

Die Hauptfiguren bei Müller sind ein Mann, eine Frau, Kinder, ein Bäcker und ein Hetzer. Im Hintergrund hört man zwei Stimmen, die die Nachkriegsereignisse in der Hauptstadt kommentieren. Die Stimmen stehen für zwei unterschiedliche Ausprägungen der Revolution, eine sozialistische und eine bürgerliche, die im Ausgang Erfolg hat. Der Mann ist aus dem Krieg als Invalide wiedergekehrt und hofft, dass sich politische und wirtschaftliche Verhältnisse in Deutschland bald ändern. Die Kinder haben Hunger und begegnen dem Bäcker, der ihnen ohne Geld kein Brot ausgeben will. Er sagt: „Mein Brot wächst nicht vom Himmel. Habt ihr Geld? Kein Geld kein Hunger. Ist es meine Welt?“⁸²⁶

Kurz darauf fallen erste Schüsse der Revolution, die, nach der Auffassung von Arendt, sowohl Freiheit als auch einen Neubeginn verkörpern soll. Sie bringt jedoch weder das eine noch das andere. Die deutsche Arbeiterbewegung ist mindestens in zwei Gruppierungen zersplittert, und die Spaltung macht einen Neubeginn unmöglich. Die Revolution wird niedergeschlagen, Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht werden am 15. Januar 1919 ermordet und die Weimarer Republik wird eine unbestreitbare Tatsache. In dem Theatertext von Müller ist die parlamentarische Demokratie nach 1918 kein Neubeginn, sondern lediglich eine Fortsetzung des Deutschen Kaiserreiches. Die Folge und historische Verlängerung der Spaltung der Arbeiterbewegung ist dann die Gründung von zwei deutschen Staaten 1949. Die zweite Szene *Die Straße 2* „zeigt den gleichen Schauplatz am Gründungstag der DDR, die das demokratische

⁸²⁵ Bisky: op. cit., S. 446.

⁸²⁶ Müller, Heiner: *Germania Tod in Berlin*. In: ders.: *Die Stücke 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 325-377, hier: S. 327.

Erbe [...] der Novemberrevolution zu Ende führen wollte“.⁸²⁷ Genia Schulz betont in diesem Zusammenhang, dass die beiden Szenen die Kräfte hervorheben, die die Revolution verhindern. Sie zählt dazu insbesondere kleinbürgerlichen Opportunismus, Geldgier sowie „das unbelehrbar reaktionäre Denken.“⁸²⁸ Die vorletzte Szene *Tod in Berlin 1* besteht aus nur sechs Zeilen, die ein Zitat aus Georg Heyms Sonett *Berlin VIII* sind. In den angeführten Terzetten, in denen der Dichter 1910 die Niederlage der Novemberrevolution antizipierte, setzt sich Müller mit der „Degeneration der kommunistischen Revolution“⁸²⁹ auseinander. Die Schlusszene des Dramentextes *Tod in Berlin 2* knüpft an die achte Szene *Das Arbeiterdenkmal* an, die auf einer Baustelle spielt und in der der Arbeiteraufstand vom 17. Juni 1953 thematisiert wird. Der Aufstand wurde zunächst von „bewußten, an die Kampftradition der Arbeiterbewegung anknüpfenden Arbeitern“⁸³⁰ organisiert, die keinen politischen Angriff auf den ostdeutschen Staat geplant hatten. Sie wollten nur „von ihrem verfassungsmäßigen Streikrecht“ Gebrauch machen und „die Rücknahme der erhöhten Normen“⁸³¹ bewirken. Beate Ihme-Tuchel weist jedoch darauf hin, dass die Demonstranten ebenfalls „den Rücktritt der Regierung, die Wiedervereinigung Deutschlands und freie Wahlen“⁸³² forderten. Der Aufstand fand unter dem Motto „Nieder mit den Normen“, aber auch „Russen raus!“, „Freiheit für politische Gefangene“ und „Es hat keinen Zweck, der Spitzbart muss weg!“⁸³³ statt. Schulz macht auf die Tatsache aufmerksam, dass etliche Arbeiter ehemalige Nazis waren, die „im Rahmen der Entnazifizierung 1945 aus den Ämtern in die Produktion geschickt wurden.“⁸³⁴ Sie sind im Stück die ersten, die an dem Streik teilnehmen wollen:

„STIMME Kollegen, legt die Arbeit nieder. Streik.
GENERAL zu *Hilse*: Ich habs mir überlegt. Ich geh vom Bau.
 Wirft ihm die Kelle vor die Füße.
STIMME Kollegen, auf die Straße. Wir marschieren
 Zum Ministerium.
GENERAL Jetzt wird deutsch geredet
 Mit den Genossen.“⁸³⁵

⁸²⁷ Schulz, Genia: *Germania Tod in Berlin*. In: dies.: *Heiner Müller*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1980, S. 129-138, hier: S. 129.

⁸²⁸ Ebd.

⁸²⁹ Ebd., S. 137.

⁸³⁰ Ebd., S. 133.

⁸³¹ Ebd.

⁸³² Ihme-Tuchel, Beate: *Der 17. Juni 1953 – „Aufstand“ oder „Erhebung“, Arbeiter oder Volk als Träger?* In: dies.: *Die DDR*. 3. Auflage. Darmstadt: WBG 2010 [E-Book].

⁸³³ Ebd.

⁸³⁴ Schulz (1980), S. 134.

⁸³⁵ Müller, Heiner: *Germania Tod in Berlin*. In: ders. (2001), S. 361.

Es gibt nur einen Bauarbeiter, der sich weigert, sich an den Streik anzuschließen. Hilse sabotiert den spontanen Aufstand und bekommt dafür eine Strafe: Zuerst wird er verbal beleidigt und dann körperlich mit Steinen beworfen, „bis er zusammenbricht“⁸³⁶ und zum Denkmal einer komplizierten und schmerzhaften Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung wird. Schulz kommentiert die Paradoxien des Arbeiteraufstandes in Bezug auf Müllers Stück folgendermaßen:

„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 Proletariertadition. [...] Der Bauarbeiter Hilse ist eine tragische Weiterführung [...] der Garbe-Gestalt aus dem *Lohndrucker*. Es ist der Arbeiter, der an seine Regierung glaubt und den spontanen Aufstand sabotiert, weil er sieht, daß Antikommunisten und alte Nazis den Streik wollen.“⁸³⁷

Auf eine im Brechtschen Sinne dialektische Vorführung der „traumatische[n] Erfahrung des 17. Juni“⁸³⁸ macht ebenfalls Klussmann aufmerksam. Er schreibt dazu:

„Der Streik und Aufstand der Bauarbeiter macht alle noch bestehenden Widersprüche offenkundig. Die Arbeiter wollen mit ihrer Aktion die DDR auf dem Weg zum Sozialismus vorantreiben. Überraschenderweise läßt sich HILSE nicht zur Teilnahme verführen, während der zum Arbeiter degradierte GENERAL sogleich mit einem Thälmann-Zitat dabei ist. HILSES Zurückhaltung hat ihren Grund in den höchst unterschiedlichen Gruppen und Motiven der Aufständischen.“⁸³⁹

In diesem Zusammenhang ist es interessant, Bertolt Brechts Erinnerungen an die Vorkommnisse des Jahres 1953 vorzubringen, die er in einem Brief an seinen westdeutschen Verleger Peter Suhrkamp folgendermaßen formulierte:

„Die Straße freilich mischte die Züge der Arbeiter und Arbeiterinnen schon in den frühen Morgenstunden des 17. Juni auf groteske Art mit allerlei deklassierten Jugendlichen, die durch das Brandenburger Tor, über den Potsdamer Platz, auf der Warschauer Brücke kolonnenweise eingeschleust wurden, aber auch mit den scharfen, brutalen Gestalten der Nazizeit, den hiesigen, die man seit Jahren nicht mehr in Haufen hatte auftreten sehen und *die doch immer dagewesen waren*. [...] Gegen Mittag, als auch in der DDR, in Leipzig, Halle, Dresden, sich Demonstrationen in Unruhen verwandelt hatten, begann *das Feuer* seine alte Rolle wieder aufzunehmen. [...] Da schien es große Leute zu geben, die bereit waren, die Arbeiter von der

⁸³⁶ Bohn: op. cit., S. 210.

⁸³⁷ Schulz (1980), S. 134.

⁸³⁸ Klussmann: op. cit., S. 402.

⁸³⁹ Ebd., S. 411.

Straße direkt in die Freiheit der Munitionsfabriken zu führen. Mehrere Stunden lang, bis zum Eingreifen der Besatzungsmacht, stand Berlin am Rand eines dritten Weltkriegs.“⁸⁴⁰

Aus der historiografischen Perspektive soll an dieser Stelle unterstrichen werden, dass es keine feststehende und eindeutige Interpretation der Ereignisse vom 17. Juni 1953 gibt. Auf der Homepage der Bundeszentrale für politische Bildung heißt es:

„Der Volksaufstand am 17. Juni 1953 war der erste öffentliche Massenprotest im Machtbereich der Sowjetunion nach 1945. Rund eine Million Menschen gingen an diesem Tag in der DDR für bessere Lebensbedingungen, für Demokratie, Freiheit und deutsche Einheit auf die Straße. Die Demonstrationen und Kundgebungen an mehr als 700 Orten wurden schließlich zur Unterstützung von SED und Stasi von sowjetischen Panzern und Truppen aufgelöst. Über 50 Menschen wurden getötet, Hunderte schwer verletzt, Tausende anschließend zu häufig mehrjährigen Haftstrafen verurteilt.“⁸⁴¹

Ihme-Tuchel betont, dass „republikweit bis zum 30. Juni 1953 6171 Personen“⁸⁴² verhaftet wurden. Erhard Cziomer dagegen macht darauf aufmerksam, dass ebenfalls drei SED-Beamte sowie vierzig sowjetische Soldaten ums Leben gekommen sind. Die meisten von ihnen wurden hingerichtet, weil sie sich weigerten, auf Menschen zu schießen. Das Zentralkomitee der SED bezeichnete die Proteste zunächst als eine faschistische Provokation, die aus Westberlin gesteuert worden wäre. Gegen die Anführer und Teilnehmer des Arbeiteraufstands wurden monatelang, und in einigen Fällen sogar jahrelang, Ermittlungen durchgeführt, die die These über eine externe Provokation nicht bestätigten.⁸⁴³ Demzufolge lässt sich feststellen, dass der Arbeiteraufstand eine spontane Massenaktion innerhalb der DDR war.

Der Arbeiteraufstand wurde als ein dramatisches Sujet nicht nur in der DDR, sondern auch in der BRD aufgegriffen: Günter Grass setzte sich in seinem 1966 aufgeführten Stück *Die Plebejer proben den Aufstand* mit der „Rolle des Intellektuellen am 17. Juni 1953“ auseinander

⁸⁴⁰ Brief Bertolt Brechts an seinen Verleger Peter Suhrkamp vom 01.07.1953. In: Brecht, Bertolt: *Briefe 1913-1956*. Hg. und komm. von Günter Glaeser. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1983, S. 656-659. Zitiert nach: Knopf, Jan: *Buckower Elegien* 1953. In: *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1984, S. 191-203, hier: S. 192.

⁸⁴¹ *Dossier: Der Aufstand des 17. Juni 1953*. Verantwortlich gemäß § 55 RStV: Thorsten Schilling. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2013. URL: <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/der-aufstand-des-17-juni-1953/152593/der-aufstand> [Zugriff am 13.03.2020].

⁸⁴² Ihme-Tuchel, B.: op. cit.

⁸⁴³ Vgl. Cziomer, Erhard: *Zarys historii Niemiec powojennych 1945-1995* (Abriss der deutschen Nachkriegsgeschichte 1945-1995). Warszawa/Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN 1997, S. 144 f.

und stellte damit die Frage „Ist Kunst politisch, erst wenn sie Handlung wird?“⁸⁴⁴ Marcel Reich-Ranicki beurteilte jedoch kritisch den dramatischen Versuch des Nobelpreisträgers:

„Er teilt mit, wo er zeigen sollte. Dies gilt auch für die Vorgänge vom 17. Juni. Grass erkennt, daß die historischen Ereignisse ein Gleichnis bergen. Es ist ihm jedoch nicht gelungen, dieses Gleichnis auf der Bühne zu formulieren. Er hat eine Aufgabe auf sich genommen, der er nicht gewachsen war – weder künstlerisch noch intellektuell. Aber welcher deutsche Bühnenautor dieser Jahre ist einer solchen Aufgabe gewachsen?“⁸⁴⁵

Die Frage von Reich-Ranicki sollte im Folgenden nicht ohne Antwort bleiben. Heiner Müller ist zweifellos ein Bühnenautor, der Analogien und Widersprüchlichkeiten der historischen Ereignisse nicht nur erkennen, sondern auch dramatisch wiedergeben konnte. Im Kontext von *Germania Tod in Berlin* gilt das insbesondere für seine Auseinandersetzung mit dem 17. Juni 1953. Der Schriftsteller Erich Loest warnte zwar davor, „demonstrierende Arbeiter mit Faschisten in einen Topf zu werfen“⁸⁴⁶, aber die Tatsache, dass sich sowohl Kommunisten als auch ehemalige Nationalsozialisten in Müllers Stück gemeinsam am „Volksaufstand“ beteiligen, beweist meiner Ansicht nach, dass sich der Autor ernsthaft mit dem ontologischen Status des Menschen beschäftigte. Diesbezüglich soll an Jean-Paul Sartre und seine in Anlehnung an Martin Heidegger formulierte Differenzierung zwischen zwei grundsätzlichen Strukturen des Seins angeknüpft werden. In seiner phänomenologischen Ontologie *Das Sein und das Nichts* unterscheidet Sartre zwischen dem An-sich und dem Für-sich. Das An-sich ist als „vollkommene Koinzidenz mit sich selbst durch einfache ‚Positivität‘ gekennzeichnet.“⁸⁴⁷ Im Unterschied zum An-sich, „das ist, was es ist, ist das Für-sich seinem Wesen nach zeitlich, das heisst, es hat zu sein.“⁸⁴⁸ Hieraus ist ersichtlich, dass das Für-sich „durch den fortwährenden Entwurf, sich selbst als Sein zu begründen“⁸⁴⁹ geprägt ist. Sartre schreibt dazu:

⁸⁴⁴ Opitz, Michael / Hofmann, Michael (Hg.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten*. Stuttgart: Metzler Verlag 2009, S. 316.

⁸⁴⁵ Reich-Ranicki, Marcel: Trauerspiel von einem deutschen Trauerspiel. In: *Die Zeit* Nr. 04/1966. URL <https://www.zeit.de/1966/04/trauerspiel-von-einem-deutschen-trauerspiel> [Zugriff am 17.03.2020].

⁸⁴⁶ Opitz / Hofmann: op. cit., S. 316.

⁸⁴⁷ Roloff, Volker: Jean-Paul Sartre. In: *Kindler Kompakt: Philosophie 20. Jahrhundert*. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 102.

⁸⁴⁸ Schumacher, Bernard N.: Philosophie der Freiheit: Einführung in *Das Sein und das Nichts*. In: ders. (Hg.): *Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts*. 2., bearbeitete Auflage. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 1-20, hier: S. 10.

⁸⁴⁹ Ebd., S. 11.

„Ich *bin* nicht der, der ich sein werde. Zunächst bin ich es nicht, weil Zeit mich davon trennt. Ferner weil das, was ich bin, nicht der Grund dessen ist, was ich sein werde. Schließlich weil überhaupt kein aktuell Existierendes genau das bestimmen kann, was ich sein werde.“⁸⁵⁰

Das Für-sich bei Sartre entspricht dem Dasein bei Heidegger und „ganz im Sinne Heideggers ist auch bei Sartre Dasein immer geworfenes und insofern als ‚Seinkönnen‘ bestimmt.“⁸⁵¹ Zusammenfassend lässt sich feststellen: „Eines der grundlegenden Themen in *Das Sein und das Nichts* ist die Absage an eine ein für alle Mal festgelegten menschliche Natur, die dem Subjekt auferlegt und der dieses unterworfen wäre.“⁸⁵² Die dramatische Wiedergabe des dynamischen Charakters des menschlichen Für-sich ist meines Erachtens eine der größten Leistungen, die Müller mit der Szene *Das Arbeiterdenkmal* vollbrachte.

Die letzte Szene von *Germania Tod in Berlin* setzt Hilses Geschichte fort und schließt die Ereignisse um den 17. Juni 1953 symbolisch ab. Schulz betont jedoch, dass der Text dadurch „kreisförmig auf seinen Anfang zurückgeht, die gescheiterte Novemberrevolution, die Spaltung der Arbeiterbewegung und dann Deutschlands.“⁸⁵³ In der Schlusszene liegt der Bauarbeiter Hilse auf dem Sterbebett. Die Ursache seines baldigen Todes sind jedoch nicht erlittene Verletzungen, sondern der im Krankenhaus diagnostizierte Krebs. Kurz vor dem Tod hat er eine Vision von Rosa Luxemburg, „eine poetische Vision der roten Rosa als Ophelia [...], und eine politische Vision von einem Tag der Einheit.“⁸⁵⁴ Klussmann bemerkt dazu:

„So gewinnt mit der Schlußsequenz alles den Grad äußerster Deutlichkeit, was zuvor nur als leise Hoffnungsmelodie in Figuren, Aussprüchen, Fakten und Aktionen den Totentanz und seine schrille dunkle Musik begleitete. Die radikale Demontage deutscher Geschichte hat am Ende den Sinn, die Sehnsucht nach einer wirklichen sozialistischen Gesellschaft wachzuhalten oder neu zu erwecken.“⁸⁵⁵

Müller leistet jedoch mit seinem Stück viel mehr, als das oben angeführte Zitat impliziert. *Germania Tod in Berlin* bringt nicht nur die Hoffnung des Autors auf eine wahre sozialistische Gesellschaftsordnung zum Ausdruck. Der Dramentext ist zugleich eine detaillierte und unter

⁸⁵⁰ Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Hg. von Tr. König, übersetzt von H. Schöneberg. Reinbek bei Hamburg 1991, S. 95. Zitiert nach: Ringleben, Joachim: *Der lebendige Gott. Gotteslehre als Arbeit am Begriff*. Tübingen: Mohr Siebeck 2018, S. 125.

⁸⁵¹ Roloff: op. cit., S. 102.

⁸⁵² Schumacher: op.cit., S. 13.

⁸⁵³ Schulz (1980), S. 137.

⁸⁵⁴ Ebd., S. 138.

⁸⁵⁵ Klussmann: op.cit., S. 413.

einigen Gesichtspunkten kontroverse Analyse der Gründe, warum die sozialistische Revolution in Deutschland gescheitert ist. Die Niederlage der Novemberrevolution und des Arbeiteraufstandes 1953 lässt sich auf den gleichen Ursprung zurückführen: die fehlende Einheit der Arbeiterklasse. Diese Einheit verlangt jedoch, wie schon gesagt wurde, die von Luxemburg postulierte Einheit von ökonomischen und politischen Bestrebungen. Um die Wende 1918/19 musste die sozialistische Revolution versagen, denn „in der kapitalistischen Gesellschaft ist die Arbeiterklasse notwendig fragmentiert und die Wiederherstellung ihrer Einheit tritt nur ein durch den Prozeß der Revolution selbst.“⁸⁵⁶ Müllers Text zeigt eindeutig, dass die Wiederherstellung der Einheit auch in der DDR misslungen ist und daher der Arbeiteraufstand 1953 keinen Erfolg hatte. Die Hoffnung ist aber im Stück beinhaltet, und es handelt sich um die Hoffnung auf eine proletarische Revolution im luxemburgischen Sinne:

„Die proletarische Revolution kann sich nur stufenweise, Schritt für Schritt, auf dem Golgathaweg eigener, bitterer Erfahrungen, durch Niederlagen und Siege, zur vollen Klarheit und Reife durchringen. Der Sieg des Spartakusbundes steht nicht am Anfang, sondern am Ende der Revolution.“⁸⁵⁷

4.6 Rosie träumt

In seiner *Einführung in die Dramenanalyse* stellt Bernhard Asmuth fest, dass sich aus dem Titel eines nach der Hauptperson genannten Dramas wesentliche Angaben über Protagonisten erschließen lassen. Dazu gehören z.B. das Geschlecht, der soziale Stand und der Schauplatz. Im Falle von Lessings *Emilia Galotti* kann man diese Felder mit folgenden Adjektiven versehen: „weiblich, bürgerlich, italienisch.“⁸⁵⁸ In diesem Zusammenhang ist zu betonen, dass – vor allem bürgerliche – Hausnamen erst seit dem 18. Jahrhundert als Vorlage für Dramentitel fungieren. In früheren literarischen Epochen waren hingegen üblich Bezüge auf historische oder mythologische Gestalten (z.B. *Elektra*, *Philoktetes*, *Macbeth*). Allerdings soll dabei zwischen der Komödie und Tragödie unterschieden werden. Im neunten Kapitel seiner *Poetik* erwähnt Aristoteles: „Bei der Tragödie halten sich die Dichter an die Namen von Personen, die wirklich gelebt haben.“⁸⁵⁹ Asmuth betont in diesem Zusammenhang, dass Personennamen im Titel in einigen Fällen wegfallen können, und zwar, „wenn eine soziale Gruppe den

⁸⁵⁶ Laclau / Mouffe.: op. cit., S. 41.

⁸⁵⁷ Luxemburg, Rosa: Was will der Spartakusbund? [1918]. In: dies.: *Gesammelte Werke*. Musaicum 2017 [E-Book].

⁸⁵⁸ Asmuth: op. cit., S. 20.

⁸⁵⁹ Aristoteles: op. cit., S. 16-19, hier: S. 17.

Einzelhelden ersetzt.“⁸⁶⁰ In der Komödie werden die Titelhelden dagegen eher durch ihre sozialen Rollen gekennzeichnet. Das ist sehr oft der Fall in den Lustspielen von Shakespeare⁸⁶¹, Molière⁸⁶², Carlo Goldoni⁸⁶³ oder August von Kotzebue⁸⁶⁴.

Darüber hinaus werden Dramentexte oft mit einem Untertitel versehen, die den dramatischen Text kategorisieren. Der Untertitel kann sowohl die Gattungsangabe (z.B. „Trauerspiel“) als auch die Darbietungsart (z.B. „Hörspiel“) näher bestimmen.⁸⁶⁵ Der Titel und der Untertitel des Dramas enthalten also eine Vorinformation, die eine Gattungserwartung erweckt. Diese Vorinformation kann jedoch „eine strategische Fehlinformation sein, wenn der Autor die Konvention und die damit verbundenen Erwartungen nur anzitiert, um sie innovativ zu durchbrechen.“⁸⁶⁶ Hacks’ Stück *Rosie träumt* enthält im Titel den Vornamen der weiblichen Protagonistin in Diminutivform und wird darüber hinaus mit dem Untertitel *Legende in fünf Aufzügen, nach Hrotsvith von Gandersheim* versehen. Daher soll im Folgenden zunächst auf die Person und die künstlerische Tätigkeit der sächsischen Stiftsdame eingegangen werden.

Hrotsvith gilt nicht nur als die erste deutsche Dichterin, sondern auch als „Begründerin des mittelalterlichen Dramas“.⁸⁶⁷ Sie lebte im 10. Jahrhundert zur Zeit der Ottonischen Renaissance, und eine ihrer Lehrerinnen im Frauenstift Gandersheim war Gerberga, eine Nichte Ottos des Großen.⁸⁶⁸ Hrotsviths hinterlassene Texte umfassen drei Bücher, die von dem deutschen Humanisten Conrad Celtis Ende des 15. Jahrhunderts in Regensburg wiederentdeckt wurden: das Legendenbuch, das Dramenbuch und die historischen Epen.⁸⁶⁹ Ihr Gesamtwerk

⁸⁶⁰ Asmuth: op. cit., S. 20. Asmuth nennt dabei einige „ernste Schauspiele“ wie: *Die Perser* von Aischylos, *Die Räuber* von Schiller sowie *Die Weber* von Hauptmann.

⁸⁶¹ Zum Beispiel: *Zwei Herren aus Verona*, *Der Kaufmann von Venedig*, *Die lustigen Weiber von Windsor* [D.Š.].

⁸⁶² Zum Beispiel: *Der Bürger als Edelmann*, *Die gelehrten Frauen* oder *Der Arzt wider Willen* [D.Š.].

⁸⁶³ Das berühmteste Bühnenstück dieser Art ist *Der Diener zweier Herren*, eine Variation auf der Grundlage der *Commedia dell’arte* [D.Š.].

⁸⁶⁴ Zum Beispiel: *Der Vater von ohngefähr* oder *Der weibliche Jacobiner-Clubb* [D.Š.].

⁸⁶⁵ Vgl. Asmuth: op. cit., S. 22.

⁸⁶⁶ Pfister.: op. cit., S. 70.

⁸⁶⁷ Toepfer, Regina: *Erbauung und Begehren. Spannungen im Dramenbuch Hrotsviths von Gandersheim*. In: Köbele, Susanne / Notz, Claudio (Hg.): *Die Versuchung der schönen Form. Spannungen in ‚Erbauungs‘-Konzepten des Mittelalters*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2019, S. 91-113, hier: S. 91.

⁸⁶⁸ Vgl. Rädle, Fidel: *Hrotsvit von Gandersheim. Von der poetischen Salvirung einer unheiligen Welt*. In: Bockmann, Jörn / Toepfer, Regina (Hg.): *Ambivalenzen des geistlichen Spiels. Revisionen von Texten und Methoden*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2018, S. 259-290, hier: S. 259.

⁸⁶⁹ Rädle schreibt dazu: „Diese für Hrotsvit und für uns glückliche Wendung verdanken wir dem universal gelehrten, untriebigen deutschen Humanisten und Poeten Conrad Celtis (1459–1508), der im Jahr 1493 auf seiner Jagd nach alten Handschriften im Benediktinerkloster Sankt Emmeram in Regensburg einen heute in der Bayerischen Staatsbibliothek München liegenden Codex aus dem Ende des 10. Jahrhunderts mit den gesammelten Werken Hrotsviths (allerdings ohne die *Primordia*) aufgespürt hat.“ Siehe dazu: ebd., S. 260.

besteht zusammen aus acht Legenden, sechs Dramen und zwei historischen Dichtungen. Es wurde herausgefunden, dass die Autorin „ihre Texte selbst geordnet, in drei Bücher untergliedert und redigiert“ hatte.⁸⁷⁰ In dieser Hinsicht folgt ihre dichterische Praxis „einem überlegten Gesamtkonzept“.⁸⁷¹ Im Folgenden soll besondere Aufmerksamkeit dem Dramenbuch gewidmet werden, das nachstehende Stücke umfasst:

- *Conversio Gallicani principis milicie*: „eine Liebes- und Konversionsgeschichte zwischen dem heidnischen Feldherrn Konstantins des Großen Gallicanus und der Kaisertochter Constantia“,
- *Passio sanctarum virginum Agapis, Chioniae et Hirenae*: „die unter Diokletian spielende Geschichte dreier junger Christinnen, die sich zunächst [...] der Vergewaltigung durch ihren Bewacher Dulcitius entziehen, schließlich aber ein triumphales, für die Heiden verwirrendes und demütigendes Martyrium erleiden“,
- *Resuscitatio Drusianae et Calimachi*: ein apokryphes Stück über den Heiden Calimachus, der sich leidenschaftlich in eine verheiratete Christin Drusiana verliebt,
- *Lapsus et conversio Mariae neptis Habrahae Heremicolae*: nach der Auffassung von Rädle ein „Meisterwerk“, eine „hagiographische Geschichte vom Einsiedler Abraham und seiner naiv-leichtsinnigen Nichte Maria, die sich, vom Teufel verführt, in ein Bordell in der Stadt verirrt und von ihrem Onkel in der überzeugenden Rolle eines Freiers zurückgeholt wird“,
- *Conversio Thaidis meretricis*: die Hetäre Thais wird vom Eremiten Paphnutius davon überzeugt, „ihr Leben zu ändern und Buße zu tun“,
- *Passio sanctarum virginum Fidei, Spei et Karitatis*: eine allegorische Legende von drei christlichen Tugenden, die Hrotsvith nach dem Studium der „*Ars arithmetica* des Boethius (ca. 480-524)“⁸⁷² geschrieben hatte.

Alle von Hrotsvith verfassten Texte lassen sich der aktuellen Forschung gemäß dem Begriff „Erbauungsliteratur“ zuordnen. Regina Toepfer erläutert dazu:

„Hrotsviths Werke erfüllen die zentralen Kriterien, die Susanne Schedl und Dietz-Rüdiger Moser für diese Hypergattung angeben: Bestärkung im Glauben, Vergegenwärtigung der Heilsgeschichte und Anleitung zur christlichen Lebensführung. Diese allgemeinen Gattungsziele lassen sich für Hrotsvith präzisieren: Die Autorin richtet sich primär an

⁸⁷⁰ Toepfer (2019), S. 91.

⁸⁷¹ Ebd.

⁸⁷² Rädle: op. cit., S. 268 f.

Kanonissen und Ordensleute, sie verlängert die Heilsgeschichte bis in die jüngste Gandersheimer Vergangenheit und wirbt für eine keusche Lebensführung.“⁸⁷³

Der wesentliche Unterschied zwischen den drei Büchern besteht darin, dass die Legenden und die historischen Epen „überwiegend in leonischen Hexametern“⁸⁷⁴ und die Dramen in Prosa verfasst wurden. Das wahrscheinlich um das Jahr 965 entstandene zweite Buch umfasst sechs Dramentexte in Gestalt von gereimten prosaischen Dialogen, in denen die Autorin u.a. die lobenswerte Tugend der weiblichen *dramatis personae* verherrlicht.⁸⁷⁵ Allerdings ist das Dramenbuch Hrotsviths durch einige für die Erbauungsliteratur typische Ambivalenzen gekennzeichnet. Dazu zählt u.a. das Begehren, das nicht nur als eine rein erotische Kategorie, sondern auch als „das Streben nach einem anthropologischen, religiösen und ästhetischen Ideal“⁸⁷⁶ verstanden werden soll. Darüber hinaus entfaltet sich in den Paratexten zum Dramenbuch ein „Spannungsverhältnis von göttlicher und menschlicher Urheberschaft, Schweigen und Sprechen, Hybris und Demut, Selbstanmaßung und Befähigung.“⁸⁷⁷ In formaler Hinsicht gelten für Hrotsvith als literarische Muster die zu ihrer Zeit angesehenen Komödien von Terenz. Toepfer kommentiert die unbestrittene Attraktivität seiner Texte und ihren Einfluss auf die Gandersheimerin folgendermaßen:

„Obwohl der Inhalt der Terenz’schen Dramen moralisch höchst bedenklich ist, werden sie wieder und wieder rezipiert. Dies führt zu einer ambivalenten Lesesituation: Während sich Christen an der Anmut der Sprache erfreuen, beflecken sie sich durch die Rezeption heilloser Liebesaffären mit Sünde. [...] Hier setzt Hrotsvith ein und bietet Hilfe an: Sie will christliche Leser aus diesem Dilemma befreien und ihnen adäquaten Ersatz verschaffen. Ihr paränetisch-ästhetisches Anliegen lässt sich auch als eine literarische Selbsttherapie begreifen; Hrotsvith will sich von Terenz lösen, indem sie sein Gattungsformat adaptiert. Die performative Dimension der Dramen bleibt dabei außer Acht. Hrotsvith nimmt die antiken Komödien ausschließlich über die schriftgestützte Rezeption wahr und äußert sich auch nicht zur Aufführbarkeit ihrer eigenen Werke, weshalb sie weder als Erneuerin des antiken Theaters noch als Initiatorin der mittelalterlichen Spiele gelten kann.“⁸⁷⁸

Obgleich sich Hrotsvith in der Praefatio ihres Dramenbuchs direkt auf Terenz beruft, weist Rädle darauf hin, dass ihre Stücke mit dem antiken Komödiendichter nicht vieles gemeinsam

⁸⁷³ Toepfer (2019), S. 92.

⁸⁷⁴ Ebd.

⁸⁷⁵ Vgl. Zachová, Irena: Hrosvita z Gandersheimu. In: Hrosvita z Gandersheimu: *Duchovní dramata. Gallicanus. Pafnutius. Sapientia*. Praha: Vyšehrad 2004, S. 9-37, hier: S. 23.

⁸⁷⁶ Toepfer (2019), S. 93.

⁸⁷⁷ Ebd., S. 101.

⁸⁷⁸ Ebd., S. 95.

haben, wenn „man die lediglich unspezifischen Ähnlichkeiten in Bezug auf szenische Konstellationen, Handlungsverläufe und Personencharakterisierung nicht überbewerten will.“⁸⁷⁹ Zu den maßgeblichen Motiven der dramatischen Dichtung Hrotsviths zählt Zachová *lapsus* (Fall), *conversio* (Bekehrung), *passio* (Leiden, Martyrium), *castitas* (Keuschheit) sowie *virginitas* (Jungfräulichkeit).⁸⁸⁰ Ein Zentralmerkmal von Hrotsviths Texten besteht jedoch nach der Auffassung von Toepfer darin, dass Tugendhaftigkeit erprobt und bewiesen werden muss.⁸⁸¹

Der ostdeutsche Dramatiker bediente sich in seinem Werk mehrerer Texte von Hrotsvith. Aus ihrem Gallikan-Drama stammt hauptsächlich die Figur des gleichnamigen Feldherrn und Caesar sowie der Leitgedanke seiner Bekehrung. Die Gestalt des antichristlich gesinnten römischen Kaisers Diokletian wurde dagegen aus dem Dulcitius-Text entlehnt. Das Nebenmotiv der Bekehrung von Thais ist der rote Faden der dramatisierten Legende über Paphnutius. Darüber hinaus sind die symbolischen Namen von Rosvithas Schwestern (Spes und Fides) dem Text *Sapientia* zuzuordnen.⁸⁸² Eins der vorherrschenden Motive in Hrotsviths Dramen ist die ethische Vollkommenheit der christlichen Protagonistinnen, die – um ihre Unschuld und Keuschheit für den geliebten Bräutigam Jesu zu bewahren – oft einen grausamen Märtyrertod erleiden. Weibliche Tugend spielt ebenso in Hacks' Komödie eine signifikante Rolle, bei ihm allerdings in überspitzter Form und parodistisch dargestellt, was maßgeblich für die Auslegung des ganzen Stücks ist.

Thomas von Aquin definierte Tugend als „guten Habitus des Menschen, der ihn und sein Werk gut macht.“⁸⁸³ Die Tugend kann also als eine philosophisch-ethische und religiöse Richtlinie des menschlichen Verhaltens oder als Ideal der Entfaltung des Menschen zu einer vortrefflichen Persönlichkeit betrachtet werden. In diesem Zusammenhang ist zu betonen, dass der lateinische Terminus *virtus* nur die Vortrefflichkeit des Mannes (*vir*) bezeichnete. Im Gegensatz dazu meint der altgriechische Ausdruck *areté* die allgemeine Vollkommenheit und Rechtschaffenheit des menschlichen Wesens.⁸⁸⁴ Versuche einer normativen Festsetzung von

⁸⁷⁹ Rädle: op. cit., S. 271.

⁸⁸⁰ Vgl. Zachová: op. cit., S. 24.

⁸⁸¹ Vgl. Toepfer (2019), S. 96.

⁸⁸² Vgl. Grubner, Bernadette: »So jagen Schatten Schatten« – »Romantik« in *Rosie träumt*. In: Köhler, Kai (Hg.): *Salpeter im Haus. Peter Hacks und die Romantik*. Berlin: Aurora Verlag 2011, S. 80-97, hier: S. 89 f.

⁸⁸³ Dinzelbacher, Peter (Hg.): *Sachwörterbuch der Mediävistik*. Stuttgart: Kröner 1992, S. 843.

⁸⁸⁴ Vgl. Höffe, Otfried: Tugend. In: ders.: *Lebenskunst und Moral oder Macht Tugend glücklich?* München: Verlag C.H. Beck 2007, S. 126-138, hier: S. 128

Tugenden gab es in der abendländischen Kultur bereits seit dem griechischen Altertum. Innerhalb des sittlich-philosophischen Ethos haben sich seit Platon und Aristoteles die vier Grundtugenden etabliert, die man als Kardinaltugenden bezeichnet: Gerechtigkeit (*Iustitia*), Tapferkeit (*Fortitudo*), Klugheit (*Prudentia*) sowie Mäßigung (*Temperantia*); von diesen haben die weiteren ethischen Tugenden ihren Ausgang genommen.⁸⁸⁵ In der christlichen Kultur haben sich dann an die vier Grundtugenden die drei theologischen Tugenden: Glaube (*Fides*), Liebe (*Caritas*) sowie Hoffnung (*Spes*) angeschlossen, die gemeinsam mit den Kardinaltugenden das ethische Tugend-System des Christentums darstellen. Im Mittelalter sind den erwähnten Tugenden noch die Demut (*Humilitas*) sowie die Keuschheit (*Castitas*) hinzugefügt worden.⁸⁸⁶

Die folgende Passage soll der Demut gewidmet werden, weil sie meiner Ansicht nach der Schlüsselbegriff für das Nachvollziehen der Handlung aus dem Blickwinkel der Protagonistin Rosie ist. Zu diesem Zweck lohnt es sich, die durch positive Einschätzung geprägte Erläuterung von Max Scheler aus seiner Schrift *Zur Rehabilitierung der Tugend* anzuführen:

„Von den neuen Haltungen des Gemüts, welche die Erscheinung Christi hervorgebracht und mit dem Glanze göttlicher Glorie umkleidet hat, ist die Demut diejenige, die – recht gesehen und verstanden – sowohl gegenüber der antiken als der modern-bürgerlichen Tugendhaltung die tiefste Paradoxie und die stärkste Antithese verkörpert. Die Demut ist die zarteste, die verborgenste und die schönste der christlichen Tugenden. Die Demut (*humilitas*) ist ein stetiges inneres Pulsieren von geistiger Dienstbereitschaft im Kerne unserer Existenz, von Dienstbereitschaft gegen alle Dinge, die guten und die bösen, die schönen und hässlichen, die lebendigen und toten.“⁸⁸⁷

Aus dieser Beschreibung lässt sich schließen, dass die Demut für den deutschen Philosophen einen besonderen Wert unter den Tugenden hat. Seiner Ansicht nach verkörpert sie die erhabenste Qualität des Christentums, die aus der Anerkennung des allmächtigen Gottes hervorgeht. Im zitierten Ausschnitt erwähnt Scheler die antithetische Natur der Demut, die in seiner Schrift weiter erläutert wird:

„Die äusserste Antithese enthält die ‚Demut‘ gegen die vernunft- und sittenstolze Haltung des römischen Stoikers, gegen die Methode, so zu handeln, dass man seine Selbstachtung, dass man die ‚Souveränität‘ und ‚Würdigkeit‘ seines Selbst bewahre und nicht verliere. Darum auch gegen die Moralisten des 18. Jahrhunderts, [...] insbesondere gegen Kants ‚Autonomie der

⁸⁸⁵ Vgl. Lurker, Manfred (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Kröner 1991, S. 772 f.

⁸⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁸⁷ Scheler, Max: *Zur Rehabilitierung der Tugend*. Zürich: Die Arche 1950, S. 17 f.

Pflicht‘. ‚Wir wollen, mein lieber Lucilius, dem Glücke selbst die Würdigkeit vorziehen und es zu besitzen‘, lässt Addison seinen ‚Stoiker‘ sagen. Auch einen Grundgedanken der Ethik Kants gibt dieser Satz wieder. Eben dieser Satz ist nach christlichen Gefühl nicht halbrichtig, nicht falsch – er ist teuflisch. Jedes Glück, das niedrigste noch, die kleinste Lust, die deine Nerven berührt, wie die tiefste Seligkeit, die sich in dir ausbreitend dich und alle Dinge in das Licht Gottes führt, nimm *dankbar* an und bilde dir nie ein, auch nur den kleinsten Teil zu ‚verdienen‘, lautet das Gebot der Demut.“⁸⁸⁸

Die Demut ist eben diejenige Tugend, die die Protagonistin des Dramas von den männlichen Gestalten (insbesondere Gallikan, aber auch Diokletian und Pafnutius) wesentlich unterscheidet. Alle Protagonisten und Nebenfiguren des Stücks sind dabei in gewisser Hinsicht tugendhaft – es hängt nur davon ab, welchen Aspekt des Tugendbegriffs man wählt.

Was die Kardinaltugenden angeht, kann dem Kaiser Diokletian vor allem die Gerechtigkeit zugeschrieben werden, was sich bereits im ersten Aufzug feststellen lässt, wenn er seine eigenen Töchter Fides und Spes zum Tode durch Enthauptung verurteilt:

„Kurz und sehr gut. Die zwei sind meine Kinder.
Doch jeden Bürger hat August zum Kind,
Und Kindsrecht soll das Bürgerrecht nicht brechen.“⁸⁸⁹

Sein Beschluss ist dem in Rom geltenden Recht gemäß. Diokletian ist in erster Linie Herrscher und erst dann Vater seiner Kinder, die für ihn allen anderen Bürgern des Römischen Imperiums in Bezug auf die Pflichten dem Kaiser gegenüber gleich sind. In dieser Hinsicht erinnert er an Kreon aus Sophokles’ *Antigone*. In der griechischen Tragödie hat der thebanische König die Bestattung seines Neffen Polyneikes verboten, weil dieser im Krieg gegen die eigene Polis gekämpft hatte. Für die strenge Entscheidung der beiden Herrscher ist also der Wille zur Gerechtigkeit verantwortlich. Dem sittlichen Prinzip gemäß steht im Ethos des Kaisers an erster Stelle die Pflicht dem Staat (und erst dann der Familie) gegenüber. Als Christinnen sind seine Töchter öffentliche Feinde des Imperiums, was Diokletian mit den Worten zum Ausdruck bringt: „Kein Römer ist, wer nicht zum Kaiser betet.“⁸⁹⁰

Tugendhaft ist ebenso der Feldherr Gallikan, der sich hauptsächlich durch Tapferkeit auszeichnet. Im ersten Aufzug wird er von Fides mit einem *epitheton ornans* dargestellt: „Auch

⁸⁸⁸ Ebd., S. 19 f.

⁸⁸⁹ Hacks, Peter: Rosie träumt. In: ders.: *Stücke nach Stücken 2*. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1985, S. 103-160, hier: S. 108.

⁸⁹⁰ Ebd., S. 107.

mit mehr Recht wird keiner / Geachtet als der tapfre Gallikan.“⁸⁹¹ Darüber hinaus kann dem Caesar Klugheit bzw. Weisheit zugeschrieben werden. Sie lässt sich in der Antwort Gallikans auf die Frage Diokletians, welche von den drei Kaisertöchtern der Feldherr heiraten wolle, erkennen:

„Mich treibt Vernunft, nicht mindestens Begehren.
Kein Wunsch ist dies, ein Ratschlag. Wenn den Fels
Du spalten muß, den feindabwehrenden
Den stolzen Kaiserthron von Rom, in zwei,
Erschein er dem Barbaren doch wie einer
Und will ich so erhöht, als wär ich selbst
Augustus Jovius, dem Bradan drohen.“⁸⁹²

Anhand dieser Äußerung sieht man, dass der Wunsch Gallikans, eine von den Kaisertöchtern zu heiraten, durch nichts anderes als seine politische Ratio begründet ist. Mittels der Ehe beabsichtigt Caesar seinen politischen Status in den Augen des feindlichen Karpenvolkes zu erhöhen. Auf ähnliche Art und Weise lassen sich die Beweggründe für seine Bekehrung erklären, die sich im fünften Aufzug vollzieht. Die religiöse Verwandlung scheint auf den ersten Blick seltsam und kaum motiviert zu sein. Im Falle Gallikans ist der Glaube an den christlichen Gott bestimmt kein richtiger Grund für eine so radikale Metamorphose.⁸⁹³ Bei genauerer Betrachtung lässt sich jedoch feststellen, dass seine Bekehrung eine schlechthin politische Entscheidung ist. In ihrem Aufsatz bezeichnet Grubner den Caesar als Pragmatiker,⁸⁹⁴ was zweifellos eine richtige Bemerkung ist. Die Konversion des Feldherrn hat tatsächlich mit religiöser Überzeugung nichts zu tun. Vielmehr kann man Gallikan einen Atheisten nennen, der weder an den „neuen“ christlichen Gott noch den „alten“ durch Diokletian verkörperten Jupiter glaubt, was seine letzten irdischen Worte vor der Hinrichtung im fünften Aufzug des Dramas bestätigen:

„Höchst abgeschmackt. Man stirbt für einen Gott,
Den es nicht gibt, verfolgt von einem, den
Es auch nicht gibt. So jagen Schatten Schatten.
Der Tod, er ist kein Irrtum, wie man sagt.
Er ist ja so viel besser als das Leben“⁸⁹⁵

⁸⁹¹ Ebd.

⁸⁹² Ebd., S. 105 f.

⁸⁹³ Vgl. Grubner (2011), S. 81 f.

⁸⁹⁴ Vgl. ebd., S. 83 f.

⁸⁹⁵ Hacks, Peter: Rosie träumt. In: ders. (1985), S. 155.

Es lässt sich also festhalten, dass auch zwei männliche Hauptfiguren des Dramas – je nach Perspektive – tugendhaft halten. Von ihren Tugenden unterscheidet sich Rosvithas Handeln dadurch, dass ihm nicht „alte“ vorchristliche Tugenden zugrunde liegen, sondern das neue, mit dem Christentum aufkommende Bild des Menschen, denn die Haupttugend Rosvithas ist die schon erwähnte Demut. Diese bestimmt ihre Handlungsweise von Anfang an (stellenweise sogar als Selbst-Demütigung), markiert und unterscheidet sie von der Mehrheit der übrigen Figuren des Stücks, sowohl von den Christen als auch Heiden.⁸⁹⁶ In der Forschung wird sie von daher oft als eine die Utopie vertretende Schwärmerin verstanden, worauf in der Sekundärliteratur zu diesem Stück hingewiesen wird.⁸⁹⁷ Nach meinem Gefühl ist Rosvitha aber vielmehr unter politischen Gesichtspunkten eine schlechthin vernünftige Pragmatikerin, die ihre weiblichen Tugenden (d.h. Frömmigkeit, Keuschheit und ganz offenbar Demut) in den Dienst der strategischen Zwecke der zunehmenden christlichen Bewegung stellt. Ihre tugendhaften Worte und Taten sind also durchaus teleologisch begründet. Um die Richtigkeit dieser These zu erweisen, ziehe ich im Folgenden die oft angewandte Theorie des sozialen Dramas von Victor Turner heran, die eine Analogie zwischen dem sozialen Dasein auf der einen Seite und dem Drama als literarischer Gattung auf der anderen Seite schafft.

Nach dem britischen Anthropologen erscheinen Situationen, die man als soziales Drama bezeichnen kann, auf allen Ebenen des gesellschaftlichen Lebens – angefangen von der Familie, bis hin zum Staat.⁸⁹⁸ Sie sind als unstimmige Prozesse aufzufassen, die unter Konfliktumständen auftauchen. Das so verstandene soziale Drama besteht aus vier Grundphasen: Verletzung der sozialen Norm, Krise und Konflikt, Versuch der Konfliktlösung und Wiederherstellung der alten Ordnung oder Spaltung.⁸⁹⁹ Ein soziales Drama nimmt nach diesem Verständnis seinen Anfang, wenn ein einziges Ereignis die Situation schafft, die auf Dauer die Stabilität einer sozialen Einheit bedrohen würde. Die zweite Phase beginnt, wenn

⁸⁹⁶ Über Demut könnte man ebenso im Falle von Thais sprechen, die nach ihrer Bekehrung zum Christentum sich selbst verachtet, was man anhand des Zitats beweisen kann: „Ah, ich bin ein Greuel, nicht wahr? Ein Gestank und ein Unrat. Ich bin abstoßender als ein Wurm“ (Hacks 1985, S. 142).

⁸⁹⁷ Vgl. Trilse, Christoph: *Peter Hacks. Das Werk*. Westberlin: Verlag das europäische buch 1981, S. 252 f. Siehe auch: Grubner (2011), S. 80-97.

⁸⁹⁸ Vgl. Turner, Victor: *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*. In: Kolankiewicz, Leszek (Hg.): *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2005, S. 450-462, hier: S. 450 ff.

⁸⁹⁹ Schechner, Richard: *Performatyka. Wstęp*. Der englische Originaltitel: *Performance Studies. An Introduction*. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych 2006, S. 84-96, hier: S. 93 ff.

die Verletzung der sozialen Norm eskaliert und zu einem Konflikt führt. Dieser führt dann zu einer oder mehreren Krisen. Die daraus resultierende dritte Stufe soll mittels verschiedener ritueller Autoritätsformen das Gleichgewicht im sozialen Leben wiederherstellen. Zu solchen Formen gehören z.B. Gerichtsverhandlungen, Rache, Aufopferung, Gebet, u. Ä. Die letzte Phase bietet zum Schluss zwei mögliche Ausgänge an: Entweder kann die Krise bekämpft und die alte Ordnung wiederhergestellt werden, oder der Konflikt führt endgültig zu einer unwiderruflichen Spaltung, die eine neue Sachlage ins Leben ruft. Ein Beispiel für ein imposantes soziales Drama ist nach Richard Schechners einführender Studie zu den *Performance Studies* die Reformation im 16. Jahrhundert.⁹⁰⁰ Zur ersten Phase (Verletzung der Norm) kam es, als Martin Luther seine 95 Thesen an die Tür der Schlosskirche in Wittenberg genagelt hatte. Dieses Einzelereignis hat die große Krise in der damaligen Kirche verursacht, die der Papst auf unterschiedliche Art und Weise – mithilfe seiner Macht und Autorität – zu mildern versuchte. Die mehreren sich überlappenden Krisen konnten aber nicht gelöst werden, was im Ergebnis zu der endgültigen Spaltung innerhalb der Kirche führte.

Das zuletzt ja wenig spezifische Konzept des sozialen Dramas erscheint einigen Wissenschaftlern gerade von daher ein wenig anspruchslos. Die Theorie Turners wächst völlig aus der abendländischen Kultur heraus, was die Anlehnung an die dramatische Struktur der aristotelischen Tragödie beweist. Eine Normverletzung und daraus resultierende Krise sowie (entweder gelungene oder misslungene) Versuche der Wiederherstellung der alten Ordnung waren Bestandteile des antiken, dann elisabethanischen und nicht zuletzt bürgerlichen Dramas, in dem jeder Konflikt einen Beginn-, Mittel- sowie Endpunkt haben soll.⁹⁰¹ Eine solche Struktur zeigt sich zwar als sehr problematisch in Auseinandersetzung mit dem absurden oder umso mehr postdramatischen Theater, aber in Bezug auf die Komödie Hacks' scheint mir das Konzept des sozialen Dramas ein geeignetes Instrument einer auf den Tugendbegriff gerichteten Analyse zu sein. Ausschlaggebend dafür ist noch ein wichtiges Element der anthropologischen Theorie Turners und zwar die Erscheinung der Liminalität.

Mit diesem Terminus knüpft Turner an den französischen Ethnologen Arnold van Gennep an, der sich mit unterschiedlichen Übergangsriten in gesellschaftlichen Strukturen beschäftigte, und dabei eine Gliederung in eine sogenannte präliminale, liminale und postliminale Phase in

⁹⁰⁰ Vgl. ebd.

⁹⁰¹ Vgl. ebd., S. 95.

Anschlag brachte. Für die Theorie Turners sowie meine Auseinandersetzung mit *Rosie träumt* ist dabei die zweite genannte Stufe entscheidend. Die Liminalität bedeutet eine Schwellenphase, einen Moment des rituellen Übergangs von einem Sachverhalt zu einem anderen. Das ist eine Zeitspanne, in der sich ein Mensch „zwischen“ gesellschaftlichen Kategorien oder eigenen Identitäten befindet.⁹⁰² In dieser Phase kommt es zu einer Verwandlung, was notwendigerweise eine vorübergehende Kluft zwischen zwei Identitäten verursacht. Innerhalb der Liminalphase erhalten Handlungen und Haltungen eine außerordentliche Bedeutung: Sie repräsentieren symbolisch die eben stattfindende Metamorphose, was für das Drama Hacks' von großer Relevanz ist. Ein Anzeichen der Verwandlung in *Rosie träumt* scheint mir eben tugendhafte und demütige Haltung der Protagonistin zu sein.

Wenn man die gesellschaftlich-politische Dimension des Stücks *Rosie träumt* betrachtet, stellt man in Anlehnung an Turners Konzept fest, dass sich der ostdeutsche Autor mit der dritten Phase des sozialen Dramas, also mit unterschiedlichen Versuchen der Konfliktlösung auseinandersetzt. Schon die ersten Worte Diokletians zeugen davon, dass sich sein Reich in einer großen Krise befindet:

„Es ist für Rom. Der Gang des Krieges fordert,
Daß wir, du, Caesar, mein gewählter Sohn,
Mein Gallikan, in diesem Wald und ich,
Uns nun und die Kohorten trennen müssen.“⁹⁰³

Darüber hinaus wird Diokletian mit inneren Problemen seines Staates konfrontiert, die in diesem Stück meines Erachtens von primärer Bedeutung sind und den allmählichen Untergang des Römischen Imperiums ankündigen. Es handelt sich um das Aufkommen des Christentums und dessen langfristige Folgen für das Kaisertum. Unter dem Begriff „Christentum“ ist dabei allerdings im Zusammenhang mit *Rosie träumt* nicht nur eine neue religiöse Strömung, sondern auch ein gesamtes Wertesystem und facettenreiches Ethos des menschlichen Handelns zu verstehen.

Die christlichen Tugenden – und unter ihnen hauptsächlich die Demut als rein weibliches Attribut der Protagonistin Rosie – lassen sich als das symbolische Anzeichen des rituellen

⁹⁰² Vgl. ebd., S. 84.

⁹⁰³ Hacks, Peter: *Rosie träumt*. In: ders. (1985), S. 105.

Übergangs von der Weltordnung des römischen Altertums zu der aufkommenden Ordnung des christlichen Mittelalters interpretieren. Das im Stück dargestellte Kaisertum befindet sich ganz offensichtlich in der liminalen Phase, in der es zu einem radikalen Identitätswandel kommt. Diese weltanschauliche sowie ethische Metamorphose ist am deutlichsten wahrnehmbar am Beispiel von Rosie. In ihren Worten, Taten sowie ihrer demütigen Haltung lässt sich ein Übergang zum neuen Wertsystem sowie der neuen Gesellschaftsordnung erkennen.

Wenn man die dritte Phase des sozialen Dramas in *Rosie träumt* genauer ansieht, findet man drei unterschiedliche Wege der Konfliktlösung, von denen am Ende nur eine triumphiert. Der Weg von Diokletian ist durch Gerechtigkeit geprägt: Der Kaiser versucht mittels strenger Urteile, sein Reich und die politisch-religiöse Stellung des Herrschers vor dem Christentum zu bewahren, was die Hinrichtung seiner eigenen Töchter und des bekehrten Caesars beweisen. Nach der Enthauptung von Rosie und Gallikan dankt er jedoch resigniert ab und entscheidet sich, Rom zu verlassen. Dieser Entschluss bedeutet nicht nur seinen persönlichen Misserfolg als Vater, sondern auch eine bittere Niederlage als Kaiser. Der Weg Gallikans ist im Vergleich dazu durch Tapferkeit und Klugheit geprägt. Am Anfang kämpft der Feldherr standhaft gegen Rosies christlichen Glauben und versucht, seine Sklavin auf unterschiedliche Art und Weise wieder in die gesellschaftliche Ordnung Roms einzugliedern. Wenn er endlich begreift, dass die neue Religion ein unüberwindlicher Gegner ist, entschließt er sich für die Bekehrung, obwohl er im Grunde Atheist ist, was deutlich macht, dass seine Entscheidung ausschließlich pragmatisch motiviert ist. Trotz seiner Konversion erleidet Gallikan jedoch am Ende eine Niederlage, weil er den christlichen Gott nicht wirklich anerkennen kann.

Der dritte Weg der Konfliktlösung ist der von Rosie. Ihre eindeutig durch Demut geprägte Handlungsweise ist dabei eine durchdachte Strategie, die ihre intellektuelle Überlegenheit über die männlichen Hauptfiguren beweist. Gallikan kommentiert ihr Verhalten im ersten Aufzug des Dramas mit den Worten: „Du bist sehr demutvoll“, worauf die Protagonistin antwortet:

„So wills mein Glaube, Jesus will es so.
Die Demut, überdem, gibt mir die Zeit,
Die Schwächen meiner Gegner auszuspähen.“⁹⁰⁴

⁹⁰⁴ Ebd., S. 113.

Diese Reaktion beweist, dass Rosie eine fest auf dem Boden der Tatsachen stehende Pragmatikerin ist, die verstanden hat, dass das Christentum die Religion der Zukunft sein wird. Ihr Weg der Konfliktlösung besteht also nicht in der Wiederherstellung der alten römischen Weltordnung, wie es bei Diokletian und (mindestens zu Beginn) Gallikan der Fall ist, sondern in der Einführung eines ganz neuen, auf dem Christentum und christlichen Tugenden basierenden Gesellschaftssystems. Trotz ihres Märtyrertodes erringt Rosie am Ende des irdischen Teils der Handlung einen unbestrittenen Sieg, weil sie von Anfang an auf der Seite der christlichen Siegesmacht stand.⁹⁰⁵

4.7 Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei

1976 entstand der Theatertext *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei*, in dem sich Müller mit dem preußischen Staat im „Zeitalter der beginnenden Aufklärung und des propagierten aufgeklärten Absolutismus“⁹⁰⁶ auseinandersetzt. Das Interesse an diesem Thema zeigte er bereits in seinen früheren Schauspielen *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* sowie *Germania Tod in Berlin*. Die von ihm gewählte Strategie des Umgangs mit dem preußischen Stoff folgt jedoch „weder der Logik dramatischer Historisierung in der Nachfolge Brechtscher Parabelstücke noch der Idee der Aktualisierung, verstanden als bloß kostümierte Gegenwartsdarstellung.“⁹⁰⁷ Müller versucht nicht, maßgebende Ereignisse der deutschen Geschichte literarisch zu imitieren oder historische Figuren treu wiederzugeben. Stattdessen bemüht er sich, ein fragmentarisches Bild der Geschichte metadiskursiv zu kommentieren und, in Bezug auf seine eigene Gegenwart, herausfordernd zu deuten.⁹⁰⁸ Der historische Plot wird durch „[d]ie körpersprachlichen Metaphern“ und „die mit Zitaten und Zoten durchsetzten Dialoge“⁹⁰⁹ verfremdet. In diesem Sinne unterscheidet sich Müllers Aufarbeitung der friderizianischen Epoche von den meisten literarischen Thematisierungen der preußischen Aufklärung.⁹¹⁰

⁹⁰⁵ Dieses Unterkapitel ist eine erweiterte und ergänzte Version des Aufsatzes, der bereits veröffentlicht wurde. Siehe dazu: Šemberová, Daria: Die weibliche Tugend und ihre Attribute am Beispiel der dramatisierten Legende „Rosie träumt“. In: Köhler, Kai (Hg.): *Hacks Jahrbuch 2016*. Berlin: Aurora Verlag, S. 101-110.

⁹⁰⁶ Meuser, Mirjam: *Schwarzer Karneval - Heiner Müllers Poetik des Grotesken*. Berlin/Boston: de Gruyter 2019, S. 47.

⁹⁰⁷ Korte, Hermann: Traum und Verstümmelung. Heiner Müllers Preußen. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Heiner Müller. Text und Kritik III*. München: edition text + kritik 1997, S. 72-85, hier: S. 74.

⁹⁰⁸ Vgl. ebd.

⁹⁰⁹ Ebd., S. 75.

⁹¹⁰ Dazu gehören u.a. Heinrich Manns postum veröffentlichter Roman *Die traurige Geschichte von Friedrich dem Großen*, Jochen Kleppers Roman *Der Vater* sowie Bruno Franks Romane *Tage des Königs* und *Trenck. Roman eines Günstlings*. Siehe dazu: Korte, H.: op. cit., S. 76.

Müller hat seinem Theatertext den Untertitel *Greuelmärchen* hinzugefügt. *Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache* definiert diesen Gattungsbegriff als „(bewusst) auf Auslösung von Emotionen zielender, nicht den Tatsachen entsprechender Bericht von Gräueltaten.“⁹¹¹ Eine zutreffende Erläuterung dieses Genres findet man bei Matias Mieth:

„Greuelmärchen‘ ist eine jüngere, abwertende Bezeichnung für den Märchentyp des Warnmärchens. Sie gilt als ästhetisch entwertet durch ihre in der Alltagskommunikation übliche politische Verwendung, in der mit ihr Angriffe auf das eigene System als Erfindungen des Gegners desavouiert werden sollen.“⁹¹²

Cornelia Schmitz-Berning weist darauf hin, dass „Greuelmärchen“ zum Vokabular der nationalsozialistischen Propaganda gehörte und als Terminus in Anlehnung an das Heimtückegesetz vom Dezember 1934 gebraucht wurde:

„Im NS-Staat waren *Greuelhetze*, *Greuelpropaganda* oder *Verbreitung von Greuelmärchen*, *Greuelnachrichten* in Bezug auf deutsche Urheber Bezeichnungen für Straftatbestände, die [...] vor Sondergerichten verhandelt und streng geahndet wurden.“⁹¹³

In diesem Zusammenhang hebt Mirjam Meuser hervor, dass es Müller in seinem Theatertext nicht darum geht, „historische Fakten über das absolutistische Preußen zu kolportieren“⁹¹⁴, sondern vielmehr „eine zur Abschreckung gedachte literarische Fiktion“⁹¹⁵ darzubieten. In dieser Hinsicht bestätigt die Autorin die früher erwähnte These von Korte. Weiterhin plädiert sie, in Bezug auf Müllers Schauspiel, für eine semantische Gleichstellung von den Begriffen „Greuelmärchen“ und „Groteske“. Im Anschluss daran versucht sie diese Kopplung mit einem „Täuschungsmanöver“ zu begründen, in dem die Müllersche Strategie „einer doppelten Negation“ bestehen soll:

„Das Dargestellte wird zunächst durch die Kategorie ‚Greuelmärchen‘ desavouiert; die Erkenntnis allerdings, dass es sehr wohl an der Realität teilhat, wenn auch nicht in Form eines einfachen Abbildungsrealismus, lässt diese Kategorie als Maske des Grotesken hervortreten.“⁹¹⁶

⁹¹¹ „Gräuelmärchen“, bereitgestellt durch *Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*. URL: <https://www.dwds.de/wb/Gräuelmärchen>. [Zugriff am 15.10.2020].

⁹¹² Mieth, Matias: Die Masken des Erinnerns. Zur Ästhetisierung von Geschichte und Vorgeschichte der DDR bei Heiner Müller. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1994, S. 215. Zitiert nach: Meuser: op. cit., S. 47.

⁹¹³ Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin: de Gruyter 2007, S. 284.

⁹¹⁴ Meuser: op. cit., S. 47.

⁹¹⁵ Ebd.

⁹¹⁶ Ebd., S. 48.

Als einen wesentlichen Maßstab der Groteske nennt die Autorin *dramatis personae*, die „durch die Demütigung anderer selbst groteske Deformationen davontragen (Friedrich Wilhelm, Soldaten, Friedrich II., Professor)“ oder die „diesen Misshandlungen ausgesetzt sind (Gundling, Friedrich II., Sächsin, Bauern, Künstler, Insassen des Irrenhauses)“⁹¹⁷, wobei eine klare Unterscheidung zwischen Opfern und Tätern kaum möglich ist.

Weber weist darauf hin, dass es Müller in seinem ersten postdramatischen Theatertext gelingt, die Genese des Deutschland-Problems auf „seinen preußischen Kern“ zurückzuführen und in Anlehnung an Foucaults Konzept der Biopolitik „als eine Bewegung von Fremd- und Selbstzwang“⁹¹⁸ zu deuten. Diese Bewegung nimmt die Gestalt der Macht an, die „auf die Körper der Subjekte zugreift und ihre Lebensformen regiert“.⁹¹⁹ Foucault äußert sich in diesem Zusammenhang folgendermaßen:

„[W]enn ich von der Mechanik der Macht spreche, denke ich an die feinsten Verzweigungen der Macht bis dorthin, wo sie an die Individuen rührt, ihre Körper ergreift, in ihre Gesten, ihre Einstellungen, ihre Diskurse, ihr Lernen, ihr alltägliches Leben eindringt.“⁹²⁰

Die Biopolitik umfasst, so Agamben, „die unterschiedlichen politischen Disziplinen und Techniken [...], durch die der Staat seine Obsorge über das Leben der Individuen bei sich integriert.“⁹²¹

Formal gesehen besteht *Leben Gundlings* aus neun Szenen, die sich „analog zum Titel in drei Abschnitte einteilen lassen.“⁹²²

1. Die Geschichte von Jakob Paul Freiherr von Gundling, dem ersten Präsidenten der Preußischen Akademie der Wissenschaften;
2. Die Geschichte von Friedrich dem Großen von seiner Kindheit bis zu seinem Tod, mit Berücksichtigung der gesellschaftlichen Rangordnung Preußens;

⁹¹⁷ Ebd., S. 58.

⁹¹⁸ Weber (2015), S. 450.

⁹¹⁹ Agamben, Giorgio: Was ist ein Paradigma? In: ders.: *Signatura rerum. Zur Methode*. Aus dem Italienischen von Anton Schütz. Deutsche Erstausgabe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 9-39, hier: S. 14.

⁹²⁰ Foucault, Michel: *Mikrophysik der Macht. Über Strafrecht, Psychiatrie und Medizin*. Berlin: Merve Verlag 1976, S. 32. Zitiert nach: Weber: (2015), S. 450.

⁹²¹ Agamben (2009), S. 15.

⁹²² Weber (2015), S. 451.

3. Die Figur des Künstlers bzw. Intellektuellen in ihrem Verhältnis zu Staat und Herrschaft.

Das Stück erinnert in seiner Komposition an *Germania Tod in Berlin*, da die beiden Texte „eine Montage voller intertextueller Verweise“⁹²³ sind. Der französische Dramatiker und Theoretiker des modernen Dramas Jean-Pierre Sarrazac unterscheidet in seinem *Lexique du drame moderne et contemporain* zwischen zwei Strategien, die die Elemente der Heterogenität und Diskontinuität in den dramatischen Text hereinbringen: der Montage und Collage.⁹²⁴ Dank ihnen wird die glänzende Oberfläche eines Kunstwerkes durch Brüche zerstört und dadurch ein Raum voller Unterbrechungen im „Zeit-Kontinuum“ gestaltet.⁹²⁵ Wenngleich die Grenze zwischen Montage und Collage fließend ist, lassen sich zwischen ihnen einige wesentliche Unterschiede benennen. Die Montage ist, nach Sarrazac, ein aus den Filmwissenschaften entlehnter Terminus, der die temporale Zerbrechlichkeit und Spannungen zwischen einzelnen Teilen eines Dramas andeutet. Die Collage entstammt dagegen den bildenden Künsten und ist insbesondere mit der räumlichen Zusammensetzung von vielfältigen Werkstoffen verbunden. Die Collage wird zur Montage in dem Moment, wenn sich ein Gestus wiederholt und dadurch ein ganzes Bündel von Elementen erschaffen wird.⁹²⁶ In seiner *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* betrachtet Szondi die Montage als eine von möglichen Antworten auf die Krise des Dramas um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts.⁹²⁷ Diese Strategie, die den Strahl der dramatischen Handlung zu unterbrechen ermöglicht, ist kennzeichnend also nicht nur für das postdramatische Theater, sondern auch für das nicht-aristotelische abendländische Theater, das sich von dem Dramatischen zugunsten des Epischen abwendet. In der späteren Phase dramatischer Praxis von Heiner Müller dient dieses Kompositionsprinzip, wie Andreas Keller bemerkt, „zur Etablierung zusätzlicher, innerhalb der Szenen nicht vorhandener Aussagen durch die verschiedenartige Anordnung der Einzelbilder [...] und zur Durchbrechung und Desillusionierung des fiktiven Spielzusammenhangs, die den Autor als arrangierende und montierende Instanz bewußt machen.“⁹²⁸

⁹²³ Ebd., S. 451.

⁹²⁴ Montaż i kolaż: In: Sarrazac, Jean-Pierre (Hg.): *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszeo*. Tłumaczenie: Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka 2007, S. 106-110.

⁹²⁵ Vgl. Tholen, Georg Christoph / Scholl, Michael (Hg.): *Zeit-Zeichen. Aufschiebe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinheim 1990, S. 13. Zitiert nach: Lehmann, Hans-Thies (2011), S. 345.

⁹²⁶ Vgl. Sarrazac: op. cit., S. 107.

⁹²⁷ Vgl. Sarrazac: op. cit., S. 108.

⁹²⁸ Keller, Andreas: *Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1992, S. 195 f.

In ihrer Monografie bespricht Meuser parodistische Züge, die Müllers Preußenstück aufweist.⁹²⁹ Als Beispiel dient schon die erste Szene des Dramas, in der der ausgelachte und beschämte Gundling sein eigenes Schicksal mit einem Hamlet-Zitat kommentiert (Ophelia, 3. Akt, 1. Szene): „OH WHAT A NOBLE MIND IS HERE O’ERTHROWN“⁹³⁰. Seine Demütigung betrachtet er als eine tragische Prädestination des Gelehrten im Dienste des Staates, und damit enthüllt er „die mangelnde Selbsterkenntnis des Intellektuellen, der noch in der tiefsten Erniedrigung zur großen Geste neigt, um sein Versagen und seinen Verrat am historischen Auftrag zu kaschieren.“⁹³¹ In einer anderen Szene des Dramas parodiert Müller Hegels Preußenverehrung, indem er im Monolog des Professors über eine psychisch gestörte Patientin auf „Hegels Affirmation eines Staatesystems auf Basis seiner bloßen Existenz“⁹³² verweist:

„Die Zwangsjacke. Ein Instrument der Dialektik, wie mein Kollege von der philosophischen Fakultät schließen würde. Eine Schule der Freiheit in der Tat. [...] Die Konsequenz ist reizvoll: der ideale Staat gegründet auf den Stupor seiner Bevölkerung, der ewige Frieden auf den globalen Darmverschluss. Der Mediziner weiß: die Staaten ruhn auf dem Schweiß ihrer Völker, auf Kotsäulen der Tempel der Vernunft.“⁹³³

Der oben zitierte Textauszug bezieht sich zweifellos auf Hegels Vorstellung vom idealen Staat, dessen Verkörperung der Philosoph im Preußen Friedrichs II. sehen wollte:

„Der Staat ist die Wirklichkeit der sittlichen Idee - der sittliche Geist, als der *offenbare*, sich selbst deutliche, substantielle Wille, der sich denkt und weiß und das, was er weiß und insofern er es weiß, vollführt. An der *Sitte* hat er seine unmittelbare und an dem *Selbstbewußtsein* des Einzelnen, dem Wissen und Tätigkeit desselben, seine vermittelte Existenz, so wie dieses durch die Gesinnung in ihm, als seinem Wesen, Zweck und Produkte seine Tätigkeit, seine *substantielle Freiheit* hat. [...] Der Staat ist als die Wirklichkeit des substantiellen *Willens*, die er in dem zu seiner Allgemeinheit erhobenen besonderen *Selbstbewußtsein* hat, das an und für sich *Vernünfftige*.“⁹³⁴

⁹²⁹ Gero von Wilpert definiert Parodie als „die verspottende, verzerrende Überzeichnung oder übertriebene Nachahmung“ eines ernstgemeinten Werkes bzw. eines Stils oder einer Gattung, die „unter Beibehaltung der äußeren Form (Stil und Struktur), doch mit anderem, nicht dazu passendem Inhalt“ abläuft. Vgl. dazu: Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Aufl. Stuttgart 2001, S. 591 f. Zitiert nach: Meuser: op. cit., S. 150 f.

⁹³⁰ Shakespeare, William: *The Complete Works* [The Oxford Shakespeare]. Ed. By Wells, Stanley / Taylor, Gary. New York 1998, S. 670, Akt III.1. Zitiert nach: Meuser: op. cit., S. 151.

⁹³¹ Meuser: op. cit., S. 152.

⁹³² Ebd.

⁹³³ Müller, Heiner: Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei. In: ders.: *Werke 4. Die Stücke 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2001, S. 526.

⁹³⁴ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke. Band 7*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 398 f. Zitiert nach: Meuser: op. cit., S. 152 f.

Sowohl Weber als auch Meuser machen überdies auf die „Rezeption des Surrealismus“⁹³⁵ in *Leben Gundlings...* aufmerksam. In einem Interview, das zur Entstehungszeit des Textes durchgeführt wurde, kommentierte Müller seine „Vorliebe für die Erzählstruktur von Träumen“⁹³⁶ folgendermaßen:

„Es sind nämlich sehr viele Errungenschaften der bildenden Kunst in diesem Jahrhundert überhaupt noch nicht vom Theater integriert worden. Der ganze Surrealismus ist rausgeblieben aus dem Theater. Ich meine, daß der Surrealismus ein Formenarsenal zur Verfügung gestellt hat, das man verwenden kann, für realistische Zwecke natürlich. Aber verwenden, nicht einfach repräsentieren.“⁹³⁷

Lehmann betont in diesem Zusammenhang, dass die Poetik des Surrealismus und die Montage/Collage-Technik ermöglichen, „die Vielseitigkeit des assoziativen Vermögens beim Rezipienten“⁹³⁸ zu fördern. Seiner Ansicht nach war die surrealistische Bewegung – im Vergleich zu Dada und Futurismus – deswegen dauerhaft, weil sie „eine Fülle neuer Stoffe“⁹³⁹ eröffnet hatte. Die in Frankreich angesiedelten und von André Breton initiierten Bestrebungen, „Traum als Schaffensquell“⁹⁴⁰ zu etablieren, „betrachteten die Kunst als Medium der Befreiung des Unbewussten“⁹⁴¹ und verschoben den Akzent vom romantischen Dämonischen auf die menschliche Psyche als Ursprung von irrationalen Aspekten der Existenz. Darüber hinaus glaubten die Surrealisten, „das Unbewusste jeder Person biete die Möglichkeit poetischer Kreation.“⁹⁴² Dies führte zur weiteren Annahme, dass die Kommunikation nicht im Verstehen, sondern vielmehr in der Stimulation der „Eigenkreativität des Rezipienten“⁹⁴³ besteht.

Nach der Auffassung von Brunhild Neuland ist *Leben Gundlings* durch die surrealistische Poetik in vielerlei Hinsicht geprägt.⁹⁴⁴ In diesem Zusammenhang betont Meuser den fragmentarischen Charakter von einzelnen Szenen, „die nicht durch einen übergreifenden

⁹³⁵ Weber: (2015)., S. 451.

⁹³⁶ Meuser: op. cit., S. 137.

⁹³⁷ Müller, Heiner: *Werke. Band 10: Gespräche I. 1965-1987*. Hg. von Hörnigk, Frank. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 96. Zitiert nach: Meuser: op. cit., S. 138.

⁹³⁸ Lehmann (2011), S. 110.

⁹³⁹ Ebd.

⁹⁴⁰ Kayser, Wolfgang: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Nachdruck der Ausgabe von 1957. Tübingen 2004, S. 181. Zitiert nach: Meuser, M.: op. cit., S. 138.

⁹⁴¹ Meuser: op. cit., S. 138.

⁹⁴² Lehmann (2011), S. 112.

⁹⁴³ Ebd.

⁹⁴⁴ Vgl. Neuland, Brunhild: Arbeit an der Differenz. Zu Heiner Müllers Dramaturgie von Lessings Schlaf Traum Schrei. In: *Das zwanzigste Jahrhundert im Dialog mit dem Erbe*. Hg. von Schmutzer, Ernst. Jena: Friedrich-Schiller-Universität 1990, S. 138-149.

Handlungsstrang, sondern durch eine bestimmte Themen- und Motivstränge vertiefende und verdichtende Linie zusammengehalten werden.“⁹⁴⁵ Die surrealistische Provenienz des Textes kann weiterhin durch die Titel der einzelnen Szenen bewiesen werden, in denen „angstbesetzte Assoziationen zum Märchen oder zum Mythos“⁹⁴⁶ aufgerufen werden. Darüber hinaus bedient sich der Autor einiger Erzeugnisse der bildenden Künste, die einen mythologischen Rahmen erschaffen, wie z.B. *Leda mit dem Schwann* von Rubens in der Szene, wo die Witwe von Friedrich II. mithilfe seiner auf Mitgefühl beruhender Argumentationskraft zum Einverständnis gezwungen wird.⁹⁴⁷ Ein weiteres Kennzeichen der surrealistischen Herkunft des Müllerschen Textes ist nach Weber „Rückgriff auf außersprachliche Bühnennittel“⁹⁴⁸, zu denen u. a. (physiologische) Geräusche, Lachen, Musik (Flötenspiel und das Album *Wish You Were Here* von Pink Floyd), Projektionen, Tanz und Pantomime gehören.

Nach der Auffassung von Wolfgang Heise lässt sich der Müllersche Text als „Stück zur Selbstaufklärung deutscher Intelligenz“⁹⁴⁹ lesen, in dem mögliche Handlungsalternativen der Intellektuellen der autoritären staatlichen Herrschaft gegenüber thematisiert werden. Die Intelligenz wird im Werk durch eine ganze Reihe von Figuren wie Gundling, Friedrich II., Schiller, Voltaire, Kleist und Lessing vertreten, deren Selbstbestimmung sich im Prozess der Selbstdisziplinierung widerspiegelt. In diesem Zusammenhang soll der Foucaultsche Subjektivierungsprozess erwähnt werden, der, „als soziologisch-formalistisches Grundprinzip“, „den Grundkonflikt des menschlichen Individuums zwischen Unterwerfung und Selbstermächtigung“⁹⁵⁰ enthüllt. Foucault erläuterte diese zwei Dimensionen der Subjektivierung 1982 in seinem Aufsatz *Subjekt und Macht*, der bis heute „zentral für die zeitgenössische kultur- und sozialwissenschaftliche Debatte um das Subjekt“⁹⁵¹ bleibt:

„Das Wort ‚Subjekt‘ hat zwei Bedeutungen: Es bezeichnet das Subjekt, das der Herrschaft eines anderen unterworfen ist und in seiner Abhängigkeit steht; und es bezeichnet das Subjekt, das

⁹⁴⁵ Meuser: op. cit., S. 139.

⁹⁴⁶ Ebd. S. 140.

⁹⁴⁷ Vgl. Meuser: op. cit., S. 140.

⁹⁴⁸ Weber (2015), S. 451.

⁹⁴⁹ Heise, Wolfgang: Beispiel einer Lessing-Rezeption: Heiner Müller. In: Storch, Wolfgang (Hg.): *Explosion of a memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*. Berlin 1988. Zitiert nach: Weber, R. (2015), S. 452.

⁹⁵⁰ Bernardy, Jörg: *Warum Macht produktiv ist. Genealogische Blickschule mit Foucault, Nietzsche und Wittgenstein*. Paderborn: Fink 2014, S. 176.

⁹⁵¹ Wiede, Wiebke: *Subjekt und Subjektivierung*. In: Docupedia-Zeitgeschichte, 26.10.2019. URL: https://docupedia.de/zg/Wiede_subjekt_und_subjektivierung_v2_de_2019 [Zugriff am 25.04.2020], S. 2.

durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden ist. In beiden Fällen suggeriert das Wort eine Form von Macht, die unterjocht und unterwirft.“⁹⁵²

Mit dem Subjektivierungsprozess hängt das Konzept der Gouvernamentalität zusammen, das Foucault in seinen zwischen 1977 und 1979 am *Collège de France* gehaltenen Vorlesungen als „Grundprinzip moderner Staatlichkeit“⁹⁵³ definierte. Er definiert diesen Terminus als „die Gesamtheit der Institutionen und Praktiken, mittels derer man die Menschen lenkt, von der Verwaltung bis zur Erziehung.“⁹⁵⁴ Die Prozesse der Subjektivierung und Gouvernamentalität erkennt man in Müllers Preußenstück zunächst am Beispiel des privilegierten Hofintellektuellen Gundling, der 1718 zum Präsidenten der Preußischen Akademie der Wissenschaften ernannt wurde. Dieses ehrenvolle Amt beschützte ihn jedoch nicht vor der allgegenwärtigen Brutalität und Demütigung seitens des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. Zu Beginn des Textes „preist Gundling in einer [...] Eloge die Weisheit seines Königs, wobei er auf das Verbot ausländischer Zeitungen in Preußen Bezug nimmt.“⁹⁵⁵ Im Anschluss daran wird er von preußischen Militärs verspottet, misshandelt und angepisst, was bei Friedrich Wilhelm Anerkennung findet:

„Nehm Ers als ein Exempel, was von den Gelehrten zu halten. [...] Die Intelligenz zum Narren gemacht, daß der Pöbel nicht auf Ideen kommt. Merk Er sichs, Er Stubenhocker, mit Seinem Puderquasten- und Tragödienkram. Ich will, daß Er ein Mann wird.“⁹⁵⁶

Gundling reagiert auf die Demütigung mit den Worten:

„Der Mensch ist ein Zufall, eine bösertige Wucherung. Und was wir Leben nennen, meine Herren Majestäten, ist so etwas wie die Masern, eine Kinderkrankheit des Universums, dessen wahre Existenz der Tod, das Nichts, die Leere. Vorwärts, Preußen!“⁹⁵⁷

In den oben zitierten Abschnitten thematisiert Müller nicht nur den Opportunismus der preußischen Intellektuellen, sondern auch den repressiven Charakter der deutschen

⁹⁵² Foucault, Michel: *Subjekt und Macht*. In: ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 81-104, hier: S. 86.

⁹⁵³ Wiede: op. cit., S. 3.

⁹⁵⁴ Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Band IV: 1980-1988. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 116. Zitiert nach: Wiede, W.: op. cit., S. 4.

⁹⁵⁵ Eckardt, Thomas: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*. In: Lehmann, Hans-Thies und Primavesi, Patrick (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2003, S. 239-243, hier: S. 240.

⁹⁵⁶ Müller, Heiner: *Leben Gundlings...* (2001), S. 513.

⁹⁵⁷ Ebd., S. 513 f.

Aufklärung, d.h. „die seelische (Selbst-)Unterdrückung und -verstümmelung der Subjekte zu ‚gelehrige[n] Körpern‘ im Prozess autoritär-maschinellem Zurichtung.“⁹⁵⁸

Das Phänomen der Subjektivierung ist im Stück besonders sichtbar an der Figur Friedrichs II., dessen „unterdrückte Homosexualität und die körperliche Selbstkastration“⁹⁵⁹ die Unempfindlichkeit gegen äußere Impulse verursachen. Der zukünftige Preußenkönig wird zunächst von seinem Vater dazu gezwungen, der Erschießung seines Jugendfreundes Katte zuzuschauen und nach einigen Jahren wiederholt er dasselbe Ritual, indem er die ihn um Gnade anflehende Sächsin von der Notwendigkeit der Hinrichtung ihres Mannes überzeugt. Die Opfer verwandelt sich derartig in einen Täter: Die Gewalt Friedrich Wilhelms, „die seinen Körper und dessen psycho-physische Regungen vollständig den Notwendigkeiten des Staatsdienstes unterworfen hat“⁹⁶⁰, hat Friedrich II. dazu gebracht, die Exekution seines Freundes Katte durch die Erschießung des Sachsen erneut auszuführen. Im Unterschied zu seinem Vater, „der die Methode der Domestikation bevorzugte“⁹⁶¹, ist sich jedoch Friedrich II. „des neuen Terrorismus der politischen Macht“⁹⁶² vollkommen bewusst. In der Szene HERZKÖNIG SCHWARZE WITWE sagt er:

„Ich bin der Witwenmacher. Weiber
Zu Witwen machen, Weib, ist mein Beruf.
Ich leer die Betten aus und füll die Gräber.“⁹⁶³

Meuser weist darauf hin, dass „[d]er perverse, verstörende Moment der Szene“ in Friedrichs Fähigkeit besteht, „die um Gnade flehende Frau von der Notwendigkeit der Hinrichtung ihres Mannes zu überzeugen.“⁹⁶⁴ Die Hilflosigkeit, mit der die Sächsin die Exekution erlebt, wird am Ende der Szene durch ihr Einverständnis ersetzt.

Es ist kaum möglich, die Parallelen zwischen der oben geschilderten Szene und der Brautwerbungsszene aus Shakespeares *Richard III* (1. Akt, 2. Szene) zu übersehen. Im Gegensatz zu den Bildern *LEBEN GUNDLINGS* und *LIEBER GOTT MACH MICH*

⁹⁵⁸ Weber (2015), S. 452.

⁹⁵⁹ Meuser: op. cit., S. 68.

⁹⁶⁰ Ebd., S. 69.

⁹⁶¹ Ebd.

⁹⁶² Raddatz, Frank Michael: *Dämonen unterm roten Stern. Zur Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*. Stuttgart 1991, S. 107 f. Zitiert nach: Meuser: op. cit., S. 69.

⁹⁶³ Müller, Heiner: *Leben Gundlings...* (2001), S. 521 f.

⁹⁶⁴ Meuser: op. cit., S. 69.

FROMM WEIL ICH AUS DER HÖLLE KOMM, die parodistische Züge aufweisen, scheint die Szene HERZKÖNIG SCHWARZE WITWE eine Travestie zu sein.⁹⁶⁵ Thomas Stauder definiert Travestie als „eine[] Schreibweise, welche innerhalb der Historie in unterschiedlichen literarischen Gattungen realisiert wird und deren Charakteristikum ein einen bestimmten literarischen Einzeltext komisierendes Verfahren ist, bei dem die Fabel dieser Vorlage in ihren wesentlichen Zügen erhalten bleibt, der Stil der Vorlage jedoch durchgängig im Sinne einer Herabstimmung verändert wird.“⁹⁶⁶ Terminologisch findet er die Begriffe von Travestie und Parodie gleichwertig; Frank Wunsch dagegen betrachtet die Travestie als eine Untergattung bzw. „Teilmenge“ der Parodie, indem er feststellt: „Die Travestie ist eine Unterart der Parodie, welche sich von anderen Parodietypen durch ihre besondere Technik, die totale formale Substitution, unterscheidet.“⁹⁶⁷ Einen dritten Weg wählt Almut Vierhufe, nach deren Auffassung „[e]xakte Differenzierungen zwischen Parodie und Travestie [...] nicht möglich [sind], da sich in der Praxis die Formen vermischen.“⁹⁶⁸ Von allen genannten Auffassungen neige ich am meisten zur Definition von Stauder, nach der die Parodie und Travestie zwei unterschiedliche und gleichrangige Schreibweisen bzw. Gattungen sind. Dieser Voraussetzung entspricht ebenso die Definition von Gero von Wilpert, der unter Travestie die „satirische Verspottung e[iner] ernsthaften Dichtung [...] unter Beibehaltung des Inhalts durch dessen Wiedergabe in e[iner] anderen, unpassenden und durch die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt lächerlich wirkenden (meist niederen und gröberen) Sprache, Stillage und ggf. Gattung“⁹⁶⁹ versteht.

Bei Müller ist allerdings die „groteske Grundsituation“⁹⁷⁰ viel weiter als bei Shakespeare zugespitzt. Während Lady Anne am Ende der Szene einen Ring von Richard, de facto dem Mörder ihres Mannes und Schwiegervaters, entgegennimmt und damit seinen Heiratsantrag akzeptiert, scheint bei Müller die Frage nach dem Leben und Tod noch offen zu sein, da das Urteil über den sächsischen Offizier noch nicht verkündet ist. Meuser weist auf zahlreiche

⁹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 154 f.

⁹⁶⁶ Stauder, Thomas: *Die literarische Travestie: terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien)* Frankfurt a.M.: Lang 1993, S. 39.

⁹⁶⁷ Wunsch, Frank: *Die Parodie: zu Definition und Typologie*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 1999, S. 67. Zitiert nach: Bourquin, Christophe: *Schreiben über Reisen. Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 277. Als Parodie bezeichnet Wunsch „ein[en] Text, der einen anderen Text dergestalt verzerrend imitiert, daß eine gegen diese Vorlage gerichtete komische Wirkung entsteht.“ (Wunsch: op. cit., S. 13).

⁹⁶⁸ Vierhufe, Almut: *Parodie und Sprachkritik: Untersuchungen zu Fritz Mauthners »Nach berühmten Mustern«*. Tübingen 1999, S. 30. Zitiert nach: Bourquin: op. cit., S. 277.

⁹⁶⁹ Wilpert: op. cit., S. 848. Zitiert nach: Meuser: op. cit., S. 154 f.

⁹⁷⁰ Meuser: op. cit., S. 155.

Ähnlichkeiten hin, die Müllers Friedrich II. und Shakespeares Richard Gloucester teilen: Die beiden sind zynisch, raffiniert und intelligent und können die politischen Verhältnisse kalkuliert analysieren.⁹⁷¹ Im Gegensatz zu Richards Buckel und Hinken ist Friedrich jedoch physisch nicht gehandicapt, wodurch die psychische Dressur, der er von seinem gewalttätigen Vater unterzogen wurde, meines Erachtens noch deutlicher zum Ausdruck gebracht wird.

Ein wichtiges Element, mithilfe dessen Müller den Subjektivierungsprozess von Friedrich II. zu deuten versucht, stellen nicht nur die Figurenrede bzw. „das innere Kommunikationssystem“⁹⁷², sondern auch die Bühnenanweisungen, d.h. „epische Kommunikationsstrukturen im Drama“⁹⁷³, dar. Im Folgenden möchte ich mich auf ein konkretes Beispiel konzentrieren, und zwar auf das Musikstück *Welcome to the Machine* vom Album *Wish You Were Here*, das von der britischen Band Pink Floyd 1975 aufgenommen wurde. Alle Liedtexte von der Trackliste wurden vom Frontmann Roger Waters geschrieben, der die Rockgruppe Mitte der sechziger Jahre zusammen mit seinen Freunden Syd Barrett, Nick Mason und Rick Wright gegründet hatte. Seinen Titel verdankt das Album dem Tonstück *Wish You Were Here*, das zur Erinnerung an den Gitarristen und den ersten Sänger der Band Syd Barrett komponiert wurde. 1968, als Pink Floyd internationale Berühmtheit erlangte und Barrett auf den Gipfel seiner Karriere aufgestiegen ist, musste er aus gesundheitlichen Gründen⁹⁷⁴ die Gruppe verlassen und wurde kurz darauf durch David Gilmour ersetzt. Sowohl das Titellied als auch das ganze im September 1975 erschienene Album sind, nach der Auffassung von Waters, eine Erinnerung an das ehemalige Mitglied und den verlorenen Freund.⁹⁷⁵

Im Zusammenhang mit diesen Anmerkungen stehen die Bühnenanweisungen, die man in der vorletzten Projektion des Preußenstücks findet:

*„Autofriedhof. Elektrischer Stuhl, darauf ein Roboter ohne Gesicht. Inzwischen unter den Autowracks in verschiedenen Unfallposen klassische Theaterfiguren und Filmstars. Musik: WELCOME MY SON WELCOME TO MACHINE (Pink Floyd WISH YOU WERE HERE).“*⁹⁷⁶

⁹⁷¹ Ebd.

⁹⁷² Pfister: op. cit., S. 21.

⁹⁷³ Ebd., S. 103.

⁹⁷⁴ Barrett litt unter psychischen Störungen, die möglicherweise durch halluzinogene Drogen ausgelöst wurden. Siehe dazu: URL: <http://www.pinkfloyd.com/history/biography.php> [Zugriff am 28.07.2019].

⁹⁷⁵ Vgl. *The Pink Floyd and Syd Barrett Story* (John Edginton, 2001).

⁹⁷⁶ Müller, Heiner: *Leben Gundlings...* (2001), S. 534 f.

Durch die Einordnung in den Nebentext werden die beiden Songs beim ersten Anschein „von der inneren Spielebene abgehoben“.⁹⁷⁷ Hinweise auf die Musikstücke bzw. auf den Song und das Album werden, wie Regieanweisungen, kursiv gedruckt und zusätzlich durch die Majuskelschrift hervorgehoben. Dieses Verfahren erinnert einigermaßen an Bertolt Brechts *Anmerkungen zur Dreigroschenoper*:

„Die drei Ebenen: nüchternes Reden, gehobenes Reden und Singen, müssen stets voneinander getrennt bleiben, und keinesfalls bedeutet das gehobene Reden eine Steigerung des nüchternen Redens und das Singen eine solche des gehobenen Redens. Keinesfalls also stellt sich, wo Worte infolge des Übermaßes der Gefühle fehlen, der Gesang ein. Der Schauspieler muß nicht nur singen, sondern auch einen Singenden zeigen.“⁹⁷⁸

Im Unterschied zu Brecht weist Müller weder in den Bühnenanweisungen noch in seiner Anmerkung zum Text⁹⁷⁹ darauf hin, dass die Songs von einem Schauspieler gesungen werden sollen: Er schließt das jedoch nicht aus. Es bleibt also meiner Meinung nach offen, ob die Musikstücke auf der Bühne durch einen Rekorder wiedergegeben oder von Darstellern hervorgebracht werden. Unabhängig davon verdeutlicht der Text auf jeden Fall „die epische Vermittlungsfunktion des Songs“, die „durch eine Analyse der Relation zwischen dem Song und seinem dramatischen Kontext bestätigt [wird].“⁹⁸⁰

Dementsprechend kann der Titel des Albums *Wish You Were Here* in Bezug auf die Beziehung zwischen Friedrich II. und Katte aufgefasst werden. So wie Roger Waters die Isolierung und geistige Abwesenheit von Syd Barrett bedauert, vermisst Friedrich II. seinen hingerichteten Jugendfreund, dessen Tod er miterleben musste und den er mit den Worten „Sire, das war ich“⁹⁸¹ kommentiert hatte. Nicht nur Kattes Tod, sondern die Teilnahme an seinem Tod waren für Friedrich II. Technologien des Selbst, mit der er seine Lebensform und künftige Identität als Preußenkönig festgelegt hatte.⁹⁸² In diesem Kontext scheinen die Worte „Wish Your Were Here“ ein Ausdruck der Sehnsucht Friedrichs nach einem Teil von sich selbst zu sein. Meiner Ansicht nach hat der ostdeutsche Autor ganz bewusst eine biografische Juxtaposition von Barretts und Kattes Schicksal erzeugt: Als das Album 1975 erschien, war Müller in den USA,

⁹⁷⁷ Pfister: op. cit., S. 116.

⁹⁷⁸ Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke*. Band XVII. Frankfurt a.M.: 1967, S 996 f. Zitiert nach: Pfister, M.: op. cit., S. 116 f.

⁹⁷⁹ Vgl. Müller, Heiner: *Leben Gundlings...* (2001), S. 537.

⁹⁸⁰ Pfister: op. cit., S. 117.

⁹⁸¹ Müller, Heiner: *Leben Gundlings...* (2001), S. 516.

⁹⁸² Vgl. Foucault, Michel: Subjektivität und Wahrheit. In: ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 74-80, hier: S. 74.

wo er in Austin die Uraufführung von seinem einzigen in der DDR explizit verbotenen Theatertext *Mauser* vorbereitete.⁹⁸³ Nicht weniger interessant ist das andere Musikstück von *Pink Floyd*, dessen Titel bei Müller in einer modifizierten Fassung erscheint und durch die ersten Worte ersetzt wird: Das Lied heißt nicht *Welcome My Son Welcome to Machine*, sondern *Welcome to the Machine*. Müller betont jedoch die Ansprache eines Elternteils an seinen Sohn, womit er eine eindeutige Parallele zu der Geschichte von Friedrich Wilhelm und Friedrich II. erstellt. Die Maschine steht im direkten Zusammenhang mit dem „Motivkomplex Mensch-Maschine“, „der zu Beginn des 19. Jahrhunderts [den] Widerstand gegen die Verdinglichung des Menschen und die Auswüchse eines rein instrumentellen Vernunftgebrauchs“⁹⁸⁴ initiiert hat und mit dem sich der Autor im späteren Theatertext *Die Hamletmaschine* weiter auseinandersetzt. Die beiden Bestandteile dieses Motivs werden von Wolfgang Kayser als „die Vermischung des Mechanischen mit dem Organischen“⁹⁸⁵ beschrieben und als „zentrale Topoi der romantischen Grotteske“⁹⁸⁶ klassifiziert. Bei Müller scheint die Maschine das aufklärerisch-absolutistische Preußen zu sein, dem gegenüber Friedrichs Subjektivierungsprozess abläuft: Der Thronfolger wird zu einem sowohl von seinem Vater als auch seinem Staat besiegten Subjekt, d.h. zum Subjekt, „das der Herrschaft eines anderen unterworfen ist“⁹⁸⁷, wie es Foucault im bereits erwähnten Auszug pointiert. Die Einbeziehung der beiden Musikstücke in die Regieanweisungen macht überdies klar, dass der Autor die „arrangierende und montierende Instanz“⁹⁸⁸ des dramatischen Textes ist.

Von besonderer Bedeutung ist der letzte Teil des Stückes: LESSING SCHLAF TRAUM SCHREI, der als Triptychon aufgebaut ist. In der ersten Sequenz spricht Lessing, „ein radikaler Gegner Preußens [...] über seine Erfahrung als Intellektueller und Künstler.“⁹⁸⁹

„Mein Name ist Gotthold Ephraim Lessing. Ich bin 47 Jahre alt. Ich habe ein / zwei Dutzend Puppen mit Sägemehl gestopft das mein Blut war, einen Traum vom Theater in Deutschland

⁹⁸³ Vgl. Weber, Betty Nance: *Mauser in Austin, Texas*. In: *New German Critique*. No. 8 (Spring, 1976), S. 150-156. Siehe auch: *Heiner Müller's Discovery of America*. All day Symposium at Martin E. Segal Theatre Center in New York. Dec 19, 2016. URL: <https://theseagalcenter.org/event/heiner-mullers-discovery-of-america/> [Zugriff am 01.08.2019].

⁹⁸⁴ Meuser: op. cit., S. 90.

⁹⁸⁵ Kayser: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Nachdruck der Ausgabe von 1957. Tübingen 2004. Zitiert nach: Meuser, M.: op. cit., S. 90.

⁹⁸⁶ Meuser: op. cit., S. 90.

⁹⁸⁷ Foucault, Michel: *Subjekt und Macht*. In: ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 81-104, hier: S. 86.

⁹⁸⁸ Keller, Andreas: *Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1992, S. 196.

⁹⁸⁹ Weber (2015), S. 453.

geträumt und öffentlich über Dinge nachgedacht, die mich nicht interessieren. Das ist nun vorbei.“⁹⁹⁰

Weber weist darauf hin, dass die preußische Vergangenheit und die DDR-Gegenwart im oben zitierten Monolog deutlich ineinandergreifen.⁹⁹¹ In der Lessing-Figur ist Heiner Müller selbst zu erkennen, der 1976 ebenso 47 Jahre alt war. Diese nicht nur biografische, sondern auch geschichtsphilosophische Übereinstimmung beweisen weitere Worte des Dichters:

„30 Jahre lang habe ich versucht, mit Worten mich aus dem Abgrund zu halten, brustkrank vom Staub der Archive und von der Asche, die aus den Büchern weht, gewürgt von meinem wachsenden Ekel an der Literatur, verbrannt von meiner immer heftigeren Sehnsucht nach Schweigen.“⁹⁹²

In Bezug auf den benannten Textauszug betont Weber eine Parallele zwischen der Regierungszeit des „aufgeklärten Absolutisten Friedrich II. und de[m] Übergang vom Faschismus in die stalinistische DDR.“⁹⁹³ Meiner Ansicht nach wird im Lessing-Monolog jedoch nicht primär eine Brücke zwischen dem preußischen Absolutismus und dem Stalinismus der jungen DDR gebaut, sondern vielmehr ein Spiegelbild der Aufklärung in zwei historischen Varianten hervorgehoben. Die Preußen-Aufklärung findet ihr Pendant im sozialistischen Ostdeutschland der Nachkriegszeit. Diese Übereinstimmung kann mithilfe von zwei Texten bewiesen werden: 1784 erschien in der *Berlinischen Monatsschrift* Immanuel Kants Aufsatz *Was ist Aufklärung?*, und 200 Jahre danach versuchte Michel Foucault sich mit derselben Frage auseinanderzusetzen.⁹⁹⁴ Nach der Auffassung des französischen Philosophen fragte Kant danach, was wir eigentlich sind und was für eine Zeit ist das, in der wir leben.⁹⁹⁵ Der deutsche Philosoph ersetzte die kartesische Frage „Wer bin ich? Wer bin ich als dieses einzigartige, aber universelle und nichtgeschichtliche Subjekt?“ durch seine eigene Frage: „Wer sind wir in diesem ganz bestimmten geschichtlichen Augenblick?“⁹⁹⁶ Heiner Müller greift in seinem Lessing-Monolog eigentlich dasselbe Problem auf: Er stellt Fragen danach, was bedeutet, ein Mensch und ein (Theater)dichter in Ostdeutschland zu sein und worauf die Aufklärung in der DDR eigentlich beruht.

⁹⁹⁰ Müller, Heiner: *Leben Gundlings...* (2001), S. 533.

⁹⁹¹ Vgl. Weber (2015), S. 454.

⁹⁹² Müller, Heiner: *Leben Gundlings...* (2001), S. 534.

⁹⁹³ Vgl. Weber (2015), S. 454.

⁹⁹⁴ Vgl. Foucault, Michel: *Was ist Aufklärung?* In: ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 171-190.

⁹⁹⁵ Vgl. Foucault, Michel: *Subjekt und Macht*. In: ders. (2007), S. 81-104, hier: S. 91.

⁹⁹⁶ Ebd.

In der weiteren Lessing-Projektion spricht eine Stimme über „MENSCHEN AUS NEUEM FLEISCH“.⁹⁹⁷ Frank Michael Raddatz weist in diesem Kontext auf eine neue Qualität des Utopiebegriffs hin. Seiner Meinung nach zeigt Müllers Preußenstück, dass „Aufklärung und abendländische Rationalität als Potentiale von Utopie versagen, weil sie [...] gerade auf die *Körperdressur* als Kehrseite der *Naturbeherrschung* zielen.“⁹⁹⁸ Darüber hinaus sieht Raddatz in Müllers Lessing-Projektionen „das Ohnmächtigwerden des Theaterkonzepts der Aufklärung“.⁹⁹⁹

Abschließend möchte ich Arlene Akiko Teraoka zustimmen, die „den Fokus ihrer Analyse [...] auf die revolutionäre Dekonstruktion herkömmlicher dramatischer Modelle [legt], mit denen sie vor allem das bürgerliche Aufklärungsdrama im Sinne Lessings verbindet.“¹⁰⁰⁰ Sie konstatiert, dass Müller in seinem Preußenstück das „Konzept des autonomen Autorsubjekts“ aufgibt und „seinen Text stattdessen zur Plattform vielfältiger literarischer, sozialer und politischer Stimmen und ästhetischer Verfahren umorganisiert“.¹⁰⁰¹ In diesem Zusammenhang ist *Leben Gundlings...* zweifellos als Schwellentext in Müllers dramatischer Praxis zu lesen. Nicht *Die Hamletmaschine*, sondern eben das 1976 entstandene Preußenstück markiert die „dramatische Zäsur“ sowie „Neuorientierung“¹⁰⁰² in Müllers Gesamtwerk.

4.8 Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe

Im ausgehenden Jahre 1976 kam es zu einem Ereignis, das die Rezeption des Gesamtwerks von Peter Hacks bis heute wesentlich beeinflusst: Mitte November wurde Wolf Biermann nach einem Konzert in Köln vom DDR-Regime ausgebürgert. Im Gegenzug haben dreizehn namhafte ostdeutsche Autoren mit Stephan Hermlin an der Spitze einen Protestbrief an die Honecker-Regierung gesandt.¹⁰⁰³ Hacks unterstützte Biermann damals nicht und äußerte sich kritisch zu der Hilfskampagne seiner Kollegen und Kolleginnen. In der *Weltbühne* und in der

⁹⁹⁷ Müller, Heiner: *Leben Gundlings...* (2001), S. 535.

⁹⁹⁸ Raddatz, Frank Michael: op. cit., S. 124. Zitiert nach: Meuser, M.: op. cit., S. 164.

⁹⁹⁹ Meuser: op. cit., S. 165.

¹⁰⁰⁰ Meuser: op. cit., S. 166.

¹⁰⁰¹ Meuser: op. cit., S. 167. Vgl. dazu: Teraoka, Arlene Akiko: *The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodernist Poetics of Heiner Müller*. New York u.a. 1985.

¹⁰⁰² Meuser: op. cit., S. 168.

¹⁰⁰³ Zu den Autoren, die sich an diese Initiative angeschlossen haben, gehören: Erich Arendt, Jurek Becker, Volker Braun, Fritz Cremer, Franz Fühmann, Stefan Heym, Sarah Kirsch, Günter Kunert, Heiner Müller, Rolf Schneider, Christa Wolf und Gerhard Wolf. Siehe dazu u.a.: Weber (2018), S. 339.

FDJ-Zeitschrift *Forum* erschien am 7. Dezember 1976 sein Essay *Neues von Biermann*, in dem sich Hacks von dem angesagten Liedermacher eindeutig distanzierte. Biermann war für ihn „ein Revisionist und ein Konterrevolutionär“, der die Ziele des Kommunismus lieber „mit bürgerlichen Mitteln“¹⁰⁰⁴ zu erreichen versuchte. Darüber hinaus beschimpfte Hacks ebenfalls den Nobelpreisträger Heinrich Böll, der dem ausgebürgerten Biermann Zuflucht geboten hatte. Der Essay löste eine heftige Kritik beiderseits der deutsch-deutschen Grenze aus. Joachim Kaiser verglich Hacks sogar mit dem norwegischen Literaturnobelpreisträger Knut Hamsun, der sich während der NS-Regime bemühte, die Verhaftung und Abschiebung Carl von Ossietzkys in ein Konzentrationslager zu rechtfertigen.¹⁰⁰⁵ Allgemeine Empörung wirkte sich auf die Bühnenrezeption von Hacks' Dramen aus: Die Münchner Kammerspiele setzten die Komödie *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* vom Spielplan ab und stellten die Arbeiten an der westdeutschen Erstaufführung des *Gesprächs im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe* ein. Hacks' Stücke wurden zwar bis in die achtziger Jahre weiterhin gespielt, aber die Biermann-Affäre war eine Zäsur in der Biografie des Dramatikers, der die erste Reihe des ostdeutschen literarischen Feldes allmählich verlassen musste. Sein literarisches Werk ist dadurch bis heute belastet: Dreißig Jahre nach dem Mauerfall führte kein Berliner Theater seine Dramen auf. Im Vergleich dazu hatte Heiner Müller mit vier Neuinszenierungen 2019 einen großen Erfolg.¹⁰⁰⁶ Bevor jedoch Biermann ausgebürgert wurde und Hacks seinen umstrittenen Essay veröffentlichte, entstand ein berühmter Damentext, der „mit weit über 200 Aufführungen in Deutschland wohl das meistgespielte Theaterstück der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist“.¹⁰⁰⁷

Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe wurde 1974 verfasst und zwei Jahre darauf vom Aufbau-Verlag veröffentlicht. Die Uraufführung des Monodramas fand am 20. März 1976 am Staatsschauspiel Dresden unter der Regie von Klaus Dieter Kirst statt.¹⁰⁰⁸ Die Handlung von einem der namhaftesten Dreiecksverhältnisse in der Geschichte der deutschen Literatur spielt im Oktober 1786 im Haus der Familie Stein. Hacks thematisiert in seinem Damentext einen heiklen Moment in der Biografie des Weimarer Dichters, Zeichners,

¹⁰⁰⁴ Weber (2018), S. 341.

¹⁰⁰⁵ Vgl. ebd., S. 345.

¹⁰⁰⁶ Am Berliner Ensemble wurde *Macbeth*, am Deutschen Theater Berlin *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* sowie *Philoktet* und an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz *Germania* auf der Grundlage von *Germania Tod in Berlin* und *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* uraufgeführt.

¹⁰⁰⁷ Weber (2018), S. 348.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Editorische Notiz. In: Hacks, Peter: *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe*. Hg. von Ralf Klausnitzer. Berlin: Aurora Verlag 2010, S. 119.

Naturforschers und Ministers. Goethe hielt sich am Weimarer Hof ab 1775 auf¹⁰⁰⁹, und im Spätsommer 1786 brach er heimlich zu einer Reise nach Italien auf, die als Ausgangspunkt der Weimarer Klassik betrachtet wird. Der Künstler verließ Karlsbad am 3. September 1786, und mit kurzen Aufenthalten in Verona, Venedig, Ferrara und Bologna kam er am 29. Oktober in Rom an. Im ersten Brief an Charlotte Stein, den er noch am 1. September in Karlsbad schrieb, denkt Goethe an ihre gemeinsame Reise nach Schneeberg im Erzgebirge zurück. Gleichzeitig betont er: „Sonst mag ich nicht in deiner Nähe wohnen und ich will lieber in der Einsamkeit der Welt bleiben, in die ich jetzt hinausgehe.“¹⁰¹⁰

Die Handlung des Stücks spielt an einem Oktobertag im Salon von Charlotte, einer Hofdame der Herzogin Anna Amalia, und ihrem Gatten, Stallmeister Josias Stein. Wenngleich in den Regieanweisungen kein Toponym genannt wird, ist der Handlungsort höchstwahrscheinlich das etwa 35 km südlich von Weimar gelegene Schloss Kochberg, eine Residenz der Familie Stein, die Goethe während seiner zehnjährigen Freundschaft mit der Hausherrin mehrmals besuchte.¹⁰¹¹ Der Damentext ist ein Versuch einer Psychoanalyse der Protagonistin und ihrer Beziehung zum Dichter, mit der die Leser innerhalb von einem in fünf Akten ausgeschriebenem Monolog von Charlotte konfrontiert werden. Das Stück beginnt mit den Worten „Gut, Stein, ich bin bereit, Sie anzuhören“¹⁰¹², die eine scheinbare Einladung zum Dialog andeuten. Der Ausgangspunkt des Monologs sind mutmaßliche Einwände von Josias und Weimarer Hof gegen Charlotte wegen ihres Verhältnisses zu Goethe. Im ersten Akt kommentiert die Hofdame ihre Beziehung zum jungen Dichter, dem sie, so Frau Stein, über viele Jahre hin als Lehrerin der gesellschaftlichen Umgangsformen diente. Zum Beweis dafür zitiert sie Passagen aus ihren Briefen, in denen sie das triviale Verhalten und den ungeordneten Lebensstil Goethes kritisiert. Charlotte wehrt sich dadurch gegen Angriffe seitens des ehelichen und höfischen Machtsystems, denen sie eindeutig unterstellt ist.¹⁰¹³ Während der Lektüre des dritten Briefes greift sie das Thema der Liebe auf, die sie zu einer dichterischen Erfindung abwertet. Der erste

¹⁰⁰⁹ 1775 war Charlotte von Stein eine dreiunddreißigjährige siebenfache Mutter. Goethe war damals ein sechszwanzigjähriger Single.

¹⁰¹⁰ Brief an Charlotte von Stein, Karlsbad, 1. Sept. 1786. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Tagebuch der italienischen Reise 1786. Notizen und Briefe aus Italien mit Skizzen und Zeichnungen des Autors*. Herausgegeben und erläutert von Christoph Michel. Erste Auflage. Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1976, S. 195.

¹⁰¹¹ Der erste Besuch Goethes am Landsitz soll am 6. Dezember 1775 und der letzte am 5. September 1788 stattgefunden haben. Siehe dazu: Ondráková, Jana / Munzar, Jiří: *Peter Hacks v kontextu moderního německého dramatu a jeho hra „Rozhovor v domě Steinových o nepřítomném panu Goethovi“*. Hradec Králové: Gaudeamus 2016, S. 32.

¹⁰¹² Hacks, Peter: *Ein Gespräch im Hause Stein...* (2010), S. 7.

¹⁰¹³ Vgl. Grubner (2016), S. 220.

Akt wird mit ihrer Klage abgeschlossen, einem Dichter solle man nie glauben, wenn er über Liebe schreibt. Im zweiten Akt versichert Frau Stein ihren Gatten, dass sie sich in den Dichter nicht verliebt habe, sondern er in sie. Sie spricht über Goethe mit Missbilligung und versucht, alle seine Mängel und Fehler (u.a. Selbstsucht, Misogynie und Charakterlosigkeit) aufzuzählen. Der zweite Akt, in dem Charlotte letztendlich offen gesteht, dass ihre Beziehung zu Goethe tatsächlich Liebe war, ist eine widersprüchliche Fortsetzung des ersten Aktes. In den letzten Worten stellt die Protagonistin fest: „Ja, es war Liebe, Josias, reinste, edelste, hingebendste Liebe. Aber derjenige von uns beiden, der geliebt hat, war ausschließlicher Maßen ich.“¹⁰¹⁴ Im dritten Akt berichtet Frau Stein über ihre Bekanntschaft mit Goethe. Weiterhin übt sie Kritik an seiner ungebundenen Lebensweise und politischen Ambitionen, gleichzeitig aber gibt sie Josias zu erkennen, dass Goethes Liebe zu ihr eine Inspirationsquelle und Antriebskraft seiner Dichtung sei. In diesem Zusammenhang vergleicht sich Charlotte mit einem Gerät, das notwendigerweise zur Büroausstattung des Dichters gehört. Ohne sie hätte Goethe seine großen Dramen *Torquato Tasso* und *Iphigenie auf Tauris* nicht schreiben können.¹⁰¹⁵ Der dritte Akt stellt – der Dramentheorie von Gustav Freytag entsprechend – einen Höhepunkt dar, in dem ein Posthorn den Posteingang ankündigt.¹⁰¹⁶ Das bewegt Frau Stein zu einem vollständigen Geständnis:

„Ich will herausprechen, Josias. Gesetzt, Goethe hätte die Aufdringlichkeit besessen und mich mit einem Schreiben belästigt, worin er mich um Verzeihung anbettelt: ich hätte ihm nicht verziehen. Wie immer Ihr Urteil und das Weimars über mich ausgefallen wäre, zehn Jahre sind um, und zehn Jahre sind genug. Ich habe diese ewige Arbeit satt, diese Quälerei einer einseitigen Neigung, wo alle Plage der Liebenden zufällt und aller Genuß dem Geliebten. Das kann mir keiner verübeln. Das ist unzumutbar und längst vergessen. Da kommt Seidel. Ach so, er hat die Sendung vom Diener in Empfang nehmen lassen. Da Seidel den Brief hat, konnte ihn der Postkutscher nicht bringen. Nein Geliebter, ich wußt es. Du kannst nicht meine Arme, meinen Busen nicht fliehn. Nicht fliehn.“¹⁰¹⁷

Im vierten Akt ändert sich die räumliche Konfiguration: Herr Stein, der bisher im Sessel gesessen hat, legt sich auf die Veilleuse. Nach einer Weile kehrt Frau Stein in den Salon mit einer Kiste zurück, die neben dem Brief einen Gipsabguss des Herakles Farnese enthält. Charlotte lässt den Brief ungeöffnet und erzählt ihrem Mann die Geschichte einer Nacht, als Goethe sie auf dem Schloss Kochberg besuchte. Nach einigen Versprechern gesteht sie: „Ich will sagen, dieser Genius der Deutschen hat mich in der Nacht zum zehnten Oktober achtzig

¹⁰¹⁴ Hacks, Peter: *Ein Gespräch im Hause Stein...* (2010), S. 32.

¹⁰¹⁵ Vgl. ebd., S. 46.

¹⁰¹⁶ Vgl. Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*. Berlin: Autorenhaus Verlag 2003.

¹⁰¹⁷ Hacks, Peter: *Ein Gespräch im Hause Stein...* (2010), S. 48.

unaussprechlich beglückert... unaussprechlich beglückert...“¹⁰¹⁸ Nach diesen Worten lässt Charlotte unbeabsichtigt die Nachbildung des Herakles fallen, das in Stücke zerfällt. Dies ist eine Ankündigung einer bevorstehenden Katastrophe im fünften Akt, in der Frau Stein ihrem Mann die Art und Weise beschreibt, in der Goethe versuchte, sie eifersüchtig zu machen. Wir erfahren, dass der Dichter eine besondere Vorliebe für Kontakte zu Vertreterinnen der unteren Gesellschaftsgruppen zeigt, zu denen Charlotte Bauernmägde und Schauspielerinnen zählt, darunter die Sängerin und Komponistin Corona Schröter, die Goethe in der Titelrolle bei der Bühnenadaptation von *Iphigenie auf Tauris* engagierte. Kurz danach erfahren wir, dass in dieser schicksalhaften Nacht am 10. Oktober 1780 zwischen den Liebenden nichts wirklich passiert ist, weil Goethe damals enttäuscht war. Charlotte vermutet jedoch – sie ist sich sogar sicher – dass der Brief des Dichters einen Heiratsantrag enthält. In diesem Zusammenhang fängt sie an, Pläne für eine gemeinsame Zukunft zu schmieden, denen eine unvermeidliche Scheidung mit Herrn Stein vorausgeht:

„Ich habe Goethe zu dem gemacht, was er ist. Zu einem Staatsbediensteten, der eine öffentliche Stellung auszufüllen weiß, zu einem Kopfe, dem, wenngleich er selten gelesen ist, keiner gern widerspricht, und nicht zuletzt zu einem Mann, der, ungeachtet ihm die Frauen fremd bleiben müssen, auf zehn Jahre erfüllter Liebe zurückblickt. Ich bin seine Frau. *Sie öffnet den Brief.* Wer will mich aufhalten, wenn ich nun den letzten Schritt tue, um von der Charlotte von Stein zur Charlotte von Goethe herabzusteigen?“¹⁰¹⁹

Es stellt sich heraus, dass diese Person der Dichter selbst ist, der in seinem Brief die Protagonistin nicht mit dem Heiratsantrag anspricht, sondern nur das schöne Wetter in Italien beschreibt. So werden Hoffnungen auf eine gemeinsame Zukunft unwiderruflich zerstreut, und Frau Stein schließt das Drama mit einer Apostrophe ab: „O mein Gott, warum ist nur alles für uns alle so sehr viel zu schwer?“¹⁰²⁰ Dieser Ausgang ist das Ergebnis eines Fehlers, den Aristoteles in seiner *Poetik* als *hamartia* bezeichnete. Charlotte zog voreilige Schlüsse über die Natur des Briefes Goethes, was sie zu einer falschen Einschätzung ihrer eigenen Lage führte und die Katastrophe verursachte.

Die Dynamik der fünf Akte sowie die schrittweise und fragmentarische Aufdeckung diverser, oft widersprüchlicher, Aspekte der Liebesgeschichte von Charlotte Stein und Johann Wolfgang

¹⁰¹⁸ Ebd., S. 55.

¹⁰¹⁹ Ebd., S. 63.

¹⁰²⁰ Ebd., S. 64.

Goethe ermöglichen uns, Hacks' Text der Kategorie des analytischen Dramas zuzuordnen.¹⁰²¹ Ein solches Enthüllungsdrama basiert nach der Auffassung von Asmuth darauf, dass „ein vor Stückbeginn liegendes Geschehen im Laufe des Stückes aufgeklärt“¹⁰²² wird. Als Vorläufer dieser Gattung gilt zwar *König Ödipus* des Sophokles, aber in Bezug auf Hacks' Schauspiel soll man eher das von Kleist modernisierte analytische Verfahren in Betracht ziehen, in dem „die Verantwortung für die bisherige Verschleierung der Wahrheit dem Menschen, nicht mehr dem Schicksal zugeschrieben wird“.¹⁰²³ Im Anschluss daran lässt sich *Ein Gespräch im Hause Stein...* als eine „säkularisierte[]“¹⁰²⁴ Form des analytischen Dramas bezeichnen. Im fünften Akt des Monodramas beobachten wir einen scheinbaren Triumph der von der bevorstehenden Wiederverheiratung überzeugten Protagonistin, der nach dem Öffnen des bereits im dritten Akt eingegangenen Briefes zu einer Katastrophe wird. Die Charakteristik Goethes als Liebhaber ist im Drama so inkohärent und widersprüchlich wie die Liebesgeschichte von Frau Stein. Im kulminierenden dritten Akt wird der Dichter als ein Mann dargestellt, der sich selbst derart liebt, dass er keinen anderen Menschen richtig lieben kann. Im vierten Akt wird Goethe dagegen zunächst als ein Geliebter dargestellt, der leidenschaftliche Gefühle für Charlotte empfindet, und bald darauf wird er als ein schwacher, impotenter Mann erniedrigt, der sich aus den Fängen von Frau Steins Liebe nicht befreien kann. Goethes Unfähigkeit, eine Frau sexuell zu befriedigen, wird für Charlotte zur Garantie einer stabilen Beziehung, in der sie eine dominierende Rolle innehat und den Dichter – nach ihrer eigenen Überzeugung – zur weiteren Arbeit inspirieren kann. Die auf diese Weise dargestellte Beziehung zweier (bzw. dreier) Menschen ähnelt einem Liebeskampf, in dem die Frontlinie in ständiger Bewegung ist und das Verhältnis der Partner zueinander zur absoluten Rivalität um Macht und Herrschaft wird.

Im achtzehnten Jahrhundert konkurrierte der Begriff „Monodrama“ mit anderen Genrebezeichnungen wie "Duodrama" und "Triodrama", die sich nur auf die Anzahl der Personen auf der Bühne bezogen und das Wesen des Monodramas nicht modifizierten. Auch wenn sich die *dramatis personae* nicht auf eine Figur beschränkten, blieb der Monolog eines einzigen Helden das dominierende Element der dramatischen Struktur.¹⁰²⁵ Nach der

¹⁰²¹ Vgl. Grubner (2016), S. 225. Siehe auch: Rüdiger, Bernhardt: *Erläuterungen zu Peter Hacks: Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe*. Hollfeld: Bange Verlag 2007, S. 50.

¹⁰²² Asmuth: op. cit. S. 132.

¹⁰²³ Ebd.

¹⁰²⁴ Ebd.

¹⁰²⁵ Vgl. Schauer, Hans / Wodtke, Friedrich Wilhelm: Monodrama. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Band 2. Berlin 1965, S. 415-418. Siehe auch: Demmer, Sybille: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*. Köln/Wien: Böhlau Verlag 1982, S. 8.

Auffassung von Demmer reflektiert die dramatische Figur im Monolog sich selbst, wodurch sie sich außerhalb der in den Dialogszenen konstruierten Rolle präsentieren kann. Die Figur wird im Monolog zu einem dramatischen Subjekt, das seine eigene Existenzweise objektiviert. Das Subjekt wird daher zum Objekt seiner eigenen Denkprozesse. Distanz auf der einen Seite und ein hohes Reflexionsvermögen auf der anderen Seite ermöglichen dem dramatischen Subjekt, im Monolog sich selbst zu finden. In diesem Sinne ist der Monolog „die Ausdrucksform des sich bewußtwerdenden Ichs und bedeutet die dramatische Thematisierung der Person.“¹⁰²⁶ In Bezug darauf ist es zu betonen, dass in der Literaturforschung üblicherweise zwischen drei Arten des Monologs unterschieden wird.¹⁰²⁷ Die Formen des epischen und dramatischen Monologs lassen wir jetzt beiseite und widmen wir uns dem lyrischen Monolog, der mit dem Monodrama am nächsten verwandt ist.

Ein Gespräch im Hause Stein... lässt sich theoretisch als ein Duodrama bezeichnen, weil auf der Bühne zwei Personen, d.h. Herr und Frau Stein, auftreten. Die Situation des Dialogs wird überdies durch den Titel des Stücks und die Sprechakte von Charlotte angedeutet, die ihren Ehemann an mehreren Stellen direkt anspricht. Dadurch bringt der Text das „dialogische Grundverhältnis“¹⁰²⁸ der dramatischen Gattung zum Ausdruck. Auch Hacks selbst macht in einem seiner Aufsätze auf die ambivalente Komposition seines bekanntesten Schauspiels aufmerksam:

„Die Form des Stücks ist von großer Einfachheit: es ist ein Zweipersonenstück, welches in Wirklichkeit ein Einpersonenstück ist, das in Wirklichkeit ein Zweipersonenstück ist. Ein derartiger Aufbau ergibt sich aus den dramaturgischen Gesetzen des Monodramas. Das Monodrama erzählt, wie alles Drama, eine Fabel, die, wie Fabel stets, unter mehreren Leuten sich abspielt. Es unterscheidet sich vom gewöhnlichen Drama lediglich dadurch, daß von den vorkommenden Personen nicht mehr als eine auftritt [...] Es gibt auch die Möglichkeit, so wie bei mir hier, eine Person zum Angeredeten zu machen, die auftritt, aber nicht vorkommt.“¹⁰²⁹

In der zitierten Passage argumentiert Hacks dafür, dass die Außergewöhnlichkeit des Stücks in seiner zweifach duodramatischen Konstruktion besteht: Der Monolog von Frau Stein in

¹⁰²⁶ Demmer: op. cit., S. 11.

¹⁰²⁷ Vgl. Demmer: op. cit., S. 11 f. Siehe auch: Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*. 14. Aufl. Bern/München 1969, S. 200.

¹⁰²⁸ Soltau, Jens: *Die Sprache im Drama*. Germanische Studien 139. Berlin 1933, S. 76. Zitiert nach: Demmer: op. cit., S. 12.

¹⁰²⁹ Hacks, Peter: Es ließe sich fragen... Zu ‚Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe‘. In: *Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze*. Düsseldorf: Claassen Verlag 1977, S. 388-394, hier: S. 390.

Gegenwart von Josias ist eine Präfiguration ihrer komplizierten Beziehung zu Goethe, die in Form von Erinnerungen und Briefauszügen präsentiert wird.

Demmer behauptet zu Recht, dass das von Hacks ausgewählte Genre die Ambivalenz des Textes verstärkt, in dem die Form des Monodramas aktualisiert und zugleich in Frage gestellt wird.¹⁰³⁰ Josias Stein ist eine sprachlose Figur, die kein einziges Wort artikuliert. Ansonsten wird in den Regieanweisungen angegeben, dass er eine Pfeife raucht und ausgestopft ist. Die Einzigartigkeit von Charlottes Monolog besteht nach Demmer darin, dass Herr Stein, der auf der Bühne auftritt, ontologisch abwesend ist und der physisch abwesende Goethe die Rolle des tatsächlichen Gesprächspartners der Protagonistin übernimmt.¹⁰³¹ Josias ist aber meiner Ansicht nach nur scheinbar eine triviale Figur, weil sein Schweigen – allen Fragen und Aufforderungen seiner Frau zum Trotz – der entscheidende Faktor ist, dank dem *Ein Gespräch im Hause Stein...* zum Monodrama wird.

Ein dramatischer Text kann Elemente von mehreren metadramatischen Kategorien beinhalten. *Ein Gespräch im Hause Stein...* lässt sich demgemäß als eine Melange von einigen bereits erwähnten Formen des Metadramas bezeichnen. Das Stück weist Merkmale des adaptiven Metadramas auf, aber im Text keine früheren Dramen aktualisiert werden, sondern nur Auszüge von Goethes Korrespondenz an Frau Stein aus seiner italienischen Reise sowie von Charlottes Briefen an ihren Geliebten, die von der Urheberin zerstört wurden und eine Stilisierung des ostdeutschen Dramatikers sind. Darüber hinaus ist der Damentext ein Paradebeispiel für das figurale Metadrama, in dem die Protagonistin die Rolle der Ehefrau und Hausherrin auf Kochberg, Hofdame, Erzieherin und Vertrauten des Weimarer Dichters, und nicht zuletzt seiner Geliebten und zukünftigen Frau spielt, und durch die Vielzahl von Masken eine Beziehung zu sich selbst aufnimmt. Letztendlich lässt sich das Stück ebenfalls im Rahmen des diskursiven Metadramas interpretieren, in dem an Josias gerichtete Repliken der Protagonistin die Struktur des dialogisch aufgebauten dramatischen Textes in Frage stellen und die Aufmerksamkeit der Leser auf Möglichkeiten wie auch Beschränkungen des Bühnenmonologs lenken.

¹⁰³⁰ Vgl. Demmer: op. cit., S. 177-195, hier: S. 177.

¹⁰³¹ Vgl. ebd., S. 188.

5. Schlussfolgerungen

In der Arbeit wurden insgesamt acht Dramentexte untersucht, die in den sechziger und siebziger Jahren in der DDR entstanden sind. Zunächst soll die in dem zweiten Kapitel erläuterte aristotelische Auffassung des Mimesis-Begriffs wieder aufgegriffen werden. Nach Aristoteles besteht die Aufgabe des Dichters darin, die Wirklichkeit im Kunstwerk einerseits zu wiederholen und andererseits zu vollenden. Dadurch unterscheidet sich seine Mimesis-Auslegung von der Philosophie Platons, in der die Kunst eine Nachahmung des zweiten Grades ist, weil „die realen Dinge als schon mangelhafte Mimesis ihrer Ideen“¹⁰³² gelten. Manfred Weinberg verweist hierbei auf einige Besonderheiten der platonischen Ideenlehre:

„Während der frühe Platon die Wahrheitsfähigkeit der epischen (als göttlicher) Rede noch unterstrich, erklärte er später solches Sich-Gesagt-Sein-Lassen der Wahrheit durch die Götter für inadäquat und setzte an eben diese Stelle die Philosophie (als rein menschliche Liebe zur Weisheit). Gleichwohl bleibt ihm alles Erkennen ein Erinnern, denn er setzt in seiner Ideenlehre voraus, dass die Seele in einem vorgeburtlichen Flug in göttlichen Gefilden die Ideen als ‚Inbegriffe‘ des zu Erkennenden gesehen habe, zugleich aber, dass sie diese bei ihrer ‚Einkerkerung‘ in den Körper vergesse. Doch vermag sie sich später anlässlich ihrer hiesigen Abbilder daran zu erinnern (*anamnesis*) [...]. Dies rückt allerdings die Dichter, genauer: alle Künstler, in ein denkbar schlechtes Licht; ihre Darstellungen können ja nur ‚Bilder‘ der materiellen Gegenstände sein, die ihrerseits bloße Abbilder der Ideen vorstellen.“¹⁰³³

Darüber hinaus mündet Platons Kritik an der Kunst „auch in eine Kritik an der Schrift, genauer aber an allem bloß ‚Auswendigen‘“.¹⁰³⁴ Aristoteles hingegen benennt in seiner *Poetik* drei mimetische Bereiche (d.h. Mittel, Gegenstände und Art der Nachahmung), von denen einer der Gegenstände von besonderer Bedeutung für die vorliegende Studie ist. Die Gegenstände der Nachahmung sind bekanntlich Menschen bzw. Charaktere und Handlungen. Die Handlung, die „eine Verknüpfung von Begebenheiten, nicht unbedingt von intentionalen Handlungen“¹⁰³⁵ darstellt, kann ebenfalls Naturphänomene wie Unwetter oder Krankheit umfassen und ist für Aristoteles relevanter als die Charaktere. Unter den Mitteln der Nachahmung sind die Sprache,

¹⁰³² Lehmann (2013), S. 40.

¹⁰³³ Weinberg, Manfred: Literatur. In: Gudehus, Christian / Eichenberg, Ariane / Welzer, Harald (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 189-195, hier: S. 189.

¹⁰³⁴ Ebd., S. 190.

¹⁰³⁵ Hofmann, Michael: *Drama. Grundlagen – Gattungsgeschichte – Perspektiven* [Literaturwissenschaft elementar]. Unter Mitarbeit von Miriam Esau und Julian Kanning, Hg. von Norbert Otto Eke. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 14.

der Rhythmus und die Melodie zu verstehen. In Bezug auf die Sprache im Drama bemerkt Michael Hofmann:

„Entscheidende Bedeutung kommt nach Aristoteles der Figurenrede im Drama zu. ‚Reden‘ kann als wichtiges Element des Dramas und als eine Form der Handlung angesehen werden. Als ‚Redekriterium‘ gilt, dass im Drama nur die handelnden Personen sprechen.“¹⁰³⁶

Der *Poetik* nach sollen im Drama nur die handelnden Menschen zu Wort kommen. Zugleich gewinnt aber die Sprache selbst bei Aristoteles einen Status von Handlung, was er im sechsten Kapitel zum Ausdruck bringt:

„Der Charakter ist das, was die Neigungen und deren Beschaffenheit zeigt. Daher lassen diejenigen Reden keinen Charakter erkennen, in denen überhaupt nicht deutlich wird, wozu der Redende neigt oder was er ablehnt.“¹⁰³⁷

Im Zusammenhang mit der aristotelischen Dramentheorie und der besonderen Rolle, die sie der Sprache und der Handlung zuweist, soll an die neurhetorische Auffassung Kenneth Burkes angeknüpft werden. In seinem Brief an Frederick Champion Ward vom Februar 1949 weist Burke auf den Einfluss des Aristoteles auf die Chicagoer *New Rhetoric* explizit hin. In der Studie *Dichtung als symbolische Handlung* definiert er die Literatur als eine figurative Handlung, d.h. als „die Anwendung verschiedener Strategien zu dem Zweck, Situationen gerecht zu werden“.¹⁰³⁸ Weiterhin unterscheidet er in seiner neurhetorischen Theorie der Literatur zwischen drei Ebenen der symbolischen Handlung, die – in Bezug auf die Dramentexte von Hacks und Müller und unter Berücksichtigung der von Said formulierten Methode einer strategischen Schichtung – folgendermaßen kommentiert werden können:

1. Die Ebene des Physischen bzw. Biologischen.

Zu dieser Ebene gehören nicht nur die von Burke genannten „symbolische[n] Akte“¹⁰³⁹ wie Essen, Schlafen, Bewegungsbilder und Denkvorgänge, sondern auch die Akte der Ausscheidung, der Entbindung, die Geschlechtsakte sowie Krankheiten. Die Ausscheidung spielt eine relevante Rolle insbesondere in der aristophanischen Komödie *Der Frieden*, in der

¹⁰³⁶ Ebd.

¹⁰³⁷ Aristoteles: op. cit., S. 13.

¹⁰³⁸ Burke (1966), S. 7.

¹⁰³⁹ Ebd., S. 40.

ein Mistkäfer den Weg auf den Olymp und dadurch zum Frieden ermöglicht. Der Mistkäfer ernährt sich von Exkrementen, was nach der Auffassung von Peter von Möllendorff eine doppelte Konnotation hervorruft: Das Tier verweist einerseits auf den Kriegszustand, in dem die Agrarproduktion unterbrochen ist und andererseits steht es für eine enge Verbindung zwischen dem Menschen und der Erde. Meiner Ansicht nach ließe sich der Mistkäfer überdies im Rahmen des von Johan Galtung formulierten Konzepts des positiven Friedens auslegen: Der Frieden bedeutet da nicht nur eine Abwesenheit des Krieges, sondern auch einen respektvollen Umgang mit der Natur. Der symbolische Akt der Ausscheidung ist parallel dazu auch bei Heiner Müller doppeldeutig konnotiert, was die Worte des Kommunisten in der Szene *Die Brüder 2* aus dem Theatertext *Germania Tod in Berlin* veranschaulichen:

„Ich sah die deutschen Vögel scheißen auf
Den grünen deutschen Wald in Formation
Und ihre Scheiße explodierte und
Das Grün war Asche hinter ihrem Flug.
Die deutschen Kinder krochen aus den Bäumen
Der deutschen Mütter, rissen mit den Zähnen
Den deutschen Vätern die deutschen Schwänze aus
Und pißten auf die Wunde mit Gesang.“¹⁰⁴⁰

Einerseits weist die zitierte Passage sehr starke militärische Konnotationen auf, indem die Tierexkremente der Abwurfmunition ähneln, mit der die deutschen Landschaften im Zweiten Weltkrieg bombardiert wurden. Auf der anderen Seite ist der symbolische Akt der Ausscheidung teilweise auch positiv konnotiert, weil der Urin der deutschen Kinder als ein Desinfektionsmittel dargestellt wird.

Der biologische Akt der Entbindung ist ebenfalls ausschlaggebend für den Dramentext *Germania Tod in Berlin*, in dem die Hebamme Germania im Führerbunker dem schwangeren Goebbels hilft, sein Kind, d.h. einen Contergan-Wolf, zur Welt zu bringen. In derselben Szene *Die Heilige Familie* ist darüber hinaus der Akt des Trinkens signifikant: In Erwartung der Niederkunft Goebbels' trinkt Hitler Benzin aus einem Kanister. Durst ist auch im früheren Stück Müllers *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande* von Bedeutung, in dem der „Säufer Fondrak, der sich der Arbeit radikal verweigert, keine Bauernstelle annimmt und in

¹⁰⁴⁰ Müller, Heiner: *Germania Tod in Berlin* (1988), S. 311.

den Westen geht“,¹⁰⁴¹ vor seiner Auswanderung Streitgespräche mit dem Parteifunktionär Flint über gesellschaftliche Fortschritte führt:

„Fondrak zu Flint	Wissen ist Macht. <i>Trinkt aus.</i> Im Kommunismus ist das Bier umsonst?
Flint	Bier auch.
Fondrak	Kannst du den Kommunismus gleich machen?
	Wie wärs mit einer Lage für den Anfang?
Flint	Wie wärs mit einer Bauernstelle, Fondrak? Du kannst zusammenziehen mit der Umsiedlerin und hast Geld für Bier.
Fondrak	Musik von morgen. Mein Durst ist von heute.
	Bier. <i>Da das Bier ausbleibt</i>
	Muß ich mir das gefallen lassen?
Flint	Jetzt mußt du.
Fondrak	Eine Zigarette, Krüger, auf Umsiedlerkredit.
	Viertausend Stück hab ich gehabt in Polen vor dem Endsieg. Der Obergefreite hat sie mir abgejagt, ich war Gefreiter. Der Hund. [...] Bier, Krüger. Ich bezahl, wenn Warschau wieder deutsch wird.
Krüger	Ich seh dich nicht in Warschau.
Fondrak	Der Amerikaner wirts schon machen. Wenn du mir schon kein Bier bringst, Krüger, und Zigaretten auch nicht, bring mir wenigstens ein Weib auf Umsiedlerkredit, es kann deins sein.“ ¹⁰⁴²

In *Die Umsiedlerin* werden an mehreren Stellen heterosexuelle Geschlechtsakte thematisiert, wobei die Fortpflanzung von Fondrak rhetorisch als eine wichtige Produktionsmaßnahme im Rahmen der Planwirtschaft dargestellt wird. Eine prominente Bedeutung gewinnt der symbolische Geschlechtsakt auch in der Komödie *Adam und Eva*, die nach der politischen Wende Ulbricht/Honecker entstanden ist und Anfang siebziger Jahre „Hacks’ Abkehr von einer postrevolutionären Dramaturgie“¹⁰⁴³ kennzeichnete. Köhler schreibt dazu:

„Hacks bejaht den Geschichtsverlauf, doch handelt es sich nicht um eine blinde Affirmation. Er benennt durchaus den Verlust, den die Vertreibung aus dem Paradies, den die Bewusstwerdung des Menschen bedeutet. Dafür steht der kampftartige Sexualakt Adams und Evas nach dem Sündenfall, der ganz neue Genüsse mit sich bringt, aber eben auch Qual.“¹⁰⁴⁴

Ein weiterer Theatertext, in dem der symbolische Geschlechtsakt thematisiert wird, ist das Monodrama *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe* von 1974. Ralf Klausnitzer macht auf die besonderen Umstände aufmerksam, die den jungen Hacks noch

¹⁰⁴¹ Schulz (2003), S. 282.

¹⁰⁴² Müller, Heiner: *Die Umsiedlerin...* (1988), S. 70.

¹⁰⁴³ Köhler, Kai: Nachwort. In: Hacks, P.: *Adam und Eva*. Berlin: Aurora Verlag 2014, S. 98-107, hier: S. 107.

¹⁰⁴⁴ Ebd.

in seiner Münchner Studienzeit mit dem Werk Goethes verbunden hatten und die daraufhin Anfang sechziger Jahre in seine Idee einer sozialistischen Klassik mündeten:

„Während seines Studiums der Soziologie, Philosophie, Literatur- und Theaterwissenschaft, das er zum Wintersemester 1946/47 in München begonnen hatte, entstand 1948 bei dem Theaterwissenschaftler Artur Kutscher – der bereits Brechts universitärer Lehrer gewesen war – sein Referat *Über den Stil in Thomas Manns ‚Lotte in Weimar‘*. Am 29. Dezember 1948 schickte Hacks diese Arbeit an den noch im US-amerikanischen Exil lebenden Schriftsteller nach Pacific Palisades. Thomas Mann quittierte ihren Erhalt im Tagebucheintrag vom 5. Februar 1949 mit den Worten ‚Bemerkenswert gescheit‘¹⁰⁴⁵.

Der symbolische Geschlechtsakt wird in Hacks' Monodrama allerdings als ein gescheiterter Akt „dargestellt“. Es handelt sich hierbei um keine Darstellung im aristotelischen Sinne, sondern vielmehr um eine diegetische Vermittlung im Rahmen des Dramentextes. In ihrem Monolog erinnert sich Frau von Stein an ihr Liebesverhältnis zu Goethe. Klausnitzer bemerkt dazu:

„Im vierten Akt eröffnet Frau von Stein ihrem starren Gatten nicht nur, dass es zwischen Goethe und ihr eine gegenseitige Liebe gegeben habe. Sie überwindet auch die Tabuisierung des Sexuellen und schildert ausführlich Goethes Leidenschaft, die ganz andere Gefühle in ihr geweckt habe, als es je ihr Ehemann vermochte. [...] Der fünfte Akt zieht schließlich den Knoten zusammen, um ihn mit einem raschen Ruck aufzulösen. Erneut versucht die in Erklärungsnot geratene Frau von Stein, ihre hinhaltenden Strategien gegenüber Goethe zu erläutern und berichtet endlich von jener Nacht im Oktober 1780, in der sie mit Goethe zusammen war. Goethe habe ‚versagt‘, teilt die Dramenfigur schließlich mit und leitet aus diesem Umstand ihre Überlegenheit ab: Dem impotenten Dichter bleibe nur noch der Ausweg der Heirat.“¹⁰⁴⁶

Der Ebene des Physischen soll weiterhin die „Rebellion der Körper“¹⁰⁴⁷ zugeordnet werden, die ein wichtiges Thema im grotesken Theatertext *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* ausmacht. Es handelt sich in diesem Fall um eine Rebellion gegen Ideen, um einen Konflikt zwischen dem Menschen und der autoritären Aufklärung, die seinen Körper dressiert bzw. verletzt. Bei Müller ist der Konflikt insbesondere in der Szene in der preußischen Irrenanstalt sichtbar, in der der Professor die Zwangsjacke als „Freiheitsjacke“ und die Masturbationsbandage als „den Triumph der Wissenschaft“ und „Sieg der Vernunft über den rohen Naturtrieb“¹⁰⁴⁸ bezeichnet. Eckardt betont in diesem Zusammenhang, dass die

¹⁰⁴⁵ Klausnitzer, Ralf: Nachwort. In: Hacks, P.: *Ein Gespräch...* (2010), S. 146-159, hier: S. 147 f.

¹⁰⁴⁶ Ebd., S. 155 f.

¹⁰⁴⁷ Eckardt (2003), S. 240.

¹⁰⁴⁸ Müller, Heiner: *Leben Gundlings...* (1988), S. 399.

preußische Aufklärung nach der Müllerschen Auffassung auf „die massive Repression“, Vergewaltigung sowie „die geistige Unterdrückung“¹⁰⁴⁹ ausgerichtet war.

Das Biologische wird zu einem signifikanten Bestandteil des dramatischen Textes ebenfalls in der sophokleischen Tragödie Müllers *Philoktet*, in der auf der Insel Lemnos „das nackte Leben“ die Titelrolle spielt. Sowohl Agamben als auch Galtung weisen darauf hin, dass sich die Menschenrechte in der Praxis nicht aus dem Mensch-Status, sondern aus dem Bürger-Status ergeben. Galtung schreibt dazu: „Nationale Menschenrechte lassen sich als Teil einer Übereinkunft bzw. eines Vertrages zwischen dem Staat und den Menschen/Bürgern auffassen.“¹⁰⁵⁰ Da der verwundete und leidende Titelheld von seinem Staat zu einer langjährigen Quarantäne auf der menschenleeren Insel gezwungen wurde, hat er keine Menschenrechte mehr. Im Theatertext *Philoktet* setzt sich Müller ausführlich mit denjenigen Aspekten des Biologischen auseinander, die einen direkten Zusammenhang zwischen dem Gesundheitszustand und den nationalen Menschenrechten veranschaulichen.

2. Die Ebene des Privaten, Persönlichen, Vertrauten, der Familie.

Zu dieser Ebene gehören nach Burke vor allem Bindungen an die Familienangehörigen und Freunde, an die man sich gebunden fühlt. Dieser Kategorie können allerdings auch Institutionen wie z.B. der Staat zugerechnet werden. Demzufolge soll die in *Philoktet* thematisierte Dialektik von Staatsangehörigkeit und Staatenlosigkeit hervorgehoben werden. Auf dem familiären Niveau hingegen wird in mehreren untersuchten Dramentexten die Frage des Ehebundes aufgegriffen. In Bezug auf *Ein Gespräch im Hause Stein...* lässt sich von einer Ehebeziehung in zweierlei Hinsicht sprechen: zwischen Frau von Stein und Herrn von Stein sowie zwischen der Protagonistin und Goethe, der das Verhältnis zu Charlotte „noch im letzten Jahr vor seiner fluchtartigen Reise nach Italien als eine ‚Ehe‘ bezeichnete.“¹⁰⁵¹ Was das letztere Liebesverhältnis betrifft, sind dabei schriftliche Nachweise persönlicher und künstlerischer Art von Bedeutung: Goethes Briefe an seine Freundin sowie „Charlotte von Steins Äußerungen an dritte Personen und ihre literarischen Texte, die in der Frühphase der Beziehung bzw. nach

¹⁰⁴⁹ Eckardt (2003), S. 241.

¹⁰⁵⁰ Galtung, Johan: *Menschenrechte – anders gesehen*. Übersetzt von Georg Günther. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 13.

¹⁰⁵¹ Klausnitzer (2010), S. 151.

deren Ende entstanden und entsprechend gefärbt sind“.¹⁰⁵² Klausnitzer betont den besonderen schriftlichen Charakter der langjährigen Beziehung von Goethe und Charlotte:

„Nachdem er schon Anfang Januar 1776 seine Gefühle der Liebe erklärt hat, sucht er sich die ‚Bedeutsamkeit‘ und ‚Macht‘, die Charlotte von Stein auf ihn ausübt, durch ‚Seelenwanderung‘ zu erklären [...]. In seinen Tagebüchern erscheint sie mit dem Symbol der Sonne und dem Namen ‚Lida‘. Trotzdem muss er sich 1776 damit abfinden, das vertrauliche Du zu unterlassen. In seinen Briefen betont er immer wieder, wie stark er um den Zustand der inneren ‚Reinheit‘ ringe. Zwischen 1780 und 1781 werden seine schriftlichen Botschaften drängender und leidenschaftlicher, und im März 1781 kann er sogar zum Du übergehen. Ihren etwas später unternommenen Versuch, zum distanzierten Sie zurückzukehren, wehrt er ab.“¹⁰⁵³

Auch Ondráková und Munzar verweisen auf Goethes Briefe an Charlotte von Stein, die für Hacks von großer Bedeutung gewesen sein sollen.¹⁰⁵⁴ Sarah Schmidt unterstreicht, dass der Brief als schriftliche Kommunikationsform seine Blütezeit in Europa ab Mitte des 18. Jahrhunderts dank „der flächendeckenden Ausweitung des Postwesens“¹⁰⁵⁵ erlebte. Sie fügt hinzu:

„War das Briefeschreiben zuvor der männlichen Gelehrtenwelt vorbehalten, wird es nun zu einem Breitenphänomen persönlicher und inspirierter Innenschau. Das Briefeschreiben, sei es als realer Brief oder literarische Kunstform, wird dabei nicht nur ebenso von Frauen betrieben, vielmehr werden die Stilmerkmale der Authentizität und Natürlichkeit, die gerade in der Kunstform ihre gesteigerte Darstellung finden [...], in Brieftheorie und Briefstellern des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts feminisiert.“¹⁰⁵⁶

Ondráková und Munzar weisen in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Hacks in sein Schauspiel zahlreiche Fakten aus Goethes Biografie eingebettet hatte. Das betrifft ebenfalls den Brief an Charlotte aus Italien, der von der Protagonistin in der Schlusszene zitiert wird.¹⁰⁵⁷ Auch Hacks selbst behauptete, „die wahre Geschichte“¹⁰⁵⁸ erzählt zu haben. Mit seiner Aussage soll allerdings vorsichtig umgegangen werden, weil es sich doch um dasjenige Jahrzehnt in Goethes Leben handelt, das in seinen autobiografischen Schriften nicht berücksichtigt wurde und deswegen so viel Spekulationsraum öffnet.¹⁰⁵⁹ Auch Klausnitzer

¹⁰⁵² Ebd.

¹⁰⁵³ Ebd., S. 152.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Ondráková / Munzar (2016), S. 39.

¹⁰⁵⁵ Schmidt, Sarah: Brief. In: Vedder, Ulrike / Scholz, Susanne (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur* [Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 6]. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 392.

¹⁰⁵⁶ Ebd.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Ondráková / Munzar (2016), S. 48.

¹⁰⁵⁸ Hacks, Peter: *Es ließe sich fragen...* (1977), S. 388.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Ondráková / Munzar (2016), S. 39.

betont, dass es sich im Falle von Hacks' Monodrama um „keine historische Darstellung“, sondern um „ein imaginiertes Beziehungsdrama“¹⁰⁶⁰ handelt. Von Charlottes Briefen an Goethe lässt sich sehr wenig sagen, weil ihre Form und Inhalt der Forschung kaum bekannt sind. Gleichwohl hinterließ die Weimarer Hofdame einige schriftliche Kunstwerke, zu denen heutzutage vor allem die Gedichte *Rino* und *An den Mond, nach meiner Manier* sowie die Tragödie *Dido* gerechnet werden.¹⁰⁶¹ Über dieses Drama schreibt Klausnitzer: „Ihre 1794 entstandene und erst 1867 aus ihrem Nachlass herausgegebene Tragödie *Dido* dokumentiert eine nachhaltige Verbitterung.“¹⁰⁶²

In Bezug auf die im Monodrama thematisierten Eheverhältnisse soll der Begriff „symbolische Gewalt“ eingeführt werden, der von Pierre Bourdieu in seinem Spätwerk *Die männliche Herrschaft* ausgearbeitet wurde. Bourdieu schreibt dazu:

„Die Frauen selbst wenden auf jeden Sachverhalt und insbesondere auf die Machtverhältnisse, in denen sie gefangen sind, Denkschemata an, die das Produkt der Inkorporierung dieser Machtverhältnisse sind und die in den Gegensätzen, auf denen die symbolische Ordnung basiert, ihren Ausdruck finden. Ihre Erkenntnisakte sind eben dadurch Akte praktischer Anerkennung, einer doxischen Übereinstimmung, eines Glaubens, der sich nicht als solchen weiß und behaupten muß und der gleichsam die symbolische Gewalt ‚macht‘, der er unterliegt.“¹⁰⁶³

Ferner erläutert Bourdieu die Rolle der bestehenden Herrschaftsstrukturen in der Aufrechterhaltung der symbolischen Gewalt:

„Die Beherrschten wenden vom Standpunkt der Herrschenden aus konstruierte Kategorien auf die Herrschaftsverhältnisse an und lassen diese damit als natürlich erscheinen. Das kann zu einer Art systematischer Selbstabwertung, ja Selbstentwürdigung führen.“¹⁰⁶⁴

Die oben zitierten Worte beschreiben meines Erachtens sehr gut die doppelt komplizierte Situation von Frau von Stein. Wenngleich sie eine gebildete Hofdame und mit zahlreichen Privilegien ausgestattete Grundbesitzerin ist, betrachtet sie ihre eigene Existenz ausschließlich im Rahmen des Eheverhältnisses. Da sie bereits eine verheiratete Frau und siebenfache Mutter ist, kann sie sich von ihrer sozialen Rolle als Ehefrau nicht befreien, auch wenn sie bereit ist,

¹⁰⁶⁰ Klausnitzer (2010), S. 157.

¹⁰⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁰⁶² Klausnitzer (2010), S. 153.

¹⁰⁶³ Bourdieu, Pierre: *Die männliche Herrschaft*. Aus dem Französischen von Jürgen Bolder. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 63 f.

¹⁰⁶⁴ Bourdieu (2017), S. 65.

sich von Josias scheiden zu lassen. Die potenzielle Scheidung würde ihr nämlich nur dazu dienen, erneut eine Ehe einzugehen. Die symbolische Gewalt bedeutet in ihrem Fall, dass sie nur im Ehe-Modus existieren kann, weil sie keine andere Existenzweise kennt. Auch wenn sie den Damentext sprachlich dominiert, weil Herr von Stein stumm ist und Goethe nur durch ihre Worte in Erscheinung tritt, ist sie in Wirklichkeit die Beherrschte, die das eigene Leben unter dem Blickwinkel einer männlich dominierten Gesellschaft betrachtet. Dabei ist die symbolische Gewalt keine physische Gewalt, was Bourdieu folgendermaßen erläutert:

„Die symbolische Kraft ist eine Form von Macht, die jenseits allen physischen Zwangs unmittelbar und wie durch Magie auf die Körper ausgeübt wird. [...] Die Akte des praktischen Erkennens und Anerkennens der magischen Grenze zwischen den Herrschenden und den Beherrschten, Akte, die die Magie der symbolischen Macht auslöst und mit denen die Beherrschten, oft ohne ihr Wissen uns bisweilen gegen ihren Willen, dadurch selbst zur Herrschaft beitragen, daß sie die auferlegten Schranken stillschweigend akzeptieren, nahmen häufig die Form von *Leidenschaften* oder *Gefühlen* (Liebe, Bewunderung, Respekt) oder *körperlichen Emotionen* (Scham, Erniedrigung, Schüchternheit, Beklemmung, Ängstlichkeit, aber auch Zorn oder ohnmächtige Wut) an.“¹⁰⁶⁵

Hieraus ist ersichtlich, dass Frau von Stein ihren Existenzmodus als Ehefrau ohne weiteres akzeptiert und durch ihre Akzeptanz die stumme männliche Herrschaft durchaus anerkennt. Damit ließe sich ihre Verzweiflung in der Schlusszene erklären: Da sie von Goethe keinen Heiratsantrag erhält, kann sie sich keine andere Beziehung zu ihm mehr vorstellen.

3. Die Ebene des Abstrakten.

Mit der Ebene des Abstrakten werden, so Burke, verschiedene künstlerische Strategien gemeint, die vom Dichter benutzt werden, „um sich einer bestimmten Strömung oder Gruppe anzuschließen.“¹⁰⁶⁶ Auf dieser Stufe soll eine „Selbstbehauptung des Ich“¹⁰⁶⁷ aufgebaut werden. In meiner Forschung wird die Ebene des Abstrakten allerdings als eine metadramatische Ebene aufgefasst, auf der eine gattungspoetologische Selbstbestimmung des jeweiligen Damentextes untersucht werden kann. Dabei soll die literaturwissenschaftliche Typologie des Metadramas von Karin Vieweg-Marks berücksichtigt werden, in der die Forscherin an den von dem US-amerikanischen Dramatiker und Theaterkritiker Lionel Abel geprägten Begriff „Metatheater“ anknüpft. Ansgar Nünning definiert das Metadrama als eine dramatische Form, die die eigene Selbstreflexivität zum Gegenstand der Darstellung macht.

¹⁰⁶⁵ Bourdieu (2017), S. 71 f.

¹⁰⁶⁶ Burke (1966), S. 42.

¹⁰⁶⁷ Burke (1966), S. 43.

Nach Vieweg-Marks sind Metadramen „Stücke, die sich in selbstreflexiver Weise mit der eigenen Kunstform befassen und im Extremfall die Form zum Inhalt erheben.“¹⁰⁶⁸ Die beiden Definitionen stehen in enger Beziehung zu Bertrams Auffassung der Kunst als „eine[r] spezifisch reflexive[n] Praxisform“,¹⁰⁶⁹ die im zweiten Kapitel erläutert wurde. In meiner Analyse wird allerdings der Aspekt von Selbst-Reflexivität besonders hervorgehoben. Daher beziehe ich mich erneut auf die gut durchdachte und überzeugende Typologie metadramatischer Erscheinungen von Vieweg-Marks, die in Hinsicht auf die Stücke von Hacks und Müller folgendermaßen erläutert werden kann:

- a) **Thematisches Metadrama:** Als eine epische Variante des thematischen Metadramas ließe sich Hacks' Erzählung *Ekbal, oder: Eine Theaterreise nach Babylon* bezeichnen, die in den Jahren 1961 – 1975 entstanden ist und in der Vorgänge im ostdeutschen dramatischen Feld in Bezug auf *Die Umsiedlerin* von Heiner Müller sowie *Frau Flinz* von Helmut Baiertl parabolisch verarbeitet werden. Darüber hinaus werden künstlerische Produktions- und Rezeptionsvorgänge in Hacks' Komödie *Margarete in Aix* von 1966 thematisiert, die zunächst 1969 in der Schweiz und der BRD und dann 1973 in der DDR uraufgeführt wurde. Es handelt sich um das erste Gegenwartsstück mit historischem Stoff, das sich vollständig auf Hacks' Konzeption stützt. Thematisch werden in der Komödie „die drei Ebenen der Politik, der Kunst und der Liebe zueinander in Beziehung gesetzt“.¹⁰⁷⁰ *Margarete in Aix* ist „ein dramaturgisch hoch komplexes und anspielungsreiches Drama“,¹⁰⁷¹ das sich in vielerlei Hinsicht an Shakespeare und der Weimarer Klassik orientiert: Die Titelheldin Margarete von Anjou gehört zum Personal der York-Tetralogie, und gleichzeitig hat sie Ähnlichkeiten mit Schillers *Maria Stuart*.¹⁰⁷² Auf politischer Ebene beschränkt sich der im Drama dargestellte Konflikt auf zwei Ausprägungen der Herrschaft – den ständischen Feudalismus und den vom Staat geprägten Absolutismus bzw. feudale Rückständigkeit und absolutistischen Fortschritt.¹⁰⁷³ Auf der Ebene der Kunst beruht das Stück auf der Konfrontation zwischen Tatsachenwelt und Utopie, die einer der größten und wichtigsten Bezugspunkte der dramatischen Produktion Hacks' in den sechziger Jahren

¹⁰⁶⁸ Vieweg-Marks: op. cit., S. 3.

¹⁰⁶⁹ Bertram: op. cit., S. 13.

¹⁰⁷⁰ Köhler, Kai: Nachwort. In: Hacks, Peter: *Margarete in Aix*. Berlin: Aurora Verlag 2010, S. 116-123, hier: S. 117.

¹⁰⁷¹ Grubner (2016), S. 84.

¹⁰⁷² Vgl. ebd., S. 85.

¹⁰⁷³ Vgl. Köhler (2010), S. 118.

wurde. Die am Minnehof Provence hergestellte Kunst wird von Grubner folgendermaßen kommentiert:

„Die am Hof produzierte Dichtung lässt sich in zweifacher Hinsicht charakterisieren: Thematisch kreist sie um die Liebe, formal orientiert sie sich teilweise am deutschen Volkslied, zum Teil aber auch am strophischen Fundus der hoch artifiziellen Trobadorlyrik.“¹⁰⁷⁴

In Bezug auf die Kunst der Troubadours soll die Aussage des Seneschalls Croixbouc hervorgehoben werden, die die wesentlichen Merkmale der von Weinberg erläuterten platonischen Kunstauffassung aufweist:

„Ottern, Ottern. Ungeziefer, alle beide. Wer dichtet, reimt; wer reimt, lügt; wer lügt, lästert Gott und übt außerehelichen Beischlaf. Auf Eid, ich will dafür sorgen, daß alle Trobadors Landes verwiesen werden und, Bettlern und Vagabunden gleich, vom Staub der Straßen gebissen und den Hunden der Gehöfte.“¹⁰⁷⁵

Das thematische Metadrama taucht im Stück ebenfalls in der letzten Szene des zweiten Aufzugs auf, in der sich der Seneschall Croixbouc direkt auf das dramatische Feld bezieht: „Befürchten Sie doch nichts, das Stück ist gut. Wenn in diesem Lande nichts gut ist, Stücke sind es.“¹⁰⁷⁶ Darüber hinaus greift er in derselben Szene die Frage der Kunstfinanzierung und der Autonomie der Künstler auf:

„Sie sind der Stifter. Sie haben das Vorrecht, in dem Gemälde zu erscheinen und eine Rolle zu spielen, sonst kein Recht. [...] Kunst, sagen die Künstler, ist wie Eingemachtes; sie schimmelt beim Hineinblicken; so verbitten sie sich jede Störung von Seiten der Geldgeber. Kunst, sagen sie, ist die einzige Ware, die man schlecht kauft, wenn man sie nicht im Sack kauft.“¹⁰⁷⁷

- b) **Fiktionales Metadrama:** Die Potenzierung der Fiktion in Form eines „Dramas im Drama“ bzw. „Spiels im Spiel“ ist von immanenter Bedeutung unter anderem in der oben erwähnten Komödie *Margarete in Aix*, in der der König-Dichter René im Dom sein Lustspiel aufführen lässt und selbst die Rolle des Salomons übernimmt:

„Salomon wird von zwei Dämonen, die seine Weisheit herausfordern, auf die Probe gestellt und kann sie überlisten, indem er ihre Fragen (nach der göttlichen Gerechtigkeit, dem Theodizee-Problem und dem Ursprung Gottes) angeblich auf Aramäisch beantwortet – was die

¹⁰⁷⁴ Grubner (2016), S. 101.

¹⁰⁷⁵ Hacks, Peter: *Margarete in Aix*. Berlin: Aurora Verlag 2010, S. 42 f.

¹⁰⁷⁶ Ebd., S. 44.

¹⁰⁷⁷ Ebd., S. 45.

Teufel nicht verstehen. Aus Rache verraten sie Salomons Frau Salme, dass dieser die Königin von Saba für ein Stelldichein erwartet. [...] Als Salomon/René allerdings Margarete als Königin von Saba in das Stück einbeziehen will [...] kollidieren die ineinander verschachtelten, doch nebeneinander her laufenden Handlungsstränge“.¹⁰⁷⁸

Grubner weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass das oben geschilderte Spiel im Spiel „episodisch strukturiert“ ist und die „Regeln des Schwanks“¹⁰⁷⁹ befolgt. Dabei sind vor allem „thematische Affinität zu Normverstößen und Tabubrüchen“, „List- und Betrugshandlungen [...] zur Demonstration der Überlegenheit einer Partei“ sowie „ein klares Übergewicht der erotischen Themen gegenüber den unerotischen“¹⁰⁸⁰ zu nennen. Da die Handlung von *Margarete in Aix* im 15. Jahrhundert spielt, soll diesbezüglich ebenfalls auf die mittelalterliche Herkunft der Schwank-Gattung hingewiesen werden, die in der Forschung auch als „schwankhaftes Märe“ bezeichnet wird:

„Das mittel- und frühneuhochdeutsche Nomen *swanc* bezeichnet seit dem 15. Jh. eine kleine Lachgeschichte. Ursprünglich referierte es auf eine schwingende Bewegung, einen Schwung, Schlag, Hieb oder Fechter-Streich. In metaphorischer Verwendung bezeichnete es dann einen lustigen Einfall, eine Posse, einen Streich und wurde zu ‚Erzählung eines Schwanks/Streichs‘ weiterentwickelt.“¹⁰⁸¹

Von Bedeutung ist das fiktionale Metadrama ebenfalls in Müllers Theatertext *Germania Tod in Berlin*, in dem in der Szene *Brandenburgisches Konzert 1* ein Spiel von zwei Clowns dargestellt wird: Sie spielen die bekannte Anekdote vom Streit Friedrichs II. mit dem Müller von Sanssouci nach. Greiner verweist darauf, dass die Clowns dabei Hacks' Komödie *Der Müller von Sanssouci* zitieren.¹⁰⁸² Darüber hinaus lassen sich in der Szene sichtbare Merkmale der Dienergestalten Brighella und Arlecchino aus der italienischen *Commedia dell'arte* erkennen. Greiner kommentiert das Spiel im Spiel in Bezug auf das Verhältnis zwischen den Herrschenden und Beherrschten folgendermaßen:

„Der erste Clown spielt den Herrscher [...] Dem ersten Clown eignet – als dem Herrscher – das Lachen des Siegers. Bei Müller ist dies aber immer auch umgekehrt lesbar (die anschließende

¹⁰⁷⁸ Grubner (2016), S. 104.

¹⁰⁷⁹ Grubner (2016), S. 104.

¹⁰⁸⁰ Ehrismann, Otfrid: *Fabeln, Mären, Schwänke und Legenden im Mittelalter. Eine Einführung*. WBG 2012, S. 55.

¹⁰⁸¹ Ebd.

¹⁰⁸² Vgl. Greiner, Bernhard: Über das Lachen und die Komödie, mit ständiger Rücksicht auf die Dramatik Heiner Müllers. In: ders.: *Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen* [Literarhistorische Untersuchungen, Band 5]. Frankfurt a.M u.a.: Verlag Peter Lang 1986, S. 181-223, hier: S. 186.

Szene im Stück unterstreicht es): der Herrscher, dem das Lachen des Siegers zukommt, ist der erste Clown, auch wenn es sich um die herrschende Gruppe in der sozialistischen Gesellschaft handelt. Der zweite Clown ist der beherrschte. Ihm werden Rollen aufgezwungen. Er wehrt sich dagegen in Ausbrüchen des Lachens, die jäh abbrechen, vor allem aber im Rekurs auf den Körper, der durch obszöne Anspielungen ständig präsent bleibt.“¹⁰⁸³

- c) **Episierendes Metadrama:** In den untersuchten Theatertexten lassen sich mehrere Stellen benennen, die als ein episierendes Metadrama bezeichnet werden können. Die dargestellte Fiktion wird u.a. im Vorspiel der Komödie *Adam und Eva* und im Prolog von *Philoktet* kommentiert.
- d) **Diskursives Metadrama:** Dramatische Repliken, die „Drama und Theater zum Gesprächsgegenstand haben“ und „poetologisch-gattungstheoretische Aussagen implizieren“¹⁰⁸⁴ lassen sich im inneren Kommunikationssystem des dramatischen Textes unter anderem in der Komödie *Der Frieden* identifizieren:

„Trygaios	[...] Opfern wir, um des lieben Friedens willen, dem Frieden. Aber was? Eine schöne, fette Sau?
Töchter	Nein, nein.
Trygaios	Warum nicht?
Töchter	Nichts Säuisches im Deutschen Theater.
Trygaios	Dann ein Ferkelchen, das ist noch unschuldig.
Sklave	zu den Zuschauern Diese Replik spricht er auf Geheiß des Verwaltungsdirektors; ein Ferkelchen kommt natürlich viel billiger als eine Schlachtsau.“ ¹⁰⁸⁵

Darüber hinaus enthält auch *Margarete in Aix* eine aufschlussreiche Äußerung des Spielmanns Colin, die eine erkenntnistheoretische Bedeutung hat:

„Der Autor gibt, was er zu geben hat, in seinem Text; was er dort nicht liefert, wird an keiner andern Stelle der Welt von ihm zu erhalten sein.“¹⁰⁸⁶

- e) **Figurales Metadrama:** Die Doppelung der dramatischen Figur und der (mehrmalige) Identitätswechsel spielen eine wichtige Rolle in Müllers Theatertext *Leben Gundlings...* In der Szene *Preußische Spiele* tauschen die Geschwister Friedrich und Wilhelmine

¹⁰⁸³ Ebd., S. 187.

¹⁰⁸⁴ Vieweg-Marks: op. cit., S. 32.

¹⁰⁸⁵ Hacks, Peter: *Der Frieden* (2018), S. 46.

¹⁰⁸⁶ Hacks, Peter: *Margarete in Aix* (2010), S. 35 f.

ihre Kleidung. Da die Kinder zu dritt Blindenkuh spielen und Katte dabei verbundene Augen hat, erkennt er nach einer Tastuntersuchung Friedrich nicht und verwechselt ihn aufgrund seiner weiblichen Garderobe mit Wilhelmine. Daraufhin fangen die Jungen an – diesmal nur zu zweit – ein Theaterspiel zu spielen. Friedrich beginnt Phädras Repliken aus der Tragödie Racines vorzutragen und spricht Katte dabei als „Prinz“ an. Im euripideischen Dreieck Phädra – Theseus – Hippolytos spielt Friedrich die Titelheldin, die Tochter von Minos und Pasiphae und die Ehefrau des Königs von Athen Theseus, die sich in ihren Stiefsohn Hippolytos verliebte. Bei Müller wird allerdings diejenige Szene der Tragödie nachgespielt, in der Phädra nach der Zurückweisung des Hippolytos Selbstmord begehen will. Kurz darauf kommt Wilhelmine mit einer Friedrich-Wilhelm-Maske zurück, um Friedrich und Katte mit einem Stock körperlich zu disziplinieren. Die Jungen wehren sich aber gegen sie und binden sie mithilfe ihrer eigenen Kleidung an den Stuhl. Dabei soll Friedrich Wilhelm von den Jungen besiegt werden. Dass es sich aber um einen kurzfristigen Sieg handelt, zeigt das darauffolgende Bild, in dem Katte mit verbundenen Augen auf Befehl des Preußenkönigs erschossen wird und kurz vor seiner Hinrichtung Friedrich mit den Worten „Mein Prinz“ anspricht. Mit dieser Anrede knüpft er an das erste Bild an, in dem die beiden als Kinder *Phädra* gespielt haben. Das tragische Ende wurde somit bereits in ihrem harmlosen Spiel präfiguriert. In der Szene *Preußische Spiele* werden Elemente des figuralen und fiktionalen Metadramas miteinander vermischt, weil die Verkleidung und der Identitätswechsel im Rahmen des Spiels im Spiel stattfinden.

- f) **Adaptives Metadrama:** In den untersuchten Theatertexten ist die zitierte Fiktion an mehreren Stellen zu finden. Diese Erscheinung ist zugleich intertextuell und reflexiv, weil die Bezüge auf frühere dramatische Texte direkt auf die Geschichte der eigenen Gattung verweisen. Neben den offensichtlichen Verbindungen mit Bertolt Brecht sowie der griechischen Antike in den Texten des Sophokles und Aristophanes soll auf „Lessings Wirkungsästhetik eines auf emotionale Identifikation zielenden bürgerlichen Theaters“¹⁰⁸⁷ hingewiesen werden. Emmerich betont, dass die Lessing-Figur, die im dritten Teil des Theatertextes *Leben Gundlings...* erscheint, zumindest drei Funktionen hat:

¹⁰⁸⁷ Emmerich: Gotthold Ephraim Lessing. In: Lehmann / Primavesi (2003), S. 129-131, hier: S. 131.

„Zum ersten ist der ‚Dialog mit den Toten‘, ‚Nekrophilie‘ für Müller ‚Liebe zur Zukunft‘ – und generell eine Möglichkeit, aus dem Erinnerungsraum der unabgeholten Vergangenheit eine Perspektive nach vorn zu gewinnen; zum zweiten sieht Müller Lessing als ein wichtiges Beispiel für die jahrhundertelange Misere der (deutschen) Intellektuellen, für ihren Mangel an politischen und gesellschaftlichen Handlungsräumen und die daraus erwachsenden individuellen Deformationen – eine Problematik, die Müller auch in anderen Stücken [...] durchgespielt hat. Drittens schließlich ist Lessing eine wichtige Projektionsfigur für die Selbstreflexion des Autors Müller – seiner Person, seiner Rolle als Theaterdichter und seiner Dramaturgie“.¹⁰⁸⁸

¹⁰⁸⁸ Ebd., S. 129.

6. Fazit

Die Biografie der Autoren Hacks und Müller war in der Studie insofern relevant, als sie sich freiwillig entschieden, in der DDR zu leben, zu bleiben und dort Dramen zu schreiben. Darin besteht der wesentlichste Unterschied zwischen ihnen und Bertolt Brecht, der nach dem Zweiten Weltkrieg nach Ostberlin übersiedelte und künstlerischer Leiter des 1949 gegründeten Berliner Ensembles (zunächst ohne eigenes Haus, dann ab 1954 mit Sitz im Theater am Schiffbauerdamm) wurde. Brecht lebte zwar bis zu seinem Tod im August 1956 in der DDR, aber er lässt sich meines Erachtens nicht als DDR-Dramatiker bezeichnen, weil er dort kein neues Stück geschrieben hatte. In dieser Hinsicht muss Hannah Arendt recht gegeben werden, die in der Aufsatzsammlung *Menschen in finsternen Zeiten* die Vermutung aufstellte, dass Brecht seine dramatische Praxis in Ostberlin nicht fortführen konnte. Im Gegensatz zu ihm haben Hacks und Müller in Ostdeutschland zahlreiche nahnhaftige Stücke geschrieben, von denen nur acht Dramentexte in die Arbeit einbezogen wurden. Auf dieser Grundlage kann die Behauptung Wolfgang Emmerichs, Hacks und Müller seien um 1970 die „bedeutendsten DDR-Dramatiker[] nach Brecht“¹⁰⁸⁹ gewesen, modifiziert werden: Sie waren damals die bedeutendsten DDR-Dramatiker. Bertolt Brecht hingegen, ein weltberühmter deutscher Autor, der seine Dramentexte vornehmlich in der Weimarer Republik und im Exil niedergeschrieben hatte, war in der DDR vor allem als Theaterleiter und darüber hinaus als Lyriker tätig: Im Sommer 1953 verfasste er in seinem Sommerhaus in Buckow, in „poetische[r] Reaktion auf den 17. Juni 1953“¹⁰⁹⁰ die *Buckower Elegien*. Als DDR-Dramatiker lässt er sich allerdings nicht bezeichnen, wenngleich die Entstehungszeit der *Buckower Elegien* „weitgehend mit der letzten Arbeitsphase am Stück *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher* zusammen[fällt]“¹⁰⁹¹. Diesbezüglich kann Andreas Klements prägnanter Kommentar zu *Der Radwechsel*, einer kurzen Elegie aus dem Buckower Zyklus, angeführt werden:

„Die in dem Gedicht benannte Panne, darüber besteht in der Forschung weitgehend Einigkeit, ist eine politische. Aus dem historischen Kontext, den Ereignissen des 17. Juni und der persönlichen Situation des Autors, lässt sich die parabelhafte Bedeutung des ‚Radwechsels‘ erschließen. Die gesellschaftliche Entwicklung ist durch den Arbeiteraufstand vorübergehend zum Stillstand gekommen und die politische Wirklichkeit hat einen tiefen Riss erhalten. [...]“

¹⁰⁸⁹ Emmerich (2009), S. 357.

¹⁰⁹⁰ Webseite des Brecht-Weigel-Hauses in Buckow. URL: <http://www.brechtweigelhaus.de/elegien.htm> [Zugriff am 26.04.2020].

¹⁰⁹¹ Knopf, Jan: *Buckower Elegien 1953*. In: *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1984, S. 191-203, hier: S. 191.

Die Ungeduld des Ich bezüglich des Fortgangs des Geschichtsprozesses ist einerseits ein klares Bekenntnis zum sozialistischen Staat, andererseits ist die Kritik an der gegenwärtigen Parteilinie nicht zu überhören. Wie sonst wäre die resignative Abneigung gegen das Wohin zu erklären?“¹⁰⁹²

Wenngleich Brecht meines Erachtens nicht als DDR-Dramatiker bezeichnet werden kann, steht außer allem Zweifel, dass er die beiden DDR-Autoren Hacks und Müller in vielerlei Hinsicht, sowohl unter biografischen als auch künstlerischen Aspekten, nachhaltig beeinflusste. Darüber hinaus ist Brecht laut der Forschung von Marianne Kesting „der einzige unter den modernen epischen Dramatikern, dessen Werk von bedeutenden theoretischen Arbeiten begleitet ist.“¹⁰⁹³

An dieser Stelle soll der deutsch-deutsche Literaturstreit von 1990, der bereits in der Einleitung thematisiert wurde, wieder aufgegriffen werden. Die erste Etappe der historischen Auseinandersetzung um die Literatur konzentrierte sich in der Zeit der Wende auf die brisante Erzählung Christa Wolfs *Was bleibt*, die im Jahre 1979 geschrieben, 1989 überarbeitet und im Juni 1990 veröffentlicht wurde. Emmerich betont in diesem Zusammenhang, dass es sich dabei um keinen ästhetischen Streit handelte, sondern vielmehr um eine Polemik „um die kulturelle Definitionsmacht im Lande.“¹⁰⁹⁴ Er zitiert bei dieser Gelegenheit Thomas Anz' Worte, die erklären, warum gerade dieser Text Auslöser des Streits wurde:

„In einer Situation, in der die Macht des alten SED-Staates zerbrochen, die Wende zur westlichen Demokratie schon fast vollzogen war und es, wie nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus, für jeden vorteilhaft sein konnte, Gegner oder Opfer des totalitären Systems gewesen zu sein, in dieser Situation lag es nahe, die Erzählung als verspäteten Versuch einer Autorin zu lesen, sich den plötzlich veränderten Umständen anzupassen und die eigene Vergangenheit ins rechte Licht zu rücken.“¹⁰⁹⁵

Fast dreißig Jahre nach dem deutsch-deutschen Literaturstreit von 1990 kam es, diesmal weltweit und in hohem Maße auf Twitter, Facebook und anderen digitalen Plattformen, zu einer weiteren Debatte, die an der Schnittstelle von Literatur und Moral stattfand. Es geht um die Verleihung des Literaturnobelpreises 2019 an den österreichischen Dramatiker Peter

¹⁰⁹² Klement, Andreas: *Brechts NEUES LEBEN in der DDR. Die späte Lyrik*. Marburg: Tectum Verlag 2012, S. 18.

¹⁰⁹³ Kesting, Marianne: *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*. Siebte Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag W. Kohlhammer 1978, S. 57.

¹⁰⁹⁴ Emmerich (2009), S. 462.

¹⁰⁹⁵ Anz, Thomas: Der Streit um Christa Wolf und die Intellektuellen im vereinten Deutschland. Ein Rückblick aus dem Jahr 1996. In: *literaturkritik.de*. URL: <https://literaturkritik.de/id/16181> [Zugriff am 26.04.2020]. Zitiert nach: Emmerich (2009), S. 465.

Handke, einen längst kanonisierten Autor, „der seit Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn Anfang der 1960 Jahre nicht nur ein ungeheuer umfang- und genereiches Werk vorgelegt hat, sondern auch als öffentliche, stellungnehmende Figur präsent war und ist.“¹⁰⁹⁶ In Handkes literarischem Werk gab es „schon früh – seitdem er den Roman *Die Hornissen* (1966) auf der jugoslawischen Insel Krk geschrieben hat – eine intensive Beschäftigung mit der Jugoslawien- und Slowenienthematik“.¹⁰⁹⁷ Diese Beschäftigung wurde noch intensiver während der Jugoslawienkriege des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Anne Lindner schreibt dazu:

„Handkes Positionen, verschärft durch die Rolle des Westens im Krieg in Jugoslawien, betreffen die westlichen *Staaten* und genauer bestimmte *staatsgesellschaftliche Strukturen*. Die Problematik der Jugoslawien-Kriege im Kontext der westlichen Gesellschaftsformationen ist in ihrer regionalen, internationalen, geopolitischen und historischen Dimension in zwei Theatertexte eingegangen: In abstrahierender Gestaltung in *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* (1997), sehr explizit und ereignisbezogen in *Die Fahrt im Einbaum. Das Stück zum Film vom Krieg* (1999). Es handelt sich dabei um zwei Texte, denen Kritik und Literaturwissenschaft bislang eher hilflos gegenüber stehen.“¹⁰⁹⁸

Die erwähnte Hilflosigkeit verwandelte sich aber doch in den Literaturnobelpreis für „ein einflussreiches Werk, das mit sprachlicher Genialität die Peripherie und die Spezifität der menschlichen Erfahrung untersucht.“¹⁰⁹⁹ Nach der Auffassung des Literaturkritikers Helmut Böttiger ist Handke „ein prägender Autor der letzten Jahrzehnte“, der „die deutsche jüngere Literaturgeschichte an vielen entscheidenden Stellen mitgeprägt“ hat und der „durch sein Gesamtwerk diesen Preis auf jeden Fall verdient.“¹¹⁰⁰ Wegen seiner umstrittenen Texte und Stellungnahmen geriet Handke jedoch nach der Nobelpreis-Bekanntgabe am 10. Oktober 2019 in die Schusslinie. Den Anstoß zu einer massiven Empörung gab am 14. Oktober 2019 die Dankesrede von Saša Stanišić zum Deutschen Buchpreis. Der aus Bosnien und Herzegowina stammende deutsche Schriftsteller erhielt die angesehene Auszeichnung für den Roman *Herkunft*, in dem er „über seine Familie in Visegrad, über Jugoslawien als Vielvölkerstaat, aber auch von seinen Erinnerungen an die Flucht vor dem Bürgerkrieg und die Ankunft in

¹⁰⁹⁶ Kinder, Anna: Peter Handke als Forschungsphänomen. In: dies. (Hg.): *Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen*. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 2.

¹⁰⁹⁷ Brokoff, Jürgen: „Ich wäre gern noch viel skandalöser“. Peter Handkes Texte zum Jugoslawien-Krieg im Spannungsfeld von Medien, Politik und Poesie. In: Kinder, A. (Hg.): op. cit., S. 17-37, hier: S. 19.

¹⁰⁹⁸ Lindner, Anne: Einleitung. In: dies.: *Peter Handke, Jugoslawien und das Problem der strukturellen Gewalt. Literaturwissenschaft und politische Theorie*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 2007, S. 20 f.

¹⁰⁹⁹ Begründung der Schwedischen Akademie. Zitiert nach: Nobelpreis für Literatur geht an Peter Handke. In: *Der Standard*. URL: <https://www.derstandard.de/story/2000109725219/nobelpreis-fuer-literatur-geht-an-peter-handke> [Zugriff am 26.04.2020].

¹¹⁰⁰ *Debatte um den Nobelpreis für Peter Handke. Auch die digitale Welt streitet mit*. Moderation: Andrea Gerck. In: Deutschlandfunk Kultur. Beitrag vom 22.10.2019. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/debatte-um-den-nobelpreis-fuer-peter-handke-auch-die.1270.de.html?dram:article_id=461604 [Zugriff am 26.04.2020].

Deutschland“¹¹⁰¹ erzählt. In seiner Rede sagte Stanišić: „Ich hatte das Glück, dem zu entkommen, was Peter Handke in seinen Texten nicht beschreibt.“¹¹⁰² Handke, der 2006 bei der Beerdigung des ehemaligen serbischen und jugoslawischen Präsidenten Slobodan Milošević eine Grabrede gehalten hatte, wurde aufgrund seiner kontroversen Stellungnahmen ebenfalls von der ukrainischen Schriftstellerin und Philosophin Oksana Sabuschko während ihrer Autorenlesung am 28. Oktober 2019 im Literaturhaus Berlin heftig kritisiert. Es muss allerdings betont werden, dass sowohl Stanišić als auch Sabuschko in ihren Äußerungen den preisgekrönten Dichter Handke aufgrund seiner persönlichen Ansichten angegriffen haben.

Die Debatte um die Verleihung des Nobelpreises an den österreichischen Dramatiker erinnert in vielerlei Hinsicht an den deutsch-deutschen Literaturstreit von 1990. In den beiden Fällen wurden die betroffenen Autoren und Autorinnen aufgrund ihrer politischen Haltungen und ihrer angeblich mangelhaften Urteilskraft vom literarischen oder literaturkritischen Milieu verurteilt. Im Falle Handke handelt es sich jedoch um ein Individuum, während die Causa Christa Wolf nur die Spitze des Eisbergs namens DDR-Literatur ist. Bei dieser Gelegenheit kann noch einmal die Auffassung Hannah Arendts wiedergegeben werden, die lautet: „Der einzige Maßstab, nach dem auch das persönliche Verhalten des Dichters zu beurteilen ist, ist seine Dichtung.“¹¹⁰³ Diese Worte lassen sich sowohl auf Peter Handke als auch den großen Komplex der DDR-Literatur übertragen, zu dem auch Peter Hacks und Heiner Müller gehören. Auf die heiklen Fragen der Journalisten soll der aufgeregte Handke geantwortet haben: „Ich bin ein Schriftsteller, komme von Tolstoi, ich komme von Homer, ich komme von Cervantes, lasst mich in Frieden und stellt mir nicht solche Fragen.“¹¹⁰⁴ Seine Argumentation ist durchaus plausibel: Handke ist Dichter, und die Entscheidung der Schwedischen Akademie, ihm den Nobelpreis 2019 zu verleihen, wurde aufgrund seiner Dichtung und nicht aufgrund seiner persönlichen Stellungnahmen getroffen. Der Grundgedanke des kategorischen Imperativs Kants besagt: „[I]ch soll niemals anders verfahren, als so, daß ich auch wollen könne, meine

¹¹⁰¹ Sasa Stanisic gewinnt den Deutschen Buchpreis. In: *Spiegel Kultur* vom 14.10.2019. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/deutscher-buchpreis-2019-sasa-stanisic-hat-den-roman-des-jahres-geschrieben-a-1291540.html> [Zugriff am 28.04.2020].

¹¹⁰² „Ich komme von Homer, ich komme von Cervantes, lasst mich in Frieden“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. FAZ.net vom 16.10.2019. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/peter-handke-empoert-sich-ueber-fragen-zu-stani-i-kritik-16435990.html> [Zugriff am 26.04.2020].

¹¹⁰³ Arendt, Hannah: Bertolt Brecht. In: dies.: *Menschen in finsternen Zeiten* [1968]. Hg. von Ursula Ludz. München/Zürich: Piper 2001, S. 243-289, hier: S. 249.

¹¹⁰⁴ Peter Handkes Worte laut dem Ö1-Morgenjournal. Zitiert nach: „Ich komme von Homer, ich komme von Cervantes, lasst mich in Frieden“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. FAZ.net vom 16.10.2019. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/peter-handke-empoert-sich-ueber-fragen-zu-stani-i-kritik-16435990.html> [Zugriff am 26.04.2020].

Maxime solle ein allgemeines Gesetz werden.“¹¹⁰⁵ In ihrer Vorlesungsreihe über Kants Politische Philosophie, die im Herbstsemester 1970 in New York gehalten wurde, erklärt Hannah Arendt dazu:

„Ich kann zu stehlen wünschen; aber ich kann nicht wollen, daß Stehlen ein allgemeines Gesetz werde; denn bei einem solchen Gesetz gäbe es kein Eigentum. Der schlechte Mensch ist für Kant derjenige, der eine Ausnahme für sich macht, und *nicht* derjenige, der das Böse will.“¹¹⁰⁶

Nach der Auffassung von Jaroslav Střítecký entwickelte Handke in seinen Texten eine neue Dimension des kategorischen Imperativs, der gemäß man so handeln solle, dass man sich die eigene Handlung als eine Erzählung vorstellen könne.¹¹⁰⁷ Der Nobelpreis für Literatur und der Friedensnobelpreis sind zwei separate Kategorien, die nicht unbedingt viel miteinander zu tun haben. Daher ist es aus der literaturwissenschaftlichen Perspektive im Prinzip irrelevant, welche Zuneigungen Peter Handke während der Jugoslawienkriege empfand. Der Nobelpreis ist ihm für seine Dichtung und nicht seine Freundschaft mit Slobodan Milošević verliehen worden. Es ist in diesem Zusammenhang ebenso irrelevant, ob Peter Hacks und Heiner Müller makellose Menschen waren und wie sie ihr Leben in der DDR gestalteten. Wichtig ist nur die Tatsache, dass sie sich freiwillig entschieden haben, in der DDR zu leben und dort Dramentexte zu schreiben. Nach der Auffassung des Aristoteles kann „ein guter Mann nur in einem guten Staat ein guter Bürger sein.“¹¹⁰⁸ Kant hat diese Formel abgewandelt, und in seiner Schrift *Zum ewigen Frieden* behauptet er, dass „ein böser Mann in einem guten Staat ein guter Bürger sein kann.“¹¹⁰⁹ Meiner Ansicht nach ließe sich eine ähnliche Formel, in Bezug auf Hacks und Müller, auf den Bereich der Schriftstellerei anwenden: Ein unvollkommener Mensch kann in einem (subjektiv) guten Staat ein guter Dichter sein. Und wenngleich diese Arbeit keine Abhandlung über politische, wirtschaftliche, ökologische, soziale oder sexuelle Möglichkeiten und Beschränkungen des ostdeutschen Staatssozialismus ist, mussten die genannten Kriterien in der Dramenanalyse berücksichtigt werden, weil die Autoren Hacks und Müller das große Potenzial wie auch Schwachstellen des DDR-Sozialismus in ihren Theatertexten

¹¹⁰⁵ Kant, Immanuel: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. In: Kant-Werke. Band 6, S. 28. Zitiert nach: Arendt, Hannah: *Das Urteilen*. 4. Auflage. München: Piper Verlag 2017, S. 31.

¹¹⁰⁶ Arendt, H. (2017), S. 31.

¹¹⁰⁷ Vgl. Střítecký, Jaroslav: Znovuobjevování řeči II. In: Handke, Peter: *Zvláštní žena*. Titel des deutschen Originals: Die linkshändige Frau [1976]. Übersetzung ins Tschechische von Alena Ságlová. Jesenice u Prahy: ASA 2000, S. 101-117, hier: S. 111. Střítecký schreibt: „Jednej tak, aby sis mohl své jednání představit jako vyprávění“, obměnil Handke Kantův výměr kategorického imperativu. Věta by zůstala banálním bonmotem, kdyby nedokládala, jak vážně je vypravěčství bráno.“

¹¹⁰⁸ Arendt, H. (2017), S. 30.

¹¹⁰⁹ Ebd.

wahrgenommen und erprobt haben. Nach der Wende kommentierte Hacks den fremdbestimmten Prozess der Wiedervereinigung sowie seine Entscheidung, 1955 nach Ostberlin umzuziehen, in einem Gespräch mit dem Literaturwissenschaftler Frank Tichy folgendermaßen:

„Diesem Lande ist weggenommen worden ein schlechter Sozialismus, und ihm ist dafür gegeben worden ein schlechter Kapitalismus [...]. Die Schwierigkeit für die Leute zu begreifen ist, dass auch, wenn aus der DDR nicht ein Generalgouvernement Westdeutschlands gemacht worden wäre, sondern wenn wir ein normaler Bestandteil Westdeutschlands wären, dass das immer noch ein schlechter Tausch wäre. Also mit anderen Worten, die Leute müssen lernen, dass der schlechteste Sozialismus immer noch besser ist als der beste Kapitalismus. [...] Schlechterdings nicht denkbar für mich wäre realistischweise noch, also aus meinem Herzen heraus, dass ich etwas anderes getan hätte, als in die DDR zu gehen. Da fällt mir keine Alternative ein als tot zu sein. [...] Der Staat ist nicht gescheitert, der Staat ist durch eine Übereinkunft zwischen Moskau und Washington abgeschafft worden.“¹¹¹⁰

In seinem Aufsatz *Why Socialism* vom Mai 1949 bezeichnet Albert Einstein den Kapitalismus als eine „Raubtierphase“ der menschlichen Entwicklung, deren Ausweg nur in einer sozialistischen Planwirtschaft zu finden ist. Er fügt jedoch hinzu:

„Nevertheless, it is necessary to remember that a planned economy is not yet socialism. A planned economy as such may be accompanied by the complete enslavement of the individual. [...] Clarity about the aims and problems of socialism is of greatest significance in our age of transition.“¹¹¹¹

Einstein veröffentlichte seinen Artikel einige wenige Monate vor der Gründung der DDR, deswegen konnte er noch von einer „Zeit des Übergangs“ sprechen. Das Interview mit Hacks wurde hingegen zwei Jahre nach der Wende durchgeführt, in der die DDR zu existieren aufhörte. Zwischen beiden Zeitpunkten (und darüber hinaus) spielt sich eine Geschichte der DDR-Literatur ab, zu der auch die Dramentexte von Heiner Müller und Peter Hacks gehören. In Bezug auf Hacks' Worte, die einen didaktischen und dozierenden Ton nicht vermeiden, lässt sich insbesondere eine letzte Dimension der Selbstbestimmung der DDR-Dramatik betonen: Die Theatertexte, die in den sechziger und siebziger Jahren entstanden sind und die in der

¹¹¹⁰ ‚Ich bin an Freiheit absolut uninteressiert‘. Protokoll des Gesprächs von Frank Tichy und Peter Hacks im November 1992 in Berlin, hg., transkribiert und kommentiert von Felix Bartels u. Ronald Weber. In: Köhler, Kai (Hg.): *Hacks Jahrbuch 2016*, Berlin: Aurora Verlag, S. 259-306, hier: S. 261-262, 268.

¹¹¹¹ Einstein, Albert: Why socialism? [1949]. In: *Monthly Review*. Nr. 1, May 1949. URL: https://monthlyreview.org/2009/05/01/why-socialism/?fbclid=IwAR3QjJ7ArwW6xvqnjlaK7V5Jp4kjuXVM10L8ccj_7nhuXZHUqFxFK5RDu6sQ [Zugriff am 01.05.2020].

vorliegenden Arbeit zum Forschungsgegenstand wurden, können heutzutage als Beweise für die Pluralität und Plurizentralität der damaligen deutschen – und nicht nur deutschsprachigen – Literatur betrachtet werden. Zugleich sind sie auch Beweise für eine affirmative Einstellung der DDR-Literatur zu ihrer Autonomie in einem Staat, der seinerseits ebenfalls Selbstbestimmung anstrebte.

7. Bibliografie

Die Recherche wurde in mehreren Bibliotheken, Archiven und Forschungsinstituten durchgeführt. Die Liste umfasst insbesondere:

- Jan-Palach-Bibliothek sowie Bibliothek des Instituts für germanische Studien an der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität Prag;
- Digitale Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik (Digitální knihovna AV ČR);
- Nationalbibliothek der Tschechischen Republik (NK ČR);
- Universitätsbibliothek der Universität Konstanz;
- Zweigbibliothek Germanistik/Skandinavistik der Humboldt-Universität zu Berlin;
- Philologische Bibliothek der Freien Universität Berlin;
- Universitätsbibliothek der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg;
- Bertolt-Brecht-Archiv sowie Präsenzbibliothek der Akademie der Künste in Berlin;
- Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins (VÖBB).

7.1 Texte von Peter Hacks und Heiner Müller

Hacks, Peter: *Adam und Eva. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten*. Hg. von Kai Köhler. Berlin: Aurora Verlag 2014.

Hacks, Peter: Brief an Heinar Kipphardt vom 25. Mai 1961. In: Kipphardt, Heinar: *Schreibt die Wahrheit. Essays, Briefe, Entwürfe. Band I: 1949-1964*. Hrsg. von Uwe Naumann unter Mitarb. von Pia Kipphardt. Reinbek 1989, S. 197.

Hacks, Peter: *Das Poetische. Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie*. Hg. von Kai Köhler. Berlin: Aurora Verlag 2014.

Hacks, Peter: *Der Frieden. Nach Aristophanes*. Hg. von Niklas Holzberg. Berlin: Aurora Verlag 2018.

Hacks, Peter / Fischborn, Gottfried: *Fröhliche Resignation. Interview, Briefe, Aufsätze, Texte*. Berlin: Eulenspiegel Verlag 2007.

Hacks, Peter: *Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze*. Düsseldorf: Claassen Verlag 1977.

Hacks, Peter: *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe*. Hg. von Ralf Klausnitzer. Berlin: Aurora Verlag 2010.

Hacks, Peter: *Einige Gemeinplätze über das Stückeschreiben*. In: *Neue Deutsche Literatur* 9 (1956), S. 119-126.

Hacks, Peter: *Ekbal, oder: Eine Theaterreise nach Babylon*. In: ders.: *Werke* 9. Berlin: Eulenspiegel Verlag 2003, S. 43-76.

Hacks, Peter: *Es ließe sich fragen... Zu „Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe“*. In: ders.: *Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze*. Düsseldorf: Claassen Verlag 1977, S. 388-394.

Hacks, Peter: *Margarete in Aix*. Hg. von Kai Köhler. Berlin: Aurora Verlag 2010.

Hacks, Peter: *Rosie träumt*. In: ders.: *Stücke nach Stücken* 2. Berlin – Weimar: Aufbau Verlag 1985, S. 103-160.

Hacks, Peter: *Marxistische Hinsichten. Politische Schriften 1955-2003*. Hg. von Heinz Hamm im Auftrag der Peter-Hacks-Gesellschaft. Berlin: Eulenspiegel Verlag 2018.

Hacks, Peter: *Streitpunkte in der Imperialismusfrage nebst einigen vorhandenen Antworten*. Manuskript aus dem Archiv der Peter-Hacks-Gesellschaft. URL: http://www.peter-hacks-gesellschaft.de/images/downloads/zum_imperialismus.pdf [Zugriff am 20.01.2020].

Hacks, Peter: *Über das Revidieren von Klassikern*. In: *Theater heute*, 16. Jg. (1975), Sonderheft „Theater 1975“, S. 124-128.

Müller, Heiner: *„Für alle reicht es nicht“*. *Texte zum Kapitalismus*. Hg. von Helen Müller und Clemens Pornschlegel in Zusammenarbeit mit Brigitte Maria Mayer. Berlin: Suhrkamp Verlag 2017.

Müller, Heiner: *Germania Tod in Berlin*. In: ders.: *Die Stücke* 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 325-377.

Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie* [1992]. Hg. von Frank Hörnigk. 3. Auflage. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016.

Müller, Heiner: *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei*. In: ders.: *Werke* 4. *Die Stücke* 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2001.

Müller, Heiner: *Stücke*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Joachim Fiebach. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1988 [*Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem*

Lande, S. 35-115; *Philoktet*, S. 117-146; *Germania Tod in Berlin*, S. 277-316; *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*, S. 385-409].

Müller, Heiner: *Werke. Band 10: Gespräche 1. 1965-1987*. Hg. von Hörnigk, Frank. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

Müller, Heiner: *Werke XII*. Frankfurt a.M. 1998.

7.2 Sonstige Literatur

Abel, Lionel: *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang 1963.

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2003.

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M. 1988.

Adorno, Theodor W.: Ist die Kunst heiter? In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11. Noten zur Literatur IV. Hg. von Tiedemann, Rolf. 3. Auflage. Frankfurt a.M. 1990. S. 599-606.

Agamben, Giorgio: Die Erfindung einer Epidemie. Der italienische Originaltitel: L'invenzione di un'epidemia. In: *Rubikon*, 21.03.2020.

URL: <https://www.rubikon.news/artikel/die-erfindung-einer-epidemie> [Zugriff am 15.10.2020].

Agamben, Giorgio: Jenseits der Menschenrechte. Übers. von Thomas Atzert. In: *Jungle World* 28, 04.07.2001. URL: <https://jungle.world/artikel/2001/27/jenseits-der-menschenrechte> [Zugriff am 30.03.2020].

Agamben, Giorgio: Was ist ein Paradigma? In: ders.: *Signatura rerum. Zur Methode*. Aus dem Italienischen von Anton Schütz. Deutsche Erstausgabe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 9-39.

Agazzi, Elena / Schutz, Erhard H. (Hg.): *Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013.

Anz, Thomas: Der Streit um Christa Wolf und die Intellektuellen im vereinten Deutschland. Ein Rückblick aus dem Jahr 1996. In: *literaturkritik.de*. URL: <https://literaturkritik.de/id/16181> [Zugriff am 26.04.2020].

Anz, Thomas: Einleitung. Der Kritiker Marcel Reich-Ranicki im literarischen Leben seiner Zeit. In: Reich-Ranicki, M.: *Meine deutsche Literatur seit 1945*. 1. Auflage. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2015, S. 13-22.

Anz, Thomas: *Marcel Reich-Ranicki. Sein Leben*. Erste Auflage. Berlin: Insel Verlag 2020.

Anz, Thomas: Marcel Reich-Ranicki über Hermann Kant. In: *literaturkritik.de*, Nr. 6 (Juni 2016). URL: <https://literaturkritik.de/id/22189> [Zugriff am 23.04.2020].

Arendt, Hannah: Das Bündnis zwischen Kapital und Mob. In: dies.: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. Titel der amerikanischen Originalausgabe: *The Origins of Totalitarianism*. 21. Auflage. München: Piper 2019, S. 332-350.

Arendt, Hannah: Das Volk und der Mob. In: dies.: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. Titel der amerikanischen Originalausgabe: *The Origins of Totalitarianism*. 21. Auflage. München: Piper 2019, S. 246-266.

Arendt, Hannah: Bertolt Brecht. In: dies.: *Menschen in finsternen Zeiten* [1968]. Hg. von Ursula Ludz. München/Zürich: Piper 2001, S. 243-289.

Arendt, Hannah: *Das Urteilen*. 4. Auflage. Titel der amerikanischen Originalausgabe: *Lectures on Kant's Political Philosophy* [1982]. Aus dem Amerikanischen von Ursula Ludz. München: Piper Verlag 2017.

Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem I. In: *The New Yorker*. February 16, 1963 issue. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/1963/02/16/eichmann-in-jerusalem-i> [Zugriff am 27.03.2020].

Arendt, Hannah: *Über die Revolution*. Titel der amerikanischen Originalausgabe: *On Revolution* [1963]. München/Zürich: Piper 2013.

Aristophanes: Der Frieden. In: Aristophanes / Menander: *Griechische Komödien*. Herausgegeben und eingeleitet von Eberhard Rechenberg. [Sechs Komödien des Aristophanes Deutsch von Ludwig Seeger]. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1966, S. 129-183.

Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und Hrsg.: Fuhrmann, Manfred. Stuttgart: Reclam 1997.

Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. 8., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2016.

Ashkenasi, Abraham: *Reformpartei und Außenpolitik. Die Außenpolitik der SPD Berlin-Bonn*. Köln/Opladen: Westdeutscher Verlag 1968.

Außenpolitik. In: Bundeszentrale für Politische Bildung. URL: <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/das-junge-politik-lexikon/160852/aussenpolitik> [Zugriff am 02.05.2020].

Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4., durchgesehene Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008.

Banchelli, Eva: Einleitung [Nonkonformismus und Experiment]. In: Agazzi, Elena / Schutz, Erhard H. (Hg.): *Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 553-561.

Barck, S. / Schlenstedt, S. / Bürgel, T. / Giel, V. / Schiller, D. (Hg.): *Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945*. Unter Mitarbeit von Reinhardt Hillich. Stuttgart/Weimar: Metzler 1994.

Barnett, David: *A History of the Berliner Ensemble*. [Cambridge Studies in Modern Theatre]. Cambridge: Cambridge University Press 2015.

Bartels, Felix: Bernadette Grubner: Analogiespiele. Klassik und Romantik in den Dramen von Peter Hacks. Rezension. In: Köhler, K. (Hg.): *Hacks Jahrbuch 2016*. Berlin: Aurora Verlag, S. 338-344.

Bartels, Felix: Die Landkarte und die Landschaft. Zur Struktur des Ideal-Begriffs von Peter Hacks. In: Köhler, K. (Hg.): *... und nimmt das Gegenteil. Gesellschaftsutopien bei Hacks*. Berlin: Aurora Verlag 2013, S. 57-80.

Bathrick, David: Agroprop: Kollektivismus und Drama in der DDR. In: Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hg.): *Geschichte im Gegenwartsdrama*. Aus dem Amerikanischen von Wolfgang Müller. Stuttgart u.a.: Verlag W. Kohlhammer 1976, S. 96-110.

Bauman, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg: Junius 1992.

Bauman, Zygmunt: *Socjalizm. Utopia w działaniu*. Der englische Originaltitel: *Socialism: The Active Utopia* [1976]. Aus dem Englischen von Michał Bogdan. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2010.

Beasley, James P.: "Extraordinary Understandings" of Composition at the University of Chicago: Frederick Champion Ward, Kenneth Burke, and Henry W. Sams. In: *College Composition and Communication*, 59 (1), S. 36-52. URL: <https://search.proquest.com/pq1lit/docview/220711465/fulltextPDF/169B264DA6784C57PQ/2?accountid=35514&segment=LitCrit> [Zugriff am 14.04.2020].

Beatrice, P. F.: Art. Sünde V. In: G. Müller, H. Balz, G. Krause (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 32. Berlin u.a.: de Gruyter 2001, S. 389-395.

Bebel, August: *Die Frau und der Sozialismus*. Berlin (Ost): Karl Dietz Verlag 1973.

Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1963.

Bernardy, Jörg: *Warum Macht produktiv ist. Genealogische Blickschule mit Foucault, Nietzsche und Wittgenstein*. Paderborn: Fink 2014.

Bernhardt, Rüdiger: *Erläuterungen zu Peter Hacks: Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe*. Hollfeld: Bange Verlag 2007.

Bertram, Georg W.: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Erste Auflage. Berlin: Suhrkamp Verlag 2014.

Bisky, Jens: *Berlin. Biographie einer großen Stadt*. 1. Auflage. Berlin: Rowohlt 2019.

Blume, Dorlis / Boll, Monika / Gross, Raphael (Hg.): *Hannah Arendt und das 20. Jahrhundert*. München: Piper 2020.

Blumenberg, Hans: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*. Stuttgart 1981.

Bodemann, Y. Michal: Von Berlin nach Chicago und weiter. Georg Simmel und die Reise seines „Fremden“. In: Mieg, H.A. / Sundsboe, A.O. / Bieniok, M. (Hg.): *Georg Simmel und die aktuelle Stadtforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 185-211.

Bohn, Volker: Germania Tod in Berlin. In: Lehmann / Primavesi (2003), S. 207-217.

Bouillot, Corinne: *Auferstanden aus Ruinen. Die Frauenbewegung in der DDR*. Bundeszentrale für politische Bildung, 08.09.2008. URL: <https://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35279/neuanfang-im-osten?p=0> [Zugriff am 25.03.2020].

Bourdieu, Pierre: *Die männliche Herrschaft*. Aus dem Französischen von Jürgen Bolder. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017.

Bourdieu, Pierre: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éd. de Minuit 1979.

Bourquin, Christophe: *Schreiben über Reisen. Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

Brandt, Willy: Rede über den Grundlagenvertrag. Bonn, 15.02.1973. In: *Verhandlungen des Deutschen Bundestages. 7. Wahlperiode*. Hg. Deutscher Bundestag und Bundesrat. 1972/1973, Nr. 81. Bonn, S. 534-538.

Braun, Eberhard: Kritische Theorie. In: ders.: „*Aufhebung der Philosophie.*“ *Karl Marx und die Folgen.* Stuttgart/Weimar: Metzler 1992, S. 206-264.

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: Ch. Links Verlag 1995.

Braun, Matthias: *Die Literaturzeitschrift Sinn und Form. Ein ungeliebtes Aushängeschild der SED-Kulturpolitik.* Bremen: Edition Temmen 2004.

Brecht, Bertolt: *Briefe 1913-1956.* Hg. und komm. von Günter Glaeser. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1983, S. 656-659.

Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke.* Band XVII. Frankfurt a.M.: 1967.

Brecht, Bertolt: *Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg* [1950]. Berlin: Suhrkamp Verlag 2013 [E-Book].

Breuer, Johannes: Rhetorik im Christentum. In: Erler, Michael / Tornau, Christian: *Handbuch Antike Rhetorik* [HBRH 1]. Berlin/Boston: de Gruyter 2019, S. 513-535.

Brie, Michael: Die Novemberrevolution – ein gewaltsam abgebrochener Neubeginn. In: ders.: *Rosa Luxemburg neu entdecken.* Hamburg: VSA 2019, S. 137-152.

Brief von Dr. Häckel an B.B. 29.09.1955. In: Bertolt-Brecht-Archiv BBA 0830/078.

Brief von Helene Weigel an Siegfried Wagner. In der Anlage persönliche Stellungnahme von Heiner Müller zur *Umsiedlerin*. 1.12.1961. In: Bertolt-Brecht-Archiv Weigel Ko 9731+.

Brokoff, Jürgen: „Ich wäre gern noch viel skandalöser“. Peter Handkes Texte zum Jugoslawien-Krieg im Spannungsfeld von Medien, Politik und Poesie. In: Kinder, A. (2014), S. 17-37.

Burke, Kenneth: *Dichtung als symbolische Handlung. Eine Theorie der Literatur.* Titel der Originalausgabe: *The Philosophy of Literary Form* [1941]. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Günther Rebing. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966.

Burke, Kenneth: *Letter to Frederick Champion Ward.* 1 Feb. 1949. Kenneth Burke Papers. Penn State U Archives, State College, PA.

Bygrave, Stephen: Introduction. In: ders.: *Kenneth Burke. Rhetoric and Ideology* [1993]. London/New York: Routledge 2003, S. 1-18.

Canaris, Johanna: *Mythos Tragödie. Zur Aktualität und Geschichte einer theatralen Wirkungsweise*. Bielefeld: Transcript 2012.

Carson, Rachel: *Der stumme Frühling*. Aus dem Amerikanischen übertragen von Margaret Auer. München: Biederstein 1963.

Carson, Rachel: Silent Spring I. In: *The New Yorker*. June 16, 1962 issue. URL: <https://www.google.com/amp/s/www.newyorker.com/magazine/1962/06/16/silent-spring-part-1/amp> [Zugriff am 25.03.2020].

Case, Sue-Ellen: From Bertolt Brecht to Heiner Müller. In: *Performing Arts Journal* 7, no. 1. (1983), S. 94-102.

Castein, Hanne: „Shakespeare dringend gesucht!“ Zur Komödie der DDR. In: Castein, H. / Stillmark, A. (Hg.): *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie. Londoner Symposium 1987*. [Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 237]. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 1990, S. 105-120.

Combe, Sonia: *Une société sous surveillance : les intellectuels et la Stasi*. Albin Michel 1999.

Cook, Diana / Frost: Samantha (Hg.): *New Materialism. Ontology, Agency and Politics*. Durham, NC: Duke University Press.

Cziomer, Erhard: *Zarys historii Niemiec powojennych 1945-1995* (Abriss der deutschen Nachkriegsgeschichte 1945-1995). Warszawa/Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN 1997.

Čapek, Karel / Čapek, Josef: Adam Stvořitel. In: dies.: *Ze společné tvorby*. Praha: Československý spisovatel 1982, S. 305-397.

Darnton, Robert: *Die Zensoren. Wie staatliche Kontrolle die Literatur beeinflusst hat. Vom vorrevolutionären Frankreich bis zur DDR*. München: Siedler 2016 [E-Book].

Dath, Dietmar: *Rosa Luxemburg. Leben. Werk. Wirkung*. Berlin: Suhrkamp 2010.

Debatte um den Nobelpreis für Peter Handke. Auch die digitale Welt streitet mit. Moderation: Andrea Gerk. In: Deutschlandfunk Kultur. Beitrag vom 22.10.2019. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/debatte-um-den-nobelpreis-fuer-peter-handke-auch-die.1270.de.html?dram:article_id=461604 [Zugriff am 26.04.2020].

Dell, Matthias: Ein Entrückter seiner Zeit. In: *Deutschlandfunk Kultur*. Beitrag vom 24.10.2018. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/ronald-weber-peter-hacks-leben-und-werk-ein-entrueckter.1270.de.html?dram:article_id=431342 [Zugriff am 09.03.2019].

Demirović, Alex: *Der nonkonformistische Intellektuelle. Die Entwicklung der Kritischen Theorie zur Frankfurter Schule*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

Demirović, Alex: Eine neue Zivilisation. In: *LuXemburg. Gesellschaftsanalyse und linke Praxis*. Heft 03/2018. Berlin: Rosa-Luxemburg-Stiftung 2018, S. 18-25.

Demmer, Sybille: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*. Kölner Germanistische Studien: Band 16. Köln/Wien: Böhlau Verlag 1982.

Der Held der westlichen Welt. Komödie von John Millington Synge. Übersetzung u. Lieder von Anna Elisabeth Wiede und Peter Hacks. Programm d.BE. In: Bertolt-Brecht-Archiv BBA 1091/001-014.

Dewerpe, Alain: La „stratégie“ chez Pierre Bourdieu. Note de lecture. In: *Enquête* 3/1996, S. 191-208. URL: <https://journals.openedition.org/enquete/533> [Zugriff am 14.04.2020].

Die deutsche Kapitulation im Mai 1945 [Museumshefte]. Hg. von Deutsch-Russisches Museum Berlin-Karlshorst. Konzeption und Realisierung: Babette Quinkert. Berlin 2015.

Dinzelbacher, Peter (Hg.): *Sachwörterbuch der Mediävistik*. Stuttgart: Kröner 1992, S. 843.

Dossier: Der Aufstand des 17. Juni 1953. Verantwortlich gemäß § 55 RStV: Thorsten Schilling. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2013. URL: <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/der-aufstand-des-17-juni-1953/152593/der-aufstand> [Zugriff am 13.03.2020].

Dresen, Adolf: Der Fall Faust. 1968 Der letzte öffentliche Theater-Skandal in der DDR. In: *Der Freitag*, 19.11.1999.

Drews, Jörg: The Philosophy of Literary Form. In: *Kindler Klassiker. Amerikanische Literatur: Aus fünf Jahrhunderten*. Zusammengestellt von Frank Kelleter. Stuttgart: Metzler 2016, S. 81f.

Dürrenmatt, Friedrich: Anmerkungen zur Komödie [1952]. In: Profitlich, Ulrich: *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 243-247.

Eagleton, Terry: *Materialismus. Die Welt erfassen und verändern*. Übersetzung aus dem Englischen: Stefan Kraft. Wien: Promedia 2018 [E-Book].

Eckardt, Thomas: *Der Herold der Toten: Geschichte und Politik bei Heiner Müller*. Frankfurt a.M. u. a.: Lang 1992.

Eckardt, Thomas: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. In: Lehmann, Hans-Thies und Primavesi, Patrick (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2003, S. 239-243.

Eckert, Rainer: Geleitwort: Einheit und Freiheit der Deutschen. In: Haarmann, Lutz: *Teilung anerkannt, Einheit passé? : Status-quo-oppositionelle Kräfte in der Bundesrepublik Deutschland vom Grundlagenvertrag bis zur Friedlichen Revolution. Mit Geleitworten von Rainer Eckert / Stephan Hilsberg / Detlef Kühn*. Berlin: Duncker & Humblot 2013, S. 5-7.

Ehrismann, Otfried: *Fabeln, Mären, Schwänke und Legenden im Mittelalter. Eine Einführung*. WBG 2012.

Eiden-Offe, Patrick: Marxismus und Kritische Theorie. In: *Handbuch Literatur & Ökonomie*. [Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Volume 8]. Hg. von Joseph Vogl und Burkhardt Wolf unter Mitarbeit von Alexander Mionskowski. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 3-32.

Einladung zur Ausstellung „John Heartfield – Fotografie plus Dynamit“. Berlin: Akademie der Künste 2020. URL: https://www.adk.de/de/presse/druckversionen/2020/AdK_PM_2020.03.04_AR_Heartfield.pdf [Zugriff am 11.03.2020].

Einstein, Albert: Why socialism? [1949]. In: *Monthly Review*. Nr. 1, May 1949. URL: https://monthlyreview.org/2009/05/01/why-socialism/?fbclid=IwAR3QjJ7ArwW6xvnxjlaK7V5Jp4kqvXVM10L8ccj_7nhuXZHUqFxFK5RDU6sQ [Zugriff am 01.05.2020].

Eke, Norbert Otto: *Heiner Müller*. Stuttgart: Reclam 1999.

Emmerich, Wolfgang: Gotthold Ephraim Lessing. In: Lehmann / Primavesi (2003), S. 129-131.

Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuauflage. Berlin: Aufbau Verlag 2009.

Engler, Wolfgang: Strafgericht über die Moderne – das 11. Plenum im historischen Rückblick. In: Agde, Günter (Hg.): *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, 2., erweiterte Auflage. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2000, S. 16-36.

Erler, Michael / Tornau, Christian (Hg.): *Handbuch Antike Rhetorik* [HBRH 1]. Berlin/Boston: de Gruyter 2019.

Esslin, Martin: *Das Theater des Absurden: von Beckett bis Pinter*. Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

FAQ Flüchtlinge. Hg. von UNHCR Deutschland. URL:
<https://www.unhcr.org/dach/de/services/faq/faq-fluechtlinge> [Zugriff am 30.03.2020].

Fiorentino, Francesco: Philoktet. In: Lehmann / Primavesi (2003), S. 264-268.

Fisahn, Andreas: *Die Saat des Kadmos. Staat, Demokratie und Kapitalismus*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2016.

Fischer, Alexander Achilles: Erkennen / Erkenntnis (AT). In: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*. Deutsche Bibelgesellschaft 2007, S. 1. URL:
https://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/buh_bibelmodul/media/wibi/pdf/Erkennen_Erkennntnis_AT__2018-09-20_06_20.pdf [Zugriff am 14.11.2019].

Flegel, Silke: *Bühnenkämpfe. Autor-Dramaturgen in der frühen DDR: Brecht, Kipphardt, Hacks*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2017.

Foucault, Michel: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

Foucault, Michel: *Mikrophysik der Macht. Über Straffjustiz, Psychiatrie und Medizin*. Berlin: Merve Verlag 1976.

Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Band IV: 1980-1988. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit – Dritter Band: Die Sorge um sich*. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 4., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1992.

Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 8., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1992.

Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*. Erste Auflage der Neubearbeitung. Berlin: Autorenhaus Verlag 2003.

Frisch, Max: Tagebuch 1946-1949 [1950]. In: Profitlich, Ulrich: *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 239-242.

Fröhlich, Gerhard / Rehbein, Boike (Hg.): *Bourdieu Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2014, S. 225-228.

Fuhrmann, Helmut: *Vorausgeworfene Schatten: Literatur in der DDR, DDR in der Literatur. Interpretationen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Fuhrmann, Helmut: „*Warten auf Geschichte*“. *Der Dramatiker Heiner Müller*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [Gesammelte Werke I]. Tübingen 1986.

Galtung, Johan: Die Dialektik von Staat und Nation: Einige vorläufige Schlussfolgerungen. In: *Neue Wege zum Frieden. Konflikte aus 45 Jahren: Diagnose, Prognose, Therapie* [2000]. Hg. von Johan Galtung, Carl G. Jacobsen und Kai Frithjof Brand-Jacobsen. Deutsch von Ingrid von Heisler. Minden: Bund für Soziale Verteidigung 2003, S. 163-181.

Galtung, Johan: *Frieden mit friedlichen Mitteln. Friede und Konflikt, Entwicklung und Kultur*. Hg. von Peter Imbusch, Hajo Schmidt, Georg Simonis und Ralf Zoll. Aus dem Englischen übersetzt von Hajo Schmidt. Opladen: Leske + Budrich 1998.

Galtung, Johan: *Menschenrechte – anders gesehen*. Übersetzt von Georg Günther. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

Geißler, Rainer: *Die Sozialstruktur Deutschlands. Zur gesellschaftlichen Entwicklung mit einer Bilanz der Vereinigung*. 4. Auflage. Wiesbaden: Springer VS 2006.

George, Ann / Selzer, Jack: *Kenneth Burke in the 1930s*. Columbia: University of South Carolina Press 2007.

Gespräch mit Hacks und Wiede über Brecht am 17.2.1958. Transkription. In: Bertolt-Brecht-Archiv BBA 2163/54-79.

Ghodsee, Kristen R.: *Warum Frauen im Sozialismus besseren Sex haben. Und andere Argumente für ökonomische Unabhängigkeit*. Aus dem Englischen von Richard Barth und Ursel Schäfer. Berlin: Suhrkamp Verlag 2020.

Godesberger Programm. Grundsatzprogramm der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands von 1959, URL:

https://www.spd.de/fileadmin/Dokumente/Beschluesse/Grundsatzprogramme/godesberger_programm.pdf [Zugriff am 02.05.2020].

Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster Teil* [29. Hamburger Leseheft]. Husum/Nordsee: Hamburger Lesehefte Verlag 2008.

Goethe, Johann Wolfgang: *Tagebuch der italienischen Reise 1786. Notizen und Briefe aus Italien mit Skizzen und Zeichnungen des Autors*. Herausgegeben und erläutert von Christoph Michel. Erste Auflage. Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1976.

Goldstücker, Eduard (Hg.): *Weltfreunde: Konferenz über die Prager deutsche Literatur*. Prag: Academia 1967.

Greiner, Bernhard: *Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen*. Frankfurt a.M. u.a.: Verlag Peter Lang 1986.

Greiner, Bernhard: „Zweiter Clown im kommunistischen Frühling“. Peter Hacks und die Geschichte der komischen Figur im Drama der DDR. In: Profitlich, U. (Hg.): *Dramatik der DDR*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 344-374.

Greiner, Ulrich: Mangel an Feingefühl. In: *Die Zeit*. Nr. 23/1990. URL: <https://www.zeit.de/1990/23/mangel-an-feingefuehl> [Zugriff am 11.03.2019].

„Gräuelmärchen“, bereitgestellt durch das *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*. URL: <https://www.dwds.de/wb/Gräuelmärchen>. [Zugriff am 20.05.2019].

Griechenland baut abgeriegelte Flüchtlingslager auf fünf Ägäis-Inseln. In: *Der Tagesspiegel*, 10.02.2020. URL: <https://www.tagesspiegel.de/politik/baubeginn-im-maerz-griechenland-baut-abgeriegelte-fluechtlingslager-auf-fuenf-aegaeis-inseln/25531530.html> [Zugriff am 30.03.2020].

Gruber, Bettina: *Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982* [Germanistik in der Blauen Eule, Bd. 11]. Essen: Verl. Die Blaue Eule 1989.

Grubner, Bernadette: *Analogiespiele. Klassik und Romantik in den Dramen von Peter Hacks*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2016.

Grubner, Bernadette: „So jagen Schatten Schatten“ – „Romantik“ in Rosie träumt. In: Kai Köhler (Hg.): *Salpeter im Haus. Peter Hacks und die Romantik*, hg. von Kai Köhler im Auftrag der Peter-Hacks-Gesellschaft. Berlin: Aurora Verlag 2011, S. 80-97.

Hamm, Heinz: Einleitung. In: Hacks, Peter: *Marxistische Hinsichten. Politische Schriften 1955-2003*. Hg. von Heinz Hamm im Auftrag der Peter-Hacks-Gesellschaft. Berlin: Eulenspiegel Verlag 2018, S. 13-59.

Harich, Wolfgang: *Kommunismus ohne Wachstum? Babeauf und der Club of Rome. Sechs Interviews mit Freimut Duve und Briefe an ihn*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1975.

Hecht, Werner (Hg.): *Brecht-Woche der DDR, 9. – 15. Februar 1973. Dokumentation*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1973.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke. Band 7*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.

Heidsieck, Arnold: *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1969.

Heiner Müller Bibliographie. URL: <https://www.internationale-heiner-mueller-gesellschaft.de/bibliographie> [Zugriff am 11.03.2019].

Heise, Wolfgang: Beispiel einer Lessing-Rezeption: Heiner Müller. In: Storch, Wolfgang (Hg.): *Explosion of a memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*. Berlin 1988.

Heyer, Andreas: Die Entwicklung von Harichs ökologischem Konzept. In: Harich, Wolfgang: *Ökologie, Frieden, Wachstumskritik*. Schriften aus dem Nachlass Wolfgang Harichs, Band 8. Mit weiteren Dokumenten und Materialien hg. von Andreas Heyer. Marburg: Tectum Verlag 2015.

Hilferding, Rudolf: *Das Finanzkapital. Eine Studie über die jüngste Entwicklung des Kapitalismus*. Wien: Europa-Verlag 1968.

Hinck, Walter: Die gesammelten Aufsätze von Peter Hacks. In: ders.: *Germanistik als Literaturkritik. Zur Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.

Hofmann, Michael: *Drama. Grundlagen – Gattungsgeschichte – Perspektiven* [Literaturwissenschaft elementar]. Unter Mitarbeit von Miriam Esau und Julian Kanning. Hg. von Norbert Otto Eke. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2013.

Hofmann, Michael / Opitz, Michael (Hg.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten*. Unter Mitarbeit von Julian Kanning. Stuttgart: Metzler Verlag 2009.

Holocher, Hermann: *Anfänge der „New Rhetoric“*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996.

Holzberg, Niklas: Nachwort. In: Hacks, Peter: *Der Frieden*. Hg. von Niklas Holzberg. Berlin: Aurora Verlag 2018, S. 82-91.

Horkheimer, Max: *Verwaltete Welt? Ein Gespräch*. Zürich: Die Arche 1970.

Horkheimer, Max: *Traditionelle und kritische Theorie* [1937]. In: URL: <http://lesekreis.blogspot.de/images/MaxHorkheimerTraditionelleundkritischeTheorie.pdf> [Zugriff am 05.11.2019].

Hornby, Richard: *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg 1986.

Hrabal, Bohumil: *Allzu laute Einsamkeit und andere Texte*. Aus dem Tschechischen übersetzt von Peter Sacher. Hg. von Peter Demetz, Jiří Gruša, Peter Kosta, Eckhard Thiele und Hans Dieter Zimmermann. Stuttgart/München: Deutsche Verlags-Anstalt 2003.

Hrabal, Bohumil: *Příliš hlučná samota*. Vydání Městské knihovny v Praze. Praha: Mat' a 2005 [E-Book].

Hrotsvitha, von Gandersheim: *Dulcitius. Abraham*. Übers. und Nachw. von Karl Langosch. Leipzig: Reclam 2015.

Hrotsvitha, von Gandersheim: *Werke*. In dt. Übertr. Mit e. Beitr. zur frühmittelalterl. Dichtung von H. Homeyer. München u.a.: Schönigh 1973.

Höffe, Otfried: Tugend. In: ders.: *Lebenskunst und Moral oder Macht Tugend glücklich?* München: Verlag C.H. Beck 2007, S. 126-138.

„Ich bin an Freiheit absolut uninteressiert“. Protokoll des Gesprächs von Frank Tichy und Peter Hacks im November 1992 in Berlin, hg., transkribiert und kommentiert von Felix Bartels u. Ronald Weber. In: Köhler, Kai (Hg.): *Hacks Jahrbuch 2016*, Berlin: Aurora Verlag, S. 259-306.

„Ich komme von Homer, ich komme von Cervantes, lasst mich in Frieden“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. FAZ.net vom 16.10.2019. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/peter-handke-empoert-sich-ueber-fragen-zu-stani-i-kritik-16435990.html> [Zugriff am 26.04.2020].

Ihme-Tuchel, Beate: Der 17. Juni 1953 – „Aufstand“ oder „Erhebung“, Arbeiter oder Volk als Träger? In: dies.: *Die DDR*. 3. Auflage. Darmstadt: WBG 2010 [E-Book].

Informationsbericht von Zapff/Rödel, Sektor Theater/Sektor Volkskunst im MfK vom 2.10.1961.

Ionesco, Eugène: Die Geburt der Sängerin [1959]. In: ders.: *Argumente und Argumente. Schriften zum Theater*. Neuwied/Berlin: Luchterhand Verlag 1964, S. 178-181.

Ionesco, Eugène: *Die kahle Sängerin: Anti-Stück*. Aus dem Französischen übersetzt von Serge Stauffer. Stuttgart: Reclam 1995.

Iser, Wolfgang: Das Spiel im Spiel. In: *Archiv* 198 (1962).

Iser, Wolfgang: Mimesis und Performanz. In: Wirth, U. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2002.

Jankovič, Milan: K pojetí sémantického gesta. In: *Česká literatura*. Vol. 13, No. 4 (1965), S. 319-326.

Jäger, Andrea: Das Glück der Mühlen. Individuum und Gesellschaft in „Adam und Eva“ von Peter Hacks. In: Klussmann, Paul Gerhard / Mohr, Heinrich (Hg.): *Die Schuld der Worte. Gert Neumanns Sprachreflexion zum Werk von Peter Hacks. Über Texte von: Karl Mickel, Sarah Kirsch, Günther Weisenborn, Heiner Müller*. Bonn: Bouvier Verlag 1988, S. 43-58.

Kalverkämper, Hartwig: Quintilian: Redner und Lehrer. In: Erler / Tornau: op. cit., S. 435-469.

Kant, Immanuel: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. In: Kant-Werke. Band 6.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. In: ders.: *Werke*. Hg. von Wilhelm Weischedel, Band 10. Frankfurt a.M. 1974.

Karschnia, Alexander: William Shakespeare. In: Lehmann, Hans-Thies / Primavesi, Patrick (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2003, S. 164-171.

Karschnia, Alexander / Lehmann, Hans-Thies: Zwischen den Welten. In: Lehmann, Hans-Thies / Primavesi, Patrick (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2003, S. 9-15.

Kaschnitz, Marie Luise: Adam und Eva. In: dies.: *Das dicke Kind und andere Erzählungen*. Krefeld: Scherpe Verlag 1962.

Kayser, Wolfgang: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Nachdruck der Ausgabe von 1957. Tübingen 2004.

Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*. 14. Aufl. Bern/München 1969.

Keller, Andreas: *Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1992.

Kesting, Marianne: *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*. Siebte Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag W. Kohlhammer 1978.

Kinder, Anna: Peter Handke als Forschungsphänomen. In: dies. (Hg.): *Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen*. Berlin/Boston: De Gruyter 2014.

Klausnitzer, Ralf: Nachwort. In: Hacks, Peter: *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe*. Hg. von Ralf Klausnitzer. Berlin: Aurora Verlag 2010, S. 146-159.

Klement, Andreas: *Brechts NEUES LEBEN in der DDR. Die späte Lyrik*. Marburg: Tectum Verlag 2012.

Kluge, Alexander: *Das Fünfte Buch. Neue Lebensläufe. 402 Geschichten*. Berlin: Suhrkamp 2012.

Klussmann, Paul Gerhard: Heiner Müllers „Germania Tod in Berlin“. In: Hinck, Walter (Hg.): *Geschichte als Schauspiel: deutsche Geschichtsdramen: Interpretationen*. Frankfurt a.M.: 1981, S. 396-414.

Knopf, Jan: Buckower Elegien 1953. In: *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1984, S. 191-203.

Kolakowski, Leszek: *Die Hauptströmungen des Marxismus. Entstehung – Entwicklung – Zerfall*. Zweiter Band. München 1978.

Kolakowski, Leszek: *Główne nurty marksizmu*. Tom 2. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2013 [E-Book].

Korte, Hermann: Traum und Verstümmelung. Heiner Müllers Preußen. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Heiner Müller. Text und Kritik III*. München: edition text + kritik 1997, S. 72-85.

Kosmos Heartfield. Online-Material der Akademie der Künste. Projektleitung und Konzeption: Anna Schultz. URL: <https://www.johnheartfield.de/kosmos-heartfield#238487> [Zugriff am 20.03.2020].

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2005.

Krähnke, Uwe: *Selbstbestimmung. Zur gesellschaftlichen Konstruktion einer normativen Leitidee*, 1. Auflage. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2007, S. 9-18.

Kraft, Constanze: Da stand die Sonne still. Biblische Maßgaben für Frauenfiguren im Werk von Peter Hacks. In: *Hacks Jahrbuch 2016*. Hg. von Kai Köhler im Auftrag der Peter-Hacks-Gesellschaft. Berlin: Aurora Verlag 2016, S. 21-42.

Kraus, Manfred: Heiner Müller und die griechische Tragödie. In: Maurer, Karl (Hg.): *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. Band 17. Amsterdam: Verlag B. R. Grüner 1985, S. 299-339.

Köhler, Kai: Nachwort. In: Hacks, Peter: *Margarete in Aix*. Berlin: Aurora Verlag 2010, S. 116-123.

Köhler, Kai: Editorische Notiz. In: Hacks, Peter: *Adam und Eva*. Berlin: Aurora Verlag 2014, S. 92.

Köhler, Kai: Nachwort. In: Hacks, Peter: *Adam und Eva*. Berlin: Aurora Verlag 2014, S. 98-107.

Könne, Christian: *Schwule und Lesben in der DDR und der Umgang des SED-Staates mit Homosexualität*. Bundeszentrale für politische Bildung, 28.02.2018. URL: <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/265466/schwule-und-lesben-in-der-ddr> [Zugriff am 13.02.2020].

Laclau, Ernesto / Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Hg. und übers. von Michael Hintz und Gerd Vorwallner. Wien: Passagen Verlag 2006.

Latkowska, Magdalena: „Sozialismus-Pädagogen“ oder „Klassenfeinde“? *Die Haltung der DDR-Schriftsteller zum Aufstand des 17. Juni 1953, Mauerbau 1961 und Mauerfall 1989*. Studien zur DDR-Gesellschaft. Band XVIII. Aus dem Polnischen von Reinhold Utri. Berlin: Lit Verlag 2019.

Laube, Horst: *Peter Hacks*. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag 1972.

Lautmann, Rüdiger / Wienold, Hanns: Annäherungen an Georg Simmel. In: dies. (Hg.): *Georg Simmel und das Leben in der Gegenwart*. Wiesbaden: Springer VS 2018.

Lehmann, Hans-Thies / Primavesi, Patrick (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2003.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2011.

Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag 2013.

Leidl, Christoph G.: Der ideale Redner Ciceros. In: Erlen / Tornau: op. cit., S. 419-434.

Lenin, V.I.: *Revolution at the Gates. A Selection of Writings from February to October 1917. Edited and with an Introduction and Afterword by Slavoj Žižek*. London/New York: Verso 2002.

Lepore, Jill: The Right Way to Remember Rachel Carson. In: *The New Yorker*. March 26, 2018 issue. URL: <https://www.google.com/amp/s/www.newyorker.com/magazine/2018/03/26/the-right-way-to-remember-rachel-carson/amp> [Zugriff am 25.03.2020].

Lesky, Albin: *Die Griechische Tragödie*. 5. Aufl. mit durchges. u. erweit. Bibliographie. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1984.

Lindner, Anne: *Peter Handke, Jugoslawien und das Problem der strukturellen Gewalt. Literaturwissenschaft und politische Theorie*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 2007.

Lohmann, Malte: Friedrich Dürrenmatt: Die Physiker. Eine Komödie in 2 Akten. In: Agazzi, Elena / Schutz, Erhard H. (Hg.): *Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 462-465.

Luban, Ottokar: *Rosa Luxemburgs Demokratiekonzept. Ihre Kritik an Lenin und ihr politisches Wirken 1913 – 1919*. Leipzig: GNN Verlag 2008.

Ludwig, Janine: Was war und ist DDR-Literatur? Debatten um die Betrachtung der DDR-Literatur nach 1989. In: Eke, Norbert-Otto (Hg.): „*Nach der Mauer der Abgrund*“? (*Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur*. [Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 83]. Amsterdam: Brill Academic Pub 2013, S. 65-82.

Ludwig, Janine: *Macht und Ohnmacht des Schreibens. Späte Texte Heiner Müllers*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009.

Lukács, Georg: *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1970.

Lurker, Manfred (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Kröner 1991, S. 772 f.

Luxemburg, Rosa: *Gesammelte Werke*. Mosaicum Books 2017 [E-Book].

Löwy, Michael: *Rosa Luxemburg: Der zündende Funke der Revolution*. Aus dem Französischen von Arno Münster. Eine Veröffentlichung der Rosa-Luxemburg-Stiftung. Hamburg: VSA: Verlag 2020.

Martens, Bernd: *Zug nach Westen – Anhaltende Abwanderung*. In: Bundeszentrale für politische Bildung. URL: <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-einheit/lange-wege-der-deutschen-einheit/47253/zug-nach-westen> [Zugriff am 17.04.2020].

Martin, Paul M. W. / Martin-Granel, Estelle: 2,500-year Evolution of the Term Epidemic. In: *Emerging Infectious Diseases*. Vol. 12, No. 6, June 2006, S. 976-980. URL: https://wwwnc.cdc.gov/eid/article/12/6/05-1263_article [Zugriff am 08.05.2020].

Marx, Karl / Engels, Friedrich: Manifest der Kommunistischen Partei. In: *Deutsche Geschichtsphilosophie von Lessing bis Jaspers*. Hg. und eing. von Kurt Rossmann. Birsfelden/Basel: Verlag Schibli-Doppler 1959, S. 242-284.

Marx, Karl: *Zur Kritik der politischen Ökonomie* [1859]. MEW, Bd. 13. Berlin: Dietz 1971.

Mauch, Christof: Blick durchs Ökoskop. Rachel Carsons Klassiker und die Anfänge des modernen Umweltbewusstseins. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 9 (2012), H. 1, S. 156-160, hier: S. 160. URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2012/4595> [Zugriff am 28.03.2020].

McCallum, Pamela: Introduction: Reading Modern Tragedy in the Twenty-First Century. In: Williams, Raymond: *Modern Tragedy*. Canada: broadview encore editions 2006, S. 9-22.

Meissner, Boris: Der Nationsbegriff und die Frage nach dem Subjekt oder Träger des Selbstbestimmungsrechts. In: *Nation und Selbstbestimmung in Politik und Recht* [Abhandlungen des Göttinger Arbeitskreises Band 6]. Berlin: Duncker & Humblot 1984, S. 23-56.

Memorandum des polnischen Außenministeriums zum Rapacki-Plan vom 14./15. Februar 1958. In: Herder-Institut (Hg.): *Dokumente und Materialien zur ostmitteleuropäischen Geschichte*. Themenmodul „Volksrepublik Polen“, bearb. von Ingo Eser. URL: <https://www.herder-institut.de/resolve/qid/522.html> [Zugriff am 09.08.2020].

Meuser, Mirjam: *Schwarzer Karneval – Heiner Müllers Poetik des Grotesken*. Berlin/Boston: de Gruyter 2019.

Mieth, Matias: *Die Masken des Erinnerns. Zur Ästhetisierung von Geschichte und Vorgeschichte der DDR bei Heiner Müller*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1994.

Milner, Andrew: Die Dekonstruktion der Nationalliteraturen: Komparatistik, Cultural Studies und Kritische Theorie. In: Magerski, Christine / Vidulić, Svjetlan Lacko: *Literaturwissenschaft im Wandel. Aspekte theoretischer und fachlicher Neuorganisation*. Wiesbaden: VS Verlag 2009, S. 47-64.

Mittenzwei, Werner: *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000*. Leipzig: Verlag Faber&Faber 2001.

Mittenzwei, Werner: Zur Kafka-Konferenz 1963. In: Agde, Günter (Hg.): *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, 2., erweiterte Auflage. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2000, S. 79-87.

Moeninghoff, Burkhard: *Stilistik*. Stuttgart: Reclam 2009.

Morelli, Cecilia: Arno Schmidt: Die Umsiedler. In: Agazzi, Elena / Schutz, Erhard H. (Hg.): *Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 257-259.

Mukařovský, Jan: Der Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen. In: ders.: *Kapitel aus der Ästhetik*. Übers. v. Walter Schamschula. 4. Auflage. Frankfurt a.M. 1982, S. 113-137.

Möllendorff, Peter von: *Aristophanes*. Hildesheim u.a.: Olms 2002.

Möllendorff, Peter von: *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie: Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1995.

Möller, Christian: *Umwelt und Herrschaft in der DDR. Politik, Protest und die Grenzen der Partizipation in der Diktatur* [Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Band 234]. Hg. von G. Budde, D. Gosewinkel, P. Nolte, A. Nützenadel, H.-P. Ullmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020.

Neuland, Brunhild: Arbeit an der Differenz. Zu Heiner Müllers Dramaturgie von Lessings *Schlaf Traum Schrei*. In: *Das zwanzigste Jahrhundert im Dialog mit dem Erbe*. Hg. von Schmutzer, Ernst. Jena: Friedrich-Schiller-Universität 1990, S. 138-149.

Niemetz, Daniel: *Biermann und seine Ausbürgerung*. URL: <https://www.mdr.de/zeitreise/ddr/biermann-ausbuergerung-ddr-100.html> [Zugriff am 21.04.2020].

Nobelpreis für Literatur geht an Peter Handke. In: *Der Standard*. URL: <https://www.derstandard.de/story/2000109725219/nobelpreis-fuer-literatur-geht-an-peter-handke> [Zugriff am 26.04.2020].

„Normale Ackerbauern des Geistes“. Gespräch mit Alexander Kluge über Heiner Müller. In: *Berliner Debatte Initial*, 3/2015, 26. Jg., S. 62-69.

Novotná, Andrea: *Zur Adaption älterer Stoffe im Werk von Peter Hacks*. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita: Brno 2008.

Nünning, Ansgar (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2004.

Ondráková, Jana / Munzar, Jiří: *Peter Hacks v kontextu moderního německého dramatu a jeho hra „Rozhovor v domě Steinových o nepřítomném panu Goethovi“*. Hradec Králové: Gaudeamus 2016.

Ottmers, Clemens: *Rhetorik* [Sammlung Metzler Band 283]. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Überarbeitet von Fabian Klotz. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2007.

Petříček, Miroslav: *Filosofie en noir*. Edice Myšlení současnosti. Vydání první. Praha: Nakladatelství Karolinum 2018 [E-Book].

Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. Stuttgart: Wilhelm Fink 2001.

Philosophie. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Herausgegeben und bearbeitet von der Redaktion Schule und Lernen. Dudenverlag: Mannheim u.a. 2002.

Pickerodt, Gerhart: Nachwort. In: Hacks, Peter: *Moritz Tassow*. Berlin: Aurora Verlag 2011, S. 149-155.

Piper, Ernst: *Rosa Luxemburg. Ein Leben*. München: Karl Blessing Verlag 2019.

Platon: Zehntes Buch. In: ders.: *Politeia. Der Staat*. URL: <http://www.opera-platonis.de/Politeia10.pdf> [Zugriff am 10.2.2017].

Platon: *Der Staat*. Deutsch von Rudolf Rufener. Mit einer Einleitung von Thomas Alexander Szlezák und Erläuterungen von Olof Gigon. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991.

Politt, Holger: Im Wettlauf der Geschichte. Rosa Luxemburg und der Ausbruch des Ersten Weltkriegs. In: Weipert, Axel u.a. (Hg.): „*Maschine zur Brutalisierung der Welt*“? *Der Erste Weltkrieg – Deutungen und Haltungen 1914 bis heute*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2017, S. 227-231.

Pomian, Krzysztof: Leszek Kołakowski: jednostka, wolność, rozum. In: Kołakowski, Leszek: *Główne nurty marksizmu*. Tom 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2009.

Poole, Ralph J.: Einführung [Diaspora und Exil]. In: Langenohl, Andreas / Poole, Ralph J./ Weinberg, Manfred: *Transkulturalität. Klassische Texte*. Bielefeld: Transcript Verlag 2015, S. 21-31.

Precht, Peter / Burkard, Franz-Peter (Hg.): *Metzler Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1999.

Profitlich, Ulrich (Hg.): *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Reinbek: Rowohlt 1998.

Quante, Michael / Schweikard, David P. / Hoesch, Matthias (Hg.): *Marx-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler Verlag 2016.

Raddatz, Frank Michael: *Dämonen unterm roten Stern. Zur Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*. Stuttgart 1991.

Rapacki-Plan. Die dritte Fassung vom 28. März 1962. URL: <http://www.atomwaffenz.info/glossar/r/r-texte/artikel/2bac558045/rapacki-plan.html> [Zugriff am 05.02.2020].

Reich-Ranicki, Marcel: Trauerspiel von einem deutschen Trauerspiel. In: *Die Zeit* Nr. 04/1966. URL: <https://www.zeit.de/1966/04/trauerspiel-von-einem-deutschen-trauerspiel> [Zugriff am 17.03.2020].

Reich-Ranicki, Marcel: *Zur Literatur der DDR*. München: R. Piper & C. Verlag 1974.

Richmond, Oliver P.: *Peace: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press 2014.

Riewoldt, Otto F.: Theaterarbeit. Über den Wirkungszusammenhang von Bühne, Dramatik, Kulturpolitik und Publikum. In: Schmitt, Hans-Jürgen (Hg.): *Die Literatur der DDR* [Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart]. München/Wien: Carl Hanser Verlag 1983, S. 133-186.

Ringleben, Joachim: *Der lebendige Gott. Gotteslehre als Arbeit am Begriff*. Tübingen: Mohr Siebeck 2018.

Rischbieter, Henning: Der Lohndrucker. In: Lehmann / Primavesi (2003), S. 243-246.

Roloff, Volker: Jean-Paul Sartre. In: *Kindler Kompakt: Philosophie 20. Jahrhundert*. Stuttgart: J.B. Metzler 2017.

Rädle, Fidel: Hrotsvit von Gandersheim. Von der poetischen Salvierung einer unheiligen Welt. In: Bockmann, Jörn / Toepfer, Regina (Hg.): *Ambivalenzen des geistlichen Spiels. Revisionen von Texten und Methoden*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2018, S. 259-290.

Rüdiger, Bernhardt: *Erläuterungen zu Peter Hacks: Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe*. Hollfeld: Bange Verlag 2007.

Said, Edward W.: *Orientalismus*. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 2009.

Sanders, Bernie: Der Weg, den ich demokratischen Sozialismus nenne. In: Candeias, Mario (Hg.): *Lust auf Sozialismus... für die Zukunft sorgen*. Aus dem Amerikanischen von Charlotte Thießen. Berlin: Rosa-Luxemburg-Stiftung 2020, S. 17-24.

Sarrazac, Jean-Pierre (Hg.): *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszeo*. Tłumaczenie: Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka 2007.

Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Hg. von Tr. König, übersetzt von H. Schöneberg. Reinbek bei Hamburg 1991.

Sasa Stanisic gewinnt den Deutschen Buchpreis. In: *Spiegel Kultur* vom 14.10.2019. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/deutscher-buchpreis-2019-sasa-stanisic-hat-den-roman-des-jahres-geschrieben-a-1291540.html> [Zugriff am 28.04.2020].

Sauerland, Karol: Notwendigkeit, Opfer und Tod. Über „PHILOKTET“. In: Hörnigk, Frank (Hg.): Heiner Müller Material. Leipzig 1989, S. 183-193.

SBZ von A bis Z. Ein Taschen- und Nachschlagebuch über die Sowjetische Besatzungszone. Hg. vom Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen, 10. überarb. und erw. Auflage. Bonn 1966.

Schadewaldt, Wolfgang: *Die griechische Tragödie* [Tübinger Vorlesungen IV]. Frankfurt a.M. 1991.

Schauer, Hans / Wodtke, Friedrich Wilhelm: Monodrama. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Band 2. Berlin 1965, S. 415-418.

Schechner, Richard: *Performatyka. Wstęp*. Der amerikanische Originaltitel: Performance Studies. An Introduction. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych 2006.

Scheid, Judith R. (Hg.): *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*. Stuttgart 1981.

Scheler, Max: *Zur Rehabilitierung der Tugend*. Zürich: Die Arche 1950.

Schenkel, Elmar: *Keplers Dämon. Begegnungen zwischen Literatur, Traum und Wissenschaft*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 2016.

Schipper, Mineke: *Mythos Geschlecht. Eine Weltgeschichte weiblicher Macht und Ohnmacht*. Aus dem Niederländischen übersetzt von Bärbel Jänicke. Stuttgart: Klett-Cotta 2020.

Schivelbusch, Wolfgang: *Sozialistisches Drama nach Brecht. Drei Modelle: Peter Hacks – Heiner Müller – Hartmut Lange*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1974.

100(0) Schlüsseldokumente zur deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert. URL: https://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0023_gru&l=de [Zugriff am 19.04.2020].

Schmid, Wolf: *Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*. Lisse: The Peter de Ridder Press 1977.

Schmidt, Ingo: Kampf der Giganten. Streitbare Imperialismustheorien. In: *LuXemburg. Gesellschaftsanalyse und linke Praxis*. Heft 03/2018. Berlin: Rosa-Luxemburg-Stiftung 2018, S. 88-95.

Schmidt, Sarah: Brief. In: Vedder, Ulrike / Scholz, Susanne (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur* [Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 6]. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 392-393.

Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin: de Gruyter 2007, S. 284.

Schmitz, Stefanie: *Metatheater im zeitgenössischen französischen Drama*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2015.

Schneider, Gerd / Toyka-Seid, Christiane: *Das junge Politik-Lexikon*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2020. URL: <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/161225/imperialismus> [Zugriff am 05.02.2020].

Schulz, Genia: Die Umsiedlerin/Die Bauern. In: Lehmann/Primavesi (2003), S. 280-286.

Schulz, Genia: *Heiner Müller*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1980.

Schulz, Kristin: Heiner Müller: Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande. In: Agazzi, Elena / Schutz, Erhard H. (2013), S. 270-275.

Schumacher, Bernard N.: Philosophie der Freiheit: Einführung in *Das Sein und das Nichts*. In: ders. (Hg.): *Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts*. 2., bearbeitete Auflage. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 1-20.

Schumacher, Ernst: DDR-Dramatik und 11. Plenum. In: Agde, Günter (Hg.): *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, 2., erweiterte Auflage. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2000, S. 88-99.

Schößler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*. Unter Mitarbeit von Christine Bähr und Nico Theisen. Stuttgart: Metzler 2012.

Schütze, Peter: *Peter Hacks. Ein Beitrag zur Ästhetik des Dramas. Antike und Mythenaneignung*. Regensburg: Scriptor Verlag 1976.

Scriba, Arnulf: *Die Revolution von 1918/19*. Berlin: Deutsches Historisches Museum 2015. URL: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/revolution-191819.html> [Zugriff am 29.02.2020].

Sedláček, Tomáš: *Ekonomie dobra a zla. Po stopách lidského tázání od Gilgameše po finanční krizi*. Oxfordské rozšířené vydání. Praha: 65. pole 2012.

Seghers, Anna: Die Umsiedlerin. In: dies.: *Erzählungen 1945-1951*. Berlin: 1977, S. 272-279.

Shakespeare, William: *The Complete Works* [The Oxford Shakespeare]. Ed. By Wells, Stanley / Taylor, Gary. New York 1998.

Silberman, Marc: Bertolt Brecht. In: Lehmann, Hans-Thies / Primavesi, Patrick (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2003, S. 136-146.

Simmel, Georg: Exkurs über den Fremden. In: ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot 1908, S. 509-512.

Soltau, Jens: *Die Sprache im Drama*. [Germanische Studien 139]. Berlin 1933.

Sontag, Susan: Sontag, Susan: Von der Tragödie zum Metatheater [1963]. In: dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Essays*. Deutsch von Mark W. Rien. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 192-200.

Sophokles: *Philoktet*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Bernd Manuwald. Berlin/Boston: de Gruyter 2018.

Stahl, Benjamin: Auf gute Nachbarschaft. In: *Das Parlament*. Nr. 51-52, 2012. URL: https://www.das-parlament.de/2012/51_52/Kehrseite/42122779-321202 [Zugriff am 04.05.2020].

Stahl, Benjamin: Status quo akzeptiert. In: *Das Parlament*. Nr. 18-20, 2013. URL: https://www.das-parlament.de/2013/18_20/Kehrseite/44545334-323308 [Zugriff am 04.05.2020].

Stauder, Thomas: *Die literarische Travestie: terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien)* Frankfurt a.M.: Lang 1993.

Steiner, George: *Der Tod der Tragödie. Ein kritischer Essay*. Titel der Originalausgabe: Death of Tragedy. Aus dem Amerikanischen übertragen von Jutta und Theodor Knust. München/Wien: Albert Langen Georg Müller 1962.

Stelkens, Jochen: Machtwechsel in Ost-Berlin: Der Sturz Walter Ulbrichts 1971. In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 45 (1997), S. 503-533.

Streisand, Marianne: Der Fall Heiner Müller. Dokumente zur „Umsiedlerin“. Chronik einer Ausgrenzung. In: *Sinn und Form* 43 (1991), H. 3, S. 429-486.

Streisand, Marianne: „Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande“. Entstehung und Metamorphosen des Stücks. In: *Weimarer Beiträge* 8/1986, S. 1358-1384.

Střítecký, Jaroslav: Znovuobjevování řeči II. In: Handke, Peter: *Zvláštní žena*. Titel des deutschen Originals: Die linkshändige Frau [1976]. Übersetzung ins Tschechische von Alena Ságlová. Jesenice u Prahy: ASA 2000, S. 101-117.

Stucke, Frank: *Die Aristophanes-Bearbeitungen von Peter Hacks*. Berlin: Tenea 2002.

Störig, Hans Joachim: *Malé dějiny filosofie*. Sedmé, přepracované a rozšířené vydání. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství 2000.

Sugiera, Małgorzata: Na tej scenie straszy. Niemiecka historia w laboratorium wyobraźni. In: Müller, Heiner: *Germanie*. Kraków: panga pank 2009, S. 7-27.

Sugiera, Małgorzata: *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945-1995*. Kraków: Universitas 1999.

Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Erste Auflage 1963. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017.

Šebek, Josef: *Literatura a sociálně: Bourdieu, Williams a jejich pokračovatelé*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2019.

Šemberová, Daria: Die weibliche Tugend und ihre Attribute am Beispiel der dramatisierten Legende „Rosie träumt“. In: Köhler, Kai (Hg.): *Hacks Jahrbuch 2016*. Berlin: Aurora Verlag, S. 101-110.

Teichert, Dieter: Praktische Vernunft, Emotion und Dilemma. Philosophie in der Tragödie. In: Schildknecht / Teichert: *Philosophie in Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Teraoka, Arlene Akiko: *The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodernist Poetics of Heiner Müller*. New York u.a. 1985.

Teroerde, Heiner: *Politische Dramaturgien im geteilten Berlin. Soziale Imaginationen bei Erwin Piscator und Heiner Müller um 1960*. Göttingen: V&R unipress 2009.

Tholen, Georg Christoph / Scholl, Michael (Hg.): *Zeit-Zeichen. Aufschiebe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinheim 1990.

Tipps bei häuslicher Quarantäne. Bonn: Bundesamt für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe 2020. URL:

https://www.bundesgesundheitsministerium.de/fileadmin/Dateien/3_Downloads/C/Coronavirus/Handreichung_Tipps_bei_hauslicher_Quarantaene.pdf [Zugriff am 30.03.2020].

Toepfer, Regina: Erbauung und Begehren. Spannungen im Dramenbuch Hrotsviths von Gandersheim. In: Köbele, Susanne / Notz, Claudio (Hg.): *Die Versuchung der schönen Form. Spannungen in 'Erbauungs'-Konzepten des Mittelalters*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2019, S. 91-113.

Toman, Jindřich: Ein Künstler auf der Flucht. John Heartfield in Prag. In: *John Heartfield. Fotografie plus Dynamit*. Hg. von A. Lammert, R. von Schulenburg und A. Schultz im Auftrag der Akademie der Künste. Berlin: Hirmer 2020, S. 189-193.

Tommek, Heribert: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin/Boston: De Gruyter 2015.

Trilse, Christoph: *Antike und Theater heute. Betrachtungen über Mythologie und Realismus, Tradition und Gegenwart, Funktion und Methode, Stücke und Inszenierungen*. Berlin: Akademie-Verlag 1975.

Trilse, Christoph: *Peter Hacks. Leben und Werk*. Westberlin: Verlag das europäische buch 1980.

Trilse, Christoph: *Peter Hacks. Das Werk*. Westberlin: Verlag das europäische buch 1981.

Tugendhat, Ernst: *Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung. Sprachanalytische Interpretationen* [1979]. 4. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

Turner, Victor: Teatr w codzienności, codzienność w teatrze. In: Kolankiewicz, Leszek (Hg.): *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2005, S. 450-462.

Turoń-Kowalska, Agnieszka: „Byt absolutny człowieka“ Karola Marksa w myśli Leszka Kołakowskiego. In: *Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria*. R. 27: 2018, Nr. 4 (108), S. 405-418.

Tvrđík, Milan: *Der dramatische Gestaltung von Gegenwartsproblemen und die Geschitskonzeption in Peter Hacks Adaptationen antiker Stoffe*. Diplomová práce. Univerzita Karlova: Praha 1980.

Vielberg, Meinolf: Debatte um den Verfall der Beredsamkeit: Tacitus und Ps.-Longin. In: Erler, Michael / Tornau, Christian: *Handbuch Antike Rhetorik* [HBRH 1]. Berlin/Boston: de Gruyter 2019, S. 471-486.

Vierhufe, Almut: *Parodie und Sprachkritik: Untersuchungen zu Fritz Mauthners »Nach berühmten Mustern«*. Tübingen 1999.

Vieweg-Marks, Karin: *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*. Frankfurt a.M. u.a.: Verlag Peter Lang 1989.

Vor 60 Jahren: Gesetz über die Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften in der DDR. In: Bundeszentrale für politische Bildung. 29.5.2019. URL: <https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/292011/lpg-gesetz> [Zugriff am 17.04.2020].

Walther, Joachim: *Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*. Berlin: Ch. Links 1996.

Weber, Betty Nance: Mauser in Austin, Texas. In: *New German Critique*. No. 8 (Spring 1976), S. 150-156.

Weber, Hermann: *DDR. Grundriß der Geschichte 1945-1990*. Hannover: Fackelträger 1991.

Weber, Hermann: *Geschichte der DDR*. München: dtv 1986.

Weber, Ronald: Die „allerheutigsten Kriege“ – Peter Hacks im literarischen Feld der DDR 1976/77. In: *Salpeter im Haus. Peter Hacks und die Romantik*, hg. von Kai Köhler im Auftrag der Peter-Hacks-Gesellschaft. Berlin: Aurora 2011, S. 26-52.

Weber, Ronald: *Dramatische Antipoden: Peter Hacks, Heiner Müller und die DDR*. Hefte zur DDR-Geschichte: 132. Berlin: Helle Panke e.V. 2014.

Weber, Ronald: Geschichte eines Missverständnisses. Die Rezeption von Peter Hacks in der BRD bis 1989. In: ARGOS. *Mitteilungen zu Leben, Werk und Nachwelt des Dichters Peter Hacks* (2008), H. 3, S. 119–154.

Weber, Ronald: *Peter-Hacks-Bibliographie. Verzeichnis aller Schriften von und zu Peter Hacks 1948-2007*. Mainz: Verlag André Thiele 2008.

Weber, Ronald: *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR*. Berlin: de Gruyter 2015.

Weber, Ronald: *Peter Hacks. Leben und Werk*. 1. Auflage. Berlin: Eulenspiegel Verlag 2018.

Webseite des Brecht-Weigel-Hauses in Buckow. URL: <http://www.brechtweigelhaus.de/elegien.htm> [Zugriff am 26.04.2020].

Wehler, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 5: Von der Gründung der beiden deutschen Staaten bis zur Vereinigung*. München: C.H. Beck 2008.

Weinberg, Manfred: Die beiden Konferenzen von Liblice. In: Becher, Peter / Höhne, Steffen / Krappmann, Jörg / Weinberg, Manfred (Hg.): *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder*. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 24-27.

Weinberg, Manfred: Einführung [Wissen um das Fremde]. In: Langenohl, Andreas / Poole, Ralph J. / Weinberg, Manfred: *Transkulturalität. Klassische Texte*. Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 247-257.

Weinberg, Manfred: Literatur. In: Gudehus, Christian / Eichenberg, Ariane / Welzer, Harald (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 189-195.

Wellek, René: Kenneth Burke. In: ders.: *Das 20. Jahrhundert: Die Englische und die Amerikanische Literaturkritik 1900-1950*. Hg. von Maria Moog-Grünwald. Übersetzt von Anngrit Brunkhorst, Martin Brunkhorst. De Gruyter [Reprint] 2010, S. 605-627.

Wetzel, Stephan: Germania. In: *Germania nach Heiner Müller*. Unter der Regie von Claudia Bauer. Programmheft. Volksbühne Berlin 2019.

Wiede, Wiebke: *Subjekt und Subjektivierung*. In: Docupedia-Zeitgeschichte, 26.10.2019. URL: https://docupedia.de/zg/Wiede_subjekt_und_subjektivierung_v2_de_2019 [Zugriff am 25.04.2020].

Wiedner, Saskia: Karl Jaspers: Die Atombombe und die Zukunft des Menschen. Politisches Bewußtsein in unserer Zeit. In: Agazzi, Elena / Schutz, Erhard H. (Hg.): *Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 455-458.

Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press 1977.

Williams, Raymond: *Modern Tragedy*. Canada: broadview encore editions 2006.

Williams, Raymond: Notes on Marxism in Britain since 1945. In: ders.: *Problems in Materialism and Culture. Selected Essays*. London: Verso 1980.

Willmes, Bernd: Sündenfall. In: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*. Deutsche Bibelgesellschaft 2008, S. 8-13. URL: https://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/buh_bibelmodul/media/wibi/pdf/S%C3%BCnde_nfall__2018-09-20_06_20.pdf [Zugriff am 14.11.2019].

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Aufl. Stuttgart 2001, S. 591 f.

Winter, Rainer: Kritische Theorie jenseits der Frankfurter Schule? Zur aktuellen Diskussion und Bedeutung einer einflussreichen Denktradition. In: Winter, Rainer / Zima, Peter V. (Hg.): *Kritische Theorie heute*. Bielefeld: Transcript Verlag 2007, S. 23-46.

Winter, Rainer / Zima, Peter V.: Vorwort. In: dies.: op. cit., S. 9-20.

Wutsdorff, Irina: Die Geste als Denkfigur. Dynamische Konzepte vom Werk im Prager Strukturalismus (Jan Mukařovský und Milan Jankovič) und in der Posthermeneutik (Dieter Mersch). In: Efimova, Svetlana (Hg.): *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Sonderausgabe # 3 von Textpraxis. Digitales Journal für Philologie (2.2018). URL: <http://www.textpraxis.net/irina-wutsdorff-die-geste-als-denkfigur>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/77159517742> [Zugriff am 17.05.2019].

Wünsch, Frank: *Die Parodie: zu Definition und Typologie*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 1999.

Zachová, Irena: Hrosvita z Gandersheimu. In: Hrosvita z Gandersheimu: *Duchovní dramata. Gallicanus. Pafnutius. Sapientia*. Praha: Vyšehrad 2004, S. 9-37.

Zentralrat der FDJ: *Stellungnahme zu den Vorkommnissen anlässlich der Theaterwoche der FDJ-Studenten Bühnen vom 4.10.1961*. BStU, ZA, AOP 1958/71, Bl. 55 (MfS-Zählung).

Zimmermann, Bernhard: *Die griechische Tragödie. Eine Einführung*. 2. durchges. u. erw. Auflage. München/Zürich: Artemis und Winkler 1992, S. 89-93.

7.3 Filme und Theaterinszenierungen

Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande von Heiner Müller. Regie: Tom Kühnel, Jürgen Kuttner. Deutsches Theater Berlin in Kooperation mit der Universität der Künste Berlin. Premiere am 6. April 2019, Kammerspiele DT.

Germania nach Heiner Müller. Regie: Claudia Bauer. Schauspiel, Volksbühne Berlin. Premiere am 17.10.2019.

Heiner Müller und Guntram Weber lesen „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“ im Park der Laguna Gloria bei Austin. Film von Ginka Tscholakowa. Austin 1978.

Heiner Müller, Guntram Weber und eine Schauspielerinnen lesen die „Hamletmaschine“ in der Bar „Hole in the Wall“. Film von Ginka Tscholakowa. Austin 1978.

Ich will nicht wissen, wer ich bin. Film über den Dramatiker Heiner Müller. Regisseur: Christoph Rüter. Co-Autor: Thomas Irmer. Deutschland 2009. 60 Minuten.

Macbeth von Heiner Müller nach Shakespeare. Regie: Michael Thalheimer. Berliner Ensemble. Premiere am 29. November 2018.

Mauser von Heiner Müller. Uraufgeführt von zehn Frauen in Austin. Regie: Fred Behringer. Austin Theatre Group, Leitung: Betty Nance Weber. Premiere am 3. Dezember 1975.

Philoktet von Heiner Müller. Regie: Amir Reza Koohestani. Deutsches Theater Berlin. Premiere am 5. Oktober 2019, Kammerspiele DT.

The Pink Floyd and Syd Barrett Story. Regisseur: John Edginton. BBC Two 2001. 60 Minuten.

Walls in New York. Film von Ginka Tscholakowa. Sommer 1976.

7.4 Literaturveranstaltungen

„*Mein bester Wurf ist Eva*“. *Geschlechterverhältnisse bei Hacks*. Achte wissenschaftliche Tagung der Peter-Hacks-Gesellschaft im Magnus Haus, Berlin. 14. November 2015.

Heiner Müller's Discovery of America. The years 1975-1979. All-day Symposium with Readings, Screenings and Discussions. The Graduate Center CUNY, New York City. Curated by Wolfgang Storch and Klaudia Ruschkowski with Frank Hentschker. 12. Dezember 2016.

„*Mensch sein ist Ursach sein*“ - *Realismus auf dem Theater*. Elfte wissenschaftliche Tagung zu Werk und Leben der Peter-Hacks-Gesellschaft im Magnus Haus, Berlin. 10. November 2018.

Ekbal, oder: Eine Theaterreise nach Babylon. Lesung von Albrecht Goette (Staatsschauspiel Dresden) und Gespräch zwischen Ronald Weber und Jens Mehrle zu Hintergründen der Erzählung, die u.a. den Theaterskandal um Heiner Müllers *Die Umsiedlerin* betreffen. Café Sybille, Berlin. 29. Mai 2019.

Arendt und Adorno. Eine Feindschaftsbeziehung? Seminarreihe von Dr. Eva von Redecker. Ifb school / Literaturforum im Brecht-Haus Berlin. November 2019.

Heiner Müllers Entdeckung von Amerika. Symposium, kuratiert von Wolfgang Storch mit Frank Hentschker und Klaudia Ruschkowski. Akademie der Künste am Hanseatenweg 10, Berlin. 17./18. Januar 2020.

Rosa Luxemburg zum Gedenken. Literarische Führung mit Sebastian Januszewski. Literaturhaus Berlin, 18. Januar 2020.

Karl Marx' Kapitalismuskritik. Ein Tagesseminar zur Einführung in Marx' Analyse und Kritik des Kapitalismus. Rosa-Luxemburg-Stiftung Berlin, 3. März 2020.

8. Anhang

Heiner Müllers Entdeckung von Amerika 1975/76–1978

17./18.1.2020

AKADEMIE DER KÜNSTE

Symposium

Freitag, 17. Jan.
Friday, 17 Jan
Samstag, 18. Jan.
Saturday, 18 Jan

Hanseatenweg
Studio

Ticket € 6/4
pro Tag / per day

Akademie der Künste
Hanseatenweg 10
10557 Berlin

T +49 (0)30 200 57-2000
ticket@adk.de
www.adk.de

akademiederkuenste
S Bellevue, U Hansaplatz,
Bus 106

AKADEMIE DER KÜNSTE

Gefördert durch / Funded by:
Die Bundesregierung
für Kultur und Medien

Heiner Müllers Entdeckung von Amerika 1975/76–1978
Heiner Müller's discovery of America 1975/76–1978

1975/1976 und 1978 reiste Heiner Müller mit Ginka Tscholakowa durch Amerika. Um seinen Stücken Zukunft einschreiben zu können, drängte es ihn, die andere Seite der Welt kennenzulernen. Seine Beobachtungen der Gesellschaft und das Erleben der Landschaften gaben seinen Texten eine neue Dimension. Das Symposium folgt den Reisen. Beginnend mit der Uraufführung von *Mausier* in Austin verfolgt es den Prozess des Entstehens von *Lessings Schlaf Traum Schrei*, *Die Hamletmaschine* und *Der Auftrag*. Die Reisen begründeten Heiner Müllers Welterfolg, der sich auch in der Zusammenarbeit mit Robert Wilson manifestiert.

In 1975/76 and again in 1978, Heiner Müller travelled the Americas with Ginka Tscholakowa. To artistically ensure a future for his plays, he felt an urgent need to explore the other side of the world. Observations of society as well as the experience of the landscape took his texts to a whole new dimension. The symposium traces these journeys, and, beginning with the first performance of *Mausier* in Austin, the creative process for *Lessing's Sleep Dream Scream*, *Hamletmaschine* and *The Mission*. These journeys also became the basis of Heiner Müllers global success, which found important expression in the collaboration with Robert Wilson.

17.1., 15 Uhr / 3 pm
Heiner Müller und Robert Wilson
Begrüßung / Welcome
Nele Hertling
Mit / with Jürgen Flimm, Frank Hentschker, Hans Werner Kroesinger, Annette Paulmann, Ilse Ritter, Robert Wilson.
Gespräche / conversations and Ausschnitte aus / and excerpts from *the CIVILwarS* (Schauspiel Köln, 1984); *Hamletmaschine* (New York, School of Arts, New York University und / and Thalia Theater Hamburg, 1986).

18.1., 14 Uhr / 2 pm
Heiner Müllers Entdeckung von Amerika
Berichte, Lesungen, Filme, Bilder, Gespräche / Reports, readings, films, images, conversations
Mit / With Hermann Beyer, Thomas Heise, Jürgen Holtz, Maren Horn, Dieter Montag, Ulrich Peltzer, Klaudia Ruschkowski, Kristin Schulz, Wolfgang Storch, Stephan Suschke, Valery Tschepanowa, Ginka Tscholakowa u. a. / et al.

Deutsches Theater
20.30 Uhr / 8.30 pm
(Einführung 20 Uhr / introduction 8 pm)
zeigt / presents
Heiner Müller *Philoktet*
Inszenierung / director
Amir Reza Koohestani
Tickets:
www.deutschestheater.de

Heiner Müller und Ginka Tscholakowa,
New York, September 1975. Foto: Akademie
der Künste, Heiner-Müller-Archiv

Abb. 2: Flyer zum Heiner Müller-Symposium 2020 in der Akademie der Künste in Berlin

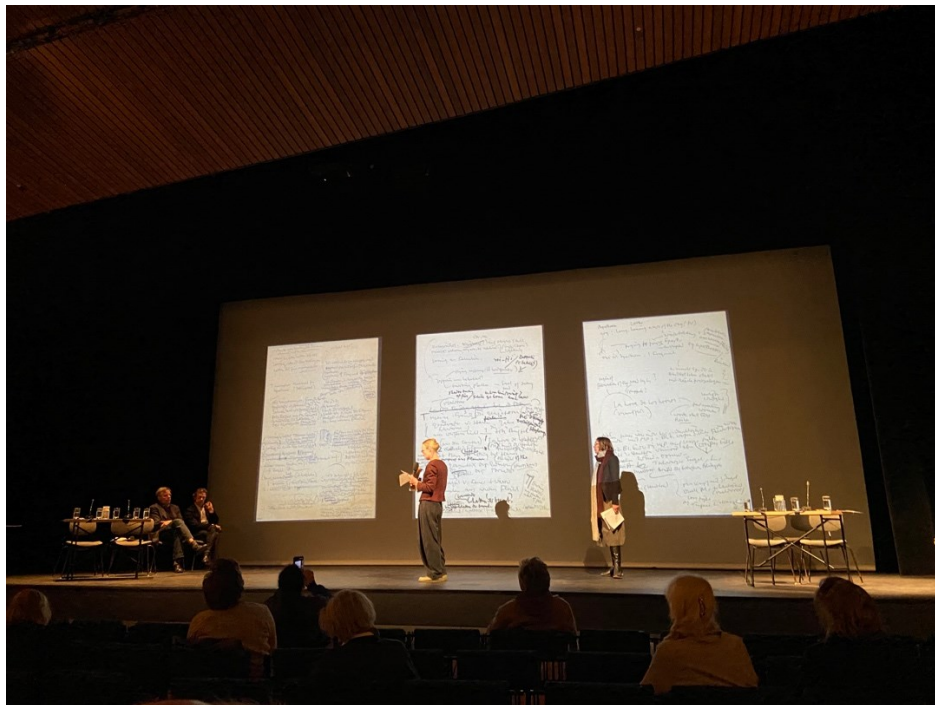


Abb. 3: Notizen zu „Lessings Schlaf Traum Schrei“ projiziert, entziffert und kommentiert von Maren Horn und Dr. Kristin Schulz (Heiner Müller Archiv) am 18.01.2020 in der Akademie der Künste Berlin (fot. D.Š.).



Abb. 4: Das eiserne Rosa-Luxemburg-Denkmal „Von der Dicken Berta zur Roten Rosa“ (1984) von Igal Tumarkin am Spichernplatz in Berlin (fot. D.Š.)



Abb. 5: Gedenktafel für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht am Olof-Palme-Platz in Berlin (fot. D.Š.)



Abb. 6, 7: Gedenktafel für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht am Neuen See im Tiergarten, Berlin (fot. D.Š.)



Abb. 8: Das Gebäude der 1936/38 von der Wehrmacht errichteten Pionierschule 1, in dem am 8./9. Mai 1945 die Urkunde über die bedingungslose Kapitulation der Deutschen Wehrmacht unterzeichnet wurde. Seit 1994 befindet sich darin der Sitz des Deutsch-Russischen Museums Berlin-Karlshorst (fot. D.Š.).