

JAHRBUCH ZUR LITERATUR  
IN DER DDR

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

von Paul Gerhard Klussmann  
und Heinrich Mohr

BAND 7



2332113

Spiele und Spiegelungen  
von Schrecken und Tod

Zum Werk von Heiner Müller  
Sonderband zum 60. Geburtstag  
des Dichters

herausgegeben  
in Verbindung mit  
Gregor Laschen  
von  
Paul Gerhard Klussmann  
und Heinrich Mohr

1990

Am  
20  
Jah 9

Universität Tübingen  
NEUPHIL. FAKULTÄT  
BIBLIOTHEK

1028/Z

**BOUVIER VERLAG · BONN**

Bernhard Greiner

## „Einheit (Gleichzeitigkeit) von Beschreibung und Vorgang“: Versuch über Heiner Müllers Theater

Die Sätze der Beschreibung versuchen die ‚Sätze‘ zu erfassen, in denen Heiner Müllers Theater orchestriert ist. Notwendig sondern sie, was im theatralen Geschehen zugleich ist: 1. die Grundsituation, auf die die Stücke sich beziehen, 2. den Grundvorgang, den sie entfalten, 3. den Zuschauerpart, 4. die Umorientierung zu einem grundlegend anderen Theaterkonzept. Der Versuch nimmt als leitenden Bezugspunkt *Wolokolamsker Chaussee*<sup>1</sup>, und die reziprok hierzu stehende *Hamletmaschine*<sup>2</sup>, des weiteren die Mythen-Kommentare<sup>3</sup> in *Zement*.

1. Müllers Stücke entwerfen und problematisieren immer neu die Dialektik des geschichtlichen Subjekts wie der revolutionären geschichtlichen Bewegungen. Das ‚Modellieren‘ des Subjekts/des ‚Menschen‘<sup>4</sup> zum Träger und Sinngaranten des Geschichtsprozesses wird — im Sinne der „Dialektik der Aufklärung“<sup>5</sup> — als dessen Dekonstruktion manifest, die Arbeit an der Verwirklichung des geschichtlichen Ziels erweist sich als dessen Zerstörung. Stalin ist nur eine Metapher des Geschichtschi(li)asmus: „DIE REVOLUTION IST DIE MASKE DES TODES DER TOD IST DIE MASKE DER REVOLUTION“ (H 51).<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Von Müller selbst — orientiert an Brechts ‚Versuchen‘ — als „dritten Versuch einer proletarischen Tragödie“ bezeichnet (WCh 84).

<sup>2</sup> Aussagen zur *Hamletmaschine* werden ausführlich entwickelt und begründet in: Verf., *Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur: Heiner Müllers Shakespeare Factory*, in: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West, Jahrbuch 1989.

<sup>3</sup> Müller weist selbst diesen Texten den Status von Kommentaren zu (vgl. I 18).

<sup>4</sup> Verstanden als transzendentalen Grund der Wirklichkeit im Sinne von Foucaults Bestimmung des ‚modern‘, d. h. nach-klassischen Denkens; vgl. „Die Ordnung der Dinge“, dt. Frankfurt 1974, Kap. II,9 („Der Mensch und seine Doppel“).

<sup>5</sup> Vgl. ebd. z. B. „Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt.“ (Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, dt. Frankfurt 1969, S. 33).

<sup>6</sup> Zitate aus Texten Heiner Müllers werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Siglen verwendet werden:

Ex Explosion of a Memory Heiner Müller DDR Ein Arbeitsbuch, hg. von Wolfgang Storch, (Berlin 1988),

GP 2 Geschichten aus der Produktion 2 (Berlin 1974),

H Herzstück (Berlin 1983);

I Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche (Frankfurt 1986),

M Mauser (Berlin 1978),

RW Rotwelsch (Berlin 1982),

SF 1 Shakespeare Factory 1 (Berlin 1985),

WCh Die Schlacht. Wolokolamsker Chaussee (Frankfurt 1988).

Kommentar:

*dein Augenblick/Der Wahrheit IM SPIEGEL DAS FEINDBILD (WCh 74, 84)*

Die heroischen vaterländischen Kämpfer gegen den (deutschen) Aggressor (z. B. in *Wolokolamsker Chaussee I*), die heroischen revolutionären Kämpfer (z. B. in *Mauser, Zement*), die heroischen Kämpfer für den Aufbau des Sozialismus (z. B. in *Der Lohn-drücker, Der Bau, Die Umsiedlerin*) müssen wie die Kämpfer vergangener Zeiten (z. B. in *Philoktet, Der Horatier, Leben Gundlings . . . , Der Auftrag*) töten, zerstören, verraten und vernichten damit das Ziel selbst, für das sie so handeln. Der Kommandeur in *Wolokolamsker Chaussee I* läßt, um seiner Truppe die Angst auszutreiben, den Feigling — statt Gnade walten zu lassen — stellvertretend für die Angst in allen töten. Wenn dies Kommandeur-Ich seinen Part mit der Aussage beendet:

„Und immer geht der Tote meinen Schritt  
Ich atme esse trinke schlafe nachts  
In meinem Kopf der Krieg hört nicht mehr auf“ (WCh 39),<sup>7</sup>

so ist dies nicht als Eingedenken von Schuld aufzufassen — Müllers Psychologie ist weniger rückwärts als handlungsorientiert vorwärts gerichtet —, benannt wird vielmehr die Folge, die Fortführung der Blutspur. Die folgenden Szenen von *Wolokolamsker Chaussee* zeigen die Gewalt, die gegen den Wunsch nach Leben, Gnade und Lachen mobilisiert wurde, sich immer neu im Ich reproduzierend, zeigen entsprechend den geschichtlichen Prozeß wie das Handeln des in ihm zentrierten Subjekts als Todesproduktion. Die Retter des Vaterlandes, die Kämpfer für eine befreite Menschheit, sind die Schlächter, sie tragen wie Neoptolemos eine Last von Toten auf ihrem Rücken, die zum Stimulus wird für weiteres Töten:

„Wozu das Töten und wozu das Sterben  
Wenn der Preis der Revolution die Revolution ist  
Die zu Befreienden der Preis der Freiheit.“ (M 59)

Das ist nicht Dialektik, sondern, wie Müller in einer Shakespeare-Rede erläutert, „Veitstanz der Dialektik“; für den ihm die ‚Moskauer Prozesse‘ Paradigma sind (Ex 100). Dieser ‚Veitstanz der Dialektik‘ ist als die geschichtliche Grundsituation seinen Stücken eingeschrieben, individualpsychologisch wiederholt ihn das Ich, wenn es sich als seine eigene Negation wiedererkennt. Das Abtrennen, Unterdrücken des lächelnd Lebendigen, des Dritten zwischen Feind und Freund<sup>8</sup>, läßt das Ich selbst zur entschiedensten Negation seines Zieles werden, zu einem immer neu nachwachsenden Feind:

„Perseus, der die Gorgo im Spiegel guillotiniert, und wenn der Kopf fällt, ist es der eigene. Wieviel Köpfe hat ein Mensch/Mann in unserm Zeitalter der Spiegel“ (Ex 181).

<sup>7</sup> Auf der Rückseite des Buchumschlags wiederholt, d. h. mit besonderem Gewicht versehen.

<sup>8</sup> Vgl. Christa Wolf *Kassandra*, Darmstadt, Neuwied 1983, S. 121.

Darum erkennt sich das geschichtliche Subjekt stets auf beiden Seiten der Kämpfenden (*Hamletmaschine*, 4. Szene), ist sein ‚Ausweg‘<sup>9</sup> nur, sich in sich selbst zu vernichten. Geschichte im Stillstand, Entropie, ‚Eiszeit‘ (M 97), da sein Träger implodiert — daher Müllers Faszination für Goyas Bild ‚Duell mit Stöcken‘, das zwei Männer vorstellt, die rätselhaft während ihres Kampfes im Erdreich zu verschwinden scheinen.<sup>10</sup>

2. Müllers Stücke lassen eine Bewegung der leitenden Figuren bzw. ‚Stimmen‘ erkennen, aus der zerstörenden Dialektik der Ich-Bildung wie des Geschichtsprozesses hervorzutreten. Das Ich, das sich in seinen ‚Todesproduktionen‘ als geschichtsmächtig definiert,<sup>11</sup> will sich aufgeben, will seine Grenzen aufbrechen, die in der Dialektik von Selbst und Welt gegründet sind, zugleich aus einem Geschichtsprozeß hervorzutreten, der im denkenden und arbeitenden Subjekt zentriert vorgestellt wird. Das führt in den Stücken immer wieder zum Widerruf des Vorgangs der Ich-Bildung wie der teleologischen Interpretation des Geschichts- und Gesellschaftsprozesses. Die Identität von Figur, Stimme, Handlung, Autoren-Rede löst sich zunehmend auf, sei es durch Rücknahme der Strukturierung, sei es durch serielle Vervielfältigung. Die Stücke erweisen sich immer mehr als eine fortschreitende ‚unendliche‘ Rede, die an beliebiger Stelle zur Hörbarkeit hervortritt, Figuren der Geschichte, der Literatur usw. sich als Sprecher aneignet und nicht auf ‚Bedeutung‘ hin zu befragen ist, sondern auf ihr Handeln: Zerreden des Ich: „Soll ich von mir reden Ich wer/Von wem ist die Rede wenn/Von mir die Rede geht Ich Wer ist das . . .“ (H 98).

Kommentar:

*Ich war Hamlet. (M 89)*

Nicht nur ein Sprecher, der mit ‚Ich‘ signalisiert, daß er von sich spricht, vergegenwärtigt und widerruft in der ersten Szene der *Hamletmaschine* die Hamlet-Konstellation (dem Subjekt ist aufgetragen die Zeit einzurenken und es zerbricht unter dieser Aufgabe); mit dem ersten Satz des Stücks kann zugleich auch gegenständlich (in der dritten Person) vom ‚Ich‘ die Rede sein, das als das Ich (neuzeitlicher Philosophie, Geschichtstheorie) immer in der Position des Hamlet war, während es jetzt darum geht, aus dieser Konstellation hervorzutreten. Da aber in ihr das Ich gründet, ist dies gleichbedeutend mit dem „Verschwinden des Ich/des Menschen wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand“.<sup>12</sup> Individualpsychologisch liegt hier die Regression in die Konstellation

<sup>9</sup> Im Sinne des Affen Rotpeter in Kafkas *Bericht für eine Akademie*: „Nein, Freiheit wollte ich nicht. Nur einen Ausweg.“ (Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, hg. von Paul Raabe, Frankfurt 1970, S. 150).

<sup>10</sup> Eine Nachstellung dieses Bildes wiederholt Müller in seiner gegenwärtigen Lohndrucker-Inszenierung (Deutsches Theater Berlin) mit quälender Häufigkeit. (Interpretation des Bildes: Bernd Growe, Duell [Ex 134 ff.] dort auch Abbildung).

<sup>11</sup> Zur Dialektik als Theorie des Todes: Philippe Lacoue-Labarthe, *Die Zäsur des Spekultativen*, in: *Hölderlin Jahrbuch 1980/81*.

<sup>12</sup> Vgl. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, a.a.O. S. 462.

tion vor der Ich-Bildung, also der nicht sicheren Scheidung von Selbst und Welt, nahe. Entsprechend kulminiert die erste Szene der *Hamletmaschine* in der Phantasie einer Rücknahme der Geburt des Ich (ebenso der Schluß des *Auftrag*). Analog wird in Stücken Müllers ein Verschwinden des Ich in der Landschaft (*Der Auftrag, Verkommens Ufer* . . .) vorgestellt oder der Einzug aller Unterscheidung, sei es intersubjektiv (das Gesicht des Geliebten vergeht in vielen Gesichtern [*Zement*, GP 2, 109]), sei es geschlechtlich: „Ich/Kein Weib kein Mann“ (*Verkommens Ufer* . . . [H 97]), sei es zwischen Mensch und Ding (z. B. in *Herzstück*); sei es in den Sprecherrollen auf der Figurenebene (im Sinne der Regieanmerkung „Ophelia [Chor/Hamlet]“ [M 91]), sei es in der nicht mehr von einem Sinnbürgen zusammengehaltenen Präsentation von Zitat-Versatzstücken auf der Autorenebene.

Müllers Stücke vollziehen aber nicht nur solche „Übertretung“,<sup>13</sup> sie fragen vielmehr zugleich nach Formen ihrer Verarbeitung oder nach der Bedingung ihrer Möglichkeit (in manchen Stücken beides zugleich). So bleibt der „Übertretung“ noch ein betrachtendes „Auge“ eingesetzt,<sup>14</sup> worin die Stücke ein traditionelles Moment bewahren, zugleich aber ihre Fragestellung Stringenz gewinnt.

Zur Verarbeitung der „Übertretung“: in *Herakles 2 oder die Hydra* wird das Prinzip der Unterscheidung und damit der Identitätsfestlegung schrittweise eingezogen. Die Bäume, der Boden, der Wald sind das Tier, die Berührungen der Äste sind Proben, „Maßnahmen“ der Vernichtung; im beginnenden Kampf vermischen sich Kämpfer und Gegner, Lust und Tod: „Jeder Schoß, in den er irgendwie geraten war, wollte irgendwann sein Grab sein“ (GP 2, 102), „Im Gewirr der Fangarme, die von rotierenden Messern und Beilen nicht, der rotierenden Messer und Beile, die von Fangarmen nicht . . . zu unterscheiden waren“ (GP 2, 102). Am Endpunkt dieser Bewegung, „in dem weißen Schweigen, das den Beginn der Endrunde ankündigte“ (GP 2, 103) — gerne gebraucht Müller für diesen Punkt der Aufhebung aller Unterscheidung das Bild der „Weißglut“ (vgl. H 37) —, entsteht ein Phantasma, das reziprok ist zur Ich-Auflösung und zum Hinfall der Unterscheidung. Es ist das Gegen-Bild eines ‚Größen-Selbst‘,<sup>15</sup> einer umfassenden, niederzwingenden ‚Größe‘, hier einer totalen „Kampfmaschine“, die ihren Bauplan „lesen“ lernt (GP 2, 103). Man hat aus Wortanklängen solcher Stellen zum Dionysos-Mythos wie zu Aphorismen Nietzsches geschlossen und kritisiert, daß Müller zum Propheten eines „neuen Menschen“, gar eines „Übermenschen“ werde.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Im Sinne von Michel Foucault, Zum Begriff der Übertretung, in: M. F., Schriften zur Literatur, dt. Frankfurt 1979.

<sup>14</sup> Vgl. den Beitrag von Marlies Janz in diesem Band, S. 173–188.

<sup>15</sup> Begriff entsprechend den neueren Narzißmus-Theorien, Zusammenfassung s. Heinz Henseler, Die Theorie des Narzißmus, in: D. Eicke (Hg.), Freud und die Folgen, 2 Bde. (Die Psychologie des 20. Jahrhunderts. 2.3), Zürich 1966–1977, Bd. 1, S. 459 ff.

<sup>16</sup> Vgl. Horst Domdey, Mythos als Phrase: Zur Funktion des Dionysosmythos in Texten Heiner Müllers, in: Bernhard Greiner (Hg.), Liteatur in der DDR. Neue Orientierungen und geschichtliche Bezüge, Michigan Germanic Studies Bd. 8, Ann Arbor 1985 und Ders., „Ich lache über den Neger“. Das Lachen des Siegers in Texten Heiner Müllers, in: Jahrbuch zur Literatur in der DDR Bd. 6, Bonn 1987.

Übersehen wird, daß diese Phantasmen eines neuen ‚Größen-Selbst‘ Signale des Imaginären mit sich führen, die sie als Flucht-Größen, als angemaaßte Größen ausweisen. Wenn Sasportas sich in der undeutlich gewordenen Zeit, da Freiheit und Sklaverei nicht zu scheiden sind (vgl. H 65), zum großen Kämpfer und Hoffnungsträger im Namen der Unterdrückten der dritten Welt erhebt, lacht Debuissou ihn aus (H 64), da er ein revolutionäres Pathos nachäfft, das schon längst desavouiert ist, erweist er die ‚Größe‘ dieses Kämpfers als Chimäre.

*Wolokolamsker Chaussee II* entwickelt solche Verarbeitung des Heraustretens aus der Geschichtsdialektik durch den Aufbau eines neuen imaginären ‚Größen-Selbst‘ historisch konkret. Wieder ist der Ort, an dem die Unterscheidungen ungewiß werden, ein Wald. Hier bezeichnet er die Ungewißheit des Feindes („Die Deutschen überall und nirgends“ [WCh 41]) wie der Existenz der eigenen Truppe, in der dann auch die Hierarchie, die Befehlsgewalt, ins Wanken gerät. Der Kommandeur hat in der Auseinandersetzung mit dem Feind falsch geführt, versagt und hierin wird er erstmals zur Metapher Stalins: „Wie hast du uns geführt Genosse Stalin“ (WCh 42). Auf die undurchdringliche Situation aber antwortet das Ich nicht mit der Rücknahme seines Rechts zur Unterscheidung (am Beispiel der zur Debatte stehenden Degradierung eines Offiziers), sondern mit allegorischer Selbst-Behauptung: „Das Bataillon ist die Sowjetarmee/Der Boden unter unsern Stiefeln heißt/Sowjetunion und ich bin die Sowjetmacht“ (WCh 49). Das Kommandeur-Ich eignet sich alles an, die Armee, das Land, die staatliche Gewalt. So wird es erneut zur Metapher Stalins, wird Stalin umgekehrt zur Metapher des imaginären Größen-Selbst, dessen Erhebung im Heraustreten aus der Dialektik des Geschichtsprozesses zur Debatte steht.

Die Figur, der Name ‚Stalin‘ (ebenso ‚Hitler‘) besetzt in Müllers Stücken zwei Orte. Erst dies verleiht seiner dramatischen Analytik des Geschichtsprozesses ihren besonderen Rang. Stalin/Hitler erscheinen als Verkörperungen der dekonstruktiven Geschichtsdialektik; zugleich stehen sie aber auch im Raum der Identitätsauflösung, des Heraustretens aus der Geschichtsdialektik als Verkörperungen eines angemaaßten, imaginären Größenselbst. Die ‚Übertretung‘, das Zerreißen des Subjekts als Sinnbürgen des Geschichtsprozesses, führt mithin keine utopische Verheißung mit sich, sondern erscheint als Nährboden imaginärer Größenfigurationen, auf die die Stücke als Antwort nur das Lachen bereit haben.<sup>17</sup>

Müllers Stücke fragen aber nicht nur nach Weisen, das Heraustreten aus der Dialektik der Ich-Bildung wie des Geschichtsprozesses zu verarbeiten, sondern auch nach der Bedingung der Möglichkeit solchen Heraustretens. Das ist in *Hamletmaschine* und *Wolokolamsker Chaussee* die Funktion der jeweils vierten Szene.

Die ersten drei Szenen der *Hamletmaschine* haben einen Aufstand gegen, ein Heraustreten aus der Hamlet-Konstellation vorgestellt, das zugleich das Ophelia-Paradigma

<sup>17</sup> Zum Lachen bei Heiner Müller: Verf., Über das Lachen und die Komödie, mit ständiger Rücksicht auf die Dramatik Heiner Müllers, in: Verf., Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen, Frankfurt 1986.

explodieren läßt. Dann stellt sich die Frage, was aus der subversiven Vergegenwärtigung beider Paradigmen in der gegebenen geschichtlichen Stunde wird. Für diese steht der niedergeschlagene Ungarn-Aufstand, aber auch die Situation, daß das Ich sich auf der Seite der Aufständischen und zugleich der Machthaber weiß, so sich nur in sich selbst vernichten kann. Die historische Konkretisierung zeigt die beiden Paradigmen keineswegs als überwunden. Entsprechend tritt das Hamlet-Ich als „belebter Bluthund“ (M 97) wieder in sie ein, bleibt es, wie das Ophelia-Ich mit seinem Widerruf „wildharrend/in der furchtbaren Rüstung/Jahrtausende“ (M 97) in der Konstellation verfangen, die es subversiv vergegenwärtigt hat. Die Möglichkeit, die Position des Subjekts als Träger und Zentrum des Geschichtsprozesses aufzubrechen, wird historisch verneint. Als Ausweg aber deutet das Stück an, von der Ebene des Dargestellten zur Darstellung überzugehen, d. h. vom Hamlet-Ich zum Hamlet-Darsteller und dessen Autor. Wenn das Hamlet-Subjekt im Geschichtsprozeß als dessen Sinnbürge gefangen bleibt, so kann dessen Dezentrierung doch in der Textpraxis als Verschwinden des Autors aus der Bewegung des Textes vorweggenommen werden.

Gegenüber der expliziten Dezentrierung des Subjekts in den Explosionen der Hamlet- und Ophelia-Konstellation bleibt *Wolokolamsker Chaussee* im Umkreis realhistorischer Konstellationen. So stellt sich hier in der vierten Szene die Frage nach der Möglichkeit der ‚Übertretung‘ der Geschichtsdialektik als Frage nach der Möglichkeit ihrer ‚wunderbaren‘ Vollendung. Die Antwort ist die ‚Greuelmär‘ (WCh 59), daß sich die dekonstruktive Dialektik durch ihre einfache Umkehrung immer weiter erhält, indem sie die Ordnungswidrigkeit für die Ordnung, den Staatsfeind für die Staatssicherheit selbst produziert, vielleicht schon immer produziert hat (vgl. WCh 60). Das aber heißt: die Dialektik des Geschichtsprozesses läßt sich in der gegebenen geschichtlichen Stunde nicht aufbrechen (wie das Zerreißen des Hamlet- und Ophelia-Paradigmas im Geschichtsprozeß keinen Ort hat), was sich stattdessen einstellt, sind Ersatz-Übertretungen, groteskes Einswerden von geschichtstragendem Subjekt und Ding/Holz des Schreib-tischen, für das — entsprechend dem Kafka Signal des Untertitels — das Lachen Odradeks vorgestellt werden kann: „es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. . . . oft ist er lange stumm, wie das Holz, das er zu sein scheint“.<sup>18</sup>

Die vierten Szenen von *Hamletmaschine* und *Wolokolamsker Chaussee* haben einen ‚transzendentalen‘ Status: sie bestimmen — und verneinen — die Bedingung der Möglichkeit eines Heraustretens aus der Geschichtsdialektik. Eine vergleichbare Funktion erfüllt der Monolog des Ich im *Auftrag*, ansatzweise die Mythen-Kommentare in *Zement*. *Bildbeschreibung* stellt solch eine transzendente Szene ‚pur‘ vor und erlaubt entsprechend, verlangt vielleicht sogar die Zuordnung zu anderen Stücken als Reflexion der Bedingung der Möglichkeit der dort vorgestellten Prozesse. So hat zumindest Robert Wilson sich dieses Stück angeeignet, als explizites Reflexionsmedium von

<sup>18</sup> Kafka, Die Sorge des Hausvaters, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., S. 140).

*Alkestis*<sup>19</sup> oder als implizites Bildreservoir für seine Inszenierung der *Hamletmaschine*.<sup>20</sup> Analog hat Ivan Stanev dieses Stück mit Müllers Bühner-Preis-Rede und dem *Woyzeck* verbunden.<sup>21</sup>

3. Die Bedingung der Möglichkeit, aus der Dialektik des Geschichtsprozesses wie der Subjektbildung herauszutreten, wird für die Figuren Müllers verneint. Die Textpraxis der Stücke aber vollzieht diese Bewegung im ‚Dezentrieren‘ der Position des Autors wie des Zuschauers. Diese erscheinen nicht mehr als Autorität, bezogen auf die sich das Vielstimmige der Zeichen doch noch zu einem Sinn konsolidieren ließe. Müllers Textpraxis erschließt sich daher nicht im Prinzip ‚Montage‘, da in dieser der Zusammenstoß semantisch getrennter Einheiten gerade an die ‚höhere Geistesgegenwart‘ des tätigen Rezipienten appelliert, das Disparate zu synthetisieren. Müllers Textpraxis erschließt sich vielmehr als ‚Intertextualität‘, d. h. als Interaktion mehrerer Zeichensysteme derart, daß der eine ‚Text‘ andere Bedeutungskontexte aufruft, um seine Festlegung auf einen Sinne gerade zu dementieren,<sup>22</sup> womit sowohl der Autor als auch der Zuschauer die herausgehobene Position des Sinnbürgen verlieren.

Kommentar:

*Es geht . . . nur noch mit Überschwemmungen. (I 20)*

Mit der historischen Situierung des Grundvorgangs wird in der *Hamletmaschine* das Heraustreten aus der Hamlet- und Ophelia-Konstellation verneint. Die intertextuelle Praxis der Zitationen beider Paradigmen aber — insofern die aufgerufenen Zeichensysteme und Bedeutungskontexte *nicht* mehr von einem übergeordneten Bewußtsein geregelt und kontrolliert werden — vollzieht in der Textpraxis, was die historische Erfahrung verweigert: das Verschwinden eines herrschaftlichen, hierarchischen Sinns (in der klaren Unterscheidung von Signifikant und Signifikat) aus dem Wort, der Rede, das Verweigern einer endgültigen Referenz auf ein individualisierbares Sprecher-subjekt. Solche Textpraxis arbeitet am ‚Verschwinden des Autors‘,<sup>23</sup> das Müller immer wieder für sich beansprucht (z. B. RW 97).

„Man muß“, sagt Müller, „jetzt möglichst viele Punkte gleichzeitig bringen, so daß die Leute in einen Wahlzwang kommen. . . . Es geht, glaube ich, nur noch mit Überschwemmungen“ (I 20). Wenn Müller aber in seinen Stücken derart „den Leuten so

<sup>19</sup> Stuttgarter Inszenierung 1987.

<sup>20</sup> New York und Hamburg 1986, Beschreibungen und Kommentare hierzu: Theater heute 1986 H. 12.

<sup>21</sup> Theater „Sofia“ 1987/88, gezeigt auf der Heiner Müller Werkschau, Berlin 1988.

<sup>22</sup> Zum gegenwärtigen Stand der Diskussion um Konzepte der Intertextualität (in Auseinandersetzung mit Konzepten Michail Bachtins und Julia Kristevas): Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hg.), Intertextualität, Tübingen 1985; Rainer Warning, Imitatio und Intertextualität, in: Interpretationen. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner, hg. von K. W. Hempfer u. a., Wiesbaden 1983; Renate Lachmann (Hg.), Dialogizität, München 1983; Klaus W. Hempfer, Poststrukturale Texttheorie und narrative Praxis, München 1976.

<sup>23</sup> Im Sinne von Michel Foucault, Was ist ein Autor?, in: M. F., Schriften zur Literatur, dt. Frankfurt 1979.

viel [aufpackt], daß sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen“ (I 20)<sup>24</sup>, so ist entscheidend, daß die vielen, durch indirekte und direkte Zitationen berufenen Zeichensysteme und Bedeutungskontexte *nicht* den Appell mit sich führen, in einer neuen, ‚höheren‘ Bedeutungsfigur integriert zu werden. Indiz hierfür ist, daß die Textpraxis die Vielfalt der Zeichenelemente nebeneinander läßt, sie isoliert, Eindeutigkeit durch Vervielfältigen sinngebender Kontexte unterläuft. Ziel solcher ‚Anreicherung‘ aber ist die ‚Zerstreuung‘ von Sinn und mit dieser die ‚Zerstreuung‘ von Autor und Rezipienten als Sinnbürgen. Grundform der Anreicherung mit immer neuen Zeichensystemen und Bedeutungskontexten ist für Müller der Mythos: „Der Mythos ist ein Aggregat, eine Maschine, an die immer neue und andre Maschinen angeschlossen werden können. Er transportiert die Energie, bis die wachsende Beschleunigung den Kulturkreis sprengt“ (Ex 100). Entsprechend schließt die Regiebemerkung zu *Bildbeschreibung* an einen Kontext, der sich etablieren könnte, immer wieder einen anderen an (Euripides’ *Alkestis*, das No-spiel *Kumasaka*, die *Odyssee*, Hitchcocks *Vögel*, Shakespeares *Sturm* [ShF 1, 14]), oder erhalten Szenen bewußt vieldeutige Titel oder Untertitel als Signale für eine ‚semiotische Lektüre‘ als angemessenes Rezeptionsverhalten. ‚Semiotische Lektüre‘ besagt, daß die Zeichen nicht auf einen konsistenten Sinnzusammenhang hin zu ordnen und zu denotieren sind; von der aufgebotenen Zeichenvielfalt soll vielmehr ‚Gebrauch‘ in dem Sinne gemacht werden, daß unterschiedliche Kombinationen der Zeichensysteme nebeneinander als berechnete Les-Arten durchgegangen werden. So betont Rainer Grübel, daß der Titel von *Wolokolamsker Chaussee I*, „Russische Eröffnung“, zumindest drei gleichberechtigte Les-Arten erlaubt:<sup>25</sup> spezifisch russische Eröffnung (der Akzent liegt auf dem Attribut), öffentlich Machen von etwas bis dahin Verborgenen und konventionalisierter Eröffnungszug analog z. B. bestimmten Eröffnungen im Schachspiel. Entsprechend gibt die Regiebemerkung zur zweiten Szene der *Hamletmaschine* an, daß dieser Part von der Ophelia-Figur, ebenso aber auch vom Chor oder von Hamlet oder von einer Kombination dieser Gruppen gesprochen werden könne (vgl. M. 91).

„Kentauren“, der Titel von *Wolokolamsker Chaussee IV* erhält die Anmerkung „Kentauren altgriechisch für Amtsschimmel“ (WCh 65), womit aber Bedeutung nicht festgelegt, sondern vervielfältigt wird. Denn die Kentauren sind in den griechischen Mythen das Gegenteil von Amtsschimmeln: gewalttätige, lüsterne Wesen, die, zur Hochzeit des Lapithenkönigs Peirithoos eingeladen, die lapithischen Frauen in ihre Gewalt zu bringen suchten, wie auf dem Fries des Pergamonaltars dargestellt, der bei Peter Weiss zum Bezugspunkt einer „Ästhetik des Widerstands“ wird. So ist die Szene als Geschichte eines Amtsschimmels zu gestalten, der vielleicht die letzte „Hoffnung“, verflüchtigt zu einer „Ästhetik des Widerstands“, zu Ende bringt, ebenso aber als Ein-

<sup>24</sup> Zu den Bedeutungskontexten, die in *Wolokolamsker Chaussee I* berufen werden, s. den Beitrag von Rainer Grübel in diesem Band, S. 115–146; zu den vielfältigen Zeichensystemen, die in *Hamletmaschine* berufen werden, vgl. Interpretation des Verf., s. Anm. 2.

<sup>25</sup> S. Beitrag in diesem Band.

bruch triebhafter, brutaler Gewalt in das Fest der Kulturation der Triebe und beide wie weitere Möglichkeiten, die der Titel eröffnet, sind mit der Alternative zu kombinieren, die der Untertitel bereithält: „Ein Greuelmärchen aus dem Sächsischen des Gregor Samsa“ (WCh 59), was die Szene als Greuelmärchen *über* Gregor Samsa, ins Sächsische versetzt, vorstellen lassen kann, ebenso aber auch als Produkt, wie es nur ein Gregor Samsa, wenn er sächsisch dächte und spräche, hervorbringen kann. Die Vervielfältigung der Les-Arten geht weiter. Es folgt ein Zitat aus Shakespeares *Sturm*, so daß die Szene auch als Metapher von Prosperos Zauberwelt vorzustellen ist, zugleich ist das Bild der „brave new world“ durch die frühere Verwendung als Titel von Huxleys Satire auf materialistische Utopie als analoge Satire oder Satire dieser Satire zu gestalten. Und auch der anschließende Einsatz der Ich-Erzählung eröffnet nochmals eine Alternative: das Berichtete kann insgesamt ein Traum sein, ein Alptraum (allerdings steht in der zweiten Zeile [„ich wachte auf“] nicht das Präsens, die Zeitform der Traumerzählung, der Bericht geht aber in der dritten Zeile in dieses Präsens über — im Vergleich mit dem Beginn von Kafkas *Verwandlung* fehlt auch die ausdrückliche Abweisung des Traumstatus: „es war kein Traum“<sup>26</sup>), das Berichtete kann aber ebenso Geschehen *nach* dem Traum sein, nach dem Alptraum z. B. des Geschichtsprozesses, zugleich könnte es vorstellen, was dieser Alptraum als Wunscherfüllung produziert. Alle diese Möglichkeiten sind nicht zugunsten einer Les-Art bzw. durch Festlegen einer Bedeutungshierarchie zu entscheiden, sondern verweisen auf den ‚Gebrauch‘ der Szene zu ‚semiotischer‘ (statt hermeneutischer, d. i. auf das Herausarbeiten eines konsistenten Sinns gerichteter) Lektüre. Mit der Vielfalt von Zeichensystemen und Bedeutungskontexten, die die Stücke etablieren, sollen in Variationen von Kombinationen nicht Antworten, sondern immer neue Fragen gestellt, immer neue Möglichkeiten von Bezügen wie Nicht-Zusammenhängen durchgespielt werden. Ziel ist dabei nicht Beliebigkeit von Les-Arten, sondern nach Zusammenhängen fragen zu lassen, wo solche nicht vermutet, ebenso nach Nicht-Zusammenhängen und Zufalls-Nebeneinander oder Ablösungen, wo dem auf Sinn hin orientierten Rezipienten Zusammenhänge gerade wichtig wären. Der Rezipient ist tätig, aber nicht in der Akkumulation, sondern in der Zerstreuung von Sinn, womit er seine eigene, wie des Autors Position als Sinnbürgen ‚zerstreut‘. Durch eine versteckte Anspielung hat Müller mehrfach angezeigt, welche Position vor allem er dem Rezipienten verweigert. Mehrfach spricht Müller vom „lidlosen Blick“ (Ex 47, 100), womit er auf Kleists berühmte Vorstellung vom Bildbetrachter anspielt, der auf Friedrichs Seelandschaft blicke, „als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären“.<sup>27</sup> Verweigert wird damit, angesichts der unermeßlichen Vielfalt der Bedeutungskontexte, die die Einbildungskraft, im Sinne von Kants Theorie des Erhabenen, in ihrem Vermögen der Synthese zusammenbrechen läßt, den Blick nach innen zu wenden (das wäre das

<sup>26</sup> Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, a.a.O., S. 56.

<sup>27</sup> *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Helmut Sembdner, Bd. II, München 1983, S. 327.

Schließen der Augenlider), um bei der Vernunft Hilfe zu suchen. Auf den Abbruch, den die Vielfalt der Bedeutungskontexte dem Betrachteten tut, der sie auf einen Begriff bringen will, wird nicht mit einer strahlenden Erhebung eben dieses Betrachteten in seiner moralischen Größe (d. i. des geschichtsmäßigen Subjekts, so noch bei Brecht) geantwortet. Der ‚lidlose Blick‘ auf solche Textpraxis verlangt demgegenüber das Erstellen immer neuer ‚Durchgänge‘, die den Sinn zerstreuen und mit ihm das synthetisierende Subjekt. So leistet die Textpraxis, was für die Figuren der Stücke in der Bedingung seiner Möglichkeit zuletzt verneint wird.

Die besondere Produktivität der Zusammenarbeit von Heiner Müller und Robert Wilson mag darin gründen, daß Wilson auf diese Textpraxis mit einer analogen Theaterpraxis antwortet. Diese interpretiert nicht den Text, sondern stellt ihm Zeichensysteme bereit, in denen sich wieder neue Durchgänge für all die Alternativen eröffnen, die der Text schon aufruft (z. B. in der Inszenierung der *Hamletmaschine*) oder Wilson läßt seine vielfältigen, gleichfalls auf die Anreicherung immer neuer Zeichensysteme angelegten Szenen im Kontext von Zitaten aus Stücken Müllers durchlaufen (z. B. im Kölner Teil von *CivilwarS*, der mit Zitaten aus dem *Leben Gundlings* . . . arbeitet). Dies nicht-mimetische, sondern auf Entstehen immer neuer Les-Arten gerichtete Verhältnis von Text und Theater hebt Müller an Wilsons Arbeit besonders hervor:

„Er würde nie einen Text interpretieren, was die übliche Art von Regisseuren im europäischen Theater ist, mit Texten umzugehen. . . . Was der Text sagt, sagt der Text. Das muß der Schauspieler nicht noch sagen oder der Regisseur jetzt noch auslegen und interpretieren. Wilson interpretiert nie, und das finde ich eine ganz wesentliche Qualität, und das interessiert mich. Da ist ein Text, und der wird abgeliefert, aber nicht bewertet und nicht gefärbt und nicht interpretiert. Er ist da. Genauso ist ein Bild da, und das Bild wird auch nicht interpretiert, es ist erstmal da.“ (I, 153)

4. Müllers Textpraxis ist auf die Zerstreung des Sinns gerichtet. Das schließt Verweigerung eines denotativen Bezugs zwischen Zeichen und Bezeichnetem ein, entsprechend zwischen Wirklichkeit und Idee, erfahrener geschichtlicher Situation (auch der revolutionären Bewegungen) und Sozialistischer Theorie. Die Theaterpraxis aber, auf die hin Müllers Stücke orientiert sind, geht nicht in dieser Zerstreung auf, verbindet sie vielmehr mit einer ‚Ablenkung‘ der Zeichenrelation, die zu einem grundlegend anderen Theaterkonzept führt. Die verweigernde Verbindung von Bezeichnendem (Spiel des Schauspielers) und Bezeichnetem (bedeutetem Spiel) wird abgelenkt zur Verbindung von Bezeichnendem (Signifikant) und dessen materiellem Substrat, der Handlung des Spielers hier und jetzt in seiner körperlichen Präsenz. So scheint ein Theater auf, das das Verschwinden des präsentischen Spieler-Körpers in der gespielten Figur und damit in der symbolischen Ordnung der Zeichen/Texte widerruft, im Sinne der Forderung Artauds, „die Unterwerfung des Theaters unter den Text zu durchbrechen“.<sup>28</sup> Mit der körperlichen

<sup>28</sup> Das Theater der Grausamkeit, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, dt. Frankfurt 1969, S. 95.

Gegenwart des Spielers — statt des durch sein Spiel Repräsentierten — wird der Ereignischarakter des Theaters betont, was heißt, „die Geschlossenheit der Repräsentation“<sup>29</sup> aufzubrechen, das von den Figuren ‚Gesagte‘, die produzierten Zeichen, zurückzuholen von der bedeuteten Welt (die immer an einem ‚anderen Ort‘ ist) in die Wirklichkeit der Spieler hier und jetzt der theatralen Veranstaltung. Zeichentheoretisch schließt solche ‚Ablenkung‘ des Zeichenbezugs vom Bezeichneten zum Zeichen produzierenden Körper die Konkretisierung der Zeichen ein (im Sinne ‚konkreter Poesie‘, die die Autonomie der Zeichen gegenüber Bedeutungen betont), ebenso die Materialisierung der Zeichen (insofern dessen sinnliche/körperliche Qualitäten wichtig werden). Der Ereignischarakter aber, den das Theater im Zurückholen der geschaffenen Zeichen in die körperliche Wirklichkeit der Spieler gewinnt, hat als Fluchtpunkt eine neue Art magisch kultischer Wirklichkeit, wie dies gleichfalls die Visionen Artauds entwerfen.

Kommentar:

*Einheit (Gleichzeitigkeit) von Beschreibung und Vorgang (GP 2, 133)*

„Ich glaube grundsätzlich“, so Müller in einem Gespräch 1975, „daß Literatur dazu da ist, dem Theater Widerstand zu leisten. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das Theater produktiv, oder interessant“ (I 18). Daß Dramatiker ein grundlegend anderes Theater verlangen, kann auch Rhetorik der Verteidigung sein; nur an den Stücken kann diese Forderung ihr Recht erweisen. In seiner Regiebemerkung zu *Zement* bestimmt Müller zum Kommentartext *Herakles 2 oder die Hydra*: „Der Hydratext kann nur als Vorgang begriffen werden, d. h. wenn, mit welchen Mitteln immer (Pantomime, Schrifffilm, Ton), die Einheit (Gleichzeitigkeit) von Beschreibung und Vorgang dargestellt wird (was die bloße Rezitation nicht kann)“ (GP 2, 133). Abgewehrt wird damit ‚Beschreibung‘, die auf etwas Abwesendes verweist und entsprechend vom Spieler verlangt, sich in seiner Wirklichkeit zugunsten des Bedeuteten vergessen zu machen. Stattdessen soll sich die ‚Beschreibung‘ (von Herakles’ Kampf) mit dem ‚Vorgang‘, d. i. mit dem körperlich-materiellen Geschehen hier und jetzt, verbinden. Die Beschreibung von Herakles’ Kampf mündet, wie erläutert, in die Auflösung des Prinzips der Unterscheidung (von Selbst und Welt, Kämpfer und bekämpftem Gegenüber) und damit der Identität, entsprechend Auflösung der Zeichenordnung, die im Prinzip Unterscheidung gründet (ein Zeichen ist erst durch die Unterscheidung von einem anderen Zeichen).<sup>30</sup> So ist die Verweisung von Signifikant und Signifikat negiert. Die Regiebemerkung setzt an deren Stelle die Einheit von Beschreibung und Vorgang, was heißt, daß der Spieler die von ihm geschaffenen Zeichen in seine körperlich-präsentische Wirklichkeit zu-

<sup>29</sup> Jacques Derrida, *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*, in: J. D., *Die Schrift und die Differenz*, dt. Frankfurt 1972.

<sup>30</sup> Im Sinne der Zeichentheorie Saussures, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hg. von Ch. Bally u. A. Sechenhaye, dt. Berlin 1967.



rückholt. Die Zeichen gewinnen damit statt Verweisungs- Ereignischarakter. Wo immer dies unberücksichtigt bleibt, werden Inszenierungen Müllers falsch pathetisch, tautologisch oder unfreiwillig komische Rezitationen von Zitatfetzen.

Die geforderte „Einheit von Beschreibung und Vorgang“ wird in Karge/Langhoffs Inszenierung von *Verkommenes Ufer* . . .<sup>31</sup> in der dritten Szene so verwirklicht, daß der Spieler des Jason den langen Ich-Monolog spricht, ihn aber nicht ‚darzustellen‘ versucht — was Verdopplung wäre, die Müller immer wieder als Mißgriff abwehrt —, sondern mit einem völlig unabhängigen körperlichen Geschehen verbindet. Mit entblößtem Oberkörper, so den Körper selbst betonend, läuft der Spieler, den Text sprechend, unentwegt auf der Stelle. Gerade dadurch, daß Körpergeschehen des Spielers und Text *nicht* mimetisch verbunden werden — Geheimnis auch der Regiearbeit Wilsons —, wird das Wort/der Text in die Wirklichkeit des hier und jetzt agierenden Körpers zurückgeholt, wird eine Einheit erreicht von Wort und Handlung, die dem Gesamtvorgang den Charakter eines kultischen Geschehens verleiht, das auf eben solcher Einheit beruht. So wird der im Text (in der Zerstreuung des Sinns) verweigerte bzw. destabilisierte Bezug von Signifikant und Signifikat abgelenkt zum Bezug von Signifikantem und dessen materiellem Substrat (der Wirklichkeit der spielenden Körper). Dieser ‚materialistischen Wendung‘ der Zeichenrelation entspricht die Nähe zum Circus, die Müllers Stücke wiederholt akzentuieren. Denn in der Circus-Veranstaltung verweisen die Zeichen der Spieler nicht von sich weg auf ein Bedeutetes, sondern auf den Agierenden hier und jetzt, auf die Geschicklichkeit seines präsentischen Körpers. Ebenso erschließt sich in diesem Zusammenhang Nähe wie Differenz von Müllers Theater zum Lehrstück Brechts. Beide akzentuieren den Ereignischarakter des Spiels. Im Lehrstück hat das Spiel nach der bekannten ‚Basisregel‘ Bedeutung nur für die Spieler. Durch diese Einschränkung gewinnt es Ereignischarakter des Spiels zurück und wahrt doch — eben für die Spieler — Bedeutung, deren Zerstreuung Müllers Stücke betreiben. Im Unterschied zum Lehrstück gewinnt Müllers Theater Ereignischarakter nicht durch Beschränkung des Gesamtvorgangs auf die Spieler, sondern durch Rückholen der Zeichen in die materielle Wirklichkeit der Spieler. Die so erreichte *Gegenwart* des Textes, des Theaters als Ereignis, gibt Müllers Stücken auch einen besonderen Zugang zum Mythos. Denn ist Aneignen von Mythen einerseits Distanzierung ehemals undurchschaubarer Wirklichkeit durch Fort- und Umerzählen von Geschichten,<sup>32</sup> so wird diese „Arbeit am Mythos“ belanglos, bloßes Bildungszitat, wenn sie sich nicht an immer neuer *Gegenwart* des zu Distanzierenden abarbeitet,<sup>33</sup> was aber ein entsprechendes „Theater der *Gegenwart*“ voraussetzt. Das verwirklicht Müller in der Ver-

<sup>31</sup> Uraufführung Bochum 1983, zu dieser Inszenierung: Programmbuch Nr. 44 des Schauspielhauses Bochum.

<sup>32</sup> Hierzu: Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt 1979.

<sup>33</sup> Wie Freud und Horkheimer/Adorno die Erfahrbarkeit von Mythen als unmittelbare *Gegenwart* herausarbeiten; hierzu Verf., *Die variierbare Geschichte und die zitierbare Gestalt: Übertretung und Übertragung als Möglichkeiten des Umgangs mit dem Mythos*, in: *Michigan Germanic Studies* s. Anm. 16, S. 52 ff.

bindung von Signifikantem und materiellem Substrat des Zeichenproduzenten. Sein Theater der Zitationen, der Zerstreuung von Sinn, *muß* aber solche *Gegenwart* gewinnen, da es nicht in einem Abwesenden — der Bedeutung, auf die die Zeichen verweisen würden — seinen Fluchtpunkt hat.

Ist aber diese theatrale Praxis, die auf Einheit von Signifikantem und dessen materiellem Substrat gerichtet ist, Selbstzweck? Wenn Müllers Stücke — im Sinne Artauds — auf ein Theater als Ereignis zulaufen, so bleibt zu fragen, ob darin etwas ‚transportiert‘<sup>34</sup> wird. Der Hydratext führt in der ‚Beschreibung‘ an den Punkt, da die Zeichenordnung — im Aufheben des Prinzips der Unterscheidung — aufgebrochen wird. Der ‚Vorgang‘ des Spielers aber, der zu den Zeichen seine körperliche Wirklichkeit hinstellt, der seinen Körper im Bedeuteten nicht verschwinden läßt, macht die Unterwerfung des Körpers unter Zeichengebote kenntlich, indem er sie verweigert.

So zeichnet sich der mögliche utopische Gehalt der Theaterpraxis ab, auf die Müllers Stücke hin orientiert sind: im Akzentuieren des Vorgangs, da Körper Zeichenordnungen, Bedeutungen unterworfen werden, da ihnen etwas ‚eingeschrieben‘ wird, dies rückwärts zu lesen, wie Herakles den Bauplan der Maschine lesen lernt, die die nicht mehr unterscheidbare Einheit von Herakles/Hydra ist. Der Vorgang der ‚Einschreibung‘ wird rückwärts gelesen, wenn die Signifikanten und ihr materielles Substrat nicht im Signifikat verschwinden, sondern dieses zerstreuen, indem sie dessen kontingente Verbindung mit dem Signifikanten herausstellen.

So läßt sich das Bild von der „Landschaft jenseits des Todes“ (ShF 1, 14) deuten, das Müller für *Bildbeschreibung* gebraucht: wenn das Zeichen Abwesenheit der Sache ist,<sup>35</sup> so wird in der ‚abgelenkten‘ Zeichenrelation nicht dieser Bezug des Mangels affirmiert, sondern das Zeichen aus der Relation der Abwesenheit in eine der *Gegenwart* zurückgeholt, wofür Müller in einem Brief an Erich Wonder das hohe Wort der ‚Auferstehung‘ bemüht:

„Wenn wir ein Theater haben, wird es ein Theater der Auferstehung sein . . . das Bühnenbild ein Reiseführer durch die Landschaften jenseits des Todes“ (Ex 47).

<sup>34</sup> ‚Transport‘ im Sinne von Hölderlins „Anmerkungen zum Oedipus“.

<sup>35</sup> Vgl. Botho Strauß, *Trilogie des Wiedersehens*: „Wo ein Bild ist, hat die Wirklichkeit ein Loch. Wo ein Zeichen herrscht, hat das bezeichnete Ding nicht auch noch Platz“ (Stuttgart 1978, S. 39 f.).