

Zum Begriff des ästhetischen Materials in Heiner Müllers Poetik

Von der Gemeinsamen Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften
der Universität Hannover
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. Phil.)
genehmigte Dissertation

Von José Galisi Filho
Geboren am 28.08.1962 in São Paulo (Brasilien)
2003

Inhaltsverzeichnis

4	Einleitung
22	Kapitel 1
	Adorno und die These des avanciertesten Materials
22	1.1 Die Form als polemische Sprache des Werks
25	1.2 Material und Intention
31	1.3 Peter Bürgers pluralistische Lesart gegen den „Dezisionismus“ künstlerischer Wertung
37	1.4 „Institution Kunst“ als hermeneutische Kategorie. Material als Vermittlungsinstanz der performativen Krise der Avantgarden
50	Kapitel 2
	Die Wertigkeiten des Begriffs des Materials in der Poetik Heiner Müllers
50	2.1 Einleitung
55	2.2 „Neuer Realismus“: „Der Schrecken als erste Erscheinung des Neuen“ - Moderne, Avantgarde und Realismus bei Heiner Müller in einem postavantgardistischen Horizont
80	2.3 Material als Widerstand, Produktivität und Selektion
95	2.4 Die Haltungen und Polaritäten des Materials: „Fatzter+/-Keuner“ - Die „Austreibung“ des Autors aus der Wirklichkeit des Materials
120	2.5 Die Exterritorialität der Montage und Collage: Aporien des historischen Subjekts bei Müller: Ein Beispiel
134	Kapitel 3
	Dialektik des Realismus und Fragments in der Peripherie
134	3.1 Einleitung
139	3.2 „Deplazierte Ideen“: eine ideologische Komödie
146	3.3 Das Anthropophagische Manifest als „synthetisches Fragment“ in der Peripherie
156	3.4 Die Kritik der Anthropophagie als Metaphysik der Nationalität: Das Nationale durch Subtraktion
174	4 Schluß
179	5 Literaturverzeichnis
184	6 Anhang
184	6.1 Interview mit Peter Bürger über seine „Theorie der Avantgarde“
190	6.2 Interview mit Hans Magnus Enzensberger über das „Ende der Kunst“
194	6.3 „Anthropophagisches Manifest“
198	6.4 „Manifesto Antropofágico“
202	6.5 „Manifesto da Poesia Pau-Brasil“

Abstract

Ausgehend von Peter Bürger's Einwänden zum Konzept des ästhetischen Materials bei Adorno, d.h. von dessen Deisionismus künstlerischen Wertung und historischer Einheitlichkeit als unbewusster und notwendiger Ausdruck der Gesamtheit des Zeitgeistes, haben wir die Wertigkeiten des Materialbegriffs in Heiner Müllers Poetik untersucht. Dieser Begriff besitzt für den Autor sowohl eine Schlüsselstellung in seiner Selbstreflexion als Künstler als auch für die Art, wie er die zeitgenössische Produktion liest, insbesondere die postavantgardistische. Für Heiner Müller durchläuft die Kritik des ästhetischen Materials im Zusammenhang mit der Autonomie ebenfalls den Ästhetizismus und mündet in die Formulierung eines literarischen postavantgardistischen Realismusbegriffs an der Peripherie des Systems als Pluralisierung und Erweiterung des ästhetischen Materialbegriffs nach dem Zyklus der historischen Avantgarden. Aus diesem Grund stellen wir Heiner Müller in die Nähe des brasilianischen Dichters, Dramatikers und Romanciers Oswald de Andrade, der in seinem „Anthropophagischen Manifest“ von 1928 eine „kannibalische“ Verschlingung der europäischen Kultur, auf dem Höhepunkt der historischen Avantgarde, vorschlug. Dabei lässt sich erkennen, dass die Funktionalität der europäischen Ideen in diesem neuen Kontext einen völlig veränderten Sinn gewinnt.

Schlagwörter: Heiner Müller, ästhetisches Material, ästhetisches, Autonomie

Starting from Peter Bürger's objections in regard of the concept of the aesthetic material by Adorno, i.e. of its one-sided aesthetic decisionism rooted in the idea that only one material is able to reflect the state of the social development without consciousness as necessary expression of a given epoch, we aim to investigate the different valencies of the concept of material in Heiner Müller's poetics and its key position such for his role as author as for his reflection as an artist and for the way he evaluates the contemporary production, particularly the post-avant-garde. Müller's criticism of the aesthetic material also passes through the aestheticism in connection with the bourgeois autonomy and pledges for a free availability of different stocks of materials after the decline of the modernism and the cycle of the historical avant-gardes, leading into the a new realism concept at the periphery of the system as pluralistic reading of the historical modernism. For this reason we approach Heiner Müller to of the Brazilian poet, dramatist and novelists Oswald de Andrade, who suggested in its “Anthropophagic Manifest” of 1928 the devoration of the European culture in a “canibalistic” way on the highlight of the historical avant-gardes. Thus its is possible to recognize that the functionality of the European ideas in this new context wins a completely new meaning.

Keywords: Heiner Müller, aesthetic material, aesthetic autonomy

Einleitung

Die vorliegende Dissertation widmet sich der Analyse des Begriffs des ästhetischen Materials in der Poetik Heiner Müllers und betrachtet sein Werk ausschließlich unter diesem Gesichtspunkt. Als Bezugspunkt für die Lektüre dienen hauptsächlich seine Essays sowie Interviews, Gespräche und Reden, deren Zusammenhang mit Müllers spezifischen künstlerischen Verfahren zu zeigen sein wird.

Acht Jahre nach seinem Tod erweist sich Heiner Müllers Werk immer mehr als eine strategische Referenz für das Verständnis des zeitgenössischen ästhetischen Prozesses und gleichzeitig als Beispiel einer seiner expressivsten Schöpfungen. Das Ansehen und die Anerkennung, die es als literarischer und theatralischer Ausdruck fand, spiegelt sich auch im unermüdlichen kritischen Bemühen von Germanisten wider, nicht nur in Deutschland, sondern auch in den verschiedenen Ländern, in denen es übersetzt und inszeniert wurde.

In diesem Sinne scheint auch Heiner Müllers Internationalität der universellen Kraft der Moderne zu entsprechen, die, wie Hans Magnus Enzensberger¹ einmal über den Zyklus der historischen Avantgarde bemerkte, gleichzeitig zu Beginn unseres Jahrhunderts in verschiedene Kontinente und Sprachen eindrang und die traditionellen Koordinaten der Begriffe „Zentrum“ und „Peripherie“ des ästhetischen Weltsystems unter dem Aufprall der Konstellation des Schocks wiederherstellte. Wenn das Verständnis Heiner Müllers nur innerhalb des „Paradigmas der Avantgardizität“² und seiner immanenten Aporien möglich ist, dann verleihen diese der veränderten Situation eines postavantgardistischen Horizonts Form im Zusammenhang mit seinem theoretischen „Mainstream“, das heißt, auf der Suche nach einer Basis der Normativität, die die ästhetische Erfahrung der Gegenwart fundiert. Die signifikanten Verschiebungen, die sein Werk prägten und nicht nur die Polarität und deren vertikale Einbeziehung eines kulturellen vormodernen Kolonialismus thematisierten, wie Müller schon nachdrücklich in seinem berühmten Essay von 1979 „Der Schrecken ist die

¹ Vgl. Hans Magnus Enzensberger. Die universale Sprache der Poesie. In: Museum der modernen Poesie. Zweiter Band. Ffm 1980, S. 765-787.

² Vgl. Hans-Burkhard Schlichting. Historische Avantgarde und Gegenwartsliteratur. Zu Peter Bürgers Theorie der nachavantgardistischen Moderne. In: *Theorie der Avantgarde*“ *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und Gesellschaft*. Hg. von W. Martin Lüdke. Ffm 1976, S. 209.

erste Erscheinung des Neuen - Zu einer Diskussion über den Postmodernismus in New York“³ behauptete, sind u. a. Erbteil einer traditionellen vergleichenden Literaturwissenschaft und von deren Studium der Einflussquellen und noch immer eine Bestätigung der kulturellen Unterordnung der peripheren unter die zentralen Literaturen:

Polonius, der erste Komparatist in der dramatischen Literatur, ist nicht meine Rolle, am wenigsten in seinem Dialog mit Hamlet über das Aussehen einer gewissen Wolke, der am Elend des Vergleichens das wirkliche Elend von Machtstrukturen demonstriert (...) Ich kann die Frage des Postmodernismus aus der Politik nicht heraushalten. Periodisierung ist Kolonialpolitik, solange Geschichte nicht Universalgeschichte ist, was Chancengleichheit zur Voraussetzung hat, sondern Herrschaft von Eliten durch Geld oder Macht.⁴

Moderne ist im späten Werk Müllers, wie in der Forschung immer wieder betont wird, die Absage an das organisch geschlossene Kunstwerk, die Zerstörung jenes ästhetischen Scheins, und zugleich die Vorliebe für das Fragmentarische.⁵ Noch bemerkenswerter allerdings ist in seiner Poetik – auch dies ein Zeichen seiner radikalen Modernität – die permanente Thematisierung eines neuen und veränderten technologischen Horizonts, der die Wahrnehmung herausfordert und sich wie ein Abenteuer auf einem unbekanntem Territorium durch neue Kategorien öffnet, die durch den Zusammenstoß mit dem Zeitgeist entstehen und sich bemühen, aus eigener Erfahrung heraus diese neue instabile Normativität abzuleiten.

Uns ist die technologische Metapher des „Landvermessers“⁶ unseres intellektuellen Horizonts bekannt, wie Müller in seinen Gesprächen mit Alexander Kluge einmal angedeutet hat. Müller erkennt sich als eine Art von Seismograph, indem er Schockwellen zu erkennen versucht, die sich mit verschiedenen Frequenzen und Intensitäten ausbreiten und sehr oft nicht die Oberfläche erreichen, jedoch allgemeine Tendenzen der geologischen Bewegungen unter dem Boden der Gegenwart enthüllen. Diese Metapher scheint auf eine besondere Art die Relevanz des Begriffs des ästhetischen Materials bei Müller widerzuspiegeln, seine Verwurzelung in dem Feld der ursprünglichen Moderne seit der technologischen Poetik Edgar Allan Poes und Mallarmés⁷, sowie seine Dynamik im Zusammenspiel mit der Tradition, denn unter diesem Territorium der Reflexivität, das von der Moderne eingeführt wurde, werden

³ Heiner Müller. Der Schrecken ist die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über den Postmodernismus in New York. In: Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Hg. von Frank Hörnigk. Leipzig 1990, S. 21-24.

⁴ Ebd., S. 22.

⁵ Vgl. Norbert Eke. Apokalypse und Utopie. Paderborn, 1986, S. 55.

⁶ Alexander Kluge und Heiner Müller. Ich bin ein Landvermesser. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge. Hamburg 1996, S. 37.

⁷ Hans Magnus Enzensberger. A.a.O., S. 775-776.

unbewusste Bewegungen registriert, die nur indirekt durch das Prisma des Kunstwerks wahrgenommen werden.

Eines der auffallendsten Elemente der Modernität von Müllers Werk ist die Art, durch die sich die Reflexivität im Zentrum seiner schöpferischen Tätigkeit abzeichnet, nämlich sich fikionalisierend als eine der strukturellen Gegebenheiten seiner Form und dabei selbst die Evidenz der Auflösung ihrer Konturen in Frage stellend.⁸

Es erscheint uns sehr überraschend, aber zugleich bemerkenswert, dass eine der ästhetischen Kategorien, die am häufigsten bei Müller verwandt wird – eben die des ästhetischen Materials – bis heute von seiten der Forschung, nicht die entsprechende Aufmerksamkeit einer strukturellen Gegebenheit seiner dialektischen Reflexion über den gegenwärtigen ästhetischen Prozess und seiner Tradition gefunden hat. Statt dessen dominiert stets eine andere Kategorie die Diskussion: In der Forschung besteht bis heute Konsens darüber, dass die Qualität von Müllers spätem Theater seit 1974, besonders seit dem programmatischen „Brief“⁹ an Martin Linzer, aus der Technik der „synthetischen Herstellung“ eines Fragments resultiere:

Formal ist SCHLACHT/TRAKTOR eine Bearbeitung von eigenen 20 und mehr Jahre alten Texten bzw. der Versuch, ein Fragment synthetisch herzustellen. Keine dramatische Literatur ist an Fragmenten so reich wie die deutsche. Das hat mit dem Fragmentcharakter unserer (Theater-) Geschichte zu tun, mit der immer wieder abgerissenen Verbindung Literatur - Theater - Publikum (Gesellschaft), die daraus resultiert.¹⁰

⁸ Vgl. Über die Selbstbezüglichkeit der modernen Kunst: „Durch die moderne Verschwisterung zwischen künstlerischer Gestaltung und theoretischer Reflexion haben sich auch die Koordinaten der Ästhetik verschoben. Die *Selbstbezüglichkeit* (h.A.) der Kunstwerke verweist auf Phänomene und Strukturen, die man an der Kunst der Moderne immer wieder abgelesen hat. Zum Beleg diene das ausgeprägte ästhetische Bewußtsein moderner Künstler, das sich in einer Folge theoretischer Texte äußerte, welche die künstlerische Produktion begleiten können — wobei nicht entscheidend ist, ob der Autor selbst oder ein seine Arbeit unterstützender Theoretiker als Verfasser auftritt. Das wichtigere Beweismittel besteht freilich in der Reflexivität der Werke selbst: einer ihnen eingeschriebenen Struktur oder Prozeßform. Ihre äußeren Ursachen hat diese steigende Selbstbezüglichkeit offenbar in den Veränderungen der Lebenswelt, wie sie die wissenschaftlich-technischen Umwälzungen seit dem 19. Jahrhundert mit sich brachten. Paul Klee faßte sie in den markanten Satz zusammen: »uns trägt kein Volk«. Weniger metaphorisch und mit Adorno ausgedrückt: Selbstverständlich ist, daß nichts mehr als selbstverständlich gelten kann.“ Gottfried Boehm. Der erste Blick. In: Die Aktualität des Ästhetischen. München 1993, S.360-361.

⁹ Heiner Müller. Ein Brief. In: Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Hg. von Frank Hörnigk. Leipzig 1990, S. 37-39.

¹⁰ Ebd., S. 37.

Die „synthetische Herstellung“ von Fragmenten beschleunigt also nach Müllers Auffassung eine Synthese im Inneren der Tradition und wiederholt ihre auf die Tradition bezogene Diskontinuitäten, nicht jedoch ihre Analogien und Ähnlichkeiten oder ihre Kontinuität. Während Brecht schon einmal das Risiko der „Einschüchterung durch die Klassizität“¹¹ als ein Gegenmittel zur metaphysischen und idealistischen Behandlung des literarischen Erbes empfohlen hatte – welche typisch für einen naiven und nicht dialektischen Zugang zum Kunstwerk war, das heißt, in der banalen Trennung zwischen Form und Inhalt –, formuliert Müller in der Tat in seinem Brief klar und eindeutig, dass der vermittelnde Begriff der Synthese nicht das Fragment an sich ist; das Fragment ist vielmehr vor allem das logische Resultat dieses Prozesses, es ist, wie wir nachweisen werden, das Material derjenigen Kategorie, die in die reflexive Einheit beider Pole der literarischen Übertragung eingreift, das heißt, zwischen Tradition und ihr individuelles Werk:

Ein Text lebt aus dem Widerspruch von Intention und Material, Autor und Wirklichkeit; jedem Autor passieren Texte, gegen die sich „die Feder sträubt“; wer ihr nachgibt, um der Kollision mit dem Publikum auszuweichen, ist, wie schon Friedrich Schlegel bemerkt hat, ein „Hundsfott“, opfert dem Erfolg die Wirkung, verurteilt seinen Text zum Tod durch Beifall.¹²

Jahre später behauptete Müller während seines berühmten Gesprächs mit Wolfgang Heise¹³, dass das Material seine „Selektion“ repräsentiere, und verlieh ihm so eine strukturierende Dimension:

Heiner Müller: Was mich interessiert, ist, daß Brecht in KOMMUNE und GALILEI von seinem Material gezwungen wird, seine Dramaturgie der Parabel, der Sittenschilderung zu ändern. In diesen Stücken gehen ihm die Masken aus.

Wolfgang Heise: Was ist »Material«?

Heiner Müller: Die Selektion des Materials.¹⁴

Als „Selektion“ oder „Auswahl“ impliziert der Begriff des Materials bei Müller vor allem eine Theorie der zunehmenden Restriktivität und des Alterns der Materialien im Zentrum der Moderne. Das Material sei mit „Initiative“ ausgestattet und genieße Vorrang gegenüber dem Subjekt, es verfüge über eine innere Intelligenz, welche die Subjektivität magnetisiere und polarisiere und sie gleichzeitig in seinem Kraftfeld absorbiere. Oder besser formuliert: Je anspruchsvoller das Niveau der künstlerischen Herstellung ist, desto mehr

¹¹ Bertolt Brecht. *Einschüchterung durch die Klassizität*. In: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 23. Ffm 1993, S. 316-318.

¹² Heiner Müller. *Ein Brief*. A.a.O., S. 38-39.

¹³ Heiner Müller. *Ein Gespräch zwischen Heiner Müller und Wolfgang Heise*. In: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*. Ffm 1990, S. 50-70.

¹⁴ Ebd., S. 53.

nimmt das Subjekt an ihrer eigenen inneren Logik teil und desto weniger auffällig und sichtbar sind die künstlerischen Schwächen eines Werkes, die die subjektiven Beschränkungen des Autors aufzeigen können, um auf eine wirkliche Unmöglichkeit des Bestehenden, dessen Wurzeln sozialer Natur sind, hinzuweisen.

Für Heiner Müller macht erst die Selbstreflexion der „eigenen Bewegung des Materials“¹⁵ den Unterschied in der Form sichtbar. Der „Riß“ der Reflexivität gehe „durch den Autor“¹⁶, behauptet Müller. Damit bedeute auch das Material in seiner Poetik die zunehmende Abstraktion und Rationalisierung der Stoffe. Die „Intention“, die bei der Arbeit am Werk ist, betone, so Müller, den „Prozeßcharakter“¹⁷ und die Diskontinuität der Darstellung, indem sie (die Intention) das „Verschwinden der Produktion im Produkt“¹⁸ verhindere. Für Müller handelt es sich auch darum, den Verfall des Subjekts in seinem Objekt zu betonen, es geht niemals um die Identität von beiden:

Die großen Texte des Jahrhunderts arbeiten an der Liquidation ihrer Autonomie, Produkt ihrer Unzucht mit dem Privateigentum, an der Enteignung, zuletzt am Verschwinden des Autors.¹⁹

Es geht darum, die Schwelle der maximalen Annäherung beider zu erreichen. Das Material setzt sich durch seine Zwänge durch, die besiegt werden müssen, und deshalb betont Müller in seinen Essays und Reden auch immer wieder sein expressives Verständnis der Form. Wenn „der Autor klüger als die Allegorie und die Metapher klüger als der Autor“²⁰ ist, verweist er also auf eine Asymmetrie zwischen dem mimetischen und dem konstruktiven Moment des Werkes, in deren Spannungsfeld es geformt wird, das der Reichweite des Subjekts entrinnt und sich im Werk als eine Geste der Unvollkommenheit einschreibt. Im charakteristischen Sinne stellt diese Idee des Materials für Müller auch eine Kraft der Entpersonifizierung dar, die das Vorrecht der Klassiker ist, die sich der Schreibfeder des Schriftstellers widersetzen, wie Schlegel über die Texte bemerkt; so auch Müller. Die Lesbarkeit jedes individuellen Werkes zeichnet sich in der Zukunft wie eine Geste der

¹⁵ Heiner Müller. Fatzer+/-Keuner. In: Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Hg. von Frank Hörnigk. Leipzig 1990, S. 31.

¹⁶ Heiner Müller. Der Schrecken ist die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über den Postmodernismus. A.a.O., S. 22.

¹⁷ Heiner Müller. Ein Brief. A.a.O. S. 38.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Heiner Müller. Der Schrecken ist die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über den Postmodernismus. A.a.O., S. 23.

²⁰ Heiner Müller. Fatzer +/-Keuner. A.a.O., S.31.

Unvollkommenheit ab, die es überlebt. Auf diese Art stellt das Material für Müller nichts anderes dar als eine unbewusste Schrift der Geschichte oder der immanenten Strömungen der eigenen literarischen Tradition, eine Art „Camera Obscura“ ihrer Probleme, Unstimmigkeiten und Herausforderungen.

Wenn wir nun die richtige Bedeutung dieser Kategorie bei Müller entschlüsseln wollen, müssen wir zunächst verschiedenen Fragen nachgehen. Es ist das prinzipielle Ziel der vorliegenden Arbeit, die folgenden Punkte zu klären:

1) Was bedeutet Material im Widerspruch zur Intention in der Poetik Müllers? In welchem Verhältnis stehen Form und Inhalt in seiner Reflexion?

2) Was für eine Vermittlung mit einer literarischen institutionalisierten Tradition resultiert daraus?

3) Wie ist eine solche Vermittlung überhaupt möglich? Was sollen wir unter der „Liquidation der Autonomie“ verstehen, und worin liegt der Angelpunkt zwischen der Tradition und dem einzelnen Werk?

In der Tat ist die Vermittlung erst möglich durch die Kritik an der Kategorie der ästhetischen bürgerlichen Autonomie, die sich in der Reflexion von Müller als zentral erweist. Die Auseinandersetzung mit diesen Positionen soll uns zu unserem Erkenntnisziel führen. Viele Textpassagen signalisieren, dass das Material bei Müller eine Vermittlungskategorie ist und diese zugleich eine Theorie der literarischen Rezeption enthält, mit offensichtlichen Berührungspunkten zur Theorie des avanciertesten ästhetischen Materials bei Adorno und seiner Restriktivität.

Für die Entpersonifizierung durch die eigene Bewegung des Materials bietet sich für Müller Brecht als das Material der zeitgenössischen Kunst an, das die Voraussetzung seines eigenen künstlerischen Engagements und ein Beispiel der Errichtung einer einzigartigen modernen und prospektiven Klassizität ist, die durch distinktive und umwandelbare Polaritäten – wie in „Futzer+/- Keuner“ – bewegt wird, deren Ausdruck nicht nur eine feste Bedeutung, sondern austauschbare Wertigkeiten und Haltungen im Material besitzt.

Wenn das Fragment das Resultat eines ästhetischen Vermittlungsprozesses ist, stellt das Material zugleich die Form dar, durch welche eine Synthese innerhalb der Tradition

möglich wird, die damit jedoch zuerst im Gegensatz zu ihrer abstrakten simultanen Einheit und ihrem Begriff steht - einer Einheit, die immer vorausgesetzt wurde und „ideal“ in ihrer Simultaneität wäre, deren Realisierung aber in acto diskontinuierlich ist und sich in der Entwicklungsstufe der Produktivkräfte der Gesellschaft den gegebenen technischen Restriktionen in ihrem Arbeitsbereich unterwirft. Mit anderen Worten: das Fragment ist das Ergebnis eines reflexiven Prozesses, der der modernen Tradition innewohnt und tatsächlich eine seiner Forderungen und eines seiner wesentlichen Momente bildet.

Wenn man Hans Mayer folgt, ist bei Brecht der Leitsatz der dramaturgischen dialektischen Tradition, der dem Prozess logisch als Fluchtpunkt dient, der Hegelsche Begriff der „Aufhebung“²¹, der totalisierend wirkt und seine eigene Lektüre und Überlieferung als eine immanente und prospektive Pädagogik organisiert. Tradition bedeutet für Brecht vor allem die *materielle Organisation* der Überlieferung:

Eng durchdringen sich bei ihm die Momente der Übernahme, der Ablehnung, der Neubegründung. Die Forderung des Stückeschreibers und Dramaturgen Brecht nach dialektischem Verhalten vor der Tradition ist selbst dialektisch weiterentwickelte Tradition.²²

Obwohl Mayer bemerkt, dass Brecht ein Künstler „bleibt“²³, der die Rolle des Schöpfers der klassischen Tradition nicht den großen Soziologen, Ökonomen und nicht den Poeten zuerkennt, stellt die Annäherung Brechts an den Klassizismus – ausgehend von seinem gescheiterten „Rande“, wie in Lenz’ „Der Hofmeister“²⁴, bei dem Versuch, den Kern der faustischen Materie zu erreichen – an sich eine klassische Strategie dar, die von der Misere zur Vollkommenheit gelangt und sich über alle Bereiche der Kultur erstreckt. Bei Heiner Müller wird die Annäherung an Brecht erst produktiv durch die „Ränder“ seines Projekts und zwar durch das Fragment und Material „Fatzter“.

Bereits in dem „Brief“ an Martin Linzer wird zum ersten Mal die Strategie von Müllers Kritik an der Parabel-Form herausgearbeitet, die Brecht in seinem Exil anstelle des Lehrstücks wählte. Diese Kritik erweist sich als ein Motiv, das sich in seiner Reflexion immer wieder verstärkt und einen paradigmatischen Wert in der Auffassung von der Unvollkommenheit des Materials in „Fatzter“ erhält, der Erfahrung, die den Wahrheitskern Brechts im Exil bestimmte.

²¹ Hans Mayer. Brecht und die Tradition. In: Brecht. Ffm 1996, S. 106.

²² Ebd., S. 114.

²³ Ebd., S. 170.

²⁴ Ebd., S. 157.

Die Reflexion über die Problematik des Fragments bei Müller impliziert jedoch seinerseits seinen eigenen Begriff der literarischen Tradition und der Strategie, mittels der er sich bemüht, seine Produktion in diesen Horizont einzuschreiben und das exemplarische Material wieder zu funktionalisieren.

Der von Brecht einmal unternommene Übergang zu einem neuen Horizont technischer Sensibilität, der mit der materialistischen Ästhetik Benjamins korrespondiert, zielte zunächst auf eine Deautomatisierung der Wahrnehmung als Umfunktionalisierung der Institution des bürgerlichen Kulturapparates oder auf einem Angriff auf seinen „institutionellen“ Sinn, nicht seine Zerstörung.²⁵ Dies wandelte sich für Müller in einer entscheidenden inneren und ironischen Wendung bei Brecht in eine Dialektik des eigenen Materials um, in ein stabiles Repertoire und einen szenischen „Naturalismus“²⁶, paradoxerweise als Ergebnis seiner künstlerischen Qualität und Disziplin, die Brecht progressiv von seinem eigenen Territorium der Wahrscheinlichkeit ausschlossen und ihn auf ein „Exil“ im Inneren der Form seiner Parabel festlegten: die „Emigration in die Klassizität“²⁷, wie in „Fatzer+/-Keuner“ sehr genau formuliert wird. Dieses Exil hat zur Voraussetzung, dass selbst der Begriff der „Klasse“²⁸ als einer historischen, homogenen Totalität, von der aus versucht wurde, eine Synthese der Erfahrung der deutschen Arbeiterklasse im Exil zu bilden, sich zu jenem Zeitpunkt in eine mechanistische und lineare Konzeption der Entwicklung der Produktivkräfte glättete, die eher eine „Fiktion“²⁹ angesichts des Faschismus war und deren Form der konkreten Erscheinung in „Furcht und Elend“ mündete.

Noch bemerkenswerter und bisher kaum erwähnt ist, dass die Kritik Müllers an Brecht in seinem Essay „Fatzer+/-Keuner“, das vier Jahre später geschrieben wurde, das zentrale Argument Adornos über das Engagement aufnimmt. An einer bestimmten Stelle seines Essays über die engagierte Literatur beobachtet Adorno, dass im Theater Brechts das Primat der Doktrin als Element der Kunst wirkt; das Didaktische wirkt in diesem Fall als formales Prinzip:

Im Hang zur Abstraktheit übertrumpft seine Dramatik seit der Johanna Sartre beträchtlich. Nur hat er sie, konsequenter als dieser und der größere Künstler, selber zum Formgesetz

²⁵ Vgl. Peter Bürger Theorie der Avantgarde. Ffm 1980. S. 124.

²⁶ Heiner Müller. Ein Brief. A.a.O., S. 39.

²⁷ Heiner Müller. Fatzer+/-Keuner. A.a.O., S. 30.

²⁸ Ebd., S. 34.

²⁹ Ebd.

erhoben, zu dem einer didaktischen Poesie, die den traditionellen Begriff der dramatischen Person ausschaltet.³⁰

Obwohl die gläserne Glocke der ästhetischen Sphäre zerbrochen wird, funktioniert das militante Verhältnis zum Zuschauer bei den Lehrstücken seinerseits als ein wahres lyrisches Gesetz der Komposition, das ein Spiel aufstellt, das die einfache Transitivität der gewöhnlichen Sinne unterbricht. Adorno nach besteht so die Wahrheit der Parabel nicht in den übermittelten „Lehren“ oder in den Lehrsätzen über den Klassenkampf, sondern in der objektiven Dynamik ihrer literarischen Architektur, wo diese und *die eigene didaktische Haltung ein zu interpretierender Teil und nicht die letzte Instanz sind*. Adornos Essay verleiht Brechts Werk mehr Gewicht als der Theorie, oder besser gesagt, sieht ihre Rolle in seinem Inneren. Und so wie Adorno scheint auch Müllers Stellung gegenüber der inneren Dialektik der Parabel die gleiche Emphase auf dem Formalismus des „didaktischen Prinzips“ zu betonen, was an sich ein poetisches Prinzip der Komposition auf der Suche nach einem dynamischen Wahrheitskern im Material ist, ein Prinzip, mit dem sich die Inkommensurabilität des „Fatzler“-Fragments – ein Gespenst, das sein Werk verfolgt – identifiziert.

Aber die Annäherung Müllers an Brecht ist auch seinerseits, soviel bleibt klar, ein formales Prinzip. Mit anderen Worten, beim Verdichten der Tradition des Materials in „Gegenmodellen“ würde die ästhetische Reduzierung Müllers ex negativo seinen eigenen Begriff der dramatischen Tradition in Form einer Unvollkommenheit eingrenzen, aber auch diese Absicht muss wie ein „Material“ mit Distanz analysiert werden.

Die Erinnerung an das Argument Adornos dürfte nicht ohne Folgen in einem Essay geblieben sein, in dem Müller ausdrücklich seinen Begriff des Materials im Verhältnis zu Brecht erklärt, wie wir im zweiten Kapitel erläutern werden. Es scheint eine strukturelle Morphologie zwischen der Formulierung Müllers vom Material als einem Feld wachsender Beschränkungen und dem Verhalten der Form der Parabel bei Brecht und der Forderung Adornos in bezug auf das musikalische Material im Bereich der modernen Kunst zu bestehen, in dem die Moderne aus der Hybris der permanenten Selbstbegründung erwachsen sei. Offensichtlich ist das Material für Müller nicht das Musikalische, emanzipiert von empirischen Bedeutungen, sondern die literarische Sprache, aber im Grunde teilen beide die

³⁰ Theodor Adorno. Engagement. In: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann. Band 11. Ffm 1996, S. 415-416.

These, dass im Inneren der Moderne die Entwicklung der künstlerischen Rationalität die Auswahl der verfügbaren Materialien begrenzt und zugleich zu einem Ausdrucksverlust der Werke durch die zunehmende Abstraktion der Verfahren führt, wie sich zeigen wird.

Hieraus resultiert ein anderes Problem. Bis heute hat ein großer Teil der Forschung ohne Einschränkungen Heiner Müllers Argument über Brecht übernommen und erweitert.³¹ Dabei wurde seine Bewertung von „Fatzer“ hervorgehoben, ohne tatsächlich die wahren Folgen des dieser Bewertung zugrundeliegenden Begriffs des Materials für die objektive Synthese in seinem Werk zu diskutieren. Dabei wurde nicht beachtet, dass Müllers Interpretation auch eine seiner formalen Strategien ist, welche jedoch Bestandteil seiner dramaturgischen Fiktion sind, so wie sich der Vorrang des Didaktischen bei Brecht als ein einzigartiges Prinzip herausstellt. Es wäre sogar möglich zu behaupten, dass die positive Bewertung, welche die Erfahrung des Scheiterns in „Fatzer“ als „wirkliches Fragment“ in der Forschung erfährt, als Grundlage einer wahren Ideologie Müllers vom Fragment fungiert. Wenn diese Bewertung bis heute von der Forschung als offensichtlich legitimiert angesehen wird, bietet sie sich als Gegensatz zu jener Ideologie des eigentlichen Brechtianismus in seiner vulgären Variante an, die Müller invertiert hatte, indem er versuchte, den Wahrheitskern im Material Brechts im Augenblick seines Übergangs zum Bereich der Kategorien des Marxismus zu finden, wie wir im zweiten Kapitel zeigen werden. Es ist die Zeit gekommen, um auch zu dieser Dialektik in Hinsicht auf die ästhetischen Ergebnisse Müllers zurückzukommen und zu fragen, ob seine Interpretation mit der realen Reflexionsstufe Brechts übereinstimmt und ob sie sich noch auf deren Gebiet bewegt.

Nehmen wir noch einmal die Problematik des Fragmentarischen auf, so wie sie sich in der Forschung über Müller stellt. Die ständige Fokussierung auf das Fragmentarische hat entscheidende Folgen für die Interpretation von Stücken und Essays. Das unmittelbare Ergebnis dieser Perspektive ist die fortwährende Herauslösung auffälliger literarischer Referenzen, freiwilliger und unfreiwilliger Leihgaben, Analogien und Widerspiegelungen in den Schriften Müllers, deren Kraft von der Parodie bis zum Pastiche reicht. Es wäre heute sehr schwer, auch nur ein direktes oder indirektes von Müller verwendetes Zitat zu finden, das der aufreibenden detektivischen Aufgabe des erschöpfenden Kartographierens der Forschung unversehrt entkommen wäre.

³¹ Vgl. Francine Maier-Schaeffer. Heiner Müller et le Fragment-Fatzer. In: Heiner Müller et le Lehrstück. Ffm 1992, S. 127 ff.

In ihrer Dissertation weist auch Barbara Christ³² präzise auf den verallgemeinernden Gebrauch der Idee des Fragments als eines Etiketts zu der Verfahrensweise Müllers hin, in dessen Namen Analysen abgeleitet werden, die sich der realen Bewegung des Werkes entziehen:

In den genannten Monographien zum Werk Heiner Müllers wird auf das Phänomen des Fragmentarischen meist nur sehr allgemein eingegangen. Betrachtet wird vorwiegend der genannte Brief Müllers an Linzer von 1975, aus dem ein Programm des Fragmentarischen entnommen werden kann. Das Fragment wird als Form des individuellen Blicks gegen die totalisierende Geschichtsdiagnostik betrachtet; es wird als Rudiment der Avantgarde-Tradition gedeutet, als Konfrontation von 'Furcht und Schrecken' in der bestehenden Wirklichkeit oder als Bestandteil postmoderner, dekonstruktivistischer Bricolage. Der Begriff 'Fragment' selbst wird nicht diskutiert und im historischen Kontext erläutert, sondern mehr oder minder fraglos aus Müllers »Brief« übernommen und ungeprüft angewandt.³³

Barbara Christ greift für die Erörterung des Müllerschen Begriffs auf das theoretische Korpus Schillers zurück, dem zum großen Teil die Kategorien der modernen Theorie des Dramas entspringen. Das Ergebnis des pauschalen Gebrauchs der Kategorie des Fragments führt nach Barbara Christ zu vielen Missverständnissen:

Das Phänomen, von dem bei Müller zuerst 1975 die Rede ist, wird in seinen Auswirkungen auf spätere Texte nicht erkannt. Man begrenzt es in der Forschung auf den Kontext des »Briefs« oder benutzt den Begriff 'Fragment' allgemein für verschiedene Formen dramatischer Offenheit (...) Auch in den Beiträgen zu Einzelaspekten wird jedoch der Begriff 'Fragment' meist unreflektiert benutzt, was gelegentlich zu Mißverständnissen führt. So werden die "Fragmentmontage" zum Prinzip Müllers und alle seine Stücke seit Ende der 60er Jahre zu Fragmenten erklärt; die fragmentarische Szene wird zum "Abbild des Universalen" oder zur Utopie von dramatischer Ganzheit stilisiert; als Fragmente gelten aus der Wirklichkeit gelöste Textelemente, wenn nicht das ganze Verfahren als bruchlose Fortführung der (kommunistischen) Montagetradition Meyerholds und Eisensteins mißverstanden wird.³⁴

Einerseits sind diese ästhetischen Kategorien ihrer Herkunft betreffend, bei Heiner Müller historisch, und andererseits erlangen sie einen anderen Sinn, wenn sie beginnen, das eigene Werk als Objekt zu beschreiben, und sich nicht mit ihm zu identifizieren, wenn wir eine seiner Bemerkungen über Brecht berücksichtigen: „Brecht ist nicht gleich Brecht“³⁵, er ist eine variable Größe. Andererseits wird die Reflexion bei Müller immer über die Form vermittelt, handelt es sich hierbei um eine Unterscheidung zwischen dem theoretischen Produkt einer Reflexion und der Form im Werk.

³² Barbara Christ. Die Splitter des Scheins - Friedrich Schiller und Heiner Müller. Zur Geschichte und Ästhetik des dramatischen Fragments. Paderborn 1996.

³³ Ebd., S. 191.

³⁴ Ebd., S. 191, 192 und 193.

³⁵ Heiner Müller. Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. A.a.O., S. 62.

Das erste Kapitel dieser Dissertation behandelt das Problem des ästhetischen Materials bei Adorno unter der Perspektive seiner zunehmenden Restriktivität. Mit dem Paradigma der Avantgardizität und seiner Aporien hinsichtlich des Materialbegriffs identifiziert Peter Bürger das Problem des „Dezisionismus“ in Adornos Theorem in bezug auf die Einheit des ästhetischen Materials.³⁶ Gemäß dem dezisionistischen Theorem, so führt Bürger weiter aus, sei nur das fortgeschrittenste moderne künstlerische Material in Übereinstimmung mit der Entwicklungsstufe des produktiven Horizonts technisch konfiguriert und befähigt, zum Teil die Totalität der Epoche, die sich in ihm herauskristallisiert, abzubilden und sie damit zu konfrontieren. Dies erlaubt eine tiefergehende Untersuchung der Gründe für die Schwächung des historischen Modernismus, was schließlich die Anschauung seiner historischen Einzigartigkeit zu einem Zeitpunkt entkräften würde, in dem der „Fetischismus des Materials“³⁷ an sich durch die Rationalisierung des Materials und seines Fortschritts, der in den modernistischen Fortschritt einmündet, in unserer Zeit jedes Kriterium, das auf der nicht mehr erkennbaren Kraft „eines“ fortgeschritteneren Materials basiert, entwertet hat.

Mit einem Wort: Es sind, wie Bürger erkennt, die Perioden der konsistenten und normativen Entwicklungen der Materialien beendet, und die Kritik im Sinne Adornos ist, wenn sie nicht dringend revidiert werden sollte, gezwungen, die heterogene, zeitgenössische Produktion auf Grund ihrer angeblich fehlenden substantiell identifizierbaren sozialen Verbindungen, in der Sicht des späten Adorno, zur kompletten Irrelevanz zu verurteilen. Das ist eine Phase, die nach dem avantgardistischen Erdbeben, aber nicht mehr von der gleichen Basis der Normativität ausgehend, den Angriff auf das Zentrum der Institution bestimmt hatte und aus der Perspektive Bürgers die sofortige semantische Rehabilitierung des Werk-Begriffs erfordert. Mit anderen Worten, Bürger sieht eine Situation, in der die Kunst bestehen bleibt, aber ihre Autonomie durch eine entsprechende Generalisierung der konstruktiven Verfahren depotenziert, die von der Avantgarde und ihren antiästhetischen Vorstößen gegen das Herz der Institution geschaffen wurden. Im gegenwärtigen Zusammenleben von Formen und Stilen, das von der Unmöglichkeit, irgendeinem von ihnen das Vorrecht des fortschrittlichsten Materials zuzumessen, begleitet ist, wird Bürger das Erbe des gescheiterten avantgardistischen Angriffs auf die Institution Kunst erkennen.

³⁶ Peter Bürger. Das Altern der Moderne. In: Adorno Konferenz. Hg. von Ludwig von Friedeburg und Jürgen Habermas. Ffm 1984, S. 177-197.

³⁷ Ebd., S. 184.

Im Grunde handelt es sich bei Bürger um eine entscheidende und notwendige Ausweitung des modernen Repertoires durch die Wiedereinsetzung jenes Begriffs vom Werk, der diese Krise überstanden hat. In der Metapher der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss und deren Analogie von der „Aneignung der Expertenkultur aus dem Blickwinkel der Lebenswelt“³⁸ – einer Brechtschen Utopie im Kontext einer neuen begrifflichen Konstellation, in diesem Fall der Umfunktionierung des avantgardistischen Erbes der Nach-68er, – trifft man eine neue Art von Realismus.

Das zweite Kapitel formuliert das Problem des Materials, wie bei Heiner Müller in seinen Essays und Berichten dargestellt, und zwar unter dem Blickwinkel seiner Restriktion. Sie geht von der kontradiktorischen Einheit aus, die Adorno, Benjamin und Brecht umspannt, unter besonderer Betonung der performativen Krise der Funktionalität der Institution Kunst, die von der Avantgarde beschleunigt wurde, worin Müller auch das Problem zu begründen scheint. Unter dieser Voraussetzung wird es möglich, zum Kern unserer These vorzudringen, um zu erfahren, wie Müller versucht, aus der Sackgasse der „Selektion“ des Materials im Hinblick auf seine ständigen Restriktionen auszubrechen, wie er es in seinem Gespräch mit Wolfgang Heise formulierte.

Der Essay über den Postmodernismus von 1979 gewinnt deswegen in dieser Interpretation einen vollkommen neuen Sinn. Für Müller steht in seinem Essay vor allem eine Alternative zu der Erschöpfung durch die performatorische Krise auf dem Spiel, die durch die Avantgarde mit der Metakritik der Institution Kunst nach dem Ästhetizismus ausgelöst wurde. Müller thematisiert und formalisiert auch einen postavantgardistischen und postdramatischen Horizont, in dem sich die technische Konstellation des Schocks neutralisiert und umfunktioniert darstellt.

In dem Text ist eine wesentliche Passage enthalten, die der kritischen Bewertung bisher entgangen zu sein scheint, die jedoch entscheidende Konsequenzen für den Begriff des Materials hat. Heiner Müller zeigt die Modalität eines „neuen Realismus“ als Horizont einer postavantgardistischen Kunst in einem peripheren Kontext, in welchem der Einfluss der

³⁸ Vgl. „In solchen Beispielen einer *Aneignung der Expertenkultur aus dem Blickwinkel der Lebenswelt* (h.A.) wird etwas von der Intention der aussichtslosen surrealistischen Revolte, mehr noch von Brechts, selbst von Benjamins experimentellen Überlegungen zur Rezeption nicht-auratischer Kunstwerke gerettet.“ Jürgern Habermas. *Moderne - ein unvollendetes Projekt*. In: *Wege aus der Moderne*. Hg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 190.

Avantgarde notwendigerweise eine differenzierende Rolle zu haben scheint, die aber diesmal durch die „Errungenschaften des europäischen Modernismus“ erstarkt ist – unbeschadet der technischen Entwicklungsstufe, die sich bereits nach der performativischen Krise der historischen Avantgarde konsolidierte:

Vielleicht kommt in anderen Kulturen anders wieder, bereichert diesmal durch die technischen Errungenschaften der Moderne, was in den von Europa geprägten dem Modernismus vorausging: ein sozialer Realismus, der die Kluft zwischen Kunst und Wirklichkeit schließen hilft, die *Kunst ohne Anstrengung, mit der Menschheit auf Du* (h.A.), von der Leverkühn träumt, bevor ihn der Teufel holt, eine neue Magie, heilend den Riß zwischen Mensch und Natur. Die Literatur Lateinamerikas könnte für diese Hoffnung stehen. Die Hoffnung garantiert für nichts: die Literatur der Arlt, Cortazar, Marquez, Neruda, Onetti ist kein Plädoyer für die Zustände auf ihrem Kontinent.³⁹

Müllers Behauptung hat weitreichende Folgen, als es den Anschein hat, und muss unter Berücksichtigung aller Konsequenzen betrachtet werden. Angesichts dessen stellt sich die Frage, was überhaupt *Material* bei Heiner Müller heißt. Bezeichnet der Begriff nicht eher eine Haltung des Kunstwerks (nämlich die seit der Romantik eingeführte Reflexionshaltung) als eine Stilrichtung? Ist die Adornosche „Verpflichtung“ des Kunstwerks auf das jeweils avancierteste Material wirklich statthaft, oder handelt es sich bei Müller eher um eine Pluralisierung der Materialien als Alternative aus der Sackgasse der Moderne? Und verschwinden mit der Abschaffung der Materialthese vielleicht die strengen Fronten? In der Tat verweist Müllers Begriff des ästhetischen Materials auf eine Art der Normativität, die bereits seit dem Zyklus der historischen Avantgarde zurückgenommen worden war, obwohl man auf seine technischen Errungenschaften nicht verzichten kann, vor allem nicht auf den Begriff der ästhetischen Autonomie und den der Form, die durch sie aufgehoben werden sollte als Verschwinden des Autors im Material. Für Müller ist in der Tat die Aufhebung der Autonomie des Ästhetizismus der Zeitpunkt, in dem die koloniale Vertikalität der literarischen Unterordnung angesichts der Verallgemeinerung der Moderne durch die Avantgarde und ihrer gleichzeitigen Errungenschaften im Zentrum und in der Peripherie im Repertoire der in seinem Essay zitierten Künstler in einer zentripetalen Fluchtbewegung verschwindet.

³⁹ Heiner Müller. *Der Schrecken* ist die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus. A.a.O, S. 22.

Die Analogien zwischen den beiden Argumenten von Peter Bürger und Heiner Müller sind nach unserer Auffassung zu offensichtlich in einem so entscheidenden Punkt, um nicht beachtet zu werden, was dies für den Begriff des literarischen Realismus nach den historischen Avantgarden deutet. Müller rehabilitiert auch die semantische Faszination eines „neuen Realismus“ in einem peripheren Kontext in seinem Essay von 1979; insofern nähert man sich der Autonomie der Form und der technischen Ebene nicht fortschrittlicher an, als er es ausdrücklich fordert. Das „Verschwinden des Subjekts“ im Material als Fluchtbewegung wäre jedoch nicht die postmoderne Formulierung einer dezentralisierten Subjektivität, sondern der zentrale Begriff bei Müller ist dieses neue, erweiterte Material in einem postavantgardistischen Horizont.

Wenn man das Problem der Restriktivität des Materials und seiner Zwänge eingrenzen möchte, wäre es notwendig, eine Analyse Horst Domdeys⁴⁰ wiederaufzunehmen, in der die Aporien Adornos und sein permanenter Verdacht gegenüber der Montage als Prinzip der Moderne indirekt sehr deutlich in der Analyse der Funktionsweise eines rhetorischen Prinzips bei Müller wieder hervortreten, wo im Inneren der Form eine Unzulänglichkeit im Verständnis des Modernen als wachsendes Defizit der Realität aufgezeigt wird, was der Versuch wäre, um jeden Preis ein illusorisches „historisches Subjekt“ in der Linearität des Diskurses hervorzubringen.

Damit würde Domdeys Essay ein Dilemma für die Kritik bedeuten, denn er bezieht sich auf die Funktionsweise des formalen Prinzips der Montage, das er in seinen Einzelheiten analysiert. Domdeys Erörterung von „Die Wunde Woyzeck“ thematisiert in der Tat jedoch den Zeitpunkt, an dem Müller inmitten des Komplexes der Aporien der Avantgarde eine maximale Schwelle der Annäherung an die Geschichte formuliert, die nie abgeschlossen sein wird, aber deren Lösung er bereits aufzeigt, wie wir oben, bezogen auf die Form des Realismus, behauptet haben. Wenn das Material bei Müller die wachsende Gesamtheit der Unmöglichkeiten darstellt, die ihren Niederschlag im Kunstwerk finden und ihm eine unbewusste Richtung geben, und wenn die eigentliche Montage dieser Erörterung bei Müller jetzt von Domdey als Unmöglichkeit oder „Monumentalisierung“ (und Verfälschung) der Geschichte verstanden wird, die vom „Phantasma“ eines universellen Subjekts überschattet ist, glauben wir, dass es möglich ist, diese Sackgasse mit dem Begriff des „neuen“ Realismus

⁴⁰ Horst Domdey. Produktivität Tod Das Drama Heiner Müllers. Köln 1998, S.107-134.

zu durchbrechen, der tatsächlich ein Begriff des erweiterten Materials in einem postavantgardistischen Horizont ist.

Dem wird ein anderer Aspekt hinzugefügt: Wenn es möglich ist zu beweisen, dass die Diskontinuitäten der historischen Avantgarde in einem peripheren Kontext vollständig umfunktioniert wurden, da sie dort keine der Tradition und Normativität entspringende Kraft hatten, um sich zu widersetzen, sei es in Form des Ästhetizismus oder selbst der Kontinuität, die an den institutionellen und selbstregulierenden Sinn der europäischen Kunst erinnern, die in die Krise der Avantgarde einmündete, dann ist Müllers Diagnose eines neuen Realismus richtig, und man ist erstaunt, die nicht-antagonistische Natur wiederzuerkennen, die die Verfahren der Montage in einer Kulturlandschaft wie der brasilianischen angenommen haben.

Vor dem Ende der Krise der europäischen Avantgarde und dem Ende des Zyklus des Surrealismus, in der Peripherie des Systems, hatten wir bereits die Aufhebung jenes Theorems Adornos von der Einheit des Materials erlebt, was uns zeigt, dass die Dialektik zwischen dem Zentrum und der Peripherie reicher und vielfältiger ist. Zu erkennen, dass die Kraft der Konstellation des Schocks eine nichtantagonistische Wertigkeit in einer peripheren Landschaft übernimmt und die eigentliche Idee der eurozentrischen und selbstregulierenden Normativität aufhebt, die für sich im modernen Bereich noch eine Exklusivität zu beanspruchen scheint – diese Tatsache müsste für einen europäischen Kritiker überraschend sein.

Ein abschließendes drittes Kapitel hat erstmalig die Konfrontation Müllers mit einem peripheren Autor zum Inhalt, der präzise einen neuen Begriff des kulturellen Erbes und der Entkolonialisierung thematisierte, der nur zum Teil an Franz Fanon erinnert, dem Müller einen entscheidenden Einfluss verdankt und der den naiven „Komparativismus“ von Müllers Polonius auf die Probe stellt. 1928 versuchte der brasilianische Dramatiker und Dichter Oswald de Andrade die Gleichung des Kolonialismus umzukehren. Das Menschenfresserprojekt, zitiert als Manifest in der ersten Ausgabe der „Revista de Antropofagia“ (1928–1929)⁴¹, untersucht die eigene Kultur – „Tupy, or not tupy, that is the question“⁴² – auf einer Ebene, die jedweden Import dementiert und sich in einem Territorium

⁴¹ Oswald de Andrade. Anthropofagisches Manifest. Lettre Nr. 11, 1990. Übersetzung von Maralde Meyer-Minnemann. Mitarbeit: Bertold Zilly. S. 40-41. (Erschien zum ersten Mal in Revista de Antropofagia, Nr. 1, São Paulo, Mai 1928.)

⁴² Oswald de Andrade. A.a.O., S. 40.

der reinen Negativität verhält. Sein Vorschlag war radikal: die einfache Verneinung der Verbindung der Gegenwart mit der historischen Vergangenheit („wir sind nie katechisiert worden“⁴³, „unsere Unabhängigkeit wurde noch nicht verkündet“⁴⁴) und die Konkretisierung in einer kannibalischen Verfahrensweise: „Mich interessiert nur, was mir nicht gehört. Gesetz des Menschen. Gesetz des Antropophagen.“⁴⁵ Es stellte so die Verbindung zwischen einer primitiven Gesellschaft und dem guten Wilden wieder her, wie bei Rousseau, und verkündete die Einverleibung des anderen zur permanenten Umwandlung des Tabus ins Totem. In der von Oswald de Andrade eröffneten Perspektive ist die Einverleibung des ausländischen Elements entscheidend für die Konstruktion einer nationalen Synthese. Es handelt sich darum, den Prozess umzukehren: vom Einverlebten zum Einverleibenden zu werden. Der brasilianische Kritiker Haroldo de Campos schrieb in seinem Essay „Da razão antropofágica“⁴⁶: Europa behauptet unter dem Signum der Einverleibung, dass die Anthropophagie Oswalds keine Unterwerfung einschließt, aber eine Transkulturation in Form einer Umwertung aller Werte⁴⁷: eine kritische Vision der Geschichte als negative Funktion (im Sinne Nietzsches), die der Aneignung in Form der Enteignung, Enthierarchisierung, Dekonstruktion fähig ist. Alles, was wir erlebt haben, ist „anders“ und verdient deshalb, negiert, gefressen oder einverleibt zu werden. Die modifizierende Absicht des Vorschlags Oswalds ist sehr klar: Die Transkulturation resultiert in einer ethischen Umwandlung der Werte, um den Prozess der kulturellen Umwandlung zu betonen, der durch den Einfluss der Elemente anderer Kulturen charakterisiert ist und den Verlust oder die Veränderung der bereits bestehenden verursacht. Das Beispiel illustriert die im Menschenfresserprojekt enthaltene Aggression. Jetzt ist es der Vertreter der peripheren und abhängigen Kultur, der sich auf den Kolonisator stürzt, ihn verstümmelt und den Saft des Lebens aus ihm herausdrückt, nur um das auszubeuten, was ihm dient. Er assimiliert nur, was ihm gefällt. Das Verfahren der „Einverleibung“ wäre eine Art der unzivilisiertesten Intertextualität aus der „Notwendigkeit, die Differenz zu denken“⁴⁸. Und es ist genau dieser Punkt, an den wir gelangen können, um über die Strategie der Umkehr zu reflektieren, wenn sie in den vergleichenden literarischen Studien benutzt wird, die von Müller erwähnte koloniale

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Haroldo de Campos. Über die anthropophagische Vernunft: Europa im Zeichen des Gefressenwerdens. In: Lateinamerikaner über Europa. Hg. von Curt Meyer-Clason. Ffm 1987. S. 101-116.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 104.

Polarität umkehrt und die in dem Begriff des künstlerischen Materials der europäischen Avantgarde enthaltenen Grenzen aufzeigt. Es ist jedoch notwendig, das Risiko, in das entgegengesetzte Extrem zu verfallen, zu beachten und nicht die dialektische Perspektive aus den Augen zu verlieren. Wenn früher die Richtung bei der traditionellen vergleichenden Arbeit einheitlich war – von der dominierenden Kultur zur dominierten –, wäre es naiv, die ganze Handlung determinierend festzulegen, den Blickwinkel zu beschränken und eine anthropophage Perspektive einzunehmen, die in der Umkehrung der Richtung bestehen würde. Anders gesagt: Wir würden von einer radikalen Haltung der passiven und bedingungslosen Bewunderung der europäischen Kulturen zu einer anderen, gleichfalls radikalen Position des Verschließens und eines nationalistischen Sicht-Selbst-Genügens übergehen. Der anthropophagische Vorschlag impliziert nicht nur die Umkehrbarkeit des kulturellen Prozesses, die Einverleibung in ihrem oberflächlichsten Sinne gesehen, sondern in ihrem selektiven Charakter verstanden, die kritische Fähigkeit, vom Fremden zu selektieren, was interessiert. So öffnete Oswalds Anthropophagie Wege, die die beiden Pole verbinden – den der peripheren Literatur und den der Literatur des Zentrums –, die beide in diesen Prozess involviert sind. Haroldo de Campos vermutet in dem gemeinsamen Ziel der verschiedenen Literaturen eine wachsende Form der symbolisch verstärkten gegenseitigen Abhängigkeit: „Schreiben wird heute in Lateinamerika wie in Europa immer mehr bedeuten, wieder zu schreiben und wiederzukäuen.“⁴⁹ Es ist bezeichnend, dass der Kritiker am Ende seines Essays Lateinamerika und Europa gleichstellt und für beide zu einer identischen Diagnose gelangt. Unter Berücksichtigung dieser Reflexion fällt einem nicht mehr die vergleichende Aufgabe zu, sich in der Gegenüberstellung von Nationalitäten oder weit entfernten Quellen zu erschöpfen.

Man verhindert damit einen binären Parallelismus der Widersprüche, aber man kann eine substantielle Verbindung zu einem ästhetischen Dialog unter seinesgleichen entdecken, wie Müller behauptet, „daß man kein Indianer bleiben kann, wenn man etwas mit Kunst ausrichten will.“⁵⁰ Wir möchten hinzufügen, auch mit Kritik. Wir hoffen, dieser Zielsetzung gerecht zu werden.

⁴⁹ Ebd., S. 114-115.

⁵⁰ Heiner Müller. Ich wollte lieber Goliath sein. In: Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Hg. von Frank Hörnigk. Leipzig 1990, S. 60.

Kapitel 1

Adorno und die These des avanciertesten Materials

1.1 Die Form als polemische Sprache des Werks

Die Kritik der Form stellt das indirekte Mittel dar, durch das Adorno, indem er nacheinander die traditionellen Interpretationen ablehnt, dem Begriff einen neuen Sinn verleiht, den er eng an den kritischen Aspekt des Werks, den Protest gegen Totalität und Herrschaft, bindet. In Wirklichkeit repräsentiert der Formbegriff bei Adorno „die schroffe Antithese zum empirischen Leben, in welchem ihr Daseinsrecht ungewiss ward.“⁵¹

Die Kritik von Lukács am Brechtschen Formalismus, dass das Gewicht der Form immer überschätzt worden sei, ist für Adorno das Ergebnis eines kulturellen Konservatismus, der verkennt, dass die Form die „antagonistische Stimmigkeit der Artefakte ist, durch die ein jedes, das gelang, vom bloß Seienden sich scheidet“⁵². Adorno erklärt das konservative Misstrauen dem Formbegriff gegenüber aus seiner historischen Ambiguität, denn man nennt in der Tat Form „alles und jedes, was kunsthaft an der Kunst ist.“⁵³ Die idealistische Konzeption spielte eine entscheidende Rolle bei der Prägung eines äquivoken Formbegriffs, gemäß Hegel⁵⁴, als Produkt der künstlerischen Darstellung und Tätigkeit, gleichbedeutend mit dem subjektiven Siegel des Künstlers im Kunstwerk.

Für Adorno dagegen gilt, dass jede Konzeption, die auf den Formbegriff zurückführt – sei es auf eine mathematische Ordnung, sei es, im Zeichen der Subjektivität, auf eine Art prädeterminierte Organisation –, das totalitäre Formschema wiederherstellt, begriffen als autoritäre und oppressive Totalität unter der Kontrolle des „principium individuationis“.⁵⁴ Es erweist sich deshalb als notwendig, der Form – die Adorno den „mimetischen Impulsen“ entgegensetzt – erneut eine objektive Bestimmung zu verleihen: Vom ästhetischen Gesichtspunkt aus hat die Form „ihre Stätte gerade dort, wo das Gebilde vom Produkt sich ablöste.“⁵⁵

⁵¹ Th. W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Hg. Von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Ffm 1996, S. 213.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 222.

⁵⁴ Vgl. Th. W. Adorno. *Phänomenologie der neuen Musik*. Hg. Von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. *Gesammelte Schriften*. Bd. 12. Ffm 1996, S. 215.

⁵⁵ Th. W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. A.a.O., S. 216.

Daraus erklärt sich die Unterscheidung zwischen dem „Gebilde“ – d.h. dem „Geformten“ (mimetische Impulse), Resultat einer gesellschaftlichen intellektuellen Arbeit oder Artefakt – und dem Produkt, dessen genaue Bedeutung Adorno nicht expliziert, das jedoch das Nicht-Geformte meint.⁵⁶ Das ästhetische Objekt („Gebilde“) unterscheidet sich demnach vom Produkt durch seine Form (Adorno verwendet auch den Begriff „Durchbildung“ oder „immanente Durchbildung der Form“): Die Tatsache, dass das Geformte durchgebildet ist, bedeutet, dass es einen Bildungs-Prozess durchlaufen hat, zeigt, dass es sehr wohl „Produkt“ der gesellschaftlichen Arbeitsteilung ist und als solches Objektivierung der menschlichen Tätigkeit, Zeuge der Antagonismen der empirischen Realität: „Die Form ist das Siegel gesellschaftlicher Arbeit.“⁵⁷

Die Form ist demnach für Adorno die polemische Sprache des Werks, ihr „sprechendes“ Moment⁵⁸, da sie „die objektive Organisation eines jeglichen innerhalb eines Kunstwerks Erscheinenden zum stimmig Beredten“⁵⁹ ist. Durch die Form, „die gewaltlose Synthesis des Zerstreuten“⁶⁰, geschieht es, dass das Werk die Widersprüche, in die es eingelassen ist, bewahrt als Entfaltung der Wahrheit.⁶¹ Als gewaltlose Synthesis, aber auch Negation der Totalität zeugt die Form von den gesellschaftlichen Gegensätzen und ist nichts anderes als ein „sedimentierter Inhalt“: „Die Kampagne gegen den Formalismus ignoriert, daß die Form (...) selber sedimentierter Inhalt ist.“⁶²

Adornos Reflexion erklärt in diesem Sinn den Standpunkt Marcuses: Durch ihre Transfiguration des Seienden erstellt und antizipiert die Form das Bild einer Freiheit im

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Vgl. „Die Werke sprechen wie Feen im Märchen: du willst das Unbedingte, es soll dir werden, doch unkenntlich. Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht, die Erkenntnis welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables.“ Ebd., S. 191.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Vgl. „Kunst geht auf Wahrheit, ist sie nicht unmittelbar, insofern ist Wahrheit ihr Gehalt. Erkenntnis ist sie durch ihr Verhältnis zur Wahrheit; Kunst selbst erkennt sie, indem sie an ihr hervortritt. Weder jedoch ist sie als Erkenntnis diskursiv noch ihre Wahrheit die Widerspiegelung eines Objekts.“ Ebd., S. 419.

⁶² Ebd., S. 217.

Gegensatz zur empirischen Welt.⁶³ Die Form als Amoralität der Werke anzusehen – wenn es wahr ist, dass keine Form „ohne Refus“⁶⁴ existiert, dass die Arbeit des Formens „immer auch auswählt, wegschneidet, verzichtet“⁶⁵-, kann sich nur aus der Verkennung der Identität von Kritik und Form erklären oder aus der Absicht, dieses Phänomen nicht zu Kenntnis zu nehmen.⁶⁶

⁶³ Vgl. „Sie hat zwar die äußeren Verhältnisse von der Verantwortung um die Bestimmung des Menschen entlastet – so stabilisiert sie deren Ungerechtigkeiten, aber sie hält ihnen auch das Bild einer besseren Ordnung vor, die der gegenwärtigen aufgegeben ist.“ Herbert Marcuse. Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: Kultur und Gesellschaft I. Ffm 1965, S. 88.

⁶⁴ Th. W. Adorno. Ästhetische Theorie. A.a.O., S. 217.

⁶⁵ Ebd., S. 222.

⁶⁶ Vgl. „Form konvergiert mit Kritik. Sie ist an den Kunstwerken, wodurch diese sich als kritisch in sich selbst erweisen.“ Ebd., S. 216.

1.2 Material und Intention

Die *Erweiterung* des traditionellen Formbegriffs hat also bei Adorno die Klärung der Beziehungen zwischen dem „Gehalt“, dem „Material“ und dem „Stoff“ zur Folge. Das Durcheinander unter den dreien, für das Adorno zum großen Teil Hegel verantwortlich macht – „Hegel hat beides [Gehalt und Stoff] verhängnisvoll konfundiert“⁶⁷ – ist der Ursprung der „banausischen“⁶⁸ Teilung zwischen Form und Inhalt. Zu diesem Zweck, und nicht zu Unrecht, verwendet Adorno das Beispiel der Musik, bei der jedoch die Unterscheidung zwischen Form und Gehalt überhaupt keinen Sinn ergibt, doch bei der ein Unterschied zwischen Gehalt und Material besteht. Der Theoretiker der Musik Carl Dalhaus erinnert uns, dass:

Musikalisches Material im Sinne Adornos ist der Begriff der jeweils geschichtlich vorgegebenen Eigenschaften der Töne und Tonbeziehungen. Entscheidend ist es, daß Adorno, im Unterschied zur Umgangssprache, die Naturmerkmale der Töne vom Begriff des musikalischen Materials ausschließt.⁶⁹

Die verschiedenen Momente, die der Materialbegriff einschließt, fügt Dalhaus hinzu, „fließen ineinander“, da genau:

Material ist auch dann kein Naturmaterial, wenn es dem Künstler als solches sich präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch.⁷⁰

Der „Gehalt“ in der Musik ist das, „was geschieht“⁷¹ in der musikalischen realen Zeit: die Themen und Motive, d.h. „wechselnde Situationen“.⁷² Das Material dagegen ist, was der Komponist bearbeitet, was sich ihm „an Worten, Farben, Klängen“⁷³ bietet und in die Verfahrensweise des Künstlers eingeht. So kommt zu der Identifikation von Form-Inhalt die Angleichung Form-Material, was später für unser Argument zu Heiner Müller entscheidend ist: „Insofern können auch Formen Material werden“⁷⁴ für Adorno, und zwar aufgrund der Tatsache, dass dieses, „durch und durch“ historisch, seine Erweiterung der geschichtlichen Emanzipation des ästhetischen Formbegriffs verdankt, die mit der „Auflösung der traditionellen klassischen Gattungen“⁷⁵ einherging. Der traditionelle Gegensatz Form-Inhalt

⁶⁷ Ebd., S 222.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Carl Dahlhaus. Adornos Begriff des musikalischen Materials. In: Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik. Mainz 1978, S. 336.

⁷⁰ Ebd., S. 337.

⁷¹ Th. W. Adorno. Ästhetische Theorie. A.a.O., S. 222.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd., S. 223.

überdauere nur zwischen Form und Stoff – letzterer verstanden im Hegelschen Sinn, den Adorno dem sozialistischen Realismus und dem Brecht-Lukacs-Streit überlässt, an dem er sich anscheinend teilzunehmen weigert und dessen dort zur Debatte stehendes Konzept er desavouiert.

Seine Kritik am Realismus kann also offensichtlich nur von der Unterscheidung zwischen Form, Inhalt, Material und Stoff her verstanden werden, deren Verwechslung und Verwirrung leider den Intentions- und Sinnbegriff völlig verdreht hätten. Noch dem Konzept der klassischen und idealistischen Subjektivität und der Rolle des Individuationsprinzips verhaftet, sei die Intention reduziert worden auf die subjektive und organisierende Kraft, und zwar in Korrelation zu einer traditionellen Formvorstellung. Denn in derselben Weise, wie die Form der Vermittlung zwischen dem Werk und dem Produkt dient, hat die Intention ihren Platz „in der Dialektik zwischen dem mimetischen Pol der Werke und ihrer Methexis an Aufklärung“⁷⁶ sowie in der „Entfaltung der Wahrheit“. Ähnlich wie die Form zeigt die Intention, dass die Objektivität der Kunstwerke nicht auf Mimesis reduziert werden kann. Die Intention ist der Sinn oder genauer, der Sinn ist der Träger der Intention. Die Übereilung, mit der die zeitgenössischen künstlerischen Bewegungen die Intention diffamiert haben, ist auf das traditionelle Konzept zurückzuführen, das die Totalität des Kunstwerks als Totalität eines Sinnzusammenhangs definierte.

Erst im künstlerischen Formungsprozess gewinnt das Kunstwerk Adorno zufolge Eigenständigkeit gegenüber der Wirklichkeit und damit die Möglichkeit zur kritischen Distanz, sprich zur Erkenntnis der Wirklichkeit:

Kunst erkennt nicht dadurch Wirklichkeit, daß sie diese fotografisch oder 'perspektivisch' abbildet, sondern dadurch, daß sie vermöge ihrer autonomen Konstitution ausspricht, was von der empirischen Gestalt der Wirklichkeit verschleiert wird. [...] Das Wesentliche jedoch, wodurch das Kunstwerk als Erkenntnis sui generis von der wissenschaftlichen sich unterscheidet, ist eben, daß nichts Empirisches unverwandelt bleibt, daß die Sachgehalte objektiv sinnvoll werden erst als mit der subjektiven Intention verschmolzene.⁷⁷

Mit anderen Worten: Erst durch das Erfassen der kompositorischen Struktur eines Werkes - und dies lässt sich auch auf Fragen des Bildaufbaus oder der Erzählstruktur übertragen - ist es möglich, einen Interpretationsvorgang zu erreichen. Unter „Intention“ des Kunstwerks meint Adorno also nicht die Absicht des empirischen Künstlers, sondern den

⁷⁶ Ebd., S. 226.

⁷⁷ Theodor Adorno. Erpreßte Versöhnung. In: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Bd. 9. Ffm 1983, S. 264.

Anspruch, den ein Werk an sich selbst zu stellen *scheint*, da sich erst aus der Analyse seiner Struktur eine objektive *Intention* ablesen lässt. Die Intention eines Werkes, das, was es sagen will, ist aber nicht gleich mit seinem *Gehalt*, da:

Wie feindliche Brüder stehen sich diese beiden Kategorien in Adornos Ästhetik gegenüber. Während der Gehalt als qualitativ aufgewertete Ebene des Kunstwerks intuitiv-physiognomisch begründet wird und ein metaphorisches Eigenleben von der synästhetischen Assoziation bis zur Bilderwelt der Theorie führt, wird der Inhalt aus seiner idealistischen Verstrickung gewunden und mit der Form verknüpft, in der Weise, daß Form *sedimentierter Inhalt* (h.A.) sei.⁷⁸

Die Intention kann erst in einer Reflexion auf die Geistigkeit des Werkes erschlossen werden. Da sich so schlagartiges Verstehen verbietet, ist Verstehen selbst als Bewegung, als Werden⁷⁹, als Prozess zu interpretieren, der dem unabgeschlossenen Charakter von Kunstwerken entspricht, der sich in der Form der Werke, ihrem Aufbau, ihrer Struktur zu erkennen gibt. Im Prozess des Verstehens realisiert sich so überhaupt erst das Kunstwerk, in ihm geht es schließlich auf. Deswegen gehören Produktion und Rezeption zusammen, solange der „Gehalt“ des Werkes nicht „als etwas Geistiges innewird“.

Peter Szondi zufolge lässt sich aus der Analyse der Struktur des Werkes bei Adorno eine objektive Intention ablesen. Was ein Werk in der Tat erreichen möchte, sei kein äußeres, oktroyiertes Anliegen, sondern sein eigener Anspruch, an dem es letztlich auch zu messen ist:

Von Adorno stammt der Satz, der Gehalt eines Kunstwerks beginne genau dort, wo die Intention des Autors aufhört; sie erlischt im Gehalt«. Das muß bedacht werden, wenn man eine Dichtung mit Hilfe der Eigeninterpretation ihres Verfassers deuten will. Allemal geht diese von der Intention aus und nicht vom Gehalt, und sie erreicht die Grenze der ihr möglichen Objektivität, wenn sie auf die Differenz zwischen Gehalt und Intention reflektiert. Dennoch hat der Interpret keinen Grund, die Äußerungen der Dichter über ihre Werke zu mißachten. Sowenig die vom Dichter in Briefen und Kommentaren verratene Absicht mit dem Gehalt des Kunstwerks von vornherein als identisch gesehen werden darf, sowenig ist sie aus der Beschäftigung mit der Dichtung auszuschließen. Wie die Biographie und der historische Zusammenhang ist auch die Eigeninterpretation des Dichters und die Intention, die sie verrät, zwar kategorial unterschieden vom Kunstwerk, aber darum nicht minder dessen Entstehungsvorgang zugehörig. Es ist nicht einzusehen, warum dieser um einer immanenten Werkbetrachtung willen tabuisiert werden müsse, wenn nur die kategoriale Verschiedenheit von Dichtung und Biographie, von Kunst und Leben, dabei nicht übersehen wird.⁸⁰

⁷⁸ Christine Eichel. Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Kunst. Ffm 1993, S. 229.

⁷⁹ Vgl. „Daß Kunstwerke kein Sein, sondern ein Werden, ist technologisch faßbar“. Th. W. Adorno. Ästhetische Theorie. A.a.O., 262 ff.

⁸⁰ Peter Szondi. Intention und Gehalt. Hoffmannsthal ad se ipsum. In: Peter Szondi Schriften 2. Hg. Jean Bollack u.a. Ffm 1978, S. 266.

Der Begriff des Materials bei Adorno in einer ersten, vorläufigen, vagen Annäherung, die nicht als Versuch einer festen Definition missverstanden werden darf, als dem in Kunstwerken vergegenständlichten Stand künstlerischer Formen und Verfahrensweisen, steht im Mittelpunkt seiner Theorie der Vermittlung von Kunst und Gesellschaft.⁸¹ Peter Bürger erinnert daran, dass die besondere Schwierigkeit des Begriffs bei Adorno daher rührt, dass „er weder der formalen noch der inhaltlichen Seite des Kunstwerks zugeschlagen werden kann“, sondern seine besondere Leistung vielmehr gerade darin bestünde, die Form-Inhalts-„Dichotomie“ zu überwinden:

Der Materialbegriff bezeichnet innerhalb der Theorie Adornos einmal den Ort, wo Kunstwerk und Gesellschaft zusammentreffen, zum andern dient er dazu, die Entwicklung der Kunst als autonome und zugleich als eine der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung folgende zu fassen. Anders ausgedrückt: der Begriff soll sowohl die Vermittlung von Einzelwerk und Gesellschaft als auch die Vermittlung von Kunstentwicklung und Realgeschichte leisten.⁸²

Dies bedeutet folgendes bei der Adornoschen Ästhetik und setzt zugleich die Grenzen ihre Historizität: 1) dass es in der Kunst einen Fortschritt gibt, 2) dass sich dieser Fortschritt in der Behandlung des ästhetischen Materials erweist, 3) dass sich mit diesem formalen Fortschritt auch eine inhaltliche Wahrheit vermittelt – 4) was umgekehrt bedeutet, dass Künstler, die sich diesem Fortschritt nicht anschließen, ästhetisch rückständig und inhaltlich reaktionär sind. Nur der Künstler, der sich der fortschreitenden Logik der ästhetischen Formen unterwirft, wird der Sache gerecht, indem seine Auseinandersetzung mit dem Material eine Form der Auseinandersetzung mit der *gesamten Entwicklung* der Gesellschaft ist. Der Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes entfaltet sich also in der Organisation seines Materials. Die strenge Verschlingung als Knotenpunkt der immanenten Kunstentwicklung zeigt Peter Bürger zufolge, dass das Material bei Adorno:

⁸¹ Vgl. den ausführlichen Essay über das Thema des ästhetischen Materials in der bildenden Kunst: „Künstlerische Arbeit ist ästhetische Organisation von Material. Sie kann gegenwärtig nichts anderes sein, weil die Abstraktheit des Herstellens zugleich Abstraktion vom Material ist. Das Material ist die Folie, auf der das abstrakte Herstellen als Zugriffsweise erscheint, und es kann mehr nicht sein, solange die künstlerische Arbeit nicht Verwirklichung gesellschaftlicher Gedanken im Material wird, also daß Arbeiten sich auf das Material wirklich einläßt. Organisation greift nicht ins Material ein, sondern arrangiert es. Das Material liegt vor, und die organisierende Arbeit bleibt ihm gegenüber wesentlich passiv. Sie versinnlicht sich am dinglichen Vorhandensein des Materials, statt ihm als gesellschaftliches Denken innerlich zu sein und seine natürliche Dinglichkeit durchsichtig zu machen.“ Dieter Hoffmann-Axthelm. Material. In: Theorie der künstlerischen Arbeit. Ffm 1974, S. 103.

⁸² Peter Bürger. Vermittlung - Rezeption - Funktion. Ffm 1979, S. 85.

kein dem Künstler beliebig verfügbares ist; es stellt vielmehr an den Künstler bestimmte Forderungen und Zwänge. „Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, rühren vielmehr davon her, daß das ‘Material’ selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes ist“. Indem Adorno das Material als (durch) die Gesellschaft bestimmtes auffasst, wird die (Arbeit) des Künstlers mit dem Material zugleich zur authentischen künstlerischen Auseinandersetzung mit der Gesellschaft.⁸³

Daraus resultiert bei Adornos Begriff des Materials als Vermittlungsinstanz zwischen Kunst und Gesellschaft, zugleich eine antinomische zunehmende Spannung zwischen dem Prinzip der Autonomie und der Souveränität der Kunst an sich. Je autonomer die Kunst gefasst wird, desto unwirksamer erscheint sie, *und will sie wirken im politischen Bereich*, ist sie bloße Unterhaltung bzw. „Entlastung“; je politischer sie bestimmt wird, desto weniger kann sie auch ihre Materialität frei entfalten. Die Kunst der Moderne ist in dem Sinne autonom, dass sie nicht explizit politisch ist; sie ist aber zugleich souverän und nicht-konservativ, weil sie dem historischen Stand ihres Materials kritisch, das heißt negativ gegenübersteht. Sie ist nicht explizit kritisch gegenüber dem Politischen, um so mehr aber gegenüber sich selbst. Das hat zur Folge, dass sie die Vernunft im *ganzen* kritisiert, und zwar im Moment, wo ihre Gebilde zur Erfahrung gelangen:

Von hier aus wird verständlich, warum Adorno sich um den Ästhetizismus bemüht, und warum er andererseits engagierte Kunst ablehnt. Der Ästhetizismus ist für ihn die adäquate Antwort auf den historischen Stand des künstlerischen Materials am Ende des 19. Jahrhunderts; engagierte Kunst dagegen, die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft auf der Ebene von Aussagen und nicht auf der Ebene der Materialbearbeitung verfehlt die Autonomie der Kunst. Mit dem Materialbegriff sucht Adorno darüber hinaus das Problem zu lösen, daß die Entwicklung der Kunst einerseits einem eigenen Bewegungsgesetz folgt, daß aber dieses andererseits dem der Gesellschaft entspricht.⁸⁴

Die Besonderheit dieser Vermittlung von Werk und Gesellschaft bei Adorno vollzieht sich also im Werk als objektive gesellschaftliche Determination des Materials. Künstlerisches Material als „sedimentierter Geist“ bzw. der „objektive Geist des Materials“ hat seine eigenen Bewegungsgesetze, worauf Heiner Müller immer wieder hinweisen wird. Die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Gesellschaft, soweit diese ins Werk einwandert, ist Ergebnis der gesamtgesellschaftlichen Determination des Materials bzw. der Einsträngigkeit des Materials selbst und bleibt dem Künstler unbewusst als unbewusste

⁸³ Ebd., S. 85-86.

⁸⁴ Ebd., S. 86.

Geschichtsschreibung.⁸⁵ Insofern nämlich der Künstler gesamtgesellschaftliche Strömungen aufnimmt und unbewusst in künstlerische Verfahren umsetzt, ist er einer notwendigen Bewegungsgesetzlichkeit unterworfen, in der die Künstlerindividualität eine eher untergeordnete Rolle spielt.

Wenn aber das künstlerische Material durch die *Gesamtgesellschaft* bestimmt ist, kann es für Adorno nur *ein* historisch avanciertes Material geben: „da das künstlerische Material gesellschaftlich bestimmt ist, folgt seine autonome Entwicklung letztlich der gesamtgesellschaftlichen.“⁸⁶

⁸⁵ Vgl. „Das Material erscheint in Adornos ästhetischer Theorie als anonyme Instanz, die Weisungen an die Komponisten erteilt und Verbote – bei Strafe des ästhetisch-kompositionstechnischen Mißlingens – verhängt.“⁸⁵ Carl Dahlhaus. A.a.O., S. 338.

⁸⁶ Peter Bürger. Vermittlung - Rezeption – Funktion. A.a.O., S. 86-87.

2.3 Peter Bürgers „pluralistische Lesart“ gegen den „Dezisionismus“ künstlerischer Wertung

Peter Bürger erkennt in der inneren Entwicklung von Adornos Begriff des ästhetischen Materials zwischen der „Philosophie der neuen Musik“, „Dissonanzen“ und „Minima Moralia“ einen entscheidenden Bewertungsunterschied bei Strawinsky und Schönberg mit radikalen Folgen für die Erörterung des Montageprinzips in seiner Ästhetik.⁸⁷ Während Adorno die immanente Kohärenz der künstlerischen Form eine Gewähr für die doppelte Funktion der Kunst bzw. als Erkenntnisinstrument und Widerspruchspotential bietet, sieht Bürger bereits darin die Wurzeln für den Antiavantgardismus seiner Ästhetik. Gerade die Tendenzen zur totalen Rationalisierung in der Moderne muss Adorno als Ursache ihres Alterns erkennen, als einen zunehmenden Ausdrucks- und Spannungsverlust der Werke nach dem Kollaps der historischen Avantgarden. Für Adorno vollzieht sich das Altern nicht zufällig oder autorenabhängig, sondern lässt sich bis in die Ursprünge der Werke zurückverfolgen. Alternde musikalische Produkte ähneln einander durch ihren Ausdrucksverlust wie in anderen Bereichen der Moderne:

Kehrt man, ausgehend von der gegenwärtig diskutierten Postmoderne-Problematik, zu den ästhetischen und besonders den musikalischen Schriften Adornos zurück, so wird man nicht ohne Erstaunen feststellen, daß das Problem des Alterns der Moderne ihn zumindest seit dem zweiten Weltkrieg durchgehend beschäftigt. Das erste Mal begegnet Adorno dem Problem Anfang der 20er Jahre bei seinem ersten Kompositionslehrer, der, ein Gegner der atonalen Musik, seinen Schüler dadurch zur Tonalität zurückzuführen sucht, daß er jene als unzeitgemäß hinstellt. In den *Minima Moralia* berichtet Adorno darüber: „Das Ultramoderne, so lautete sein Argument, sei bereits nicht mehr modern, die Reize, die ich suchte, seien schon stumpf geworden, die Ausdrucksfiguren, die mich erregten, gehörten einer altmodischen Sentimentalität an, und die neue Jugend hätte, wie er es mit Vorliebe nannte, mehr rote Blutkörperchen“. (MM 291) Der uns heute einigermaßen absurd anmutende Gedanke, die moderne Kunst sei bereits Anfang der 20er Jahre am Ende gewesen, konnte damals durchaus eine gewisse Plausibilität beanspruchen.⁸⁸

Am Beispiel der neuen Musik stellt Adorno z. B. schon in seinem Aufsatz „Das Altern der neuen Musik“ von 1954 das „Nachlassen der inneren Spannung und das Nachlassen der gestaltenden Kraft“⁸⁹ als Symptome eines Alterungsprozesses fest. Diese Entwicklung ist keine spezifisch musikalische, sondern betrifft auch die immanente Entwicklung der literarischen Werke und der bildenden Kunst der Moderne. In der

⁸⁷ Peter Bürger. Das Altern der Moderne. In: Adorno-Konferenz. Hg. Von Ludwig von Friedeburg und Jürgen Habermas. Ffm 1984, S. 178.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Theodor Adorno. Dissonanzen. Hg. Von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Gesammelte Schriften. Bd. 14. Ffm 1996, S. 137.

„Ästhetischen Theorie“ gewahrt Adorno, dass sogar radikal abstrakte Bilder „ohne Ärgernis in Repräsentationsräumen aufgehängt werden.“⁹⁰ Bürger's zentrale These besteht darin, dass Adornos Antiavantgardismus in seiner Forderung nach dem für eine geschichtliche Epoche repräsentativen avanciertesten Material begründet sei.

In einer ersten sehr eindeutigen Analyse schließt Adorno Peter Bürger zufolge die Idee der Collage in der neoklassizistischen Strawinsky-Restaurations aus dem Feld der Moderne aus. Wenn sogar sie das emanzipatorische Moment des Kunstwerks für avanciert ausgibt, an dessen Beispiel Adorno zeige, dass sowohl Montageverfahren wie auch das Stilmittel des Bruchs der Kritik verfallen sind und die zentrale Kategorie der Avantgarde - der Schock - verworfen werde. In einem anderen Augenblick dagegen schafft Adorno einen Platz für die gleiche Verfahrensweise Strawinskys *innerhalb der modernen Kunst* als *Erweiterung der surrealistischen Collage*:

Indem Adorno den Neoklassizismus Strawinskys, aber auch jenen von Picasso, explizit in die Nähe des Surrealismus rückt, weist er diesem jetzt einen Platz *innerhalb* der modernen Kunst an. Daß die beiden Deutungen nicht miteinander vereinbar sind, liegt auf der Hand; desgleichen die Überlegenheit der zweiten. Während die polemische Deutung globalisierend verfährt, indem sie den Neoklassizismus als eine einheitliche Bewegung begreift, bemüht die zweite sich um Differenzierung. Sie läßt zumindest die Möglichkeit offen, in neoklassischen Werken mehr zu sehen als einen blanken Rückfall in reaktionäres Ordnungsdenken.⁹¹

Wichtig erscheint Bürger Adornos Kritik am Montage- und Schockverfahren - hinsichtlich der Bestimmung seines Werkbegriffs. Denn obwohl auch in der „Philosophie der neuen Musik“ die Auflösung von Ganzem und Teilen - das Prinzip des Dissonanten - gerade als Signatur der künstlerischen Produktion der Moderne begriffen werde, sei diese doch immer noch an die „Idee des geschlossenen Werks zurückgebunden“.⁹² In dieser Grund-Exterritorialität des Montageprinzips erweist sich bei Adorno gegenüber Strawinsky die „Angst vor dem Regressionspotential der Gewalt und Willkürlichkeit“⁹³, die ihm zugrunde liegt. Im Gegensatz zu dem Prinzip der Montage steht die immanente „Durcharbeitung der Form“ als dialektische Vermittlung in der inneren Bewegung des Materials.⁹⁴

⁹⁰ Th. W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. A. a. O., S. 316.

⁹¹ Peter Bürger. *Das Altern der Moderne*. A.a.O., S. 180.

⁹² Ebd., S. 181.

⁹³ Ebd., S. 187.

⁹⁴ Vgl. mit: „In Brasilien ist bislang von Ihnen vor allem Ihr Aufsatz *Das Altern der Moderne* bekannt. Sie setzen sich dort mit Adornos Materialästhetik auseinander, die davon ausgeht, daß es zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt nur ein avanciertes künstlerisches Material gibt, das auf der Nahe der Zeit ist. Sie zeigen, in welche Schwierigkeiten Adorno damit bei der Erörterung des Neoklassizismus von Stravinsky kommt, den er in den „*Minima Moralia*“

Die Folgen sind eindeutig bei Adorno: Wenn das Kraftfeld eines Kunstwerks als Konstellation verschiedener technischer Probleme in ihren verschiedenen Schichten und Zeitebenen für die Einheit einer Epoche als unbewusste Geschichte sprechen soll, dann kann es bei Adorno nur *ein* avanciertes Material geben. Dies beinhaltet fast eine normative Dimension seiner Ästhetik, die immer eine zunehmende Unmöglichkeit dieses Ausdruckverlustes des Spannungsfeldes in dem modernen Kunstwerk betont.⁹⁵ Mit anderen Worten, Adorno tritt im Gefolge der „Dialektik der Aufklärung“ kompromisslos für Rationalität im künstlerischen Produktionsprozess ein. Folglich grenze er sich zugleich ab gegen Tendenzen, welche auf totale Durchgestaltung des Werkes verzichten. Insofern falle er aber - so Bürger - in die Normen traditioneller Autonomieästhetik zurück, Adorno mache sich eines „Dezisionismus“ der Wertung schuldig:

Hinter seinem nicht wegzuleugnenden ästhetischen Dezisionismus steht denn auch mehr als der Dogmatismus einer Schule. Mit ihm sucht Adorno die Gefahr des Historismus zu bannen, »das chaotische Nebeneinander von Musikfest-Autoren, die zur gleichen Zeit historisch erschiedene Positionen verkörpern und deren synkretistisches Nebeneinander nur das Stillmenge aus dem neunzehnten Jahrhundert fortsetzt«. Nun ist leicht zu sehen, daß ästhetischer Dezisionismus und historisches Nebeneinander so lange nur zwei Seiten derselben historischen Situation sind, als es nicht gelingt, die Entscheidung für eine Materialtradition zu legitimieren. Adorno tut dies, indem er die Kunstentwicklung in der bürgerlichen Gesellschaft mit dem Modernisierungsprozess (in seiner Terminologie: der Aufklärung) verknüpft. Auf keinen Fall soll die Kunst zum Refugium des Irrationalen

als ästhetisch und politisch reaktionär brandmarkt, während er ihn in der „Philosophie der neuen Musik“ als Ausdruck eines "souveränen Spiels des Artisten mit vorvergangenen Formen" begreift und in die Höhe des Surrealismus rückt. Muß man nicht zu dem Ergebnis kommen, daß die Montage, d. h., das Prinzip avantgardistischer Kunst, in der Ästhetik Adornos exterritorial bleibt? Und steckt in seiner Haltung nicht die Angst vor dem Regressionspotential, das er in dem Montage-Prinzip vermutet? PETER BÜRGER: Man wird hier differenzieren müssen. In der *Ästhetischen Theorie* Adornos gibt es eine vorzügliche Analyse der Montage, der mein Kapitel über Montage in der „Theorie der Avantgarde“ viel verdankt. Aber Sie haben recht, Adorno ist die Montage zutiefst suspekt; und zwar deshalb, weil damit das Prinzip der Duchformung aller Teile des Kunstwerks aufgegeben wird. Krude Realität dringt so ins Werk ein. Freilich, nicht nur die Montage, auch das avantgardistische Projekt der Überführung der Kunst in die Lebenspraxis ist Adorno verdächtig. Das Verdikt, "die Zeit der Kunst sei vorüber, es käme darauf an, ihren Wahrheitsgehalt, der mit dem gesellschaftlichen umstandlos identifiziert wird, zu verwirklichen: das Verdikt ist totalitär", heißt es in der *Ästhetischen Theorie*.“ Peter Bürger. Ein Interview mit Peter Bürger über seine „Theorie der Avantgarde“. Manuskript. Erschienen auf Portugiesisch in der brasilianischen Zeitung „O Estado de Sao Paulo“, São Paulo am 10.10.1999, S. 7.

⁹⁵ Vgl. „Das Phänomen ist nicht auf dem Bereich der Musik beschränkt. Wer hätte nicht schon jene abstrakten Bilder gesehen, die zur Dekoration von Chef-Etagen wie geschaffen sind. Alles war über derartige Werke sich hängen läßt, ist: sie stören nicht. Eben dadurch verraten sie die Moderne, der zuzugehören sie als abstrakte zugleich Anspruch erheben.“ Peter Bürger. *Das Altern der Moderne*. A.a.O., S. 183-184.

innerhalb einer rationalisierten Welt werden. Nur wenn die Kunst technisch dem Stand der Entwicklung der Produktivkräfte entspricht, kann sie Erkenntnisinstrument und Widerspruchspotential zugleich sein.⁹⁶

Peter Bürger fordert eine neue Bewertung von Adornos Einsträngigkeit des Theorems des künstlerischen Materials, um genau die Folgen der Entwicklung der Moderne in einem postavantgardistischen Horizont zu verstehen, in dem sich nicht mehr ein bestimmtes Material als das historisch fortgeschrittenste ausmachen lässt, sondern viele Materialien, und plädiert infolgedessen für eine *pluralistische Lesart* als dialektische *Weiterentwicklung der Moderne*, um „relevante Phänomene der gegenwärtigen Kunstproduktion“ im Rahmen einer erweiterten Moderne zu integrieren. Damit meint Bürger, das Dilemma von Avanciertheit und Ausdrucksverlust moderner Kunst nicht aufzuheben, sondern es in der Gegenwart dialektisieren zu können. Nach dem Scheitern der historischen Avantgarden und angesichts der Entwicklungstendenz der neuen Materialien sieht Bürger den einzigen Ausweg in einer „Resemantisierung“ der Kunst:

Alles kommt darauf an, einen komplexen, in sich widerspruchsvollen Begriff des Scheiterns zu denken, der die Erfahrungen, die im Prozeß des Scheiterns gemacht werden, ebenso aufbewahrt wie das Bewußtsein, daß das Projekt einer in den Alltag eingegangenen Ästhetik als imaginäre Zielprojektion auch dann noch seinen Sinn behält, wenn die universale Ästhetisierung des Alltags es längst entwertet zu haben scheint.⁹⁷

So plädiert auch Jürgen Habermas⁹⁸ mit Bürger, die Kritik der Moderne bzw. in diesem Fall die Erschöpfung der Tradition einer notwendigen immanenten Entwicklung der Materialien wie bei Adorno bestehe nicht in der Liquidierung ihres Aufklärungspotentials, sondern im Gegenteil in der „Vollendung“ ihres Projekts. Im aktuellen Streit zwischen moderner Selbstbehauptung und „postmoderner“ Selbsterstörung der Vernunft sei wohl eine *Differenzierung* angebracht:

Im Anschluss an die Untersuchungen von Peter Bürger sprechen wir inzwischen von der postavantgardistischen Kunst, die das Scheitern der surrealistischen Revolte nicht verhehlt. Aber was bedeutet dieses Scheitern? Signalisiert es den Abschied von der Moderne? Bedeutet die Postavantgarde bereits den Übergang zur Postmoderne?⁹⁹

In der Verwendung realistischer Techniken nach den historischen Avantgarden in dem Roman von Peter Weiss „Die Ästhetik des Widerstandes“ sieht Habermas durch:

⁹⁶ Ebd., S. 186-187.

⁹⁷ Peter Bürger. Ein Interview mit Peter Bürger über seine „Theorie der Avantgarde“. A.a.O., S. 7.

⁹⁸ Jürgen Habermas. Moderne - ein unvollendetes Projekt. In: Wege aus der Moderne Hrg. Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 177.

⁹⁹ Peter Bürger. Das Altern der Modern. A.a.O., S. 180.

Die Aneignung der Expertenkultur aus dem Blickwinkel der Lebenswelt wird etwas von der Intention der aussichtslos surrealistischen Revolte, mehr noch von Brechts, selbst von Benjamins experimentellen Überlegungen zur Rezeption nicht auratischer Kunstwerke gerettet.¹⁰⁰

Peter Bürger zufolge kommt diese Aneignung erst durch die Überwindung einer einseitigen Fixierung auf die künstlerische Form und durch „dialektische Weiterentwicklung der Moderne“ zustande, welche die wesentlichen Kategorien der Moderne festhält, bzw. durch die ästhetische Autonomie, die sie aber zugleich aus ihrer modernistischen Erstarrung befreit:

Die pluralistische Lesart: Sie ließe sich etwa folgendermaßen formulieren: Theoretiker der Moderne haben die sachlich nicht zu legitimierende These vertreten, daß nur die moderne Kunst auf der Höhe ihrer Zeit sei. Damit haben sie alle rivalisierenden künstlerischen Bewegungen implizit oder explizit abgewertet. Das Altern der Moderne läßt die Einseitigkeit einer Traditionskonstruktion erkennen, die in der Musik nur die Schönberg-Schule, in der erzählenden Literatur nur wenige Autoren wie Proust, Kafka, Joyce und Beckett anerkennt. Musik und Literatur des 20. Jahrhunderts seien aber viel reicher. Die Konsequenz aus dieser Position für die Gegenwart lautet: es gibt kein avanciertes Material, alle historischen Materialstände sind dem Künstler gleichermaßen verfügbar. Was zählt, ist das Einzelwerk. Diese Position hat eine Reihe von Argumenten auf ihrer Seite. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß eine Traditionskonstruktion wie diejenige Adornos einseitig ist.¹⁰¹

Durch die realistische Erzählform des Romans von Peter Weiss, die eine Ausdifferenzierung der Materialien nach dem Kollaps der Avantgarden andeutet, weist Bürger auf eine „Alternative“ der „Resemantisierung“ des Werksbegriffs hin:

Peter Weiss hat keine Abhandlung, sondern einen Roman geschrieben. Er erzählt, wie die im Widerstand gegen den Faschismus arbeitenden proletarischen Jugendlichen sich die hohe Kultur aneignen. Sie tun dies unter andern dadurch, daß sie Werke wie den Pergamon-Altar, Kafkas „Schloß“ oder Picassos „Guernica“ auch auf ihre eigene Lebenssituation anwenden. Die Protagonisten des Romans schöpfen aus den Kunstwerken die Kraft zum Widerstand gegen einen übermächtigen Feind. Darin kann man durchaus einen Nachklang des avantgardistischen Programms der Vereinigung von Kunst und Leben sehen. Auch die Werke der hohen Kunst, sagt uns Peter Weiss, sind nicht in der Institution Kunst eingeschlossen wie in einem verwunschenen Schloß; sie lassen sich daraus befreien, wenn man den Mut hat, sie auf sein eigenes Leben zu beziehen. Adorno hätte sicherlich die fehlende Vermittlung eingeklagt. Ich frage mich, ob Weiss mit seiner utopischen Vorstellung von Rezeption nicht eine Idealisierung vorgenommen hat, die die Tatsache verdeckt, dass die Ausgeschlossenen tatsächlich und unwiderrufflich ausgeschlossen sind.¹⁰²

¹⁰⁰ Ebd., S. 190.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Peter Bürger. Interview mit Peter Bürger über seine „Theorie der Avantgarde“. A.a.O., S. 7.

Das heißt: „Dieser komplexe, in sich widerspruchsvolle Begriff des Scheiterns“ bei Bürger, in dem Roman emblematisch dargestellt, bewahrt metaphorisch die kritischen Impulse der Avantgarden, zugleich behält er „das Bewusstsein“ einer „in den Alltag eingegangenen Ästhetik als imaginäre Zielprojektion“, sogar wenn die „universale Ästhetisierung des Alltags es längst entwertet zu haben scheint“. Um diese Frage der Rezeption beantworten zu können, betrachten wir im folgenden, wie Peter Bürger seinen Begriff der Institution Kunst entwickelt.

1.4 „Institution Kunst“ als hermeneutische Kategorie: Material als Vermittlungsinstanz der performativen Krise der Avantgarden

Im Zentrum von Bürgers „Theorie der Avantgarde“¹⁰³ steht die emphatische Formulierung eines historischen Begriffs der Avantgarde, nicht als kategorialer Entwurf der Gegenwart, sondern als ihre kritische Zäsur, von der ausgehend am Beginn des Jahrhunderts eine neue ästhetische Einstellung zur Lebenspraxis entstand. Es lag demnach in der hermeneutischen Absicht Bürgers, ein Entwicklungsmodell zu erarbeiten, in dem die Kunstautonomie und die Avantgarde im Sinne eines Paradigmenwechsels¹⁰⁴ gleichsam als zwei Seiten einer Medaille in der Entwicklung der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft behandelt werden, und von dieser aus die Theorie der Literatur neu zu konzipieren: Die Herausforderung einer radikalen Bestimmung der Gegenwart würde die permanente Überprüfung der eigenen ästhetischen Kategorien und ihrer Vermittlung durch die historische Entwicklung erfordern:

Unter Historisierung der Theorie soll hier etwas anderes verstanden werden: die Einsicht in den Zusammenhang zwischen der Entfaltung des Gegenstandes und der Kategorien einer Wissenschaft. So verstanden gründet die Geschichtlichkeit einer Theorie nicht darin, daß sie Ausdruck eines Zeitgeists ist (dies die historische Ansicht), nicht darin, daß sie vergangene Theoriestücke sich einverleibt (Geschichte als Vorgeschichte der Gegenwart), sondern darin, daß die Entfaltung des Gegenstandes und die der Kategorien in einem Zusammenhang stehen. Diesen Zusammenhang erfassen heißt, eine Theorie zu historisieren.¹⁰⁵

Schon in den einleitenden Zeilen konstatierte Bürger seine Differenz zu Gadamer, für den sich die Gegenwart noch als „monolithische Einheit“¹⁰⁶ darstellte, in der ein universeller Verstand mit dem „kulturellen Horizont der Tradition“¹⁰⁷ einhergeht, und sieht in der

¹⁰³ Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*. Ffm, 1980.

¹⁰⁴ Vgl: „Mit Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* liegen die Resultate eines 1973/74 an der Universität Bremen durchgeführten Projekts über Avantgarde und bürgerliche Gesellschaft vor. Als ein vor allem für die Literaturwissenschaften neuartiges Ergebnis darf die Unterscheidung der historischen Avantgardenbewegungen von einer die Gegenwart kennzeichnenden Postavantgarde gesehen werden. Diese Unterscheidung folgt aus einer Theorie des Strukturwandels der Avantgarde selbst und bleibt am Paradigma eines bestimmten Begriffs künstlerischer *Avantgardizität* orientiert.“ Hans-Burkhard Schlichting. *Historische Avantgarde und Gegenwartsliteratur. Zu Peter Bürger Theorie der nachavantgardistischen Moderne*. In: *Theorie der Avantgarde* Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und Gesellschaft. Hrg. von W. Martin Lüdtke. Ffm 1976, S. 209. Für eine neue Bewertung des Entwurfs von Peter Bürger vgl: Hal Foster *The Return of the Real*. Cambridge 1997, S.8-9. Vgl auch den Brief von Peter Bürger an Jean-Francois Chevrier. In: *Das Buch zur Documenta X*. Kassel 1997, S. 379-380.

¹⁰⁵ Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*. A.a.O, S. 20-21.

¹⁰⁶ Ebd., S. 10.

¹⁰⁷ Ebd.

Gegenwart eher den Bruch, aus den zunehmenden „divergierenden Interessen“ und unvereinbare Perspektiven erwachsen: „Das erkenntnisleitende Interesse kann sich in der Literaturwissenschaft nur vermittelt durchsetzen, indem es die Kategorien bestimmt, mit deren Hilfe literarische Objektivationen erfasst werden.“¹⁰⁸

Die zentrale Kategorie dieses logischen Zusammenhangs ist folglich die ästhetische Autonomie als solche, von der ausgehend sich eine Reflexivität entwickelt, die die Gehalte der bürgerlichen ästhetischen Erfahrung in zweifacher Hinsicht universalisiert: Zum einen bindet sie ein Element der „Wahrheit“ ein, nämlich die wachsende Differenzierung des Subsystems Kunst oder seine fortschreitende Abgehobenheit von der praktischen Sphäre, und zum andern eine offenkundige Veränderung, nämlich die Hypostasierung dieser Tatsache, Ergebnis einer einzigartigen historischen Entwicklung zum „überzeitlichen Wesen“ oder zur „Ideologie“:

Autonomie der Kunst ist eine Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Sie erlaubt, die geschichtlich entstandene Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bezügen zu beschreiben, die Tatsache also, daß sich eine nicht zweckrational gebundene Sinnlichkeit bei den Angehörigen der Klassen hat herausbilden können, die zumindest zeitweise vom Druck unmittelbarer Daseinsbewältigung freigesetzt sind. Darin liegt das Wahrheitsmoment der Rede vom autonomen Kunstwerk. Was diese Kategorie jedoch nicht zu erfassen vermag, ist die Tatsache, dass es sich bei dieser Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bezügen um einen *historischen Prozess* handelt, d. h. *daß er gesellschaftlich bedingt ist*. Und eben darin besteht die Unwahrheit der Kategorie, das Moment der Verzerrung, das jeder Ideologie — wofern man diesen Begriff im Sinne der Ideologiekritik des frühen Marx verwendet — eigen ist. Die Kategorie Autonomie läßt es nicht zu, ihren Gegenstand als einen historisch gewordenen zu begreifen. Die relative Abgehobenheit des Kunstwerks von der Lebenspraxis in der bürgerlichen Gesellschaft transformiert sich so in die (falsche) Vorstellung von der totalen Unabhängigkeit des Kunstwerks von der Gesellschaft. Autonomie ist mithin eine im strengen Wortsinne ideologische.¹⁰⁹

Wenn die Kategorien von Idealismus, Genie, Werk, Erscheinung etc. die Folgen einer spezifischen literarischen Sozialisation sind, so sollte sich jede Tradition bei der Entfaltung ihrer Objekte, gegen die ontologisierende Schwerfälligkeit dieser Begriffe, eigene Kategorien für die Lesbarkeit ihrer Gegenwart zu eigen machen. Denn gerade in der immanenten Abgehobenheit der Institution von der praktischen Sphäre liegt jenes Element der Trennung beschlossen, das seit langem als „idealistisch“ gilt und das die Entstehung der Arbeitsteilung begleitete, wie von Schiller im „Sechsten Brief“¹¹⁰ beschrieben: ästhetische Utopie nämlich, die im Bild eine noch nicht verwirklichte Menschheit vorwegnimmt und ausführt, sei es als

¹⁰⁸ Ebd., S. 8.

¹⁰⁹ Ebd., S. 63.

¹¹⁰ Ebd., S. 16.

Alternative zum Wirklichen oder als Setzung eines „ganz Anderen“, beziehungsweise formaler Vorschein eines Programms, das nicht tatsächlich in einer Welt, die unfähig ist, Empfänger für solchen Umgang mit der Kunst zu erzeugen, durchgeführt werden kann, doch gleichzeitig Metapher einer wachsenden Unmöglichkeit der Wirklichkeit, wie bei Heiner Müller.¹¹¹ Die Schlussfolgerung, die Bürger uns nahe legt, ist, dass die ästhetische Autonomie „institutionalisiert“ sei als eine „Ideologie“ und dabei die Rationalität der Mittel der legitimierten Erfahrung ästhetischer Harmonie entgegenstellt, deren soziale Verwirklichung gleichzeitig als unmöglich präsentiert wird; oder auch, dass diese immanente Bewegung einer reflexiven Verinnerlichung dasjenige kritisiere, von dem sie sich in einem wachsenden „Verlust“ an Wirklichkeit durch formale Hypertrophie als „ästhetische Kompensation“ abhebt; dass schließlich die Autonomie der Kunst eine institutionalisierte Form von falschem Bewusstsein verkörpere, dessen Wirkung Bürger mit dem Begriff der „affirmativen Kultur“ bei Marcuse in Verbindung bringt.¹¹²

Dieselbe „exemplarische“ Dynamik, die sozusagen die Lehrjahre der Institution Kunst, ihre „Unschuld“¹¹³ leitete, wird nun auf das „Scheitern“ der historischen Avantgarde projiziert, deren Sinn fast pädagogischen Wert für unsere Gegenwart besitzt. Genau in diesem Zeitraum nämlich verarbeitet die „Institution Kunst“ die performativische Krise ihres funktionalen Konzepts und benennt zwei komplementäre Phänomene bei Bürger, in Wirklichkeit zwei Ebenen der Beschreibung, die nicht zusammengehen: 1) Den Apparat der Produktion und Distribution und 2) die Gesamtheit der „allgemeinen Vorstellungen“, welche

¹¹¹ Heiner Müller. Material. A.a.O., S 94.

¹¹² Vgl. „Werte wie Menschlichkeit, Freude, Wahrheit, Solidarität werden gleichsam aus dem wirklichen Leben abgedrängt und bewahrt in der Kunst. Die Kunst hat in der bürgerlichen Gesellschaft eine widersprüchliche Rolle: Sie entwirft das Bild einer besseren Ordnung, insofern protestiert sie gegen das schlechte Bestehende. Aber indem sie das Bild einer besseren Ordnung im Schein der Fiktion verwirklicht, entlastet sie die bestehende Gesellschaft vom Druck der auf Veränderung gerichteten Kräfte: Diese werden in einem idealen Bereich gebunden. Insofern die Kunst dies leistet, ist sie im Marcuseschen Sinn des Wortes »affirmativ«.“ Peter Bürger. A.a.O., S.68.

¹¹³ Vgl: „Macht doch dessen Einsicht in den Widersinn avantgardistisch intendierter Reduktion von Kunst auf Lebenspraxis nicht auch das eigentliche Verdienst der historischen Avantgarden zunichte: ihre Entbindung kritischen Potentials — insbesondere in zweifacher Hinsicht: auf der kunsttheoretischen Seite als unerhörter Reflexionsschub, der die »autonome« Kunst der Vergangenheit ihrer vermeintlichen Unschuld entkleidet, die sie als gesellschaftliche Institution in Wahrheit nie vollends besessen, weil ihre Abspaltung vom praktischen Leben dessen Identitätsdefizit durch ästhetische Kompensation verewigen half.“ Franz Koeppen. Avantgarde als Prüfstein. In: Grundbegriffe der Ästhetik. Ffm 1983, S.171.

die Selbstreflexion normativ leiten.¹¹⁴ Während der „idealistischen“ Periode, in der sich die literarische Institution konstituiert, konnte sie neben ihrer pädagogischen Funktion als Matrix des Geschmacksurteils auch noch einem „politischen“ Gehalt verpflichtet sein.

In diesem Sinn ist das Konzept der „Institution Kunst“ bei Peter Bürger folglich nach Peter Hohendahl weniger eine soziologische Kategorie als eine hermeneutische:

In dieser Begriffsbestimmung wird die Institution Kunst gleichgesetzt mit der dominierenden Kunstauffassung einer Klasse beziehungsweise einer Schicht oder Gruppe. Die allgemeinen Vorstellungen determinieren die Produktion wie auch die Rezeption der einzelnen Werke.¹¹⁵

Wenn man die Institution mit der Gesamtheit der „allgemeinen Vorstellungen“ über die Kunst in ihrer sozialen Bedingtheit gleichsetze auf dieser Ebene der Abstraktion, so *tendiert* ihre Bestimmung nach Hohendahl dazu, sich der herrschenden Konzeption einer Klasse, Schicht oder Gruppe anzunähern. Diese allgemeinen Vorstellungen bestimmten sowohl die Produktion als auch die Rezeption einzelner Werke. Folglich hat dieses funktionale Konzept der Institution „genetisch“ und „logisch“¹¹⁶: Vorrang vor dem Konzept des Einzelwerks, dem Adorno und Lukács noch verhaftet geblieben seien, fügt Hohendahl hinzu: „Die Ausdifferenzierung der Funktionsbestimmungen erfolgt, vermittelt über ästhetische Normen, auf der Produzentenseite durch das künstlerische Material, auf der Rezipientenseite durch die Festlegung von Rezeptionshaltungen“, behauptet Bürger.¹¹⁷ An diesem Punkt schon können wir vorwegnehmen, dass die Kritik der Kategorie des Materials für Bürger eine Schlüsselfunktion in der Ästhetik Adornos besitzt, sei es als Vermittlungsinstanz, aus der Bürger eine Alternative zu seinen immanenten Aporien herauszuziehen versucht, oder sei es auch als Ursache der fortschreitenden Schwächung der Moderne in Form eines Ausdrucksverlustes ihrer Werke, worauf wir zurückkommen werden. In dieser Weise würde nur ein Wandel auf der Ebene der Vorstellungen einen funktionalen Wandel in der Beziehung zur Kunst ermöglichen. Die Kategorie der Autonomie bleibt so den allgemeinen Vorstellungen als idealtypischer Typus verhaftet, doch nicht unmittelbar dem Konzept des Apparats, oder, anders gesagt, es sind nicht die Normen und die Konventionen, welche die Institution in ihrer inneren Dynamik „ausmachen“¹¹⁸, sondern eben diese allgemeinen Vorstellungen über die Kunst und die Literatur, die im Vordergrund stehen,

¹¹⁴ Peter Bürger. Theorie der Avantgarde. A.a.O., S. 24.

¹¹⁵ Peter Hohendahl. Literarische Kultur 1930-1870. München 1985, S. 40-41.

¹¹⁶ Ebd., S. 41.

¹¹⁷ Bürger, Peter: Vermittlung-Rezeption-Funktion: ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft. Ffm 1979, S. 176.

¹¹⁸ Peter Hohendahl. A.a.O., S. 41.

wenn man den Funktionsbestimmungen der künstlerischen Einzelwerke folgt. Für Bürger ist es gerade bedingt durch das hegemoniale Konzept der Autonomie, in dem sich verschiedene Stadien künstlerischer Materialien und der Trennung von der Lebenspraxis abzeichnen, dass diese systematische Vermittlung seit dem 18. Jahrhundert abläuft, bis zu dem Zeitpunkt, als der normative Status der Institution schließlich von den historischen Avantgarden in Frage gestellt und umfunktioniert wird. In dieser Weise markiert die Autonomie „auf der Ebene der Institution und nicht der Einzelwerke“¹¹⁹, die wachsende Trennung des Subsystems der Kunst, in dem die Rationalität der Mittel kein Unterkommen findet, von der praktischen Sphäre.

Es handelt sich darum, wie Hans Sanders¹²⁰ aufzeigt, eine Differenz einzuführen zwischen dem institutionellen Raum, in dem die Einzelwerke kreisen, deren Status nur im Rahmen dieser Vermittlung, d.h. der Abgehobenheit vom Leben, erkennbar ist, und dem „Gehalt“, den die Konvention ihnen beigemessen hat. Die Entwicklung der literarischen Institution erweist sich, so fährt Sanders fort, als eine wachsende *Übereinstimmung* zwischen der normativen und metakritischen Ebene und den Einzelwerken, deren logischer Endpunkt der Ästhetizismus gewesen sei. Erst als es diesem schließlich gelingt, den „politischen Gehalt“ aus den Einzelwerken zu eliminieren, erwachsen daraus zum ersten Mal die Bedingungen für eine radikale Kritik und für die Überwindung der Autonomie, einer „schlechten Autonomie“, sei hinzugefügt:

Bürger trifft eine Unterscheidung zwischen dem institutionellen Rahmen, in dem das einzelne Werk funktioniert - dessen Status wird mit dem Begriff Autonomie bezeichnet -, und dem Gehalt des letzteren. Diese begriffliche Unterscheidung wird in eine Auffassung des historischen Entwicklungsprozesses der Literatur in der bürgerlichen Gesellschaft gewendet. Die Entwicklung der Institution Literatur wird als Prozess zunehmender Kongruenz von institutionellem Rahmen und Einzelwerk aufgefasst.¹²¹

Das letzte Stadium dieser Entwicklung als Ästhetizismus, so Sanders, stelle der Moment dar, in dem die bürgerliche Kunst einen Stand der formalen Selbstreflexion erlangt und in dem sie sich als völlig losgelöst vom unmittelbaren Leben wähnt. Das am Ende des 19. Jahrhunderts erlangte Stadium des Ästhetizismus deklariere folglich weltanschauliche Ungebundenheit und wolle nichts weiter sein als Kunst, l'art pour l'art. Mit dieser eingestandenen gesellschaftlichen Funktionslosigkeit künstlerischer Gehalte und der Konzentration auf das Medium sei endlich die Selbstkritik des gesellschaftlichen Teilsystems

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Hans Sanders. *Institution Roman und Literatur. Zur Rekonstruktion der Literatursoziologie*. Ffm 1981, S. 14 ff.

¹²¹ Ebd., S. 15.

Kunst möglich. Der Ästhetizismus erweise sich somit in Bürgers Entwurf als notwendige logische Vorbedingung für den Angriff der Avantgarden auf das Zentrum der Institution, als der Moment, in dem die Kritik der Autonomie sich nach innen wendet und schließlich in der abstraktesten Systemebene des Subsystems Kunst, dessen hegemoniale Figur sie in dieser tendenziellen Bewegung ist, aufgeht:

Erst nachdem im Ästhetizismus die Kunst sich gänzlich aus allen lebenspraktischen Bezügen gelöst hat, kann einerseits das Ästhetische sich »rein« entfalten, wird aber andererseits die Kehrseite der Autonomie, die gesellschaftliche Folgenlosigkeit, erkennbar. Der avantgardistische Protest, dessen Ziel es ist, Kunst in Lebenspraxis zurückzuführen, enthüllt den Zusammenhang von Autonomie und Folgenlosigkeit. Die damit einsetzende Selbstkritik des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst ermöglicht das »objektive Verständnis« der vergangenen Entwicklungsphasen. Während z. B. in der Epoche des Realismus die Kunstentwicklung unter dem Gesichtspunkt der wachsenden Annäherung der Darstellung an die Wirklichkeit konstruiert wurde, kann jetzt diese Konstruktion in ihrer Einseitigkeit erkannt werden. Realismus erscheint jetzt nicht mehr als *das* Prinzip künstlerischer Gestaltung, sondern wird als Summe bestimmter epochaler Verfahrensweisen fassbar.¹²²

Die Institution wird im Laufe dieser Entwicklung zunehmender Abgehobenheit zur Instanz, da alle anderen ihre Identität darauf errichten, und zwar in Opposition zu ihr als Horizont der eigenen ästhetischen Rationalisierung. Damit wird die Kunst aus den unmittelbaren Lebenszusammenhängen befreit und bildet ein Feld relativ unabhängiger ästhetischer Praxis. *Autonom funktioniert so die Institution Kunst, nicht das einzelne Werk*, dessen Gehalt sehr wohl gesellschaftsbezogen und kritisch sein kann: „Die Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft lebt von der Spannung zwischen institutionellem Rahmen (Freisetzung der Kunst von gesellschaftlichen Verwendungsansprüchen) und möglichen politischen Gehalten der Einzelwerke.“¹²³

Nur mit einem konkreten Beispiel dieser Sichtweise und ihrer Konsequenzen für das Konzept des Realismus, das Bürger später als Alternative zu den internen Aporien der Ästhetik Adornos aufzeigen sollte, nämlich die „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, versucht Bürger in „Naturalismus/Ästhetizismus“¹²⁴ die historischen, politischen und ästhetischen Gründe zu erhellen, die im literarischen Leben zum Ende des 19. Jahrhunderts die Debatte um den Naturalismus und den Ästhetizismus ausgelöst haben. Indem er Barrès und Zola als Modelle nimmt, formuliert Bürger die Ansicht einer ästhetischen Komplementarität, bei der beide Pole einander ausschließen: Während die Naturalisten sich

¹²² Peter Bürger. Theorie der Avantgarde. A.a.O, S. 29.

¹²³ Ebd., S.32.

¹²⁴ Peter Bürger. Naturalismus – Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität. In: Naturalismus/Ästhetizismus. Ffm 1979, S. 18 ff.

mit der „Realität“ in der Vielfältigkeit ihrer Erscheinungen beschäftigten, einer Realität, die außerhalb der literarischen Themen lag und folglich nur in ihren akzidentiellen Begebenheiten erfassbar war, stellt die Verinnerlichung der ästhetischen Erfahrung das zentrale Problem des Ästhetizismus dar, wobei diese Aktivität sich jedoch auf den Bereich des Subjektiven beschränkt und sich als untauglich erwiesen hat, die Realität zu verändern. In dieser Hinsicht erscheint die ästhetizistische Trennung von Subjekt und Objekt schon in einer Form, die für die Überwindung dieser Trennung im darauffolgenden Schritt notwendig war. Mit anderen Worten: Wenn in der bürgerlichen Gesellschaft Kunst und Literatur als ideologische Bereiche institutionalisiert sind, in denen die subjektive Erfahrung zum Ausdruck gelangt, d.h. die Negativität der Lebensweisen in einer durch Rationalität der Mittel beherrschten Wirklichkeit, dann erweist sich das naturalistische Programm als mangelhaft, und es gelingt ihm nicht, sich als rivalisierende Institution zu etablieren. Schon in der ästhetischen Autonomie-Doktrin des *l'art pour l'art* war implizit eine Ablehnung gegenüber dem Geist der Berechnung und des Wettbewerbs enthalten, deren Form das Terrain für den avantgardistischen Angriff bereitete, der diesem Terrain den zerstreuten „Gehalt“ zurückerstattet.

Sind diese Verhältnisse erst einmal gegeben, d.h. die Kongruenz zwischen der Kritik der falschen Autonomie durch den Ästhetizismus und der systematischen bzw. normativen Ebene, wo die grundlegenden Kategorien verwurzelt sind, dann gelangen wir zu dem Moment, in dem die historische Moderne einem Stadium der „totalen Verfügbarkeit der Materialien und Formen“¹²⁵ weicht: „Wo die Möglichkeiten der Gestaltung unendlich geworden sind, wird nicht nur authentische Gestaltung unendlich erschwert, sondern zugleich deren wissenschaftliche Analyse“.¹²⁶ Die Avantgarde bezieht sich auf diese geschichtliche Voraussetzung. Sie proklamiert universelles Experimentieren mit den freigelegten Gegenstandsbereichen und setzt dem traditionellen organischen Kunstwerk einen Werktypus entgegen, der die einzelnen Elemente heterogen zusammensetzt. In ihrem Gestaltungsprozess spielen Begriffe wie Zufall, Allegorie, das Neue eine entscheidende Rolle. Wenn in einer idealistischen Perspektive das Material sich lediglich als „Träger“ einer Idee erweist, der nach ihrer Realisierung nicht mehr in Erscheinung treten sollte, so setzte das Aufkommen neuer werksprengender Verfahren das Kunstwerk auch zu seinem außer-ästhetischen Feld hin frei, wo es seine letzte Relevanz im Verlust seiner Selbstverständlichkeit finden sollte, wie der

¹²⁵ Peter Bürger. Theorie der Avantgarde. A.a.O, S. 130.

¹²⁶ Ebd., S. 131.

erste Satz der „Ästhetischen Theorie“ von Adorno feststellt.¹²⁷ Wie Hans-Burkhard Schlichting¹²⁸ zeigt, wendet sich das Prinzip der Demontage, welche in der Collage einbeschlossen ist, gegen die „Literarisierung der Realität“¹²⁹ und strebt in Wirklichkeit danach, die sprachlichen Manifestationen in die äußere Realität einzubinden. Die „Voraussetzung“¹³⁰ dafür sei, dass der semantische Geltungsbereich der Sprache in werkexterne Struktur umgesetzt werden kann. Gerade der dadaistische Protest wendete sich gegen das immanente literarische Gewicht des sprachlichen Sinns. In Momenten des Zufalls sollte der bedeutungsstiftende Zusammenhang zerbrechen, damit außerliterarische Elemente die innere Struktur des Werks überfluten können.¹³¹ Für den Dadaisten Kurt Schwitters markiert dieses Verfahren den konstitutiven Moment eines neuen Begriffs von literarischem Material, der auf die immanente Bewegung der Sprache ausgerichtet ist.¹³² Mit anderen Worten: Mit dem Aufkommen der Montage und der Collage als Konstruktionsprinzipien der Avantgarden „wird das Material im Werk realisierbar wie eine Struktur der externen Welt.“¹³³ Die Technik des Zitats z. B. in der Collage wendet sich gegen die Verfremdung der eigentlichen Wirklichkeit. Indem es die Aufmerksamkeit auf die Verfremdung der Wirklichkeit lenkt, nähert das Verfahren der Collage die formale Ebene eines Werks seiner bedeutungstragenden Schicht an. Das, was „auf der primären Ebene der Verfremdung“¹³⁴ realisiert wird, verbleibt in konstantem Kontrast zur Sprache. Dies erzeuge „den Schein einer Autonomie des Materials“¹³⁵, die in Opposition zu demjenigen steht, was schon Realitätsfragment war. Die konsequente Folge „einer unbegrenzten Ausweitung der Autonomie des Materials“¹³⁶ sei die Auflösung aller möglichen Kohärenz des Werks in einem endlosen Materialien-Prozess, der nicht nur auf die formale Ebene beschränkt sei. Denn gerade die Realisierung des Materials als Struktur der äußeren Welt, nämlich mit jenen Elementen der rohen Empirie, die diese geschwächte Autonomie bedrohen, verhindere nun die Konfigurierung eines Sinns durch eine äußere Form. In dieser Weise wird der Moment der Einheitsstiftung in einer unendlichen Bewegung immer weiter hinausgeschoben; im extremen Fall wird er nur durch den Rezipienten erzeugt. Alle diese neuen Verfahren und Materialien

¹²⁷ Theodor Adorno. Ästhetische Theorie. A.a.O., S. 9.

¹²⁸ Hans-Burkhard Schlichting. A.a.O., S. 223.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd., S. 224.

¹³³ Ebd., S. 226.

¹³⁴ Ebd., S. 227.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd.

ergeben sich aus dem subjektiven Zugriff auf das allgemein gewordene System ästhetischer Prinzipien. Der durch die Autonomieästhetik erzwungene Funktionsmodus der Trennung von Kunst und Lebenspraxis soll so rückgängig gemacht werden. Das ästhetische Verfahren selbst wird deutlich, wenn man sich Bürgers zentrale Kategorie Kunstmittel (Verfahren) vor Augen führt: „Mit ihrer Hilfe lässt sich der künstlerische Schaffensprozess rekonstruieren als ein Prozess rationaler Wahl zwischen verschiedenen Verfahrensweisen, wobei die Wahl im Hinblick auf eine zu erreichende Wirkung getroffen wird.“¹³⁷ Auf diese Weise ist eine neue Stufe erreicht, auf der die verschiedenen Kunstmittel „rational“ erkennbar sind, um sie für beliebige Zwecke in Anspruch zu nehmen. Produktion und Rezeption gehen also auf bewusster Basis Hand in Hand. Was wissenschaftlich reflektiert werden kann, lässt sich auch praktisch anwenden. Dieses Stadium der Reflexion über das ästhetische Material führt Bürger zu der These, „daß erst die Avantgarde bestimmte allgemeine Kategorien des Kunstwerks in ihrer Allgemeinheit erkennbar macht, daß mithin von der Avantgarde aus, die voraufgegangenen Stadien der Entwicklung des Phänomens Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft begriffen werden können, nicht aber umgekehrt die Avantgarde von den früheren Stadien der Kunst her.“¹³⁸ Mit anderen Worten: Erst im historischen Augenblick der Moderne hat sich der Gegenstandsbereich Kunst so weit entfaltet, dass er die vergangene Kunst in all ihren technischen Varianten kategorial bestimmbar macht und die Möglichkeit der reflektierten und spontanen Selektion eröffnet. Daraus erwächst vom Gesichtspunkt der Logik die Unmöglichkeit „einer“ normativen ästhetischen Theorie bzw. der theoretischen Normativität „eines“ konsequenten ästhetischen Materials, d.h. der notwendigen Entwicklung dieses Materials oder seines Anspruchs auf Vorrangstellung gegenüber den übrigen, sowie einer relevanten Kritik¹³⁹, wie Bürger denn schon gleich zu Beginn der Analyse ausdrücklich anmerkt:

Kritische Wissenschaft besteht nicht darin, neue Kategorien zu erdenken, um sie den »falschen« der traditionellen Wissenschaft entgegenzusetzen. Sie untersucht vielmehr die Kategorien der traditionellen Wissenschaft daraufhin, welche Fragen mit ihnen gestellt werden können und welche anderen Fragen bereits auf der Ebene der Theorie (eben durch die Wahl der Kategorien) ausgeschlossen sind. In der Literaturwissenschaft ist dabei die Frage wichtig, ob die Kategorien so beschaffen sind, daß sie den Zusammenhang von literarischen Objektivierungen und gesellschaftlichen Verhältnissen erforschbar machen.¹⁴⁰

¹³⁷ Peter Bürger. Theorie der Avantgarde. A.a.O, S. 23.

¹³⁸ Ebd., S. 24.

¹³⁹ Ebd., S. 8.

¹⁴⁰ Ebd.

Indem er gerade diese Feststellung an den Anfang von „Theorie der Avantgarde“ stellt, deutet Bürger an, dass die Antwort positiv ausfällt, wenn man die Frage auf die Werke Adornos und Lukács' in ihrer Sichtweise als Einzelwerke anwendet.¹⁴¹ Aber der Gebrauch des Autonomiebegriffs bei Bürger zielt darauf ab, das Zentrum, um das die Debatte zwischen den beiden kreist, in seiner historischen Bewertung zu verrücken. Adorno und Lukács unterließen es, einen entscheidenden Faktor zu thematisieren: die Tatsache nämlich, dass erst im Rahmen des von den historischen Avantgardebewegungen unternommenen Angriffs auf die Institution die Rolle erkennbar wird, die dieser Wandel auch bei der Läuterung des Begriffs vom Einzelwerk übernimmt. Wenn Adorno und Lukács genau zwei diametralen, von Hegel ausgehenden Rezeptionen der Ästhetik entsprechen, wobei der zweite noch am künstlerischen Begriff des organischen Werks festhält und in normativer Manier die Opposition zwischen der romantischen und klassischen Kunst auf die Opposition zwischen Realismus und Avantgarde überträgt, so ist festzuhalten:

Auch Adornos Theorie geht von Hegel aus, übernimmt aber nicht dessen Wertungen (negative Bewertungen der romantischen Kunst versus Hochschätzung der klassischen Kunst), die Lukács auf die Gegenwart übertragen hat. Adorno macht den Versuch, die von Hegel unternommene Historisierung der Kunstformen radikal zu Ende zu denken, d.h. keinem historisch aufgetretenen Typus der Form-Inhalt-Dialektik den Vorrang vor dem anderen zu geben. Das avantgardistische Kunstwerk erscheint in dieser Sicht als historisch notwendiger Ausdruck der Entfremdung in der spätkapitalistischen Gesellschaft.¹⁴²

In dieser Weise sei für Adorno die Avantgarde zum „*einzigsten*“¹⁴³ Typus zeitgenössischer Kunst geworden, als authentischer Ausdruck des unbewussten Zusammenhangs zwischen Gegenwart und Geschichte, angesichts dessen jeder Versuch, ein organisches Werk in Bezug zum bereits erreichten Stand der künstlerischen Techniken zu denken, Verdacht erregt und dem Bürger später dann ein Realismus-Konzept im Sinne der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss entgegenstellen wird: Die Möglichkeit einer nicht-auratischen Rezeption, dramatisiert im Roman, die weder eine Identität zwischen Kunst und Leben darstellt, noch die endgültige, vom Leben abgewandte Autonomie des Ästhetizismus. Daher rührt nach Bürger der Anti-Avantgardismus Adornos, denn bei dem Versuch zur Bewahrung eines letzten Ortes der Verweigerung und Wahrheit neige Adorno dazu, die traditionelle Kategorie des rational (oder gänzlich) konstruierten Kunstwerks beizubehalten, gemäß einer – hegelianischen – Metaphysik des Geistes und der werdung des Subjekts. Demgegenüber seien die Avantgarden (Dadaismus, Surrealismus, Anfänge des

¹⁴¹ Ebd., S. 121.

¹⁴² Ebd., S. 120.

¹⁴³ Ebd.

russischen Futurismus) zum Teil darauf aus gewesen, der artefaktischen Harmonisierung der Dissonanzen ein Ende zu bereiten, wobei sie die gattungsgebundene Kunst sogar in ihrer Autonomie bloßstellten, indem sie deren Grenzen sprengten in einer anarchischen Vermengung mit dem Leben und in einem Willensimpuls, das Leben zu verändern, in Verbindung mit Hoffnungen auf eine soziale Revolution. Der Roman von Weiss gehe über diese falsche Trennung hinaus, indem er die Absichten der Avantgarde, als konzeptionellen und sensitiven Zustrom an Welterfahrung und –interpretation aufgreift. Auf der anderen Seite sei die Kategorie des Neuen, so wie Adorno sie in seiner „Ästhetischen Theorie“ präsentiert, unzureichend, um die eigentliche Historizität der Avantgarde zu verstehen¹⁴⁴, die nicht mit dem Betrieb der permanenten Erneuerung des Marktes zu verwechseln ist, wie Adorno selbst immer betonte.¹⁴⁵

Indem er einerseits diese Perspektive Adornos mit der Kritik einer permanenten Avantgarde umreißt, schränkt Bürger aber auch ihre Disqualifizierung durch Marcuse ein, der sich überrascht zeigt von den Konsequenzen der Gleichsetzung von Kunst und Leben:

Gegen die Verwendung realistischer Techniken läßt sich mit dem Hinweis auf den historischen Stand künstlerischer Techniken heute nicht mehr argumentieren. Insofern Adorno dies tut, gehört er selbst als Theoretiker der Epoche der historischen Avantgardebewegungen an. Das erhellt auch aus der Tatsache, daß Adorno die Avantgardebewegungen nicht als historische, sondern als bis in die Gegenwart hinein lebendige gesehen hat.¹⁴⁶

Zum Schluss fassen wir zusammen: Der avantgardistische Angriff auf das Zentrum der Institution hat nicht der Revolutionierung ihrer formalen Techniken gegolten, sein Auftrag ist es nicht in erster Linie gewesen, Kunst und Literatur in ihren formalen Techniken im eigentlichen Sinn zu revolutionieren. Dieser Wandel war in Wirklichkeit eine nicht-intentionale Folge der inneren Entwicklungen der Materialien und neu auftauchender technologischer Konstellationen, fast ein Nebenprodukt. Das eigentliche Ziel war die Refunktionalisierung ihrer grundlegenden Kategorie, der Autonomie, um deren semantisches Feld auf das Leben hin zu öffnen. Erst von dieser Idee ausgehend ist es möglich, den Sinn des exemplarischen und notwendigen Scheiterns zu verstehen. Von einem Gesichtspunkt der theoretischen Reflexion aus gesehen, verkörperten die Avantgarden im Modell Bürgers, was für unsere Argumentation zu Heiner Müller entscheidend ist, einen beständigen Impuls, der

¹⁴⁴ Ebd., S. 83 ff.

¹⁴⁵ Vgl. „Im Zentrum von Adornos Theorie der modernen Kunst steht die Kategorie des Neuen. Selbstverständlich ist Adorno der möglichen Einwände gegen die Verwendung dieser Kategorie gewärtig und sucht sie von vornherein zu entkräften: »In einer wesentlich nicht-traditionalistischen Gesellschaft [sc. der bürgerlichen] ist ästhetische Tradition a priori dubios.“ Ebd., S. 81.

¹⁴⁶ Ebd., S. 86.

die „autonome“ Kunst der Vergangenheit ihrer „Unschuld“ entkleidet, eine Kunst, die noch nicht völlig zu einem Selbstbewusstsein als Institution gelangt ist, denn gerade ihre Trennung vom praktischen Leben ist die Folge eines Mangels an Identität, verewigt als „ästhetische Kompensation“. Andererseits, vom Gesichtspunkt der ästhetischen Praxis aus, treibt die Einführung von Verfahren, die eine affirmative Mimesis sprengen, wie die Montage und Collage, die Dialektik zwischen Kunst und praktischem Diskurs bis in die letzten Konsequenzen. Mit anderen Worten hätten die Avantgarden in dieser Weise die Kritik einer „schlechten Autonomie“ gegen eine fortschreitende *Schrumpfung des semantischen Feldes der Kunst* ins Werk gesetzt, indem sie diese zum Sinnbild eines misslungenen sozialen Wandels depotenzierten. Das Scheitern schafft die Institution nicht ab, doch es nimmt ihr die normative Bedeutung. Der performativische Selbstwiderspruch dieser Bewegung zog allerdings nicht die elastische Kapazität zur Absorbierung der technischen Konstellation des Schocks in Rechnung, wodurch dieser zum Antriebsmoment der kulturellen Innovation wurde und so paradoxerweise die depotenzierte Autonomie unter neuem Zeichen rehabilitieren sollte, nun schon im Bezirk der Museen, außerhalb derer die Kunst, angesichts der Kolonisierung der Landschaft durch die Werbung keinen Sauerstoff mehr unter freiem Himmel findet. Das Vermächtnis dieses Scheiterns bestünde demnach in einer Art imaginärem Museum der Moderne. Wenn die von der Avantgarde radikalisierte Zäsur der *turning point* der Institution ist, so sind die von Bürger aufgezeigten Konsequenzen in unserem Horizont, der gekennzeichnet ist durch eine Vielfalt der Stile und Normen, völlig negativ. Mit dem Scheitern dieses Projekts verändern sich nicht nur auch der Stellenwert und die Bedeutung von „Avantgardismen“¹⁴⁷, sondern auch der Stellenwert von der Idee des Neuen in der Kunst überhaupt. Die radikale kunstimmanente Logik des Fortschritts, die bei Adorno schon zu einem Zerfall der ästhetischen Formen geführt hatte, kommt nach Bürger zu einem Stillstand. Nach dem Scheitern der Avantgarden gebe es keinen künstlerisch notwendigen Fortschritt mehr zu antizipieren, höre die Idee dieses Fortschritts auch auf, Maßstab zur Beurteilung von Kunst zu sein. Da Künstler der Avantgarde nicht mehr über die bloße Form ihrer ästhetischen Verfahrensweise zuzuordnen sind, wohl aber über den Nachweis eines besonderen Gehalts ihrer Werke, also über den jeweils spezifischen Zusammenhang von inhaltlicher Aussage und künstlerischer Formgebung, dann stehen dem Künstler in einem postavantgardistischen Horizont nun alle Verfahren und Materialien wieder zur Verfügung, es gebe keine ästhetisch zwingende Entwicklung mehr:

Zwar haben die historischen Avantgardebewegungen die Institution Kunst nicht zerstören können, wohl aber haben sie die Möglichkeit zerstört, daß eine bestimmte Kunstrichtung mit dem Anspruch allgemeiner Gültigkeit auftreten kann. Das Nebeneinander von »realistischer« und »avantgardistischer« Kunst ist heute ein Faktum, gegen das legitimerweise Einspruch zu erheben, nicht mehr möglich ist. Die Bedeutung der Zäsur in der Geschichte der Kunst, die die historischen Avantgardebewegungen provoziert haben, besteht zwar nicht in der

¹⁴⁷ Vgl. schon die interessante Avantgarde-Kritik von Hans Magnus Enzensberger, Die Aporien der Avantgarde, in: ders., Einzelheiten II. Poesie und Politik, Ffm 1980, S. 50-80.

Zerstörung der Institution Kunst, wohl aber in der Zerstörung der Möglichkeit, ästhetische Normen als gültige zu setzen.¹⁴⁸

Die Avantgardebewegungen und die surrealistische Revolte stellen also für Bürger zugleich die *einzig*e legitime Antwort auf die einseitige Rationalisierung der ästhetischen Modernisierung dar, bei der das semantische Feld der Institution auf den Bereich der Autoreferentialität zusammenschrumpfte. Im Zuge ihrer Befreiung vom ästhetizistischen Bann oder von jener „Komplizenschaft“¹⁴⁹ mit der Macht, auf die Müller in seinem Essay von 1979 anspielte, muss sich die Auflösung der traditionellen Formen ohne Mystifizierungen oder Vermittlungen der Konfrontation mit außerästhetischen Elementen stellen, die bis zu diesem Zeitpunkt am Rande des intakten Raumes geblieben waren und nun die Einbildungskraft der Künstler herausfordern und ihr entgegentreten und nicht mehr völlig von der Subjektivität verarbeitet werden können. Dieser Prozess der Auflösung der alten Autonomie verläuft parallel zum Aufkommen der Konstellation der neuen Materialien in der Kunst, deren Zentralität bzw. neue Normativität zum Prüfstein für das *non plus ultra* der Ästhetik Adornos wird, zu ihrer Begrenzung und wachsenden Schwäche als *Hybris* der permanenten Selbstrechtfertigung der Moderne. In der Konstellation der neuen Materialien, die durch die nicht-organischen, nicht mehr der vertikalen Ordnung eines vorgefassten Prinzips gehorchenden Werke der Avantgarde aktiviert werden, deutet sich gerade die Befreiung eines Reflexionspotentials an, das in der inneren Bewegung des Kunstwerks schon vorbereitet lag, anfänglich als selbstbezogener Ästhetizismus eines Bewusstseins seiner radikalen Trennung vom Leben, um dann sein außerästhetisches Feld auszudehnen und die Moderne in allen ihren Dimensionen einzubeziehen oder, wie wir im Essay von Müller zeigen werden, im Bruch der kolonialen Vertikalität. Heiner Müller hat einen sehr differenzierten Begriff des ästhetischen Materials entwickelt. Betrachten wir im folgenden seine Wertigkeiten.

¹⁴⁸ Ebd., S. 121-122.

¹⁴⁹ Heiner Müller. Der Schrecken ist die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über den Postmodernismus in New York. A.a.O., S. 23.

Kapitel 2

Die Wertigkeiten des Begriffs des Materials in der Poetik Heiner Müllers

2.1 Einleitung

Hinsichtlich des Systems der „Irrtümer“ ist schon einmal angemerkt worden¹⁵⁰, dass Müller seine Reflexion in einem vermeintlich diskontinuierlichen und anti-systematischen Denken zu verstreuen scheint, als Ergänzung dessen mithin, was in seiner schöpferischen Entwicklung die synthetische Herstellung eines Fragments darstellt. Die Absicht sei folglich eine Kritik an der Geschlossenheit eines konsequenten Korpus von Regeln und Normen wie desjenigen der idealistischen Ästhetik, deren säkularisierte Kategorien die begriffliche Grundlage der Moderne formulierten und zu der wir stets zurückkehren müssen, wenn wir die Gegenwart radikal historisieren wollen. Dem Anschein nach führt diese für die verschiedensten Ebenen der Erfahrung offene Form der Reflexion zu einer Flut von Aussagen, bei denen es oft schwierig ist, zwischen dem anekdotischen und persönlichen Stoff und dem, was Gegenstand einer gründlicheren Untersuchung sein sollte, zu unterscheiden.

Nun lassen sich aber an dem Prozess der Verstreuung ganz deutlich die Leitlinien der Idee des Materials bei Müller erkennen. Die Absicht dieses Kapitels ist es deshalb zu zeigen, dass die Art und Weise, wie Müller die Kategorie in verschiedenen Kontexten wiederholend formuliert, ihr allmählich, von einem bestimmten Punkt seines Werkes an, einen zentralen Wert innerhalb der Organisation seiner Überlegungen zuweist, ohne dass dies gleichzeitig zu einer gedanklichen Fessel oder etwa einer Beschränkung würde. Im Gegenteil: Gerade im Verlauf der Annäherung und Einkreisung des Materialbegriffs scheint Müller die passende Form zu finden, um sein dramaturgisches Wirken zu legitimieren, indem er seine Reflexion in den Kern der deutschen Geschichte projiziert und dabei deren Herrschaft als „Material“ überwindet und erweitert. Auf diese Weise wird es einerseits zu einer Vermittlungsinstanz, durch die Müller seine Rolle innerhalb der deutschen Tradition bestimmt, insbesondere auch in seiner größtmöglichen Nähe und Differenz zum Brechtschen Erbe mit der Notwendigkeit, dessen dialektischen Wahrheitskern für die Gegenwart zu rehabilitieren; andererseits wird es zur Form selbst, mit der er sein Theater und sein Denken in jene Konstellation des Zenits der

¹⁵⁰ Vgl. Andreas Keller. Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988. Ffm 1992, S. 33.

Mittagsstunde („Stunde der Weißglut“) wie bei „Gundling“¹⁵¹ und über diesen als Katastrophe verstandenen Geschichtsprozess hinaus projizieren möchte, d.h. in den Utopiekern der modernen ästhetischen Erfahrung. Nichts anderes scheint die Funktion jenes „Laboratoriums der gesellschaftlichen Phantasie“¹⁵² zu sein, als dass sich sein Werk schließlich dem Experimentellen wie ein hochgradig poetisches Plasma öffnet, für alle Einwirkungen, Vermächtnisse sowie nahen und fernen Einflüssen, die es zwischen dem Ende der Siebziger und Mitte der Achtziger in den Vordergrund der zeitgenössischen Dramatik stellen.

Hierbei sollte auch erkennbar werden, dass die Verwendung des Materialbegriffs bei Müller oft in Verbindung mit der Geschichte des „Fatzer“-Fragments von Brecht erscheint, dessen paradigmatischer Wert für Müller auch in der Arbeit an der Synthese der Fragmente wirksam wird, die er sich vorgenommen hat. Wenn es schon in der Forschung einen Konsens zu geben scheint, dass „Fatzer“ für Müller ein Modell darstellte, nach dem er seine eigene dramaturgische Synthese innerhalb der Tradition ausrichtete und damit die Idee des Fragments immer in den Vordergrund der Analyse rücken würde, müssen wir noch einen Schritt über diese Idee hinaus gehen, die de facto Müllers Interpretation seiner eigenen Rolle ist, um zu erkennen, wie sie sich in den objektiven Zusammenhang seines Werkes einfügt. Müllers wiederholter Rückgriff auf „Fatzer“ ist schlechthin einer der Hauptpunkte in der kritischen Diskussion. Wir sind allerdings der Ansicht, dass man in der Interpretation die verschiedenen Wertigkeiten, die das Materialkonzept annimmt, unterscheiden und trennen müsste, denn dieses Konzept bezieht sich weit mehr auf die Gesamtheit der literarischen Tradition, und die Beschränkung auf die „Fatzer“-Episode würde seine Reichweite und die Komplexität, mit der Müller es mit anderen Kategorien wie der des Neuen und der Krise der ästhetischen Autonomie verbindet, eher reduzieren.

Wenn Müller anfänglich das Konzept in Hinsicht auf eine grundlegende Passage in der Erfahrung Brechts formuliert, nämlich dessen Hinwendung zum Gebiet der marxistischen Kategorien, so verweist die Materialidee allmählich auf eine Auffassung der grundlegenden Dynamik des ästhetischen zeitgenössischen Prozesses, d.h. auf seine elementaren Kräfte und Zusammenhänge und darauf, wie Subjekt und Objekt eine gegenseitige Vermittlung erfahren. Noch bemerkenswerter ist, dass die Fixierung auf die Erfahrung des „Scheiterns“ bei Brecht

¹⁵¹ Heiner Müller. *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*. In: *Herzstück*. Berlin 1989, S. 36.

¹⁵² Heiner Müller. *Ein Brief*. A.a.O., S. 39.

in „Fatzer“ für Müller gerade die Art und Weise darstellt, mit der er auf das rasche Veralten der Parabel- und Weisheitsform, der im Exil verfassten epischen Dramen verweist, ein Argument, das Müller, wie wir sehen werden, immer genauer entwickelt und ausarbeitet. In diesem Sinne müsste jene in der „Fatzer“-Erfahrung beschlossene Idee der maximalen, gleichzeitig aber Distanz erzeugenden Annäherung zum Objekt gedacht werden:

Ich habe kürzlich einen Text von Brecht gelesen, zitiert in einer Beschreibung einer FATZER-Aufführung in Wien: »Nicht nahe kommen sollten sich die Zuschauer und Schauspieler, sondern entfernen sollten sie sich voneinander. Jeder sollte sich von sich selber entfernen, sonst fällt der Schrecken weg, der zum Erkennen nötig ist.« Das ist, glaube ich, ein sehr zentraler Punkt bei Brecht, und viele seiner Innovationen oder Techniken lassen sich da subsumieren unter diese Kategorie der Entfernung. Man sieht ja nur aus der Distanz; wenn man mit dem Auge auf dem Gegenstand liegt, sieht man ihn nicht.¹⁵³

Das heißt diese „Entfernung“ ist der Verzicht auf Erstellung eines vollendeten Produkts für die kommenden Generationen, mittels einer künstlerischen Disziplin, deren archaische Weisheits- und Parabelform sich gegen das Gespenst der Anarchie stellt, wie Müller hinsichtlich des idealisierten Bildes der Faschismuserfahrung von Brechts im Exil, „Furcht und Elend“ betont. Sie soll unter anderen Vorzeichen neu interpretiert bzw. aus „Distanz“ als Material gesehen werden. Diesem Veralten und der vom Material in seiner inneren Dynamik entworfenen Haltung stellt Müller ein negatives Zeichen gegenüber, denn, wie wir sehen werden, wenn er von den inneren Haltungen des Materials redet, weist er austauschbare, umkehrbare Wertigkeiten zu. Infolge des Veraltens kann Müller dann auch selbst von den Unmöglichkeiten des Materials reden.

Mit anderen Worten: Es ist die Unmöglichkeit, der in dem „Material Brecht“ enthaltenen aufgeklärten Haltungen auf der oberen Schicht, woraus sich Müllers Produktivität ableitete, als er den Zyklus der Gegenmodelle zu mehreren Lehrstücken schrieb. In den folgenden Abschnitten wollen wir nun feststellen, welches die verschiedenen Wertigkeiten und Verwendungen des Konzepts sind. Dabei werden wir auf das zurückgreifen, was unsere Analyse im ersten Kapitel schon zum Thema des Veraltens der Moderne gezeigt hat.

Wenn die „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss sich für die Zeit nach der Krise der historischen Avantgarde als ein Realismusmodell anbietet, in dem mit sinnbildlicher Kraft der Brechtsche und Benjaminsche Drang nach Erkenntnis und ästhetischer Utopie einer Kultur von Nichtspezialisten aufscheint, so finden wir bei Müller, auch in einem seiner Essays

¹⁵³ Heiner Müller. Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. A.a.O., S. 55-56.

von 1979, einen Hinweis auf die Art der Resemantisierung des Werkbegriffs, gerade in der emphatischen Behauptung eines „neuen Realismus“, scheinbar verschoben in einen Kontext der peripheren Literaturen und seinerseits gestärkt durch die Errungenschaften der europäischen Moderne. Solange dieser Sachverhalt von der Kritik nicht angemessen interpretiert wird, wird man immer dahin tendieren, Müllers Materialkonzept an die Erfahrung des Fragmentarischen im „Fatzler“ zu binden sowie an den negativen Kern des nachavantgardistischen Horizonts schlechthin, der die Form des Eklektizismus und einer Phantom-Avantgarde annehmen würde, die permanent ihr Wiederaufleben inszenierte, doch ohne jedes kritisches Potential. Unserer Ansicht nach besitzt diese Tatsache ein fundamentales Gewicht und verlangt nach einer Neubeurteilung dessen, was Müller gerade bei der Verwendung des Begriffs des Materials in bezug auf die grundlegenden Kategorien der Moderne, wie derjenigen des Neuen und der Avantgarde im Sinn hat. Ohne diesen Gesamtzusammenhang verfallen wir in einseitige Interpretationen, und die Idee des Fragments diene nur erneut, wie Barbara Christ schon bemerkte, als ein verallgemeinerndes Alibi für die Interpretationen.

Denn die Kritik Müllers am postmodernen Eklektizismus verweist, in der von uns vorgeschlagener Sicht, auf eine Alternative zur Erschöpfung des normativen Werts der Materialien während der Entwicklung der Moderne und der europäischen Avantgarde, bei der die Werke sich nach und nach im Gefängnis des Ästhetizismus, als Stadium der Selbstkritik der Institution Kunst verschanzten. Die Alternative, die nur in der Peripherie stattfinden soll, heißt bei Müller „neuer Realismus“. Der Essay von 1979 markiert auch den Moment, in dem Müllers Interpretation des ästhetischen Prozesses der Moderne in substantiellem Sinn auf dessen Universalitätsversprechen abzielt, denn seine Errungenschaften sind zugleich Vermächtnis des Zentrums und der Peripherie, und sie verändern für immer die Koordinaten und die Geschwindigkeit der ästhetischen Rezeption.

Insofern können wir sagen, dass das Materialkonzept bei Müller in diesen Jahren auf eine grundlegende Doppelsinnigkeit verweist: einmal auf seine Eigenschaft als Figur und deskriptive Metapher der Aporien des zeitgenössischen ästhetischen Prozesses im Rahmen der Dialektik. Sie zirkuliert zwischen den Polen der durch die ästhetische Rationalisierung bewirkten, wachsenden Eingeschränktheit, wie wir schon im vorausgehenden Kapitel erwähnten, und jener vermeintlichen Unbestimmtheit der normativen Wertigkeiten der Materialien eines postmodernistischen Horizonts, in dem das Schockpotential des Kunstwerks

entkräftet bleibt wie die „Metapher“ einer gescheiterten revolutionären Umwandlung. Doch zum ändern weist es auch den realen reflexiven Impuls selbst auf, der aus jenem Kategorienfeld des ästhetischen Idealismus erwächst und die ästhetische Evidenz der traditionellen Vermächtnisse durch die Auflösung ihrer Konturen problematisch werden lässt. Dasjenige, was für Adorno den Verlust der „apriorischen Evidenz“¹⁵⁴ der Materialien darstellte, erscheint in Müllers Sicht auch als die Bewegung des Niedergangs des Subjekts in ebendiesem Material, und zwar in dem Bogen, der von der klassischen Moderne über die Krise der historischen europäischen Avantgarde bis zur Institutionalisierung der Errungenschaften der Moderne reicht, d.h. bis zum Verlust der Normativität einer bevorzugten Richtung innerhalb der internen Entwicklung der neuen Materialien.

Doch im Gegensatz zu Adorno, für den die Wirkungskrise der historischen Avantgarde das Paradox erzeugte, die Normativität einer einzigartigen und konsequenten Entwicklung in einem ästhetischen Feld zu neutralisieren, in dem das avantgardistische Werk solchermaßen als einzige konsequente Form des Gegenwärtigen, als unbewusste *écriture* der Geschichte aufscheint, interpretiert Müller diesen Prozess und diesen *Horizont nicht als ein Hindernis, sondern auf positive und vorteilhafte Weise als eine Pluralisierung der Materialien*, denn sein Materialkonzept ist auch ein „Modus operandi“, wie wir ihn beim Ausweiten seiner Herrschaft über die Vermächtnisse sehen werden und dabei, wie er in seinen Produkten einen interpretativen Widerstand in der komplexen Semiose des konkreten Inszenierungsvorgangs der Materialien verankert.

In erster Linie bedeutet dies, dass die Form von Müllers Theater von dieser Zeit an auf eine *Öffnung* verweist, die nicht mit dem Eklektizismus zu verwechseln ist, sondern vielmehr das wesentliche Ergebnis seiner eigenen Reflexion über die deutsche Geschichte darstellt, über den Betrieb der Institution Theater, die er sich oft in Form einer Maschine vorstellt, doch in weiterem Sinne als „Material“, d.h. eine Produktivität, die sich von ihren verschiedenen konstitutiven Schichten ableitet, sich in den Traditionshorizont einschreibt und dessen Werden bestimmt. Ebengerade mit der Formulierung dieses Konzepts will Müller den ästhetischen Prozess über jene Grenzen und Aporien hinaus voranbringen, welche die Aneignung der klassischen Moderne kennzeichnen und zu denen uns die Konstellation des Neuen geführt hat. Schauen wir zunächst, wie diese Idee aussieht und welches ihre wiederkehrenden Leitgedanken sind.

¹⁵⁴ Theodor Adorno. *Ästhetische Theorie*. A.a.O., S. 31.

2.2 „Neuer Realismus“: „Der Schrecken als erste Erscheinung des Neuen“ - Moderne, Avantgarde und Realismus bei Heiner Müller in einem postavantgardistischen Horizont

In einem Essay über „Gundling“ bemerkte Wolfgang Heise, dass bei Müller „die Logik und Psychologik notwendiger Gewalt eines seiner Grundthemen und Probleme ist, die Erkenntnis, dass mit dem freien Markt die Illusion von der Autonomie der Kunst falle.“¹⁵⁵ Zum Teil drückt sich in dem Stück diese ästhetische „Gewalt“ in dem Montagekonzept des Stücks aus, das von Müller durch das Zitat zur Wirkung gebracht wird und den historischen Augenblick monadisch still stellt, um in ihm eine andere Geschichte erkennbar zu machen.

Im Verlauf dieses Exkurses werden wir versuchen, das zentrale Interesse der Interpretation zu dem Aspekt der ästhetischen Autonomie hin zu verschieben. Hierin liegt der Kern unserer These, von dem sich die Argumentation zu einer Geschichte des Materials in der Moderne ableitet, und zu dem individuellen Beitrag, mit dem sich Müller in diese Reflexion einschreibt. Wir beginnen mit der Analyse von Müllers Essay über den Postmodernismus, einen 1979 verfassten Text¹⁵⁶, dessen strategischer Stellenwert für sein Selbstverständnis als Künstler schon mehrfach hervorgehoben wurde.¹⁵⁷

Augehend von dem Text von Ihab Hassan¹⁵⁸, unternimmt Müller eine Lektüre des Mythos des zerrissenen Orpheus in dem Entwicklungsgang der Avantgarde und ihrer Aporien als Radikalisierung der ästhetischen Differenz innerhalb der Moderne, die ihre räumlichen Grenzen in Richtung Peripherie ausdehnt und von dort, durch die technologische Beschleunigung und die wachsende symbolische Festigung des kapitalistischen Systems auf das Zentrum zurückwirkt:

Was auf der Flucht ist bleibt. Rimbaud und sein Ausbruch nach Afrika, aus der Literatur in die Wüste. Lautréamont, die anonyme Katastrophe. Kafka, der fürs Feuer schrieb, weil er seine Seele nicht behalten wollte wie Marlowes Faust: die Asche wurde ihm verweigert. Joyce, eine Stimme jenseits der Literatur. Majakowski und sein Sturz-Flug *aus den Himmeln der Dichtung* in die Arena der Klassenkämpfe, sein Poem *150 Millionen* trägt den Namen des

¹⁵⁵ Wolfgang Heise. Beispiel einer Lessing-Rezeption: Heiner Müller. Programmheft zu: Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Volksbühne, Berlin, Spielzeit: 1987.

¹⁵⁶ Heiner Müller. Der Schrecken ist die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über den Postmodernismus in New York. A.a.O., S. 21-24.

¹⁵⁷ Paradigmatisch in der Forschung und für unseres Argument sind die ausführlichen Analysen von Norbert Eke (Apokalypse und Utopie, Paderborn, 1989) und Arlene Teraoka (The Silence of the Entropy. The Postmodernistic Poetics of Heiner Müller, New York, 1985).

¹⁵⁸ Ihab Assan. Eine Annäherung an den Begriff des Postmodernismus. In: Falsche Dokumente: Postmoderne Texte aus den USA. Leipzig 1993, S. 26-44.

Autors: *150 Millionen*. Der Selbstmord war seine Antwort auf das Ausbleiben der Signatur. Artaud, die Sprache der Qual unter der Sonne der Folter, der einzigen, die alle Kontinente dieses Planeten gleichzeitig bescheint. Brecht, der das Neue Tier gesehen hat, das den Menschen ablösen wird. Beckett, ein lebenslanger Versuch, die eigene Stimme zum Schweigen zu bringen. Zwei Figuren der Dichtung, in der Stunde der Weißglut verschmelzend zu einer Figur: Orpheus, der unter den Pflügen singt, Dädalos im Flug durch die labyrinthischen Därme des Minotauros.¹⁵⁹

Müller sieht zugleich in der Performanzkrise der historischen Avantgarden einen notwendigen Teilaspekt des Zusammenbruchs des realistischen und naturalistischen Darstellungs- und Wahrscheinlichkeitsmodells und dem entsprechenden Begriffs der ästhetischen Autonomie. In dieses Diagramm projiziert Müller dann als Zenit („Stunde der Weißglut“¹⁶⁰) der Radikalität und Unmöglichkeit moderner Subjektivität die Prosa von Franz Kafka, der fürs „Feuer schrieb“ und dessen Sprache eine „Angelegenheit des Volkes“ sei:

Literatur nimmt an der Geschichte teil, indem sie an der Bewegung der Sprache teilnimmt; die sich zuerst in den Jargons vollzieht und nicht auf dem Papier. In diesem Sinn ist sie *eine Angelegenheit des Volkes*, sind die Analphabeten die Hoffnung der Literatur. Arbeit am Verschwinden des Autors ist Widerstand gegen das Verschwinden des Menschen. Die Bewegung der Sprache ist alternativ: das Schweigen der Entropie oder der universale Diskurs, der nichts ausläßt und niemanden ausschließt. *Die erste Gestalt der Hoffnung ist die Furcht, die erste Erscheinung des Neuen der Schrecken*.¹⁶¹

Eine der Schlüsselfragen zu diesem kurzen Text zielt nämlich gerade darauf ab, zu bestimmen, in welchem Sinn Müller den Begriff der ästhetischen Autonomie verwendet, eine Kategorie, die faktisch der „rote Faden“ zum Verständnis dessen ist, was schließlich bei ihm das ästhetische Material bedeutet.

In seiner akribischen Analyse bemerkt Norbert Eke¹⁶², dass es in diesem Essay nicht um die Verabschiedung von der Geschichte und Vernunft, sondern um deren „Redialektisierung“, durch ein neues Verhältnis zwischen „Rausch/Trieb und Vernunft/Logos“¹⁶³ ging:

Während der Untergang des Sängers Orpheus in Hassans Denkspiel als zeitloses Symbol des Bruchs innerhalb der modernen Kunstentwicklung erscheint, läßt er sich in Müllers Essay - von diesem mehr oder weniger gezwungenen Abgang des Autors als Dichter von der Bühne (der Geschichte) aus - sehr konkret als Bild der Zerreißung der *bürgerlichen* (autonomen)

¹⁵⁹ Heiner Müller. Heiner Müller. Der Schrecken ist die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über den Postmodernismus in New York. A.a.O., S. 23-24.

¹⁶⁰ Ebd., S. 24.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Norbert Eke. Apokalypse und Utopie, A.a.O., S. 34 ff.

¹⁶³ Ebd., S. 48.

Kunst im Übergang von der Klassengesellschaft zur sozialistischen Gesellschaft interpretieren.¹⁶⁴

Eke verbindet folglich die Kritik oder „Zerreißung“ der Autonomie bei Müller in dem „Konflikt zwischen dem Neuen und der Dauer“ mit den klaren Motiven der Adornoschen Ästhetik¹⁶⁵, da wenn Kunst sich nur durch das Neue „legitimiert“, so Müller am Anfang seiner Karriere¹⁶⁶, sich dann dieser „Übergang“ der Autonomie erweist:

In seiner Nacherzählung durch die Einbeziehung der Welt der Arbeit dem zeitlosen Mythos des zerrissenen Künstlers den *Grund*, d.h. die Bedingtheit des Kunstschönen durch die materielle Produktion nachträgt, geht es dabei allerdings weniger um die direkte Einbeziehung der Arbeitswelt in die Kunst und ihre Gestaltung mit künstlerischen Mitteln als vielmehr um die für die Moderne grundlegende (und für Müllers Essay thematisch zentrale) Dichotomie von Kunst und Leben, der sich der Künstler mit dem Epochenumbruch für Müller auf neue Weise zu stellen hat: mit einer Haltung des aktiven Widerspruchs, die unter der Maßgabe der vorgegebenen "sozialen Funktion" Kunst aus ihrer selbstgenügsamen Zeitlosigkeit befreit und ihre verlorene Verbindlichkeit wiederherstellt.¹⁶⁷

Ekes Argument, welches vor allem Müllers Zugehörigkeit zur Moderne verteidigt, kritisiert zugleich die Analyse von Arlene Teraoka¹⁶⁸, es ließen sich bei Müller Ansätze einer Ästhetik der Postmoderne finden im Gefolge der Auseinandersetzung mit der philosophischen Tradition, vor allem mit den Positionen von Deleuze, Lyotard und Derrida. Was Postmoderne sei in der Poetik Müllers, bleibe bei Teraoka jedoch diffus:

Man mag das hier im Hinblick auf die Tradition der "großen Texte" explizierte Programm einer avancierten Kunstpraxis, welche die literarisch-ästhetischen Destruktionen oder Dekonstruktionen aus der Referenzlosigkeit manieristischer Spielerei löst und in den Kontext einer für das politische Projekt der Moderne funktionalisierten Kunst einrückt, 'revolutionärer Postmodernismus' nennen wie die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Arlene Akiko Teraoka. Diese Prädikation allerdings bleibt unbefriedigend nicht nur insofern, als Teraoka ihr Begriffsarsenal nicht kritisch hinterfragt; dem Verständnis hinderlich ist auch der Verzicht auf die notwendige Klärung der Relation zwischen der (ohnedies ihrer mangelnden semantischen Eindeutigkeit wegen problematischen) Kategorie 'Postmoderne' bzw. 'Postmodernismus' und dem, was hier als 'revolutionärer Postmodernismus' bezeichnet wird; desgleichen unterbleibt ebenso die Klärung zwischen Avantgarde und 'revolutionärem Postmodernismus', die doch insofern zwingend ist, als Müller seine Position teilweise eben durch den Rückgriff auf die Avantgarde legitimiert. Die außerordentliche Unschärfe solcher Prädikationen wie 'revolutionärer Postmodernismus' oder einfach nur 'Postmodernismus', die mit allen anderen 'Post-plus-Prägungen' die Schwäche teilen, das von ihnen Bezeichnete nur in der zeitlichen Relation eines 'Danach' fassen zu können", zeigt sich nicht zuletzt darin, daß Teraoka mit

¹⁶⁴ Ebd., S. 41-42.

¹⁶⁵ Ebd., S. 44.

¹⁶⁶ Heiner Müller. Sechs Punkte zur Oper. In: Theater-Arbeit. Berlin 1975, S. 117.

¹⁶⁷ Ebd., S. 42.

¹⁶⁸ Arlene Teraoka. The Silence of the Entropy. The Postmodernistic Poetics of Heiner Müller. A.a.O., S. 17ff.

eben der Problematisierung der Rolle des Autors in Müllers Theatertheorie und Praxis ein wesentliches Kriterium für den Postmodernismus seines Werkes ansetzt.¹⁶⁹

Im Gegensatz zu Eke wollen wir zeigen, dass in Müllers Analyse der Aporien der Moderne Autonomie in direktem Zusammenhang mit seinem Begriff des Materials steht und zugleich eine Ausdehnung dieses Begriffs in Richtung der Peripherie vornimmt. Schon am Anfang des Essays weist Müller auf die Voraussetzungen des Modernismus hin:

Schreiben unter Bedingungen, in denen das Bewußtsein von der Asozialität des Schreibens nicht mehr verdrängt werden kann. Schon Talent ist ein Privileg, Privilegien müssen bezahlt werden: der Eigenbeitrag zu seiner Enteignung gehört zu den Kriterien des Talents. Mit dem freien Markt fällt die Illusion von der Autonomie der Kunst, eine Voraussetzung des Modernismus. Die Planwirtschaft lässt die Kunst nicht aus, sie wird zurückgenommen in die soziale Funktion. Bevor sie aufhört Kunst zu sein (eine im Sinn von Marx bornierte Tätigkeit), kann sie daraus nicht entlassen werden. Inzwischen wird diese Tätigkeit auch in dem Land, aus dem ich komme, von Spezialisten ausgeübt, die dafür mehr oder weniger qualifiziert sind. Das Kulturniveau kann nicht erhöht werden, wenn es nicht verbreitert wird. Im Smog der Medien, der auch in dem Land, aus dem ich komme, den Massen die Sicht auf die wirkliche Lage nimmt, ihr Gedächtnis auslöscht, ihre Fantasie steril macht, geht die Verbreiterung auf Kosten des Niveaus. Im *Reich der Notwendigkeit* sind Realismus und Volkstümlichkeit zwei Dinge. Der Riß geht durch den Autor.¹⁷⁰

Wenn das Autonomiekonzept in der Öffentlichkeit bürgerlicher Sphäre unter dem Zeichen einer wachsenden Differenzierung des Subsystems Kunst entsteht - historisch bedingt durch eine Auffassung literarischer Produkte als Privateigentum, das sich auf dem neuen kulturellen Markt rasch kapitalisieren lässt, und Entstehungsgrund der literarischen Spezialisierung, insbesondere der Entwicklung, der Universalisierung und des Triumphs der fiktionalen Literatur im realistisch-naturalistischen Zyklus unter der Hegemonie der Romangattung -, so erzeugt diese Autonomie einerseits ein stabiles und selbstreguliertes System zur Bewertung dieser fiktionalen Produktion, nämlich die Unterscheidung zwischen „Volkstümlichkeit“ und „hoher Kunst“, wie Müller bemerkt, doch andererseits setzt sie auch eine Dynamik der Reflexivität in Gang, die in fortschreitendem Maß das bürgerliche Bewusstsein widerspiegelt und internalisiert und so schließlich die Gattung selbst an ihre logische Grenze führt, d.h., der Riss dieses Bewusstseins „geht durch den Autor“. Müllers Reflexion setzt infolgedessen eine Rekonstruktion der Gattung Roman in der bürgerlichen Gesellschaft.

¹⁶⁹ Ebd., S. 45.

¹⁷⁰ Heiner Müller. Heiner Müller. Heiner Müller. Der Schrecken ist die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über den Postmodernismus in New York. A.a.O., S. 21-22.

Der Roman entsteht demnach als Demonstrationsmodell für die Inkommensurabilität der Form moderner Subjektivität, indem er seine exemplarische Performanzkrise illustriert; sein im wesentlichen negativer „Gehalt“, letztlich sein Gattungsmerkmal, ist die Herausarbeitung, Läuterung und Verfeinerung der negativen Form dieser kritischen Subjektivität. Der Roman ist Mimesis und Ausdrucksform der intellektuellen Leistungen im bürgerlichen Universum, und gleichzeitig wird er doch zum Paradigma der Erfahrung moderner Subjektivität in ihrem exemplarischen Scheitern. Auf diese Weise gelangt man, wie wir erwähnt haben, zum letzten Stadium einer Systemkritik innerhalb der Institution Kunst, bei einer tendenziellen Übereinstimmung zwischen der Ebene der individuellen Werke mit derjenigen der Institution im ganzen.

Doch in dem Maße, wie wir von einem „Gehalt der Form“ sprechen, d.h. von der Art und Weise, wie sich die Gattung selbst konstruiert, indem sie die problematische Subjektivität in der bürgerlichen Sphäre thematisiert und sich schließlich als kollektive Form der Selbstreflexion institutionalisiert, müssen wir zwei Ebenen jener tendenziellen Übereinstimmung unterscheiden, denn die Gattung entwickelt bei der Suche nach den Charakteristika und den historischen Dringlichkeiten des zeitgenössischen Lebens eine dialektische Perspektive auf die ganzheitlichen Zusammenhänge des Sozialen und bricht dabei mit der Vorstellung von Erfahrungs-„Gehalten“ außerhalb des subjektiven Bewusstseins, das diese erzeugt, d.h. mit dem Mythos des Titanismus und der schöpferischen Genialität. Das meint Müller mit der Aufhebung der Autonomie. Aus dieser Verschränkung erwächst die Idee des ästhetischen Materials als das, was bei der reflexiven Verinnerlichung über einem künstlerischen Bereich gebildet wird, denn beim Roman sehen wir: 1) die moderne internalisierte Reflexivität der Emanzipation des Subjekts, der er Form verleiht, während er sich als Gattung konstituiert, deren Produkt er gleichzeitig ist; 2) die Auflösung der traditionellen stilistischen Grenzen, d.h. des poetischen Regelkanons, und die Überwindung des Gegensatzes zwischen der Form und des empirischen Gehalts aus der Erfahrung, den die Gattung in dem Maße verarbeitet, in dem diese Subjektivität bei der Auseinandersetzung mit einer immer stärker von Vermittlungen durchdrungener Welt inkommensurabel wird.

Doch wenn dieser traditionelle Realismus zum einen durch den Schein einer ungeschmälerten Ganzheit des Dargestellten gekennzeichnet ist, d.h. durch die Identität des Gegenstands, zum anderen durch die Illusion der Identität des produzierenden wie

rezipierenden Bewusstseins sowie des Erzähler-Ichs, d.h. der Erfahrungsidentität, dann erweist sich heute der Roman als spezifische literarische Form des bürgerlichen Zeitalters des Realismus - angesichts der spätkapitalistischen gesellschaftlichen Entwicklung, so Müller, fragwürdig geworden, denn der alte Realismus als Erzählweise erweckt den Eindruck von Geschlossenheit, d.h. der „Riss“, sagt Müller, wird mit dem Zerfall der bürgerlichen Autonomie durchsichtig. Der traditionelle Roman Flauberts z.B. verkörperte die Technik der Illusion, die sich aus dem Schein homogener Erfahrungsrealität und identischem Ichbewusstsein ergibt, am authentischsten. Angesichts der Entwicklung von Aufklärung zur allgemeinen und individuellen Desorientierung in „freiem Markt“ sowie zur universalen Verdinglichung in der industriellen Moderne ist Müller zufolge jedoch eine solche Erzählweise nicht mehr möglich.

In dieser Weise zielen die Konstitution der Gattung und ihre Materialien, d.h. die bürgerliche Erfahrung in ihrem Übergangstadium aus dem „Reich der Notwendigkeit“, auch dialektisch auf die Überwindung der empirischen Vorstellung, die einen „Inhalt“ von einer „Form“ trennte, und zwar gerade in demjenigen, was sich durch den Prozess der wachsenden Internalisierung der ästhetischen Autonomie bildet. Adorno schreibt dazu:

Vor der Emanzipation des Subjekts war fraglos Kunst, in gewissem Sinn, unmittelbarer ein Soziales als danach. Ihre Autonomie, Verselbständigung der Gesellschaft gegenüber, war Funktion des seinerseits wieder mit der Sozialstruktur zusammengewachsenen bürgerlichen Freiheitsbewußtseins. Ehe es sich bildete, war Kunst zwar an sich in Widerspruch zu gesellschaftlicher Herrschaft und ihrer Verlängerung in den mores, nicht aber für sich. Konflikte gab es, seit dem Verdikt im Platonischen Staat, desilutorisch, die Idee einer von Grund auf oppositionellen Kunst jedoch hätte niemand konzipiert, und soziale Kontrollen wirkten weit direkter als in der bürgerlichen Ära bis zur Schwelle der totalen Staaten. Andererseits integrierte das Bürgertum die Kunst sich vollständiger als je eine frühere Gesellschaft. Der Druck des ansteigenden Nominalismus trieb den latent stets vorhandenen gesellschaftlichen Charakter der Kunst zunehmend nach außen; im Roman ist er unvergleichlich viel evidenter als etwa im hochstilisierten und distanzierten Ritterepos. Das Einströmen von Erfahrungen, die nicht länger von apriorischen Gattungen zurechtgestutzt werden; die Nötigung, die Form aus jenen Erfahrungen, von unten her, zu konstituieren, sind bereits dem puren ästhetischen Stand nach, vor allem Inhalt, *realistisch*. Nicht länger vorweg durchs Stilisationsprinzip sublimiert, wird das Verhältnis des Inhalts zu der Gesellschaft, aus der er stammt, zunächst weit ungebrochener, und keineswegs bloß in der Literatur.¹⁷¹

¹⁷¹ Theodor Adorno. Ästhetische Theorie. A.a.O., S. 335.

Schließlich zerstört die bei dieser Differenzierung radikalisierte ästhetische Autonomie selbst in ihrer Negativität die Evidenz der Autorschaft, die diese Trennung von der Lebenssphäre kritisiert.¹⁷²

Die Lebens- und Handlungsformen der bürgerlichen Welt sind problematisch und werden in den Helden des klassischen Realismus versinnbildlicht, Benjamin hatte schon in „Der Erzähler“¹⁷³ die Auflösung der traditionellen Erzählung durch diese Form beschrieben, bei der die Erfahrung der individuellen, isolierten Lektüre genau das Gegenstück zur irreduziblen Einsamkeit der bürgerlichen Welterfahrung in ihren Entstehungsjahren und zu den fließenden Konturen der Subjektivität in ihrer Ratlosigkeit darstellt.¹⁷⁴

Greifen wir kurz auf dieses bekannte Argument von Benjamin zurück, denn es wird sich zeigen, dass dieses der Schlüssel zum Verständnis des kurzen Essays von Müller ist, insbesondere für das zentrale Beispiel, der Prosa Kafkas als „Angelegenheit des Volkes“. Benjamin operiert mit dem Kontrast zwischen vorkapitalistischem Erzählen und Roman – vor dem Hintergrund des Übergangs vom Handwerk zur industriellen Produktion. Das traditionelle Erzählen, das sich oft in der archaischen Form der Parabel oder der Anekdote kristallisierte, unterwirft die Erfahrung seiner Zuhörer der Tradition, in der sich diese befinden, also der unausschöpflichen Einfachheit einer gut erzählten Anekdote¹⁷⁵. Erfahrung und Tradition bestehen ebenfalls aus Anekdoten, von denen die neueste, kaum dass sie erzählt worden ist, schon in das Repertoire des kollektiven Gedächtnisses eingegliedert wird. Bei dieser Dominanz des mündlichen Erzählens erzeugt eine Geschichte, welche geschickt vor

¹⁷² Deswegen zählt für Adorno Proust zu den ersten der Avantgarden, insofern sein Werk die scheinhafte Einheit des erzählenden Ichs beständig in Frage stellt und aufhebt: „An Empfindlichkeit gegen die Form des Berichts hat keiner Marcel Proust übertroffen. Sein Werk gehört in die Tradition des realistischen und psychologischen Romans, auf der Linie von dessen subjektivistisch extremer Auflösung. Proust dekomponiert die Einheit des Subjekts vermöge dessen eigener Introspektion; Es verwandelt sich schließlich in einen Schauplatz erscheinender Objektivitäten. Sein individualistisches Werk wird zum Gegenteil dessen, als was Lukács es schmäht: Wird antiindividualistisch. Der monologue interieur, die Weltlosigkeit der neuen Kunst, über die Lukács sich entrüstet, ist beides, Wahrheit und Schein der losgelösten Subjektivität“. Theodor Adorno. Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: Noten zur Literatur. Ffm 1982, S. 44.

¹⁷³ Vgl. Walter Benjamin. Der Erzähler. In: Gesammelte Schriften II - 2. Ffm 1997, S. 442ff und S. 453ff.

¹⁷⁴ Vgl. „*Der Sinn des Lebens* ist in der Tat in der Mitte, um welche sich der Roman bewegt. Die Frage nach ihm ist aber nichts anderes als der eingängliche Ausdruck der Ratlosigkeit, mit der sich sein Leser in ebendieses geschriebene Leben hineingestellt sieht.“ Walter Benjamin. A.a.O., S. 455.

¹⁷⁵ Vgl. ebd. S. 441, 445, 446.

dem vielgestaltigen Hintergrund des Repertoires, das den gemeinsamen Wissensschatz bildet, profiliert wird, die Poesie dieser Gattung – aus der die begriffliche Erkenntnis ausgeschlossen ist, die Erkenntnis, die nicht durch Erleben verbürgt oder in eine andere Anekdote übersetzbar ist.

Dieses ist das genaue Gegenteil dessen, was beim Roman vorgeht, dessen Abenteuer von den allgemeinen, aber contraintuitiven Mechanismen der bürgerlichen Gesellschaft durchwirkt und erklärt werden: Seine Poesie ist in der modernen und künstlerisch schwierigen Konjunktion von lebendiger Erfahrung, natürlich nahe an einem mimetischen Bemühen, und dem abstrakten und kritischen Wissen, das sich vor allem auf die soziale Vorherrschaft des Tauscherts bezieht und auf die unzähligen Varianten des Widerspruchs zwischen formaler Gleichheit und realer Ungleichheit, dem Paradoxon des bürgerlichen Lebens. Die Härte und der logische Zusammenhalt gehören zu seinen Qualitätsmerkmalen. Beim Roman ist das Geschehen von Konzeptualisierungen durchwirkt, doch diese beziehen sich immer auf einen besonderen Gesellschaftstyp oder besser auf eine historische Etappe der Gesellschaft, die der zentrale Konflikt symbolisiert.

Beim traditionellen Erzählen dagegen entbehrt das Geschehen einer Erklärung und schreibt sich indessen – trotz seiner extremen lokalen Gebundenheit – in den ahistorischen und generischen Schatz an Motivationen und Schicksalen unserer Spezies ein, die unter dem Blickwinkel der Verschiedenheit der Menschen und Völker betrachtet wird, und nicht hinsichtlich des geschichtlichen Wandels der Sozialordnungen. Das traditionelle Erzählen trägt zu einer Kasuistik menschlicher Situationen und regionaler Traditionen bei: Es dient der Unterhaltung, der Erbauung und Lebenshilfe für den, der zu hören versteht.

Im Gegensatz dazu betreibt der Roman nur die Desillusion, ist der Wahrheit über das Leben in einer bestimmten Sozialordnung verpflichtet und partizipiert an einer Bewegung der Kritik selbst dann, wenn er es nicht beabsichtigt. Als historische Form unter allen anderen – die zwanglos das sogenannte wissenschaftliche Wissen in sich aufnimmt, insbesondere aus Geschichte, Psychologie und Ökonomie, neben Intentionen, Epochenbilder zu gestalten oder Dinge anzuklagen – verweist der Roman in seiner Entwicklung auf das Archaische der lebendigen Oralität, denn er wendet sich an isolierte Subjekte.

Das heißt, wie wir im vorausgehenden Kapitel gesehen haben, dass diese Kritik, gedacht als Distanz zur Sphäre der Praxis, welche die Autonomie in ihrem immanenten Prozess fortschreitender Differenzierung kenntlich gemacht hatte, nur sichtbar wird, wo sie dasjenige kritisiert, von dem sie sich distanziert. Erst dann wird der „Riss“ sichtbar als eine „Narbe“, so Müller in seinem Gespräch mit Wolfgang Heise.¹⁷⁶ Der Elfenbeinturm der Langeweile der bürgerlichen Erfahrungswelt ist eine Form von Illusion, deren Wahrheitsgehalt ihre eigene Negativität ist. Diese Autonomie ist folglich notwendigerweise eine falsche Autonomie, die in dem Moment – mit den Worten Müllers - zum „Verschwinden“ neigt, in dem die unvermeidliche Merkantilisierung der ästhetischen Form schließlich ihre Hülle als „Gefängnis“ sprengt, das Gefängnis einer falschen Subjektivität, und so die Kunstwerke von diesem Bann befreit oder, noch einmal in den Worten Müllers, ihnen das Recht zurückerstattet, beim Verschwinden der empirischen Kontingenzen der Subjektivität in der internen Bewegung des Kunstwerks ein Material zu sein, jetzt aber wesentlich und real, als unbewusste *écriture* der Geschichte und Indiz ihrer Unmöglichkeiten.

Wenn für Peter Bürger dieser Moment die Kritik des Ästhetizismus ist, die den Angriff der Avantgarden auf das Zentrum der Institution möglich macht, so bezieht sich Heiner Müller in seinem Essay auf die Avantgarde als eine Epiphanie innerhalb der Moderne selbst, den Moment, in der diese Autonomie schließlich umfunktioniert wird:

Solange Freiheit auf Gewalt gegründet ist, die Ausübung von Kunst auf Privilegien, werden die Kunstwerke die Tendenz haben, Gefängnisse zu sein, die Meisterwerke Komplizen der Macht. Die großen Texte des Jahrhunderts arbeiten an der Liquidation ihrer Autonomie, Produkt ihrer Unzucht mit dem Privateigentum, an der Enteignung, zuletzt am Verschwinden des Autors.¹⁷⁷

Folglich müssen wir, um dieses „Verschwinden“ richtig zu verstehen, die Idee einer durch die Krise der Avantgarden umfunktionierten Autonomie mit der internen Bewegung des modernen Materials verbinden, mit seiner Diversifizierung und mit den verschiedenen simultanen Normsystemen, mit denen es operiert.

Mehrere Fragen stellen sich hier. Die von Müller als Hauptlinie der Moderne beschriebene Bewegung als Primat des „Drucks der authentischen Erfahrung“ wird vor allem in der Prosa exemplarisch als eine unbewusste *écriture* der Sozialgeschichte selbst, in dem

¹⁷⁶ Heiner Müller. Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. A.a.O., S. 59.

¹⁷⁷ Heiner Müller. Der Schrecken ist die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über den Postmodernismus in New York. A.a.O., S. 23.

Maße, wie diese Prosa noch den dokumentarischen Wert der lebendigen Sprache bewahrt, aber auch auf den formalen Rationalisierungsprozess verweist und auf das Primat der konstruktiven Verfahren, die von den Avantgarden routinemäßig einsetzen werden. Fundamental für den Materialbegriff bei Müller ist, wie wir im weiteren noch sehen werden, die Dialektik zwischen der „raschen Geschwindigkeit“, mit der sich die lebendige Sprache an ihrer Basis wandelt, und der Assimilation dieser Bewegung im Inneren der Kunstwerke wie bei der langsamen Umwandlung von epischen Formen¹⁷⁸ in Benjamins Essays:

Gertrude Stein, in einem Text über die elisabethanische Literatur, erklärt ihre Gewalt mit dem Tempo des Bedeutungswandels in der Sprache: "Es bewegt sich alles so sehr." Der Bedeutungswandel ist das Barometer des Erfahrungsdrucks in der Morgenröte des Kapitalismus, der die Welt als Markt zu entdecken beginnt. Das Tempo des Bedeutungswandels konstituiert das Primat der Metapher, die als Sichtblende gegen das Bombardement der Bilder dient. "Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung." (Eliot) Die Angst vor der Metapher ist die Angst vor der Eigenbewegung des Materials.¹⁷⁹

Und der spezifischen Zeit, einer fast „geologischen“, wie Benjamin in „Der Erzähler“ sich ausdrückt, in der das Bewusstsein des Wandels in der Bewegung der literarischen Gattungen aufgenommen wird, wie Müller uns anhand des Zitats über die Dramaturgie Shakespeares in „Fatzter+/-Keuner“ erinnern wird, nämlich in welcher Weise die Trägheit und die Anachronismen der lebendigen Sprache entscheidend sind, um die wahre historische Stunde eines Kunstwerks zu bestimmen, und wie sein eigenes Überholtsein und Veralten als Material über die fundamentale Dynamik der Moderne Auskunft geben.

Diese These gilt vor allem für die Art, in der sich Müller zu dem Brechtschen Material in seiner Gesamtheit in Beziehung setzt, oder zu dem, was er seine „gotische Linie“¹⁸⁰ nennt. In dieser Weise könnte die Geschichte des modernen Romans auch gelesen werden im gegenläufigen Sinn zur formalisierenden Wirkung, welche die Avantgarden der Referentialität der Sprache selbst aufprägen, und zum Verlust ihrer sinnlichen Evidenz unter dem Einfluss der neuen visuellen Techniken im Roman. Mit anderen Worten, Heiner Müller zeigt uns zugleich, dass die Krise des Autonomie- und Referentialitätskonzepts klarer in der Poesie zutage tritt, wofür die Erfahrung Mallarmés ein Zeugnis ist. Denn die Kraft des

¹⁷⁸ Vgl. „Man muß sich die Umwandlung von epischen Formen in Rhythmen vollzogen denken, die sich denen der Verwandlung vergleichen lassen, die im Laufe der Jahrhunderttausende die Erdoberfläche erlitten hat.“ Walter Benjamin. *Der Erzähler*. A.a.O., S. 443. Daher kommt die Metapher von Müller als „Landvermesser“ des historischen Materials (In: *Gespräch mit Alexander Kluge*. A.a.O., S. 37).

¹⁷⁹ Heiner Müller. *Fatzter+/-Keuner*. A.a.O., S. 31.

¹⁸⁰ Heiner Müller. *Krieg ohne Schlacht*. A.a.O., S. 225.

diskursiven Widerstands, die sich in die Bestimmung der Gattung Roman einschreibt, passiert schließlich relativ unversehrt selbst die Epoche der Avantgarde. Sogar den experimentellsten Romanciers wie dem in diesem Essay erwähnten Joyce gelingt es nicht, die konventionelle Vorstellung eines Realismus zu eliminieren, der noch immer in der eigenen unmittelbaren Erfahrung gründet und in letzter Instanz im traditionellen und dem empirischen Sprachgebrauch nahen Erzählen mittels der Stilisierung irischer Dialekte Dublins in Form von komplexen mentalen Prozessen, die in der erzählerischen Perspektive übersetzt sind.

Nicht umsonst konzentriert sich der Essay von Müller, um dieses Argument zu illustrieren, gerade auf Franz Kafka, indem er ihn teils dem Experimentalismus von Joyce, teils der parodistischen Erzählform von Thomas Mann gegenüberstellt. Dies scheint in der Tat die zentrale Frage zu sein, von der sich unmittelbar eine andere ableitet: Was würde auf diese Performanzkrise folgen, wenn die Autorschaft schließlich in dem Material „aufgeht“ und die „Illusion“ einer falschen Autonomie verschwindet? Eine universale Sprache, wie Arlene Teraoka angedeutet¹⁸¹ hat, welche die durch die Exzesse des radikalen und ästhetizistischen Formalismus getrennten Sphären versöhnt, oder ein organisiertes Phantasma eines diffusen „Lebenskonzepts, das zur „blinden Praxis“ führt, wie die Kritiker, die Müller an die konservative Tradition binden wollen, behaupten?¹⁸² Hat sich Müller nicht auf jene Brechtsche „Sehnsucht“ nach der Unmittelbarkeit des elisabethanischen Theaters in der kurzen Epoche bezogen, wo dieses die Trennung zwischen gelehrt und volkstümlich zu durchbrechen schien, die sich dann mit der internalisierten Entwicklung des Subsystems Kunst in der bürgerlichen Sphäre konsolidierte? Sehen wir Müller, der ständig das „höchste technische Niveau“¹⁸³ der Verse des „Futzer“ erwähnt, indessen nicht gerade hier das Theater von Bob Wilson als eine ungewöhnliche Kombination aus „Kinderspiel und Mathematik“¹⁸⁴ definieren?

Es handelt sich also überhaupt nicht um die Aufhebung/Überführung der Kunst ins „Leben“, denn die durch die Krise der Avantgarden und des Realismus umfunktionierte

¹⁸¹ Vgl. Arlene Teraoka. A.a.O., S. 47ff.

¹⁸² Vgl. Richard Herzinger. Masken der Lebensrevolutionen. München 1992, S. 33ff.

¹⁸³ Heiner Müller. Literatur muß em Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langeweiligkeit stimmiger Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert. In: Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Ffm 1990, S. 28.

¹⁸⁴ Heiner Müller. Der Schrecken ist die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über den Postmodernismus in New York. A.a.O., S. 23.

Autonomie ist weiterhin entscheidend für die Neubestimmung des ästhetischen Freiraums und unverzichtbar. Es wäre ein großer Irrtum anzunehmen, Müller wollte mit dieser Passage eine naive Versöhnung mit der Empirie vorschlagen, da die Ausdifferenzierung der neuen Materialien nach den historischen Avantgarden die Distanz zwischen Kunst und Leben erhalten wird. So wie im Roman von Peter Weiss, ist die metaphorische Geste, die sich auf das „Leben“ bezieht, bei Müller eher eine „Analogie“, ein Sinnbild des symbolischen Bruchs, den die Avantgarde in Szene setzte, indem sie das Gefängnis des ästhetizistischen Stils sprengte; denn der Essay ist auch der Versuch einer orphischen Reinterpretation der Mythologie der Moderne, einer Mythologie mithin, die sich gegen sich selbst wendet¹⁸⁵ und sich über die Instabilität einer Gegenwart spannt, die ihre Normativität nicht mehr aus einer exemplarischen Vergangenheit beziehen kann, in der das Neue Aufnahme findet, sondern diese Normativität aus sich selbst ableiten muss.

Der orphische Charakter der Müllerschen Interpretation des Mythos der modernen Subjektivität erinnert auch an eine Form fundamentaler Gewalt an der Basis seiner Entwicklung, die Ursprungsnarbe nämlich, eher gedacht als „Riss, der durch den Autor geht“: die Illusionen des romantischen Titanismus, die durch die realistische Perspektive geläutert werden:

Die guten Texte wachsen immer noch aus finstern Grund, die bessere Welt wird ohne Blutvergießen nicht zu haben sein, das Duell zwischen Industrie und Zukunft wird nicht mit Gesängen ausgetragen, bei denen man sich niederlassen kann. Seine Musik ist der Schrei des Marsyas, der seinem göttlichen Schinder die Saiten von der Leier sprengt.¹⁸⁶

Es ist notwendig zu präzisieren, was Müller unter der Vorstellung des „finsternen Grundes“ bzw. des „Bodens“ der Gewalt versteht, aus der die Texte im Licht der Krise des Realismus-Naturalismus hervorgehen.

Wenn wir vom kontextuellen Anlass dieser Behauptung absehen, der durch die Präsenz Lateinamerikas und der Dritten Welt in den Gedanken Müllers im Jahr 1979 gegeben war¹⁸⁷, Regionen nämlich, denen der Essay eine Rolle innerhalb der Tradition des Realismus zuweist, dann kann man in der Tat unter der Rubrik „finsterner Grund“ die Genese des modernen Realismus überhaupt erkennen, der nämlich in der Voraussetzung eines „Privilegs“

¹⁸⁵ Vgl. „Insofern ist Moderne Mythos, gegen sich selbst gewandt“. Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. A.a.O., S. 41.

¹⁸⁶ Heiner Müller. *Der Schrecken ist die erste Erscheinung des Neuen*. Zu einer Diskussion über den Postmodernismus in New York. A.a.O., S. 22.

¹⁸⁷ Vgl. Interview mit Sylvère Lotringer. Walls. In: Rotwelsch. Berlin 1982, S.21ff.

(„Schon Talent ist ein Privileg. Privilegien müssen bezahlt werden“) der narrativen Verarbeitung und Verinnerlichung einer Erfahrung der Spaltung des bürgerlichen Lagers seit dem Jahr 1848.

Diese Erfahrung sollte für immer den Stand der narrativen Techniken verändern, und aus ihr ging ein wachsendes Misstrauen gegenüber dem Status des Erzählers selbst und der Wirklichkeitskrise des Romans hervor, in Wahrheit der Verdacht einer „Komplizenschaft mit der Macht“ und dem Zentrum der Gewalt, ohne die die radikalisierte ästhetische Autonomie niemals möglich gewesen wäre.

Dies zeigt sich faktisch als der „Boden“ der Gewalt in der Entwicklung des Realismus oder die tiefste Schicht der Verwerfungen im zeitgenössischen Material von Heiner Müller, woraus eine Komplizenschaft und ein „Privileg“ erwachsen, die endlich gerechtfertigt werden müssen. Die ästhetische Gewalt der Avantgarde erscheint nun wieder als ein Imperativ in den Begriffen Müllers: Die Überwindung der falschen Autonomie realisiert sich als Liquidierung in effigie des Subjektiven, eine Liquidierung, die im „reinen“ Realismus Flauberts und seines „Schülers“ Kafka konkret in Erscheinung trat.

Indessen hat sich dort, da die Idee des Verschwindens der Autorschaft im Material bis jetzt in der Kritik erscheint, die Achse des Problems verschoben. Einerseits erwähnt man eine Aufhebung der Kunst in einer neuen Form von Fragmentarischem (Norbert Eke), in der Bindung Müllers an das Paradigma der „schwarzen Autoren“ der Moderne, dort, wo die Möglichkeit einer neuen Allianz zwischen Form und Gegenwart aufscheint. Eke zufolge ist dieses die „produktive“ Antwort Müllers:

Das Fragment bzw. das Fragmentarische begegnet in dieser Äußerung unter dem doppelten Aspekt einer Darstellungsmethode von Geschichte und einer Strategie der Textöffnung. So behauptet Müller zunächst einen Kausalzusammenhang zwischen der Häufung Fragment gebliebener literarischer Entwürfe in der deutschen Literatur- und Theatergeschichte und dem "Fragmentcharakter" der deutschen Geschichte als solcher, in der, so der Autor an anderer Stelle, nie eine "Epoche zu Ende gelebt worden" sei. Als Resultat einer gestörten Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit, Autor und Publikum sowie als Ausdruck einer missglückten Totalisierung verhält das Fragment bzw. das Fragmentarische sich in dieser Hinsicht mimetisch zum desolaten Erscheinungsbild der (deutschen) Geschichte.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Vgl. Norbert Eke. A.a.O., S. 55.

Andererseits verweist diese Liquidierung auf die Überwindung eines Begriffs von intellektuellem Privateigentum durch die Enteignung seiner Privilegien wie bei Arlene Teraoka.¹⁸⁹

Zusammenfassend kann festgestellt werden:

1) Die Meisterwerke arbeiten am „Verschwinden des Autors“ im Material in dem Moment, wo sie durch die Wirkung ihrer internen Logik die Illusion bzw. die Unwahrheit der subjektiven Form oder ihrer falschen Autonomie enthüllen, Ergebnis der Entwicklung und logischen Konvergenz des Subsystems Kunst mit der Ebene der Einzelwerke in Form eines wachsenden Grades an Reflexivität, der die Referentialität der Werke durch das konstruktive Primat der Sprache unterminiert und die Unterscheidung zwischen einer „Form“ und einem „Inhalt“ als a priori gegeben aufhebt.

2) Die wachsende Abstraktion der Moderne selbst führt zur Immaterialität ihrer Materialien und zum Verlust ihrer Evidenz a priori.¹⁹⁰ Mit anderen Worten ist es die von den Avantgarden radikalisierte Krise des Realismus-Naturalismus und der Grenzen der Darstellung, die hier in ihrem weitesten Bogen thematisiert wird. Der Ästhetizismus wäre demnach derjenige Moment, wie Peter Bürger gezeigt hat, in dem die internalisierte Kritik den Angriff der Avantgarden auf den Kern der Institution möglich macht, die nicht den Autonomiebegriff aufhebt, sondern ihn umfunktioniert in der Vervielfältigung der neuen Materialien und Techniken, die sich der Kunst öffnen und ihr semantisches Feld erweitern. Auf die Krise der Sprache folgt eine Rehabilitierung des Werksbegriffs in der von Bürger aufgezeigten „pluralistischen“ Variante gegen den Dezisionismus des Adornoschen Theorems des Materialbegriffs, einer These, die untauglich ist, um die postavantgardistische Produktion zu verstehen. Folglich bezieht sich das Verschwinden des Autors im Material, wie Müller nicht müde wird zu wiederholen, auf jene Werke, die das Schema als „Meisterwerke“ bzw. in exemplarischer Weise illustrieren, indem sie mit maximaler Intensität die interne Logik des Materials arbeiten lassen, wobei sie die konventionelle Idee des Autors als „kreatives Genie“ überwinden und ihn eher als einen Faktor der „Produktivität“ auffassen, der die Unmöglichkeiten der Geschichte als formale Anliegen internalisiert. Die Meisterwerke erwachsen demnach aus einer Spaltung in der Entwicklungslinie der Moderne selbst als

¹⁸⁹ Vgl. Arlene Teraoka. A.a.O., S. 21 ff.

¹⁹⁰ Vgl. Theodor W. Adorno. Ästhetische Theorie. A.a.O., S. 31.

Vervielfältigung der Materialien, das heißt als Diversifizierung der Normativität, die sich in jedes einzelne Material einschreibt, zum Zeitpunkt als sich das naturalistische Repräsentationsmodell erschöpft und in der Avantgarde seine logische Grenze findet, worauf dann die Gleichzeitigkeit verschiedener stilistischer Normen folgt, was jedoch nicht bedeutet, dass die These Müllers auf einen Eklektizismus zielt.

Es scheint bemerkenswert, dass dieses Faktum von der Kritik bisher nicht wahrgenommen, ja nicht einmal in der Forschung berührt worden ist, zumal sie doch zunächst einmal erklären müsste, warum Müller sich gerade in seinem Essay auf so viele Romanciers der klassischen Moderne und sogar des lateinamerikanischen magischen Realismus bezieht.

Wir wollen deshalb die narrative Entwicklungslinie, die Müller zeichnet, im einzelnen genau betrachten, eine Linie, in der Dichter und Romanciers in einem Zusammenhang erscheinen mit einer deutlichen Betonung der am Ende genannten:

Rimbaud und Lautréamont (Dichter des Fin-de-Siècle-Ästhetizismus) > Joyce, Kafka, Thomas Mann (historischer Modernismus, Krise und Kritik des naturalistischen Modells) > Majakowski (europäische konstruktivistische Avantgarde) > Rauschenberg und Warhol (Konstellation von postavantgardistischen Autoren in der amerikanischen Epoche des europäischen Modernismus).

In diesem Diagramm können wir klar eine Linie erkennen, die der Krise des Naturalismus und den Positionen der historischen Avantgarde folgt und schließlich zur Konstellation der Pop-Art gelangt, wobei als Achse immer die Prosa der Moderne dient, die diese Krise reflektiert, und zwar bei Kafka, der zentralen Figur, die den Essay dominiert.¹⁹¹

Das Subjekt im Gedicht Maikowiskis ist nicht das anonyme Kollektiv, sondern vielmehr die radikalisierte Form der ästhetischen Subjektivität der russischen

¹⁹¹ Vgl. „Die über diese genealogische Reihung bedeutender literarischer Vorläufer vermittelte Kontur einer literarischen Tradition der Selbstaufhebung weist zurück auf die auch dem Sonnengleichnis (Explosion/Zerstörung als Konstitutium von Neuschöpfung) zugrunde liegende Idee einer produktiven Selbstausslöschung. Müller schreibt damit hier positiv als Vorbild aus, was in der Regel sonst als negative Erfahrung verbucht wird: die Flüchtigkeit einer als Kunst im alten Sinne gescheiterten Nichtkunst, die nun als Vorschein ihrer geforderten Verflüchtigung mit der Auslöschung des Künstlers als eines 'bornierten' Produzenten gefeiert wird“. Norbert Eke. A.a.O., S. 44.

konstruktivistischen Avantgarde, und folglich ist die Form dieser Subjektivität nicht das „Schweigen der Entropie“, so Teraoka ¹⁹², sondern die Art und Weise, durch die das Material den Mythos der revolutionären poetischen Subjektivität „auflöst“.

Paradigmatischer jedoch und noch moderner für die Definition des modernen Subjekts scheint für Müller die Phantasmagorie einer mit naturalistischer Detailversessenheit gewebten Prosa zu sein, aber ohne ein referentielles Koordinatensystem für das Ganze, wie es bei Kafka vorkommt, was eine Herausforderung und nahezu einen Widerspruch darstellt. Dort wirkt für Müller die wahre Fremdheit der Moderne in einer kristallinen und von den avantgardistischen Gewagtheiten und Wortjonglierereien freien Sprache zu sein, denn während die Avantgardisten glaubten, sie stellten die Welt auf den Kopf, liefen in Wirklichkeit die wahren Verrückungen auf einer anderen Ebene ab, nämlich in einer Prosa, die nicht auf interne diskursive Kohärenz verzichtete und sich doch vom Reich des Menschlichen entfernte, zeichenhaft für das Jahrhundert.¹⁹³ Solche präzisen Gesten bei Kafka, so Müller¹⁹⁴, seien, so Adorno, „die Spuren der Erfahrungen, die vom Bedeuten zugedeckt werden. Der jüngste Stand einer Sprache, die denen im Munde quillt, die sie sprechen; die zweite babylonische Verwirrung, der ohnehin Kafkas ernüchterter Diktion ohne zu ermüden widersteht, nötigt ihn dazu, das geschichtliche Verhältnis von Begriff und Gestus spiegelbildlich umzukehren.“¹⁹⁵

Der vorsprachliche Charakter der Gesten gewährleistet die Authentizität der in ihnen sich ausdrückenden Erfahrungen: Gesten sind also „sedimentierte Erfahrungen“, und als subjektiver Intentionalität entzogene sind sie authentischer als begriffliche Bedeutungen. Adornos Vorbehalte gegenüber diskursiver Sprache resultieren aus deren bestimmenden Eigenschaften. In Kafka sieht Adorno einen der herausragenden Avantgardisten, dessen Sprache sich - soweit es geht - der Diskursivität verweigert. Dies erreicht Kafka durch seine

¹⁹² Arlene Teraoka. A.a.O., S. 47 ff.

¹⁹³ Theodor Adorno. Aufzeichnungen zu Kafka. In: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann. Band. 10. Ffm 1976, S. 308ff.

¹⁹⁴ Vgl. „Wenn man irgendwie den Augenblick reflektiert, ohne einen Kontext, dann ist das etwas ganz Ähnliches. Ich glaube, Benjamin hat über Kafka gesagt, Kafka beschreibe ungeheuer präzise Gesten ohne Bezugssystem. Die Gesten beschreibt er ganz präzise, aber er kennt kein Bezugssystem, oder er lässt es weg. Das ist bei de Chirico derselbe Effekt. Dali hingegen malt die ganze Literatur mit, die drumherum ist oder die er gelesen hat, auch Max Ernst tut das. Ich finde sie interessant, diese Isolierung des Augenblicks vom Kontext“. Heiner Müller. Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller. Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller. In: Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche. Ffm 1990, S. 139.

¹⁹⁵ Theodor Adorno. Aufzeichnungen zu Kafka. In: Prismen Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften Bd. 10-1. Hg. Von Rolf Tiedemann. Ffm 1996, S. 259.

Affinität zur Parabolik, das heißt durch Sprachabstinenz, insofern sie Verzicht auf Exaktheit leistet.

Bei Kafka, so Müllers Lesart, bleibt die Sprache so immer noch eine „Angelegenheit des Volkes“ wie zur Entstehungszeit der Gattung Roman und verweist auf jenes geschlossene Universum der traditionellen Erzählliteratur, das nun aber am Ende eines pragmatischen und exemplarischen Wertes beraubt ist, denn, wie Adorno sagte, wenn es zu seinen Parabeln Schlüssel gibt, sind sie aus „Messing“. Diese Parabel, so Adorno, „zwingt zur Insistenz vor dem Rätsel.“¹⁹⁶ Bei Kafka hört die Literatur des 20. Jahrhunderts auf, Abbildung zu sein, um auf die Metamorphosen der Zeichen zu weisen. Hat nicht Müller noch 1979 in „Fatzer+/-Keuner“ behauptet, dass die vermeintlich mystische Parabel Kafkas durch die Verwerfungen der jüngsten Geschichte weniger Erschütterungen erlitten habe als die perfekte dialektische Architektur des Lehrstücks?¹⁹⁷ Dieser Realismus ohne Bezugssystem scheint in der Argumentation Müllers das größte Vermächtnis der modernen Erfahrung zu sein, ihr eigentliches Material und ihre wahre Unmöglichkeit, denn wenn er einerseits die relativ intakte Sprache als eine „Angelegenheit des Volkes“ beibehält, die noch ihrem referentiellen Status verpflichtet ist, was ein trügerischer Schein des Kafkaschen „Realismus“ ist, so zermahlt andererseits die mimetische Bewegung dieser Prosa die Wirklichkeit, und nicht einmal Dadaisten und Surrealisten wären bei ihren Versuchen, die Distanz zwischen Kunst und Leben abzuschaffen, bei der radikalen Dekonstruktion der Welt unter Beibehaltung der diskursiven Kohärenz Kafka nahe gekommen.

Das heißt, dass die Idee der Herausbildung eines exemplarischen Materials innerhalb der Moderne nicht die Autonomie als Differenzierungsakt eliminieren kann. Doch bei seiner Vorstellung, dass der Autor in der Logik seines Materials verschwindet, verweist uns Müller mit der Erwähnung Kafkas auf das Überleben eines radikalen Realismuskonzepts, das sich als eine Gegen-Geschichte zu der Mythologie entwickelt hat, die die Avantgarden über sich selbst zurechtgeschmiedet haben. Wenn Kafka seine Schriften symbolträchtig für das Feuer bestimmt sehen wollte, so sollte diese Geste vor allem als Metapher für einen Realismus verstanden werden, der bei der Kollision zwischen der mythischen und der historischen Zeit in der „Stunde der Weißglut“ auf die Illusion einer demiurgischen Subjektivität verzichtet.

¹⁹⁶ Theodor Adorno. Aufzeichnungen zu Kafka. A.a.O., S. 254.

¹⁹⁷ Heiner Müller. Fatzer+-Keuner. A.a.O., S. 31.

Dies ist die Stunde Null „des Weißen im Auge der Geschichte“ und der Konstellation zur Mittagsstunde des Essays.

Müller zeigt uns dadurch, dass in vielleicht keinem anderen Material der Moderne die zersetzende Kraft der Geschichte in ihrer Blindheit so deutlich hervorgetreten ist. Müller fügt noch die parodistische Subjektivität der Romanform Thomas Manns hinzu, die ebenfalls eine Kritik des alten Naturalismus verkörpert. Wenn wir am Anfang dieser Kette die orphische Radikalität Rimbauds sahen, der die Randsphären der Zivilisation suchte, dabei den eigenen Mythos der kreativen Subjektivität theatralisierte und parodierte und in der Wüste als Waffenhändler in einem der Handelsstützpunkte der modernen Zivilisation endete, so erwähnt Müller am Ende dieses Abschnitts Romanciers des lateinamerikanischen magischen Realismus, deren kafkaeske Parodien seiner Ansicht nach nicht mehr dazu taugten, dem Gesamtzusammenhang der Bedingungen des Kontinents und seinen Problemen ästhetisch gerecht zu werden:

Vielleicht kommt in anderen Kulturen anders wieder, bereichert diesmal durch die technischen Errungenschaften der Moderne, was in den von Europa geprägten dem Modernismus vorausging: ein sozialer Realismus, der die Kluft zwischen Kunst und Wirklichkeit schließen hilft, die *Kunst ohne Anstrengung, mit der Menschheit auf Du*, von der Leverkühn träumt, bevor ihn der Teufel holt, eine neue Magie, heilend den Riss zwischen Mensch und Natur. Die Literatur Lateinamerikas könnte für diese Hoffnung stehen. Die Hoffnung garantiert für nichts: die Literatur der Arlt, Conazar, Marquez, Neruda, Onetti ist kein Plädoyer für die Zustände auf ihrem Kontinent.¹⁹⁸

Es geht für Müller folglich darum, sich Gedanken zu einer Alternative zur Krise der Moderne an der Peripherie zu machen, wo dieser Realismus aufgrund der Dringlichkeit der sozialen Fragen wieder mit neuer Kraft in Erscheinung treten könne wie eine virtuelle Linie, die, nachdem sie die Avantgarde passiert hat, eine Bewegung darstellt, die nie unterbrochen war. In diesem Sinne würde der Materialbegriff bei Müller, der mit der Kritik der Autonomie verbunden ist, eine Öffnung auf neue Repertoires hin darstellen, ein Begriff, der der Dynamik wachsender formaler Restriktionen entgegenwirkt, die die Avantgarden mit ihrem Experimentalismus beschleunigen.

Warum aber sollten die Künstler nicht den Bedingungen des Kontinents gemäß sprechen können? Welches sind tatsächlich die formalen Voraussetzungen für den „neuen Realismus“? Um diese Frage beantworten zu können, wäre es nötig, an erster Stelle die

¹⁹⁸ Heiner Müller. Der Schrecken ist die erste Erscheinung des neuen. Zu einer Diskussion über den Postmodernismus in New York. A.a.O., S. 22.

Auffaltung des Materialbegriffs bei Müller in die verschiedenen Wertigkeiten zu untersuchen, die er dort annimmt.

Wie wir jedoch im letzten Kapitel dieser Arbeit sehen werden, hat Müller die Frage nicht im ganzen behandelt, und es wäre nötig, einen Schritt weiterzugehen und in dialektischer Weise die Funktionalität der Ideen und Formen, die im Zentrum der Moderne entstehen, im Kontext der Peripherie des Systems zu artikulieren, in diesem Fall, auf welche Weise die Transposition von Gattungen in Ländern mit importierter Literatur den ursprünglichen Sinn des Realismus erweitert. Im Jahr 1979, als Müller auf der Suche nach einem narrativen Standard war, der ins „Weiße der Augen der Geschichte“ zurückführen sollte, war er mit den Mäandern der Prosa Kafkas beschäftigt, und mit ihr gestaltete er in Form einer Verdichtung und Entzeitlichung eine Verschiebung im Raum.

In seinem Monolog am Ende von „Der Auftrag“ sagt Debuissou, dass die Poesie die „Sprache der Vergeblichkeit“¹⁹⁹ ist, denn die Geschichte – von der er sich distanziert –, erreicht das Ziel immer auf „toten Gäulen“²⁰⁰. In einer Zeit der Restauration scheint sogar die Schönheit in jenen fernen Kontinent ohne Paraphrase ins Exil zu gehen, zu dem er auf einem Geisterschiff aufbrechen wird, nachdem die Mission des Direktoriums in Jamaika nach dem 18. Brumaire gescheitert war. Für den jakobinischen Arzt brachte die Entbindung der Revolution eine Totgeburt hervor. „In der Zeit des Verrats sind die Landschaften schön“, notierte Müller ironisch 1961, denn die Engel erscheinen in diesen Momenten gewöhnlich nicht²⁰¹. Erst im Augenblick des Umschwungs zur Farce wird Debuissou schließlich wahrnehmen, wie schön die Insel war, und an dieser Schwelle des Sublimen, zwischen dem Historischen und demjenigen, was dem Raster seiner Prosa entgeht, lässt er sich gehen und taucht ins Meer in Richtung zum Südpol. In der internen Geometrie des Textes liegt diese Bewegung auf einer horizontalen Ebene, auf der das Werden als Veränderung erlahmt und sich in einer Landschaft ohne Lesbarkeit kristallisiert.

Der Mann im Fahrstuhl im Epizentrum von „Der Auftrag“ weist tatsächlich auf eine vertikale Bewegung²⁰², die zu der vorigen in Opposition steht: Die Reversibilität von Zeit und Raum, die der Monolog begründet, bewirkt die Umkehrung des Sinns von Debuissous Wahl

¹⁹⁹ Heiner Müller. *Der Auftrag*. In: Herzstück. Berlin 1989, S. 66.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Heiner Müller. *Motiv bei A.S.* In: *Gedichte*. Ffm, 1996, S. 45.

²⁰² Vgl. Arlene Teraoka. A.a.O., S. 123-124.

der „Schönheit“ und des Exils; wenn sich Debuissou bei fortschreitendem Verstummten der Natur horizontal entfernt, trotz selbst die zentrifugale zeitliche Beschleunigung des Aufzugs im ersten Teil des Monologs der Schwerkraft und erzeugt eine Zone zeitlicher Trägheit. Der Tauchgang ist eine gestaffelte Implosion, die rasende und kurzatmige Syntax der Rede als solche begleitet dieses Verrücktspielen der Armbanduhr, bis sich die Tür öffnet und sich dann schon mit den ersten Schritten der Person durch das peruanische Dorf der Textfluss verlangsamt und ein neuer Atemrhythmus einstellt. Man kann fast das Anhalten spüren, welches den Abstieg beendet – und auch den langen Satz, wenn sich die Tür des Labyrinths dieses Aufzugs öffnet -, das Freiwerden einer neuen Energie, was in der Person als tiefer Seufzer und als Mitgefühl zur Wirkung kommt:

Vielleicht geht die Welt aus dem Leim und mein Auftrag, der so wichtig war, daß ihn der Chef mir in Person erteilen wollte, ist schon sinnlos geworden durch meine Fahrlässigkeit. GEGENSTANDSLOS in der Sprache der Ämter, die ich so gut gelernt habe (überflüssige Wissenschaft!), BEI DEN AKTEN, die niemand mehr einsehen wird, weil er gerade die letzte mögliche Maßnahme gegen den Untergang betraf, dessen Beginn ich jetzt erlebe, eingesperrt in diesen verrückt gewordenen Fahrstuhl mit meiner verrückt gewordenen Armbanduhr. Verzweifelter Traum im Traum: ich habe die Fähigkeit, einfach indem ich mich zusammenrolle, meinen Körper in ein Geschoss zu verwandeln, das die Decke des Fahrstuhls durchschlagend die Zeit überholt. Kaltes Erwachen im langsamen Fahrstuhl zum Blick auf die rasende Uhr. Ich stelle mir die Verzweigung von Nummer Eins vor. Seinen Selbstmord. Sein Kopf, dessen Porträt alle Amtsstuben zierte, auf dem Schreibtisch. Blut aus einem schwarzrandigen Loch im der (wahrscheinlich rechten) Schläfe. Ich habe keinen Schuß gehört, aber das beweist nichts, die Wände seines Büros sind natürlich schalldicht, mit Zwischenfällen ist beim Bau gerechnet worden und was im Büro des Chefs geschieht, geht die Bevölkerung nichts an, die Macht ist einsam. Ich verlasse den Fahrstuhl beim nächsten Halt und stehe ohne Auftrag, den nicht mehr gebrauchten Schlips immer noch lächerlich unter mein Kinn gebunden, auf einer Dorfstraße in Peru.²⁰³

Wie der portugiesische Kritiker José Bragança de Miranda äußerst präzise bemerkt hat, enthält das Kraftzentrum, aus dem diese Bewegung hervorgeht, ein „historisches Versprechen“, das sich in der Immanenz dieses Prozesses nicht erfüllen kann, sondern nur jenseits der Regenerationsfähigkeit der Oberflächenkontinuitäten. Das Werk Heiner Müllers leiste in dieser Form einen „Widerstand“ gegen die physische Schwere der Bewegung.

Kürzlich habe ich auf CD die Aufnahme des Stücks „Der Mann im Fahrstuhl“ von Heiner Müller gehört. Dabei haben mich wie in anderen Texten Müllers die Art und Weise beeindruckt, wie er über die Macht reflektiert und vor allem über ihr unabänderliches Scheitern. Die Macht enthält ein historisches Versprechen, das sie nicht erfüllen kann. Es handelt sich nicht um eine Tragödie, das ist klar, aber um desillusionierte Ironie, die sich noch von einem solchen Versprechen nährt. An und für sich ist dieses Versprechen leer, was mit der Natur der Macht zu tun hat: die Fähigkeit, was immer nur möglich sein mag, zu verwirklichen, und dazu die Faszination durch die Versuchung, das Unmögliche zu verwirklichen. Das ganze Werk Müllers hat mit der Unmöglichkeit zu schaffen, etwas durch

²⁰³ Heiner Müller. Der Auftrag. A.a.O., S. 59-60.

physische Bewegung zu verwirklichen. Die Fähigkeit zur Verwirklichung ist in der Geschichte verlorengegangen und kann nur in ihr wiedererlangt werden. Aber auch die Geschichte ist in den Fächern des Gedächtnisses, das sie nährt, verloren gegangen. Der Held im Dienst der Macht, solange diese noch Sinn hat, willigt schließlich ein, sich zu verlieren, sich der Geschichte auszuliefern, von der schon nicht mehr sicher ist, dass sie möglich ist. Zu diesem Zweck muss er an sich selbst alle Züge eines Bürokraten-Helden sorgfältig tilgen, Züge eines Dieners von etwas, was über ihm steht. Er entkleidet sich schließlich, nachdem er die Krawatte versteckt und den Mantel ausgezogen hat. An diesem Punkt begegnet er dem Anderen in ihm: noch einmal er, mit weißem Angesicht. Darin liegt Müllers ganze Verzweiflung: für die Geschichte tot sein heißt schon zu Lebzeiten tot sein, in einer Vergänglichkeit ohne Gnade. Der nackte Held aber ist nicht mehr als ein einfacher Mensch, ohne Illusionen über die Möglichkeit, sich die Geschichte anzueignen. Der Held befreit sich vom Herrn, vom Chef (den er die Nummer Eins nennt), und die Geschichte befreit sich von beiden, vom Meister und vom Sklaven. Es bleibt lediglich eine gewisse Hoffnung. Wird nicht ein Mitgefühl bleiben für die, die noch Geschichte haben, von seitens derjenigen, die sie verfehlt haben? Afrika, China, Brasilien. Wie ist Müller doch Lichtjahre von den ärmlichen Thesen über das Ende der Geschichte entfernt. Heute ist diese in irgendeinem Archiv verloren, zusammen mit anderen Daten, die so zahlreich sind, das wir sie nicht wiedererkennen würden, selbst wenn wir sie fänden. Nur dass für Müller das Archiv die Welt ist. Warum? Weil alles, was sein könnte, von einer Geschichte in der Schwebel gelassen wurde, die sich nicht erfüllt hat, und was vom Feuer der Geschichte übrigbleibt, ist ihre Asche. Staat, Geld, Polizei. Aber auch Technik, die unverständlich wird, wenn die Geschichte in der Schwebel bleibt. An einem bestimmten Moment im Stück scheint die Uhr des Bürokraten verrückt zu spielen, unfähig, die Zeit der Welt und die Zeit der Geschichte zu messen, explodiert sie mit der Physik. An dieser Explosion ist die Poesie schuld, weiß Müller. Alle Verrücktheit ist in der Poesie. Doch die Poesie ist glücklich in ihrer Schuld: Ihre Art, die Welt verrückt zu machen, kann sie vor sich selbst retten.²⁰⁴

Und von der Flamme und dem Begehren dieser abgelaufenen Geschichte bleibt uns lediglich ihre „Asche“, das Phantasma der Rationalität, das sich in ihr Projekt als eine notwendige Illusion einschreibt, die Debuissou tatsächlich niemals verraten hat: Der „Frieden“, die „Geschäfte“, der „Markt“, die „Welt“ sind die Restspuren dieser Implosion, für den Jakobiner Debuissou eine existentielle Wahl hinsichtlich der Form des „Schönheitshimmels“, „Maske des Verrats“, glutrot und feucht wie ein archaischer Genuss. Doch der Schlüssel zu dem „geheimen“ Text, von der „Nummer Eins“ vertraulich mitgeteilt, seine als Mangel empfundene Überdeterminierung, die Lesbarkeit also der Mission ist der Messingschlüssel der Parabeln Kafkas, die wir umsonst nach einem Sinn befragen, oder, mit den Worten Müllers, aus der Trägheit der Bewegung oder eigentlich aus dem Licht und dem Begehren, das diese Bewegung nährt, entsteht die wachsende Unmöglichkeit des Realen, so Müller. Wenn Kunst den Sinnen verpflichtet ist, so hat sie es mit dem zu tun, was nur ein einziges Mal wirklich ist, um danach ein ewig Mögliches und Virtuelles zu werden. Denn es

²⁰⁴ José Bragança de Miranda, „Reflexões“ (23. August 1996). Die Seite aus dem Internet: <http://ubista.ubi.pt/~miranda/Jbmreflections.html>.

sind der Körper und die Stofflichkeit der Geschichte, die verschwinden, ohne Spuren zu hinterlassen, doch ihre Virtualität in jenes andere verbotene Territorium der Schönheit ohne Paraphrase einzeichnen.

Durch Kafka gewann Müller die tiefere „andere Bewegung“ der Geschichte zurück, denn Kafka entspricht für Müller auch dem Modell einer literarischen Peripherie²⁰⁵, die die zentripetale koloniale Logik einer dominierenden Sprache untergräbt. Doch dieses oben skizzierte Programm zeichnet sich noch klarer ab, wenn wir in Betracht ziehen, dass es in Wahrheit den künstlerischen Entwicklungsgang von Heiner Müller von Mitte der 70er bis in die 80er Jahre widerspiegelt, bei dem die experimentelle Radikalität seiner sich auflösenden Stücke, die im Rahmen des Prinzips von Montage und Zitat der historischen Avantgarde gestaltet sind, mit der „Hamletmaschine“ und der „Bildbeschreibung“ zu einem Punkt der Erschöpfung gelangte. Das heißt, nach der „Dekonstruktion“ im Geiste der deutschen historischen Avantgarde, bei der ihr Inhalt zu einer auflösenden Form modelliert wurde, folgt bei Müller ein Moment der Wiedererlangung eines neuen narrativen Standards mit „Der Auftrag“ und dem Zyklus „Wolokolamsker Chaussee“, in denen diese epische Linie mit kraftvoller Präsenz wiedererscheint.

Um nun am Ende zu der Vorstellung von einer Alternative zu dem peripheren Realismus zurückzukommen, wollen wir noch einmal auf den Anfang von Müllers Essay Bezug nehmen.

Dort findet sich eine andere zentrale Bemerkung. Müller behauptet, dass solange die literarische Periodisierung vorherrscht, d.h. die Vertikalität einer Geschichte, die mit ihren partikulären Kategorien ordnet und unterordnet, bei der Bewegung der Entnormierung der traditionellen Materialien weiterhin das Grundprinzip des literarischen Kolonialismus dominieren wird, sowie die Literaturwissenschaft, die dieser hervorgebracht hat, nämlich die klassische Komparatistik der Quellen und Einflüsse. Die Geschichtsschreibung war bis dahin eine Geschichtsschreibung der europäischen nationalen Entwicklungen.

²⁰⁵ Vgl. „Man kann nur noch von den Minderheiten aus denken. Gedacht wird nur noch an den Rändern, denn Bewegung gibt es nur nicht von den Rändern aus. Man muß wie Kafka vom Punkt derjenigen aus denken, die selektiert werden.“ Heiner Müller. Denken ist grundsätzlich schuldhaft. In: Jenseits der Nation. Berlin 1992, S. 54.

Die verfügbaren Quellen und Einflüsse aufzuspüren, bedeutet, ein literarisches Erbe als nationales Vermächtnis positiv festzuschreiben. Doch die rasche Differenzierung des Systems Kunst, welche die europäischen Avantgarden in Bewegung setzten, sollte auch mit wachsendem Einfluss der vom Zentrum als peripher angesehenen Literaturen einhergehen, mit der Umkehrung jenes Einflussschemas, welches das Konzept und den Vorrang des Modells vor der Kopie bestimmte. Wenn das Modell bis dahin ein erstes und originales gewesen war und die Kopie eine sekundäre Stellung innehatte, so litten demnach alle reflexiven Literaturen an der Peripherie des Systems an einem epistemologischen Übel, sie waren ontologisch unecht in Hinsicht auf die tonangebende Bewegung der Moderne, in deren Rahmen der Import von externen Modellen ihre Literaturen zu einer fernen Provinz werden ließ, in der man die dünne und künstliche Luft eines intellektuellen Lebens atmete, das an den Ausläufern des europäischen kulturellen „mainstreams“ hing.

Auf die politische Entkolonisierung Lateinamerikas folgte im allgemeinen ein Programm literarischer Aktualisierung, das angesichts der lokalen Bedingungen schwer erfüllt werden konnte. Ein Großteil der kulturellen Identität des Kontinents formt sich durch die illusorische Arbeit an der Definition eines Standpunktes, von dem aus man den lokalen Kontext mit Kategorien denken könnte, die nicht dort entwickelt wurden. Ein zentrales Kapitel der Geschichte des europäischen Romans wurde auf diese Weise in Lateinamerika geschrieben. Wie wir sehen werden, wurde das Romanmodell von diesen Ländern importiert mit der Absicht, eine differenzierte Nationalgeschichte zu konstruieren, aber es mangelte zum Beispiel an den fundamentalen Voraussetzungen eines bürgerlichen Erfahrungshorizonts, so dass das Modell nicht auf falsche Weise funktionierte, sondern schließlich eine ganz andere Funktionalität erhielt, die den Realismusbegriff selbst in Frage stellte, wie er im Zentrum des Systems gedacht wurde.

Die Idee der „Dependenz“ selbst tendiert dabei vorläufig zur Auflösung, denn die Universalisierung der Moderne verändert die Geschwindigkeit der Rezeption und Verarbeitung der Werke.²⁰⁶ In der Debatte über die Grenzen zwischen der Moderne und der Postmoderne kommt für Müller noch einmal wieder das alte Gespenst der komparatistischen Literaturwissenschaft zum Vorschein, in der man immer noch die „Modelle“ sucht und folglich die Zusammenhänge der realen oder symbolischen Abhängigkeit, die zu positivieren sind. Die Katalogisierung der Anleihen und Einflüsse ermöglichte seinerzeit die Konstruktion

²⁰⁶ Vgl. Hans Magnus Enzensberger. Die Sprache der modernen Poesie. A.a.O., S. 772.

von Literaturgeschichten nationalen Charakters, die auf einem kumulativen Zeitschema und auf dem Prinzip einer museographischen Sammlung von Schätzen des traditionellen Erbes gründeten.

Müller ironisiert diese literarische Parawissenschaft, die innerhalb des Essays durch die Figur eines eklektischen, postmodernen Polonius²⁰⁷ zum Ausdruck kommt, der als eine virtuelle Instanz negativer Kritik fungiert und auch den eigenen analytischen Impuls, der sich auf sein Werk zurückwendet, mimetisiert in dem Versuch, es in eine Bewegung des Zeitgeistes einzuschreiben. „Was flüchtig ist, bleibt, oder nur das ist wirklich, was in Bewegung bleibt.“²⁰⁸ Um das Neue zu fassen, ist es nötig, auf die parasitären Kategorien einer in dieser Logik positivierten Ästhetik zu verzichten.²⁰⁹ Die Kategorien müssen unbedingt in der Bewegung des Materials der Werke selbst gedacht werden, denn andernfalls wird die Geschichtsschreibung selbst zu einem Gespenst ohne Bezug zu Einzelwerken. Dies ist die korrekte Bedeutung der Stellungnahme Müllers zum Eklektizismus eines postavantgardistischen Horizonts, vermittelt durch die Figur des Polonius, der das imaginäre Museum der Moderne der Ikonen, der Werke und auf ewig verschobenen Revolutionen verwaltet ohne das kritische Vermögen, sich noch auf das Leben zu beziehen.

Richten wir unsere Aufmerksamkeit auf die virtuelle Spiegelung der Kritik in dem Essay. Stellt ein Großteil der kritischen Bemühungen zu Müller nicht den Versuch der geduldigen Entschlüsselung und Aufzeichnung der Intertextualität seiner Texte, die als ein generelles Prinzip angenommen wird, und eine permanente Erklärung der direkten und indirekten Bezüge seiner willkürlichen oder unwillkürlichen Anleihen dar? Und wenn diese Bezüge erschöpft sind, bleibt dann der Forschung die Aufgabe, ihren eigenen Diskurs zu verarbeiten als Ausgangspunkt für eine Wahrnehmung, die auf ein hybrides Konstrukt aus Ideengeschichte, Psychoanalyse und neuerdings einer ideologischen Klarstellung zielt?

²⁰⁷ Vgl. „Aus dieser Perspektive relativiert sich für Müller die Frage eines Auslaufens der ästhetischen Moderne bzw. ihres Veraltens; von hier aus auch polemisiert er gegen den akademischen Charakter der Diskussion um eine Postmodernität von Kunst unter Ausblendung der möglichen politischen Hintergründigkeit künstlerischer Formensprache und künstlerischen Formenspiels.“ Norbert Eke. A.a.O., S. 41-42.

²⁰⁸ Heiner Müller. Der Schrecken ist die erste Erscheinung des neuen. Zu einer Diskussion über den Postmodernismus in New York. A.a.O., S. 23.

Wenn Müller Polonius als den ersten Komparatisten ironisiert, mimetisiert er auch einen kritischen Impuls, der rasch verstummt angesichts der Permeabilität seines Textes und der Art und Weise, wie er sich in die Fragestellungen der Theorien seiner Zeit einfügt. Letzten Endes führen der Eklektizismus und das „anything goes“ ihrerseits zur Unterminierung der Möglichkeit, die Wahrheit und den Ort seines Werks in einer nationalen Tradition zu erkennen, und wir können nicht bestreiten, dass Müller von einem gewissen Punkt an geduldig danach strebte, sein eigenes literarisches Projekt im Zentrum des Gegenwärtigen zu verankern.

Damit gelangen wir zum Zentrum unserer Untersuchung und werden nun die verschiedenen Wertigkeiten analysieren, die der Materialbegriff in der Reflexion von Müller annimmt.

2.3 Material als Widerstand, Produktivität und Selektion

In dem „Brief“ an Martin Linzer, der auf die Polemik über „Macbeth“ folgte, kommt Müller zum ersten Mal auf die Idee der Produktivität des Materials als Ergebnis des Zusammenstoßes zwischen seiner inneren Bewegung und der „Intention“²¹⁰, d.h. das Material ist eigentlich jene Instanz, durch die die „Intention“ sich von den empirischen Kontingenzen der Subjektivität distanziert in dem Maße, wie sie sich in dem, was gebildet ist, objektiviert, also im ästhetischen Prozess zur Form kristallisiert. An einer anderen Stelle beobachtet Müller:

Man geht mit konkretem Material um: mit der Sprache. Die Sprache setzt sich letztlich durch gegen den Autor. Gegen die Intention des Autors (...) Wenn man gezwungen ist, etwas aufzuschreiben, dann ist es immer wieder so, ich merke es am meisten, wenn ich essayistische Sachen schreibe: Da komme ich immer wieder an Punkte, an denen ich nicht mehr verstehe, was ich schreibe. Ich kann es nicht mehr denken. Ich weiß nur genau: Jetzt drängt sich dieses Wort auf. Das paßt in den Satz. Wenn ich es dann eine Woche später lese, stimmt es auch. Aber ich kann es nicht begründen. Das ist mit jeder Praxis so.²¹¹

Zunächst nimmt Müller eine klare Unterscheidung zwischen der „Intention des Autors“ und dem Material im eigentlichen Sinn als demjenigen Prozess vor, in welchem die Reflexivität die bezeichnete Umwandlung bewirkt. Diese Unterscheidung lässt erkennen, dass Müller ganz klar auf eine Überwindung des traditionellen dichotomischen Konzepts von Form und Inhalt abzielt, also sich gerade gegen „die Dummheit, eine Kette von Situationen als Wunschzettel des Autors zu lesen“²¹² wendet, wie er anlässlich seiner Erfahrung mit dem Stück „Der Bau“ äußerte. Heiner Müllers Formel vom Theater als „Laboratorium sozialer Phantasie“ lässt sich hier anknüpfend als Suche nach neuen Formen der Darstellung beschreiben, welche die gesellschaftliche Wirklichkeit nicht photographisch abbilden und damit das heterogene Material still stellen - ein nicht unproblematisches Unterfangen, das den Autor in seine Prozessualität hineinzieht als ein „Verschwinden“ im Text:

Wir können uns aus unsrer Arbeit nicht mehr heraushalten (...) Ich glaube nicht an das Theater als Zweck. Die Epochenkollision greift tief, auch schmerzhaft, in den einzelnen, der ein Autor noch ist und nicht mehr sein kann. Der Riß zwischen Text und Autor, Situation und Figur, provoziert/zeigt an die Sprengung der Kontinuität.²¹³

²¹⁰ Heiner Müller. Ein Brief. A.a.O., S. 38.

²¹¹ Heiner Müller. Zehn Deutsche sind dümmer als fünf. Gespräch mit Uwe Wittstock für „Neue Rundschau“. In: Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche. Ffm 1994, S. 159.

²¹² Heiner Müller. Ein Brief. A.a.O., S. 38.

²¹³ Ebd., S. 39.

Im Zusammenhang mit dieser Polemik kommt für Müller ein weiteres Mal jener präindustrielle „platte Begriff von Aktualität“²¹⁴ dessen, was Kunst ist, zum Vorschein, in der naiven Identifikation der empirischen Intention des Subjekts mit demjenigen, was das Material ohne sein Zutun bewirkt, als Objektivierungsprozess, in dem sich die Subjektivität entäußert. Aus diesem Zusammenstoß ergibt sich die Dialektik zwischen „Wirkung“ und „Erfolg“, durch die sich die Kunst durch die „Neuheit“²¹⁵ legitimiert, ohne eine „parasitäre“²¹⁶ Funktion in bezug zu den traditionellen Kategorien einer gegebenen Ästhetik zu übernehmen. Nun schon gegen Ende seines Lebens, zitiert Müller hierzu wörtlich Adorno:

Die Intentionen fürs Schreiben werden beim Schreiben verheizt. Dann entsteht etwas, was man nicht kennt. Oder jedenfalls etwas, an das man nicht gedacht hat. Vielleicht ist das ein neues Phänomen — ich glaub’s nicht, es war wohl immer so. Adorno hat das für die Moderne so formuliert: Wir machen Dinge, von denen wir nicht wissen, was sie sind. Das gilt für jede Kunst. Wenn man es vorher weiß, kann man’s lassen.²¹⁷

Bevor wir uns den übrigen Passagen zuwenden, in denen die verschiedenen Wertigkeiten des Begriffs offenkundig werden, bleibt festzuhalten, dass der Rückbezug auf Adorno doch klar zeigt, dass der Umfang des Materialbegriffs sich nicht lediglich auf eine eng umrissene Fragestellung erstreckt, nämlich die Art und Weise, wie Müller sich auf Brecht bezieht, sondern vielmehr auf das gesamte moderne Feld der Kunst. Dieses „Nichtwissen“ als „blinde Praxis“ im Sinne Kafkas für Müller²¹⁸ zielt, da die Kunst nicht mit Begriffen arbeitet, wie Müller bekräftigt, auf eine „tendenzielle“ innere Bewegung des Materials ab, an deren innerer Logik das Subjekt in dem Maße teilhat, in dem es in ihm „verschwindet“: „Als Person kann ich das wollen, aber das hat nichts mit dem Text zu tun. Meine Absicht und der Text sind zwei völlig verschiedene Dinge.“²¹⁹

Indem er sich auf die Diskontinuitäten der deutschen Theatertradition bezieht, versucht Müller zu verstehen, wie es Brecht zu seiner Zeit möglich gewesen ist, eine Totalisierung der von der Geschichte bereitgestellten Materialien ins Werk zu setzen, ein „Glücksfall“²²⁰ in der Tat, doch ausgerechnet zu einem Zeitpunkt, als die Geschichte ihn überholt und von der Wirklichkeit ebendieses Materials wie durch eine immanente

²¹⁴ Ebd., S. 37.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Heiner Müller. Zehn Deutsche sind dümmer als fünf. Gespräch mit Uwe Wittstock für „Neue Rundschau“. A.a.O., S. 158

²¹⁸ Vgl. Heiner Müller. Fatzer+/-Keuner. A.a.O., S. 31.

²¹⁹ Heiner Müller. Ich weiß nicht, was Avantgarde ist. Ein Gespräch mit Eva Brenner. Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche. Ffm 1990, S. 99.

²²⁰ Heiner Müller. Ein Brief. A.a.O., S. 38.

Schicksalswendung „ausschließt“. Wie wir in dem nächsten Abschnitt sehen werden, stellt Müller jener aufklärerischen Intention Brechts an der Oberfläche des in der Parabelform rationalisierten Materials ein negatives Zeichen entgegen, damit die Prozesshaftigkeit der Darstellung – wobei er sich in einem Verweis auf Godard²²¹ auf die ursprüngliche Diskontinuität der Auffassung von den filmischen Bildebenen bezieht – das Verschwinden der Produktionsverfahren im „Produkt“²²² verhindert. Und mehr noch: Die Aufhebung des Denkprozesses bei diesem diskontinuierlichen Vorgehen mache dem Zuschauer die elementare Materialität des Schaffensprozesses offenkundig. Wenn das Produkt nicht in der Produktion verschwinden soll, so musste für Müller folglich das Theater notwendig aus dem Widerstand oder der Unmöglichkeit selbst des literarischen Textes hervorgehen, dessen überlagerte Bedeutungsschichten nicht in linearer Weise auf die Bühne übersetzt werden können noch sollen. Das Material erweist sich dergestalt als eine komplexe Semiose, bei der die Bedeutungsschichten des Textes, seine Interpretationen, seine Entfremdungen, die Gewohnheiten seiner Lektüre, die Trägheit des Rezeptionsgeschehens sich schließlich als jene „Staubflecken“²²³ präsentieren, auf die Brecht in „Einschüchterung durch die Klassizität“ anspielt, und die schließlich die Rezeptionsgewohnheiten konditionieren, indem sie sich bei der Überlieferung jedes Werkes unserem Blick überlagern – eine Unterscheidung, in der die bekannte Benjaminsche Differenz zwischen Sachgehalt und Wahrheitsgehalt wiederkehrt.²²⁴ Diese Art von Patina wird niemals gänzlich bei der Überlieferung aufgehoben werden können und in dem, was sie an Unwahren und Scheinhaften mit sich führt, zu einem Tatbestand der Rezeption werden. Denn wenn die Legitimität der Kunst für Müller eine nichtparasitäre Neuheit voraussetzt, in der eben jene veralteten Materialien rückverwertet oder „umfunktioniert“ werden müssen, so erscheint die Produktivität des Materials bei Müller anfänglich als das Ausloten jener Unmöglichkeiten, die sich in seiner immanenten Entwicklung eingeschrieben haben, vor allem der technischen Unmöglichkeiten. Die Materialität der ungeläuterten Rezeption des Materials wäre damit sowohl für Brecht als auch für Müller das Gegenmittel zu einer metaphysischen und ontologisierenden Auffassung des literarischen Erbes, sei es als „Einschüchterung“ bei Brecht, sei es in jener Haltung, die „eine

²²¹ Ebd., S. 39.

²²² Ebd., S. 38.

²²³ Bertolt Brecht. *Einschütterung durch die Klassizität*. A.a.O., S. 1275.

²²⁴ Vgl. Walter Benjamin. *Goethes Wahlverwandtschaften*. Gesammelte Schriften I, Bd. 1. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Ffm 1998. S. 125-154.

homerische Blindheit“²²⁵ erforderte, so Müller. Dies ist die grundlegende Produktivität, auf die Müller sich bezieht:

Der lebendigen Aufführung unserer klassischen Werke steht viel im Wege. Das Schlimmste ist die Denk- und Gefühl Faulheit der Routiniers. Es gibt eine Tradition der Aufführung, die gedankenlos zum kulturellen Erbe gezählt wird, obwohl sie das Werk, das eigentliche Erbe, nur schädigt; das ist eigentlich eine Tradition der Schädigung der klassischen Werke. Es fällt sozusagen durch Vernachlässigung mehr und mehr Staub auf die großen alten Bilder, und die Kopisten kopieren mehr oder [weniger] fleißig diese Staubflecken mit. Hauptsächlich verloren geht dabei die ursprüngliche Frische der klassischen Werke, ihr damalig Überraschendes, Neues, Produktives, das ein Hauptmerkmal dieser Werke ist.²²⁶

Wie können wir jedoch den Material- und Traditionsbegriff bei Müller differenzieren und dabei den Gedanken Bewussthalten, dass der Begriff der Produktivität als gemeinsamer Hintergrund zwischen den verschiedenen materialistischen Ästhetiken, insbesondere derjenigen Benjamins, zirkuliert, die seine Reflexion beeinflussen?

Der Hinweis auf Adorno zeigte uns diese Schwierigkeit schon an. Es wäre naiv, hier einen direkten Ursachenbezug suchen zu wollen, der jeden einzelnen Begriff ganz präzise mit der Form verbindet, wie Müller seinen Schaffensprozess organisiert, denn Müller nimmt auch die „Ideen“, d.h. die Begrifflichkeit, als ein äußerliches Material, und folglich ändert sich der funktionale Wert der Kategorien, wenn sie sich auf seine eigene Praxis beziehen:

Ich schreibe so viel ab, daß kein einzelner es merken kann... Majakovskij hat die einzige, für mich sehr deutliche Beschreibung dieses Prozesses geliefert, über die Entstehung eines Gedichts. Zuerst ist der Rhythmus da. Dann finden sich vereinzelt Worte ein. Erst wenn einige Worte da sind, gibt es eine Idee, die dann durch die Formulierung wieder aufgehoben wird oder zumindest relativiert wird. Dann vergisst man die Idee. Und wenn man mit dem Text fertig ist, dann kann man vielleicht Ideen dazu haben, aber nicht als Anfang, als Intention. Sonst ist es absolut langweilig. Wenn ich eine Idee habe, kann ich Ihnen die auch gleich sagen, die brauch ich dann nicht erst aufzuschreiben. Ideen sind nichts als Material.²²⁷

Die Ideen erhalten hiernach eine ästhetische Funktionalität wie Figuren, die inszeniert werden und so vom Wahrheitsgehalt ihrer Ursprungssysteme abrücken. Erneut scheint Müller hier die Intention von jenem konventionellen Sinn zu distanzieren, so dass die Produktivität eines Textes sich aus der Asymmetrie zwischen dem Gebildeten und den doktrinären Intentionen ergibt, mit denen gewisse Werke, wie etwa bei Schiller, beladen sind, Intentionen,

²²⁵ Heiner Müller. Ein Brief. A.a.O., S. 39.

²²⁶ Bertolt Brecht.. A.a.O., S. 1275.

²²⁷ Heiner Müller. Ich scheiße auf die Ordnung der Welt. Ein Gespräch mit Matthias Matussek und Andreas Rossmann über Schauspielhäuser in Bochum und anderswo, über Kritiker, Öffentlichkeit und Erfolg, eine Satz von Susan Sontag sowie die Lohnsteuerrklärung. In: Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Ffm 1990, S. 127.

die sich nur schwerlich im Werk realisieren, es sei denn zu Lasten und zum Schaden der Komposition. Wenn die Ideen auch anfänglich als Intention existieren, so zielt ihre Objektivierung in der Form auf die Entfremdung von ihren gewohnten Bestimmungen, und folglich scheitert die aufgeklärte Haltung, die in dem Material die Ideen als Schlüssel zur Interpretation des Werksinns sieht:

Mein Text ist ein Telefonbuch, und so muß er vorgetragen werden, dann versteht ihn jeder. Denn dann ist es eine Erfahrung, die man mit einem fremden Material macht. Erfahrungen machen besteht doch darin, daß man etwas nicht sofort auf den Begriff bringen kann. Daß man später beginnt, darüber nachzudenken. Bisher sind meine Texte deshalb alle so schlecht, so falsch inszeniert worden, weil sie mit dieser penetrant aufklärerischen Haltung präsentiert wurden.²²⁸

Wenn wir diese Dialektik berücksichtigen, so müssen wir sie, wie wir im weiteren bei der Besprechung der nächsten Wertigkeit des Begriffs sehen werden, auf Müllers Werk selbst zurückwenden und uns erneut fragen, inwieweit seine Intention in bezug zum Brechtschen Material, d.h. seine Interpretation dieses Materials, der Bewegung fortschreitender Totalisierung, die es präsentiert, gerecht wird oder ob er sein eigenes dialektisches Konzept von literarischer Tradition favorisiert.

Wir wollen bei dieser ersten Annäherung zunächst die Unvermitteltheit und den „Widerstand“ analysieren, mit denen das Material der Interpretation zu begegnen scheint, indem es sich den doktrinären Intentionen, die gewissen Werken auflasten, entzieht, denn Müller verbindet es deutlich mit dem Konzept der Verfremdung. Das Material würde damit sowohl die Gesamtheit der Tradition selbst bedeuten, in ihrer dem Subjekt äußerlichen Objektivität, der eine innere Kausalität eignet, als auch die Form, vermittels derer ihre Ideen, Themen und Motive durch die individuelle Erfahrung gefiltert werden und sich mit kontingenten Faktoren aus den persönlichen Lebensumständen vermischen, vor allem mit dem Universum der Träume, in dem das Subjekt sowohl beobachtend als auch teilnehmend auftritt, und schließlich auch die Entfremdung, die die Objektivierung beim Subjekt verursacht, das dadurch nicht mehr im Zentrum der Erfahrungsszene steht:

In den letzten Jahren hab´ ich zunehmend Material aus Träumen verwendet, aus eigenen Träumen, und das ist ja das, was man zeitlebens nie erreicht, auch die Surrealisten nicht. Die eigenen Träume sind immer besser als das, was man daraus machen kann.²²⁹

²²⁸ Ebd., S. 119.

²²⁹ Heiner Müller. Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller. A.a.O., S. 142.

In dieser Weise äußerte sich der Kritiker David Barnett²³⁰, für den die Idee des Materials bei Müller vor allem die katalysierende Öffnung oder Verschiebung zum traumartigen Rohstoff des Imaginären hin zu bedeuten hat, weswegen Müller oft die Entstehung verschiedener Texte phänomenologisch beschreibt. Für Barnett ist das Material unlöslich mit dem Konzept der „performance“ und „Traumarbeit“²³¹ bei Müller verbunden und bietet fast so etwas wie eine Anleitung zu seinem Prozess literarischer und szenischer Montage. In einem Interview mit Müller entwickelt Barnett diese Idee ausführlicher: Im Traum wie in der „performance“ sieht sich das Subjekt in einer eigentümlichen Äußerlichkeit, die gleichzeitig nah und fern, fremdbestimmt und teilhabevoll erscheint:

In an interview with Müller, he told me that he had read most of Freud's major works early on (between the ages of sixteen and seventeen), 'später eigentlich weniger', in a bid to resist a programmatic appropriation of the texts. The texts have perhaps remained in his unconscious mind, which would seem the best place for them in Müller's scheme of things. Conscious sources present a problem to the writer who strove to attain an art free of authority. Müller's own experiences in the theatre also presented a potentially inhibiting factor to his writing. Because he was at that time a director as well as a playwright, he was more familiar with the practical exigencies of transforming a text into performance. In the same interview Müller hoped that his role as a director did not influence his writing too much, although he acknowledged that it was possible. His writing ideal was articulated thus: 'wenn man schreibt, ist man immer allein mit der Schreibmaschine'.²³²

Die „Manufaktur“ des Textes, seine buchstäbliche „Textur“, präsentiert sich als Material in dem Maße, wie seine Öffnung auf heterogene, den verschiedensten Schichten der Erfahrung entstammende Quellen hin die außerästhetischen Elemente in den Vordergrund stellt, die vom Subjekt nicht völlig vereinnahmt werden können und so als signifikatives Dickicht bestehen bleiben, das sich der unmittelbaren Entschlüsselung widersetzt, im Grunde also fast eine Art Collage, die die Stücke zu allegorischen Teilen eines Puzzles macht.

Müller's goal was to manufacture texts which functioned as "Material". The term implies that what is presented is employable as a catalyst free from the restrictions of a stringent context. He has commented that he used his sources in this way. They become unprivileged parts of a disparate whole (...) The sources are not employed as programmatic bearers of a message. Their function is rather to dislocate and to challenge other nuggets of text. Roland Barthes' prophetic view of a theatre after Brecht points to the independence of its parts.²³³

Das Material würde sich demnach in der Interpretation von Barnett als eine Strategie präsentieren, welche die „eindeutige“ Interpretation eliminiert, indem sie die „Poren“ des

²³⁰ David Barnett. *Literature versus Theatre. Textual problems, an theatrical realization in the later plays of Heiner Müller*. Ffm 1998, S. 24.

²³¹ Ebd., S. 26.

²³² Ebd., S. 28.

²³³ Ebd., S. 28-29.

komplexen Gewebes, das der Prozess der Inszenierung ist, auf ihre verschiedenen Bedeutungsschichten hin öffnet, folglich auch als Überwindung der Dichotomie zwischen Produkt und Produktion:

The concept of 'Material' is one that is closely allied to that of 'productivity' in Müller's dramaturgical scheme of things. If texts are productive, then they are able to activate those who come into contact with them. Here productivity is the opposite of consumerism. Text as material frustrates attempts to understand it. Directors and actors will therefore have great difficulty in presenting highly associative speeches. If they choose to defer interpretation (by adopting, for example, a neutral style of delivery) then the spectator is activated all the more. If it is not only the texts that provide a difficulty for their realizers but also the dramaturgies, then productivity is generated at a far more fundamental level. No one production will ever be the same if, for example, there is no character assigned to a text. Productivity is the ability of a fixed playscript to generate new interpretations by engaging its realizers and its recipients to the most intensive degree possible with the text. This takes us back to the thesis, that if literature is to challenge the apparatus of the theatre, it must ensure that it cannot be.²³⁴

Die Produktivität eines Textes für Müller im politischen Sinne wäre also die Überwindung der Naivität jener Unterscheidung zwischen Form und Inhalt beim Publikum, indem dieses im Material integriert wird:

Das sind die sogenannten politischen Inszenierungen, die einfach das ganze Material zerstören, das im Text steckt, und dadurch natürlich auch das Publikum raustreiben. Es ist eigentlich ein reaktionärer Begriff von Politik, der dahintersteckt. Sie erinnern sich vielleicht an Godards Spruch: »Es geht darum, Filme politisch zu machen, und nicht darum, politische Filme zu machen«.²³⁵

Die Nähe zwischen Text und Publikum, die auch Distanz ist, erhält für Müller einen paradigmatischen Wert in der Geschichte des „Fatzer“-Fragments, des funktionalen Modells einer Öffnung, in dem ein „Furchtzentrum“²³⁶ aufscheint, das auf die Verflechtung von Subjekt und Objekt zielt.

Doch im Gegensatz zu David Barnett wollen wir dieses Konzept auf seinen Ort innerhalb der materialistischen Formtradition rückbeziehen. Es ist nicht lediglich ein praxisbezogener Begriff der „performance“ oder der „Traumarbeit“, dem wir hier begegnen, sondern es handelt sich eindeutig zunächst um die Art, wie Müller die literarische Tradition selbst in ihrer Gesamtheit in der „synthetischen Herstellung des Fragments“ konzipiert, und zwar in dem Maße, wie der Widerstand gegenüber der Interpretation nicht so sehr vom

²³⁴ Ebd., S. 29.

²³⁵ Heiner Müller. Ein Grund zum Schreiben ist Schadenfreude. Ein Gespräch mit Rolf Rüh und Petra Schmitz über Legendenbildung und den Unsinn, den Exegeten zuweilen anrichten. In: Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Ffm 1990, S. 114.

²³⁶ Heiner Müller. Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. A.a.O., S. 56.

Arrangement des Subjekts ausgeht, sondern davon, wie die Tradition vermittelt und ein solches unmöglich macht. Das Material bei Müller weist auf die weitere Dialektik zwischen der literarischen „Institution“ und dem „Konservantismus“ hin, der ihre Bewegung hindert:

Realismus, auf dem Theater wie in allen anderen Künsten, ist Übersetzung von Realität in andere Form. Jede Form tendiert zur Konvention, jede Institution zum Konservantimus: Das Theater braucht den Widerstand der Literatur, die mit neuem Wirklichkeitsmaterial die Überprüfung seiner Mittel und Techniken und die Herausbildung neuer Mittel und Techniken erzwingt. Kein neues Theater mit alten Stücken. Die Oper ist dem Formalisierungszwang und Traditionsdruck stärker unterworfen als das Schauspiel. Sie braucht den stärkeren Materialwiderstand.²³⁷

Wenn das Material das System von Ideen und Formen bedeutet, die in dem Maße reflexiv verarbeitet werden, wie das Subjekt an ihrer inneren Bewegung teilnimmt, so verweist es andererseits auch auf eine Menge von technischen Unmöglichkeiten, und zwar im Rahmen jener Metapher von der Kunst, die – in Opposition zur Politik²³⁸, der Kunst des Möglichen als wirklichkeitsformendes *social engineering* – die Schaffung von Wirklichkeit in fortschreitendem Grad unmöglich werden lässt. Wie Georg Wieghaus ausführt, macht die Tendenz zur „Auslöschung der subjektiven Züge“²³⁹ bei Heiner Müller die dramaturgische Reflexion zu einer andauernden analytischen Arbeit des Selbstverstehens, und das Kraftfeld, das die künstlerische Arbeit durchzieht, enthält somit ein Woraufhin, das sich als objektive Intention über die empirische Subjektivität hinaus erstreckt. Die Metapher stellt danach für Müller nicht nur lediglich das Ergebnis einer „Interpretation“ der Wirklichkeit dar, sondern bezeichnet eine bestimmte „Haltung“ ihr gegenüber.²⁴⁰ Die Sinnerzeugung ist nur als Ereignis gegeben, denn die Ideen fungieren als strukturierender Vektor im Kunstwerk. Im Grunde bildet dieses Konzept bei Müller, wie wir schon gesehen haben, fast eine epische Entwicklungslinie der Moderne hinsichtlich der ihr immanenten Reflexivität, die die Form durchwirkt, um deren Evidenz aufzulösen. Folglich dürfen wir nicht wie Barnett die Interpretation des Materials auf die Art und Weise beschränken, durch die eine solche Inszenierung der Texte möglich wird, sondern müssen auch die zunehmende Eingeschränktheit des Materials, vor allem seine Zwänge, mitberücksichtigen.

²³⁷ Heiner Müller. Sechs Punkte zur Oper. A.a.O., S. 117.

²³⁸ Heiner Müller. Diskussionsbeitrag auf der *Berliner Begegnung* vom 13. und 14. Dezember 1981. Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Hg. von Frank Hörnigk. Leipzig 1990, S. 94.

²³⁹ Georg Wieghaus. Zwischen Auftrag und Verrat. Ffm 1982, S. 21.

²⁴⁰ Ebd., S. 203.

Kommen wir deshalb noch einmal auf die Ausgangsfrage zurück, d.h. die Frage nach den Quellen, an denen sich Müllers Reflexion orientiert. Sie scheint um jene widersprüchliche Einheit zu kreisen, die von Benjamin über Brecht bis zur Ästhetik Adornos reicht, in der dieser Begriff eine zentrale Stellung einnimmt. Doch im selben Maße, wie wir die Gemeinsamkeiten erkennen, müssen wir auch auf die Differenzen hinweisen, vor allem zwischen Benjamin und Adorno, für den der Schlüsselbegriff der Umfunktionierung des postauratischen Kunstwerks auf ziemlich entgegengesetzte Entwicklungshorizonte der modernen Kunst abzielt. Der Einfluss Walter Benjamins auf die Formulierungen Müllers hat unverkennbar entscheidendes Gewicht, vor allem wenn wir bedenken, dass die Handhabung des Materials auf eine Theorie der Rezeption hinzielt, die Müller zu entwickeln scheint. Somit könnte man sagen, dass die Komplexität des Materialbegriffs bei Müller eine selektive Aneignung des theoretischen Bezugsfeldes widerspiegelt, und zwar genau in dem Maße, wie diese Kategorie ihm ein Funktionsmodell in Hinsicht auf seinen eigenen Schaffensprozess anbietet.

Der „Brief“ an Martin Linzer thematisiert den Begriff der Produktivität bei Brecht, wobei die Szenen aus „Die Schlacht“ in ihrer Beziehung zu „Furcht und Elend“ den Hintergrund abgeben. Der Produktivitätsbegriff stellt bei Brecht anfänglich den Versuch dar, den durch einen neuen technologischen Horizont hervorgebrachten Entwicklungsstandard an die von der Tradition überlieferten Formen anzunähern, eine Fragestellung, die den Begriff der Technik unter neuem Vorzeichen mit einbezieht. Zusammenfassend gesagt umfasst die Technik bei Brecht die Gesamtheit dessen, was der Künstler bei der Bearbeitung seines Rohstoffs nutzt. Die konkreten literarischen Formen existieren nur bzw. sind nur historisch in Hinsicht auf ihre komplexe Einpassung in den Apparat der kulturellen Produktion, dessen Überlebtheit eine Umfunktionierung erfordert, d.h. es ist die Hauptaufgabe des Künstlers, die Unmöglichkeiten ebendieser Formen in der Konvergenz zwischen einem neuen technischen und politischen Horizont zu registrieren.

Die Poetik Brechts, vor allem die Erfahrung mit den Lehrstücken, enthüllt somit ein Vertrauen in das materialistische Potential der Form. Brecht versucht nachahmbare künstlerische Prototypen zu schaffen, die mit einer neuen technischen Sensibilität vereinbar sind gegen den „Aberglauben der Künstler“²⁴¹ bzw. den bürgerlichen Künstler, ein

²⁴¹ Bertolt Brecht. Notizen über realistische Schreibweise. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 22. Ffm 1993, S. 620.

„interessantes Rudiment in unserem wissenschaftlichen Zeitalter“²⁴², bei dem die menschliche Wahrnehmung sich nicht mehr auf expressive Weise zu den neuen Techniken in Bezug setzt, sondern in wissenschaftlicher Form. Mit dem Bemühen um eine Aktualisierung der Literatur wollte Brecht ihr mit der neuen wissenschaftlichen Sensibilität eine der industriellen Herstellung eigene Universalität übertragen, indem er den modernen Weg der Generalisierung einer anspruchsvollen Bildung einschlug und dem künstlerischen Kult um die Person und den bürgerlichen und einengenden Begriff des geistigen Eigentums entgegenwirkte. In dieser neuen Etappe, wäre folglich die Form, die aus der Überwindung der auratischen Werke entsteht, nicht etwas dem Gegenstand „Äußerliches“, an den sie in der Struktur ihres Rezeptionsprozesses gebunden wäre. Die Form bekleidet hier nicht mehr einen Stoff, sondern sie erzeugt ihn wie ein künstlerisches Produkt, der Rohstoff einer Praxis ist. Der Stoff wird erst zum Material, wenn er sich in der Form ausdrückt. Der Stoff ist nichts ohne die Form, existiert überhaupt nicht außerhalb des Werkes. Doch zieht dies die Feststellung nach sich, dass die Form niemals vom Stoff getrennt werden darf. Geschieht ein solcher Vorgang aber, so hört die Form natürlich auf, Form zu sein. Deshalb bezieht sich Brecht, wenn er von der Technik spricht, nicht auf die Form an sich. Die neue Technik soll Vorbilder herstellen, in denen die Stoffe in den neuen Formen umfunktioniert werden sollen:

*Wenn man literarische Vorbilder vorschlägt, muß man sich die Mühe machen, sehr konkret zu werden. Man muß dann zu Technikern sprechen, und das muß man als Techniker tun. Es ist sehr schwierig, die Technik (das Formulieren, »Sehen«, Komponieren und so weiter) vom jeweiligen »Inhalt« abzulösen: Das jeweilige Vorbild sieht ja eine andere Welt, außer dem, daß es sie anders sieht. Es genügt natürlich nicht, wenn man nur nachweist, daß eine bestimmte historische Epoche in dem vorbildlichen Kunstwerk gut abgespiegelt wurde. Mit dem gleichen Spiegel kann man in der Literatur nicht andere Epochen spiegeln, so wie man mit ein und demselben Spiegel verschiedene Köpfe und dann noch Tische und Wolken spiegeln kann.*²⁴³

Doch der „Spiegel“ Brechts ist nicht derselbe wie derjenige der Widerspiegelungsadepten und bildet die Wirklichkeit nicht ab, sondern rekonstruiert sie, wobei er den technologischen/archäologischen Charakter der Bilder offenkundig macht und umfunktioniert. Bei einer solchen Optik kann man nur schwer von einem Spiegel reden oder etwa von einer organischen und naturalistischen Kontinuität zwischen der Wirklichkeit und dem, was im Material gebildet ist, wenngleich das Bild von einem Rückspiegel nicht ganz unangemessen wäre im dem prospektiven Sinn, den Brecht der ihm eigenen Tradition und der Didaktik zuschrieb, bei der sich die Lesbarkeit seines Entwurfs in ein werkbildendes Ganzes einschreibt, das sich produziert und sich in den produktiven Modellen, die es schmiedet,

²⁴² Ebd., 621.

²⁴³ Ebd., S. 628.

negiert. Die Frage nach dem Gebrauch des Alten oder desjenigen, was sich überlebt, bringt uns dem Problem des kulturellen Erbes nahe.

Es genügt auch nicht, wenn man zeigt, wie die Mittel der Darstellung dem technischen Standard der betreffenden Epoche entsprachen.(...) Geht man davon aus, daß man Technisches von Inhaltlichem ablösen kann (und das tut man, sobald man Vorbilder aus anderen Epochen empfiehlt), dann muss diese Ablösungsoperation auch bei zeitgenössischen Werken gelingen. Und dann ist tatsächlich nicht einzusehen, wieso wir zeitgenössische Technik des Schreibens, insofern sie mit dem technischen Standard unseres Zeitalters überhaupt verknüpft ist, nicht mit mindest demselben Gewinn studieren sollten als die Technik vergangener Epochen.²⁴⁴

Kommen wir deshalb zurück auf die klassische These Benjamins in seinem Essay „Der Autor als Produzent“.²⁴⁵ Benjamin verwirft die dichotomische Debatte um Form und Inhalt insbesondere für die politische Dichtung, die in die lebendigen gesellschaftlichen Zusammenhänge verwickelt ist, um zu vermeiden, dass die (materialistische) Kritik undialektisch nach der Stellung des Werks zu den Produktivverhältnissen fragt. Daher schlägt Benjamin eine Wende in der Fragestellung vor:

Also ehe ich frage: wie steht eine Dichtung zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? möchte ich fragen: wie steht sie in ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat. Sie zielt mit anderen Worten unmittelbar auf die schriftstellerische *Technik* der Werke.²⁴⁶

Während traditionelle Widerspiegelungstheorien davon ausgehen, dass Realität im Kunstwerk mehr oder weniger passiv aufgenommen und als „Inhalt“ abgebildet wird - also tendenziell objektivistisch ist -, begreift Benjamin Literatur als geistige Produktivkraft und betont damit das Moment subjektiver - und zugleich immer auch konstruktiver - Praxis künstlerischer Arbeit. Im Gegensatz zu Adorno, sieht Benjamin die avanciertesten Formen gesellschaftlicher Produktion *im* Kunstwerk selbst. Auf diese Weise entwirft er einen kategorialen Rahmen, der es erlaubt, zumindest Bedingungen für die jeweilige historische Ortsbestimmung ästhetischer Produkte anzugeben. Zentral ist für Benjamin der Technikbegriff, der nicht nur auf die Machart der Werke bezogen ist, sondern auch produktionsbezogene, intentionale und funktionsgeschichtliche Gesichtspunkte berücksichtigt. Es handelt sich bei Walter Benjamin um einen umfassenden Technikbegriff, der Produktions-, Distributions- und Konsumtionszusammenhänge umschließt. Neuartige technische Verfahren sind keineswegs schon deswegen positiv zu bewerten, weil sie neu sind;

²⁴⁴ Ebd. 359-60.

²⁴⁵ Walter Benjamin. Der Autor als Produzent. Gesammelte Schriften II, Bd. 2. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Ffm 1998. S. 683-701.

²⁴⁶ Ebd., S. 686.

es kommt auf ihren Stellenwert im Gesamtzusammenhang an. So vermag das technische Verfahren der Montage unterschiedlich eingesetzt zu werden, sowohl modisch in seinem Angriff auf die „Neue Sachlichkeit“ als auch emanzipatorisch wie bei Brecht. Benjamin hält in der Tat Ausschau nach einer Form der Klassensolidarität, die den modernen Avantgarde-Künstler mit dem Industrieproletariat verbinden könnte. Er entdeckte diese Form und dieses Bindeglied nicht in der Gleichheit beider Produktionsformen, sondern im avancierten Charakter, den jede für sich besitzt. Dergestalt kann die klassenbezogene Solidarität des Künstlers mit den Werten und Haltungen des Fabrikarbeiters durch die hohe Produktivität hindurchgehen, die jeder für sich verkörpert, und so können beide Sympathie für einander empfinden.

Auf diese Weise treffen sich die politische und die ästhetische Avantgarde. Die fortschrittlichen Bestrebungen im Politischen sollten auch die literarische Avantgarde miteinschließen, denn die Technik der literarischen Produktion hat Teil an der Entwicklung der Produktivkräfte. Damit soll der Technikbegriff eine gesellschaftliche Analyse des Werks erlauben, die den Gegensatz von Form und Inhalt *überwindet* und gleichzeitig eine Bestimmung der Beziehung zwischen politischem Geschehen und Qualität ermöglicht. Da die künstlerische Avantgarde nicht mit der politischen Avantgarde zusammenfällt, weil neue künstlerische Techniken auch von „bürgerlichen“ Schriftstellern entwickelt werden, entwickelt Benjamin das Konzept der Umfunktionierung, das eine Schlüsselrolle in dem epischen Theater Brechts einnehmen wird als Modellfall für eine gelungene revolutionäre Praxis, die aus Zuschauern Mitwirkende zu machen sucht. Als Verfahren gebraucht Brecht dazu die Montage und das Gestische. Das Montierte, das den Zusammenhang unterbricht, in den es montiert ist, entwickelt für Benjamin auch eine organisierende Funktion. Es behandelt nach ihm die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung und bringt sie in ein dramatisches Laboratorium im Sinne Müllers ein.²⁴⁷

Folglich erscheint der Materialbegriff bei Müller anfänglich in der Nachfolge von Brecht und Benjamin als Asymmetrie zwischen der Ebene der Produktivkräfte und des Wirklichkeitsverlusts der traditionellen Formen, die umfunktioniert werden müssen, sei es auf der Ebene der individuellen Werke durch die Überwindung von Form und Gehalt, sei es im Produktionsprozess, der im Artefakt nicht verschwindet. Demzufolge erscheint Brecht zunächst bei Müller als „Material“ selbst, dessen Veralten auch eine Umfunktionierung

²⁴⁷ Ebd., S. 698.

erfordert. Die Frage, die sich für Müller bei der Bearbeitung der „Schlacht“-Szenen stellt, ist genau diejenige, wie das Veralten den Kern von Brechts Werk berührt. Wenn die Weisheits- und Parabelform und vor allem das epische, im Exil geschaffene Repertoire den Anachronismus einer klassischen Konzeption darstellt, die intentional, geschlossen und werkbildend ist und wie das „Fatzer“-Material ohne Einwirkung der fragmentarisierenden Gewalt der Geschichte entwickelt wurde, so führt die übertriebene Rationalisierung des Materials²⁴⁸ zu einer internen Austreibung des Autors aus seinem Territorium der Wahrscheinlichkeit. Die Entfernung von der deutschen Realität übersetzt sich im Inneren der Form als fortschreitender Wirklichkeitsverlust, der nur durch Ideologie ersetzt werden kann, jedoch nicht zum Schaden der formalen Architektur, der das Schema in dem Maße, wie er Brechts Intention negiert, ständig dementieren würde, indem er die Öffnung auf die reale Geschichte bewirkt. Das Ringen von „Brecht gegen Brecht“ als Material repräsentiert für Müller, wie wir im folgenden sehen werden, den Zusammenstoß zwischen dem Prozess der Aufklärung auf der oberflächlichsten Schicht des Materials und der öffnenden Kraft des Fragmentarischen, auch als „gotische Linie“ bezeichnet, „der Kontinuität der Zerstörung“.²⁴⁹

Die Produktivität besteht hier also für Müller darin, die Intention des Aufklärers zu negieren. Das ist das zentrale Argument Müllers zur inneren Spannung von Brechts Material: die rationalisierende Kraft, d.h. die Intention von Brecht bzw. die aufgeklärte Intention wird dementiert durch die Verwerfungen der Geschichte und erzeugt Brüche in der szenischen Architektur. Die Autorschaft sieht sich aufgehoben in der Objektivierung der Bewegung des Materials.

²⁴⁸ Deswegen fordert Müller auch eine bestimmte „Freiheit“ gegenüber der Behandlung des Materials. Vgl. „Sehen Sie, zum Beispiel in TITUS die Kommentarebene. Das war mit diesem Material leicht, weil die Oberfläche des antiken Rom nicht mehr bekannt ist, weil das ein scheinbar totes Material ist, also eins, mit dem ich sehr frei umgehen konnte. Und an diesen Kommentarteilen hat mich die Möglichkeit interessiert, wieder zu einer epischen Ebene zu kommen, um Stoffmassen auf die Bühne zu bringen, ohne den ganzen Theaterapparat bemühen zu müssen.“ Heiner Müller. Solange wir an unsere Zukunft, brauchen wir uns vor unserer Vergangenheit nicht zu fürchten. Ein Gespräch mit Gregor Edelmann über BILDBESCHREIBUNG. WOLOKOLAMSKER CHAUSSE und Wiederaufnahme des Lehrstückgedankens. In: Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Ffm 1990. S 182.

²⁴⁹ Heiner Müller. Fatzer+/-Keuner. A.a.O., S. 32.

Aber wie unterscheiden sich die Materialien des Theaters selbst, in dem ein platter Realismus für Müller überhaupt nicht passt²⁵⁰, und auf welcher Ebene erweist sich die Orientierung oder „Bewegung“ des Materials eine die Spezifik der eigenen Kunstform der Dramaturgie zugunsten einer gemeinsamen Materialästhetik überwindende Möglichkeit? Die Frage bei Müller lautet: Wie hat sich historisch das Bewusstsein für die Bedeutung der Materialien im modernen künstlerischen Schaffensprozess mit der Aufhebung der bürgerlichen Autonomie entwickelt? Wie ist das Verhältnis des Künstlersubjekts zu seinen Materialien zu denken bzw. die Freiheit des künstlerischen Subjekts versus Determination durch das Material gegenüber der Instabilität des verschwindenden Subjektbegriffs?

Für Müller heißt eine dialektische Antwort zu dieser Vermittlung genau „Selektion“ oder „Auswahl“, wie er so deutlich wie an keiner anderen Stelle seiner Reflexion in seinem Gespräch mit Wolfgang Heise hervorgehoben hat:

Heiner Müller - Die Selektion des Materials.

Wolfgang Heise- Also geschichtlicher, empirischer Stoff, dessen Interpretation, das Woraufhin dieser Interpretation, und da spricht schon die eigene Gegenwart.²⁵¹

Die Materialkategorie ist also bei Heiner Müller eindeutig ein Kettenglied seiner Reflexion und Fluchtpunkt der grundsätzlichen Nichtidentität zwischen Subjekt und Objekt im inneren Raum der Form und aus dem Blickfeld der Tradition, insbesondere in seinem Verhältnis zu Brecht: Die *Produktivität* des Materials offenbart sich gerade im perspektivischen Blick, der, indem er die ontologisierende Trägheit dieser *traditio* überwindet, im konstruktiven Moment jedes Werks der Vergangenheit jenen Entwurf wiederbelebt, der ihm vorangeht, jedoch mit dessen Vollendung nicht wie eine Geste verschwindet, die sich auf das Kommende projiziert. Im Material entwickelt sich in der Dialektik zwischen Subjekt und Objekt ein „Gegenentwurf“ der Wirklichkeit:

Brecht macht sich zum Gegenstand der Darstellung, indem er seine Texte, fertige und nicht fertige, immer wieder auf den jeweils neuen Prüfstand zerrt. Zeichnen heißt Weglassen, aber

²⁵⁰ Vgl. „Ob Realismus ein brauchbarer Begriff ist — in seiner Anwendung fürs Theater — ist auch viel zu wenig in Frage gestellt worden. Realismus im Theater ist ja ganz etwas anderes als im Film oder auch im Roman. Es ist ja schon absolut unrealistisch, daß Leute sich auf die Bühne stellen und irgend etwas machen, und andere sitzen unten. Es ist sicher ein wichtiger Aspekt bei Beckett, daß dies die Grundlage seiner Dramaturgie ist: die Merkwürdigkeit dieser Tatsache, daß Leute auf einer Bühne etwas spielen für Leute, die unten sitzen und sich das ansehen.“ Heiner Müller. *Literatur muß em Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit stimmiger Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert.* In: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche.* Ffm 1990, S. 15-16.

²⁵¹ Heiner Müller. *Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller.* A.a.O., S. 53.

manchmal erfährt man erst hinterher, z. B. von der Geschichte, daß man das Wichtigste weggelassen hat. Picasso verbeißt sich in seine Gegenstände, bis er sie von allen Seiten gesehen und dargestellt hat - seine Methode ist die serielle Variation, die konduktive Deformation - bis zur Sprengung des realen Kontextes, die den Blick auf andre denkbare Wirklichkeit freigibt. Brecht behauptet ja, gegen einen falschen Realismusbegriff, was Theater und Drama von Anfang an gewesen sind, die Übersetzung gegen die Abbildung als bloße Reproduktion von Wirklichkeit. Die erste Wirklichkeit des Theaters ist der Text, nicht der Stoff. Im Prozeß der Aufführung, in »Tateinheit« mit der Realität der Produzenten, zu denen die Zuschauer gehören, entsteht der Gegenentwurf.²⁵²

Wenn der analytische Gang der modernen Kunst die Dichotomie zwischen Form und Inhalt überwunden hat, der Schicht für Schicht die Ebenen des Illusionismus, der Täuschung und des Scheins vom Kunstwerke abzuheben vermeinte, um die vormoderne Ebene der Referentialität des Abbildes bzw. seine Materialität in Frage zu stellen, meint Müller mit diesem Blick, dass das Theater mit Brecht als Material endlich in das Zeitalter seiner eigenen Selbstreflexion eingetreten ist. Viele andere, ältere Künste haben die Zeit der Selbstreflexion schon hinter sich; so haben etwa die Literatur und die Malerei ihre intensive Selbstreflexion, d.h. die Zeit der Avantgarde, schon im frühen 20. Jahrhundert durchlebt. Doch die neue Szene unter der Schicht der Abstraktion wurde im Fortgang die Ebene der materiellen Wirklichkeit des Trägers und der Materialien eine zunehmende Immaterialität gewinnen. Dieser „Blick“ nach vorne wird in das Kunstwerk integriert:

Wenn Picasso GUERNICA malt, malt er seinen Blick mit. »Das haben Sie gemacht«, beantwortet er die Frage eines Besuchers in Wehrmachtsuniform: »Haben Sie das gemacht?« Ich fand in einem Aufsatz von Klaus Heinrich eine Analogie. In seiner Interpretation des PERSEUS-TRIPTYCHONS von Beckmann beschreibt er, wie Beckmann sich auf dem Bild platziert: ». . . er hat die eine Hand vors Gesicht geschlagen. Sie sehen aber die Augen, und die Augen starren. Die Augen starren nicht medusisch, sondern die Augen starren in den Schrecken, und dieser Schrecken ist nicht irgendwo, sondern er ist in denjenigen, die das Bild betrachten.«²⁵³

Wir wollen nun sehen, welchen Stellenwert die Idee des Materials als Polarität bei dem Material Brecht besitzt.

²⁵² Heiner Müller. Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. A.a.O., S. 62-63.

²⁵³ Heiner Müller. Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. A.a.O., S. 69.

2.4 Die Haltungen und Polaritäten des Materials: „Fatzer+/-Keuner“ - Die „Austreibung“ des Autors aus der Wirklichkeit des Materials

Die Metaphysiker versuchen, und der Versuch beweist sie als Metaphysiker, zur Totalität zu kommen, und sie tun so, als gälte es, dieselbe lediglich nachzuweisen, so, als sei sie im Grund vorhanden, müsse also nur aufgezeigt werden. Sie tun so, das heißt, sie verstellen sich, denn wenn ihre Versuche missglücken, also stets, zeigt es sich, daß sie ein Puzzlespiel gespielt haben, bei dem sie gegen alle Spielregeln die Steine nicht nur zusammensetzten, sondern auch heimlich bemalten. Tatsächlich kann man sich eine Totalität nur *bauen*, machen, zusammenstellen, und man sollte das in aller Offenheit tun, aber nach einem Plan und zu einem bestimmten Zweck.²⁵⁴

Wenn die Wertigkeit des Materialbegriffs bei Müller zuerst mit der Idee von Widerstand verbunden war, Produktivität und Selektion und sich auf die von der Texttradition überlagerten Bedeutungsschichten bezog, die bei der Kollision mit den subjektiven Intentionen des Autors sowie eines kopartizipierenden Publikums überwunden werden sollten, so erweiterte und vertiefte der Essay „Fatzer +/- Keuner“²⁵⁵ vier Jahre später den Umfang dieser Produktivität anhand der Analyse der Wirkung von Brechts Werk als Ganzem, als eines exemplarischen Materials, in dem die bewegenden Kräfte der geschichtlichen Entwicklung zirkulieren.

„Fatzer+/-Keuner“ könnte als der Moment angesehen werden, in dem Müller die Koordinaten seines Funktionsmodells zum Erbe Brechts ausreifen lässt, sei es, dass er daraus sein Wirkungsprinzip bei der synthetischen Herstellung der Fragmente bezieht, sei es, weil er es als exemplarisches Material der Moderne ansieht aufgrund der Art und Weise, wie die reflexiven Fragestellungen und Kategorien der geschichtlichen Entwicklung sich in formale und werkimmanente Probleme verwandeln, oder sei es auch, weil Müller ausgehend von dieser Prämisse die Historizität selbst von Brechts Werk bis an die letzten Konsequenzen führen will, indem er dessen internes Veralten gerade in der Form der Parabel durch die Rettung seiner dialektischen Methode thematisiert.

Der Essay präsentiert sich vor allem als Darstellung seiner eigenen Methodologie hinsichtlich dessen, was Müller als die interne Dynamik des Materials selbst, als seine „eigene Bewegung“ und als den Grund seiner Produktivität ansieht, in der Form, durch die es die empirischen Intentionen entweder des Autors aufhebt gegen dasjenige, was die Nachwelt den „Brechtschen“ Stil nennen wird, oder jener Lehre, die im Namen einer vorgeblichen

²⁵⁴ Bertolt Brecht. Totalität. In: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 21. Ffm 1995, S. 535.

²⁵⁵ Heiner Müller. Fatzer+/-Keuner. A.a.O., S. 30 ff.

„Methode“ errichtet wurde. Denn wenn einerseits die Bewegung der Geschichte den Autor aus seinem Territorium der Wahrscheinlichkeit in ein „Exil“ der Parabelform in der Form eines Naturalismus drängt, so Müller in dem „Brief“ an Martin Linzer, dass ihn von seinen Verifizierungsbedingungen schließlich abrückt, so rehabilitieren die Objektivität und der Dynamismus, die das Material dadurch gewinnt, die Widersprüche, welche die vorgebliche Lehre der Parabel zu neutralisieren versucht.²⁵⁶

Obwohl der letzte Satz („Brecht gebrauchen ohne ihn zu kritisieren ist Verrat“)²⁵⁷, dessen Gebrauch in der Forschung zur Routine geworden ist, viel von seiner ursprünglichen Negativität verloren hat, erscheint hier die Verwendung des Materialbegriffs gebunden an die Idee eines vorzeitigen Veraltens, insbesondere der Parabelform. Es handelt sich also darum, ausgehend von einer radikalen Zäsur in der Gegenwart, im Licht der Aktualität der Form die Gesamtbewegungen des Werkes zu beurteilen und so seine widersprüchliche Einheit in ihren konstitutiven Momenten zu behaupten.

Mit anderen Worten, Müller geht der Frage nach, was denn heute Brechts Methode in ihrer Pluralität sein würde, als dynamisches Material in permanenter Konstruktion, eine Methode, die sich für Müller am deutlichsten im theoretischen und narrativen Komplex des „Fatzer“-Materials abzeichnet. Doch er geht, ausgehend von Brecht, dieser Frage in dem Sinn nach, dass er die Methode nicht als etwas begreift, was jenseits des Werkes liegt, als eine „Metaphysik“ des Werks, als seine Metasprache, die im Formalismus einer endgültigen ästhetischen Autonomie ihre Geschlossenheit findet, sondern die vielmehr aus seiner inneren Bewegung erwächst, aus seiner Materialität selbst in der Auslieferung an eine permanente Strategie der stufenweisen Totalisierung seiner Bedeutungen, der konkreten Organisation seiner Überlieferung und von Sinngebungen, die sich nur in der Konfrontation mit der

²⁵⁶ Heiner Müller weist oft darauf hin, daß Brechts empirische Intentionen immer wieder durch diese eigene Bewegung des Materials dementiert werden. Vgl. „Etwas verbindet GALILEI und FATZER. FATZER ist eine der persönlichsten Stücke von Brecht, von der ganzen Textur her, und GALILEI ist von den ganzen späten Stücken das einzige persönliche, wo auch direkt Autobiografisches verarbeitet ist. In den letzten Proben, die er gemacht hat - und das hatte, finde ich, durchaus auch eine tragische Note -, hat er sich immer mit Busch gestritten, ihm gesagt: Busch, Sie spielen einen Verbrecher, das ist ein Krimineller, ein Mann, der die Wahrheit weiß und sie nicht sagt. Und Busch sagte immer: Aber Brecht, das haben Sie nicht geschrieben. Und Brecht bestand immer darauf: Busch, Sie sind ein Krimineller. Und Busch sagte immer wieder: Brecht, das haben Sie nicht geschrieben.“ Heiner Müller. Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. Ein Gespräch zwischen Heiner Müller und Wolfgang Heise. A.a.O., S. 58-59.

²⁵⁷ Heiner Müller. Fatzer+-Keuner. A.a.O., S. 36.

Geschichte und der Gegenwart erweisen. Für Müller ist diese Beurteilung weder unverfänglich noch kann sie unparteiisch sein, denn sie impliziert eine Parteinahme für das Werk in dieser Radikalität, wie der letzte Satz des Essays betont.

Nun wissen wir alle, dass Brecht im Gegensatz zu Benjamin hinsichtlich der neuen Reproduktionstechniken die Szene nicht mit den neuen Mitteln revolutionieren oder eliminieren, sondern sie eher in ihrem institutionellen Charakter reformieren wollte.²⁵⁸ Mit anderen Worten, Brecht sei nie ein Avantgardist gewesen, wie Peter Bürger bemerkt:

Die Intention der Vertreter der historischen Avantgardebewegungen auf Zerstörung der Institution Kunst hat Brecht niemals geteilt. Bereits der junge Brecht zieht aus seinem Abscheu vor dem Theater des Bildungsbürgertums keineswegs die Folgerung, man solle das Theater überhaupt abschaffen; er will es vielmehr radikal verändern. Im Sport findet er das Modell für ein neues Theater, dessen zentrale Kategorie der Spaß ist. Nicht nur, daß der junge Brecht mit der Bestimmung der Kunst als Selbstzweck eine zentrale Kategorie der klassischen Ästhetik beibehält, sondern auch die Tatsache, daß er die Institution Theater nicht zerstören, sondern verändern will, macht die Distanz deutlich, die ihn von den Vertretern der historischen Avantgardebewegungen trennt.²⁵⁹

Dieser Zug spielt eine wichtige Rolle beim Verständnis des Materialbegriffs bei Müller. Es ist immer nur ein Teil des Apparates, der bei der Aktualisierung eines Werks mobilisiert werden kann, denn es stehen ihm immer die Trägheit der Konventionen und schlechten Lektüregewohnheiten entgegen, von denen sich die Institution nährt. Genau innerhalb dieser Dialektik zwischen Wirkung und Erfolg stellt Müller die Frage nach der Methode und folglich dem „Nutzen“ sowie der Relevanz der Rezeption von Brechts Werk in unserer Gegenwart in dem Konflikt zwischen Aktualität und Material:

Die Wunde im Text erscheint auf dem Theater als Narbe. Da liegt ja auch ein Dilemma von Theater, das Brecht selbst mal formuliert hat: Dramatik ist immer avancierter als das gleichzeitige Theater. Weil, um Neuerungen im Theater durchzusetzen oder zu präsentieren, muss man einen riesigen Apparat bewegen, da ist also viel mehr Materialaufwand als beim Schreiben. Und das andere Dilemma: Theater hängt auch immer oder lebt in der Spannung zwischen Aktualität und Material, zwischen der politisch-moralischen Intention mit der Eigenbewegung des Materials. Das ist eben besonders deutlich bei GALILEI. Ein Punkt, der

²⁵⁸ Vgl. „Brecht, in dessen *Dreigroschenprozeß* das Benjaminsche Theorem von der Destruktion der auratischen Kunst durch neue Reproduktionstechniken anklingt, ist denn auch vorsichtiger in der Formulierung als Benjamin: »Diese Apparate können wie sonst kaum etwas zur Überwindung der alten untechnischen, antitechnischen, mit dem "Religiösen" verknüpften ausstrahlenden Kunst verwendet werden.« Im Gegensatz zu Benjamin, der dazu neigt, den neuen technischen Mitteln (wie dem Film) als solchen emanzipatorische Qualität zuzusprechen, betont Brecht, daß in den technischen Mitteln bestimmte Möglichkeiten stecken; er läßt aber erkennen, daß die Entfaltung dieser Möglichkeiten von der Art der Verwendung abhängt.“ Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*. A.a.O., S. 39.

²⁵⁹ Peter Bürger. *Die Theorie der Avantgarde*. A.a.O., S. 124.

überhaupt wichtig ist, wenn man über Brecht redet: daß die politischen Impulse, die der Motor seiner ästhetischen Innovationen sind, auch als Bremse funktionieren.²⁶⁰

Das Material „bremst“ und widerspricht der Intention. Damit die Texte wieder „arbeiten können“²⁶¹ muss Müller verhindern, dass die Distanz zwischen „Urteil“ und „Erfahrung“ bei Brecht in dem Rezeptionsprozess nicht verkürzt wird.²⁶² Doch der Nutzen des Materials impliziert dann auch die Idee des „Umfangs“ und der „Größe“ des Werks, zwar impliziert an seinem Rande, wodurch sich seine Materialschichten bewegen, die die Gegenwart an die Oberfläche gebracht hat, oder durch die Negativität oder Virtualität, die diese Schichten verdecken.

Nehmen wir also noch einmal das Argument des Essays auf. Dabei erscheint nämlich eine entscheidende Analogie zwischen den Strategien von Brecht und Müller gegenüber dem Erbe. Das, was für Brecht die systematische Ergründung des Prozesses der Konstruktion der Klassizität oder der Nützlichkeit der Klassiker in der Gegenwart gewesen war, implizierte seinerseits eine Neu Beurteilung der vermeintlich „gescheiterten“ Ausläufer am Rande des Weimarer Klassizismus, z.B. in Werken zweiten Rangs wie „Der Hofmeister“ von Lenz²⁶³.

Genau in dieser bergenden Rückschau wollte Brecht den Wahrheitsgehalt des Materials der wahren deutschen Misere ans Licht bringen. Dort, am Rand des Klassizismus, deutete sich im Schatten der institutionalisierten Größe des Idealismus eine unterbrochene Bewegung in einem vermeintlich „gescheiterten“ Werk an. Bei der Suche nach dem materialistischen Gegenstück zum Idealismus von Schillers „Räubern“ war die vermeintlich rückwärtsgerichtete Bewegung Brechts in Wahrheit ein „Sprung nach vorne“ auf der Suche nach einem „neuen realistischen Stil“, wie er in einem Brief an Hans Mayer bemerkte:

Die bedeutenden realistischen Anfänge müssen wieder etabliert werden. Die Unterdrückung von Lenz durch die Literaturgeschichte muß man aufzeigen. Das Theater muß zurückgehen zu diesem Punkt, um vorwärts zukommen, daß heißt um einen realistischen Stil der großen Gegenstände zu erarbeiten - haben wir doch den großen Stil eben nur für die idealistischen Werke überliefert bekommen.²⁶⁴

²⁶⁰ Heiner Müller. Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. A.a.O., S. 54-55.

²⁶¹ Ebd., S. 55.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Hans Mayer. A. a. O., S. 153 ff.

²⁶⁴ Bertolt Brecht zitiert von Hans Mayer. Ebd., S. 157.

Schauen wir uns deshalb die Form an, in der Müller die Produktivität des Materials von seinen Randphänomenen her versteht. Schon die polare Formulierung des Textes verweist, wie Andreas Heller bemerkt²⁶⁵, auf eine unmögliche Synthese außerhalb der „Clinch-Zone“, wo sich das historische „Mann-Gegen-Mann“ abspielt. Keuner und Fatzer würden so die widersprüchliche Einheit eines literarischen Projekts widerspiegeln, zwei Haltungen im Inneren desselben Materials, zwei Vektoren einer Symmetrie, die, weit darüber hinaus, nur zwei extreme Momente der Karriere Brechts anzuzeigen, die eigentliche Struktur seiner Erfahrung darstellten. Es würde sich nicht einfach um zeitlich polare Grenzpunkte handeln, sondern um die extreme Logik selbst und um die monadologische Struktur des Materials, die Müller der Erfahrung im Benjaminschen Sinne aufprägen will.

Einerseits stellt Müller den Untergang des Anarchisten Fatzer („des rebellischen Sohns“), eines Helden der Rückkehr während des Zyklus der Lehrstücke, dem Aufstieg des Denkers Keuner entgegen, dessen „Weisheit“ und „klassische Pose“ den Funktionär des stalinistischen Kulturapparats und der Versteifung des Werks zum Dogma und zur Vulgata antizipieren. Beide Haltungen oder „Chiffren“ des Werkes in dem diffusen Material erscheinen unauflösbar ineinander verschränkt und werden nicht zu reproduzierbaren Modellen als „inkommensurables Produkt, geschrieben zur Selbstverständigung“, versichert uns Müller:

Der Name Büsching, wie andere Namen im Garbeprojekt, verweist auf das Fatzermaterial, Brechts größten Entwurf und einzigen Text, in dem er sich, wie Goethe mit dem Fauststoff, die Freiheit des Experiments herausnahm, Freiheit vom Zwang zur Vollendung für Eliten der Mit- oder Nachwelt, zur Verpackung und Auslieferung an ein Publikum, an einen Markt. Ein inkommensurables Produkt, geschrieben zur Selbstverständigung.²⁶⁶

Die zentrale These Müllers ist, dass die spätere Entwicklung in Brechts Werk auf eine klare Entscheidung zugunsten der Figur Keuners und der Weisheitsform verweist, dass aber die disseminierende Kraft jener früheren Bewegung, die wie ein Gespenst formaler oder auch politischer Anarchie zurückgeblieben ist, weiterhin unterschwellig auf das institutionelle Gebäude des Brechtschen Theaters einwirkt:

Der Text ist präideologisch, die Sprache formuliert nicht Denkresultate, sondern skandiert den Denkprozeß. Er hat die Authentizität des ersten Blicks auf ein Unbekanntes, den Schrecken der ersten Erscheinung des Neuen. Mit den Topoi des Egoisten, des Massenmenschen, des Neuen Tiers kommen, unter dem dialektischen Muster der marxistischen Terminologie, Bewegungsgesetze in Sicht, die in der jüngsten Geschichte dieses Muster perforiert haben.

²⁶⁵ Andreas Heller. Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988. Ffm 1993, S. 102.

²⁶⁶ Heiner Müller. Fatzer+/-Keuner. A.a.O., S. 36.

Der Schreibgestus ist der des Forschers, nicht der des Gelehrten, der Forschungsergebnisse interpretiert, oder des Lehrers, der sie weitergibt. Brecht gehört am wenigsten in diesem Text zu den Marxisten, die der letzte Angsttraum von Marx gewesen sind.²⁶⁷

Diese „Kursschwenkung“ („auf der Drehscheibe vom Anarchisten zum Funktionär“²⁶⁸) würde sich also hinter dem Rücken die Schließung und Organizität vollziehen, die das Repertoire des Exils charakterisierte, für Müller die Weisheits- und Parabelform.

Durch den Einbruch der historischen Zeitlichkeit ins Innere des Werks mit dem Aufstieg des Faschismus und der Radikalisierung des Klassenkampfes geschieht es, wie Müller später bemerkt, indem er die These Carl Schmitts über „Hamlet oder Hekuba“ aufgreift²⁶⁹, dass ein „echtes“ Fragment losgeschlagen wird, abgestoßen durch die Negativität der Gegenwart, oder, in seinen Worten, dass es sich als ein „Material“ konstituiert, dessen Aufschließung uns erlauben würde, die Überlagerung seiner Schichten nachzuvollziehen. Das heißt, dass im „Fatzter“-Material (1927-1930) und später in der Skizze zu „Büsching“ für Müller eine antitotalisierende Kraft verborgen liegt, welche die Wahrheit des Materials in Form eines „Restsaldos“ enthüllt, den Müller selbst in seiner Version von „Der Horatier“²⁷⁰ den „nicht verbergenden Rest“²⁷¹ nennen wird und der gerade in demjenigen erscheint, was die aufklärerische und rationalisierende Intention auf der Oberfläche bei der Konstruktion von reproduzierbaren Vorbildern ist.

Auf diese Weise, indem er die beiden Figuren als polare Größen oder Chiffren annähert, bewahrt Müller mit Benjamin das, was er als den „theologischen Glutkern“²⁷² von Brechts Werk betrachtet, und zwar gerade auf der Grundlage zweier von der Geschichte verstümmelter Erfahrungen, die nicht reifen konnten und genuine Fragmente blieben, weil die reale Geschichte in das dramatische Material einbrach und jene aufklärerische Intention abschnitt, die Brecht im Exil die Parabelform wählen ließ, in der sich Elemente der inneren Zeitlichkeit des Kunstwerks mit Bezügen auf die äußere Zeitlichkeit vermischen, die ihm eine geschichtliche Stunde zuweisen.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Heiner Müller. Krieg ohne Schlacht. A.a.O., S. 353.

²⁷⁰ Heiner Müller. Der Horatier. In: Mauser. Berlin 1975, S. 45-54.

²⁷¹ Ebd., S. 53.

²⁷² Heiner Müller. Fatzter+/-Keuner. A.a.O., S. 30.

Folglich zeigt uns „Fatzer+/-Keuner“, dass die Symmetrie zwischen beiden Figuren oder Haltungen des Materials, die gleichzeitig entstanden sind, wie Müller bemerkt, weniger Ausdruck der „Fülle“ und der „Reife“ des späten Projekts, d.h. des „klassischen“ und als Doktrin institutionalisierten Brecht ist als vielmehr Zeugnis der Diskontinuitäten, die ihm Antrieb gaben, und der Kompromisslösungen, die ihn vom anfänglichen Plan abrücken ließen, d.h. von der Schwerkraft der deutschen Misere, von der Erfahrung der deutschen Arbeiterbewegung, als der Klassenbegriff selbst sich schon als eine „Fiktion“ erwies:

Das Netz seiner (Brechts) Dramaturgie war zu weitmaschig für die Mikrostruktur der neuen Probleme: schon "die Klasse" war eine Fiktion, in Wahrheit ein Konglomerat aus alten und neuen Elementen, gerade die Bauarbeiter, die den ersten Streik in der damaligen Stalinallee in Berlin initiierten, zu großen Teilen deklassierter Mittelstand: ehemalige Wehrmachtsoffiziere, Beamte des faschistischen Staatsapparates, Studienräte usw., dazu gescheiterte Funktionäre der neuen Bürokratie; der große Entwurf zugeschüttet vom Sandsturm der Realitäten, nicht einsehbar/freizulegen mit der einfachen Verfremdung, die auf der Negation der Negation basiert/beruht.²⁷³

Betrachten wir nun noch einmal die Symmetrie und „Spiegelung“ im Inneren des Materials. Einerseits öffnet der Zusammenbruch der Weimarer Republik in „Fatzer“ das Material auf eine Unvollständigkeit hin, die in der Erfahrung des Exils und der intellektuellen Niederlage der linken Intellektuellen nicht mehr rationalisiert werden kann, einer Niederlage, die, wie Brecht in „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“²⁷⁴ bemerkt, es nötig machen würde, die Wahrheit „zu sagen, dass die Guten nicht besiegt wurden, weil sie gut, sondern weil sie schwach waren“²⁷⁵; andererseits wird der Arbeiteraufstand von 1953 Brecht in der Figur des Arbeiters Büsching das reale Bild jener in den Parabeln des Exils idealisierten Arbeiterklasse erkennen lassen, und vor allem werden in seiner anspruchvollsten Arbeit bezüglich der Erfahrung mit der Arbeiterklasse in dieser Periode, „Furcht und Elend“, einmal mehr die aufklärerische Absicht und das aufklärerische Denken ihr keine Form zu geben vermögen. Einerseits die Konstitution eines Projekts oder einer Doktrin mittels der Kategorie der Totalität, die für Müller notwendig zur Hegemonie der Figur Keuners über Fatzer in der Entwicklung des Werkes führt, andererseits zugleich die späte Erkenntnis, dass die Idee der Klasse selbst zu jener Zeit schon nicht viel mehr als eine „Fiktion“ und ein Konglomerat heterogener Ideen war, d.h. Fatzer und Keuner stellen Gespenster der Anarchie dar, die sich auflösten, noch bevor sie eine reproduzierbare künstlerische Stufe erreichen konnten, denn die

²⁷³ Ebd., S. 34.

²⁷⁴ Bertolt Brecht. Fünf Schwierigkeiten über die Wahrheit zu schreiben. In: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 22. ffm 1993, S. 75..

²⁷⁵ Ebd., S. 223.

Haltung Keuners im Material ist die Versteifung in der Form des Aphorismus, die Rationalisierung ist also „Kompromiß“.²⁷⁶

Aus dieser Strategie ergibt sich die Art und Weise, durch die sich der Begriff des Fragments bei Müller als Gegenmittel zur Ideologisierung, zur Methode als Doktrin legitimiert. Doch wie wir zu zeigen versuchen, erweist sich die Kategorie des Materials bei Müller als eine Vermittlungsinstanz der Tradition in den verschiedenen Wertigkeiten, die das Material in seiner internen Bewegung annimmt. Wenn wir die Strategie Müllers zur Aufschließung des Materials von seiner eigenen Methode her anerkennen, müsste man auch anerkennen, dass der Begriff der „synthetischen Herstellung eines Fragments“ selbst in unserer Gegenwart historisch geworden ist und vielleicht nicht mehr als ausreichend erscheint. Wenn Müller 1979 eine radikale Historisierung der Methode vorschlägt und dabei jene Zerfallserscheinungen berücksichtigt, die den Kern von Brechts Werk beeinträchtigten, da sie weniger die „mystische Parabel“ Kafkas als die perfekte dialektische „Architektur“ des Lehrstücks berührten²⁷⁷, so muss man sich heute fragen, wie diese Methode jetzt angesichts des Aufkommens einer neuen kulturellen Logik des Kapitalismus wirken würde, die durch die postmodernen „Winde“ verbreitet wird. Wie soll man die ideologische Konstruktion, die sich aufgelöst hat, mit der neuen Zeitdimension in Einklang bringen, ohne das Bedürfnis nach dem historischen Sinn zu verlieren?

Um zu einem rechten Verständnis der Argumentation Müllers in dem Kontext zu gelangen, der sich, wie wir im vorausgegangenen Abschnitt geschildert haben, nach der Krise der historischen Avantgarde und der Auflösung einer Normativität, die in eine eindeutige Entwicklung der Materialien eingebettet ist, darbietet, ist es notwendig, sich mit den neuen Ansprüchen zu beschäftigen, die die Gegenwart an das Erbe Brechts stellt, denn die Historisierung Brechts, auf die Müller sich 1979 bezog, hat durch den effektiven Zusammenbruch des Ostblocks einen völlig anderen Sinn erhalten. Jene Aktualität und jener Nutzen Brechts, wie Müller sie als Prämisse seiner eigenen Arbeit dachte, haben entscheidende Einbußen erlitten, und Müllers Formulierungen wortwörtlich zu nehmen, birgt das Risiko einer gefährlichen Ideologisierung dieser Methode. Soweit wir sehen, hat die Forschung bis jetzt diese Frage nicht gestellt. Die Prämissen von Müllers Kritik an Brecht 1979 sind längst selbst historisch geworden, und solange man Müllers Argument buchstäblich

²⁷⁶ Heiner Müller. *Fatzer+-Keuner*. A.a.O., S. 30.

²⁷⁷ Ebd., S. 31.

als Selbstverständlichkeit übernimmt bzw. „Brecht gebrauchen ohne ihn zu kritisieren heißt Verrat“²⁷⁸ gleichgesetzt mit der „synthetischen Herstellung eines Fragments“, wird man nicht genau erkennen, was das Material als Vermittlungsinstanz gegenüber der Tradition bei Müller heißt.

Wenn die Absicht dieser Arbeit darin besteht nachzuweisen, dass der Materialbegriff bei Müller als Vermittlungsinstanz in bezug auf die eigene Tradition fungiert, dann wird es nun notwendig zu zeigen, dass die analytische Betonung der Begriffe Fragment und Diskontinuität, die in der Kritik vorherrscht, nicht berücksichtigt, dass die Müllers Historisierung von Brechts Methode selbst auch dort historisch ist, wo ihr Begriff des Fragments als etwas an sich aufgefasst wird, was ihn in den *mainstream* des Eklektizismus einer Postmoderne führt.

Exemplarisch in diesem Zusammenhang ist Brechts Rezeption in den USA, bei der die Postmodernität die Risiken einer vom Werk Brechts völlig abgelösten „Aktualität“ beispielhaft werden lässt wie die Arbeiten von Michael Richardson²⁷⁹ und Elisabeth Wright.²⁸⁰ Es handelt sich dabei den Dramatiker von seinen theoretischen und ideologischen Voraussetzungen zu „befreien“, um ihn besser zu aktualisieren und seine Aneignung durch eine postindustrielle und postmoderne Epoche zu erleichtern. Das Interesse des Werks liege in der heutigen Zeit nicht in seinen Argumenten politischen Charakters, sondern in seinen komplexen Fragestellungen zur Identität. Innerhalb der Gegenströmung zu dieser Rezeption und Neutralisierung der kritischen Seite von Brecht schlägt der marxistische amerikanische Kritiker Frederic Jameson²⁸¹ eine Sichtweise von Brecht in seinen letzten Jahren vor, die uns in vielem dabei hilft, die von Müller gestellten Fragen zu verstehen. Jameson entwickelt sein Projekt unter einer doppelten Voraussetzung: Brecht - oder vielmehr das zunächst allgemein als das „Brechtische“ identifizierte - wird als der produktive Zusammenhang begriffen, in dem eine spezifische Verwendung der Sprache, eine Anschauungsweise und eine Art, Geschichten zu erzählen, zusammentreten. Brechts Methode heißt zweitens die in seinen Arbeiten auffindbare grundsätzliche „Zurückweisung von metaphysischen Prinzipien und Inhalten, wobei sie die Folgen dieser Zurückweisung mit intellektuellem und philosophischem

²⁷⁸ Ebd., S. 36.

²⁷⁹ Vgl. Michael Richardson. *Making Use of Brecht*. New York 1995.

²⁸⁰ Vgl. Elisabeth Wright. *Postmodern Brecht: a Re-Presentation*. New York 1989.

²⁸¹ Frederic Jameson. *Lust und Schrecken der unaufhörlichen Verwandlungen aller Dinge: Brecht und die Zukunft*. Hamburg 1999.

Erfindungsreichtum zu überwinden sucht.²⁸² Jameson formuliert am Anfang seiner Untersuchung:

Brecht wäre entzückt gewesen, möchte ich meinen, über ein Plädoyer nicht für seine Größe oder seine Klassizität und nicht einmal für irgendeinen neuen unerwarteten Wert für die Nachwelt (geschweige denn für seine "Postmodernität"), sondern vielmehr für seine Nützlichkeit - und dies nicht nur für eine ungewisse oder lediglich mögliche Zukunft, sondern gerade jetzt, in der marktrhetorischen Situation nach dem Ende des Kalten Krieges, die noch antikommunistischer ist als die gute Zeit. Brechts Schlauheit: Sie bestand beispielsweise darin, daß er, anstatt den "Personenkult" zu denunzieren, der ihn nur anekeln konnte, vorschlug, wir sollten lieber die grundsätzliche "Nützlichkeit" Stalins feiern (was nicht nur Trotzki oder Mao Tse-Tung, sondern vermutlich selbst Roosevelt unterstützt hätte). Ja, Brecht selbst wollte ausdrücklich als jemand erinnert werden, der Vorschläge machte.²⁸³

Der Autor erinnert uns daran, dass eine „Vielzahl“²⁸⁴ von realen, virtuellen und möglichen „Brechts“ neben den Gattungen existiert, denen er geduldig nachgeht, insbesondere den Geschichten und Parabeln, welche die „subtile Kunst des Geschichtenerzählens“ erkennen lassen. Doch der „wissenschaftlich-soziologische“²⁸⁵ Charakter, den Brecht der schöpferischen Funktion zuschrieb, und seine marxistische Überzeugung führten zu einigen Fehleinschätzungen, darunter der Auffassung einer mechanischen Beziehung der Bühne mit der politischen Aktion. Wenn die Montagen seine Sprache revidierten, indem sie auf der Bühne die Technik der Verfremdung in Hinsicht auf die eigene Inszenierungsarbeit anwendeten, so ist heute der Begriff der Verfremdung selbst, aufgefasst als etwas an sich und etwas Autonomes, weder kritisch noch haltbar²⁸⁶, nachdem er durch den kulturellen Apparat zur Routine geworden ist. Das „postume Schicksal“ von Brecht, wie Jameson sagt, Brechts Kanonisierung zum Klassiker lässt es dabei angebracht

²⁸² Ebd., S. 8.

²⁸³ Ebd., S. 5

²⁸⁴ Ebd., S. 7.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Jameson erkennt den revolutionären Beitrag von Rainer Steinweg (Das Lehrstück, Metzler, 1972) zur Frage, aber weist zugleich auf das Risiko einer „Orthodoxie“ dieser Methode: „Doch wir müssen nun aus den Besonderheiten der „Lehrstücke“ noch eine andere Lehre ziehen, und dies ist zweifellos der Augenblick, darauf hinzuweisen, daß Rainer Steinwegs radikale These über die *Lehrstück-* uns noch immer produktive und nicht voll ausgeschöpfte Einblicke gewährt. Gewiß, eine 1972 *revolutionäre* (h.A.) Intervention, die sich seither zur Orthodoxie verhärtet, wenn nicht sogar klassisch geworden ist, ist eine Angriffsfläche für jede Art von Revisionismus; und es ist nicht anders zu erwarten, als daß sie in diesem oder jenem Punkt von neueren philologischen Untersuchungen überholt wird. Doch vervollständigt Steinwegs These überraschend, was wir hier zu zeigen versucht haben, daß nämlich eine besondere Art von Differenz oder Opposition - das alternative Ja oder Nein, die Entscheidung, die den Vordergrund des „Nicht/sondern“, des „nicht dies, eher das“ bildet - zumindest eine der Ebenen dieser Dramaturgie ausmacht, oder vielleicht sollten wir sagen: zumindest eine philosophische Implikation dieser theatralischen Theorie und Praxis übersetzt.“ Ebd., S. 62.

erscheinen, sein Verfremdungskonzept selbst zu „verfremden“, um es zu verteidigen. Anders formuliert, die Schauspielmethoden, die einem permanenten Evolutionsprozess unterworfen waren – denn Brecht betrachtete dieses Material als „unvollendet“, theoretisch revidierbar – konnten sich anderen Theaterregisseuren anpassen, als Möglichkeit eines individuellen Beitrags.

Jameson erinnert auch daran, dass Brecht in seinen letzten Lebensjahren den Begriff des epischen Theaters weiterentwickelte, indem er eine dialektische Beziehung der Aktion zu dem Theatergeschehen hinzufügte.²⁸⁷ Aber wenn Brecht, wie Jameson bemerkt, vor allem „modern“ wegen seiner tiefer reichenden „Diskontinuität“ und „Fragmentarisierung“²⁸⁸ ist, so wäre eine Neubeurteilung seiner Aktualität ausgehend von seiner Methode notwendig, da die neuen Kunstgriffe des Marktes aus ihr im unterschiedslosen Gebrauch der Fragmentarisierung und Diskontinuität der Verfahren eine Strategie der Integration gemacht haben.

An der Spitze dieser Bewegung stünden die Neubeurteilung und die Erneuerung des Brechtschen Werks, das mit wachsender Zeit „Beiträge“ ohne den erstickenden Zwang zu einem gewissen Typ referentieller Kristallisierung erhält. „Brecht schien der erste wirklich marxistische Künstler zu sein“ – stellt Jameson fest – „der die Originalität des Marxismus und der Dialektik als Denkmethode in ihrer vollen Originalität (jenseits der faden Vorhersehbarkeiten des sozialistischen Realismus), als eine neue Ästhetik eine gewisse Vollendung fand.“²⁸⁹

Wenn nun Jameson zwar vorsichtig in der Verwendung des Wortes Methode ist, so zeigt er doch schließlich Kühnheit, wenn er die „theoretische“ Dimension, die ihn interessiert, hervorhebt: Neu definiert als Konjunktion von Theorie und Praxis, schließt die Theorie Brechts seine literarischen Werke ein, sie ist an sich der Gegenstand des Arguments, d. h. sie ist das „eigentlich“ oder „wirklich“ Brechtsche bei Brecht.²⁹⁰

²⁸⁷ Ebd., S. 51 ff.

²⁸⁸ Ebd., S. 9.

²⁸⁹ Ebd., S. 162.

²⁹⁰ „Der Gegenstand unserer Untersuchung und Beschreibung - zunächst vage als „das Brechtsche“ identifiziert - wird auf verschiedene Arten präzisiert, wenn er in den fraglichen drei fundamentalen Dimensionen beobachtet und vermessen wird. Aber der vermessene und unsichtbare Gegenstand selbst verfügt über keine eigene oder eigenständige analytische Sprache. Deshalb müssen wir weiterhin jede Dimension in die Sprachen der beiden anderen übersetzen und dabei jede anhand des Textes überprüfen und berichtigen“. Ebd., S.30.

Es handelt sich jedoch gleichwohl für Jameson nicht darum, den „theoretischen“ Brecht gegenüber einem anderen Brecht zu „retten“ und so sein Erbe zu fragmentarisieren. An diesem Punkt können wir die Kritik von Müller an Brecht wieder aufgreifen, von der sich eine spezielle Betonung der Bedeutung des Fragmentarischen ableitet. Die Studie von Jameson baut sich erklärtermaßen gegen die postmoderne Fragmentarisierung auf, die er als regressiv in Beziehung zur Methode ansieht:

Liegt nicht etwas zutiefst Un-Brechtisches in dem Versuch, einen „Brecht für unsere Zeit“ neu zu erfinden oder wiederzuerleben, ein „was ist an Brecht lebendig und was tot“, einen postmodernen Brecht oder einen Brecht für die Zukunft, einen postsozialistischen oder gar postmarxistischen Brecht, den Brecht der Schwultheorie oder der Identitätspolitik, den Brecht à la Deleuze oder Derrida oder vielleicht den Brecht des Markts und der Globalisierung, und warum nicht einen finanzkapitalistischen Brecht oder einen amerikanischen Brecht der Massenkultur? Unwürdige Slogans, die eine verdrängte Vorstellung vom Nachleben in sich tragen und unbewußt den Kanon als eine Form persönlicher Unsterblichkeit phantasieren, deren Gegensatz – natürlich genug – die persönliche Auslöschung sein muss.²⁹¹

Was sich für Jameson bei dieser Fragmentarisierung als „zutiefst unbrechtisch“ erweist, worin sich eine Marktstrategie der eigenen Theorie zeigt, die alles in Stücke schneidet und diese in verschiedenen Anordnungen für den Konsum aufbereitet, ist die Tatsache, dass sie einer wesentlichen Bewegung von Brechts Arbeit zuwiderläuft, der, gerade weil er die fragmentarisierende Macht des Marktes erkannte, versuchte, sein Werk mit Elementen zu versehen, die ihm Widerstand und Integrität garantieren sollten.

Dies muss nun in Hinsicht auf die Kritik Müllers in dem Maße in Betracht gezogen werden, wie auch er in dem Werk einen speziellen Moment isoliert, das „Fatzter“-Material, und daraus sein Fundament macht, was wir die Müllersche Ideologie des Fragments nennen würden. Wie wir im voraufgegangenen Abschnitt dargelegt haben, bietet sich die Kategorie des Fragmentarischen als ein Etikett an, wie Barbara Christ schon angedeutet hat²⁹², in dessen Namen die Forschung darauf verzichtet, dem Materialbegriff einen dialektischen Sinn zuzuweisen, und zwar durch den Rekurs auf den Dekonstruktivismus der Interpretationen, die oft im Geflecht der Zitate und intertextuellen Spiele vernetzt sind. Die Bewegung ist bei Brecht das Gegenstück seiner Betonungen der Trennung und der Diskontinuität und zielt auf spezielle Formen der Totalisierung und Integration. Denn bei Brecht *beschränkt sich die Reflexivität des Materials nicht nur auf den „Fatzter“-Komplex, sondern erstreckt sich auf die Gesamtheit seines Werks.*

²⁹¹ Ebd., S. 8.

²⁹² Barbara Christ. A. a. O., S. 191.

Gerade weil Jameson von einem amerikanischen kulturellen Kontext ausgeht, in dem die Theorie die dekonstruktivistische Marktstrategie teilt, scheint er die totalisierenden Elemente von Brechts Arbeit in besonderer Weise wahrzunehmen und hebt die Relevanz dieser Methode hervor. Sie stehen im Zentrum seiner Argumentation und bilden sein eigentliches Leitmotiv. Doch dies hilft vielleicht, den in gewissem Sinne herausfordernden Nachdruck auf die Reichweite der Elemente zu verstehen. Wenn er anfänglich auf diese Phänomene mit den verpönten Begriffen „Methode“ und „Totalität“ anspielt, zögert Jameson nicht, sie als Phänomene zu charakterisieren, die „paradigmatisch für die Ausdehnung von Brechts Werk in Richtung, letzten Endes, auf die Metaphysik oder Weltanschauung“²⁹³ sind. Zu einem früheren Zeitpunkt enthüllt sich das, was „letzten Endes“ eine „Metaphysik“ ist, als eine weise und „subtile Strategie“: Denn in allen Bereichen der Moderne war die Idee einer Weltanschauung oder Metaphysik der „erste fatale Verlust“ der Moderne selbst.²⁹⁴ Die Strategie besteht nicht darin, eine verlorene Totalität wiederherzustellen, und auch nicht darin, sie durch den Marxismus zu ersetzen, der dadurch degenerieren würde, sondern sie als einen effektiven Horizont zu projizieren, in dem sie als ein Sinnversprechen existieren würde, das gleichzeitig konkret und unbestimmt ist. In der Interpretation von Jameson wird diese Totalität bei Brecht durch sein individuelles Bild des chinesischen „Tao“ besetzt, das insbesondere in seiner Arbeit „Me-Ti (Buch der Wendungen)“ Gestalt annimmt.²⁹⁵ Der große Fluss des Tao in der Wandlung aller Dinge würde demnach an der Stelle der verlorenen Totalität stehen, nicht als eine effektive Substanz, sondern als dasjenige, was „Lacan einen ‘tenant lieu`, einen Platzhalter für die unmöglich gewordene Metaphysik genannt hätte.“²⁹⁶

Der Rekurs auf die Strategie der quasi leeren Totalität oder Virtualität erklärt sich für Jameson schließlich auf eine historisch konkretere Weise: Sie ist auf das aktuelle (bei Brecht präfigurierte) Stadium des heutigen Kapitalismus zurückzuführen, der dadurch, dass er alle Möglichkeiten der effektiven Veränderung und selbst der Reform blockiert oder neutralisiert hat, die Grenzen der menschlichen Initiative überschritten hat, die so „obsolet“²⁹⁷ geworden ist, und uns auf diese Weise dem reinen Fluss der Zeit zurückgegeben hat, innerhalb dessen die Möglichkeit des Handelns wiedergefunden werden muss:

²⁹³ Frederic Jameson. A.a.O., S. 15.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Ebd., S. 7.

Aus diesem Grund muss die Brechtische Konzeption von Tätigkeit heute Hand in Hand gehen mit einer Wiederbelebung des älteren kapitalistischen Sinns für die Zeit selbst, für den Wechsel und das Fließen aller Dinge: Denn es ist die Bewegung dieses großen Zeitflusses oder das Tao, die uns langsam stromabwärts zum Augenblick der Praxis tragen wird.²⁹⁸

Die Folge der von Jameson verwendeten Begriffe gewinnt so eine allgemeinere Bedeutung: Theorie, Methode, Weltanschauung, Metaphysik enthüllen, indem sie auf das politisch-poetische Bild des „Tao“ hin zusammenfließen, ihre gemeinsame Zugehörigkeit zu der Figur der Totalität, so wie sie bei Brecht erscheint. Somit ist derjenige Teil von Brecht, der standhält und überdauert, gerade die Totalität – oder ihre Erfordernis inmitten der Erkenntnis ihrer völligen Unmöglichkeit oder ihrer notwendigen Falschheit.

Die Bewegung von Brechts Arbeit erhält in der Argumentation Jamesons ihr prägnantestes Profil, jedoch nur bei seiner Betrachtung des Verfremdungseffekts.²⁹⁹ Diese ist vielleicht die zentrale Form der analytischen Haltung bei Brecht, gegründet auf der Diskontinuität und Trennung, außer der Tatsache, dass es das Brechtsche Mittel ist, das heute in seinen Wirkungen am stärksten geschwächt zu sein scheint.

Dies ist der Kern der Methode und einer der wiederkehrenden Anhaltspunkte für Müller in seiner Theorie der Verfremdung oder des „Furchtzentrums“ als „Distanz in der Nähe“.³⁰⁰ Wenn das explizite Aufdecken der künstlerischen Technik ein generelles Verfahren der Avantgarden war, die den sakralisierenden und naturalisierenden Schleier der organischen Form zerreißen wollten, so ging es dabei entweder darum, die Passivität erzeugende Ehrfurcht in der ästhetischen Haltung anzugreifen, oder die durch Gewohnheit abgestumpfte Aufmerksamkeit der Leser oder Zuschauer zu entautomatisieren. Diese Aufdeckung strebt auch danach, den materiellen Aspekt der künstlerischen Arbeit hervorzukehren, um ihn in den Fortschrittsblock mit den anderen Formen profaner Produktion einzureihen. Alle Dimensionen konvergierten im Brechtschen Verfahren, wo sie jedoch ihre Reichweite insofern veränderten, als sie sich direkt in die allgemeine Wende der zeitgenössischen Geschichte vom Kapitalismus zum Kommunismus eingeschrieben sahen. Die Verbindung zwischen dem Experiment und dem Kampf um die politische Veränderung der Gesellschaft verlieh der Literatur Brechts damals eine spezielle Art von Relevanz, faktisch ihre Autorität.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 35 ff.

³⁰⁰ Heiner Müller. Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. A.a.O., S. 55.

Aus denselben Gründen sollte sie anfälliger als andere für das Dementi sein, das die Geschichte ihren Erwartungen erteilte.

In groben Zügen betrachtet, setzte die Brechtsche Transformation des Theaters damals – konzipiert in den 20er Jahren - ja voraus, dass die Überwindung des Kapitalismus durch den Kommunismus im Gang sei oder, auf paralleler Strecke, seine Travestie durch den Faschismus wie in „Fünf Schwierigkeiten die Wahrheit zu schreiben“ entwickelt.³⁰¹ Gerichtet gegen den letzten, leiteten die antiillusionistischen Verfahren zu antikitschiger mentaler Nüchternheit an, um seinen Betrug zu denunzieren. In Hinsicht auf den Kapitalismus stellte die Position der Verfremdung dessen obsolete Irrationalität heraus, die die Arbeiter – d.h. die Revolution – überwinden würden. Die im Namen des Kommunismus gemachte historische Erfahrung entfernte sich jedoch immens von den anfänglichen Zielsetzungen und zog bei der Konfrontation mit der Ordnung des Kapitals den kürzeren. Damit wurde es schwierig sich vorzustellen, dass sich im Bereich des „realen Sozialismus“ eine Gesellschaft höheren Typs herausbilden würde. Und so entzog sich die Grundlage der Hellsichtigkeit und dem historischen Vorsprung, die man im Brechtschen Verfahren annahm, durch den realen Lauf der Dinge, und die kritische Überlegenheit verwandelte sich in Illusion. Die Verfremdung ließ die hinfallige Fassade der kapitalistischen Welt aufleuchten, befähigte aber von sich allein nicht dazu, das erhoffte System eines besseren Lebens sichtbar zu machen – dessen Gestalt erneut zu etwas Unbekanntem wurde. Heute wie gestern drängt sich der absurde Charakter des Kapitalismus als evidente Erkenntnis auf, mit der jedoch eine andere historisch untrennbar verknüpft ist, nämlich die Enthüllung der regressiven Dynamik der Gesellschaften, die mit der bürgerlichen Ordnung brachen und versuchten, sie zu überwinden. Dies macht diese Ordnung nicht unüberwindbar für den V-Effekt, zeigt aber, dass es nicht ausreicht, aus ihr herauszutreten, um eine höhere Ordnung zu schaffen. Folglich hat die Verfremdung für sich genommen nicht mehr dieselbe historische Grundlage. Anders als die Linke annahm, erwies sich der Übergang von der Kritik zur Überwindung weder als automatisch noch als offensichtlich. In dieser Situation hatte die didaktische Komponente der Brechtschen Verfremdung nichts mehr zu lehren, wenigstens nicht direkt, und bekam einen anderen Sinn. Deshalb riskiert jeder Versuch, diese Verfahren zu reaktivieren, ohne den schwierigen Horizont mitzubedenken, die Gestik der Nüchternheit in Kitsch zweiten Grades zu verwandeln. Jameson geht es um den Nachweis, dass die, technisch gesprochen, Unterbrechungen einer Handlung und, philosophisch formuliert, Autonomisierungen

³⁰¹ Bertolt Brecht. Fünf Schwierigkeiten die Wahrheit zu schreiben. A.a.O., S. 74 ff.

einzelner Teile eines Zusammenhangs oder Arguments Bedingungen der Möglichkeit sind, jedwede „Institution zu dekonstruieren, die dank der historischen und kollektiven Handlungen von Menschen und ihren Gesellschaften zustande kam und sich so als änderbar erweist.“³⁰²

Die Verfremdung stellt folglich auch den Gesellschaftskommentar oder die intellektuelle Kritik in Frage, wo diese selbst Institution sind. Theorie und Politik können eben nicht in einem additiven Verfahren zur künstlerischen Produktion hinzutreten - Jameson kritisiert dies etwa an neueren Collage- und Mixed-Media-Experimenten -, sondern sind Teil des Produktionsprozesses selbst, eingeschrieben in eine „Logik der Produktion“:

Die moderne Autonomisierung enthält in sich die doppelt widersprüchlichen (doch dialektisch gesehen identischen) Tendenzen der Werke - zum Minimalismus auf der einen und zur Megastruktur auf der anderen Seite. Denn wenn die Logik der Produktion eines Werks in der Analyse liegt - im wörtlichen Sinn des griechischen Begriffs *ana-h'ein*, auflösen -, dann ist es gleich, ob das Ideal letztlich in jenem kleinsten gemeinsamen Nenner einer Art des Schweigens liegt, die in einem Drama von Beckett für ästhetische Reinheit steht, oder in einer additiven und nahezu unendlichen Ausdehnung des Werks, das, wie bei Musil, keinen bestimmten Abschluß verlangt, obwohl unvollendet nicht das richtige Wort dafür sein mag. Bei Brecht sind beide Tendenzen gegenwärtig, zusammen mit einem gut Teil echter Unabgeschlossenheit obendrein.³⁰³

Für Jameson reicht die Gültigkeit dieses Prinzips weit über seine Möglichkeit hinaus, Gegenstände zu verfremden: Sie liegt in ihm selbst begründet, als symbolischer Vermittler der Verbindung von Theorie und Praxis, bei der er seine wahre methodologische Bedeutung offenbart. Er formuliert dies zuletzt wie folgt:

Die Idee der Verfremdung ist größer als irgendeine individuell aufgeführte Verfremdung und die Aufführung ist letztlich auch ein Anlaß für all die theoretischen Untersuchungen, die ihr in der Praxis notwendig vorausgehen und ihr in der Theorie dann folgen sollten.³⁰⁴

Wie man sieht, liegt bei dem zentralen Beispiel des V-Effekts das Wesentliche der „Methode Brecht“ für Jameson in keinem der konstitutiven Elemente seines Werks, so wichtig sie auch sein mögen, sondern gerade im notwendigen Verweis der einen auf die anderen - und nicht nur „Fatzner“ oder „Büsching“, wie Heiner Müller betont -, der alle in der Bildung einer im Prozess befindlichen Totalität zusammenführt, die gleichzeitig gefordert und negiert wird. Jameson versucht dies eingehend anhand dessen zu beweisen, was er die permanente Bewegung zwischen den Ebenen der „Doktrin“ (oder Denkweise), der Sprache (oder des Stils) und der narrativen Modelle nennt, Ebenen, deren Verweis aufeinander einer Brechtschen Haltung Substanz verliehen – *eben seiner Methode*. So erweist sich die

³⁰² Frederic Jameson. A.a.O., S. 46.

³⁰³ Ebd., S. 44.

³⁰⁴ Ebd., S. 107.

Autonomie des Ästhetischen bei Brecht komplexer als die bloße narzisstische Autoreferentialität der „Metasprachen“; die Fragmentarisierung der postmodernen „Identitäten“ muss im Spiegel der Kritik des Konsums betrachtet werden, und die gegenwärtige Mystifizierung der Allegorie sieht sich also subsumiert in der materialistischen Strategie der Verfremdung und in der Fetischisierung des „Intertexts“.

Nehmen wir das Argument Müllers zurück. Im Zentrum von „Fatzer+/-Keuner“ sehen wir Müller mit Adorno über die polare Wertigkeit eines Materialbegriffs argumentieren, der in enger Beziehung zu jener Form der Verfremdung zu stehen scheint, die maximales Befremden bewirkt, fast ein Prinzip der Umkehrbarkeit, das die subjektiven Intentionen des Autors dementiert:

Brecht gehört am wenigsten in diesem Text zu den Marxisten, die der letzte Angsttraum von Marx gewesen sind. (Warum soll nicht auch für Marx gelten, daß die erste Erscheinung des Neuen der Schrecken ist, die erste Gestalt der Hoffnung die Furcht.) Mit der Einführung der Keunerfigur (Verwandlung Kaumann/Koch in Keuner) beginnt der Entwurf zur Moralität auszutrocknen. Der Schatten der Leninschen Parteidisziplin, Keuner der Kleinbürger im Mao-Look, die Rechenmaschine der Revolution. "Fatzer" als Materialschlacht Brecht gegen Brecht (=Nietzsche gegen Marx, Marx gegen Nietzsche). Brecht überlebt sie, indem er sich herausschießt, Brecht gegen Brecht mit dem schweren Geschütz des Marxismus/Leninismus. Hier, auf der Drehscheibe vom Anarchisten zum Funktionär, wird Adornos höhnische Kritik an den vorindustriellen Zügen in Brechts Werk einsichtig.³⁰⁵

Die interne Bewegung des Materials erweist sich nun als unlösbarer Konflikt, der die Gültigkeit der Methode auf die Ebene der effektiven Geschichte projiziert, dort, wo diese nicht zur Doktrin werden kann:

Hier, aus der revolutionären Ungeduld gegen unreife Verhältnisse, kommt der Trend zur Substitution des Proletariats auf, die in den Paternalismus mündet, die Krankheit der kommunistischen Parteien. Es beginnt, in der Abwehr des anarchisch-natürlichen Matriarchats, der Umbau des rebellischen Sohns in die Vaterfigur, der Brechts Erfolg ausmacht und seine Wirkung behindert. Der Rückgriff auf die Volkstümlichkeit durch Wiedereinführung des Kulinarischen (in sein Theater), der das Spätwerk bestimmt, geriet im Verblödungssog der Medien und angesichts postumer Zementierung der Vaterfigur durch sozialistische Kulturpolitik zum Vorgriff. Was ausfiel, war die Gegenwart, die Weisheit das zweite Exil.³⁰⁶

Die Konkretheit von Brechts Werk in seiner Pluralität veranlasst Müller deshalb dazu, eine „gotische Linie“³⁰⁷ des Materials anzuerkennen, die die Archaismen der Sprache wie ein präindustrielles Residuum auf die Gegenwart projiziert und in deren Hinsicht, wie Müller

³⁰⁵ Heiner Müller. Fatzer+/-Keuner. A.a.O., S. 36.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Heiner Müller. Krieg ohne Schlacht. A.a.O., S. 225.

schließt, die „höhnische Kritik“ Adornos in bezug auf diesen Aspekt nun „einsichtig“ erscheint. Hatte Adorno Brecht noch vorgeworfen, unter dem Deckmantel bürgerlich-kapitalistischer Aufklärung und Abstraktion Archaismen zu transportieren und erst recht in den Mythos zurückzufallen - so Adorno in „Engagement“: „Gleichwohl bedarf Brecht der altertümlich wilden Zeiten als Gleichnis für die Gegenwärtigen...“³⁰⁸ -, so ist gerade hier Brechts „historisierende“ Haltung nicht so interessant. In der Tat scheint es, dass Adornos Ablehnung einer jeglichen spezifisch politischen Ästhetik weniger mit der Politik zusammenhängt als mit ihrer Betonung der Kunst bei Brecht als solcher.

Stellen wir nun die Berührungspunkte fest, um zu verstehen, wohin die Historisierung der Methode bei Müller führt. Erstens ist zu sagen, dass Müller schon vor dem Rückbezug auf Adorno behauptet hatte, dass Begriff und Perspektive der Klasse als Fluchtpunkt der historischen Entwicklung schon während der Periode eine „Fiktion“ war, in der Brecht sich in seinem Exil aufhielt und die Parabelform den Autor aus dem Material austrieb. Wenn die Klasse schon nicht mehr die historische Totalität sein konnte, so scheint die Wahl der Parabelform mit der abstrakten Perspektive zu konvergieren.

Mit anderen Worten ist es genau die Linie dieses tendenziellen „Engagements“, die in Frage gestellt wird. Schon Helen Fehervary hatte darauf hingewiesen³⁰⁹, dass in „Furcht und Elend“ für Brechts Verständnis des Faschismus und der Ästhetik seines Stücks eine „grundlegende Unterscheidung“ zwischen „Momenten des Rationalismus und des Irrationalismus“ zentrale Bedeutung hat.³¹⁰

Brecht reihte sich im wesentlichen unter die Anhänger der „Theorie einer Konspiration“³¹¹ der herrschenden Klasse und einer bewussten Manipulation und der Auffassung, dass der Faschismus der barbarische Ausläufer des Kapitalismus sei und die Massen des „Kleinbürgertums“ ideologisch beeinflusste, nicht aber die „Arbeiterklasse“³¹². Wo die Elemente des Kleinbürgertums in Furcht geraten und das Elend des Faschismus verinnerlichen und so in „irrationaler Weise“ auf ihn reagieren, leiden die Figuren der Arbeiterklasse zwar physisch und materiell unter seinem Joch, sind aber doch fähig, die

³⁰⁸ Theodor Adorno. Engagement. A.a.O., S. 420.

³⁰⁹ Helen Fehervary. Enlightenment or Entanglement. History and Aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller. In: New German Critique. 1976, H. 8, S. 80-109.

³¹⁰ Ebd., S. 98-99.

³¹¹ Ebd., S. 98.

³¹² Ebd., S. 99.

Distanz eines „rationalen“³¹³ Bewusstseins aufrechtzuerhalten. Im Kontrast zu „Arturo Ui“, der ausschließlich die politischen und ökonomischen Aspekte der Gestalt des „Führers“ behandelt, visiert „Furcht und Elend“ die öffentliche und private Sphäre des Dritten Reiches an. Aber es sind nicht diese Szenen, die im Vordergrund stehen, sondern die Klasse als tendenzielle Linie, die das Stück durchzieht, das mit einem kraftvollen, doch aus der Distanz gesprochenen „Nein“ endet. Nun diskreditiert sich die Idee der Irrationalität von selbst durch die Tatsache, dass der Faschismus eine Massenbewegung war und „irrational sowohl von unten her als auch in den oberen Schichten“ geprägt war, wie Fehervary betont.³¹⁴

Kommen wir zu Adorno zurück. Das Engagement kann also nicht mehr die notwendige Bedingung dafür sein, eine Definition der Kunst als Praxis zu erlauben. In dem Maße, wie es – wie bei Brecht – systematisch und normativ wird, zwingt es sich schließlich dem Werk in derselben dominanten Weise auf, die es paradoxerweise denunzieren will. Folglich besteht das Verdienst Brechts für Adorno nicht in seinem politischen Engagement, sondern in den Konsequenzen, die dieses für die Form nach sich zog, für die Art der Auffassung der theatralen Optik, und in der Qualität der entwickelten Themen, da sich das Engagements nicht direkt im Kunstwerk manifestiert.³¹⁵ Für Müller jedoch erweist sich die aufklärerische Intention bei dem Wunsch, zwischen dem Rationalen und Irrationalen zu unterscheiden, in den Parabeln schließlich als Austreibung des Autors aus dem Material in dem Maße, wie er abstrakt bleibt und sich von der Klasse in ihrer konkreten Erscheinungsform entfernt, in Distanz geht zur genuin deutschen Materie. Das Engagement, so wie es ursprünglich im Inhaltlichen zum Ausdruck kommt, hat von sich aus keinen Wert, sondern nur durch das, was es ausdrückt, durch die Perspektive einer wirklich veränderbaren Situation. Nur in diesem Sinne könne das Engagement eine „ästhetische Produktivkraft“ werden. Allein der Wille zum Neuen, der sich durch sie manifestiert, stelle sich allen Tendenzen zum Konservatismus, zur Verdinglichung und zur Fetischisierung entgegen ideologische Tendenzen natürlich, die danach streben, eine rückwärtsgewandte Kultur zu erhalten.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Vgl. „Der Begriff des Engagements ist nicht allzu wörtlich zu nehmen. Wird er zur Norm einer Zensur, so wiederholt sich in der Stellung zu den Kunstwerken jenes Moment herrschaftlicher Kontrolle, dem sie vor allem kontrollierbaren Engagement opponieren.“ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. A.a.O., S. 366.

Die Beziehung zwischen dem denunzierenden „Gehalt“ und dem hervorgerufenen Effekt, die in der Adornoschen Sicht selten im Moment des Erscheinens des Werkes gespürt werden kann, wird später offensichtlicher, wenn es möglich ist, die globale historische Tendenz aufzudecken, wo Adorno seine Theorie der Entwicklung des avanciertesten Materials aufstellt. Anderes gesagt: „Gesellschaftliche Wirkung der Kunst ist offenbar paradox als eine aus zweiter Hand, was an ihr der Spontaneität zugeschrieben wird, hängt seinerseits ab von der gesellschaftlichen Gesamttendenz“³¹⁶.

Brecht, dessen Interesse an formalen Studien Adorno anerkennt, habe darin geirrt, den Zuschauern mit einer „didaktischen“³¹⁷ Absicht ohne subjektive Nuancen und Zwischentöne eine Distanzierung aufzudrängen, die ihnen keine Bedeutungsvielfalt mehr erlaubt. So erweist sich seine Haltung auch als „autoritär“: „durch die Herrschaftstechnik, deren Virtuose er war, wollte er die Wirkung erzwingen, so wie er einst seinen Ruhm zu organisieren plante.“³¹⁸ Dieser Autoritarismus war unterschwellig angelegt in jener Unterscheidung zwischen dem „wir“ und dem „sie“ in „Furcht und Elend“, erinnert uns Helen Fehervary³¹⁹, zwischen denen, die in die Lage historischer Gewissheit versetzt sind, bzw. den Kommunisten, und denjenigen, die sie nicht verstehen, denn in der unterschweligen Bewegung des Stücks baut sich eine optimistische Perspektive auf, die den Sieg der Aufklärung vorantreibt, wobei die Autorschaft immer noch eine Position der „Weisheit“ einnimmt, indem sie dem historischen Prozess ein „Telos“ zuweist.

Folglich muss Müller in „Die Schlacht“³²⁰ die bestimmte Negation der aufklärerischen Haltung im Material verarbeiten, um zu beweisen, dass das individuelle Bewusstsein keine rationalisierende Rolle mehr in der konkreten Situation der Subjekte spielt, wenn sie unter extremem Druck stehen. Die Distanz zwischen „wir“ und „sie“, die in „Furcht und Elend“ existiert, so Helen Fehervary, verschwindet also völlig in der „Schlacht“:

³¹⁶ Theodor Adorno. A.a.O., S. 360.

³¹⁷ Vgl. „Brechts Versuche, subjektive Nuancen und Zwischentöne mit einer auch begrifflich harten Objektivität zu erschlagen, sind Kunstmittel, in seinen besten Arbeiten ein Stilisierungsprinzip, kein *fabula docet*; schwer zu eruieren, was auch nur der Autor in Galilei oder im Guten Menschen von Sezuan meint, zu schweigen von der Objektivität der Gebilde, die mit der subjektiven Absicht nicht koinzidieren. Die Allergie gegen Ausdrucksvaleurs, Brechts Vorliebe für eine Qualität, die seinem Mißverständnis an Protokollsätzen der Positivisten imponieren mochte, ist seither eine Gestalt des Ausdrucks, beredt nur als dessen bestimmte Negation.“ Theodor W. Adorno. Ästhetische Theorie. A.a.O., S. 47.

³¹⁸ Ebd., S. 360.

³¹⁹ Helen Fehervary. A.a.O., S. 99.

³²⁰ Ebd.

This internalized/socialized form of fascism provides the thematic and dramaturgical center of *The Slaughter*. Indeed, Muller takes this process to its ultimate conclusion whereby repressive behavior reveals itself in its extreme forms of dehumanization and brutality. Muller closes the gap between the We and the They. Each individual is now both victimized and victimizer, each becomes dehumanized to the point of consuming others totally and of being consumed. There is no productivity here, for the quality of the characters lies solely in their exchange value. These characters are essentially class-less and ideology-less. Given the extremity of each situation, they can no longer rely on their economic origins or their ideological-cultural frame of reference, and they are forced to identify themselves solely out of the immediate material reality of the given situation, that is, without any accumulated historical.³²¹

Wenn Adorno in der künstlerischen Absicht Brechts die autoritäre Komponente der Persönlichkeit bemerkt, so strebt Müller danach, das Negative jeder Szene von „Furcht und Elend“ zu konkretisieren und sie so auf ihr historisches Pulsationszentrum zurückzuführen, das sich unter der rationalisierten Oberfläche des Materials befindet. Folglich ist jedes erklärte Engagement, das eine Perspektive der Veränderung erzeugt, zu verurteilen, weil es, weit davon entfernt, den Interessen einer vermeintlichen Revolution zu dienen, das Werk für das Wirken der totalitären Ideologie anfällig werden lässt. Für Müller ist Brecht der erste, der zum Opfer seiner eigenen ästhetischen Disziplin wird, wenn er die Autorschaft aus ihrer eigenen Wahrscheinlichkeit austreibt. Das engagierte Werk Brechts verkennt, Adorno nach, die offensichtliche Tatsache, dass in der Herrschaftssituation das Potential der reaktionären Kraft derart stark ist, dass das politische Werk schon a priori in das System miteingeschlossen ist. Der einfache Umstand, dass Brecht es einem Publikum vorführt, das schon angemessen vorbereitet und mit einer gelassenen Toleranz seitens der Macht ausgestattet ist, genügt, um ihm jede ernsthafte Wirkung zu entziehen.

Nun ist die Klassenidee als Fiktion das Argument Adornos, wonach einer der Irrtümer Brechts darin bestand zu glauben, dass der Klassenkampf als Hauptthema für seine Stücke dienen könnte oder, anders gesagt, als Perspektive.³²² Was aber niemals thematisch gegeben ist, ist lediglich gesellschaftlich. Wenn die Kunst ein „fait social“ ist, dann ist sie es aufgrund

³²¹ Ebd.

³²² Vgl. Jameson, der Adornos Argument in bezug auf die Darstellbarkeit des Kapitalismus und des Mehrwerts in die „Heilige Johanna“ mittels Archaismen übernimmt: „Aber wie das Geld ist auch die Börse nicht das personifizierte Kapital; oder vielmehr würde es sich dabei nur um einen Versuch unter anderen handeln, etwas zu personifizieren, was zu komplex für die Darstellung ist, weil es nicht nur viele verschiedene Leben und Standpunkte einschließt, sondern auch eine Welt von Dingen - technische Prozesse sowie Rohmaterial und Endprodukte, die verkauft und verbraucht werden: die drei großen Zweige von Produktion, Distribution und Konsumtion, die sich kaum je überschneiden und für die es keinen vereinheitlichenden Gesichtspunkt geben kann“. Frederic Jameson. A.a.O., 144.

ihrer autonomen Objektivierung und aufgrund der Rationalität, die sie in sich trägt und in Beziehung zur Zweckrationalität des Tausches zweideutig werden lässt: „Nichts Gesellschaftliches in der Kunst ist es unmittelbar, auch wo es ambitioniert.“³²³

Die Kritik der Gehaltsästhetik rechtfertigt sich so von dem beredten Mutismus der Kunst her. Um die Vermittlung des Gesellschaftlichen durch die objektive Formgesinnung zu bezeichnen, greift Adorno auf den Ausdruck „Perspektive“ von Lukács zurück.³²⁴ Das Gesellschaftliche erscheint nie dort, wo es erwartet wird. Es wird durch die Form des Werks objektiv anvisiert, doch nicht im Stoff explizit gemacht. Adorno insistiert auf diesem scheinbaren Paradoxon:

Gesellschaftlich in Shakespeare sind Kategorien wie Individuum, Leidenschaft, Züge wie der bürgerliche Konkretismus des Caliban, wohl auch die windigen Kaufleute von Venedig, die Konzeption einer halb-matriarchalen Vorwelt in Machbeth und Lear; vollends der Ekel vor der Macht in Antonius und Cleopatra, noch der Gestus des abdankenden Prospero. Demgegenüber sind die aus der römischen Historie bezogene Konflikte von Patriziern und Plebejern Bildungsgüter.³²⁵

Wenn Brecht diese Konflikte im Sinne eines Klassenkampfes interpretiert, begehe er eine grobe Ungenauigkeit auf der Ebene der ökonomischen und sozialen Geschichte, denn: „Klassenkampf setzt objektiv einen hohen Grad sozialer Integration und Differenzierung, subjektiv ein Klassenbewusstsein voraus, wie sie erst in der bürgerlichen Gesellschaft rudimentär entwickelt wurden.“³²⁶ Wenn die Werke der bürgerlichen Epoche die Protestlaunen gegen die soziale Realität zum Ausdruck bringen, so wurden sie nicht als solche wahrgenommen, auch wenn sie es später dann wurden, denn: „Nicht neu, dass Klasse selbst, [...], strukturell ein Bürgerliches sei.“³²⁷ Die sozialen Antagonismen haben immer existiert, „sind uralt“, und die Interpretation in Form von Klassenkämpfen ist, wie schon gesagt, anachronistisch. Der Schematismus des Gegensatzes sei absolut unangemessen, um die Komplexität der modernen Vermittlungen zu übersetzen, und folglich sei die poetische Sprache Brechts „vergiftet“ durch das Engagement, werde falsch und regressiv in der Idee einer archaischen Gesellschaftlichkeit, so Adorno in „Engagement“: „in dem sprachlichen Gestus von Weisheit, die Fiktion des von epischer Erfahrung süddeutsche Muschiks mehr

³²³ Theodor Adorno. Ästhetische Theorie. A.a.O., S. 113.

³²⁴ Ebd., S. 368.

³²⁵ Ebd., S. 378.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Ebd.

mächtig, der bedächtige Klang wird zum Propagandamittel, das vortäuschen soll, dort sei das Leben das richtige, wo die rote Armee einmal die Verwaltung übernahm“.³²⁸

Doch für Müller scheint die Gesamtheit dieser Archaismen eine viel aufschlussreichere Funktion in bezug auf die Realität des Materials selbst und auf sein Gewicht, mit dem es auf der Gegenwart lastet, zu besitzen. In der Tat, so bemerkt er, hat es in der deutschen Tradition nie eine gleichzeitig so kunstvolle und volkstümliche Sprache gegeben wie in den Komödientraditionen, die von Shakespeare und Molière herrühren, außer an einigen Orten Bayerns oder bei profanen Festen wie dem Karneval. Das „Material“ war nie verfügbar, bot sich nie als geschichtliche Möglichkeit an, um die Distanz zwischen der hohen und volkstümlichen Kunst zu überbrücken:

Das ist eine sehr allgemeine Frage. Das hängt mit der deutschen Theatertradition, mit der deutschen Kulturtradition zusammen. Das Hochdeutsch, also die deutsche Literatursprache ist ja nicht natürlich gewachsen. Das war eine Kanzleisprache, die verordnet worden ist, die irgendwann durch einen administrativen Akt geschaffen wurde, und sie ist abgeschnitten von den Dialekten. Die Dialekte existieren nach wie vor, das ist eigentlich die Sprache, die sich bewegt, die Hochsprache bewegt sich kaum im Deutschen. Und das war für das Theater immer wieder ein Problem.³²⁹

Das Fehlen der Zwischeninstanz als Nationalsprache akzentuierte bei der späteren Schaffung des Hochdeutschen (einer protokollarischen und diplomatischen Sprache) die „schwierige Erscheinung“³³⁰ Brecht - nach Walter Benjamin ein „Glücksfall“³³¹ in einer gebrochenen Geschichte, die vom „Interruptus“³³² aller gescheiterten Revolutionen seit dem Dreißigjährigen Krieg beherrscht ist - und brachte die nationale Frage zurück auf die Tagesordnung, das Schwere der „deutschen Misere“ *per definitionem*, in der Brecht versuchte, eine gemeinsame Sprache zu schmieden, in der die Virtualitäten des Weimarer Klassizismus endlich aufgehoben sein sollten in seinem historischen Gehalt, als nationale Sprache, in dem, was Hans Mayer später die plebejische Tradition nennen würde³³³, wobei er die Universalität der Form mit dem lokalen gesellschaftlichen Prozess zur Koinzidenz bringt. Darin bestand das einzigartige Maß seiner prospektiven Klassizität, die in die Kontingenz der Gegenwart ihre eigene Tradition und Lesbarkeit einschrieb. Deshalb stellt Müller der

³²⁸ Theodor Adorno. Engagement. A.a.O., S. 422.

³²⁹ Heiner Müller. Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie. In: Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Ffm 1990, S. 141-142.

³³⁰ Heiner Müller. Fatzer+-Keuner. A.a.O., S 33.

³³¹ Heiner Müller. Ein Brief. A.a.O., S 38.

³³² Ebd.

³³³ Hans Mayer. A. a. O. S 309 ff..

totalisierenden und rationalisierenden Tendenz der Haltung in den Parabeln ungeachtet dessen die „gotische Linie“ dieser Archaismen entgegen als überkommenen Rest eines fernen sprachlichen Gedächtnisses.

Im Interview mit Harum Farouki weist Müller eine vermeintliche methodologische Nähe zwischen Godard und Brecht auf. Es gebe bei beiden eine im Abstrakten formulierte Methodologie, die jedoch als Programm undurchführbar sei. Müller antwortet, indem er anführt, dass Godard vielleicht eine wesentliche und der deutschen Tradition immanente Dimension entgeht: Die Sprache von Brechts Theater arbeitet viel mit idiomatischen Eigenheiten, die einem ausländischen Ohr entgehen.³³⁴ In Übersetzungen, sie mögen noch so aufmerksam und präzise gemacht sein, geht diese Eigentümlichkeit verloren, indem das Befremden, das sie in der Originalsprache auslöst, normalisiert wird. Mehr als Stilisierungen und vorsätzliche Archaismen zeigen sie eine Verwurzelung im lokalen Stoff an und markieren seine Differenz hinsichtlich des Hochdeutschen. Die Bewertung der industriellen und modernen Züge von Brechts Werk berücksichtigt in der Sichtweise Müllers nicht die darin enthaltene sprachliche Trägheit.

Bei einer genaueren Übersetzung würde eine solche Perspektive eine unübersetzbare Diachronie miteinbeziehen müssen:

Weil Brecht für mich viel mittelalterlicher ist und viel provinzgebundener, im positiven Sinne. Ich meine, für Ausländer ist der Brecht eine ganz andere Figur als für uns. Wenn man Brecht aus Übersetzungen kennt, kriegt man ein ganz anderes Bild von Brecht, weil das Provinzielle als Qualität wegfällt. Das Regionale fällt weg, und das Mittelalterliche, das Vor-

³³⁴ Vgl. die Kommentare von Roberto Schwarz zur Übersetzung der „Heiligen Johanna“ („A Santa Joana dos Matadouros“. In: „Que horas sao?“ Sao Paulo, Companhia das Letras 1987, S. 87ff). Die brasilianische Übersetzung der „Heiligen Johanna“ von Roberto Schwarz ist ein sehr konkretes Beispiel dafür, wie die Diachronie in eine andere Sprache übersetzt werden sollte. Die Verse Brechts setzen eine lyrische Tradition voraus, die auf Hölderlin reflexiv Bezug nimmt und kein philosophisches Gegenstück in der brasilianischen Literatur hat, folglich also nicht in derselben Weise parodiert werden kann wie im Original. Roberto Schwarz wählte einen volkstümlichen Autor aus der brasilianischen Romantik namens Gonçalves Dias, dessen Verse und rhythmische Muster jedem Schüler bekannt sind, ähnlich wie Schiller in Deutschland. Die Übersetzung von Roberto Schwarz bewahrt die indirekt präindustriellen Aspekte des Brechtschen Handwerks, die vielleicht für ein brasilianisches Ohr nicht offensichtlich wären. Indem er das rhythmische Schema des heroischen Zehnsilblers von Gonçalves als „Modell“ für die Reden der schwarzen Strohhüte in der Heiligen Johanna verwendet, so dass eine sehr markante syntaktische Arrhythmie vorherrscht, gewinnen die Reden, die im Ursprungstext stumpfsinnig und von Brecht sehr gelungen gedrechselt sind, dieselbe Inkongruenz wie im Original und evozieren eine dem Original analoge Wirkung.

Renaissancehafte bei Brecht, und auch das Agrarische. Und der Godard hat den Brecht sicher als einen Industrieautor rezipiert und nicht als einen Bauerndichter.³³⁵

Damit können wir endlich die letzten Folgen von Müllers Kritik an Brecht als „Material“ heranziehen, indem man genau beschreibt, wie das Fragmentarische bei Heiner Müller in der Tat als eine immanente Negation von Sinn und Stimmigkeit wirkt. Behält das Fragment von Müller eine gewisse Kohärenz, ohne die es nicht als Kunst in der „Eleganz der Form“ zu kennzeichnen wäre, ohne die die Rezipienten nur Erfahrungen machen würden, die von anderen lebensweltlichen ununterscheidbar wären? Behält auch das Fragment von Müller als ästhetische Reduktion des institutionalisierten Brechtianismus seine Negativität gegenüber der wirklichen Geschichte? Zielt nicht diese Form bei Müller auf die unbewusste Totalität des historischen Prozesses? Doch indem Müller Adorno gegen Brecht wendet, um zu beweisen, dass das Material Brecht als Autor „austreibt“ und seine Intentionen veralten lässt, sollten wir uns fragen, ob die Montage selbst bei Müller noch den Kern der Geschichte erfasst. Dies zu untersuchen, ist Gegenstand des folgenden Abschnitts.

³³⁵ Heiner Müller. Gespräch mit Harub Farocki. In: Rotwelsch. Berlin, 1982, S. 136.

2.5 Die Exterritorialität der Montage und Collage: Aporien des historischen Subjekts bei Müller: Ein Beispiel

„Gegen den Mißbrauch dialektischer Erwägungen für restaurative Zwecke gibt es keinen Schutz.“ (Adorno)

Zu Beginn dieses Kapitels wollen wir nachweisen, dass das wahlverwandtschaftliche Verhältnis zwischen Müller und den vertauschbaren Polaritäten des Brechtschen Materials vor allem als eine Bedeutungspräferenz in der Definition seines eigenen Begriffs vom ästhetischen Material in Erscheinung trat, sei es als Öffnung für neue, durch die Tradition überlagerte Bedeutungsschichten, sei es auch durch wachsende, von der ästhetischen Rationalisierung bestimmte Zwänge und durch die Wirkung des Neuen auf die traditionellen Formen, folglich als Vermittlungsinstanz zwischen den Polen der Einzelwerke und den Kraftlinien der Tradition. In diesem Sinne verwies das Material bei Müller einerseits auf die Ambivalenz zwischen der zunehmenden Eingeschränktheit der technischen Mittel, die den Erfolg der Werke bestimmen und dabei in letzter Instanz die eigenen Normen aufheben, die dem zeitgenössischen ästhetischen Engagement zugrunde liegen – eines der Zeichen für die performativische Krise der historischen Avantgarde -, andererseits aber auf die Öffnung, die dies in der Gleichwertigkeit der Normen und Stile zur Folge hat, aus der er im weiten Repertoire des Erbes, das er mobilisiert, einen Vorteil zu ziehen sucht. Die Kritik des Materials wollte auch bei Brecht den Moment der inneren Aufhebung bewahren, d. h. den Übergang zu den marxistischen Kategorien, in dem Müller den ungelösten Zusammenprall zweier Haltungen in demselben Material erkennt, und zwar in Form einer polaren, umkehrbaren ästhetischen Wertigkeit, versinnbildlicht in „Fätzer +/- Keuner“, die zwischen der in die Parabelform mündenden Disziplin und der Anarchie oszilliert. Fassen wir zum letzten Mal dieses Argument zusammen.

Müller stellte klar, dass die Wahl der Parabel – einer *per definitionem* traditionellen Form -, die auf die Erfahrung des ausgedehnten Exils folgte, nicht anscheinend nur einen Rückschritt als „reaktionäre“ bornierte Weisheit³³⁶ darstellte gegenüber dem technischen Stand der vorausgehenden Experimente mit dem Lehrstück, der im Problem des „Fätzer“ seinen Höhepunkt erreichte, als nämlich seine formale Schließung ihm die nötige Dauerhaftigkeit sicherte angesichts einer destruktiven Zeitlichkeit, die durch den Widerstand gegen den Faschismus Eingang gefunden hatte. Es handelte sich auch um die Last der vereinfachenden und linearen Kategorien des Marxismus, vor allem der Vorstellung der

³³⁶ Heiner Müller. Ein Brief. A.a.O., S. 39.

Klasse als einer homogenen historischen Totalität, von der aus Brecht eine Synthese der Erfahrung des deutschen Proletariats suchte, eine Perspektive, deren konkrete Erscheinungsform sich schon im Exil verlor und sich allmählich in „Fiktion“ verwandelte. Folglich sollte sich das materiale Exil formal in der späteren Spaltung im Inneren des Brechtschen Werks in der Form der Parabel widerspiegeln, nämlich in dem Widerspruch zwischen einem neuen technischen Horizont, der den Anachronismus der Form betonte, gegenüber jenen neuen mikrostrukturellen Realitäten³³⁷, die sich nicht in diesem Netz verfangen. Faktisch steht dies im Zentrum der Kritik Müllers an Brechts Wahrheitskern, und von daher können wir seine Arbeit und die Funktionalität seines Materialbegriffs verstehen, sei es als Versuch einer Korrektur des Modells, indem er es auf seinen wahren Boden, nämlich den spezifisch deutschen Stoff, sein Eigengewicht als „gotische Linie“³³⁸ zurückführt: eine Kontinuität in der Zerstörung, die vermieden werden sollte³³⁹, sei es als ein hermeneutischer Schlüssel zu seinem eigenen Begriff von literarischer Tradition, von dem er aus andere Vermächtnisse zu operationalisieren versucht.

Mit anderen Worten verweisen diese innere Polarität und die Wertigkeiten des Materials für Müller auch auf das Altern der Modernität Brechts oder auf seine archaischen und vorindustriellen Züge in der Linie Adornos, bei der die Kraft einer Tradition, die sich selbst hervorzubringen sucht durch die Synthese ihrer noch nicht entwickelten Inhalte - wie die Annäherung Brechts an gescheiterte Ausläufer der Weimarer Klassik („Der Hofmeister“, z.B.) bezeugt -, in Konflikt tritt zu der durch das Neue bewirkten Diskontinuität und Entnormativierung, welche die Parabel und die Weisheitsform zu einem unhaltbaren Anachronismus in ihrem Epizentrum macht. Müller wiederholt, dass das formale bzw. doppelte Exil die Autorschaft notwendigerweise aus ihrem eigenen Territorium historischer Wahrscheinlichkeit ausschließt und den Autor somit aus seinem Material herausstößt. Doch ist es gerade diese Austreibung, in der das Werk schließlich sein reales Fundament in der Geschichte findet, in der Entledigung von den empirischen Kontingenzen des Subjekts: „Brecht gegen Brecht (...) Brecht überlebt sie, indem er sich herausschießt“³⁴⁰.

Wir haben dabei auch schon auf die bemerkenswerte Übereinstimmung des zentralen Arguments von Müller zu ‚Fatzter +/- Keuner.‘ über das vorindustrielle und vorkapitalistische

³³⁷ Heiner Müller. Fatzer+/-Keuner. A.a.O., S. 34.

³³⁸ Heiner Müller. Krieg ohne Schlacht. S. 225.

³³⁹ Heiner Müller. Fatzer+/-Keuner. A.a.O., S. 32.

³⁴⁰ Ebd., S. 36.

Residuum der Weisheit mit der klassischen These Adornos in dem Essay ‚Engagement...‘³⁴¹ zugunsten der Brechtschen Theaterform hingewiesen, die durch ihre Sorgfalt und solide Handwerklichkeit – fast unbemerkt wiederherstelle, was die anfängliche Intention zerstören und verfremden wollte. Ebenso wie Frederic Jameson sieht Müller bei Brecht in der Verbindung von politischer Haltung und literarischer Produktion den materiellen Kern der Methode seiner Dramaturgie, indem er glaubt, das postume Schicksal Brechts, seine Kanonisierung zum Klassiker, lasse es angebracht erscheinen, Brechts Verfremdungskonzept selbst zu ‚verfremden...‘, um es zu verteidigen: ‚Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren ist Verrat...‘³⁴²

Das Prinzip der Abstraktion stellt bei Brecht aber nahezu ironischerweise und gegen die ursprünglichen Absichten der Verfremdung gerade die poetische Kraft der Gestaltung wieder her, die sich selbst erzeugt oder, wie Müller in ‚Fatzer+/-Keuner‘ Brecht als Opfer seines eigenen Handwerks sieht („indem er sich herausschießt“), eine eigene Dynamik erlangt und dabei die doktrinären Prämissen seines Engagements aufs Spiel setzt. Es ging indessen für Müller darum, den Moment zu isolieren, in dem die gestalterische Kraft sich nicht in ein Modell verwandelt, wie in ‚Fatzer‘, scheitert und einen Bruch offen legt, der durch die gesamte deutsche Intelligenz geht. In diesem Sinne hatten wir auch gesehen, wie Müller diesen Moment ideologisierte, indem er *ex negativo* dem Fragment den exemplarischen Wert eines ‚Nichtwerks‘ zuschrieb und so teilweise die ganzheitliche und zusammenhangstiftende Perspektive verlor, die das Werk Brechts organisiert und sich nicht an einem Punkt festmachen lässt.

Mit Peter Bürger – der in jenem ‚Dezisionismus‘ des Adornoschen Theorems von der Einheit des Materials einen der Gründe für die vorzeitige Entkräftung der neuen Musik ausgemacht hatte, dort, wo eine immanente und selbsterzeugte Notwendigkeit von Kontinuitäten in der Entwicklung der Materialien im Bereich der Moderne bis zum Ende des Zyklus der historischen Avantgarden offenkundig wurde – bemerkten wir, dass Müller von dem Punkt der maximalen polaren Annäherung an Brecht aus, den zeitlichen Wahrheitskern des Materials als Gravitationsfeld definierte, das er überwinden müsse in dem Versuch, jene in ihrer Überlieferung verdunkelten Schichten zu funktionalisieren. Mit anderen Worten bietet sich Brecht für Müller auch als methodologischer und formaler Horizont an, von dem aus er

³⁴¹ Theodor Adorno. Engagement. A.a.O., S. 415-416.

³⁴² Heiner Müller. Fatzer+/-Keuner. A.a.O., S. 36.

versucht, andere Vermächtnisse angesichts des schnellen Veraltens der Moderne zu operationalisieren, ein konkretes Beispiel also für die Konstituierung einer modernen Tradition, die sich selbst konstruiert und destruiert und dabei die eigene Pädagogik in ihre *durée* miteinschreibt.

In dem Maße aber nun, in dem Müller einen Materialbegriff hermeneutischen Sinns zu formulieren versucht, der seine Reflexion organisiert, die ihn zur synthetischen Herstellung der Fragmente in dieser Tradition tendieren lässt, ist es möglich und notwendig, den Begriff auf die eigene Evidenz seiner Form zurückzuwenden und sich zu fragen, wohin sie zeigt, nämlich auf jenen außerästhetischen Raum, in dem sie faktisch ihre Relevanz erlangt. Wenn eine der bei Müller immer wiederkehrenden Metaphern zu diesem Prozess auf die Seismographie verweist, wie wir schon angemerkt haben, so verbreitete er im Verlauf seiner Theaterarbeit und in vielen seiner Essays das Benjaminsche Bild der absoluten Spiegelung zwischen Signifikant und Signifikat, der astronomischen Konjunktion des Zenits zur Mittagsstunde, einen Nullpunkt der Zeitlichkeit, an dem die Bedeutungen, die Bilder und das Werden der Tradition erstarren und darauf warten, dass ein neuer Blick ihre Kehrseite erhellt, wie Hans Thies Lehmann in seiner Analyse der „Bildbeschreibung“ aufzeigte³⁴³, und zwar in Form eines Blickes, sichtbar im textuellen Zwischenraum „zwischen Blick und Blick“³⁴⁴, so Müller, um die Möglichkeit einer anderen Lektüre in dem Paradox einer „unsichtbaren Unsichtbarkeit“³⁴⁵ konkretisieren zu können. Die Möglichkeit, auf das „Weiße der Augen der Geschichte“ in diesem Zenit („ALLES GESEHN“)³⁴⁶ zu schauen, so die kafkaeske Blindheit der modernen ästhetischen Erfahrung, bezieht sich folglich nicht nur auf eine Erschöpfung aller Utopien, als „Nullpunkt“ von Werk, wie Müller selbst einmal formuliert³⁴⁷, sondern sie enthält auch eine Gesamtsicht der Tradition oder besser des Risikos ihrer Erstarrung zu einer Metaphysik, die ihren gegenwartsbezogenen lebendigen und pädagogischen Sinn zerstört und damit ihre Überlieferung durch die Fixierung auf einen Punkt bedroht.

³⁴³ Hans-Thies Lehmann. Theater der Blicke. In Dramatik der DDR. Hg. Von Ulrich Profitlich. Ffm 1984, S. 186-202.

³⁴⁴ Heiner Müller. Bildbeschreibung. In: Shakespeare Factory 1. Berlin 1989, S. 9.

³⁴⁵ Hans-Thies Lehmann.. A.a.O., S. 191.

³⁴⁶ Heiner Müller. Bildbeschreibung. A.a.O., S. 9.

³⁴⁷ Vgl. „Und mit Bildbeschreibung ist eine bestimmte Phase für mich auf einen Punkt gebracht, auf einen Endpunkt oder Nullpunkt.“ Heiner Müller. Gesammelte Irrtümer 1, S. 184.

Was Müller wiederholt zu sagen scheint in diesen Jahren, ist, dass die Lesbarkeit der Tradition nur außerhalb dieser Konjunktion möglich ist. Dieser diskursive Zenit stellt folglich nicht nur einen Sammelpunkt aller Utopien am Himmel der Geschichte dar, sondern den Anfang seines Prozesses der Säkularisierung und des Untergangs der Bilder auf dem Boden der konkreten Erfahrung, in der sich, wie das Gedicht „Bilder“ phänomenologisch beschreibt³⁴⁸, jene Kategorien in der Läuterung vom Rückstand der Metaphysik des Schönen durch die räumliche Relativierung der Bilder artikulieren, die allmählich durch die Erziehung der Sinne historisiert wurden. Müller blieb, zusammenfassend gesagt, im materialistischen Bereich der Form immer einem Konzept der ästhetischen Produktivität verbunden, das in der Materialidee die Form selbst der Vermittlung zwischen Tradition und Einzelwerken findet.

Bis jetzt hat man in der Forschung immer hervorgehoben, was Heiner Müller stets über sich selbst behauptet, dass die *politische Bedeutung* seines Werks in der „Eleganz der Form“ liege, in der Immanenz der autonomen Form. Doch wissen wir, dass der Materialbegriff als „Selektion“ notwendig auf jenen Raum verweist, der außerhalb desjenigen, was nicht gebildet ist, verbleibt, d.h. die Selektion des Materials enthält sowohl das Moment der mimetischen Erfassung als auch dasjenige, das dieser Erfassung entgeht und sich vom konstruktiven Moment unterscheidet, vom gänzlich Gebildeten und Gestalteten³⁴⁹. Das Material zeigt damit bei Müller auf den Prozess, durch den diese Selektion als Restriktion notwendig auf eine Öffnung hin folgt. Wenn die Meisterwerke „Komplizen der Macht“ sind³⁵⁰, dann weil sie ein Inseldasein in der falschen Autonomie des Ästhetizismus führen, der die Institution Kunst ummauerte und ihren Übergang auf das neue Terrain vorbereitete, auf dem die Pluralität der Stile es für Müller möglich macht, die vollständige Universalität der Moderne an der Peripherie zu erkennen. Der Ästhetizismus des *l'art pour l'art* als Illusion einer endgültigen und unbedingten Autonomie der künstlerischen Souveränität, eine der grundlegenden Mythologien des modernen Titanismus des Künstlers, war auch eine eurozentrische Illusion, welche die Universalität seines Projekts herausforderte. Gerade im Namen dieser Universalität, die einen erweiterten Materialbegriff darstellt, verwies Müller auf

³⁴⁸ Vgl. Genia Schulz. Heiner Müller. Stuttgart 1980, S.169ff. Vgl. auch Genia Schulz. Der zersetzte Blick. Sehzwang und Blendung bei Heiner Müller. In: Material. Texte und Kommentare. Hg. Frank Hörnigk. Leipzig 1990, S. 165-182.

³⁴⁹ Theodor Adorno. Ästhetische Theorie. A.a.O., S.174-175. Vgl. Peter Bürger. Mimesis und Rationalität. In: Prosa der Moderne. Ffm 1988, S. 255.

³⁵⁰ Heiner Müller. Der Schrecken ist die erste Erscheinung es Neuen. Zu einer Diskussion über den Postmodernismus in New York. A.a.O., S. 22.

den „neuen Realismus“ als Produkt einer Resemantisierung des Werkbegriffs, ausgehend vom Vermächtnis der Avantgarden.

Im Jahr 1979 schien Müller in „Der Auftrag“ diesen Prozess an den Rand des Systems zu verschieben, in das er noch eine emanzipatorische Virtualität projizierte. Aber in Rahmen desselben Prinzips eines raschen Veraltens des modernen Materials haben wir schon im ersten Kapitel auf die Aporie hingewiesen, dass wir nicht mehr die immanente logische Entwicklung der Kunst mit einem einzigen modernen Material verbinden können, woraus der bleibende Zweifel Adornos gegenüber dem Prinzip der Montage erwuchs, dem Prinzip der Moderne *par excellence*, im Gegensatz zur immanenten Durchbildung der Form. Und wie wir dort mit Peter Bürger aufgezeigt haben, musste die ästhetizistische Strenge Adornos auf ernstliche Schwierigkeiten stoßen, wenn sie sich in einer peripheren Umgebung behaupten wollte, wo die Form unmittelbar nach einer sozialen Entsprechung verlangt und das Gewicht der äußeren Realität in den gesonderten Raum der Form einbricht und sie notwendigerweise mit ihren unreinen Bedeutungen auflädt. Das bedeutet, dass einige der grundlegenden Postulate dieser Ästhetik an der Peripherie im buchstäblichen Sinne den Wert des regressivsten ästhetischen Konservatismus erhalten würden. Wenn Müller wiederholt behauptet, dass die politische Bedeutung seines Engagements in der „Eleganz der Form“ liege, von deren Autonomie man auf keinen Fall zum Verschwinden der Kontingenzen des historischen Subjekts in der Eigenbewegung des Materials gelangt, d.h. dessen wachsende Unmöglichkeit gegenüber dem Wirklichen, so muss man sich fragen, welches denn die äußerste Grenze dieser Form als „Unmöglichkeit“ ist, wann sie schließlich mit der höchsten historischen Stunde konvergiert, auf die sie abzielt, den Zenit zur Mittagszeit.

Diese Grenze bedeutet, wie wir schon wissen, bei Müller aus der Metapher von Walter Benjamin „die Stunde der Weißglut“.

Es schien schon früher in der Forschung zu Müllers Werdegang als Autor der damaligen DDR das erdrückende Gewicht der ideologischen Schwere zu gehören, das den Verdacht erregt, von seiner inneren formalen Wahrheit abzulenken, d.h. von seiner Autonomie als „Grenzübergänger“, der sich als Zeichen des Zeitgeists versinnbildlicht hat. Das Werk Müllers muss *gegen und über dieses Gewicht hinaus gelesen und interpretiert werden, und dieser Raum liegt jenseits der Politik.*

Als der Lukács-Anhänger Wolfgang Harich Müller in der Polemik gegen „Macbeth“ am Anfang der siebziger Jahre in „Sinn und Form“³⁵¹ die regressiven Eigenschaften seiner Form zum Vorwurf machte, in Analogie zum australischen Dingo, der sich vom Haustier wieder zum wilden Tier zurückentwickelte, verband er diese barbarisierende Weltsicht mit einer Haltung gegenüber dem Erbe im Sinne eines ästhetischen Parasitismus und der Plünderung seiner Produkte. Mit anderen Worten, nicht nur die Müller „unterliegende“ Weltsicht sei regressiv und folglich „metaphysisch“ wie die der historischen Avantgarde eignete nach Lukács in seinem Essay „Wider den mißverstandenen Realismus“³⁵², sondern dieser Stillstand führe notwendig zu einem ausbeuterischen Verhältnis zum Erbe als bloßes „Umschreiben“³⁵³ von Klassiker. Andere Kritiker wie Dieckmann wiesen zu jener Zeit auf die Notwendigkeit eines „dialektischen Umgangs“³⁵⁴ mit dem Erbe hin und verteidigten so Müllers Eingriff in dieses Material. Die Kritik Harichs verband das Fragmentarische bei Müller eindeutig mit der Tradition „von außen geleiteter Intellektueller des Avantgardismus“³⁵⁵, der eine Metaphysik der Geschichte auflastete, ein Argument, das bei Lukács zu der irrigen Ansicht führte, Kafka aus dem Zentrum der Moderne auszuschließen.

Der Verdacht einer „Metaphysik“ der Geschichte und der Gewalt sollte Jahrzehnte später in den Arbeiten von Richard Herzinger³⁵⁶ wiederkehren und auf der Stufe einer intensiveren Ausarbeitung vor allem bei Horst Domdey³⁵⁷, bei dem in aller Klarheit die Bindung Müllers an eine antimoderne Weltsicht erscheint und die Fragen nach der Form nur angeblich in den Hintergrund gerückt werden.

In der Tat ist es so, als sei wirklich ein Tabu der Forschung zerbrochen. Wenn man teilweise Marianne Streisand zustimmen kann³⁵⁸, dass Herzinger in seiner Schrift sich einer sehr elementaren und naiven Vorstellung von Form bedient, nämlich der Dichotomie zwischen Form und Inhalt, die dem Materialbegriff als demjenigen, was gebildet ist,

³⁵¹ Wolfgang Harich. Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß - aus Anlaß der 'Macbeth' - Bearbeitung von Heiner Müller. In: Sinn und Form. 1973, H. 1, S. 209.

³⁵² Georg Lukács. Wider den mißverstandenen Realismus. In: Georg Lukács Werke Essays über Realismus. Bd. 4. Berlin 1971. S. 457-603.

³⁵³ Wolfgang Harich. A.a.O., S. 189ff.

³⁵⁴ Friedrich Dieckmann. Antwort an Wolfgang Harich. In: Sinn und Form. 1973. H. 3. p. 686.

³⁵⁵ Wolfgang Harich. A.a.O., S. 216.

³⁵⁶ Vgl. Richard Herzinger. Masken der Lebensrevolutionen. München 1992.

³⁵⁷ Vgl. Horst Domdey. Produktivität Tod. Das Drama Heiner Müllers. Köln 1998.

³⁵⁸ Marianne Streisand. Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, n. 2. 1994. Bern, S. 457-460.

entgegengesetzt ist, *so ist die Perspektive der Analysen von Domdey gänzlich konvergiert und durch die immanente Analyse dieser Formalisierung geprägt greift diese deutlich auf einige Schlüsselargumente der Adornoschen Ästhetik zur Montage zurück.* Und hier entsteht das Problem, da gegen dieses Argument hinsichtlich der Art und Weise, durch die es der Form einen Vorrang einräumt, nichts eingewendet werden kann.

Wir wollen hier nur kurz die Hauptlinien von Domdeys Argumentation zu der Weltsicht bei Müller aufgreifen. Domdey beobachtet bei Müller eine grundlegende Disqualifizierung der Politik³⁵⁹ als Sphäre der Vermittlung, und zwar in der monumentalen Personalisierung der Gewalt gegenüber den abstrakten Systemprozessen der Moderne:

Das schreckliche Heil imaginiert Müller als das „Ende der Politik“. Entscheidend für den Fortschritt sei zunächst der „Blick im Auge der Geschichte“. Dieser „Blick in die Sonne“ mache zwar blind, sei aber „das Ende der Politik und der Beginn einer Geschichte des Menschen“.³⁶⁰

Was letztendlich zu einer Geschichtsfälschung durch einen eschatologischen Millenarismus führe, indem Elementarkräfte heraufbeschwört werden, die sich der Warengesellschaft entgegenstellen. Der „Dionysoskult“ bei Heiner Müller ist Ausdruck „eines Ekels an Politik, soll beglaubigen, Geschichte werde human, wenn das ganz Andere kommt, Nichtpolitik“³⁶¹. Wir können hinzufügen, dass diese Mythologie zugleich im Fahrwasser des von Habermas diagnostizierten „jungen Konservatismus“³⁶² steht.

Nach Domdey setzt Müller die organische Einheit und Erinnerung einer intellektuellen Erfahrung voraus, die er bewahren möchte. Das ganz Andere dieser Politik erscheint auf der Hochzeit von Marxismus und Moderne. Domdey wird noch schneidender, wenn er zeigt, wie Müllers Weltanschauung eine konsistente Kritik des Stalinismus umgeht, denn Auschwitz ist für ihn eine exklusive Angelegenheit des Westens:

Diese Bild-Welt negiert, daß Tod unter Eichmann und Stalin Verwaltungsarbeit ist. Daß Tod im zwanzigsten Jahrhundert exterminieren bedeutet, vergasen, verdampfen (Hiroshima), vergiften oder *versaften*. (...) Der Mythos seine Grenze am Völkermord als Industriepolitik. Angesichts der technischen Entwicklung wird seine Anwendung ästhetisch fragwürdig.³⁶³

³⁵⁹ Horst Domdey. A.a.O., S. 10.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Ebd., S. 131.

³⁶² Jürgen Habermas. Die Moderne ein unvollendetes Projekt. A.a.O., S. 191.

³⁶³ Horst Domdey. A.a.O., S. 13.

Mit anderen Worten bewege sich diese Weltsicht immer diesseits der Moderne und enthülle die Unzulänglichkeit im Wunsch nach imaginärer „Kompensation“³⁶⁴ für das Scheitern des sozialistischen Experiments durch ein monumentales semantisches Feld, das ihm eine epische Dimension verleiht in der Personalisierung der Gewalt: „Müller verfälscht Geschichte zur Triebgeschichte und verwandelt Sachgewalt zur Persongewalt“³⁶⁵.

Nun wären diese Argumente nicht stichhaltig, wenn sie sich nur auf die Erklärungen des empirischen Subjekts Heiner Müller bezögen, doch überraschenderweise verweisen sie auf die Funktion eines rhetorischen Strukturprinzips im Spätwerk, dessen Aussage hier in seinen Einzelheiten beschrieben wird. Die Fälschung der Geschichte und ihre Mythologisierung vermittelt eines universalen Subjekts anlässlich von Müllers Rede „Die Wunde Woyzeck“, zeigt Domdey in seinem Essay „Das historische Subjekt bei Heiner Müller“³⁶⁶, ist eine Montage, eine Verfälschung, bei der – und hier könnten wir im genuinen Sinn auf einen Ausdruck von Adorno zur Idee der Versöhnung bei Lukács zurückgreifen – das Phantasma oder die Illusion des universalen Subjekts quasi um jeden Preis „erpresst“ wird³⁶⁷. Domdey selbst scheint diese Tatsache, trotz der Akribie und Genauigkeit seiner (zutreffenden, was die ideologischen Plattitüden von Heiner Müller betrifft, insbesondere das irritierende Pathos eines Nietzsche) Ausführungen gar nicht zu bemerken, dass er in der Tat die Montage selbst als Prinzip der Moderne desavouiert. Domdey zufolge simuliert Müller in der Linearität des Diskurses die „Organizität“ des Subjekts. Der Montage liege ein Akt der Gewalt zugrunde, lautet eine der grundlegenden Überzeugungen, von denen die Analyse ausgeht. Müller strebe danach, eine Kontinuität um jeden Preis zu erpressen, um das monumentale Versagen der sozialistischen Erfahrung in seiner Dämmerung zu legitimieren, die nicht existiert, indem er die Geschichte und das Leiden einer intellektuellen Generation im Niedergang bei der Suche nach einem letzten Sinn ihrer intellektuellen Erfahrung monumentalisiert:

Die Energie, mit der Müller Mythosmaterial auf die Bühne wirft, hat aber auch Bezug ins Vergangene, ist Abwehr gegen die Konsequenzen der Desillusionierung. Die Feier des Tods wird aufgeboten gegen die Opfer, sozialistische Vergangenheit darf nicht sinnlos gewesen sein.³⁶⁸

³⁶⁴ Ebd., S. 114.

³⁶⁵ Ebd., S. 14.

³⁶⁶ Ebd., S. 105-134.

³⁶⁷ Theodor Adorno. Erpreßte Versöhnung. In: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Bd. 9. Ffm 1983, S. 264.

³⁶⁸ Horst Domdey. A.a.O., S. 15.

Hendrik Werner charakterisiert die Analyse Domdeys pointiert als „Kriminalisierung der Reihung“³⁶⁹, ohne dabei aber eigentlich zu erfassen, was wirklich gesagt und beschrieben wird und ohne sich auch der realen Konsequenzen bewusst zu werden, die von dieser Analyse für das Verständnis des Müllerschen Verfahrens selbst in seinem Gesamtzusammenhang ausgehen. Es ist Domdeys Absicht, die rhetorische Form in ihrer elementaren Dynamik zu untersuchen, d.h. in der Art und Weise, wie sie konkrete und abstrakte Elemente, reale und fiktive Figuren zusammenführt, und er gelangt zu dem Schluss, dass die von Müller bewerkstelligte Montage in ihrem Gehalt unmöglich ist, ohne dies zu behaupten. Mit anderen Worten, es wird keine Möglichkeit mehr geben, die verlorene Einheit von Utopie und Geschichte zu kompensieren. Die Kompensation erfolgt in einer imaginären und schrillen Weise nicht „pour épater le bourgeois“, aber „le citoyen“³⁷⁰.

Betrachten wir noch einmal genau Domdeys Beschreibung. Vom rhetorischen Gesichtspunkt aus und in Anbetracht der Linearität des *Diskurses* ist die Montage nur durch eine „Reihung“ möglich, die im Innern des Diskurses ein *Telos* als Figuren und Metamorphosen ein und derselben Kraft einem geschichtsteleologischen Muster entsprechend³⁷¹ im Bereich des Wahrscheinlichen bildet wie etwas in sich Geschlossenes, das seine eigene Kausalität erzeugt. Der Ausschnitt impliziert dabei auch unzweideutig Ellipsen zwischen den Elementen, die auf Analogien beruhen, welche in letzter Instanz ein Werturteil implizieren. Ihr Zusammenhalt ist intern und gründet in einer Verwandtschaft, die an der Grenze zur natürlichen Welt verläuft, denn die Figuren treten in den tellurischen Bereich und in die Welt des Infernalen in zwei Ausrichtungen: eine aufsteigende und eine absteigende, eine maskuline und eine feminine³⁷². Die naturbezogenen Metaphern evozieren also nach Domdey eine *Schwelle* der Transformation, doch in ihrem Urgrund finden wir nicht die Veränderung, sondern vielmehr die Unbeweglichkeit des Mythisch-Immergleichen, da die metaphorischen Bilder lediglich „verstärkender Ausdruck des historischen Faktums“³⁷³ sind.

Durch die Reihung, bemerkt Domdey schließlich, bildet sich eine „kollektive Identität“³⁷⁴ zwischen heterogenen sowie zeitlich und räumlich entfernten Elementen. Sie

³⁶⁹ Hendrik Werner. In: Bibliographie Heiner Müller 1948-1992. Hg. Ingo Schmidt und Florian Vaßen. Bielefeld. 1993, S. 358.

³⁷⁰ Horst Domdey. A.a.O., S.113.

³⁷¹ Ebd., S. 109.

³⁷² Ebd., S. 107-108.

³⁷³ Ebd., S. 121.

³⁷⁴ Ebd., S. 108.

treten in neue Konstellationen durch die Multiplikation der Ähnlichkeiten. Somit sehen wir uns nicht mehr einem begrifflichen Denken gegenübergestellt, sondern einem mythischen.

Vom rhetorischen Gesichtspunkt aus ist jede Metapher das Ergebnis der Überlagerung eines realen Ausdrucks mit einem imaginären, dessen *willkürlicher* Charakter offenkundig ist. Der starke Ausdruck bei diesem Vergleich ist der reale Ausdruck, der grundlegende Bedeutungsträger. Die „Reihung“ oder *amplificatio* vollzieht eine Verkehrung zwischen der referentiellen und der figurativen Ebene. Eines ihrer Merkmale ist auch die „Parteilichkeit“ (parteiische *amplificatio*), wie Lausberg uns in seinen „Elementen der literarischen Rhetorik“ lehrt³⁷⁵. Dies ist auch ein moralisches Urteil über die Geschichte der Rache. Die Verkettung schafft oder simuliert eine innere Kausalität. Die Bilder erzeugen sich sozusagen ausgehend von den Analogien ihres Paradigmas, in diesem Fall zu monumentalem Maß vergrößert, in der Reihenfolge ihres Erscheinens.

Domdey zeigt in seinen Beobachtungen, wie im ersten Teil des Textes, eine historische Verwandtschaft zwischen zwei Familien im „genealogischen Zusammenhang“³⁷⁶. Bewirkt durch Metamorphosen entwickeln sich zwei verschiedene Abstammungslinien, nämlich eine männliche und eine weibliche. Die erste macht Woyzeck zu einem Apparat des Staates, dessen Herrschaft den Dolch in seine Hände gelangen lässt, der seine „Arbeiterklassen-Schwester“ Rosa durch den Jäger Runge ermorden wird, mit keinem geringeren als Kafka als Zeugen. Die Wunde wird zum Bergwerksschacht und leitet uns in die Unterwelt, wo eine seltsame Reihe von „untergetauchten“ Schriftstellern leidend ausharrt, Georg Heym, Kleist, Brinckmann und Konrad Bayer. Die Füße des Riesen (eine Anspielung auf den Fuß des „kollektiven Subjekts“ in „Die Maßnahme“) verweisen auf die letzte Verwandlung Zarathustras durch das dionysische Lachen, in dem das Haustier zum Raubtier wird. Die Reihung vollendet sich in der Einpassung der Figuren in eine arkadische Landschaft. Diese Konstellation befindet sich in einem Prozess des Untergangs³⁷⁷, des Niedergangs zur Erde, aus der sie dionysisch wiedererstehen wird.

Männliche Konstellation (Untergang Woyzecks):

Woyzeck > Staatsapparat > Jäger Runge > Goyas Riese in arkadischer Landschaft > Vater der Guerilla

³⁷⁵ Heinrich Lausberg. Handbuch der literarischen Rhetorik. München 1960, S. 220-221.

³⁷⁶ Horst Domdey. A.a.O., S. 115.

³⁷⁷ Ebd.

Auf der Ebene der weiblichen Figuren zeichnet sich dagegen, wie Domdey bemerkt, eine Kette von Metamorphosen, „stärker Architektonischem verhaftet“³⁷⁸ ab, die zum Teil aufsteigend erscheint und in Opposition zu dem von Woyzeck in die Wege geleiteten Untergang steht. Die Reihung mündet in zwei errichtete architektonische Bezugsgrößen: die Mauer Berlins und die kolossale Statue auf dem Mamaihügel in Stalingrad (eine Frau, die ein Schwert angelegt hat, das nach Westen zeigt, ähnlich der Freiheitsstatue bei Kafka. Diese Opfer- und Henkerfamilien bedingen sich gegenseitig im Kampf und vermischen die zeitlichen Koordinaten eines aus Gewalt und Rache gewirkten Teufelskreises.

Weibliche Konstellation (in architektonische Bezüge übersetzt)

Maria > Rosa Luxemburg (Berliner Mauer als „Panzerzug der Revolution“) > Kriemhild > Siegesdenkmal (Mamaihügel in Stalingrad)

Für Domdey erzeugt die konstitutive Abstammungslinie von monumentalem Charakter Resonanz eines enigmatischen und „heimlichen“ Kollektivs³⁷⁹. *Als Abstammungslinie stellen die beiden Reihungen ein expandierendes Kollektiv dar und verweisen auf die Gegenwart*, wobei die Expansion nicht ohne Schwierigkeiten abläuft und in einigen Momenten Schwächungen erleidet. Das „Golgatha“ Woyzecks scheint zu einem Schluss zu kommen mit der obersten Kategorie, der Geschichte, Synthese der räumlichen Metamorphosen, die sich verzeitlicht und vereint haben. Die Kette der Verwandlungen scheint von derselben blinden Kraft durchdrungen zu sein, denn die vermeintliche momentane Schwächung, die sich auf die Opfer der verschiedenen Kriege, seien es Bürgerkriege oder imperialistische Kriege, bezieht, verhindert nicht ihr Wiederaufleben. So erschiene der Prozess Domdeys These als eine Reihe von aufeinanderfolgenden Versuchen nach einem Modell, das Müller als „Theater der Auferstehung“³⁸⁰ bezeichnet, eine Erinnerung an die Rache, an eine „virile Geschichte“ zu erstellen in Opposition zum immergleichen „Es was einmal“³⁸¹ des Historizismus der Benjaminschen Thesen. Die Kette der individuellen Opfer erlangt dabei nur einen Sinn in der Verwirklichung des Kollektivs, dessen letzten Sinn uns nur die Geschichte enthüllt. Zusammenfassend kann man sagen, dass der Versuch, um jeden Preis

³⁷⁸ Ebd., S. 107.

³⁷⁹ Ebd., S. 115.

³⁸⁰ Heiner Müller. Taube und Samurai. In Material. Texte und Kommentare. Hg. Frank Hörnigk. Leipzig 1990, S. 50.

³⁸¹ Horst Domdey. A.a.O., S. 113.

ein historisches Subjekt zu formulieren, bei Domdey der offenkundigste Beweis dafür ist, dass Müller nach einem allegorischen Prinzip vorgeht, dem notwendigerweise eine Metaphysik der Geschichte und der Gewalt zugrunde liegt, die sich verewigt. Es handelt sich ein weiteres Mal um den Verdacht gegenüber der Montage als Prinzip der Diskontinuität, durch das Müller versucht, eine virtuelle epische Linie zu erstellen, die nicht über eine neue Mythologie hinauskommt und angesichts jener realen Geschichte, in der sie keine Entsprechung mehr findet, in sich zusammenfällt. In derselben Weise wie für Adorno das schroffe Zusammenrücken von Elementen in der Montage keine „Durchbildung der Form“ leistet, erweist sich Müller als unfähig, aus dieser Zusammenrückung die vermeintliche Organizität abzuleiten, die Domdey als Oberflächenwirkung immer anführt. Doch in Wirklichkeit steht nicht nur die „Resonanz“ mit dem konservativen Feld zur Debatte, sondern das Konzept der Montage selbst aufgrund der willkürlichen Zusammenfügung jener schon erwähnten ungleichen Elemente.

Nun stellt sich aber doch die entscheidende Frage, ob die Unmöglichkeit selbst nicht von Müller in der Dialektik der internen Bewegung des ästhetischen Materials thematisiert wurde. Ist es nicht in Wahrheit das Material selbst, das auf diese Unmöglichkeit verweist angesichts seines raschen Veraltens? Und hatte nicht Müller schon auf eine Öffnung in der Form des neuen Realismus hingewiesen? In „Die Wunde Woyzeck“ scheint Müller eine maximale Annäherung an den „theologischen Glutkern“³⁸² der Geschichte in der Konstellation der Mittagsstunde in Szene zu setzen, die für Domdey durch die Zerreißung vermittelt wird. Wenn wir die Begriffe des Benjaminschen historischen Konstrukts (These 9)³⁸³ auf Müller beziehen, so wird die genealogische Wiedergewinnung der Geschichte nicht in der kumulativen (historizistischen) Aufarbeitung der Ereignisse vermittelt, sondern in ihrer Bewertung von einem „Ursprung“ her. Versucht man die Gestalt der Kraftlinien zu erfassen, die diesen Prozess durchziehen, so scheint z.B. der Ursprungsbegriff bei Benjamin weniger eine chronologische Dimension zu haben als vielmehr den Wert einer Struktur oder eines *strukturellen* Wissens, das von Heiner Müller *bewusst konstruiert* ist. Sie existiert nicht in Wirklichkeit, diese Organizität oder Kontinuität, außer als Effekt. Der Ursprung als „Monade“ impliziert keine kausale Vorzeitigkeit, sondern die bedeutungstiftende Rückwendung der Gegenwart auf eine verpfändete Vergangenheit mittels einer Konstellation, in der die Ereignisse als Nichtidentität wiederkehren. Für Müller ist diese

³⁸² Heiner Müller. Fatzer+/-Keuner. A.a.O., S. 30.

³⁸³ Vgl. Walter Benjamin. Über den Begriff der Geschichte. In: Gesammelte Schriften. Hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I-2. Ffm 1996, S. 698-699.

Erscheinung in der Linearität des Diskurses „der Augenblick der Wahrheit, wenn im Spiegel das Feindbild auftaucht“.³⁸⁴ Die Metamorphosen der Figuren würden für Müller die Suche nach der grundlegenden Nichtidentität repräsentieren, in der die Vergangenheit wiederkehrt, sobald sie durch die Montage rekonstruiert wird.

Ein weiteres Mal verdeutlicht Müller die tellurische Verbindung, wie in „Der Auftrag“, zwischen der Peripherie und dem Wiedererstehen der Hoffnung. Wir glauben jedoch, dass Domdeys Analyse in ein kritisches Problem mündet, das nicht im performativen Bereich jener Krise der Materialien und des raschen Veraltens der Moderne gelöst werden kann, denn sie stellt diesen Materialbegriff in Frage, indem sie auf seine äußeren Grenzen verweist. „Die Wunde Woyzeck“ ist insofern exemplarisch, als sie eine klare Grenze der Annäherung an den heißen Kern der Geschichte zu formulieren scheint. Grundlegend in der Analyse von Domdey ist auch der begleitende Blick auf die „Montage“, der das Phantasmagorische seiner Bewegung aufzeigt, die nicht von der nachdrücklichen Bestätigung der Geschichte getragen wird.

Es scheint innerhalb dieses Paradigmas keine Lösung für das Problem der Montage zu geben. Wir wollen deshalb nun sehen, auf welche Weise die am weitesten entwickelten Verfahren der europäischen Avantgarde und der Materialien und vor allem des Konzepts der Montage eine nichtantagonistische Wertigkeit annehmen in einer peripheren Umgebung, in der sie nicht auf dieselbe selbstregulierende Kraft der Tradition stoßen, um ihnen Widerstand zu bieten. Die Ausweitung der Moderne auf die Peripherie bezeichnet einen wesentlichen Moment der Geschichte der europäischen Moderne selbst. Wenn die Metapher des Antipoden bei Müller in „Der Auftrag“ irgendeine Funktion besitzen soll, die über eine rein rhetorische hinausgeht, so muss sie auf die vertikale Bewegung in seinem Werk verweisen, in Hinsicht auf die Peripherie, wo er ein wirklich Anderes auf dem Pfad der realen Geschichte sucht. Der Name Oswald de Andrade war Müller bei seinem Besuch in Brasilien 1988 sicherlich nicht vertraut, aber sein Werk hätte bei der Annäherung an das zivilisatorische Programm einer kulturellen Entkolonisierung an Bedeutung gewinnen können, das Oswald de Andrade mit seiner kulturellen Anthropophagie vorstellte. Dieses ist Gegenstand die Absicht des dritten und letzten Kapitels der vorliegenden Arbeit.

³⁸⁴ Heiner Müller. Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. A.a.O., S. 55.

Kapitel 3

Die Dialektik des Realismus und Fragments in der Peripherie

3.1 Einleitung

So können wir schließlich zum letzten Kapitel dieser Arbeit kommen. Der Begriff des ästhetischen Materials bei Heiner Müller erweist sich als hinreichend komplex und nuanciert, um nicht eine neue Form von Normativität oder historischer Tendenz eines einzigen Materials, wie bei Adorno, zu erzeugen, sondern verweist eher, in allen seinen Wertigkeiten, die wir untersucht haben, auf eine Öffnung und Pluralisierung der Bedeutungen. Wir haben auch gesehen, wie Müller dieses Modell des synthetischen Fragments benutzt, um die Radikalität der deutschen Geschichte zu verstehen, und wie er insbesondere im Fall der Erfahrung Brechts zeigt, auf welche Weise zu jener Gegenwart, auf die Müller sich als die Aktualität bezieht, d.h. Mitte der siebziger Jahre, noch eine dialektische Lektüre Brechts möglich sei. Doch haben wir, von Beginn der Dissertation an, vor allem gesehen, dass das Werk Müllers mit seinem Materialkonzept auf tiefere Verschiebungen innerhalb der sich ausbreitenden Moderne verweist, wobei es seine komplexe Einheit und die Gleichzeitigkeit von Zentrum und Peripherie mit einbezieht, sowie die Art und Weise, wie sich diese Pole aufgrund der neuen Geschwindigkeit der Rezeptionsprozesse, die das Wirken der historischen Avantgarde zur Routine gemacht hat, reorganisieren.

Als Heiner Müller den Begriff eines „neuen Realismus“ in seiner Rede in New York 1979 erwähnt hat, war „Der Auftrag“ fast schon fertig. Nach seiner Rückkehr aus den Vereinigten Staaten besuchte er auch Mexiko, Bühne der antifaschistischen Intelligenz und von Anna Seghers' Erzählung: „Das Licht auf dem Galgen“. Wenn die Erhabenheit der Landschaft seit diesem Zeitpunkt eine zunehmende Rolle in seiner Reflektionsweise gewinnt³⁸⁵, muss man auch das Gefühl der völligen Unwirklichkeit bemerken, welches ihre

³⁸⁵ Vgl. „Der andere Punkt ist, daß mir die Bedeutung von Landschaft in den USA zum ersten Mal begrifflich aufgegangen ist, wo durch die Ausdehnung Landschaft riesig vorhanden ist, wo sie eine Quantität hat, daß sie zur politischen Qualität wird. Die kann man nie wirklich industrialisieren. Das ist nicht drin. Da bleibt immer noch etwas übrig. So ein Eindruck von der Mississippi-Mündung, wo Industrieanlagen verrotten in den Sümpfen. Da ist etwas ungeheuer Schönes in diesem Kapitalismus, der da bis an seine Grenze gelangt. Die Grenze ist die Landschaft. Dazu braucht es aber die Qualität von Landschaft. Die kann man eben nicht in den Supermarkt verpflanzen. Da bleibt immer noch ein Rest samt seinen Naturkatastrophen. Die sind dann ein Moment der Hoffnung. Sie sind belebend.“ Heiner Müller. Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube über

Größe im Subjekt bestimmt. In Amerika z. B. erzeugen riesige Plakate einer „fremden Zivilisation“ der Waren, die der gespenstische Antipode in „Der Auftrag“ begleitet, mehr Wirklichkeit oder Konsistenz als das betrachtende Subjekt der Landschaft. Andererseits haben solche Plakate in einer verwüsteten Landschaft wie Mexiko oder in Vorstädten und Slums Brasiliens eine ironische Wirkung, nicht weil sie eine unmögliche Lebensweise versprechen, an die niemand glaubt, sondern im Gegenteil gerade, weil sie sich gut an diese Landschaft angepasst haben. Als „Avantgarde des Wohlstands“ dienen sie sogar in den Slums als Häuser und Schutz gegen das Wetter. Müller war diese Umkehrung der Sinnlichkeit und Funktionalität nicht fremd, die sich als Verlust von Geschichtlichkeit in dem Stück übersetzt, ein Gefühl, dass etwas für immer verloren sei, eine Art von „fading“-Effekt, die die ganze Struktur des Texts als auflösende Bewegung aus der thematischen Ebene bestimmt, wie Arlene Teraoka betont.³⁸⁶ Der Untergang dieses Paradigma der Revolution, ein Zenit im Himmel der Geschichte, löst sich in das Erhabene zwischen Natur und Diskurs auf.

Vor allem ist der Antipode in „Der Auftrag“ der Träger einer Transitivity der Zeichen und Sinne in eine horizontale Richtung, die sich als intensive/vertikale Zeit im Fahrstuhl übersetzt.³⁸⁷ Am Anfang des Jahrhunderts hatte eine ganze Kette von literarischen Explosionen die Öffentlichkeit aller peripheren Länder erschüttert. Dieser Prozess erweist sich in diesem Augenblick als eine qualitative Veränderung des Zeitbegriffs der literarischen Übertragung. Für die intellektuellen Eliten der Dritten Welt erscheinen zunächst die Zeichen der industriellen Modernität als utopische maschinelle Bilder, deren geistige Energie immer noch ein mimetisches Potential der revolutionären sozialen Veränderung enthält. Links oder rechts verkörpern die ersten Maschinen das Zeitalter der Elektrizität und der Dampf eine Form der geistigen totemistischen Energie, dessen irrationales Potential die faschistische Modernität sehr schnell auch nutzen würde.³⁸⁸ Aber diese reine Simultaneität der Moderne als Avantgarde ist scheinbar wie auch der „Antipode“³⁸⁹ in seiner Bewegung zeigt. Im Zentrum

HAMLETMASCHINE, AUFTRAG, über Depressivität und über das Schreiben aus Lust an der Kaustrophe. In: Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Ffm 1990, S. 59.

³⁸⁶ „Yet paradoxically, this apparent reappearance of familiar ordering structures is paired with inherent ambiguity on the thematic level (...) A diffuse movement that cannot be bound to a clear perspective or intention, a movement into a realm of questions for which there are no authorial, authoritative answers.“ Arlene Teraoka. A.a.O., S. 123.

³⁸⁷ Vgl. Heiner Müllers Der Auftrag. A.a.O., S. 61.

³⁸⁸ Vgl. Frederic Jameson. Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Postmoderne. Zeichne eiens kulturellen Wandels. Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe (Hg.). Hamburg 1986, S. 79-80.

³⁸⁹ Heiner Müller. Der Auftrag. A.a.O., S. 61-62.

seines Spaziergangs steht eine Dampfmaschine auf einem abgebrochenen Gleis als ein metaphysisches Zeichen wie aus einem Gemälde von De Chirico, eine ortlose Idee ohne „Funktionalität“. So scheint es, aber so ist es nicht nach unserer Auffassung.

Wenn wir Heiner Müller ernsthaft für einen „Dialektiker“ halten, müssen wir die dringliche Frage der „Funktionalität“ beantworten, die im direkten Zusammenhang mit diesem Hinweis steht. Der Endpunkt des Spaziergangs des „Mannes im Fahrstuhl“ in „Der Auftrag“ bleibt noch „metaphysisch“ in dieser lyrischen Dampfmaschine. Ihre Erscheinung scheint ein „Rest“ einer „bestimmten“ Geschichte zu sein. Der Kampf des Mannes im Fahrstuhl gegen die physische Schwerkraft der Bewegung, schien zunächst seine Worte von einem letzten Gewicht zu befreien. Debuissou kämpft um diesen Himmel der reinen Schönheit, jenseits der Grenzen historischen Erfahrung. Aber die Geschichte, von der er sich entfernt, geht weiter als die Immanenz. Im Gegensatz dazu handelt es sich um den „Langen Marsch in den Höllen der Aufklärung“³⁹⁰, um mit Müller selbst zu sprechen. Doch im logischen Sinne existiert überhaupt kein Rest als „caput mortum“, der „weggedacht“ werden könnte, außer als eine scheinbare und gespenstische Bewegung ohne Objekt, die als tautologische Identität wiederkehrt. Die kantianische kopernikanische Revolution befreit das Denken von jener scheinbaren sinnlichen Darstellbarkeit der Figuren des Diskurses, deren Schwerkraft damals das schöne Jenseits der Metaphysik kolonisiert hat. Die sinnliche Erfahrung verliert alle Bedeutung und muss mit den leeren Kategorien des Verstandes, die in unserer sinnlichen Erfahrung keine Bedeutung haben, buchstabiert werden. Das Denken als Abenteuer ist das ortlose Zentrum, dessen Aufgabe notwendigerweise die Grenzen der Erfahrung überschreitet.³⁹¹ Aber was heißt überhaupt Metaphysik in diesem Kontext in „Der Auftrag“? Sie ist zunächst ein diskursiver Raum, in dem der Verdacht formuliert werden kann, dass die Welt, in der wir leben, möglicherweise keine „natürliche“, sondern eine gemachte, hergestellte, künstliche Welt ist. Doch handelt es sich hier vor allem um die rationale Erklärung der Bewegung dieses Denkens in einer Geschichte, deren Körper und Materialität spurlos vor uns verschwinden, und gestaltet ihre Virtualität in jenem Raum, den

³⁹⁰ Heiner Müller: Shakespeare: eine Differenz. In: Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Hg. Frank Hörnigk. Leipzig 1990, S. 105.

³⁹¹ „Durch einen solchen Beweis von der Macht der Vernunft eingenommen, sieht der Trieb zur Erweiterung keine Grenzen. Die leichte Taube, indem sie im freien Fluge die Luft teilt, deren Widerstand sie fühlt, könnte die Vorstellung fassen, daß es ihr im luftleeren Raum noch viel besser gelingen werde. Eben so verließ Plato die Sinnenwelt, weil sie dem Verstande so enge Schranken setzt, und wagte sich jenseit derselben auf den Flügeln der Ideen in den leeren Raum des reinen Verstandes.“ Immanuel Kant. Kritik der reinen Vernunft. Darmstadt 1983, S. 40.

wir noch den „metaphysischen“ nennen können. Wenn Heiner Müller ein Dialektiker ist, dann kann es keinen logischen Rest geben. Man muss ebenfalls jede metaphysische Betrachtungsweise Heiner Müllers ausschließen und sich fragen, wer ist eigentlich dieser „Andere“ als „Antipode“, der tatsächlich derselbe ist, ein notwendiges Produkt derselben logischen Matrix, desselben Verstandes, derselben Kategorien der Aufklärung. Denn auf dem Weg zum Antipoden gibt es noch dieses illusorische Relikt in Gestalt dieser Lokomotive, deren lineare Funktionalität zur ersten Industrialisierung gehört. Ohne den Körper der Worte ist die Fähigkeit, unsere Erfahrung zu entziffern, in der Geschichte verlorengegangen. Diese Fähigkeit befindet sich aber immer diesseits, nie jenseits von der Geschichte, und nur in ihr ließe sie sich zurückgewinnen. Worauf weist diese Bewegung bei Heiner Müller hin?

Etwas wie Heiterkeit breitet sich in mir aus, ich nehme die Jacke über den Arm und knöpfe das Hemd auf: mein Gang ist ein Spaziergang (...) Auf einem grasüberwachsenen Bahndamm basteln zwei Knaben an einer Kreuzung aus Dampfmaschine und Lokomotive herum, die auf einem abgebrochenen Gleis steht. (...) Ich Europäer sehe mit dem ersten Blick, daß ihre Mühe verloren ist: dieses Fahrzeug wird sich nicht bewegen, aber ich sage es den Kindern nicht, Arbeit ist Hoffnung, und gehe weiter in die Landschaft, die keine andere Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten. Ich weiß jetzt meine Bestimmung. Ich werfe meine Kleider ab, auf das Äußere kommt es nicht mehr an. Irgendwann wird DER ANDERE mir entgegenkommen, der Antipode, der Doppelgänger mit meinem Gesicht aus Schnee. Einer von uns wird überleben.³⁹²

Angesichts dieser grasüberwachsenen Lokomotive in einer rauen Landschaft, an einem Nullpunkt, wo sich die Wirklichkeit in das verwandelt, was sie schon ist, in die Zukunft der Vergangenheit, entsteht aus dieser unerwarteten Begegnung etwas wie Mitgefühl, während der Text innehält, durch den vergessenen Leitfaden einer Aufgabe, die sich verselbständigt, und es mag noch angemessen sein, aus ihrer vagen Erinnerung, vielleicht dem jakobinischen revolutionären ABC in der Karibik, eine Hypothese außerhalb der Linearität dieses Werdens zu formulieren, als hätten wir das Recht, sie in einem Randbereich zu formulieren. Auf welchem Weg befanden wir uns? Welche Aufgabe machte sich erforderlich, in welchem Archiv ging jener Leitfaden verloren? Der Spiegel des Antipoden wirft nicht unser Spiegelbild zurück, sondern nur „das Weiße in den Augen“³⁹³ ohne Pupillen, wie der Erzähler feststellt. Müllers Text will die hypothetische Formulierung dieser anderen virtuellen Bewegung sein, deren Bedeutung nicht im sinnlich Wahrnehmbaren gegeben wird, vielmehr stellt sie deren Verlöschen dar. In dieser größten Annäherung, die das Befremden ist, wird der Konflikt nicht gelöst, und auch der Kampf wird nicht bis zum Ende ausgetragen, sondern

³⁹² Heiner Müller. Der Auftrag. A.a.O., S. 62.

³⁹³ Ebd.

unterbrochen, und damit weist er auf die Wiedergeburt der Hoffnung voraus. Gehen wir einen Schritt weiter nach der Suche der Funktionalität der europäischen Ideen in der Peripherie.

3.2 „Deplazierte Ideen“: eine ideologische Komödie

Die Hauptfrage lautet: Wie artikulieren sich die Ideen im Kontext der Peripherie mit dem internationalen System der Arbeitsteilung, wie kann man ihre Rolle in einem peripheren Kontext dialektisch artikulieren? Dies bewirkt zunächst einen völlig anderen Sinn für das historische Bewusstsein und für die Verarbeitung der Vergangenheit. In Brasilien z.B. entstand der Staat vor der Nation. Die kulturelle Einheit des Landes ist nur ein spätes Produkt. Aus dieser Beobachtung lassen sich mehrere Implikationen ableiten. Diese willkürliche nationale Identität konnte zunächst überhaupt nicht auf der gleichen Bahn der ökonomischen Beziehungen laufen. Demzufolge erzeugen die transplantierten europäischen Ideen im Brasilien des neunzehnten Jahrhunderts einen nachahmenden und artifiziellen Charakter des ideologischen Lebens, der seit der politischen Unabhängigkeit des Landes einer der Gemeinplätze der brasilianischen Kritik wurde. In jedem Augenblick der brasilianischen Geschichte war es immer ein intellektuelles Problem, eine Aufgabe, Ideologien und Theorien zu diskutieren, deren Grundlagen nicht im Land entstanden sind. Getrennt von ihrem europäischen Boden, gewinnen diese Ideologien eine völlig andere Funktionalität.

In dem brasilianischen Kontext der Sklaverei des neunzehnten Jahrhunderts schien z.B. der liberale Diskurs absurd und überflüssig, da aus der Sicht der brasilianischen Eliten die Ausübung der Gewalt keiner ideologischen Rechtfertigung bedurfte. Was in Europa der Sauerstoff für die Entwicklung des klassischen Realismus bzw. die Dynamik der bürgerlichen liberalen Beziehungen war, taucht in unserer literarischen Romantik wie ein „absurdes Theater“ wieder auf. Diese Tatsache sollte einen völlig neuen Begriff des Realismus prägen. Realistischer könnten die Romane Flauberts oder Balzacs in diesem Kontext nicht sein. Der Reichtum der Warenwelt, der den Texten Balzacs oder Flauberts unterliegt, hatte keine Entsprechung in der brasilianischen Elite. Es fehlen sogar die Worte, um die liberalen Beziehungen zwischen autonomen Subjekten zu übersetzen. Angesichts dieses Mangels der sozialen Wirklichkeit schienen bei uns die gewaltigen Bewegungen der bürgerlichen Welt auf ihrem Gipfel eine fantastische Fiktion.

Folglich wäre diese dynamische Wirklichkeit (und deren Ideologien) als Muster unserer Literatur nur „realistisch“, wenn sie umgekehrt werden würde, wenn ihre Absurdität in unserem Kontext buchstäblich als ein Anachronismus übersetzt würde und nicht idealisiert, dann hätten wir unseren Realismus gefunden, nicht als „Rest“, sondern als Modernität. Der

Romanautor Machado de Assis (1853-1908)³⁹⁴ - unser größter Klassiker - hat diese ursprüngliche strukturelle Inkompatibilität zwischen sozialer Wirklichkeit und importierte Institutionen in seine Romane eingeschrieben. Erst ein Jahrhundert später sollte er seine klassische Interpretation von dem Kritiker Roberto Schwarz, der 1938 in Wien geboren wurde, erhalten.³⁹⁵ Mit dem Begriff der Ideologie „zweiter Hand“ versucht Roberto Schwarz die Unwirklichkeiten von Kultur in ihren komischen, lächerlichen oder tragischen Aspekten als formales Problem zu entwickeln. Unter dem Einfluss von Benjamin und Adorno begreift Schwarz Kulturkritik immer unter den Vorzeichen der *strukturellen Inkonsistenz und Fragmentarisierung* unseres kulturellen Lebens, sei es die vorherrschende liberale Ideologie des neunzehnten Jahrhunderts in einem Land, dessen Ökonomie auf Sklaverei basiere, oder des Flower-Power-Optimismus der Sechziger in Brasilien, einem Land unter einem Militärregime, wo die spätavantgardistischen Bewegungen und Positionen den Aufstieg der Medien legitimierten.

Roberto Schwarz vertritt grundsätzlich zwei miteinander zusammenhängende Thesen, die eine soziologischen Charakters, die andere ästhetischen Charakters. Die erste bezieht sich auf die strukturellen Merkmale Brasiliens im 19. Jahrhundert, die zweite auf das Werk des Schriftstellers Machado de Assis als Reflex und Kritik dieser spezifischen strukturellen Gegebenheiten. Beide Thesen stützen sich gegenseitig. Die literarischen Studien zu Machado werden durch die soziologische Konzeption geleitet, die die Fragen liefert, die Schwarz an das Werk des Romanciers richtet. Die Antworten, die sich aus diesen Studien ergeben, helfen dem Kritiker ihrerseits, seine soziologische Analyse zu bereichern. Vereinfacht ausgedrückt postuliert Schwarz die Existenz eines prinzipiellen Missverhältnisses zwischen den sozialen Beziehungen in Brasilien im letzten Jahrhundert und den aus Europa importierten Ideen und Institutionen. Das Missverhältnis war nicht das Ergebnis eines Mangels an Authentizität unserer kulturellen Eliten, sondern der objektiven Umstände, unter denen das Land zur Unabhängigkeit gelangte. Brasilien wurde politisch unabhängig, ohne dass sich die Basis des kolonialen Wirtschaftssystems geändert hätte. Daraus ergab sich, dass sich in der Folgezeit eine Koexistenz „rückständiger“ sozialer Strukturen, die auf Sklavenarbeit und Vetternwirtschaft gründeten, mit „modernen“ ideologischen und institutionellen Formen aufklärerischer und liberaler Prägung (Parlamentarismus und Menschenrechte) einstellte. Diese neuen Formen standen zu den alten Strukturen im Widerspruch, doch waren sie für die

³⁹⁴ Vgl. Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 1. Hg. Von Walter Jens. München 1992, S. 800 ff..

³⁹⁵ Vgl. Roberto Schwarz: *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. London 1992.

Organisation des neuen Staates und für die Legitimierung der herrschenden Klassen unerlässlich. Diese sahen sich als modern an und wollten so gesehen werden, wenn sich ihre Existenz auch noch so sehr von archaischen Gesellschaftsverhältnissen ableitete.

Folglich war dieser Anspruch angeblich lächerlich, doch aus gewissem Blickwinkel vertretbar, denn die brasilianische „Rückständigkeit“ fügte das Land in eine kapitalistische Arbeitsteilung vollkommen modernen Zuschnitts ein. In dieser Weise waren die „fortgeschrittenen“ Ideen, in erster Linie der Liberalismus, gleichzeitig irrelevant und notwendig, „deplazierte“ Ideen“ und Ideen, die aufgrund eben dieser Deplaciertheit schließlich im Sinne eines Kräftespiels zu funktionieren begannen, was den Bedürfnissen des dortigen Patriziats und der Sklavenwirtschaft entsprach. Folglich wurde die bürgerliche „Norm“, die die Gleichheit aller Menschen postulierte, gleichzeitig hochgeschätzt und übertreten. Im Licht der Norm ist die brasilianische Wirklichkeit, in der Sklaverei betrieben wird, schändlich, doch im Licht dieser Realität ist die bürgerliche Norm abstrakt:

Vom liberalen Standpunkt aus war die Sklaverei - Basis der brasilianischen Wirtschaft - eine Schande, außerdem eine Rückschrittlichkeit. Vom Standpunkt der Sklavenhalter aus war die liberale Lehre ausländisch, antiökonomisch und verabscheuenswert. Aber diese Position hatte den Geist des Jahrhunderts gegen sich, und ein Dichter hätte nur schwerlich die Knechtschaft preisen können, und sei es aus Nationalismus und gegen das heuchlerische England gerichtet, das uns den Handel mit den Afrikanern verbieten wollte. Das verhinderte allerdings auch nicht, daß dieser Handel ebenso wie die Institution der Sklaverei ausführlich und beharrlich verteidigt wurden. Um die Verwirrung vollständig zu machen, erinnere man sich daran, daß der Sklaven haltende Großgrundbesitz bereits in seinen Ursprüngen im kolonialen 17. Jahrhundert ein Unternehmen des Handelskapitals war und daß der Gewinn schon deshalb immer sein Hauptanliegen bildete. Nun ist der Gewinn als subjektive Priorität den alten Formen des Kapitals aber ebenso zu eigen wie den allermodernsten. Also waren unsere ungebildeten und abscheulichen Sklavenhalter bis zu einer bestimmten Epoche - als diese Produktionsform unrentabler wurde als die Lohnarbeit - im Grunde viel konsequentere Kapitalisten als unsere Verteidiger von Adam Smith, die im Kapitalismus vor allem die Freiheit sahen. Man sieht schließlich, wie das Missverständnis bereits im intellektuellen Leben existierte.³⁹⁶

Auf diese Weise entsteht die „ideologische Komödie“, die unser gesamtes kulturelles Leben von den Anfängen bis zur Gegenwart beherrscht, gegründet auf der Ambivalenz einer Sozialstruktur, in der der Fortschritt undenkbar ist und die Rückständigkeit schändliche Ausmaße hat. Das heißt:

Hinsichtlich der (europäischen) Rationalität vermischten und verkehrten sich die Rollen auf ganz normale Weise: Die liberale Wirtschaftswissenschaft, deren Basis die freie Arbeit ist, wurde im Land nicht angewendet und roch nach Phantasie und Moralismus; der

³⁹⁶ Roberto Schwarz: Wer sagt mir, Machado de Assis sei nicht Brasilien? In: Brasilianische Literatur. Hg. von Mechthild Strausfeld. Ffm 1984 S. 56.

Obskurantismus hieß Verantwortung und Nationalismus; der Altruismus tendierte zur Implantation des Mehrwerts usw. Mit anderen Worten war der Liberalismus in Brasilien Element einer ideologischen Komödie, die sich von der europäischen unterschied. Es trifft zu, daß die Freiheit der Arbeit, Gleichheit vor dem Gesetz und der Universalismus auch in Europa als Ideologie vorherrschten; dort stimmten sie mit dem Erscheinungsbild überein, da sie Wesentliches verhehlten: die Ausbeutung der Arbeitskraft. Bei uns waren dieselben Ideen in einem anderen, fast ursprünglichen Sinn falsch.³⁹⁷

In der Praxis haben sich die lokalen Eliten perfekt mit diesem „Widerspruch“ arrangiert, denn sie zogen aus beiden Seiten Vorteile, indem sie gleichzeitig den Schein des Modernen genossen und von den Übertretungen der Moral bürgerlicher Modernität profitierten.

Es ist, in der Terminologie von Schwarz, das Regime der „Klassenwillkür“ – die Herrschaft der egoistischen Laune, des Opportunismus, durch die die herrschende Klasse sich auf die Norm beruft und sie missachtet, ihr Verhalten je nach ihrem Vorteil entweder nach der bürgerlichen oder der patriarchalischen Ethik ausrichtet, im Licht der modernen Norm die sozialen Verhältnisse, von der sie abhängt, denunziert oder im Licht der lokalen Realität die europäischen Ideen, woraus sie ihr Selbstverständnis ableitet, disqualifiziert.

Die ästhetische Interpretation fügt sich in diese Analyse ein. Schwarz erklärt, dass der Schriftsteller Machado de Assis wie kein anderer Schriftsteller diesen Mechanismus erkannte und ihn zum strukturierenden Prinzip seines Werks der Reifeperiode machte, indem er ihn in die Erzählperspektive hineinzog. In diesem Sinn erfolgt der Ausdruck „deplazierter Ideen“ folglich nicht in der Absicht einer Denunzierung der kulturellen Kopie; was er denunziert ist eine interne Konstellation, die Form der Einfügung Brasiliens ins internationale System, die die importierte Kultur, als ein Nebeneffekt, exotisch und unauthentisch erscheinen lässt. Wenn die inneren sozialen Verhältnisse auf Sklaverei und Vetternwirtschaft (oder ihren zeitgenössischen Ersatzformen) gründet, ist es offensichtlich, dass die europäischen Ideen, die das Gleichheitsprinzip und die Universalität der Rechte voraussetzen, einen unangemessenen Charakter annehmen. Doch die Unangemessenheit ergibt sich aus den Eigenschaften eines internen Herrschaftssystems und nicht aus der mimetischen und „unauthentischen“ Haltung der Eliten. Was Schwarz zeigt ist, dass die These der Imitation, die kritisch zu sein scheint, in Wahrheit eine Ideologie ist, die Ursache und Wirkung verwechselt und die Machtverhältnisse vertuscht, aus der sie hervorgeht. Die brasilianische Misere liegt nicht am kulturellen Import,

³⁹⁷ Ebd.

sie liegt an der ideologischen Denunzierung des kulturellen Imports, an der Ideologie der kulturellen Unauthentizität. Diese Ideologie macht die lokalen Missstände unsichtbar und wirkt als Verteidigungsmechanismus dieser Eliten.

Mit einer stets sich wiederholenden kafkaesken Metapher stellt sich die Frage bei Schwarz: wie lautet die Stunde der Aufklärung in diesem geistigen und sozialen Kontext. Sie kann nur in der Vermittlung zwischen einer internationalen Stunde des Kapitals und ihrer gleichzeitigen Wirkung an der Peripherie bezeichnet werden. Wenn bis Anfang des letzten Jahrhunderts vor der Entstehung einer bürgerlichen Öffentlichkeit von der künstlerischen Kopie nicht die Rede war, dann taucht gerade durch die kapitalistische Vernetzung des Weltmarkts in dem Bewusstsein der peripheren Eliten das Unbehagen eines imitativen kulturellen Lebens als Nebenwirkung ihrer Teilnahme an der neuen Weltordnung auf. Diese Wirkung, d.h. das Unbehagen am Kopieren, ist scheinhaft und getrennt von der lokalen sozialen Wirklichkeit, in der sie verwurzelt ist; sie begrenzt sich in der Tat auf das Bewusstsein einer winzigen Elite, die sie dennoch als eine willkürliche nationale Identität verallgemeinert.

Diese Problematik betrifft direkt Müllers Begriff des Realismus an der Peripherie im Augenblick der Erschöpfung der historischen Avantgarden. Müllers „neuer Realismus“ ist keine Parodie oder Nachahmung europäischer Haltungen, sondern ein wirklicher Augenblick der Bewegung des Kapitals am Rande des Systems, das heißt: kein Rest. Dies ist keine folgenlose Beobachtung, sondern eine logische innere Entwicklung der Verbreitung des europäischen Modernismus in allen Kontinenten, dessen Internationalisierung eine komplexe Einheit und ein Selbstbewusstsein der Moderne geschaffen hat, die den ehemaligen klassischen Begriff des bürgerlichen Realismus erweitert. Dieser „Realismus“ überlebt die Avantgarde und gewinnt eine neue Konsistenz.

Was aber in Europa eine historische Konvergenz zwischen Fortschritt, Avantgarde und Reaktion war, könnte nur dann als Einheit der Moderne selbst verstanden werden, wenn man die Dialektik des Fragments und der modernen Collage an der Peripherie im gleichen Augenblick der avantgardistischen Entwicklung betrachten würde. Anders gesagt: Was in Europa sich als kritische Reduktion gegen die etablierte „Institution Kunst“ erweist, erscheint an der Peripherie des Kapitals schon als mimetische Übersetzung:

- 1) Im Selbstbewusstsein und Unbehagen der Eliten gegenüber einer Wirklichkeit, in der ihre transplantierten europäischen Ideen nicht „passen“, was eine strukturelle Inkonsistenz bzw. Collage bedeutet, deren Wirkung für die Mehrheit der Bevölkerung keine Bedeutung hat.
- 2) In der Landschaft, die sich so als surrealistische „Collage“ an sich und als gegebenes Nebeneinander von Altem und Modernem erweist. Der brasilianische Kritiker Antônio Cândido³⁹⁸ hat dieses Paradoxon auf folgende Weise formuliert:

Schließlich darf man nicht die Rolle vergessen, welche die primitive Kunst, die Folklore und die aufblühende Wissenschaft der Völkerkunde bei der Definierung moderner ästhetischer Richtungen spielten. Wurde doch dadurch die Aufmerksamkeit auf alte volkstümliche Elemente gelenkt, über welche der Akademismus hinweggesehen hatte. Und in Brasilien sind ja die primitiven Kulturen noch im täglichen Leben nachweisbar oder doch noch lebendige Erinnerungen aus jüngster Vergangenheit. Die schrecklichen Kühnheiten eines Picasso, eines Brancusi, Max Jacob, Tristan Tzara standen im Grunde in engerem Zusammenhang mit diesem Teil unseres kulturellen Erbes als mit ihrer eigenen kulturellen Tradition. Die Vertrautheit mit dem Neger-Fetischismus und allerlei afrikanischen Gebräuchen sowie mit der folkloristischen Poesie machte uns aufnahmefähig für künstlerische Prozesse, die in Europa einen tiefgehenden Bruch mit dem gesellschaftlichen Milieu und den geistigen Traditionen bedeuteten. Unsere Modernisten erhielten also sehr schnell Fühlung mit den neuesten Richtungen europäischer Kunst, lernten die Psychoanalyse und formten so einen Typ, der zugleich lokale und universelle Ideen ausdrückte, ja den europäischen Bewegungen bei einem Versenken in Einzelheiten des brasilianischen Lebens wieder begegnete. Es beeindruckt tief, wenn man z. B. die Übereinstimmung erkennt, die zwischen einem Appolinaire und einem Cocteau einerseits und einem Oswald de Andrade andererseits besteht.³⁹⁹

Antonio Cândidos Thesen über den brasilianischen Modernismus⁴⁰⁰ könnten auf folgende Weise zusammengefasst werden:

- 1) Der auflösende Impetus der avantgardistischen Strömungen in ihrer uniformen endgültigen historischen Einheit als der Zyklus des französischen Surrealismus entspricht an der Peripherie des Kapitals schon dem Zustand der Landschaft einer nachholender Modernisierung, wo verschiedene Zeitebenen sich vermischen. Schon das Unbehagen an einem imitativen kulturellen Leben verrät dessen vorläufigen Charakter als Konstrukt. Eine

³⁹⁸ Antônio Cândido, der im Jahre 1918 geboren ist, gilt als der bedeutendste brasilianische Kritiker dieses Jahrhunderts. Im Zentrum seiner Methodologie steht die dialektische Vermittlung zwischen Literatur und Gesellschaft und die Idee der Literatur als Aufklärungsprozeß. Sein wichtigstes Werk ist „A Formação da Literatura Brasileira“ von 1956.

³⁹⁹ Antônio Cândido. Die Literatur als Ausdruck der Kultur im zeitgenössischen Brasilien, Staden-Jahrbuch. Beiträge zur Brasilkunde. Band 1. Institut Hans Staden. São Paulo 1953, S. 30.

⁴⁰⁰ In Brasilien läßt sich der Beginn der Modernität präzise datieren: 1922, als in São Paulo eine „Woche der modernen Kunst“ stattfand. Es war die Antwort auf den französischen Einfluß, der programmatisch überwunden werden sollte. Oswald de Andrade und Mário de Andrade waren die Vaterfiguren der Bewegung.

Collage von André Breton oder Tzara ist die Verweigerung einer etablierten Norm in der „Institution“ Kunst, und zwar die Aufhebung dieser normativen Institution in gelebter Praxis. Für einen brasilianischen Künstler würde die gleiche Collage nicht das Ergebnis eines intellektuellen Prozesses bedeuten, sondern zeigt sich als Nebeneinander zwischen Altem und Neuem, eine stilistische Vermischung zwischen kolonialen Zügen und einem nachholenden Modernisierungsprozess. Wenn das Hauptprogramm der europäischen Avantgarden die Befreiung von der Wirklichkeit der komplizierten, überflüssigen und scheinhaften Züge der bürgerlichen Welt war oder der surrealistische Traum von „Paroles en Liberté“, Dichtung in Wirklichkeit selbst zu überführen, befreit von Illusionen zu erfinden, so war, kurz gesagt, dieses Programm schon scheinbare Wirklichkeit an der Peripherie. Das Fragmentarische im konstruktiven Augenblick eines Kunstwerks erweist sich als realistisch und ziemlich einfach als „Parataxis“ herzustellen, anders gesagt, das mimetische Moment ist *dominant* in dieser Konstruktion.

- 2) Der zentrale Begriff des europäischen Modernismus, die Montage, wird in einer historischen Ironie im Sinne von Adornos Ästhetik „exteriorial“, die Montage wird wieder *mimetisch* in dieser neuen Wirklichkeit. Diese Passage signalisiert einen Spannungsverlust der Werke, *der in der Tat einer objektiven Entwicklungstendenz der moderner Kunst nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit entspricht*. Die modernistische Bewegung in Lateinamerika übt zum ersten Mal in Europa einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der europäischen Kunst, z.B. in der Auseinandersetzung mit den „Primitiven“, aus. Die Erscheinung der Natur aber entspricht für europäische Augen einem „Rest“, eine Landschaft am Rande der Industrialisierungsprozesse, d.h. ein romantisches Gespenst, das wieder im Zentrum des Systems als Kitsch für die Phantasie verwendet wird.
- 3) Dieser Rest aber ist nicht eine „exotische Differenz“, eine „Spiegelung“ des Gleichen, ein romantischer „Antipode“ usw., dieser Rest ist nicht ein Subprodukt der Zivilisation, sondern die Strategie selbst der Integrierung der peripheren Eliten in den Weltmarkt. Ohne diesen „Rest“ ist es unmöglich, die Totalisierungsbewegung der modernen Kunst zu verstehen.
- 4) Endlich erscheint der Begriff Realismus in einer umgekehrten Konstellation an der Peripherie. Getrennt von ihrem historischen Boden gewinnen diese europäische Ideen eine entscheidend andere Funktionalität.

3.3 Das Anthropophagische Manifest als „synthetisches Fragment“ in der Peripherie

Die Definition des synthetischen Fragments, so wie sie von Müller in Hinblick auf die gesamte Tradition gedacht wurde, hat gewiss viele Berührungspunkte mit der Perspektive, wie sie Oswald de Andrade⁴⁰¹ im „Brasilholz-Manifest“ (1924)⁴⁰², das die definitive Grundlage der antropophagischen Utopie und seines Pariser „Manifests“ von 1928 bilden sollte, aufzeigte. Die im „Brasilholz-Manifest“ definierte Perspektive ist eine hybride Form, die sich aus der parataktischen, gleichzeitig sentimental und ironischen, intellektuellen und kritischen Juxtaposition verschiedener, sei es natürlicher oder mentaler Zustände von Materialien der Wirklichkeit ergibt und dabei versucht, die faktische Substanz der brasilianischen Kultur in ihrer Formierung unter dem repressiven Zeichen des kolonialen Diskurses zu klären und zu vereinfachen, denn die lokale Realität selbst erweist sich als eine überraschende Kollage aus Ungereimtheiten.

Dieses erste Manifest konstituiert sich in der Montage der asynchronen Inhalte der brasilianischen Gesellschaft und artikuliert in einer antidiskursiven, elliptischen Sprache mit kurzen, direkten Sätzen ohne explizite Verknüpfung, was ihm eine Ambiguität verleiht und gewisse Schwierigkeiten der Interpretation bedingt, bei dem Versuch, endlich dasjenige in Frage zu stellen, was die Identität der brasilianischen Nation sein soll. Diese Vorstellung wurde 1922 von den Schriftstellern der „Semana de Arte Moderna“ („Woche der modernen Kunst“) verbreitet, eine Entdeckung, die ein erschrecktes Staunen hervorrief über die „Unstimmigkeit“, die sich aus der Dynamik des peripheren Kapitalismus und seiner Implikationen im Bereich der Kultur der Abhängigkeit ergibt.

⁴⁰¹ Oswald de Andrade stammte aus einer alten und reichen Familie der Aristokratie des Kaffees, die eine moderne Neigung im Gegensatz zu anderen Regionen des Landes hatte und entwickelte eine komplexe Beziehung zu einer bürgerlichen Intelligenz am Anfang der Industrialisierung São Paulos. Das Werk Oswald de Andrades ist auch eine erhellende Zeugenaussage, daß eine tiefe soziale Veränderung der brasilianischen Gesellschaft aus dem ursprünglichen kolonialen Hintergrund zu den ersten bürgerlichen Beziehungen in den Städten, etwa wie Brechts paradigmatischer Weg von Augsburg durch München zur Metropole Berlin, aufzeigt. Was Berlin für Brecht bedeutet als Rausch und Geschwindigkeit des Kapitals, das im stilistischen Gestus als Kampf übersetzt wird, ist für Oswald de Andrade São Paulo am Anfang seiner Industrialisierung. Vgl. Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 1. A.a.O., S. 467.

⁴⁰² Oswald de Andrade. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: Obras Completas de Oswald de Andrade. Bd. VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e as Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro 1972, S. 5-10.

Auf diese Weise entsteht dieses erste „Manifest“ von Oswaldo de Andrade als eine Läuterung dessen, was bis dahin lediglich ein Mangel zu sein scheint, d.h. die Materie des kolonialen Diskurses in Form des willkürlichen Imports der literarischen Moden aus Europa, eingeführt von der lokalen Elite und bestehend aus einem Konglomerat ungleichartiger Elemente, die nun eine poetische Auffrischung erfordern. Für Oswaldo de Andrade ging es in erster Linie darum, das brasilianische Portugiesisch selbst vom grammatikalischen Monopol der portugiesischen Syntax zu befreien, der zufolge die Brasilianer immer fehlerhaft sprachen, d.h. angesichts derer sie permanent im Territorium des Fehlers und nicht lediglich der grammatikalischen Übertretung waren, woraus ein lokaler Minderwertigkeitskomplex entstand. In den Worten des „Manifests“ sollte „der millionenfache Beitrag aller Fehler“⁴⁰³ diesen Komplex verdrängen helfen, indem er die Sprache der Kolonisatoren mit den Akzenten und Mischungen der Ethnien bereichert, aus denen sich die neue Nationalität zusammensetzt:

REDEGEDICHT / (BRASILHOLZMANIFEST)

Der Cabralismus der Entdecker. Die Zivilisation der kolonialen Feudalherren. Die Sehnsucht nach der Heimat und der Export.

Der Karneval. Der dürre Sertão und die elende Favela. Brasilholz. Uns gehört die Barbarei.

Reich an Rassen. Reich an Pflanzen. Bodenschätze. Die Küche. Kokusfisch Vatapá, das Gold und der Tanz.

Die Sprache ohne lusitanische Archaismen. Ohne Gelehrsamkeit. Natürlich und neologistisch. Der millionenfache Beitrag aller Fehler. (Wie wir reden. Wie wir sind.)

(Und die Brasilholzpoesie. Für den Export.)

(Aufzüge schießen in die Höhe, kubistische Wolkenkratzer und die Weisheit solarer Faulheit. Die Gesundheit der

Medizinmänner und die Militärflughäfen. Pau-Brasil.)

Barbaren, malerisch und leichtgläubig. (Zeitungsleser). Brasilholz. Der Urwald und die Schule. Die Küche. Die Bodenschätze und der Tanz. Die Vegetation. Brasilholz.⁴⁰⁴

Die „Brasilholz-Poesie“ zielte folglich auf eine konstruktivistische Unschuld im Umgang mit den ursprünglichen Materialien der brasilianischen Kultur ab und strebte dabei nach einer Umfunktionierung der Sensibilität, um „mit freien Augen zu sehen“⁴⁰⁵. Wenn die historischen Avantgarden im Primitivismus eine Möglichkeit sahen, eine größtmögliche Distanzierung der Kunst in Bezug zu den Konventionen der Institution Kunst zu gestalten, und zwar in der kathartischen Form der instinktiven Emotion und der formalen Einfachheit,

⁴⁰³ Ebd., S. 6.

⁴⁰⁴ Es gibt keine gedruckte deutsche Übersetzung dieses Manifests. Diese Abschnitte befinden sich auf der Seite von K. Alfons Knauth über die lateinamerikanische Avantgarde im Internet unter der Adresse: <http://homepage.ruhr-unibochum.de/niels.werber/Avantgarden/Knauth.htm>

⁴⁰⁵ Ebd., S. 9.

so sucht Oswald de Andrade die Originalität der brasilianischen Kultur in der Form einer Reinheit der Sinne.

Wenn folglich erst einmal diese Schicht geläutert sei, so würde daraus die Ursubstanz oder der Urgrund der Nationalität erstehen, sozusagen eine unbewusste Essenz, die aus der Geschichte verdrängt wurde hinter den Kulissen der tropischen Natur. Wie Oswald de Andrade sagt, „liegt die Poesie in den Tatsachen“⁴⁰⁶ und muss folglich ins Leben und seine Intensität zurückgeführt werden, in diesem Fall auf den unbewussten Boden der lokalen Natur, um nicht mehr nur Rohstoff für den „Exotismus“ zu sein, einer ästhetischen Spezerei für den europäischen Kolonialherren, sondern um zu einem ausgefeilten geistigen Produkt hauseigener Herstellung zu werden, das für den „Export“ auf den Weltmarkt bestimmt ist. „Brasilholz“ ist folglich eine Behauptung des Lebens, sowie ein Programm der Entkolonisierung.

So kommen wir zu der immer wieder zitierten Definition von Oswald de Andrade, fast eine triumphale Gedankenfigur, die erst im „Anthropophagischen Manifest“ ihre definitive Form finden wird, dass nämlich die „Brasilholz-Poesie“, so wie das Brasilholz im 16. Jahrhundert dem Land seinen Namen gab, unser „Exportprodukt“⁴⁰⁷ ist, eine Strategie der symbolischen Integration in den neuen Weltmarkt der Kunst im Zeichen der historischen Avantgarde. Für den Kritiker Benedito Nunes ist diese synthetische Perspektive Ausdruck „konstruktivistischer Naivität“ und repräsentiert ein synthetisches Materialkonzept in der Weise, wie die historische Avantgarde es verstand:

Daher hat die Brasilholz-Pespektive, die die naturalistische ersetzt, nicht die Form eines Rezepts, mit sorgsam dosierten Zutaten. Sie ist synthetisch wie diejenige des Kubismus, und die Umkehrung der Formen sichert ihr die Originalität und die Überraschung, den Schock, der die Subversion des Gewohnten bewirkt, selbst auf die Gefahr hin, trivial zu erscheinen. Beides, Invention und Überraschung, die charakteristische, von Apollinaire herausgehobene Merkmale der modernen Lyrik sind, kennzeichnet auch die konstruktivistische Unschuld der Brasilholz-Poesie, gewandt und arglos, in ihrer Bewegung um den reinen Sinn aller Künste, um eine Reinheit, die im poetischen Faktum liegt, das auf sein Materialesein reduziert ist, hinsichtlich der mehr technologischen als technischen „Fertigstellung der Karosserie“ der verbalen Synthese, die es enthält und zur Darstellung bringt.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Ebd., S. 5.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 7.

⁴⁰⁸ Benedito Nunes (Hg.). A Visão Poética Pau-Brasil. In: Oswald de Andrade. Obras Completas de Oswald de Andrade. Bd. VI. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Do Pau-Brasil à Antropofagia e as Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro 1972, S. 20.

So führt der Versuch, die örtliche, native Kultur mit der neuen internationalen, durch die historischen Avantgarden, insbesondere den Kubismus und den Surrealismus erneuerten Kultur konvergieren zu lassen, Oswald de Andrade zur Positivierung der ethnischen Vermischung, indem er sie von dem Komplex befreit, der Beweis einer Minderwertigkeit zu sein, und dabei auch das Traditionelle mit dem Modernsten verbindet, das er in einer fast kindlichen Parataxe nebeneinander stellt. Angesichts der neuen Ära der Maschine schien für Oswald de Andrade ein neuer Modus spontaner Wahrnehmung zu entstehen, der auf diese Weise die Idee eines einzigen kulturstiftenden Zentrums auflöst. Die Universalität der Epoche würde aufhören exzentrisch zu sein und konzentrisch werden. In dem Maße, wie die Kultur sich regionalisierte, wurde dieses Regionale universal angesichts der gleichzeitigen Einwirkung des Neuen. Wie Oswald de Andrade sagt: „Regional und rein in seiner Zeit sein“⁴⁰⁹ und versuchen, sich vom Etikett des Exotismus zu lösen, das den europäische Blick bestimmt.

Mit seinem Versuch die deterministische dualistische Mechanik des Kolonialismus bzw. Kopie und Original und die in der zeitgenössischen Kulturdebatte herrschende politische Haltung des Reduktionismus zu überwinden, schlägt der Autor der Brasilholz-Poesie an deren Stelle vor, das Externe zu verschlingen und es zu verinnerlichen und dann, in einer unmittelbar anschließenden Bewegung, das Verinnerlichte Externe zu veräußerlichen, das nun schon verändert und verwandelt ist, eine Arbeit, die die Aufgabe aller „technisierten Barbaren“⁴¹⁰ sei.

Auf dem Höhepunkt der avantgardistischen Bewegungen in Europa plädiert Oswald de Andrade für einen quasi „ontologischen“⁴¹¹ Nationalismus durch die buchstäbliche „Einverleibung des Anderen“. In seinem „Anthropophagischen Manifest“⁴¹² von 1928 zeigt sich dieser radikale Impuls als eine unmögliche Identität von zwei Welten: „Tupi or not Tupi, that is the question.“⁴¹³ Tupi war die ursprüngliche Sprache der Indianer der brasilianischen

⁴⁰⁹ Oswald de Andrade. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. A.a.O., S. 9.

⁴¹⁰ Oswald de Andrade. Anthropofagisches Manifest. A.a.O., S. 41.

⁴¹¹ Vgl. Haroldo de Campos. Über die anthropophagische Vernunft: Europa im Zeichen des Gefressenwerdens. A.a.O, S. 103.

⁴¹² Oswald de Andrade. Anthropofagisches Manifest. A.a.O., S. 40-41.

⁴¹³ Ebd., S. 40. Vgl. Um eine radikale Historisierung dieser Metapher Vgl. Als der brasilianische Schriftsteller Oswald de Andrade 1928 sein »Anthropophagisches Manifest« veröffentlichte, pries er den Kannibalismus als Methode des Kultur-Transfers und bleckte dabei mächtig die Zähne - ganz nach Art jener bösen Wilden, die die Angstlust-Phantasien der Europäer bevölkerten. Ob Goethe oder Rousseau, Montaigne oder Shakespeare: Je nach

Küste, aber Oswald de Andrade formuliert ironischerweise das Paradoxon auf Englisch. Die Anthropophagie erscheint zunächst als revolutionäres Programm einer freien, klassenlosen, an matriarchalischen Urzeiten orientierten Gesellschaft. Es sei möglich, das technologische Paradies auf der Erde zu schaffen, eine technische Zivilisation ohne Krieg, „bereichert diesmal durch die technischen Errungenschaften der Moderne“⁴¹⁴, so Müller. Als polemisch-performative Metapher steht sie für eine spielerische und selbstbewusste Form der Kulturaneignung. Die provokative Einverleibung soll den Umgang mit scheinbar Unvereinbarem ermöglichen. Sie wird zu einem Befreiungsschlag aus postkolonialen Machtkonstellationen. Die brasilianische Kultur zeigt sich für Oswald de Andrade in seiner pulsierenden Bewegung, die die Binome außen/innen, ausländisch/national, Modell/Kopie zerstört und so die Subversion der romantischen Suche nach dem verlorenen Paradies, nach der Reinheit der Eingeborenen und nach dem Postkartenmodell natürlicher Schönheit betreibt.

Im Stil der vorherigen Brasilholz-Texte, mischen die Aphorismen des Anthropophagischen Manifests in einem einzigen Strom von Bildern und Begriffen die polemische Provokation mit der theoretischen Äußerung, Witze mit Ideen, die Irreverenz mit der historischen Intuition und die Pointe mit der philosophischen Intuition. Indem es sein Schockpotential ausnutzt, lanciert das Manifest das Wort „Anthropophagie“ als Stein des Anstoßes, um die Imagination des Lesers mit der unangenehmen Erinnerung des Kannibalismus zu verletzen, der sich so zu einer permanenten Möglichkeit der Spezies verwandelt. Als ein betörendes Bild ist sie, wie Benedito Nunes erinnert:

eine finstere und saturnische Aura besitzt, wirkt dieses Wort als provokatives Artefakt, Instrument persönlicher Aggression und kriegerische Waffe mit einem explosivem Gehalt aus gespannten ethnischen, sozialen, religiösen und politischen Gegensätzen und Kontrasten, die sie, kommt sie zum Einsatz, auseinander sprengt. Es ist eine katalytische, reaktive und elastische Vokabel, die viele Negationen in der einen Negation mobilisiert, daß die Praxis des Kannibalismus, des anthropophagischen Verschlingens, in einer Mischung aus Beleidigung und Sakrileg, aus Verunglimpfung und öffentlicher Geißelung, das blutige Symbol für den

Geschmack zubereiten und einverleiben, so die Devise des Südamerikaners. Nach Jahrhunderten der kulturellen Abhängigkeit von den Metropolen war das eine fröhliche Vision, aber auch eine existenzielle Frage. In Anspielung an die Sprache der Tup'nambá-Indianer aus dem brasilianischen Nordosten lautet einer der einprägsamsten Sätze des Manifests: »Tupi, or not tupi: that is the question.« In einer Ausstellung, die sich derzeit im Kölner Museum Ludwig mit einem ganz ähnlichen Sujet befasst wie Oswald de Andrade, nämlich mit den Beziehungen, die sich im 20. Jahrhundert zwischen den Künsten Europas und denen der übrigen Kontinente entsponnen haben, ist von der Dramatik eines »Tupi, or not tupi« wenig zu spüren... Cristina Nord. Ozeanische Gefühle. In: Junge World. Berlin, 05.01.2000.

⁴¹⁴ Heiner Müller. Der Schrecken ist die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über den Postmodernismus in New York. A.a.O., S. 22.

verbalen Ersatz der physischen Aggression gegen einen immateriellen und proteischen Feind mit vielen Gesichtern ist.⁴¹⁵

Und diese Gesichter sind: das repressive politisch-religiöse Kolonialgefüge, unter dem sich die brasilianische Zivilisation bildete, die patriarchalische Gesellschaft mit ihren moralischen Verhaltensnormen, ihre messianischen Hoffnungen, die Rhetorik ihrer Intellektualität, die die Metropole imitierte und sich dem Ausländischen beugte, der Indianismus als Sublimierung der Frustrationen des Kolonisierten während der Literatur der Romantik, der die Haltungen des Kolonisators imitierte.

Als Symbol des Verschlingens ist die Anthropophagie gleichzeitig Metapher, „Diagnose“ und „Therapie“: „organische Metapher“⁴¹⁶, fährt Benedito Nunes fort, die durch die kriegerische Zeremonie der Tupis inspiriert ist, den im Kampf gefangenen tapferen Feind zu opfern, und die alles mit einbezieht, was wir für die Eroberung unserer intellektuellen Autonomie ablehnen, assimilieren und überwinden müssen. Über diese Diagnose fügt Harold de Campos hinzu:

Ich glaube, dass die »marxilarische« (aus Mark + maxilar = mit dem Kiefer) Dialektik Oswald de Andrades auf ein neues Faktum in der Beziehung zwischen Europa und Lateinamerika verweist. Das zeigt sich in der Art, wie sie die zivilisatorische Botschaft Europas aufnimmt. (Das erste Datum seiner anthropophagischen Revolution in der Geschichte Brasiliens ist das Jahr der Verspeisung des Bischofs Sardinha [1556], des würdigen portugiesischen Katecheten.) Die Europäer müssen schon damals das Zusammenleben mit den neuen Barbaren lernen, die sie seit langem, in einem anderen und alternativen Kontext, aufessen und Fleisch von ihrem Fleisch und Bein von ihrem Bein aus ihnen machen; sie auch seit langem vermittels eines kraftvollen und offenkundigen Metabolismus der Differenz chemisch wieder zu einem ganzen zusammenfügen.⁴¹⁷

Sie ist die Diagnose einer Gesellschaft, die durch die koloniale Unterdrückung traumatisiert ist, die ihr Wachstum konditionierte und deren Modell die Unterdrückung der rituellen Anthropophagie durch die Jesuiten selbst gewesen ist, und therapeutisch mittels dieser heftigen und systematischen Reaktion gegen die sozialen und politischen Mechanismen, die intellektuellen Gewohnheiten, die literarischen und künstlerischen Manifestationen, die bis zum ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts aus dem repressiven Trauma, dessen exemplarische Ursache in der Katechese bestand, eine Zensurinstanz, ein kollektives Über-Ich machten.

⁴¹⁵ Benedito Nunes. *A Metafísica Bárbara*. A.a.O., S. 25.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Haroldo de Campos. *Über die anthropophagische Vernunft: Europa im Zeichen des Gefressenwerdens*. A.a.O., S. 112.

Die brasilianische Gesellschaft entstand, in den Augen von Oswald de Andrade, durch die Gegensätze und Fragmente, die sie innerlich teilten, indem sie ihre Religion, ihre Moral und ihr Recht polarisierten, ausgehend von einer ersten Zensur, derjenigen der Katechese, welche die christliche Religion brachte. Bei diesem Kampf in Form eines verbalen Angriffs durch Satire und Kritik, wendet die Therapie den gleichen anthropophagischen Instinkt an, einst unterdrückt und nun befreit in einer imaginären Katharsis des nationalen Geists. Die Alternative findet Oswald de Andrade in einer totalen und permanenten Rebellion. „Wir wurden niemals katechisiert“⁴¹⁸, heißt es im Manifest in einem Refrain. „Wir haben durch ein sonnambules Recht gelebt. Wir haben Christus in Bahia zur Welt kommen lassen. Oder in Belém do Pará.“⁴¹⁹

Peter Bürger rechnet Oswalds „Manifest“ zu den großen des Jahrhunderts:

Das „Anthropophagische Manifest“ läßt sich den großen Manifesten der europäischen Avantgardebewegungen an die Seite stellen. Wie in den dadaistischen Manifesten geht es auch in dem Text von Oswald de Andrade um den Ausdruck einer radikalen Revolte, hier gegen die Kolonisierung des Landes, die ja mit der Unabhängigkeit nicht beendet war, sondern in der intellektuellen Kolonisierung eine Fortsetzung gefunden hat. "Tupi or not Tupi, that is the question". Dagegen setzt Andrade die Reste einer karibischen Kultur: "ein teilnehmendes Bewußtsein, eine religiöse Rhythmik" und "die prälogische Mentalität" sowie den Synkretismus aus Katholizismus und einheimischen Kulturen: "Wir ließen Christus in Bahia zur Welt kommen". Andererseits heißt es auch: "Gegen den Kerzenstock-Indio. Den Maniensohn-Indio". Ob es sich dabei um provokatorische Selbstwidersprüche handelt wie im Dadaismus oder ob das, was mir als Widerspruch erscheint, anders zu interpretieren ist, um das zu entscheiden, dazu fehlen mir die Kontextkenntnisse. Übrigens, Alfred Lorenzer, ein der Frankfurter Schule nahestehender Psychoanalytiker, hat in seiner Kritik des Zweiten Vatikanischen Konzils, "Das Konzil der Buchhalter" (1981), die Rituale und gegenständlichen Symbolik der lateinamerikanischen Kirche als "begrenzten Freiraum für die Unterdrückten" beschrieben, um ihre Lebensentwürfe, und Lebensformen zum Ausdruck zu bringen. Mich hat diese Deutung, die zugleich Kritik eines rationalistisch verengten Aufklärungsbegriffs ist, überzeugt. Aber um auf Ihre Frage nach der Einschätzung des "Anthropophagischen Manifests" zurückzukommen, vielleicht kann man sagen, daß der Eingeborene darin die Stelle einnimmt, die im ersten Manifest des Surrealismus dem Kind eingeräumt wird. In beiden Texten würde gegen westliche Modernisierung und Rationalisierung auf einen Ursprung verwiesen, zu dem es kein Zurück gibt. Die Stärke dieser Texte bestünde dann darin, daß sie die ihnen zugrundeliegende Aporie eingestehen.⁴²⁰

Aber nicht nur in Brasilien taucht diese Metapher als Ikone der Modernität auf. Was der Alptraum schlechthin der Europäer gewesen ist, steht nun für das Zeichen des modernen

⁴¹⁸ Oswald de Andrade. Anthropofagisches Manifest. A.a.O., S. 40.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Peter Bürger. In Interview mit Peter Bürger über seine „Theorie der Avantgarde“. A.a.O., S. 7

Kriegs des Materials, wo der Mensch nur ein Punkt in der Landschaft ist. Apollinaire feiert die Menschenfresserei Verduns als „festin du Baltasar canibal“. Anthropophagisch scheint auch der schnelle Metabolismus der Zeichen in den neuen Metropolen Paris und Berlin, wo die Subjektivität in der Hochzeit mit den Maschinen sich in der Landschaft auflöst. Dadaisten und Surrealisten feiern die neue Barbarei. Nicht zu vergessen, dass bei Müller selbst Stalingrad das kannibalistische totemistische Feiern der deutschen Geschichte ist.⁴²¹ Wie Dada entstand die „Anthropophagie“ aus einer Notwendigkeit der Unabhängigkeit, des Misstrauens gegenüber der Gemeinschaft, wie Dada ist es ein Leitwort, welches das Denken zur Jagd auf die Gedanken führt.

Die Anthropophagie präsentiert sich folglich bei Oswald de Andrade unter dem Zeichen einer „karaibischen Revolution“⁴²², in der der von ihr thematisierte Zeitbegriff nicht durch den linearen Fortschritt der menschlichen Zivilisation gekennzeichnet ist, sondern durch eine kontradiktorische Bewegung: „Der natürliche Mensch. Rousseau. Von der französischen Revolution zur Romantik, zur Bolschewistischen Revolution, zur Surrealistischen Revolution und zum technisierten Barbaren Keyserlings. Wir sind auf den Weg.“⁴²³ Sie setzt eine „Andere Vernunft“ voraus, wie sich im Barock eine Antitradition bildete, so der Kritiker Haroldo de Campos:

Bereits im Barock wächst eine »anthropophagische Vernunft« heran, die den vom Okzident vererbten Logozentrismus dekonstruiert. Differenzierend im Universalen begann von dorthier die Verdrehung und Verrenkung eines Diskurses, die uns aus demselben hätten herausreißen können. Es ist eine Antitradition, die durch die Leerräume der traditionellen Geschichtsschreibung geht, durch ihre Lücken infiltriert wird und durch ihre Risse sickert. Es handelt sich um Antitradition nicht aufgrund direkter Abkunft - das wäre nur der Ersatz einer Geradlinigkeit durch eine andere -, sondern aufgrund von Anerkennung bestimmter Entwürfe und Nebenwege auf der ganzen Länge des bevorzugten Leitfadens der normativen Geschichtsschreibung.⁴²⁴

Von diesem Gesichtspunkt aus würde die karaibische Revolution als Prototyp der Revolutionen und der sozialen Veränderungen die vorhergehenden - die Französische, die Romantische, die Bolschewistische und die Surrealistische – übertreffen und durch den Effekt eines überraschenden Humors zum genealogischen Ursprung aller werden. Indessen reiht sich das anthropologische Denken, indem es die Praxis des intellektuellen Verschlingens seitens

⁴²¹ Vgl. Heiner Müller. Stalingrad war eigentlich das Ende der DDR. Ein Gespräch mit Detlev Lücke und Stefan Reinecke. In: *Gesammlte Irrtümer* 3. Ffm 1994, S. 196-204.

⁴²² Oswald de Andrade. *Anthropofagisches Manifest*. A.a.O., S. 40.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Haroldo de Campos. *Über die anthropophagische Vernunft: Europa im Zeichen des Gefressenwerdens*. A.a.O., 108.

Oswald de Andrades bekräftigt, hinsichtlich seines Ursprungs in dieselben Ideen ein, die legitime Ableger des karaischen Instinkts sind und den Verlauf der universellen Rebellion abstecken. Daher proklamiert das Manifest, dass „ohne uns Europa nicht einmal seine armselige Erklärung der Menschenrechte hätte.“⁴²⁵

In einem Akt der Rückerstattung des Besitzes und der Rechte, der einer Kritik der politischen Berechtigung des literarischen Exotismus gleichkommt, denn der ideologische Werdegang unseres Anthropophagen war derselbe, der die Attraktivität der Neuen Welt in die europäische Literatur einführte, würde uns die karaische Revolution den ursprünglichen Impuls zurückgeben, der alle wirksamen Revolten in Richtung auf den Menschen hin vereint, einst empfangen als Rücksendung unter unseren Importen, als intellektuelles, im Ausland gefertigtes Produkt und in der Verpackung einer historischen Form, die unserer Wirklichkeit fremd war. Durch die Wiedererschließung der Quelle der Rebellion, die von der französischen Revolution bis zum Surrealismus einen Zyklus der Weltveränderungen gespeist hat, von dem die anthropophagische Bewegung das letzte Glied sei, würden wir die Richtung der Geschichte umkehren und uns an die Spitze des globalen Marsches stellen, der mit Villegaignon begann, um uns zum Matriarchat von Pindorama zu führen.

Wie jede mythisch-utopische Vorstellung von Geschichte, wie das „ewige Preußen“ bei Müller, weist die Anthropophagie Oswald de Andrades einen Mangel im doppelten Sinne auf : Als negatives Zeichen von dem, was im europäischen Denken als mythische Vorstellung erscheint, kritisiert sie das, von dem sie sich entfernt. Die Idee Brasiliens taucht erst in der Morgenröte der Moderne zunächst in paradisischen Bildern auf, die sich schnell in eine höllische Vorstellung der neuen Natur und des neuen Menschen verwandeln. Die Säkularisierung dieser Bilder war die erste Aufgabe der ursprünglichen kulturellen Entwicklung des Landes. Erst im Jahrhundert der Aufklärung entstand unter dem Einfluss der Naturverherrlichung Rousseaus der Mythos vom „edlen Wilden“. Die Idealisierung der Naturvölker und der außereuropäischen Hochkulturen wird unter einer moralischen Perspektive bewertet, von denen sich der weiße Mann eine Scheibe abschneiden könne. Deswegen entwickelt sich eine merkwürdige umgekehrte europäische Ideologie, in der die Unterjochten und Gequälten plötzlich als die besseren Menschen gelten, gerade weil sie unterentwickelt waren. Und je weiter man sich vom kolonialen Zeitalter distanziert, je stummer die ungezählten Opfer der Vergangenheit werden, desto mehr scheint sich diese

⁴²⁵ Oswald de Andrade. Anthropofagisches Manifest. A.a.O., S. 40.

Indianer-Romantik im europäischen Bewusstsein auszubreiten. Bei Oswald de Andrade taucht diese umgekehrte Vorstellung wieder umgekehrt auf. Gegen eine weberianische Ethik der Arbeit und Zweckrationalität setzt er eine positive Bewertung der Faulheit unter der Sonne (immer im Zenit) in der Welt „Pindorama“. Das Verschwinden der Arbeit als historische analytische Kategorie schafft eine ewige Gegenwart, wo es keine Distanz mehr zwischen den Zeichen und den Dingen selbst gibt. Es scheint, dass die Technik auf geradem Weg voranschreitet, um sich dann zu einem Kreis zu schließen und wieder zum Matriarchat von Pindorama zu gelangen, d.h. für Oswald de Andrade ist Brasilien das Land der Utopie *par excellence*, sofern es sich – wie die Modernisten dachten – durch die Industrialisierung aktualisieren würde. Indem wir zurückkehren zum Matriarchat von Pindorama, zum Ursprung Brasiliens und der modernen Utopie in Europa, gelangen wir in die Zukunft. Auf diese Weise versucht Oswald de Andrade, die Vision eines linearen Fortschritts in Richtung Zukunft mit der Rückkehr zum Matriarchat zu versöhnen.

3.4 Die Kritik der Anthropophagie als Metaphysik der Nationalität: Das Nationale durch Subtraktion

Wie wir im vorausgegangenen Abschnitt gezeigt haben, präsentiert sich die Anthropophagie von Oswald de Andrade als eine synthetische Formel zur Erfassung der kolonialen Dualität, d.h. in Wirklichkeit jener diskursiven Kolonisierung der peripheren Eliten, die bestrebt waren, die lokalen Gegebenheiten mit einer Gedankensyntax zu lesen, welche die Abhängigkeit verdoppelte. Folglich würde, wäre die diskursive Schicht erst einmal abgetragen, das ursprüngliche Substrat der Nationalität auf dem matriarchalischen Urgrund der Natur wiedererscheinen und, vereint mit den technologischen Errungenschaften der Zivilisation, die „Karaibische Revolution“ in Gang setzen. Wie wir gezeigt haben, ist diese Ansicht, für sich genommen als Prinzip der nationalen Dualität, an sich nicht falsch, doch unzureichend als metaphysisches Prinzip, in dem Oswald de Andrade diesen Nationalismus verwurzelt sah, und sie hielt nicht der Prüfung durch die historische Erfahrung stand, d.h. der Prüfung durch die Entwicklung der modernen Kunst selbst. Mit anderen Worten: Wenn die Anthropophagie am Ende der 20er Jahre eine Resonanz darstellte auf den Horizont einer sozialen Revolution im Gefolge der historischen Avantgarden als negativer Ausdruck der diskursiven Entkolonisierung, so muss sie in unserer Gegenwart im Licht des Scheiterns dieser Erfahrung neu betrachtet und ihre ursprünglichen Absichten mit ihren Konsequenzen in unserer Gegenwart konfrontiert werden. Dies gilt sowohl für die Anthropophagie als grundlegende *insight* in die brasilianische Kultur der darauffolgenden Jahrzehnte als auch für ihren Ort im Rahmen der historischen Avantgarde.

Als erstes muss hervorgehoben werden, dass das Verschlingen der Materialien der universellen Kultur, faktisch die Beschleunigung der Rezeptionsprozesse bei der Annäherung von Zentrum und Peripherie durch den Zyklus des Modernismus, sich zwar gänzlich nach den Worten Oswald de Andrades erfüllt hat, jedoch nicht die ursprünglich erwünschte oder geträumte Differenz bei ihrer Rückführung zum Leben erzeugte. Die Zersetzung der Normen, die Auflösung der traditionellen Stile im historischen Modernismus, die wachsende Disponibilität von Materialien und Repertoires widersteht nicht mehr der Assimilierung der Konstellation des Schocks oder, wenn wir das Argument Peter Bürgers wiederaufnehmen wollen, „erleichtert“⁴²⁶ nicht das künstlerische Schaffen, sondern lässt die Idee einer konsequenten Entwicklung innerhalb eines ästhetischen Bereichs eher unwahrscheinlich werden. Im spezifischen Fall der peripheren Literaturen tilgt der Prozess, der auf den

⁴²⁶ Peter Bürger. Das Altern der Moderne. A.a.O., S. 183.

Zusammenbruch der historischen Avantgarde folgt, jegliche Spur von Exotismus und macht das primitive Material zu einem Export-„Kitsch“. Für die utopische Formulierung der Anthropophagie sollte die durch die Verarbeitung dieser Materialien erzeugte „Differenz“ die Eingliederung des Landes in eine höhere Ordnung der internationalen Hierarchie garantieren und der fruchtbarste brasilianische Beitrag zum zivilisatorischen Prozess in Form einer matriarchalen Freigebigkeit sein, in Opposition zur Linearität der Geschichte der Aufklärung. Doch angesichts der Gleichzeitigkeit der Zirkulation des künstlerisch-symbolischen Kapitals in unserer Gegenwart und einer elektronischen Integration der Sprachen löst sich die kritische Forderung der Anthropophagie 70 Jahre später in der naiven Rechtfertigung des bloßen Konsums auf. Die Metapher ist eine Selbstverständlichkeit geworden. Wie nie zuvor werden die Materialien kannibalisiert und umfunktioniert zugunsten des kulturellen Konsums.

Es ist also notwendig, den Inhalt dieser synthetischen Verfahrensweise mit den Materialien der Kultur, wie sie von Oswald de Andrade konzipiert wurde, radikal zu historisieren. In einem Essay über Oswaldo de Andrade⁴²⁷ verweist Roberto Schwarz anfänglich auf das „Leichtfertige“ und den Witz des Verfahrens, das sich wie eine Art magische *insight* im Hinblick auf unsere Rückständigkeit ausnimmt:

Oswald de Andrade invented an easy and poetically successful formula looking at Brazil. In this case the ease was not a defect, since it accorded with an argument put forward at time, which said that the esoteric aura surrounding matters of the intellect was an obsolete, antidemocratic fog at botton, a fraud –which should be dissipated.⁴²⁸

Das, was in den 20er Jahren als die Notwendigkeit erschien, eine einzige brasilianische Identität zu behaupten, um in die Moderne einzutreten und sich kontrastiv vom Europäischen zu unterscheiden, sollte die brasilianische Kultur in den folgenden Jahrzehnten in eine Reihe von Ausweglosigkeiten in Hinsicht auf das Paradox dieser Formel im Licht der gesamten Entwicklung der historischen Avantgarden bringen:

Now that time has passed, neither the cultural landscape – nor the political one for that matter – appear to have become clearer, though both have certainly changed a great deal. At least the time being, it certainly does not seem as if the historical process has moved in the direction of the libertarian objectives which inspired the political and artistic avantgardes. So these objectives, together with the energy aroused, have ended up functioning as dynamic ingredients with a different kind of ideology, whose meaning should be thought again.⁴²⁹

⁴²⁷ Roberto Schwarz. The Cart, the Tram and the Modernist Poet. In: *Misplaced Ideas*. London 1992, S. 108-125.

⁴²⁸ Ebd., S. 108.

⁴²⁹ Roberto Schwarz. A.a.O., S. 109.

Denn das anthropophagische „Manifest“ ist ja die Radikalisierung des zivilisatorischen Unbehagens der Eliten, und in ihm war die Idee enthalten, dass der brasilianische Intellekt sich durch die Imitation der europäischen Kultur, die Übernahme von ausländischen Werten, den Ausdruck in der portugiesischen Sprache und ihrer Syntax und Prosodie von der Begegnung mit der begehrten eigenen kulturellen Identität entfernte. Man glaubte an die Möglichkeit, eine starre Grenze zwischen uns und den anderen errichten zu können, um eine ursprüngliche Kultur aufzubauen und das Brasilien der Unabhängigkeit von 1822 neu zu entdecken. Man wollte also eine neue Nation konstruieren, die durch eine autochthone Kultur repräsentiert würde, konzipiert im Gegensatz zu den Kolonisatoren, und wollte so den Gründungsmythos Brasiliens auf anderer Ebene wiederholen als eine Rückkehr zur Stunde Null der Geschichte des Landes. Eines der markantesten Beispiele für dieses Paradox ist die Figur des Policarpo Quaresma des Romanciers Lima Barreto⁴³⁰, das vielleicht am besten diese Aporien und Widersprüche verdeutlicht. Policarpo, ein wohlgesonnener Beamter zu Ende des 19. Jahrhunderts, war von dem quijotesken Wunsch getrieben, zum indigenen Substrat zurückzukehren und das Tupi erneut als offizielle Sprache des Landes einzusetzen.

Zeitgenössische Erörterungen der kulturellen Abhängigkeit reaktivieren in unterschiedlicher Weise entweder den Willen zur Korrektur oder den Willen zur Umkehrung der Werte und Herrschaftsregeln, die beim Prozess der Bildung des Landes das Befremden auslösten. Zwei Essays, die in den 80er Jahren veröffentlicht wurden, sind charakteristische Synthesen dieser Verschiedenheit der Sehweisen und Intentionen, die sich schon symptomatisch in den jeweiligen Titeln ausdrückt: „Apesar de Dependente, Universal“⁴³¹ [„Zwar abhängig, aber universal“] (1982) von Silvano Santiago und „Nacional por Subtração“⁴³² [„National durch Subtraktion“] (1987) von Roberto Schwarz.

Der ausdrücklichste Berührungs- und gleichzeitig Kontrastpunkt dieser Dokumente eines zeitgenössischen Blicks besteht in ihren jeweiligen Bewertungen der Anthropophagie, obwohl ihre Divergenzen grundsätzlich und umfangreich sind, weil die Autoren jeweils in

⁴³⁰ Lima Barreto. *Triste fim de Policarpo Quaresma* (Polycarpo Quaresmas trauriges Ende). Sao Paulo 1982. Vgl. Kindlers Neues Literatur Lexikon. Hg. Von Walter Jens. Bd. 2. München 1992, S. 261.

⁴³¹ Silvano Santiago. *Apesar de Dependente, Universal*. In: *Vale quanto Pesa – Ensaio sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro 1982, S. 13-24.

⁴³² Roberto Schwarz. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. London 1982.

verschiedenen Interpretationssystemen verankert sind, die über die letzten Jahrzehnte hinweg mehr oder weniger parallel nebeneinander laufen.

Für Santiago ist der Akt des Verschlingens – „der maliziöse Begriff der Anthropophagie, Oswalds brillante Erfindung“⁴³³ – eines der vom Modernismus vorgeschlagenen Heilmittel, um das schlechte Gewissen der Kolonisierten umzuwenden angesichts der unannehmbaren Einverleibung dessen, was nicht eigen, was äußerlich ist. In Santiagos Lektüre von Oswald de Andrade ist die Anthropophagie eine legitime Aneignung, ohne Schuld und Vorbehalte, der Bewegungen der Künste und des Denkens, die außerhalb der sogenannten peripheren Lebenswirklichkeit der kolonisierten Länder und Kulturen produziert wird.

Schwarz erkennt seinerseits in der Anthropophagie (und auch im „Brasilholz-Manifest“) die tiefgreifende Umkehrung der Werte, die der Modernismus betrieb, fügt jedoch hinzu, dass der zeitliche Abstand den Anteil an Naivität und auch an stolzer Selbstbezogenheit in diesen außergewöhnlichen Konzepten als eine „triumphale Interpretation der Unterentwicklung“ sichtbar macht.

In the 1920s Oswald de Andrade's 'anthropophagous' Pau-Brazil programme also tried to give a triumphalist interpretation of our backwardness.' The disharmony between bourgeois models and the realities of rural patriarchy is at the very heart of his poetry - the first of these two elements appearing in the role of absurd caprice ('Rui Barbosa': A Top Hat in Senegambia'). Its true novelty lies in the fact that the lack of accord is a source not of distress but of optimism, evidence of the country's innocence and the possibility of an alternative, non-bourgeois historical development. This *sui generis* cult of progress is rounded out with a technological wager: Brazil's innocence (the result of Christianization and *embourgeoisement* barely scraping the surface) plus technology equals utopia; modern material progress will make possible a direct leap from pre-bourgeois society to paradise.⁴³⁴

„National durch Subtraktion“ beginnt mit dem Hinweis auf die Erfahrung des „unnatürlichen“, „unauthentischen“, „imitierten Charakters“ des kulturellen Lebens, das wir führen:

We Brazilians and other Latin Americans constantly experience the artificial, inauthentic and imitative nature of our cultural life. An essential element in our critical thought since independence, it has been variously interpreted from romantic, naturalist, modernist, right-wing, left-wing, cosmopolitan and nationalist points of view, so we may suppose that the problem is enduring and deeply rooted.⁴³⁵

⁴³³ Roberto Schwarz. A.a.O., S. 21.

⁴³⁴ Ebd., S. 7

⁴³⁵ Ebd., S. 1.

Roberto Schwarz beschreibt und erörtert dann historisch die Gründe des Kopierens und die Alternativen, die das brasilianische Denken entworfen hat, um mit dem kopierten Wesen der Kultur umzugehen, und endet mit der Kommentierung seiner ebenfalls historischen Unvermeidbarkeit. So schließt sich der Kreis und führt in die Ausweglosigkeit des Problems von Identität, Kultur und Erkenntnis.

Unter den von Schwarz im Verlauf seines Textes beschriebenen, kritisierten und abgelehnten Alternativen der Interpretation befindet sich die Reflexion über die abhängige Kultur, die sich von dem inspirieren lässt, was der Autor die „jüngste französische Philosophie“ nennt, die ausgeht von der Umkehrung der durch die europäische aufklärerische und rationalistische Tradition gefestigten Begriffe: Denaturalisierung und Demontage der Hierarchien, Ablehnung der Kontinuitäten und Totalisierungen, Kritik des Ursprungsprinzips und seines obsessiven Charakters. Aus der Kritik dieses Verschnitts französischer Philosophie leiten sich in dem Essay nämlich die Divergenzen zu Santiago ab:

Recent French philosophy has been another factor in the discrediting of cultural nationalism. Its anti-totalizing tendency, its preference for levels of historicity alien to the national milieu, its dismantling of conventional literary scaffolding such as authorship, the work, influence, originality, etc. - all these destroy, or at least discredit, that romantic correspondence between individual heroism, masterly execution and collective redemption which imbues the nationalist schemas with their undeniable knowledge value and potential for mystification. To attack these coordinates can be exciting and partially convincing, besides appeasing national sensibility in an area where one would least expect this to be possible. A commonplace idea suggests that the copy is secondary with regard to the original, depends upon it, is worth less, and so on. Such a view attaches a negative sign to the totality of cultural forces in Latin America and is at the root of the intellectual malaise that we are discussing. Now, contemporary French philosophers such as Foucault and Derrida have made it their speciality to show that such hierarchies have no basis. Why should the prior be worth more than the posterior, the model more than the imitation, the central more than the peripheral, the economic infrastructure more than cultural life, and so forth? According to the French philosophers, it is a question of conditioning processes (but are they all of the same order?), prejudices which do not express the life of the spirit in its real movement but reflect the orientation inherent in the traditional human sciences. In their view, it would be more accurate and unbiased to think in terms of an infinite sequence of transformations, with no beginning or end, no first or last, no worse or better. One can easily appreciate how this would enhance the self-esteem and relieve the anxiety of the underdeveloped world, which is seen as tributary to the central countries.⁴³⁶

Anders gesagt: Für das Selbstbewusstsein der peripheren Eliten würde das ontologische Problem des Unbehagens der Kopie gelöst, d. h. mit der Anthropophagie würden wir von einer radikalen Haltung der passiven und bedingungslosen Bewunderung der

⁴³⁶ Ebd., S. 5-6.

europäischen Kulturen zu einer anderen, gleichfalls radikalen Position des Verschließens und eines nationalistischen „Sicht-Selbst-Genügens“ übergehen:

We would pass from being a backward to an advanced part of the world, from a deviation to a paradigm, from inferior to superior lands (although the analysis sets out to suppress just such superiority). All this because countries which live in the humiliation of having to imitate are more willing than the metropolitan countries to give up the illusion of an original source, even though the theory originated there and not here. Above all, the problem of mirrorculture would no longer be ours alone, and instead of setting our sights on the Europeanization or Americanization of Latin America we would, in a certain sense, be participating in the Latin-Americanization of the central cultures.⁴³⁷

Dieses Gefühl oder „zivilisatorische Unbehagen“ der Unangemessenheit des Kopierens schleppte sich nach Schwarz' Meinung bis zum Modernismus am Anfang des Jahrhunderts und provozierte die verschiedensten Reaktionen, die in eine völlig selbstgefällige und illusorische Aktion mündeten: Das brasilianische kulturelle Leben werde um so stärker und origineller sein, je weiter es von den Mustern und Normen der Metropole entfernt ist. Indem sie die Eliminierung all dessen vorschlugen, was nicht bodenständig ist und das Übel und die Probleme jenseits der Grenze, d.h. außerhalb von sich selbst orten, ermitteln die nationalistischen und populistischen Strömungen der kulturellen Tradition Brasiliens die authentische Substanz des Landes als den „Rest der Subtraktion“:

In 1964 the right-wing nationalists branded Marxism as an alien influence, perhaps imagining that fascism was a Brazilian invention. But over and above their differences, the two nationalist tendencies were alike in hoping to find their goal by eliminating anything that was not indigenous. The residue would be the essence of Brazil.⁴³⁸

Dabei will Schwarz zeigen, dass die Idee des „Nationalen durch Subtraktion“ das Hauptsächliche unterschlägt – die Analyse der sozialen Klasse. Folglich operieren die Dichotomien zwischen europäisch versus lateinamerikanisch, Metropole versus Kolonie, obwohl sie konkret sind, nicht im gesamten Bereich, d.h. nicht in der Beziehung Bürgertum versus Proletariat und in den Formen kapitalistischer Ausbeutung, dem Leitmotiv einer Analyse auf marxistischer Grundlage. Da das Übel das Andere im Eigenen ist – das Portugiesische für den Romantiker, das Amerikanische für die Linken der 50er und 60er Jahre –, würde es ausreichen, das Andere zu bekämpfen, damit das Eigene sich behaupten könnte als dasjenige, das innerhalb der Grenze liegt, Essenz des Inneren, Wahrheit einer bewahrten Ursprünglichkeit, womit die dialektische Perspektive verloren sein würde:

⁴³⁷ Ebd., S. 6.

⁴³⁸ Ebd., S. 4.

The idea of the copy that we have been discussing counterposes national and foreign, original and imitative. These are unreal oppositions which do not allow us to see the share of the foreign in the nationally specific, of the imitative in the original and of the original in the imitative.⁴³⁹

Trotz der kritischen Haltung in bezug auf das verkürzende binäre Denken der nationalistischen Politiken stimmt Schwarz nicht damit überein, was für ihn einen der Faktoren darstellt, der den kulturellen Nationalismus diskreditiert – die poststrukturalistische Philosophie (Foucault, Derrida) und, die Debatte aktualisierend, die sogenannten kulturellen und postkolonialen Studien. Kurz, der Ort der soziologischen und historischen Analyse von Roberto Schwarz ist in der Moderne angesiedelt und stellt einen Kontrapunkt zur zeitgenössischen postmodernen Debatte dar. Für ihn bilden die Denunzierung der Unzweckmäßigkeit der Hierarchien (vorhergehend/nachfolgend, Modell/Kopie, Zentrum/Peripherie), die fragmentarische Konzeption des Ganzen der Kultur und die „Demontage“ der konventionellen Gerüste des literarischen Lebens (wie die Begriffe Autorschaft, Werk, Einfluss, Originalität etc.) ein feinsinniges Arsenal importierter Theorie, das das Problem der Kopie, der Imitation und der Abhängigkeit in Lateinamerika nicht löst, sondern im Gegenteil nur eine strukturelle Illusion verdoppelt, d.h. als ob das Problem der Dependenz an der Frage der Kopie selbst lag, wenn es in der Tat ein Problem des Selbstbewusstseins der Eliten und ihrer sozialen Wurzel ist:

1. It suggests that imitation is avoidable, thereby locking the reader into a false problem. 2. It presents as a national characteristic what is actually a malaise of the dominant class, bound up with the difficulty of morally reconciling the advantages of progress with those of slavery or its surrogates. 3. It implies that the elites could conduct themselves in some other way which is tantamount to claiming that the beneficiary of a given situation will put an end to it. 4. The argument obscures the essential point, since it concentrates its fire on the relationship between elite and i-nodel whereas the real crux is the exclusion of the poor from the universe of contemporary culture. 5. Its implicit solution is that the dominant class should reform itself and give up imitation (...).⁴⁴⁰

Unter der sogenannten Postkolonialität als Teil des postmodernen Denkens und des postmodernen Wissens verstehen die Theoretiker den Diskurs der Kolonisatoren und der Kolonisierten, der Peripherie und des Zentrums, einen kulturellen Terminus, der die Vergangenheit und die Gegenwart rekodifiziert und zu einer Zukunft verbindet. Die Postkolonialität sei durch ein dekonstruktivistisches (im Sinne einer kritisch-kreativen Reflexion), transtextuelles und transkulturelles Handeln und Denken, durch ein differentes, heterogenes, hybrides und subjektives Denken charakterisiert, das von radikaler Besonderheit,

⁴³⁹ Ebd., S. 16.

⁴⁴⁰ Ebd.

radikaler Andersheit geprägt werde und demzufolge „universell“ sei. Postkolonialität schließe also nicht aus, sondern beziehe Multidimensionalität sowie die Interaktion verschiedener kodierter Erkenntnisreihen mit dem Ziel ein, das, was im Kolonialismus und im Neokolonialismus als *die* Geschichte, als *die* unwiderlegbare Wahrheit etabliert worden sei, als widersprüchlich und unregelmäßig zu demaskieren. Durch diese Verfahrensweise würden also – so Schwarz - die Widersprüche, die Pluralität, die Brüche und die Diskontinuität der Geschichte und des Unbehagens der imitativen Kultur in den verschiedenen Diskursen, auch in den fiktionalen, neu interpretiert und völlig und illusorisch umgekehrt, so Roberto Schwarz. Er plädiert deswegen für eine Dialektisierung der Frage des Kopierens auf der Basis einer materialistischen Geschichte:

A copy refers to a prior original existing elsewhere, of which it is an inferior reflection. Such deprecation often corresponds to the selfconsciousness of Latin American elites, who attach mythical solidity -in the form of regional intellectual specialization - to the economic, technological and political inequalities of the international order. The authentic and the creative are to the imitative what the advanced countries are to the backward. But one cannot solve the problem by going to the opposite extreme. As we have seen, philosophical objections to the concept of originality tend to regard as non-existent a real problem that it is absurd to dismiss. Cultural history has to be set in the world perspective of the economics and culture of the left, which attempt to explain our 'backwardness' as part of the contemporary history of capital and *its advances*. Seen in terms of the copy, the anachronistic juxtaposition of forms of modern civilization and realities originating in the colonial period is a mode of non-being or even a humiliatingly imperfect realization of a model situated elsewhere. Dialectical criticism, on the other hand, investigates the same anachronism and seeks to draw out a figure of the modern world, set on a course that is either full of promise, grotesque or catastrophic. Copying is not a false problem, so long as we treat it pragmatically, from an aesthetic and political point of view freed from the mythical requirement of creation *ex nihilo*.⁴⁴¹

Bei seiner Lektüre des Essays bemerkt Peter Bürger, dass eine Strategie postmoderner und dekonstruktivistischer Lektüre durch die Sprachspiele in die Illusion verfallen könnte, dass damit die Abhängigkeit beseitigt werde.

Um einen Essay wie “National by Elimination” beurteilen zu können, müsste ich Kenntnisse über die sozialen, politischen und kulturellen Gegebenheiten Brasiliens haben, die mir fehlen. Ich kann mich also allenfalls zu der Weise äußern, wie Roberto Schwarz die kulturellen Probleme seines Landes in den Blick nimmt. Gefallen hat mir an dem Aufsatz vor allem, daß er eine Denkbewegung zeigt. Roberto Schwarz geht die verschiedenen Vorschläge durch, die man zur Überwindung des allgemein als künstlich, unauthentisch und in der Nachahmung verharrenden kulturellen Lebens gemacht hat, prüft die vorgebrachte Argumentation und weist deren Defizite nach. Über den Purismus der linken wie der rechten Nationalisten haben Sie bereits gesprochen; durch Eliminierung alles Nicht-Autochthonen soll eine nationale Kultur erreicht werden. "The residue would be the essence of Brazil". Aber als nicht weniger problematisch erweist sich der postmoderne Denk-Ansatz, der in der Nachfolge von Derrida

⁴⁴¹ Ebd., S. 15-16.

den Gegensatz von Zentrum und Peripherie, Original und Kopie dekonstruiert und damit das Problem meint gelöst zu haben. Dadurch wird zwar das Selbstbewußtsein der Intellektuellen der unterentwickelten Länder gestärkt, die sich jetzt auf derselben Stufe stehend erfahren können wie ihre Kollegen in den Metropolen; was bislang als Kopie galt, ist jetzt als eigene schöpferische Leistung anerkannt. Aber die zugrundeliegenden Ursachen der Unterentwicklung sind durch eine dekonstruktivistische Sprachregelung natürlich nicht beseitigt. Roberto Schwarz sieht sie in der Geschichte Brasiliens, der Schaffung eines Nationalstaats auf der Grundlage von Sklavenarbeit. Unter diesen Bedingungen konnte keine nationale Kultur entstehen, die eine Kultur der ganzen Nation wäre: "the painfulness of an imitative civilization is produced not by imitation (...) but by the social structure of the country."⁴⁴²

In der Mitte der sechziger Jahre glaubten die selbsternannten avantgardistischen Tendenzen in Musik („Tropikalistische Bewegung“)⁴⁴³, Dichtung („Konkrete Dichtung“) und Theater im Namen des anthropophagischen Mythos der Einverleibung⁴⁴⁴ die innere und strukturelle Wahrheit Brasiliens als „Collage“ noch einmal in der Geschichte des Landes zu entdecken:

The new vogue for Oswald's manifestoes in the 1960s and particularly the 1970s appeared in the very different context of a military dictatorship which, for all its belief in technological progress and its alliance with big capital both national and international, was less repressive than expected in regard to everyday habits and morality. In the other camp, the attempt to overthrow capitalism through revolutionary war also changed the accepted view of what could be termed 'radical'. This now had no connection with the provincial narrowness of the 1920s, when the Antropofago rebellion assumed a highly libertarian and enlightening role. In the new circumstances technological optimism no longer held water, while the brazen cultural irreverence of Oswald's 'swallowing up' acquired a sense of exasperation close to the mentality of direct action (although often with good artistic results). Oswald's clarity of construction, penetrating vision and sense of discovery all suffered as greater value was attached to his primal, 'demoralizing literary practices. One example of this evolution is the guiltlessness of the act of swallowing up. What was then freedom against Catholicism, the bourgeoisie and the glare of Europe has become in the eighties an awkward excuse to handle uncritically those ambiguities of mass culture that stand in need of elucidation. How can one fail to notice that the *Antropofagos* - like the nationalists - take as their subject the abstract

⁴⁴² Peter Bürger. Ein Interview mit Peter Bürger über seine „Theorie der Avantgarde“. A.a.O, S. 7.

⁴⁴³ Die „Tropikalistische Bewegung“ war eine musikalische Richtung, deren auptvertreter Caetano Veloso und Gilberto Gil waren. Sie vermischten die melodischen Elemente der brasilianischen Volksliedtradition mit elektronischen Erfindungen.

⁴⁴⁴ Die Stücke von Oswald de Andrade wurden erst in den sechziger Jahren wiederentdeckt durch die klassische Inszenierung von *Der König der Kerzen* durch José Celso Martinez Correa 1967 im Theater Oficina, Sao Paulo. José Celso radikalisierte die Montage von heterogenen Stilen, die sich im Text angelegt findet: Zerstörung der Bühnenillusion, Verwendung extrem theatralischer Schockwirkungen an der Grenze zum Kitsch. Die Kannibalisierung der Geschichte war auch ein Exorzismus des Theaters durch die exzessive Betonung sexueller Elemente. Unter dem Zeichen des anthropophagischen Manifest, verwandelte sich die Inszenierung in eine Synthese der Erfahrungen 68er Generation.

Brazilian, with no class specification; or that the analogy with the digestive process throws absolutely no light on the politics and aesthetics of contemporary cultural life?⁴⁴⁵

Diese „avantgardistischen“ Tendenzen allegorisieren mittels der surrealistischen Montage das Bild eines archaischen Brasiliens und die moderne Landschaft der Städte als Hintergrund des nationalen Charakters, so behauptet Roberto Schwarz später in einer Bilanz dieser Jahre⁴⁴⁶:

Faced by a tropicalist image, faced by the apparently surrealist nonsense which is the result of the combination we have been describing, the up-to-date spectator will resort to fashionable words, he'll say Brazil is incredible, it's the end, it's the pits, it's groovy. By means of these expressions, in which enthusiasm and disgust are indistinguishable, he associates himself with the group who have the 'sense' of national character. But on the other hand, this climate, this imponderable essence of Brazil is very simple to construct, easy to recognize and reproduce. It is a linguistic trick, a formula for sophisticated vision, within many people's grasp. What is the content of this snobbery for the masses? What feelings does the tropicalist sensibility recognize itself and distinguish itself by? (By the way, just because it is simple it is not necessarily bad). (...) However, let's move on to another question: what is the historical foundation of the tropicalist allegory?⁴⁴⁷

Doch dieses emblematische Bild Brasiliens ist „gefroren“ und nicht dialektisch. Die surrealistische Collage in der „Tropikalistischen Musik“ quasi als eine „Allegorie der Unterentwicklung“ verabsolutiert ein Dilemma, das in jedem historischen Augenblick verschiedene Bedeutungen gewinnt und jedenfalls von einem Klassenstandpunkt abhängt. Das „absurde Bild“ der Collage, eine Art von „Pop“, verhindert anstatt einen Schockeffekt zu produzieren, eine dialektische Vorstellung der Geschichte als Veränderung und verdeckt einen tiefen Konformismus:

Once this anachronistic conjunction has been produced, along with the conventional idea that this is Brazil, the 'ready-made' images of the patriarchal world and of imbecilic consumerism start signifying on their own, in a shameless, unaestheticized fashion, over and over again suggesting their stifled, frustrated lives, which we will never get to know. The tropicalist image encloses the past in the form of images that are active, or that might come back to life, and suggests that they are our destiny, which is the reason why we can't stop looking at them.⁴⁴⁸

Kurz, die avantgardistischen Positionen, die diese militärische Diktatur damals zu bekämpfen glaubten, dienten ihr doch mit ihrem Impuls und ihrer Neigung zu fragmentarischen Eingriffen in die Kultur, erwiesen sich als blindes Element einer

⁴⁴⁵ Roberto Schwarz. A.a.O. S. 8-9.

⁴⁴⁶ Vgl. Roberto Schwarz. Culture and Politics in Brazil, 1964-1969. In: *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. London 1992, S.141.

⁴⁴⁷ Ebd., S.144.

⁴⁴⁸ Ebd.

konservativen Modernisierung, die zuerst eine Revolution in der medialen Struktur des Landes schafft, um es auf dem Weltmarkt durch ein starkes und in einem technischen Sinne qualifiziertes Fernsehen zu integrieren, so dass in den nächsten Jahren eine Fernseh-dramaturgie exportiert wird, die durch anthropophagische Ingredienzien.

Was nun in den 30er Jahren auf dem Höhepunkt der europäischen Avantgarden unter dem Zeichen der Negativität stand, wurde zum zentralen Gemeinplatz und Dilemma der brasilianischen Kultur, fast ein zivilisatorischer Komplex: Unsere Identität ist eine Parodie, eine Collage von verschiedenen inkompatiblen Elementen. Die Fragmentarisierung liegt in der mentalen Landschaft der Eliten, deren Selbstbewusstsein sich schizophren gegenüber den europäischen geistigen Strömungen und dem Bedürfnis, eine organische Kultur im Land zu entwickeln, verhält; aber aus dieser Not wollten wir einen Tugend machen. Die Anthropophagie war damals das anachronistische Lob dieses Dilemmas. Mit anderen Worten: Es ist für einen brasilianischen Künstler einfach gewesen, die absurde Collage zwischen einem archaischen Brasilien und der Moderne zu schaffen. Das Theater der Sechziger und die tropikalistische Musik haben die allegorische Verfahrungsweise wieder aktiviert und deswegen noch einmal versagt, den historischen Augenblick selbst zu interpretieren:

The coexistence of the old and the new is a general (and always suggestive) feature of all capitalist societies and of many others too. However, for the countries which were once colonized and have now become underdeveloped, it is central, and carries the power of an emblem. This is because these countries were incorporated into the world market - to the modern world - in an economically and socially backward role, that of suppliers of raw materials and cheap labour. Their link to what is new is made by means of structurally, by means of their social backwardness, which reproduces itself, instead of cancelling itself out. In the insoluble by functional combination of these two terms, then, the plan of a national destiny is laid out, there from the beginning. What is more, by cultivating 'latinoamericanidad' - in which there is a faint echo of the continent-wide dimension of the revolution - which in Portuguese-speaking Brazil is extremely uncommon, the tropicalists show that they are aware of the implications of their style. And it is true that, once this way of looking at things has been assimilated, the whole of Latin America does turn out to be tropicalist.⁴⁴⁹

Als Brasilien sich unter einer militärischen Diktatur (1964-1985) befand, wird diese Metapher endlich institutionalisiert und legitimiert mit der Gründung eines integrierten Netzwerks, das schließlich die kulturelle Einheit des Landes als unmögliche Collage der Fragmente im Fernsehen geschaffen hat.

Der erste und auffälligste Kontrast zwischen den beiden Essays von Roberto Schwarz und Silviano Santiago liegt in der Beurteilung der Möglichkeit, ob die anthropophagische

⁴⁴⁹ Roberto Schwarz. A.a.O., S.141-142.

Metapher nach sechs Jahrzehnten noch als Schlüssel für das Verständnis und die Aktivierung der abhängigen Kultur gültig sein könnte. Doch ihr grundlegender Kontrast äußert sich in Formulierungen, die eher tatsächliche Übereinstimmung auszudrücken scheinen. Beide, Roberto Schwarz und Luciano Santiago, bezweifeln nicht noch schwächen sie die Tatsache ab, dass das anthropophagische Konzept eine Umkehrung der Werte oder ein Heilmittel war, was in dem Kontext, auf den sie sich beziehen, sehr ähnlich ist. Worauf es ankommt, ist die unterschiedliche Bewertung, die sie in ihren Essays den Umkehrungen zuschreiben, und das, worauf der Unterschied beruht.

Den Ausgangspunkt von „Zwar abhängig, aber universal“⁴⁵⁰ bildet die ethisch-politische Lektüre der Gewalt des Kolonisierungsprozesses. Sie zeigt die Mechanismen der Auslöschung der Alterität und der Differenz der Kulturen auf, die sich mit dem ethnozentrischen und expansionistischen Willen der Europäer konfrontiert sehen, um gleich danach die Auswirkungen des kolonialen Ballasts auf den Bildungsprozess der brasilianischen Intellektuellen zu erörtern. In radikalem Kontrast zu der vorher betrachteten Erörterung von Roberto Schwarz verschiebt Santiago die Perspektive beim Blick auf den Akt oder die Angewohnheit des Imitierens, des Kopierens, des Nichtkönnens oder Nichtwollens, auf Fremdes zu verzichten, um sie auf den Wert oder Sinn zu richten, die diesem kontingenten Merkmal der Kultur und der Intellektuellen in den Ländern zuerkannt werden kann. Santiago zielt mit seinem Text folglich auf die Möglichkeit, die abhängige Kultur dadurch zu entkolonisieren, dass die Bedeutung des Mangels, des Unzulänglichen, dessen, was nachgeordnet oder abgeleitet ist, durch eine affirmative Haltung ersetzt wird, die eine Selbsterkenntnis ermöglicht, indem sie darin eine positive Differenz erblickt. Er zielt mit seinem Essay auf die Überwindung des Punktes, an dem er beginnt – und an dem der Essay von Roberto Schwarz endet. So lautete das Unbehagen an der Abhängigkeit bei Roberto Schwarz:

Why should the imitative character of our life not stem from forms of inequality so brutal that they lack the minimal reciprocity ('common denominator') without which modern society can only appear artificial and 'imported'? (...) In other words, the painfulness of an imitative civilization is produced not by imitation - which is present at any event - but by the social structure of the country. It is this which places culture in an untenable position, contradicting its very concept of itself.⁴⁵¹

Dabei erörtert Silvano Santiago die Produkte der abhängigen Kultur zweifellos mit den Parametern, die das französische Denken hervorgebracht hat, insbesondere diejenigen

⁴⁵⁰ Silvano Santiago. A. a. O., S. 13-24.

⁴⁵¹ Roberto Schwarz. A.o.O., S. 15.

europäischen Denker, die Alain Finkielkraut als Philosophen der Dekolonisation bezeichnet hat: Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze.

Die Unvereinbarkeit der beiden hier vorgestellten Interpretationen der kulturellen Abhängigkeit als Kontrast der westlichen Denksysteme, die sie strukturieren, liegt in dem Punkt begründet, in dem die Produktion der Werte und Bedeutungen geortet wird. Für Schwarz und für das Denken marxistischer Prägung, sind Werte und Bedeutungen Teil des ideologischen Überbaus, Produkte, die historisch, ökonomisch und infrastrukturell durch Klasseninteressen determiniert sind. Die kritische Perspektive hinsichtlich dieser Werte – das kritische Bewusstsein und die kontraideologische Konstruktion – sind mögliche und wünschenswerte Antriebe, notwendig, aber nicht ausreichend für die Veränderungen der sozioökonomischen und historischen Realität. Das Problem der Kopie, des Unbehagens und der abhängigen Kultur sind Funktionen eines komplexen Herrschaftssystems („die Fatalität der kulturellen Imitation hängt an einem spezifischen Gefüge historischer Zwänge“⁴⁵², sagt Schwarz), und sie sind in den entwickelten und kolonisierten Ländern mit tiefgreifenden sozialen Ungleichheiten verbunden. Schwarz beschreibt die Ursache für das Unbehagen und die Fremdbestimmtheit der Geschmacksnormen mit folgenden Worten:

Why should the imitative character of our life not stem from forms of inequality so brutal that they lack the minimal reciprocity without which modern society can only appear artificial and “imported” (...) In others words, the painfulness of an imitative civilization is produced not by imitation but by the social structure of the country. It is this which places the culture in an untenable position (...) the crucial point is in fact the segregation of the porrs from the contemporary culture.⁴⁵³

In den Reflexionen von Santiago und zum großen Teil auch in denen der „Philosophen der Dekolonisierung“, mit denen er einen Dialog unterhält, sind die epistemologischen Grundlagen enthalten, die eine Kritik an der marxistischen und funktionalen Perspektive der Interpretation von Schwarz erzeugt. Einerseits das Denken Nietzsches, insbesondere die Auffassungen in „Genealogie der Moral“ und in den „Unzeitgemäßen Betrachtungen“, und zwar hinsichtlich der Erzeugung von Werten, der historischen Bedeutung und vor allem der Ablehnung des Ursprungskonzepts und der sich daraus unvermeidlich ergebenden Folgen für die Begriffe der Originalität und der Wiederholung. Andererseits die Freudsche Psychoanalyse, die Begriffe des Unbewussten, der Nachzeitigkeit, der Überdeterminierung

⁴⁵² „The inevitability of cultural imitation is bound up with a specific set of historical imperatives over which abstract philosophical critiques can exercise no power. Even here nationalism is the weak part of the argument, and its supersession at the level of philosophy has no purchase on the realities to which it owes its strength“. Ebd., S. 6.

⁴⁵³ Roberto Schwarz. A.a.O., S. 15.

und der Verdrängung. Schließlich setzt die Haltung Santiagos Einflüsse der Ethnologie und Anthropologie voraus – wie der Autor in diesem Essay und in vielen anderen seiner Texte zeigt. Er verschreibt (auch) „Gegenmittel gegen die Eindeutigkeiten und fixen Hierarchisierungen der modernen Tradition des historischen Diskurses“, als Weg der Zuweisung von „Relevanz für die kulturelle Mannigfaltigkeit der Länder, die die doppelte Erfahrung der Kolonisierung und der Sklaverei erlebt haben.“⁴⁵⁴

Ohne die Konkretheit der ökonomischen Kräfte, die Werte erzeugen, zu verkennen oder auch nur abzuschwächen, lehnt Santiago den einsinnigen Weg vom Realen zu den Bewertungen des Realen ab, nicht in dem von Schwarz angedeuteten Sinn eines naiven Kompensationsmechanismus, sondern weil er die objektive und funktionale Rationalität der Realität selbst in Frage stellt, indem er die logische Linearität und Hierarchie der Ursachen und Wirkungen bestreitet und in seine Reflexionen das Wirken des Zufalls und des Unbewussten, die Produktivität der Wiederholungen, den Wert der Differenz und der Simulakren mit einbezieht, die die abhängige Kultur und Literatur konstituieren.

Die anthropophagische Szene Oswald de Andrades, wiedergewonnen durch diesen zeitgenössischen Zuschnitt, den wir bei Santiago erkennen, wertet die Szene der ersten Messe im Sinne Nietzsches um, was nicht bedeutet, die historischen und imaginären Bedeutungen der kulturellen Abhängigkeit abzuschaffen, auszulöschen oder zu unterdrücken, die man in der Beschreibung von Pero Vaz de Caminha⁴⁵⁵ liest. Umwerten besteht nicht im bloßen Austausch von Zeichen oder in der mechanischen Umkehrung der Positionen. Es meint vielmehr umwenden, die Rückseite nach vorne kehren, die Motivationen und Hierarchien aufzeigen und sie dekonstruieren und verschieben.

Eine solche Umwendung der Werte hat nicht die Macht, das Kolonialgeschehen zu verändern, indem es rückwirkend die Vergangenheit korrigiert, und sie garantiert auch nicht die zukünftige Behebung der strukturellen Übel, die von der Kolonial- und Sklavenwirtschaftszeit herrühren. Es handelt sich lediglich „um die Möglichkeit, die Gegenwart mit der Gegenwart zu vermitteln, sich die Geschichte anzueignen, indem man die vernichtende Erfahrung der geschichtlichen Bedeutung, die von der Vergangenheit her in die Gegenwart hineingreift, umkehrt.“⁴⁵⁶ Es handelt sich vielleicht darum, die Szene der ersten

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Vgl. Pero Vaz de Caminha. Kindlers Neues Literaturlexikon. Hg. Walter Jens. Bd. 3 München 1992, S. 540.

⁴⁵⁶ Silviano Santiago. A.a.O., S. 16.

Messe Brasiliens, wie sie von Caminha gestaltet wurde, betrachten zu können, „ohne in die Indianer, die ihr beiwohnten, alle durch den zivilisatorischen Prozess ausgerotteten Kulturen und niedergemetzelten Körper hineinzuprojizieren und so durch ihre naive und gleichsam einvernehmliche Fügung in ihr eigenes Opfer in Verlegenheit zu geraten“⁴⁵⁷. Es handelt sich vor allem darum, „nicht das Opfer hineinzuprojizieren, da es in der Gegenwart möglich ist, die Weise, wie sich jene Indianer bei der ersten Messe verhielten, anders als Caminha zu lesen. Es ist möglich, sich ein freies und tolerantes Interesse an den die Ritualen des anderen vorzustellen, es ist möglich, die Wiederholungen und gleichzeitig die Differenzen in den Blick zu nehmen, die von ihnen ausstrahlen“⁴⁵⁸.

Die vergleichende Gegenüberstellung der Essays „Zwar abhängig, aber universal“ und „National durch Subtraktion“ präsentiert zum einen divergierende Interpretationssysteme oder Strömungen des westlichen Denkens und skizziert gleichzeitig zwei Entwicklungslinien der brasilianischen Intellektuellen und zwei Arten, die Identitätsformen und die Erfahrung der kulturellen Abhängigkeit zu lesen und zu bewerten. Das Zentrum der einen Gruppe von Kritikern der Literatur und Kultur in Brasilien, der auch Roberto Schwarz angehört, kann mit der gebildeten Nachkommenschaft der „Formation“ von Antônio Cândido⁴⁵⁹ identifiziert werden und mit dem gemeinsamen, fast ausschließlichen Interesse an der literarischen Produktion ab 1850 bzw. der modernen und postkolonialen Produktion. Silvano Santiago dagegen hat seine Lektüren seit den 70er Jahren von der Kulturgeschichte ausgehend unternommen. Sie betreiben Umkehrungen, Umwendungen und Akzentverschiebungen, indem sie den Blick wiederholt auf koloniale Produktionen wie den Brief von Pero Vaz de Caminha richten und diese mit der modernistischen und zeitgenössischen Produktion in Zusammenhang bringen.

Im Jahr 1977 schreibt Santiago in markanter Weise folgendes:

Ich erkläre zu Anfang, daß ich nicht begonnen habe, die portugiesischen und generell europäischen Texte zu lesen, die von Brasilien handeln und aus dem 16. und den folgenden Jahrhunderten stammen, mit dem Ziel eines direkten Verständnisses der Katechese, der Taufe und der Bekehrung der Eingeborenen im Rahmen einer theologischen oder selbst europäischen Perspektive.⁴⁶⁰

Zu jener Zeit, liest man dann gleich anschließend, konzentrierte sich Santiagos Interesse in erster Linie auf die Notwendigkeit, die Studien der Literaturgeschichte, wie sie in

⁴⁵⁷ Ebd.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 16-17.

⁴⁵⁹ Vgl. Antonio Candido, „A Formação da Literatura Brasileira“. Belo Horizonte 1956.

⁴⁶⁰ Silvano Santiago. A.a.O., S. 1.

Brasilien betrieben wurden, neu zu strukturieren, um sie für eine Perspektive zu öffnen, die sich nicht vom stilistischen Ansatz, gemäß den bekannten Kriterien des Epochenstils ableitet, sondern eine Lektüre ermöglichen sollte, bei der die Dringlichkeit deutlich würde, den literarischen Diskurs in seinen Grenzen, d.h. innerhalb/außerhalb des kulturellen Diskurses zu verstehen.

In zweiter Linie musste dieser Lektürehaltung, damit sich ihre ideologische Wirksamkeit erweist, „eine Strategie der Dezentrierung vorangehen, um den Ausdruck Jacques Derridas zu verwenden. (...), die die europäische Kultur aus ihrer Stellung drängt, vertreibt, so dass diese von da an nicht mehr der „kulturelle Bezugspunkt“⁴⁶¹ ist.

Santiago möchte an diesem Punkt die Aneignung des religiösen Diskurses durch den Laien erörtern und als Effekt dieser Aneignung die Ausklammerung der kolonialen Gewalt und der kulturellen Konflikte in Texten – selbst in den frühesten –, die Erzählungen und Beschreibungen des Landes „im Diskurs der brasilianischen Kultur“, wie er sagt, liefern. Zu diesem Zweck kommt er im „Text (als) der Keimzelle“ auf den im Verlauf seines kritischen Werks am häufigsten wiederkehrenden theoretisch-philosophischen Bezugspunkt zurück:

Der Schriftsteller (...), wie Jacques Derrida in *De la Grammatologie* hervorhebt, „schreibt in einer Sprache und in einer Logik, deren System, Gesetze und Eigenleben sein Diskurs *per definitionem* nicht völlig beherrschen kann. Er bedient sich ihrer nur, um sich in gewisser Weise und bis zu einem gewissen Punkt von dem System regieren zu lassen.“ Die Lektüeranstrengung muß also abzielen auf eine gewisse, vom Schriftsteller nicht erkannte Beziehung zwischen dem, was er von den Mustern der Sprache, die er gebraucht, kontrolliert und dem, was er davon nicht kontrolliert. Diese Beziehung meint nicht eine bestimmte quantitative Verteilung von Schatten und Licht, von Schwäche oder Kraft, sondern eine Bedeutungsstruktur, die die kritische Lektüre erzeugen muß.⁴⁶²

Der Kritiker schließt diese Arbeit von 1977 ab, indem er darauf verweist, wo er „das Entwicklungsnetz der Keimzelle“ verfolgt hat, um „verschiedene Epochen mit identischem/unterschiedlichem Muster zu konfigurieren“⁴⁶³ - den „Sermão da Sexagésima“ von Vieira; „Iracema“ von Alencar; „Triste Fim de Policarpo Quaresma“ von Lima Barreto; und, in etwas anderer Weise, die „Manifestos“ und *Poesia Pau-Brasil* von Oswald de Andrade; „Macunaíma“ von Mário de Andrade; „Cobra Norato“ von Raul Bopp, um danach eine zweite Forschungslinie vorzuschlagen, die sich mit den Transformationen des Musters beschäftigen sollte, „dessen Urbedeutung sich aus der Entmetaphorisierung der Keimzelle

⁴⁶¹ Silviano Santiago. A.a.O., S. 8.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Ebd.

ergeben würde“⁴⁶⁴ und folglich aus der Ablösung des Diskurses von der prahlerischen Selbstbezogenheit.

1990, im Jahr der Gedenkfeiern zum hundertjährigen Geburtstag von Oswald de Andrade, schreibt Silviano Santiago den Essay „Elogio da Tolerância Racial“ [Lob der rassischen Toleranz“], der auf Kongressen gelesen und am 9. September im „Jornal do Brasil“ veröffentlicht wird. Der Essay, der in einem weniger ehrerbietigen Ton die Debatte der 80er Jahre über die Kulturgeschichte wiederaufnimmt und fortführt, wiederholt in neuen Formulierungen Santiagos Interesse an den kolonialen Texten. Jedoch sollte man nicht seine Öffnung der Perspektive übersehen, wie sie in der pointierten Anspielung auf die kulturelle und literarische Geschichte und Geschichtsschreibung Brasiliens erkennbar ist:

Brasilholz, die erste Gedichtsammlung von Oswald de Andrade, ist dazu angetan, diejenigen Geschichtsschreiber, die folgsame Diener der Chronologie und Verteidiger der normativen historischen Prinzipien sind, zu provozieren. (...) Um die lückenhafte Situation zu dramatisieren, entschließt er sich, den Pavillon der Zeit und der westlichen Geschichte durcheinander zubringen. Er legt Wert darauf, schon eingangs darauf hinzuweisen, daß diese Gedichte aus dem Jahr 1924 “aus Anlaß der Entdeckung Brasiliens” geschrieben wurden.⁴⁶⁵

Im Mittelpunkt des Essays steht Oswald de Andrade und, zu Beginn, der modernistische Vorschlag, die traditionelle Tendenz der brasilianischen – sogenannten nativistischen – Produktion umzukehren, die in der „(dramatischen oder poetischen) der Veräußerlichung der autochthonen Werte unserer Nationalität“ bestand, Veräußerlichung des Inneren, des vermeintlich Eigenen. Doch Santiagos Übergang zu einer differentiellen Lektüre interessiert hier vor allem:

Wenn dies die Seite der *Woche der Modernen Kunst von 1922* ist, die unsere besten Geschichtsschreiber und Kritiker immer hell herausstellen (mit oder ohne Wortspiele), so gibt es eine andere Seite, die bei jenen Herren immer weniger Ansehen genießt. Es handelt sich um die Form, wie Oswald de Andrade und andere dasjenige bergen, was ungerechterweise als die koloniale Vergangenheit Brasiliens klassifiziert worden ist, und zwar durch eine reduktionistische Sichtweise dessen, was in Wahrheit der mögliche kulturelle Beitrag der indigenen und afrikanischen Rassen im Dialog mit der westlichen Moderne ist. Dieser Reduktionismus führt schließlich zur Wertschätzung der modernen ethnozentrischen, intoleranten Vernunft, die unfähig ist, mit ihrem Anderen (den amerindischen und afrikanischen Kulturen) einen Dialog zu unterhalten, denn sie stellt ihn immer in eine hierarchisch ungünstige Position und macht ihn verantwortlich für die übelsten Kontaminierungen, die die westliche *Reinheit* (h. A.) erleiden kann. Dieser Reduktionismus weist im allgemeinen das anthropologische Wissen zurück, denn er disqualifiziert als

⁴⁶⁴ Ebd., S. 9.

⁴⁶⁵ Silviano Santiago. *Jornal do Brasil*, Caderno de Ideias (Beilage), Rio de Janeiro, 09.09.1990, S. 8.

vermessenen Irrtum jeden Beitrag, der von diesem Wissen herkommen könnte, indem er ihm die Eignung abspricht, Partner eines fruchtbaren Dialogs mit der Geschichte zu sein.⁴⁶⁶

Indem Santiago die notwendige Unterscheidung zwischen dem positiven – unannehmbaren - Bezug auf die koloniale Vergangenheit aus der sklavenhalterischen Perspektive und dem positiven Bezug auf das Andere der westlichen Vernunft herausstreicht – ein unerlässlicher Bezug für die Dekolonisierung des brasilianischen Denkens -, zeigt er sich im Einklang mit der aufklärerischen Sichtweise, wenn er die romantische Konzeption der Indianer und der Geschichte als negativ ansieht, als Formen eines naiven Nationalismus. Doch er widerspricht nachdrücklich, wenn die von der aufklärerischen Sichtweise geprägten Texte ihre Zentrierung auf die europäische Vernunft behaupten und reduktionistisch werden. Die Beispiele für den Reduktionismus, die er wählt und darlegt, haben Gewicht. Santiago schließt daraus: „Für sie alle gibt es keinen positiven Beitrag des Nichteuropäischen zur Bedeutung der modernen Geschichte“⁴⁶⁷ Um die kulturellen Eigenschaften der nichteuropäischen Völker zu behaupten, beharrt er auf der Öffnung zur Anthropologie und auf der Wichtigkeit der kolonialen Texte.

Die Dialektik dieser Dependenz ist also sehr viel komplexer als die Binärformel, auf die wir hingewiesen haben und die eine metaphysische Perspektive zurückweist. Was der Antipode in „Der Auftrag“ noch sieht, ist nicht der Rest der Zivilisation, die Differenz, um ein Schlüsselwort Müllers zu gebrauchen, das er der französischen Postphilosophie entliehen hat, denn sie hängt von der bestimmten und folglich lokalen „Sozialstruktur“ in der Weise ab, wie sie im Bewusstsein der Eliten eingepägt erscheint. Mehr noch: Das „Residuum“ als zu beseitigender „Rest“ existiert nicht, wie die Analyse von Roberto Schwarz uns zeigt, dieser selbst ist die letzte Illusion, von der die Europäer sich losmachen müssen, wenn ihr Kontinent endokolonisiert wird angesichts des neuen molekularen Bürgerkriegs autistischer Triebe, auf die der Dichter Hans Magnus Enzensberger hingewiesen hatte.⁴⁶⁸ Und mit Enzensberger und einer dialektischen Analyse, die er vor zwei Jahren Brasilien gewidmet hatte, können wir nunmehr zum Schluss dieser Arbeit kommen.

⁴⁶⁶ Silviano Santiago. *Apesar de Dependente*, Universal. A.a.O., S. 9.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 10.

⁴⁶⁸ Hans Magnus Enzensberger. Ein Interview über das Ende. Manuskript. Erschienen auf Portugiesisch unter dem Titel „Depois da Ordem e do Progresso“ (Nach der Ordnung und dem Fortschritt). In: *Folha de Sao Paulo*. Beilage Mais!, Sao Paulo vom 12.12.1999, S. 30-31.

4 Schluss

War das anfängliche Ziel dieser Dissertation, das Problem des ästhetischen Materials in der Poetik von Heiner Müller in seinen verschiedenen Wertigkeiten und im Horizont einer dialektischen Tradition zu diskutieren und zu identifizieren, so müssen wir logischerweise zunächst den Schluss ziehen, dass dieser Begriff nicht in einer Definition aufgeht, die sich seiner eigenen Geschichte und Bedeutungsentwicklung entziehen kann. Die historische Radikalität des Werkes von Heiner Müller, seine radikale Konvergenz mit der Gegenwart, zwingt uns, einen Begriff literarischer Aktualität zu denken, für den kein definitives Urteil existiert, sondern vielmehr eine „Aufhebung“ seiner Bedeutung in jenem Hegelschen Sinn. Die Bedeutung von Müllers Werk, seine Intentionen, sind seit langem in die reale Geschichte eingeflossen. In diesem Sinne und von seinem eigenen Materialbegriff ausgehend, hat Müller als erster erkannt, dass sein Werk von der Geschichte überholt worden ist, wobei dieses Überholtsein jedoch nicht die Idee von seinem Ende meint, sondern von seiner „Verendung“.

Wir brauchen hier nicht auf die Einzelheiten des Benjaminschen Begriffs der Moderne und ihres Veraltens einzugehen, wie er im Denken Müllers immer im Hintergrund erscheint.⁴⁶⁹ Was Benjamin nach unserem Verständnis sagen will, ist, dass die Moderne sich durch die Tatsache auszeichnet, dass sie das Altern und den Tod nicht mehr den natürlichen Abläufen überlässt, sondern in diese planend und inszenierend eingreift. Dies ist der grundlegende Prozess, der sich während der Industrialisierung durchsetzte und auch auf den Bereich der Kultur und der ästhetischen Vermarktung übertragen wurde, die in einer durch die Avantgarden bewirkten Krise des Autonomiebegriffs kulminierte: Die Waren haben keine Zeit mehr zum Altern und werden solcherart produziert, dass sie schon von Beginn an veraltet sind und durch andere, neue ersetzt werden müssen. In diesem Sinn werden die Kunstgegenstände des 19. Jahrhunderts, so wie sie in den Galerien verstreut und architektonisch wahrgenommen werden, von vornherein als allegorisierbar aufgefasst und folglich als Gegenstände, die „gerettet“ werden können. Das Veralten sollte wie der Tod der Dinge und kulturellen Werte verstanden werden, nämlich miterzeugt von ihrem Ursprung an. Damit jedoch geraten wir in einen völlig neuen Kontext, der weit über das hinausreicht, was Baudelaire annahm, als er die Mode thematisierte. Für Benjamin wird das Alte in seinem Gegensatz zum Modernen nicht mehr als ein Modell, das Normen vorgibt, verstanden,

⁴⁶⁹ Vgl. Walter Benjamin. Die Moderne. In: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. Gesammelte Schriften. Hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I-2. Ffm 1996, S. 570-604.

sondern als die menschliche Welt, die dem Tod unterworfen und durch ihn gezeichnet ist. Der grundlegende Unterschied ist folgender: Das historische Altertum ist aufgrund natürlicher Prozesse oder Katastrophen zu dem geworden, was es ist, während in der Moderne der Prozess des Vergehens in dem Herstellungsprozess miteinbezogen ist, d. h. in der Form der materiellen Herstellung. Das Neue liegt gerade in dieser Idee, sie ist sozusagen die materialistische Komponente der Benjaminschen Theorie der Moderne.

Diese Idee des vorprogrammierten Alterns und der Katastrophe ist Hintergrund der Theorie des Materials bei Müller, doch haben wir auch gezeigt, wie Müller, indem er die Vorstellung von der Selektion des Materials betont, sich Adorno und den Aporien von dessen radikaler Ästhetik annähert. Dank Peter Bürger konnten wir in dieser Bewegung der Aufhebung von Adornos negativer Dialektik eine pluralistische Alternative für die Interpretation der Gegenwart erkennen, und Heiner Müller steht sicherlich in Einklang mit dieser These, wenn er auf eine „realistische“ Alternative an der Peripherie zum performativischen Modell der historischen Avantgarden verweist. Diese Gedanken und unsere Reflexion „aufhebend“, haben wir allerdings auch gesehen, dass Müller, wenn er beim Altern der Moderne und der historischen Avantgarden vor allem das Konzept der ästhetischen Autonomie problematisiert, mit seinen Thesen nicht ganz mit unserer Einschätzung übereinstimmt, dass nämlich dieselben Avantgarde-Bewegungen auf ihrem Höhepunkt im peripheren Kontext nicht dieselbe Rolle ausübten, wie uns der brasilianische Kritiker Antônio Cândido zeigte, der ihr zersetzendes Potential angesichts einer fragmentarischen Realität, in der ihre kontinuieritätssprengenden Verfahren einen mimetischen Charakter annahmen, relativiert sah. Folglich müsste der Begriff selbst des synthetischen Fragments bei Müller im Licht dieser ursprünglichen Intention der historischen Avantgarde dringend neu überdacht werden. Und wenn diese Fragmentarisierung, im selben Moment, in dem sie sich in Europa etwa im Surrealismus manifestiert, hier etwas Mimetisches und Referentielles annimmt, so kann die ursprüngliche Intention der europäischen Avantgarde nur in ihrer ganzen Universalität verstanden werden, wenn dieser Effekt miteinbezogen wird.

Auch acht Jahre nach seinem Tod erweist sich das Werk Heiner Müllers noch als fruchtbar für neue Interpretationen und erscheint immer mehr als eine Herausforderung an die Gegenwart. Es sei hier darauf hingewiesen, dass wir diese Dissertation aus der Perspektive eines peripheren Kontexts verfasst haben, in dem die literarische Seite dieses Werks gegenüber der dramatischen stärker in den Vordergrund zu treten scheint. Ende der achtziger

Jahre und Anfang der neunziger Jahre wurde Heiner Müller zu einem der expressivsten Sprecher der deutschen Kultur der Moderne im Ausland, und dieser interkulturellen Bewegung sieht sich die vorliegende Arbeit verpflichtet.

Die Idee des Endes hat die utopische Reflexion von Müller immer begleitet, und am Ende unserer Dissertation möchten wir eine letzte Frage aufwerfen, die hier aber offen bleiben muss. Wenn die Diagnose des Dichters und Essayisten Hans Magnus Enzensberger zutrifft ⁴⁷⁰, so ist die große Zukunft, die unserem Land, mit Blick auf die enorme brasilianische Vitalität, versprochen wurde und sich ironisch in dem positivistischen Slogan „Ordnung und Fortschritt“ auf unserer Nationalfahne spiegelt, nicht gekommen und wird auch nicht kommen:

Ich denke, Brasilien ist eines der Länder, das noch eine wirkliche Utopie hatte, die glaubten, sie hätten eine Zukunft auf ihrer Seite. „Wir kommen erst noch!“, wir haben sozusagen etwas, was uns bevorsteht. Das hatte aber der Westen nicht mehr, kein Land der Welt hat so ein Motto wie in der brasilianischen Flagge „Ordem e Progresso“ (spricht auf Portugiesisch), Ordnung und Fortschritt. Das ist ja aber phantastisch für ein Land. Auch das gibt es genau wie für das Ende der Kunst, die sich immer weiter fortsetzt, obwohl es seit 200 Jahren das Ende der Kunst gibt und immer noch ein Ende, das immer wieder verschoben wird, auch da gibt es diesen Glauben an die Zukunft. Diese große Zukunft Brasiliens wurde immer versetzt und weiter verschoben in der Moderne, die kommt erst noch. „Eines Tages werden wir eine große Macht sein“ hieß damals das Motto, d.h. eines Tages werden wir die Probleme, die noch vorhanden sind, mit der riesigen Vitalität lösen, die wir haben, doch das Fehlen der Strukturen und Institutionen, ich weiß es nicht, ich bin sehr skeptisch. Ich sehe nicht diese Lösung in Brasilien, wie auch in der Kunst nicht, die immer weiter macht mit dieser Relativität, unaufhaltsam. Es gibt kein Ende. Dieser Fortschritt ist deswegen nicht gekommen und wird nie kommen auf diesem Weg. Was kommt „nach“ der Ordnung und dem Fortschritt? Jedenfalls bin ich da skeptisch. Und ich kenne Brasilien sehr gut, diese Relativität ist typisch für Brasilien, doch es wird deshalb auch nicht zugrunde gehen, es wird kein Ende geben, aber immer mit „Desordem“, Unordnung und einer Mischung von (spricht auf Portugiesisch) „Progresso e um pouquinho de Regresso!“ (Fortschritt und ein bisschen Rückschritt).⁴⁷¹

Gerade als Dichter und historischer Sympathisant der Revolutionen in den Tropen, angefangen mit der Kubanischen, hat Enzensberger schon mitten in den siebziger Jahren das nahe und gemeinsame Scheitern des sowjetischen Systems, der peripheren Schwellenländer und des europäischen Wohlfahrtssystems gespürt und vorausgesagt, mit den Folgen, dass die Überreste dieser Konkursmasse in einer Art Banalisierung der Gewalt und selbstzerstörerischen Autismus in der siegreichen kapitalistischen Zivilisation im Zustand des

⁴⁷⁰ Hans Magnus Enzensberger. Ein Interview über das Ende. A.a.O., S. 30-31.

⁴⁷¹ Ebd.

molekularen Bürgerkriegs dahintreiben.⁴⁷² Die These Enzensbergers stimmte schon mit Müllers obstinater Überzeugung überein, dass das Ende des Ostblocks auch das Ende der Idee von Dritter Welt bedeuten würde.⁴⁷³

Die große Erzählung von der providentiellen Vereinigung des Fortschritts mit der im Aufbau befindlichen brasilianischen Gesellschaft sollte nicht mehr überzeugen. Der Mythos Stephan Zweigs vom Land der Zukunft war zusammengebrochen und auf dem Boden der postkatastrophalen Brutalität des aktuellen Kapitalismus zerschellt. In diesem Sinne glaubt Enzensberger auch, dass für Brasilien dasselbe gilt, wie für das Ende der Kunstperiode im Denken Hegels. Tatsächlich wollte Hegel, als er behauptete, dass die Kunst zu einer Sache der Vergangenheit geworden sei, natürlich nicht sagen, dass es keine Kunstwerke mehr gebe, im Gegenteil, er fügte im selben Abschnitt hinzu, dass die Kunst von jener Zeit an ihr Ende in einer immer neuansetzenden Bewegung der Selbstbesinnung hinausschieben würde dank einer wachsenden und umfassenden Reflexion über ihre Mittel und Zwecke:

Die Künstler sind genau so unmächtig wie die anderen Leute. Sie versuchen ihr Bestes wie andere auch, aber ohne sich Illusionen zu machen. Wir machen weiter. Wir haben noch ein Ende in der Hand, wir haben noch einen Moment, in dem man weiter machen kann. Wenn man über dieses Ende der Kunstperiode spricht, das geht ja schon seit 200 Jahren dem Ende zu, seit dem Ende der Kunstperiode. Dieses Ende ist sehr lang!⁴⁷⁴

In derselben Weise sei das doppelte „Ende“ Brasiliens bzw. in einer „Mischung“ zwischen Ordnung und Fortschritt, wie Enzensberger sagt, niemals gekommen, sondern wird immer wieder, wie dasjenige der Kunst, aufgeschoben. Schon deshalb, weil die Rede von einem „Ende“ voraussetzt, dass es eben noch nicht wirklich eingetreten ist, denn andernfalls könnten wir ja nicht von ihm reden:

In meinem Gedicht habe ich nicht das Ende formuliert, sondern die Annäherung an das Ende, ein Ende, das immer wieder verschoben wird. Solange wir reden, wird das Ende nicht stattfinden, solange wir den Atem durchhalten können. An der Stelle des Endes tritt immer etwas anderes auf. Das Ende kann nicht da sein, wenn es so wäre, dann wäre dies nicht das Ende.⁴⁷⁵

Es bleibt folglich die Frage, was auf die Ordnung und den Fortschritt folgt. Vielleicht die Unordnung des Virus des molekularen Bürgerkriegs, denkt der Dichter. Aber dieses Ende ist wie das um sich selbst kreisende Ende der Kunst nie gekommen. Auch bei Müller findet sich dieser Gedanke eines doppeldeutigen Endes, das sich relativiert und aufschiebt, denn in

⁴⁷² Vgl. Hans Magnus Enzensberger. *Aussichten aus dem Bürgerkrieg*. Ffm 1996.

⁴⁷³ Vgl. Interview mit Sylvère Lotringer. *Walls*. A.a.O., S. 21 ff.

⁴⁷⁴ Hans Magnus Enzensberger. *Ein Interview über das Ende*. A.a.O., S. 30.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 31.

Wahrheit versucht sein Werk eine Aufhebung der negativen Dialektik, von der es sich nährt, indem es die Koordinaten des Begriffs des Neuen durcheinanderbringt. Der Antipode, den Müller in seinem Stück „Der Auftrag“ erfand, ist der Träger dieser Hoffnung und dieser anderen Bewegung in der Geschichte. Wir sind von unserer „Mission“, die Geschichte in ihrer Immanenz zu dekodieren, nicht entbunden. Wir sind ihr Körper und ihr Gedächtnis in ihren Leidenschaften, wie das Licht ferner Sterne, das noch strahlt, selbst wenn sie aufgehört haben zu existieren.

5 Literaturverzeichnis

Adorno, Th. W. Phänomenologie der neuen Musik. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Gesammelte Schriften. Bd. 12. Frankfurt.a.M. 1996.

Adorno, Th. W. Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Hg. von Rolf Tiedemann. Gesammelte Schriften. Band. 10-1. Frankfurt.a.M. 1996.

Adorno, Th. W. Dissonanzen. Hg. von Rolf Tiedemann. Gesammelte Schriften. Bd. 14. Frankfurt.a.M. 1996.

Adorno, Th. W. Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann. Band 11. Frankfurt.a.M. 1996.

Adorno, Th. W. Ästhetische Theorie. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Frankfurt.a.M. 1996.

Andrade, Oswald de. Anthropophagisches Manifest. In: Lettre Nr. 11 (1990). S. 40-41. Übersetzung von Maralde Meyer-Minnemann. Mitarbeit: Bertold Zilly. Erschien zum ersten Mal in Revista de Antropofagia, Nr. 1, São Paulo, Mai 1928.

Andrade, Oswald de. Obras Completas de Oswald de Andrade. Bd. VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e as Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro 1972.

Barnett, David. Literature versus Theatre. Textual problems, an theatrical realization in the later plays of Heiner Müller. Frankfurt.a.M. 1998.

Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften. Bd. II-2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt.a.M. 1998.

Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften. Bd. I-1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt.a.M. 1998.

Bragança de Miranda, José. Reflexões (23. August 1996). Die Seite aus dem Internet. <http://ubista.ubi.pt/~miranda/Jbmreflections.html>.

Brecht, Bertolt. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht u. a.. Frankfurt.a.M. 1993.

Bürger, Peter. Theorie der Avantgarde. Frankfurt.a.M. 1980.

Bürger, Christa/Bürger, Peter/Schulte-Sasse, J. (Hg.). Naturalismus/Ästhetizismus. Frankfurt.a.M. 1979.

Bürger, Peter. Vermittlung - Rezeption - Funktion. Frankfurt.a.M. 1979.

Bürger, Peter. Prosa der Moderne. Frankfurt.a.M. 1988.

Bürger, Peter. Brief von Peter Bürger an Jean-Francois Chevrier. In: Das Buch zur Documenta X. Kassel 1997, S. 379-380.

Bürger, Peter. Ein Interview mit Peter Bürger über seine *Theorie der Avantgarde*. Manuskript. Erschienen auf Portugiesisch in der brasilianischen Zeitung O Estado de Sao Paulo, São Paulo am 10.10.1999, S. 7.

Cândido, Antônio. Die Literatur als Ausdruck der Kultur im zeitgenössischen Brasilien, Staden-Jahrbuch. Beiträge zur Brasilkunde. Band 1. Institut Hans Staden. São Paulo 1953.

Cândido, Antônio. A Formação da Literatura Brasileira. Belo Horizonte 1956.

Christ, Barbara. Die Splitter des Scheins - Friedrich Schiller und Heiner Müller. Zur Geschichte und Ästhetik des dramatischen Fragments. Paderborn 1996.

Dahlhaus, Carl. Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik. Mainz 1978.

Dieckmann, Friedrich. Antwort an Wolfgang Harich. In: Sinn und Form. 1973. H. 3., S. 680-687.

Domdey, Horst. Produktivität Tod. Das Drama Heiner Müllers. Köln 1998.

Dumesnil, René. Le Réalisme et le Naturalisme. Paris 1955.

Eckardt, Thomas. Der Herold der Toten. Geschichte und Politik bei Heiner Müller. Frankfurt.a.M. 1992.

Eichel, Christine. Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Kunst. Frankfurt.a.M. 1993.

Eke, Norbert. Apokalypse und Utopie. Paderborn 1986.

Enzensberger, Hans Magnus. Einzelheiten II. Poesie und Politik. Frankfurt.a.M. 1980.

Enzensberger, Hans Magnus. Museum der modernen Poesie. Zweiter Band. Frankfurt.a.M. 1980.

Enzensberger, Hans Magnus. Ein Interview über das Ende. Manuskript. Erschienen auf Portugiesisch unter dem Titel „Depois da Ordem e do Progresso“ (Nach der Ordnung und dem Fortschritt). In: Folha de Sao Paulo. Beilage Mais!, Sao Paulo vom 12.12.1999, S. 30-31.

Fehervary, Helen. Enlightenment or Entanglement. History and Aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller. In: New German Critique. 1976, H. 8, S. 80-109.

Foster, Hal. The Return of the Real. Cambridge 1997.

Engels, Friedrich. Werke. Bd. 5 Berlin 1973.

Habermas, Jürgen. Philosophisch-politische Profile. Gutenberg 1991.

Harich, Wolfgang. Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß - aus Anlaß der „Macbeth“ - Bearbeitung von Heiner Müller. In: Sinn und Form. 1973, H. 1, S. 189-218.

Heise, Wolfgang. Beispiel einer Lessing-Rezeption: Heiner Müller. Programmheft zu: Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Volksbühne, Berlin, Spielzeit: 1987.

Herzinger, Richard. Masken der Lebensrevolutionen. München 1992.

Hoffmann-Axthelm, Dieter. Theorie der künstlerischen Arbeit. Frankfurt.a.M. 1974.

Hohendahl, Peter. Literarische Kultur 1930-1870. München 1985.

Hörnigk, Frank (Hg.). Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Leipzig 1990.

Huyssen, Andreas/ Scherpe, Klaus R. (Hg.). Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hamburg 1986.

Jameson, Frederic. Lust und Schrecken der unaufhörlichen Verwandlungen aller Dinge: Brecht und die Zukunft. Hamburg 1999.

Jens, Walter (Hg.). Kindlers Neues Literatur Lexikon. München 1992.

Kant, Immanuel. Kritik der reinen Vernunft. Darmstadt 1983.

Keller, Andreas. Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988. Frankfurt.a.M. 1992.

Kluge, Alexander und Müller, Heiner. Ich bin ein Landvermesser. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge. Hamburg 1996.

Koepfen, Franz. Grundbegriffe der Ästhetik. Frankfurt.a.M. 1983.

Lausberg, Heinrich. Handbuch der literarischen Rhetorik. München 1960.

Lüdke, Martin. (Hg.). Antworten auf Peter Bürgers Theorie der Avantgarde Bestimmung von Kunst und Gesellschaft. Frankfurt.a.M. 1976, S. 209.

Lukács, Georg. Theorie des Romans. Hamburg 1994.

Lukács, Georg. Essays über Realismus. Werke. Bd. 4. Berlin 1971.

Maier-Schaeffer, Francine. Heiner Müller et le Lehrstück. Frankfurt.a.M. 1992.

Marcuse, Herbert. Kultur und Gesellschaft I. Frankfurt.a.M. 1965.

Mayer, Hans. Brecht. Frankfurt.a.M. 1996.

Meyer-Clason, Curt (Hg.). Lateinamerikaner über Europa. Frankfurt.a.M. 1987.

Müller, Heiner. Theater-Arbeit. Berlin 1975.

- Müller, Heiner. Mauser. Berlin 1975.
- Müller, Heiner. Rotwelsch. Berlin 1982.
- Müller, Heiner. Herzstück. Berlin 1989.
- Müller, Müller. Shakespeare Factory 1. Berlin 1989.
- Müller, Heiner. Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Frankfurt.a.M. 1990.
- Müller, Heiner. Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche. Frankfurt.a.M. 1990.
- Müller, Heiner. Jenseits der Nation. Berlin 1990.
- Müller, Heiner. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Köln 1992.
- Müller, Heiner. Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche Frankfurt.a.M. 1994.
- Profitlich, Ulrich. Dramatik der DDR. Frankfurt.a.M. 1984.
- Richardson, Michael. Making Use of Brecht. New York 1995.
- Riese, Utz (Hg.). Falsche Dokumente: Postmoderne Texte aus den USA. Leipzig 1993.
- Sanders, Hans. Institution Roman und Literatur. Zur Rekonstruktion der Literatursoziologie. Frankfurt.a.M. 1981.
- Santiago, Silviano. Jornal do Brasil, Caderno de Ideias (Beilage), Rio de Janeiro, 09.09.1990.
- Santiago, Silviano. Vale quanto Pesa – Ensaio sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro 1982.
- Schmidt, Ingo/ Vaßen, Florian (Hg.). Bibliographie Heiner Müller 1948-1992. Bielefeld. 1993.
- Schmidt, Ingo/ Vaßen, Florian (Hg.). Bibliographie Heiner Müller. Bad. 2: 1993-1995. Bielefeld. 1996.
- Schulz, Genia. Heiner Müller. Stuttgart 1980.
- Schwarz, Roberto. Que horas sao? Ensaio. São Paulo 1987.
- Schwarz, Roberto. Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture. London 1992.
- Stephan, Alexander (Hg.). Die Ästhetik des Widerstands. Frankfurt.a.M. 1983.
- Strausfeld, Mechthild (Hg.). Brasilianische Literatur. Frankfurt.a.M. 1984.

Streisand Marianne. Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. Nr. 2. Bern 1994, S. 457-460.

Szondi, Peter. Peter Szondi Schriften 2. Hg. von Jean Bollack u.a. Frankfurt.a.M. 1978.

Teraoka, Arlene Akiko. The Silence of the Entropy. The Postmodernistic Poetics of Heiner Müller. New York 1985.

Von Friedeburg, Ludwig und Habermas, Jürgen (Hg.). Adorno Konferenz 1983. Frankfurt.a.M. 1984..

Weiss, Peter. Ästhetik des Widerstands. Frankfurt.a.M. 1988.

Wellmer, Albrecht. Zur Dialektik der Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt.a.M. 1985.

Welsch, Wolfgang (Hg.). Wege aus der Moderne. Weinheim 1988.

Welsch, Wolfgang (Hg.). Die Aktualität des Ästhetischen. München 1993.

Wieghaus, Georg. Zwischen Auftrag und Verrat. Frankfurt.a.M. 1982.

Wright, Elisabeth. Postmodern Brecht: a Re-Presentation. New York 1989.

6 Anhang

6.1 Ein Interview mit Peter Bürger über seine „Theorie der Avantgarde“ (São Paulo: Editora Ática)⁴⁷⁶

Frage: Ihre „Theorie der Avantgarde“ ist in Deutschland 1974 erschienen. Sie hat damals eine heftige Diskussion ausgelöst, die sich in einem Diskussionsband niedergeschlagen hat. Auch die US-amerikanische Übersetzung, die zehn Jahre später erschien, ist besonders in den Kunstwissenschaften viel diskutiert worden. Man kann sogar sagen: die Diskussion hält bis heute an: Im Katalog der “Documenta X” nimmt der amerikanische Kunstkritiker Benjamin Buchloh wiederholt auf Ihre Thesen Bezug; Hal Foster widmet in “The Return of the Real” (1996) der “Theorie der Avantgarde” ein ganzes Kapitel, und Heinrich Klotz geht in seinem Buch “Kunst im 20. Jahrhundert” (1994) ebenfalls von den Thesen Ihres Buches aus. Könnten Sie zunächst den historischen Kontext, in dem das Buch entstanden ist, kurz skizzieren? Das ist für uns Brasilianer deshalb wichtig, weil Ihr Buch bei uns ja auf einen ganz andern gesellschaftlichen und kulturellen Kontext trifft.

Peter Bürger: Die Hoffnungen auf eine radikale gesellschaftliche Veränderung in Europa, die die französischen Mai-Ereignisse und die Studentenbewegung bei der jungen Generation geweckt hatten, waren in den frühen 70er Jahren, als ich das Buch zu konzipieren begann, bereits verflogen. Die Studentenbewegung hatte sich in einander bekämpfende, dogmatisch fixierte marxistische Gruppen aufgespalten, die für die Entwicklung einer kritischen Wissenschaft ebenso hinderlich waren wie die Reste eines bildungsbürgerlichen Kulturbegriffs, der die Überzeitlichkeit ästhetischer Werte propagierte. Aus dieser Konstellation ergab sich folgende Aufgabe: Gegen die idealistische Vorstellung eines überzeitlichen Wesens der Kunst war auf der Historizität nicht nur der Kunstwerke, sondern auch des Kunstbegriffs zu insistieren. Gegen eine vulgärmaterialistische Kunstsoziologie, die sich darauf beschränkte, Kunstwerke aus der jeweiligen gesellschaftlichen Basis herzuleiten, war zum einen auf die methodologischen Einsichten des Marx der “Grundrisse” zurückzugreifen und zum andern auf der immanenten Entwicklungslogik des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst zu insistieren.

Frage: Haben Sie eine Erklärung dafür, warum gerade dieses Ihrer Bücher eine so große Verbreitung gefunden und in die meisten Welt Sprachen übersetzt worden ist? Sie erzählten mir gerade, daß inzwischen auch eine chinesische Übersetzung vorbereitet wird.

Peter Bürger: Offenbar vermögen auch theoretische Texte in veränderten Kontexten jeweils neue Bedeutungspotentiale zu entfalten. Im Falle der “Theorie der Avantgarde” könnte das möglicherweise daher rühren, daß sie das Spannungsverhältnis zwischen zwei Traditionen der ästhetischen Moderne austrägt, die sich zumindest im Felde der Theorie eher gegeneinander definiert haben: ich meine den avantgardistischen Impuls der Aufhebung der Kunstautonomie, den Benjamin in seinen Kunstwerkthesen aufgenommen hat, und die auf der Autonomieästhetik basierende werkzentrierte Moderne, als deren bedeutendster Theoretiker Adorno gelten kann.

Während Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz (wenngleich gebrochen) das Projekt einer nachauratischen Kunst verfolgt, worin Brechtsche und surrealistische Motive sich auf

⁴⁷⁶ Peter Bürger. Ein Interview mit Peter Bürger über seine „Theorie der Avantgarde“. Manuskript. Erschienen auf Portugiesisch in der brasilianischen Zeitung „O Estado de Sao Paulo“, São Paulo am 10.10.1999, S. 7.

eigenartige Weise verbinden, läßt Adorno, dessen frühe Kritik am Phantasmagorischen der Musik Wagners durchaus Parallelen zu dem Projekt Benjamins aufwies, nach der Rückkehr aus dem amerikanischen Exil keinen Zweifel daran, daß der Autonomiestatus für ihn die Bedingung der Möglichkeit von Kunst in der spätbürgerlichen Gesellschaft ist. Die Kategorien idealistischer Ästhetik, die Benjamin mit einem Gewaltstreich hatte außer Kraft setzen wollen, sind damit wieder eingeführt; wobei der avantgardistische Aufhebungsimpuls innerästhetisch in der Kategorie des Bruchs überdauert. Trotz zahlreicher gemeinsamer Denkmotive läßt kaum ein unversöhnlicherer Gegensatz sich denken als derjenige, der Benjamins Kunstwerk-Thesen von Adornos "Ästhetischer Theorie" trennt. Die "Theorie der Avantgarde" nun, so scheint mir, versucht, diesen Gegensatz zum Gegenstand einer theoretischen Konstruktion zu machen. Sie reflektiert das avantgardistische Projekt einer Überführung der Kunst in die Lebenspraxis, nicht indem sie daraus ein ästhetisches Programm ableitet (wie Benjamin es getan hatte), sondern indem sie das Scheitern des Projekts zu begreifen sucht.

Frage: Gerade Ihrer These vom Scheitern der historischen Avantgardebewegungen ist von verschiedenen Seiten immer wieder heftig widersprochen worden. Wie verstehen Sie dieses Scheitern?

Peter Bürger: Alles kommt darauf an, einen komplexen, in sich widerspruchsvollen Begriff des Scheiterns zu denken, der die Erfahrungen, die im Prozeß des Scheiterns gemacht werden, ebenso aufbewahrt wie das Bewußtsein, daß das Projekt einer in den Alltag eingegangenen Ästhetik als imaginäre Zielprojektion auch dann noch seinen Sinn behält, wenn die universale Ästhetisierung des Alltags es längst entwertet zu haben scheint.

Im Scheitern des Angriffs der historischen Avantgardebewegungen auf die Institution Kunst verschränken sich drei Momente: 1. das historisch notwendige Projekt einer Aufhebung der Kunst in die Lebenspraxis, das sich gleichermaßen aus der Entwicklungslogik der Kunst (Ästhetizismus-Problem) wie der Entwicklungsdynamik der bürgerlichen Gesellschaft (Krise dieser Gesellschaft im ersten Weltkrieg) ergibt; 2. die Unmöglichkeit, dieses Projekt unter den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen zu verwirklichen; 3. schließlich die Resistenzkraft der Institution, deren Aufhebung historisch an der Tagesordnung zu sein schien. Das Scheitern des avantgardistischen Projekts bedeutet jedoch keine Rückkehr zu den Ausgangsbedingungen; vielmehr hat es eine Veränderung der Institution Kunst zur Folge, die sich vielleicht auf die Formel bringen läßt: die Institution Kunst besteht fort, aber als erschütterte (der Irrealist bei Adorno hält das fest). Die Kategorien der idealistischen Ästhetik sind nicht einfach wieder zur Geltung gebracht, sondern sie dauern fort als entwertete.

Frage: In Brasilien ist bislang von Ihnen vor allem Ihr Aufsatz "Das Alte der Moderne" bekannt. Sie setzen sich dort mit Adornos Materialästhetik auseinander, die davon ausgeht, daß es zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt nur ein avanciertes künstlerisches Material gibt, das auf der Höhe der Zeit ist. Sie zeigen, in welche Schwierigkeiten Adorno damit bei der Erörterung des Neoklassizismus von Stravinsky kommt, den er in den "Minima Moralia" als ästhetisch und politisch reaktionär brandmarkt, während er ihn in der "Philosophie der neuen Musik" als Ausdruck eines "souveränen Spiels des Artisten mit vorvergangenen Formen" begreift und in die Nähe des Surrealismus rückt. Muß man nicht zu dem Ergebnis kommen, daß die Montage, d. h. das Prinzip avantgardistischer Kunst, in der Ästhetik Adornos exterritorial bleibt? Und steckt in seiner Haltung nicht die Angst vor dem Regressionspotential, das er in dem Montageprinzip vermutet?

Peter Bürger: Man wird hier differenzieren müssen. In der "Ästhetischen Theorie" Adornos gibt es eine vorzügliche Analyse der Montage, der mein Kapitel über Montage in der "Theorie der Avantgarde" viel verdankt. Aber Sie haben recht, Adorno ist die Montage zutiefst suspekt; und zwar deshalb, weil damit das Prinzip der Durchformung aller Teile des Kunstwerks aufgegeben wird. Krude Realität dringt so ins Werk ein. Freilich, nicht nur die Montage, auch das avantgardistische Projekt der Überführung der Kunst in die Lebenspraxis ist Adorno verdächtig. Das Verdikt, "die Zeit der Kunst sei vorüber, es käme darauf an, ihren Wahrheitsgehalt, der mit dem gesellschaftlichen umstandlos identifiziert wird, zu verwirklichen: das Verdikt ist totalitär", heißt es in der "Ästhetischen Theorie".

Frage: Im Gegensatz zu Adorno haben Sie bereits in der "Theorie der Avantgarde" von der freien Verfügung über verschiedene Materialstände gesprochen. Ist damit nicht dem Eklektizismus Tür und Tor geöffnet?

Peter Bürger: Ich habe kein "anything goes" verkündet, im Gegenteil. Ich habe versucht, die faktische Situation zu beschreiben, in der der Künstler nach dem Ende der historischen Avantgardebewegungen steht. Es gibt verschiedene Materialstände, unter denen der Künstler wählen kann. Diese Wahlmöglichkeit erleichtert die künstlerische Produktion jedoch keineswegs; sie macht es vielmehr beinahe unmöglich, ein notwendiges Kunstwerk zu schaffen. Ein Autor, der diese Situation in seinem Werk reflektiert, ist der Maler Gerhard Richter, der abwechselnd photorealistische und abstrakte Bilder malt. Damit wird die problematische Situation des Künstlers in der Gegenwart erkennbar, freilich noch kein notwendiges Werk geschaffen. Dies ist Richter in dem Augenblick gelungen, in dem er seine photorealistische Maltechnik auf die Toten von Stammheim angewendet hat (im Oktober 1977 sind die Mitglieder einer sich revolutionär verstehenden Terrorgruppe tot im Gefängnis von Stuttgart-Stammheim gefunden worden). Richter malt diesen dunkelsten Augenblick in der Geschichte der Bundesrepublik eher mit Verwischtechnik, die hier mit einem Mal semantisch bedeutsam wird. Die Form schlägt in Gehalt um.

Frage: Am Schluß Ihres Aufsatzes erwähnen Sie die "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss als eines der "relevanten Phänomene gegenwärtiger Kunstproduktion", dabei weisen Sie vor allem auf die Verwendung realistischer Erzähltechniken hin. Nun hat ja Peter Weiss in seinem Roman eine Ästhetik formuliert, die auf die "Aneignung der Expertenkulturen aus dem Blickwinkel der Lebenswelt" (Habermas) ausgeht. Sehen Sie darin eine mögliche Perspektive für eine gegenwärtige Ästhetik?

Peter Bürger: Peter Weiss hat keine Abhandlung, sondern einen Roman geschrieben. Er erzählt, wie die im Widerstand gegen den Faschismus arbeitenden proletarischen Jugendlichen sich die hohe Kultur aneignen. Sie tun dies unter anderm dadurch, daß sie Werke, wie Pergamon-Altar, Kafkas "Schloß" oder Picassos Guernica auch auf ihre eigene Lebenssituation anwenden. Die Protagonisten des Romans schöpfen aus den Kunstwerken die Kraft zum Widerstand gegen einen übermächtigen Feind. Darin kann man durchaus einen Nachklang des avantgardistischen Programms der Vereinigung von Kunst und Leben sehen. Auch die Werke der hohen Kunst, sagt uns Peter Weiss, sind nicht in der Institution Kunst eingeschlossen wie in einem verwunschenen Schloß; sie lassen sich daraus befreien, wenn man den Mut hat, sie auf sein eigenes Leben zu beziehen. Adorno hätte sicherlich die fehlende Vermittlung eingeklagt. Ich frage mich, ob Weiss mit seiner utopischen Vorstellung von Rezeption nicht eine Idealisierung vorgenommen hat, die die Tatsache verdeckt, daß die Ausgeschlossenen tatsächlich und unwiderruflich ausgeschlossen sind.

Frage: Ich möchte nun auch einige, die den Zusammenhang der europäischen Avantgarden mit unserer Kultur betreffen. Der brasilianische Kritiker Antonio Candido hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Kühnheiten eines Picasso, eines Brancusi, Max Jacob, Tristan Tzara im Grunde in engerem Zusammenhang mit den Überresten primitiver Kulturen in unserm Alltag stehen als mit den Traditionen Europas. Was dort einen Bruch mit der Tradition bedeutete, konnte hier zum Anstoß werden, um sich auf Eigenes zu besinnen. Der brasilianische modernismo macht den Primitivismus zur Quelle der Schönheit und den Mulatten und den Schwarzen zum Gegenstand der Literatur. Provokatorischer Ausdruck dieser radikalen Umwertung ist Oswald de Andrades "Anthropophagisches Manifest" von 1928. - Sie kennen den Text. Wie würden Sie diese fundamentalistische Metapher modernistischer Orthodoxie bewerten?

Peter Bürger: Zumindest bei uns hat das Adjektiv fundamentalistisch eine pejorative Konnotation. Ich würde es daher nicht auf Andrades Text anwenden. Ähnlich verhält es sich mit dem Terminus Orthodoxie. Das "Anthropophagische Manifest" läßt sich den großen Manifesten der europäischen Avantgardebewegungen an die Seite stellen. Wie in den dadaistischen Manifesten geht es auch in dem Text von Oswald de Andrade um den Ausdruck einer radikalen Revolte, hier gegen die Kolonisierung des Landes, die ja mit der Unabhängigkeit nicht beendet war, sondern in der intellektuellen Kolonisierung eine Fortsetzung gefunden hat. "Tupi or not Tupi, that is the question". Dagegen setzt Andrade die Reste einer karibischen Kultur: "ein teilnehmendes Bewußtsein, eine religiöse Rhythmik" und "die prälogische Mentalität" sowie den Synkretismus aus Katholizismus und einheimischen Kulturen: "Wir ließen Christus in Bahia zur Welt kommen". Andererseits heißt es auch: "Gegen den Kerzenstock-Indio. Den Mariensohn-Indio". Ob es sich dabei um provokatorische Selbstwidersprüche handelt wie im Dadaismus oder ob das, was mir als Widerspruch erscheint, anders zu interpretieren ist, um das zu entscheiden, dazu fehlen mir die Kontextkenntnisse. Übrigens, Alfred Lorenzer, ein der Frankfurter Schule nahestehender Psychoanalytiker, hat in seiner Kritik des Zweiten Vatikanischen Konzils, "Das Konzil der Buchhalter" (1981), die Rituale und gegenständliche Symbolik der lateinamerikanischen Kirche als "begrenzten Freiraum für die Unterdrückten" beschrieben, um ihre Lebensentwürfe, und Lebensformen zum Ausdruck zu bringen. Mich hat diese Deutung, die zugleich Kritik eines rationalistisch verengten Aufklärungsbegriffs ist, überzeugt. Aber um auf Ihre Frage nach der Einschätzung des "Anthropophagischen Manifests" zurückzukommen, vielleicht kann man sagen, daß der Eingeborene darin die Stelle einnimmt, die im ersten Manifest des Surrealismus dem Kind eingeräumt wird. In beiden Texten wurde gegen westliche Modernisierung und Rationalisierung auf einen Ursprung verwiesen, zu dem es kein Zurück gibt. Die Stärke dieser Texte bestünde dann darin, daß sie die ihnen zugrunde liegende Aporie eingestehen.

Frage: Wenn man die Prinzipien der surrealistischen Collage aus den europäischen Zentren in die Peripherie überträgt, macht man eine seltsame Beobachtung: das Nebeneinander von Nicht-Zusammengehörendem, das im europäischen Kontext als Schock gewirkt hat, verliert dort seinen Schockcharakter, und zwar aus zwei Gründen: 1, weil das Nicht-Zusammengehören die Grunderfahrung des Intellektuellen der Peripherie ist. Er geht dauernd mit Theorien und Ideen um, die nicht auf sein Land passen; 2, weil die Landschaft seines Landes sich als eine surrealistische Collage erweist, in der Altes und Neues aufeinanderstoßen. Die Folge davon ist, daß die surrealistischen Prinzipien der Darstellung gleichsam realistisch werden. Können Sie das nachvollziehen?

Peter Bürger: Das ja, aber was daraus folgt, vermag ich noch nicht abzusehen. Nur soviel kann ich im Augenblick dazu sagen: Die surrealistische Ästhetik (wenn ich dieses

problematische Kürzel verwenden darf, denn streng genommen, gibt es so etwas gar nicht) hat sich in Frontstellung zum Realismus entwickelt. Breton polemisiert im ersten "Manifest des Surrealismus" gegen den naturalistischen Roman, weil dieser in seinen Beschreibungen nur Klischees wiedergebe (übrigens ein sehr ungerechter Vorwurf wenn man an die surrealen Momente in den Beschreibungen Zolas denkt). Implizit setzt Breton dagegen einen emphatischen Begriff von Erfahrung (den Gegensatz von "moments nuls de ma vie"). Wenn das, was Sie andeuteten, zutrifft, würde dieser Gegensatz in den lateinamerikanischen Kulturen in sich zusammenfallen. Die surrealistischen Verfahren wären zugleich realistische. Ich denke, das läßt sich auch in der lateinamerikanischen Literatur beobachten. Aber das wissen Sie doch viel besser als ich.

Frage: Sie haben vorhin von der intellektuellen Kolonisierung Lateinamerikas gesprochen. In der Tat, seit dem 19. Jahrhundert bestimmen die aus Europa übernommenen Ideen das kulturelle Leben des Landes. Die daher rührende Inauthentizität ist geradezu ein Gemeinplatz der brasilianischen Kulturkritik geworden. Einerseits sieht der brasilianische Intellektuelle sich mit Theorien konfrontiert, die nicht in seinem Land entstanden und auf dessen Probleme auch nicht anwendbar sind, andererseits ist die von den Nationalisten rechter wie linker Provenienz propagierte Abkehr von der internationalen Kultur nicht weniger problematisch. Der 1938 in Wien geborene Kritiker Roberto Schwarz hat in seinen kulturkritischen Essays, "Misplaced Ideas", nachdrücklich auf dieses Dilemma hingewiesen. Wie beurteilen Sie die Thesen von Roberto Schwarz?

Peter Bürger: Um einen Essay wie "National by Elimination" beurteilen zu können, müßte ich Kenntnisse über die sozialen, politischen und kulturellen Gegebenheiten Brasiliens haben, die mir fehlen. Ich kann mich also allenfalls zu der Weise äußern, wie Roberto Schwarz die kulturellen Probleme seines Landes in den Blick nimmt. Gefallen hat mir an dem Aufsatz vor allem, daß er eine Denkbewegung zeigt. Roberto Schwarz geht die verschiedenen Vorschläge durch, die man zur Überwindung des allgemein als künstlich, unauthentisch und in der Nachahmung verharrenden kulturellen Lebens gemacht hat, prüft die vorgebrachte Argumentation und weist deren Defizite nach. Über den Purismus der linken wie der rechten Nationalisten haben Sie bereits gesprochen; durch Eliminierung alles Nicht-autochthonen soll eine nationale Kultur erreicht werden. "The residue would be the essence of Brazil". Aber als nicht weniger problematisch erweist sich der postmoderne Denkansatz, der in der Nachfolge von Derrida den Gegensatz von Zentrum und Peripherie, Original und Kopie dekonstruiert und damit das Problem meint gelöst zu haben. Dadurch wird zwar das Selbstbewußtsein der Intellektuellen der unterentwickelten Länder gestärkt, die sich jetzt auf derselben Stufe stehend erfahren können wie ihre Kollegen in den Metropolen; Was bislang als Kopie galt, ist jetzt als eigene schöpferische Leistung anerkannt. Aber die zugrunde liegenden Ursachen der Unterentwicklung sind durch eine dekonstruktivistische Sprachregelung natürlich nicht beseitigt. Roberto Schwarz sieht sie in der Geschichte Brasiliens, der Schaffung eines Nationalstaats auf der Grundlage von Sklavenarbeit. Unter diesen Bedingungen konnte keine nationale Kultur entstehen, die die Kultur der ganzen Nation wäre: "the painfulness of an imitative civilization is produced not by imitation (...) but by the social structure of the country". - Nun, auch in Deutschland gibt es keine nationale Kultur, die die Kultur aller wäre. Die hohe Kultur war seit ihrem Entstehen in der klassisch-romantischen Epoche eine Kultur des Bürgertums. Die Teilhabe an ihr war an Bildungsvoraussetzungen geknüpft, die eben nur die Angehörigen des Bürgertums erwerben konnten. Den Ausschluß der Arbeitenden aus der hohen Kultur haben Horkheimer und Adorno in der "Dialektik der Aufklärung" mit ihrer Deutung der Sirenenepisode der "Odyssee" in aller Schärfe zum Ausdruck gebracht. Nur Odysseus hört, an den Mast gefesselt, den Gesang der Sirenen, während die Gefährten mit verstopften Ohren aus Leibeskräften rudern müssen. Heute braucht man den Arbeitenden

nicht mehr die Ohren mit Wachs zu verstopfen, spiegelt doch die glitzernde Warenwelt ihnen eine Erfüllung vor, die keine Sehnsucht mehr entstehen läßt. In der durchkapitalisierten Welt wird das, was einmal Kultur war, zu einem ökonomischen Sektor wie andere auch. Das waren gute Zeiten, als die bürgerliche Gesellschaft zu ihrer Legitimation noch der Kultur bedurfte.

6.2 Ein Interview mit Hans Magnus Enzensberger über das Ende (03.11.1999 Hannover)⁴⁷⁷

José Galisi Filho - In der Mitte der Wüste Arizonas befindet sich eine riesige Skulptur. „Komplex 1“ lautet rätselhaft der Name. Kein Museum der Welt könnte sie ausstellen im Sinne von Gehalt und Form. Sie ist eine Rampe, die ins Nichts springt oder vielleicht darauf hinweist. Wer sich die Mühe macht hinzugehen, gibt schon sein Einverständnis und wiederholt einen asketischen Gestus des Aufgebens. An der Grenze von Landschaft und menschlichem Produkt erinnert sie uns an eine gefrorene Energie, die auch mit Müdigkeit und Schweigen verwandt ist. Die Skulptur als Gestus verkörpert ein „Fundament“, elementar wie der Boden und seine Kräfte. Ihre Haltung ist ein lyrischer Fundamentalismus, eine Figur der avantgardistischen Orthodoxie in ihrer Reinheit. Ist die Truppe am Ziel schon angekommen, oder marschieren sie immer noch? Ihr letztes Buch heißt „Leichter als die Luft“, aber dieses Jahrhundert wird für immer jenes des Untergangs des Subjekts sein. Die Avantgarde ruht sich aus - es sind die anderen, die immer noch marschieren. Hätten Sie vielleicht diese Ruhe gefunden, Herr Enzensberger, wie Ihre Zeilen lauten: „Einer horcht. Er wartet. Er hält den Atem an, ganz in der Nähe hier. Er sagt: Der da spricht, das bin ich. Nie wieder, sagt er, wird es so ruhig sein, so trocken und warm wie jetzt. Weißes Rauschen im Kopfhörer meiner Zeitmaschine. Stummer kosmischer Lärm.“

Hans Magnus Enzensberger - Ob es ihr gelungen ist oder nicht, ans Ziel zu kommen, werden wir nicht genau wissen. Aber diese Rampe ins Nichts erinnert an die Beharrlichkeit der Arbeit von Sisyphos, dessen Stein in der Tat der Frieden ist. Diese Energie könnte vielleicht aus diesem sonnigen Morgen kommen. Die Sonne ist ganz einfach da. Dieser Impuls nach vorne ist unaufhaltsam und schreibt sich selbst in der Einbildungskraft unserer Gattung ein. In meinem Gedicht habe ich nicht das Ende formuliert, sondern die Annäherung an das Ende, ein Ende, das immer wieder verschoben wird. Solange wir reden, wird das Ende nicht stattfinden, solange wir den Atem durchhalten können. An der Stelle des Endes tritt immer etwas anderes auf. Das Ende kann nicht da sein, wenn es so wäre, dann wäre dies nicht das Ende.

José Galisi Filho - Der Anfang vom Ende ist immer „diskret“, er ist schon passiert, das Eis hat uns schon erreicht. Diese Annäherung an das Ende formulieren Sie in Hegelschem Stil als die Aufhebung des Endes, auf deutsch: das Verenden. Sie behaupteten auch in „Der Untergang der Titanic“, dass „Vernunft Vernunft ist, und nicht Vernunft, um das zu kapieren, braucht man nicht Hegel zu sein, dazu genügt ein Blick in den Taschenspiegel“, das heißt, die Vernunft ist nicht am Ende, aber in der Mitte, sie ist die Schwelle des Endes, das immer wieder verschoben wird bei dem Exorzismus des Wirklichen. Wer sollte nun diesen Untergang bezeugen?

Hans Magnus Enzensberger - Aber die Geschichte auch der Philosophie ist zu „Ende“. Im vergangenen Jahrhundert gab es diese großen Abhandlungen der Geschichte der Philosophie, doch niemand mehr heute glaubt an die Existenz dieser Geschichte. Wenn wir über das Ende sprechen, es kann nicht da sein. Jeden Tag passieren "mini-mikroskopische" Apokalypsen. Die Apokalypse ist vor allem eine demokratische Phantasie. Aber es gehört zur Idee der Apokalypse selbst, dass sie total ist. Der Untergang der Welt gilt für alle ohne Ausnahme, das

⁴⁷⁷ ⁴⁷⁷ Hans Magnus Enzensberger. Ein Interview über das Ende. Manuskript. Erschienen auf Portugiesisch unter dem Titel „Depois da Ordem e do Progresso“ (Nach der Ordnung und dem Fortschritt). In: Folha de Sao Paulo. Beilage Mais!, Sao Paulo vom 12.12.1999, S. 30-31.

ist eine Phantasie des Untergangs in der Gleichheit, also eine Phantasie der Gleichheit vor dem Ende. Also ist die Apokalypse eine Phantasie des Terrors, aber auch Ausdruck des Wunsches eines Endes in dieser Gleichheit. Aber die Realität ist nicht so, wir können eine Halluzination haben, aber in der Tat sitzen wir an diesem schönen Morgen wie der Maler der umbrischen Apokalypse in dem Buch.

José Galisi Filho - Wir sind schon lange in ein neues unbekanntes Territorium ohne Begrifflichkeit eingetreten, wie Ihr Essay „Aussichten aus dem Bürgerkrieg“ zeigt. Um es zu kolonisieren, soll unsere kritische Metapher neu und schnell erfunden werden. Wie beschreiben Sie die Bewegung des Denkens vor den neuen Erscheinungen? Gibt es heute ein Wort in der Lyrik, welches die Ausbeutung noch bezeichnen kann?

Hans Magnus Enzensberger - Diese Bewegung des Denkens vor den neuen Erscheinungen heißt seit Montaigne Essay. Ich bin kein Philosoph. Ein Philosoph muß argumentieren. Heute haben die Philosophen längst aufgegeben zu argumentieren. Die Philosophen heute delirieren, wir haben die delirante Philosophie. Die Franzosen sind die Spezialisten in diesem „Métier“ des Deliriums der Philosophie, d.h. in einer Art Zungenrederei zu sprechen wie in der Bibel. In der Bibel spricht man nur durch diese Zungen. Die meisten reden nur in diesen Zungen und Dialekten der Sekten. Das ist so unehrlich, denn wenn man sie widerlegen will, sagen sie: „Aber ich mache ja Literatur“. Und wenn man darauf erwidert: Aber du schreibst nicht so gut für einen Schriftsteller, dann sagt der Schriftsteller: „Aber ich bin Philosoph“. Das ist ein billiger Trick, gut, warum nicht, Tricks sind erlaubt, aber so offensichtlich ist es eben ein billiger Trick und leicht zu durchschauen. Das ist nicht mehr das, was man unter einer konsistenten Philosophie verstehen kann. Was die Ausbeutung betrifft, die Ausbeutung hat sich mit den neuen Technologien entwickelt. Die Leute heute hoffen, dass jemand sie ausbeutet. Sie hoffen darauf, die Arbeitslosen. Aber es gibt niemanden mehr, um sie auszubeuten. Das ist auch ein Paradoxon der Nachfrage und des Problems der Maschinalisierung. Wenn das Kapital nicht mehr diese Leute braucht, dann ist die Ausbeutung nicht mehr der Schrecken, der sie früher war, über den man sich dann beschwert und beklagt hat. Die Leute hoffen, dass sie jemanden finden, der sie ausbeuten kann. Das ganze Problem von Afrika ist, dass es ganz uninteressant geworden ist, weil es dort kein Öl oder Diamanten wie in der Vergangenheit gibt, und es sind deshalb inzwischen keine Ausbeuter mehr da. Das ist in gewisser Weise schlimmer als vorher.

Frage - Sie haben einmal behauptet, dass die Bild Zeitung als Nullmedium radikaler als ihre Kritiker sei. Mit dem Internet wird sogar die Wirklichkeit ersetzt, ein Traum, den sich sogar die Avantgarde nicht vorstellen könnte.

Hans Magnus Enzensberger - Aber man versucht jetzt, sie abzuschaffen, es geht um diese sogenannten Projekte der künstlichen Intelligenz. Das ist auch eine technische Utopie, weil der Körper anfällig ist, sterblich, und also brauchen wir bessere Werkzeuge, d. h. bessere Maschinen. Das ist auch eine Art von armer Utopie. Die wird genau so scheitern wie die anderen Utopien. Die künstliche Intelligenz, sollte man ja nicht vergessen, ist ein Projekt von Technikern und Wissenschaftlern, die auf diese Weise Milliarden bekommen im Namen eines Versprechens, aber sie haben noch nichts zustande gebracht, und ich bin sehr skeptisch demgegenüber. Die künstliche Intelligenz hat sich bis jetzt nur blamiert. Wir haben sogar nicht einmal einen Roboter, der einen Fußboden sauber machen könnte. Die Maschinen sind sehr dumm. Das ist eine Utopie wie der Kommunismus und andere, die scheitern alle wie die technische Utopie und wie dieser Versuch, den Menschen durch die Genetik zu verbessern. Es wird sich irgendwann zeigen, wie blödsinnig die technische Utopie ist. Wie gesagt, wenn die Menschen nicht mehr auszuhalten sind, sollte jede Möglichkeit, die ihnen überhaupt

erreichbar ist, irgendwann mal realisiert werden. Diese neuen Biotechnologien werden nicht ungenutzt sein, es wird immer jemand da sein, um sie zu verwenden. Das ist eine neue Art von Ausbeutung, die nicht mehr mit der der Klassenkämpfe zu tun hat. Es geht um das neue Stadium der Arbeitskraft und um die Kontrolle des genetischen Kapitals dieser Arbeitskraft.

José Galisi Filho - Ist es noch möglich, Gedichte wie „Der Untergang der Titanic“ zu schreiben?

Hans Magnus Enzensberger - Die Gedichte in „Der Untergang der Titanic“ sind sehr bescheiden, und alles ist dort sehr relativ und nimmt sich immer selbst zurück. Man nimmt das zurück, weil man nicht mehr die Position eines Leonardo einnehmen kann oder wie von diesen universalen Menschen wie Goethe oder Dante. Das macht niemand mehr. Es gibt nicht mehr diese Menschen oder diese Idee von Menschen, die über die Menschheit erhaben sind. Die Künstler sind genau unmächtig wie die anderen Leute. Sie versuchen ihr bestes wie andere auch, aber ohne sich Illusionen zu machen. Wir machen weiter. Wir haben noch ein Ende in der Hand, wir haben noch einen Moment, in dem man weiter machen kann. Wenn man über dieses Ende der Kunstperiode spricht, das geht ja schon seit 200 Jahren dem Ende zu, seit dem Ende der Kunstperiode. Dieses Ende ist sehr lang!

José Galisi Filho - Gescheiterte Künstler wie Hitler haben die ästhetische Apokalypse gewollt..

Hans Magnus Enzensberger - Goebbels war auch ein Künstler und Schriftsteller. Diese These vom Gesamtkunstwerk des Totalitarismus, was will sie genau sagen? Es gibt auch Theorien darüber. Das sind die wild gewordenen Künstler. Das sind Künstler, die nicht verstehen, dass die Kunst nicht allmächtig ist. Diese Illusion der Allmacht der Kunst. Ein intelligenter Künstler weiß, dass er nicht allmächtig ist. Ein Heiner Müller wusste genau, dass er nicht allmächtig war. Aber Hitler und Speer hatten infantile Machtphantasien gehabt. Ohne sich bewußt zu sein der Problematik der Ohnmacht der Kunst. Ohne Selbstreflexion.

José Galisi Filho - Wo ist der Schlüssel, der das Jahrhundert Kafkas für immer schließt? Es gibt Hoffnung, glaubte damals Kafka, aber nicht für uns, nicht für uns aus Brasilien, wir wollen kein Rest der Geschichte sein...

Hans Magnus Enzensberger - Ich denke, Brasilien ist eines der Länder, das noch eine wirkliche Utopie hatte, die glaubten, sie hätten eine Zukunft auf ihrer Seite. „Wir kommen erst noch!“, wir haben sozusagen etwas, was uns bevorsteht. Das hatte aber der Westen nicht mehr, kein Land der Welt hat so ein Motto wie in der brasilianischen Flagge „Ordem e Progresso“ (spricht auf Portugiesisch), Ordnung und Fortschritt. Das ist ja aber phantastisch für ein Land. Auch das gibt es genau wie für das Ende der Kunst, die sich immer weiter fortsetzt, obwohl es seit 200 Jahren das Ende der Kunst gibt und immer noch ein Ende, das immer wieder verschoben wird, auch da gibt es diesen Glauben an die Zukunft. Diese große Zukunft Brasiliens wurde immer versetzt und weiter verschoben in der Moderne, die kommt erst noch. „Eines Tages werden wir eine große Macht sein“ hieß damals das Motto, d.h. eines Tages werden wir die Probleme, die noch vorhanden sind, mit der riesigen Vitalität lösen, die wir haben, doch das Fehlen der Strukturen und Institutionen, ich weiß es nicht, ich bin sehr skeptisch. Ich sehe nicht diese Lösung in Brasilien, wie auch in der Kunst nicht, die immer weiter macht mit dieser Relativität, unaufhaltsam. Es gibt kein Ende. Dieser Fortschritt ist deswegen nicht gekommen und wird nie kommen auf diesem Weg. Was kommt der Ordnung und dem Fortschritt? Jedenfalls bin ich da skeptisch. Und ich kenne Brasilien sehr gut, diese Relativität ist typisch für Brasilien, doch es wird deshalb auch nicht zugrunde gehen, es wird

kein Ende geben, aber immer mit „Desordem“, Unordnung und einer Mischung von (spricht auf Portugiesisch) „Progresso e um pouquinho de Regresso!“ (Fortschritt und ein bißchen Rückschritt).

José Galisi Filho – „Weil es also ein anderer ist/Immer ein anderer,/der da redet,/und weil der,/von dem da die Rede ist/schweigt.“ Von wem ist da heute die Rede, im Jahrhundert des Untergangs des Subjekts?

Hans Magnus Enzensberger - Das sind die ganzen Leute ohne Stimme in dieser Welt, und das ist eine riesige Masse bzw. die Mehrheit der Menschheit. Die Menschen, die schweigen, kommen nicht vor. Und der Versuch des Stellvertretertums ist auch interessant, es gab immer im Marxismus die Avantgarde, die Avantgarde des Proletariats, der Arbeiterklasse, der Partei. Die Avantgarde der Partei war das Zentralkomitee, das Politik an der Stelle der anderen macht. Das ist ein Problem wie in der Kunst, wenn man sie für andere macht. Und es ist genauso problematisch wie in der Politik, weil man nie weiß, wer überhaupt in der Lage ist, für die anderen zu sprechen. Das ist zweifelhaft. Dieser Mann sieht uns im Hotel und putzt den Boden, wie soll er verstehen, was los ist in der Welt. Das ist ganz schwierig. Ich weiß nicht, ich kann mich unterhalten mit den Leuten der brasilianischen „Favelas“ (Slums), aber ich kann überhaupt nicht für sie sprechen.

José Galisi Filho - In ihrem Buch gibt es ein Gedicht über den brasilianischen Samba. Sehen Sie diese musikalische Gattung als Kitsch der „World Music“ oder als eine Art nostalgisches Reservoir für den deutschen Mittelstand im Urlaub auf Mallorca oder Ibiza?

Hans Magnus Enzensberger - Natürlich - mit dem Samba passiert ähnliches wie in den zwanziger Jahren mit dem Tango (und heute mit dem kubanischen Song): unfreiwillige oder absichtliche Parodie, Travestie der Formen, Verdünnung – „Multikulturell“: das bedeutet immer (unter anderem) Mißverständnis, Trivialisierung. Nicht immer ist das Hybride ein Vorzug. „Brasilianisierung“, das sehe ich ähnlich. Auch ich halte so etwas für unvermeidlich (übrigens in dem Sinn, dass Europa in 30 Jahren vielfarbig und hybrid wird). Aber der Preis ist höher als Ullrich Beck vermutet. Keine Idylle, sondern starke Konflikte, mit „Favelas“, Gangs, Rechtsunsicherheit. São Paulo ist ja kein Sanatorium!

6.3 Anthropophagisches Manifest⁴⁷⁸

Nur die Anthropophagie vereint uns. Gesellschaftlich. Wirtschaftlich. Philosophisch.

Einziges Gesetz der Welt. Maskierter Ausdruck Aller Individualismen, Aller Kollektivismen. Aller Religionen. Aller Friedensverträge.

Tupi or not Tupi, that is the question.

Gegen alle Kathechesen. Und gegen die Mutter der Gracchen.

Mich interessiert nur, was mir nicht gehört. Gesetz des Menschen. Gesetz des Antropophagen.

Wir haben alle katholischen, argwöhnischen, in Dramen versetzte Ehemänner satt. Freud hat Schluß gemacht mit dem Rätsel Frau und mit anderen Schrecknissen der gedruckten Psychologie.

Kinder der Sonne, Mutter der Lebenden. Vorgefunden und grausam geliebt von den Eingewanderten, den Eingeschleppten und den Touristen, mit der ganzen Heuchelei von Sehnsucht. Im Land der großen Schlange.

Und zwar, weil wir niemals Grammatiken besaßen, oder Sammlungen alter Pflanzen. Und niemals wußten, was städtisch, vorstädtisch, grenznah oder kontinental war. Müßiggänger auf der Weltkarte Brasiliens.

Ein teilnehmendes Bewußtsein, eine religiöse Rhythmik.

Gegen alle Importeure eingemachten Bewußtseins. Die greifbare Existenz des Lebens. Und die prä-logische Mentalität, damit Herr Lévy-Bruhl etwas zu untersuchen hat.

Wir wollen die Karibische Revolution. Größer als die Französische Revolution. Die Verneinungen aller wirklichen Revolten, die zum Menschen führen. Ohne uns hätte Europa nicht einmal seine armselige Erklärung der Menschenrechte.

Das von Amerika angekündigte Zeitalter. Das goldene Zeitalter. Und alles Girls. Herkunft. Der Kontakt mit dem Karibischen Brasilien. Où Villegaignon print terre. Montaigne. Der natürliche Mensch. Rousseau. Von der französischen Revolution zur Romantik, zur Bolschewistischen Revolution, zur Surrealistischen Revolution und zum technisierten Barbaren Keyserlings. Wir sind auf den Weg.

Wir sind nie katechisiert worden. Wir leben dank einem schlafwandlerischen Gesetz. Wir ließen Christus in Bahia zur Welt kommen. Oder in Belém do Pará.

Doch nie haben wir die Geburt der Logik unter uns zugelassen.

⁴⁷⁸ Aus Lettre Nr. 11, 1990. Übersetzung von Maralde Meyer-Minnemann. Mitarbeit: Bertold Zilly. S. 40–41. Erschien in Revista de Antropofagia, Nr. 1, São Paulo, Mai 1928.

Gegen den Pater Viera. Den Urheber unserer ersten Anleihe, der sich damit eine Provision verdienen wollte. Der König der Analphabeten hatte zu ihm gesagt: Bring das zu Papier, aber ohne viel Worte zu dreheln. Die Anleihe wurde gemacht. Der brasilianische Zucker wurde mit einer Steuer belastet. Vieira ließ das Geld in Portugal und brachte uns die Wortdrehselei.

Der Geist wehrt sich gegen die Vorstellung vom Geist und Körper. Der Anthropomorphismus. Die Notwendigkeit einer anthropophagischen Impfung. Für ein Gegengewicht zu den Religionen des Meridians. Und den Inquisitionen von Außen.

Wir können uns nur um die Orakelwelt kümmern.

Wir hatten die Justiz als kodifizierte Rache. Die Wissenschaft als kodifizierte Magie. Anthropophagie. Die ständigen Verwandlungen von Tabu in Totem.

Gegen die umkehrbare Welt und die objektivierten Ideen. Die kadavesierten. Den Stop des Denkens, das dynamische Ich. Das Individuum als Opfer des Systems. Quelle der klassischen Ungerechtigkeiten. Der romantischen Ungerechtigkeiten. Und das Vergessen innerer Eroberungen.

Richtungen. Richtungen. Richtungen. Richtungen. Richtungen. Richtungen. Richtungen.

Der karibische Instinkt.

Tod und Leben der Hypothesen. Von der Gleichung Ich als Teil des Kosmos zum Axiom Kosmos als Teil des Ich. Fortdauer. Erkenntnis. Anthropophagie.

Gegen die Pflanzen-Eliten. Für die Nähe zum Boden.

Wir sind nie katechisiert worden. Was wir machten, war Karneval. Der Indio in den Kleidern eines Senators des Kaiserreichs. Der so tut, als wäre er Pitt. Oder in Opern von Alencar von vollglut-portugiesischer Gefühle auftritt.

Wir hatten bereits den Kommunismus. Wir hatten bereits die surrealistische Sprache. Das goldene Zeitalter.

Caititi Caititi

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju

Die Magie und das Leben. Wir hatten die Auflistung und die Verteilung der materiellen Güter, der geistigen Güter, der würdespendenden Güter. Und wir wußten, wie man das Mysterium und den Tod mit Hilfe einiger grammatischer Formen überwindet

Ich fragte einen Mann, was Recht sei. Er antwortete mir, dass es die Garantie für die Ausübung der Möglichkeit sei. Dieser Mann hieß Galli Matias. Ich habe ihn aufgegessen.

Nur dort ist kein Determinismus, wo Geheimnis ist. Aber was geht uns das an?

Gegen die Geschichte vom Menschen, die am Cap Finstere beginnt. Die nicht datierte Welt. Die nicht etikettierte. Ohne Napoleon. Ohne Cäsar.

Die Festschreibung von Fortschritt durch Kataloge und Fernsehapparate. Die Maschinerie allein. Und die Blut-Transfusoren.

Gegen die antagonistische Sublimierung. Die mit den Karavellen kamen.

Gegen die Wahrheit der missionarischen Völker, die mit dem Scharfsinn eines Antropophagen, des Visconde de Caiuru definiert wurde:- Es ist die stets wiederholte Lüge.

Doch es waren nicht Kreuzfahrer, die kamen. Es waren Flüchtlinge einer Zivilisation, die wir jetzt aufessen, denn wir sind stark und rachsüchtig wie der Jabuti.

Ist Gott das Bewußtsein des ungeschaffenen Universums, so ist Guaraci die Mutter der Lebenden. Jaci ist die Mutter der Pflanzen.

Wir hatten keine Spekulation. Doch wir hatten die Wahrsagung. Wir hatten Politik, die die Wissenschaft der Verteilung ist. Und ein gesellschaftlich-planetarisches System.

Die Wanderungen. Die Flucht vor den langweiligen Zuständen. Gegen die städtische Sklerose. Gegen die Konservatorien und die spekulative Langeweile.

Von Willian James zu Voronoff. Die Verwandlungen von tabu in Totem. Anthropophagie.

Der Pater familias und die Schaffung der Storchenmoral: tatsächliche Unwissenheit der Dinge + fehlende Phantasie + Gefühl von Autorität gegenüber dem neugierigen Nachwuchs. Man muß von einem tiefen Atheismus ausgehen, um zur Vorstellung von Gott zu gelangen. Doch der Karibe brauchte das nicht. Weil er Guaraci hatte.

Das erschaffene Objekt reagiert wie die gefallenen Engel. Später schweifte Moses umher. Was geht uns das an?

Bevor die Portugiesen Brasilien entdeckten, hatte Brasilien die Glückseligkeit entdeckt.

Gegen den Kerzenstock-Indio. Den Mariensohn-Indio, Patenkind der Katharina de Medici und Schwiegersohn des D. Antonio de Mariz.

Nagelprobe ist die Freude.

Im Matriarchat von Pindorama.

Gegen die Erinnerung, Quelle der Gewohnheit. Die erneuerte persönliche Erfahrung.

Wir sind Konkretisten. Die Ideen geben Obacht, reagieren, verbrennen Menschen auf öffentlichen Plätzen. Laßt uns die Ideen und andere Lähmungen abschaffen. Für die Richtungen. An Zeichen glauben, an die Instrumente und an die Sterne glauben.

Gegen Goethe, die Mutter der Gracchen und den Hof von König Joao VI.

Nagelprobe ist die Freude.

Der Kampf zwischen dem, was man das Ungeschaffene nennen könnte, und der

Schöpfung - veranschaulicht durch den ständigen Widerspruch zwischen dem Menschen und seinem Tabu. Die alltägliche Liebe und der kapitalistische modus vivendi. Anthropophagie. Einverleibung des heiligen Feindes. Um ihn in ein Totem zu verwandeln. Das menschliche Abenteuer. Die irdische Zielsetzung. Dennoch ist es nur den reinen Eliten gelungen, die fleischliche Anthropophagie zu vollziehen, die den höchsten Lebenssinn in sich trägt und alle von Freud ausgemachten Leiden sich erspart, katechetische Leiden. Was geschieht, ist nicht eine Sublimierung des Geschlechtstriebes. Es ist die Wärmeskala des anthropophagischen Triebes. Erst fleischlich, wird er wählerisch und schafft die Freundschaft. Affektiv, schafft er die Liebe. Spekulativ, die Wissenschaft. Er weicht ab und überträgt sich. Wir kommen zu seiner Herabwürdigung. Die niedere Anthropophagie, angehäuft in den Sünden des Katechismus - Neid, Wucher, Verleumdung, Mord. Die Seuche der sogenannten gebildeten und christianisierten Völker ist es, wogegen wir vorgehen. Die Anthropophagen.

Gegen Anchieta, der die elftausend Jungfrauen des Himmels im Lande Iracemas besingt der Patriarch Joao Ramalho, Gründer São Paulos.

Unsere Unabhängigkeit wurde noch nicht ausgerufen. Typischer Satz Königs Joaos VI:- Mein Sohn, setzt dir die brasilianische Krone auf's Haupt, bevor es irgendein Abenteurer tut! Wir haben die Dynastie vertrieben. Man muß den Geist der Bragancas vertreiben, die Verordnungen und den Schnupftabak der Maria da Fonte.

Gegen die gesellschaftliche Wirklichkeit, angekleidet und unterdrückend, von Freud klassifiziert, ohne Komplexe, ohne Wahnsinn, ohne Prostituierten und ohne Strafanstalten, im Matriarchat von Pindorama.

Oswald de Andrade

Zu Piratininga, im Jahr 374 nach der Verspeisung des Bischofs Sardinha.
von Oswald de Andrade, 1928 Brasilien
Zeitschrift *Pau-Brasil*

6.4 Manifesto Antropófago⁴⁷⁹

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informar. A.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as giris.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Ori Villegaignon print ferre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará,

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

⁴⁷⁹ Oswald de Andrade. Manifesto Antropofágico. In: Obras Completas de Oswald de Andrade. Bd. VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e as Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro 1972, S. 13-19.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O re-analf abeto dissera-lhe; ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem um corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo orecular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cada-verizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parte do Cosmos ao axioma *Cosmos* parte do *eu*, Subsistência. Conhecimento, Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catíti Catíti Imara Notiá Notiá Imara Ipeju*.

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o.

Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos né?. com isso?

Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue,

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: — É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage como os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. António de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pêlos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditai-nos instrumentos e nas estrelas,

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, é a Corte de O. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura — ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si

o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Atetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo — a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, — o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: — Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte. Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

(*Revista de Antropofagia*, Ano I, N° I, maio de 1928.)

6.5 Manifesto da Poesia Pau-Brasil⁴⁸⁰

POESIA existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança,
Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa; uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza doa bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil,

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária.

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas de casa tratando de cozinha.

A Poesia para os poetas, Alegria dos que não sabem e descobrem.

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo; o teatro de tese e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Júris.

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia.

A poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança,.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: — Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Nm negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das ideias.

A língua sem arcaísmo-s, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros, Como falamos. Como somos.

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

⁴⁸⁰ Oswald de Andrade. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: Obras Completas de Oswald de Andrade. Bd. VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e as Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro 1972, S. 5-10.

lima única luta — a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.

Houve um fenómeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar, Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava, A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado — o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. À pleyela. E a ironia e.slava compôs para a pleyela. Stravinski.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos — á havia r poeta parnasiano.

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites, E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1^a) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Malarmé, Rodin e Debussy até agora. 2^a) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rolamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carrosserie

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala,

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista — pela *síntese*; contra a morbidez romântica — pelo *equilíbrio* geômetra e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*.

Uma nova perspectiva.

A outra, a de Paolo Ucello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão ótica. Os objetos distantes não diminuía—Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irónica, ingénua.

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da industria, da viação, da aviação. Postes. Gasómetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos, O correspondente da surpresa física em arte.

A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de ideias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloquente, um pavor sem sentido.

Nossa época anuncia a volta ao *sentido puro*.

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volume';
sob a luz.

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, *um* sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo, *Ver com olhos livres*.

Temos a base dupla e presente — a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nené que o bicho vem pega" e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.

O trabalho da geração futurista foi ciciópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.

A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação, Pau-Brasil.

OSWALDO DE ANDRADE (*Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.)

Referentin: Prof. Dr. Florian Vaßen

Korreferent: Prof. Dr. Kalus Meschkat
Prof. Dr. Hans Sanders

Tag der mündlichen Prüfung: 07.11.2001