

DIE ROLLE DES MYTHOS IN DEN WERKEN VON HEINER MÜLLER

*Dissertation submitted to the Jawaharlal Nehru University
in partial fulfillment of the requirements
for the award of the degree of*

MASTER OF PHILOSOPHY

ARATI KUMARI



**CENTRE OF GERMAN STUDIES
SCHOOL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE STUDIES
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI - 110 067
INDIA
2004**



Centre of German Studies
School of Language, Literature and Culture Studies,
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
New Delhi -110067

CERTIFICATE

July 27, 2004

Certified that this dissertation titled “**Die Rolle des Mythos in den Werken von Heiner Müller**” submitted by **Arati Kumari** Centre of German Studies, School of Language, Literature & Culture Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, for the award of the degree of **MASTER OF PHILOSOPHY** is her original work and has not been submitted, in part or full, for any other degree or diploma of this or any other university/institution. This may, therefore, be placed before the Examiners for evaluation for the award of the degree of Master of Philosophy.

Madhu Sahni

Dr. Madhu Sahni

(Supervisor)

Anil Bhatti

Prof. Anil Bhatti

(Chairperson)

Declaration by the Candidate

This dissertation entitled **DIE ROLLE DES MYTHOS IN DEN WERKEN VON HEINER MÜLLER**” submitted by me to the Centre of German Studies, School of Language, Literature & Culture Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, for the award of the degree of **MASTER OF PHILOSOPHY**, is an original work and has not been submitted so far in part or full, for any other degree or diploma of any university/institution.



ARATI KUMARI

Centre of German Studies
School of Language, Literature & Culture Studies
Jawaharlal Nehru University
New Delhi – 110 067

आभार

सबसे पहले तो मैं अपनी शोधनिदेशक डॉ. मधु साहनी की दिल से आभारी हूँ। ऐसा कहना महज एक औपचारिकता न समझा जाए। विपरीत परिस्थितियों में भी उन्होंने मेरा हौसला बढ़ाया और एक बेहतर काम के लिए प्रेरित किया। मेरे विषय चुनाव से लेकर शोध के अंतिम पड़ाव तक उनकी सकारात्मक भूमिका रही।

वक्त की कमी के बावजूद डॉ. मिशेल डुशे ने मुझे उस समय मदद की, जब मुझे इसकी सख्त जरूरत थी। डॉ. चित्रा हर्षवर्धन की भी मैं बहुत आभारी हूँ, जिन्होंने विषय-वस्तु को अधिक गहराई से समझने में मेरा सहयोग किया।

शोध के दौरान जिस मुस्तैदी से स्टिफान सुशके ने मेरे हर ई-मेल का जवाब दिया, उसका यहाँ जिक्र करना जरूरी है। पूनम गिरधानी ने हाइनर मुलर पर बातचीत के लिए समय निकाला, उसके लिए मैं उनका शुक्रिया अदा करती हूँ।

टाइपिंग के दौरान कम्प्यूटर के इस्तेमाल के लिए समय कुसमय जिस तरह से मैंने संजय और मेघना को परेशान किया, इसके बारे में मैं क्या कहूँ?

ममता, अश्विनी, दिव्या, हादी, नीरज ऋचा और हलीम को खासतौर से शुक्रिया। अशोक जी और बलवीर जी ने मेरे शोधकार्य को अंतिम रूप देने में मदद की, उनका भी शुक्रिया।

मैं अपने परिवारजनों की आभारी हूँ – विशेषकर माँ, जिन्होंने मुझमें सदा विश्वास बनाए रखा, भाई रोहित जिसने मुझे आर्थिक सहयोग भी देकर चिन्तामुक्त रखा।

अन्त में, अपने साथी निलेन्द्र के सहयोग, धैर्य और आपसी समझ के लिए उनका आभार कैसा।

आरती कुमारी

INHALTSVERZEICHNIS:

	Seite
Einleitung: Griechen Müller	1
Der Gebrauch der Mythologie in der Literatur	4
Gliederung und Methodologie	8
1. Mythologische Züge in der Literatur unter besonderer Berücksichtigung des Dramas	10
1.1 Mythos und verwandte Begriffe	10
1.2 Die Mythologie in der Literatur der DDR	13
1.3 Heiner Müllers Verhältnis zur Antike	16
2. Der Einsatz von Mythologie in den Werken von Heiner Müller am Beispiel von <i>Germania Tod in Berlin</i> und <i>Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten</i>	21
2.1 <i>Germania Tod in Berlin</i>	23
2.1.1 Die Entwicklung der Handlung im Stück	23
2.1.2 Der Gebrauch der Mythologie im Stück	31
2.1.2.1 Die Darstellung der Vergangenheit der DDR	32
2.1.2.2 Die Darstellung der staatlichen und persönlichen Gewalt und Konflikte	34
2.2 <i>Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten</i>	37
2.2.1 Die Entwicklung der Handlung im Stück	39
2.2.2 Der Gebrauch der Mythologie im Stück	45
2.3 Ein Vergleich des Gebrauchs der Mythologie in <i>Germania Tod in Berlin</i> und in <i>Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten</i>	46
2.3.1 Der Gebrauch der Mythologie in beiden Stücken	47
2.3.2 Ein Vergleich der Handlung in zwei Stücken	48
3. Die Inszenierung des Stücks, <i>Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten</i> in Delhi 2001	49
3.1. Die Rezeption des Stückes durch die Schauspieler	50
3.1.1 Die bisherige Begegnung der Schauspieler mit der westlichen Dramaturgie und mit dem mythologischen Theater	51

3.1.2 Die Übersetzung ins Hindi und die kulturspezifische Reaktion der Beteiligten zu dem Text	56
3.2 Die Aufführung des Stückes	64
3.3 Eine Kritik der Inszenierung	68
Schlußbemerkung	71
Anhang 1	76
Anhang 2	79
Bibliographie	80

Einleitung

Griechen Müller:

In den 60er Jahren wurde Heiner Müller wegen des vielfältigen Gebrauchs der bekannten Tragödien und mythologische Heldenfiguren der griechischen Antike in seinen Stücken, „Griechen-Müller“¹ genannt. In dieser Periode schrieb Müller eine Reihe von Stücken, die auf antiken Stoffen basierten. 1965 erschien *Philoktet*, ihm folgten *Herakles 5* (1966), *Ödipus Tyrann* (1966), *Prometheus* (1967). 1973 schrieb Müller das Stück, *Zement* nach dem Roman von Gladkov, in dem er wiederum die griechische Mythologie eingefügt hat. 1974 entstand das Stück *Medeaspiel*, das später ein Teil seines Stückes *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* wurde, das er 1982 fertiggeschrieben hatte.

Heiner Müller, einer der bedeutendsten Namen in der Welt des Theaters, war Dramatiker, Dramaturg und Regisseur. Müller legt in seiner Autobiographie dar: „Mich interessierte natürlich nicht diese Spezialisierung, diese Arbeitsteilung, sondern das Theater als ganzer Organismus“.² Wegen seiner aussergewöhnlich reichen, gestischen, Sprache gewann er einen wichtigen Platz in der Literatur. Seine Werke sind eine Herausforderung für die Theaterwelt, weil sie für ihre Darstellung auf der Bühne eine neue Theatralität verlangen. Müller hat an einer Stelle gesagt, dass das Theater ein Laboratorium der sozialen Phantasie sei.³ Deshalb zog er das Drama als Mittel vor, sich auszudrücken. Im Theater hat man die Möglichkeit, sich mit verschiedenen Kunstformen zu beschäftigen. Die Musik, die Malerei sind die anderen Kunstformen, die ihn interessierten. In seiner Autobiographie sagt er darüber folgend: „Bildene Kunst war für mich seit den sechziger Jahren wichtiger als Literatur, von da kamen mehr Anregungen“.⁴ Und weiter über die Bedeutung der Musik für seine Arbeit sagt er: „Was mich an der Oper interessiert, ist die menschliche Stimme im Kampf mit der Partitur. Im Schauspiel sollte man Sprechtexte behandeln wie Musik. Aber das ist ein Traum“.⁵ Für ihn waren Gespräche mit Malern und Komponisten interessanter als Gespräche mit Schriftstellern. Müller sagte: „Meine intimste Beziehung zu bildender Kunst war und ist natürlich meine Arbeit mit dem Bühnenbildler Erich Wonder, nicht

¹ Wieghaus, George, *Heiner Müller*, Autorenbücher Verlag, 1982, S. 12.

² Heiner, Müller, *Krieg ohne Schlacht*, Kiepenheuer & Witsch, 1992, S. 98.

³ Steinbach, Dietrich (hrsg.), Heiner Müller. Germania Tod in Berlin. Der Auftrag. Ernst Klett Schulbuchverlag, Stuttgart, 1983, S. 80.

⁴ Ibid, S. 338.

⁵ Heiner, Müller, *Krieg ohne Schlacht*, Kiepenheuer & Witsch, 1992, S. 340.

nur im Theater. Er baut Räume, in denen Texte ausruhen und arbeiten können“.⁶ Die Szenen in Müllers Werken sind bildhaft und sehen wie eine Serie der Bilder aus. Müller sah das Theater in einer „Totalität“, und das Müllersche Theater ist eine Synthese von der Rezitation, Liturgie, Maskenspiel, dramatischem Gedicht, Lyrik, Volkslied usw.

In den letzten Jahren ist das Interesse an Werken von Heiner Müller in Delhi entstanden. 2000 nahm Stephan Suschke an dem „German Festival in India“ mit dem Stück, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* von Brecht, teil. Bei diesem Stück hat Heiner Müller die Regie für das Berliner Ensemble geführt. Während des Festivals hielt Suschke in Delhi, Kalkuta und Mumbai Vorträge über das Berliner Ensemble und Heiner Müller gehalten. Im gleichen Jahr benutzte die Malerin, Nalini Malini, in ihrem Multimedien-Projekt das Stück, *Die Hamletmaschine*, von Heiner Müller als Material. 2001 wurde *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* in der Theaterschule, *National School of Drama* in Neu Delhi aufgeführt. Ihm folgte die Aufführung des Stückes *Die Hamletmaschine*, das im gleichen Jahr in Delhi inszeniert wurde. Daneben wurde auch ein Theaterworkshop an der „Dramatic Art and Design Academy“ in Zusammenarbeit mit dem Max Müller Bhawan, Delhi auch organisiert. An diesem Workshop nahmen 50 Personen aus der indischen Theaterwelt teil. Dieser Workshop wurde für Schauspieler, Regisseure und Übersetzer organisiert und es wurden Müllers Dramen und Dramaturgie diskutiert. In diesem Workshop versuchte man auch Heiner Müller zu übersetzen. In einem Gespräch mit mir behauptete Punam Girdhani, eine Schauspielerin, die an dem Workshop teilnahm, dass der übersetzte Text von Mahesh Elkunchwar dem Originalen am treuesten war. Sie meinte, dass der Text von Heiner Müller einen Rhythmus hat, der nur in dem Text Marathi-Text realisiert worden ist. Der Workshop wurde in zwei Sitzungen durchgeführt: im Dezember 2001 und im November 2002. Neben Mahesh Elkunchwar nahmen auch Prayag Shukl, Nilabh, Anuradha Kapur, Barry John u.a. daran teil. Punam sagte weiter, dass sie weder Deutsch noch Marathi konnte, dennoch fühlte sie, dass der übersetzte Text von Mahesh Elkunchwar und der Originaltext von Heiner Müller einen gleichen Rhythmus hatten.⁷ Im November 2002 gab es ein Seminar in Jawaharlal Nehru University, Neu Delhi über das Thema „Writing in Theater“, in dem Elkunchwar über seinen Schreibstil sprach. In diesem Seminar vertritt

⁶ Ibid, S. 339-340.

⁷ Ein Teil eines informellen Gespräches mit mir. Siehe Anhang 2.

Elkunchwar die Meinung, dass er eine ähnliche Kunstfertigkeit in Müllers Schreibensstil gefunden hat.

Mein Interesse an Heiner Müller wurde durch diese Rezeption von und Auseinandersetzung mit seinen Werken in Indien erweckt. In meiner Begegnung mit Müller merkte ich, dass alle Stücke von ihm stilistisch unterschiedlich voneinander sind und er stopft seine Werke mit Mythologie, Sage und Epos voll. Das Stück, *Germania Tod in Berlin* wurde von indischer Seite wegen des Gebrauchs von Mythologie, Geschichte, Literatur, biblischer Geschichte, Epos und Volkslieder und wegen seiner reichen Form, näher zu dem traditionellen indischen Theater, wo, wie Nemichandra Jain, darlegt: „Since our traditional theater incorporates many forms of expression, including poetry, music, singing, dance, miming, painting, designing, costumes, masks etc (...) a kind of total theatre – it presents an almost complete picture, a fascinating mosaic of our cultural identity”.⁸ Das traditionelle Theater in Indien basiert zum grossen Teil auf Mythologie. Die Geschichten aus dem Mahabharata und dem Ramayana werden im traditionellen Theater erzählt. Im modernen Theater in den Städten werden auch Stücke über mythologische Stoffe aufgeführt. Das Stück *Andha Yug*, von Dharmvir Bharti beschäftigt sich mit Geschichte aus dem Mahabharata und wurde in Versform geschrieben. Dieses Stück wurde in verschiedene indische Sprachen überstezt und aufgeführt. In den Stücken von Girish Karnad, ein bedeutender Kannadiga-Dramatiker, werden hauptsächlich mythologische Stoffe benutzt. *Agni aur Varsha*, *Naga-Mandala*, *Hayavadana* von Karnad werden, neben dem südindisches Theater, in Marathi, Bengali und Hindi aufgeführt. In Delhi sind in den letzten Jahren verschiedene Interpretationen von Mythologie durch Stücke wie z.B. *Karna* (inspiriert von Mahabharata), *Veer Abhimanu* (basierend auf dem Mahabharata), *Madhvi* (Interpretation einer mythologischen Geschichte) und *Komal Gandhari* (Versuch, die Figur Gandhari neu zu interpretieren) auf die Bühne gekommen.

Heute sieht man einen Versuch im Theater in Delhi, die mythologische Stoffe zu bearbeiten, zu adaptieren und neu zu interpretieren. Im akademischen Bereich wird „Mythologie im heutigen Kontext“ zum Thema der Diskussion. Anuradha Kapurs *Ramlila at Ramnagar*⁹ stellt das jährliche Dramafest der Stadt, Ramnagar in Uttar Pradesh ausführlich dar. In ihrer Arbeit gibt Kapur eine faszierende Beschreibung des Festes, das in

⁸ Jain, Nemichandra, ASIDES. *Themes on Contemporary Indian Theater*. NSD, 2003, S. 54.

⁹ Kapur, Anuradha, *Actors, Pilgrims, Kings and Gods. The Ramlila at Ramnagar*, Seagull Books, Calcutta, 1990.

Ramnagar jedes Jahr während „Durga-Puja“ stattfindet. Romila Thapar hat in ihrer Auseinandersetzung mit der ‚Sakuntala-Geschichte‘ in ihrem Werk, *Sakuntala. Texts, Readings, Histories*¹⁰ die verschiedenen Bearbeitungen der Sakuntala-Geschichte analysiert. Vor diesem Hintergrund ist es die Verwendung von Mythologie in den Werken von Heiner Müller zu analysieren. Ich stelle hier die Frage, wie Müller Mythologie in dem sozialistischen Kontext der DDR interpretiert. Nicht nur im Stoff sondern auch in der Form. So versuche ich zu zeigen, ist Müller von antiken Formen stark beeinflusst. In dieser Arbeit beabsichtige ich die Rolle des Mythos in den Werken von Heiner Müller zu untersuchen.

Der Gebrauch der Mythologie in der Literatur:

Die Mythologie ist die Vorstufe der Historie, Philosophie und Literatur. Die Urform der historischen, philosophischen und literarischen Konzepte findet man in der Mythologie, und heute noch findet man mythologische Züge in den Bereichen der Geschichte, Philosophie, Literatur.

Die Mythologie hat in der Literatur einen besonderen Platz und man kann bemerken, dass sie oft im Drama eingesetzt wird. Im Drama wird sie adaptiert, bearbeitet und auf der Basis der alten Überlieferung neu geschaffen. Es gibt verschiedene Gründe für die Verwendung von Mythologie in der Literatur. Sie ist ein kulturelles Erbe, das man bewahren muss. Deswegen werden besonders im Theater antike Stücke wie z.B. die Werke von Sophokles, Euripides, Aischylos usw. aufgeführt. Mythologie wurde als erste Stufe der Historie bezeichnet. Daher wird sie in der Literatur, wie z.B. in den Werken von Heiner Müller, als „Vorgeschichte“ dargestellt. Die Mythologie dient auch als Stoff der Literatur. Girish Karnad, der Mythologie als Stoff in seinen Stücken benutzt hat, erklärt, dass er dies tut „To tell a particular story effectively“.¹¹ Joachim Knauth, ein Schriftsteller aus der ehemaligen DDR, der sich mit griechischer Mythologie beschäftigt, behauptet, dass die Mythologie ein vorgeformter Stoff sei. So wird für ihn Mythologie zugleich Stoff und Form. Mythologie wurde auch eingesetzt, um gegenwärtige Themen besser zu interpretieren, weil man der Meinung ist, dass sie die „Urform“ der Gesellschaft widerspiegelt. Die Mythologie ist die Gesamtheit der Mythen, die als Urerlebnisse eines Volkes in einer Gesellschaft gesehen

¹⁰ Thapar, Romila, *Sakuntala. Texts, Readings, Histories*, Kali for Women, 2000.

¹¹ Subramaniam, D. R. (ed.): *The Plays of Girish Karnad. A Critical Assessment*. Gokula Radhika Publishers, Madurai, 2001, S. 64.

wurden.¹² Durch die Mythologie werden die gegenwärtigen Fragen symbolisch dargestellt. Ein Teil des vergangenen kulturellen Erbes wird durch diesen vielfältigen Gebrauch von Mythologie in der Literatur vergegenwärtigt.

Mythologie ist die wissenschaftliche Erforschung und Darstellung der Mythen. In der Mythologie werden die Mythen wissenschaftlich in ihrer Gesamtheit dargestellt.¹³ Dagegen bedeutet Mythos „das „autoritative Offenbarungswort“ das anders als Logos die Sache selbst ist, die es bezeichnet“.¹⁴ Daher wird der Mythos als „ursprünglich“ dargestellt. Nach einer anderen Definition, ist der Mythos „eine Erzählung von Göttern, Dämonen und Helden, Ereignissen der Ur- und Vorzeit als symbolische Verdichtung der allgemeinen Urerlebnisse zu religiöser Weltdeutung in der Frühzeit aller Völker (oriental., agypt., bes. griech. und german.) oft bei gegenseitiger Berührung der Völker verschmolzen, verdrängt, umgewandelt“.¹⁵ Nach dieser Definition erzählt der Mythos die Geschichte der Götter, Dämonen und Helden. Er stellt die Ur- und Vorzeit der Völker symbolisch dar. Er befasst sich mit den allgemeinen Urerlebnissen der Völker und dient der religiösen Weltdeutung in der Frühzeit. Der Mythos, den wir heute kennen, ist nicht in Originalform auf uns gekommen sondern wird in verschiedenen Phasen unter verschiedenen Völkern unterschiedlich interpretiert. Im Prozess der Interpretation wurde er verschmolzen, verdrängt und umgewandelt. Daher ist der Mythos keine absolute, sondern eine sich immer entwickelnde und wiederverwendete Kategorie. Traditionelle Geschichten, religiöser Glauben, Theologie, Ritus, Symbole, alle werden heute als Mythen gesehen. Was Teil des kollektiven Gedächtnis geworden ist und Teil der Phantasie enthält, wird als Mythos betrachtet. Heuermann, der versucht hat, den Begriff vom „Mythos“ genau zu bestimmen, erklärt, dass der Mythos die kollektive Resonanz sei, der die Gruppenpsychologie reflektiert.¹⁶ Es wäre hier angebracht genauer zu bestimmen, was die verschiedenen Wörter Mythos, mythisch, Mythologie und mythologisch, die sehr häufig in der Literatur auftauchen, bedeuten.

¹² Wilpert, G. V., *SACHWÖRTERBUCH DER LITERATUR*, 5. verbesserte und erweiterte Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1969.

¹³ Wilpert, G. V., *SACHWÖRTERBUCH DER LITERATUR*, 5. verbesserte und erweiterte Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1969.

¹⁴ Zitiert nach, Borchmeyer, Dieter, Zmegac, Viktor (Hrsg.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2. neu bearbeitete Auflage, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1994. S. 293.

¹⁵ Wilpert, G. V., *SACHWÖRTERBUCH DER LITERATUR*, 5. verbesserte und erweiterte Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1969.

¹⁶ Heuermann, Hartmut, *Mythos, Literatur, Gesellschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1988, S.16.

„Mythos“ wird als Urform der Literatur bezeichnet. Sie ist die erste Literatur und auch die erste Phase der Evolution der Sprache. In der spätneuzeitlichen Dichtung Deutschlands entstand das Mythische „als Insbegriff menschlichen Erlebnissen-oder menschlicher Denkstrukturen, bestimmter Arten menschlicher Weltbewegung, Welterfahrung, Weltauslegung, die in ihrem zumeist „transempirischen“, märchenähnlich-phantastischen wundercharakter sich von der spezifisch „empirischen“ Wirklichkeitsauffassung des neuzeitlich-modernen Menschen prinzipiell unterscheiden“.¹⁷ In der spätneuzeitlichen Literatur Deutschlands, wo die Wirklichkeit sehr empirisch aufgefasst wird, erscheint das Mythische als eine andere Denkstruktur. Es ist merkwürdig, dass es hier keine mythisierenden Einzelvorgänge gibt, sondern das Mythische entsteht als Denkstruktur.¹⁸ Roland Barthes bemerkt: „Truth to tell, the best weapon against myth is perhaps to mythify it in its turn, and to produce an artificial myth: and this reconstituted myth will in fact be a mythology“.¹⁹ Die Mythologie rekonstituiert den Mythos. So gesehen ist das Mythologische dann die rekonstituierte Mythologie. Im Bereich der Literatur merkt man einen Versuch der Mythisierung, Entmythisierung Remythisierung mit neuen wie auch mit antiken Stoffen. Hartmut Heuermann erklärt: „Wo die Kollektivität in Individualität übergeht, löst sich tendenziell der Mythos auf und eine Entmythisierung findet statt. Wo die Individualität in Kollektivität zurückschlägt, eröffnet sich für eine Remythisierung Chancen“.²⁰ In dem Kontext der Werke von Müller werde ich die zwei Kategorien „Mythisierung“ und „Entmythisierung“ gebrauchen, die überall in seinen Werken sichtbar sind. Durch Mythisierung verweisen seine Werke, nach meiner Meinung, auf Kollektivität. Entmythisierung hat die Funktion in in seinen Werken, die Mythologie aus einer Welt der Phantasie herauszuziehen und als Teil der Geschichte einzuordnen.

Der Mythos ist die Basis aller ursprünglichen Gesellschaften. Kevin Schilbrack ist der Meinung: „Myths are the usual means by which a community shapes its imagination, situates its knowledge and constitutes its identity“.²¹ Keine Gesellschaft kann vom Mythos frei sein. Die antiken Mythen werden nicht nur bewahrt,

¹⁷ Kohlschmidt, Werner, Mohr, Wolfgang (Hrsg.), *Reflexion der Deutschen Literaturgeschichte*. Zweiter Band, Walter De Gruyter and Co. Berlin, 1965, S. 569.

¹⁸ Ibid, S. 572.

¹⁹ Barthes, Roland, *Mythologies* (Übersetzer. Anne Lavers), Paladin Books, 1989, S. 149.

²⁰ Heuermann, Hartmut, *Mythos, Literatur, Gesellschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1988, S. 16.

²¹ Schillbrack, Kevin (Hrsg.), *Thinking Through Myths*, Philosophical Perspectives, Routledge, London, New York, 2002, S. 13.

sondern sie werden in verschiedenen Zeiten unterschiedlich interpretiert.

In der deutschen Klassik haben Schriftsteller sich der Antike zugewandt. Dann gab es im 19. Jahrhundert, nach der bürgerlichen Revolution, erneutes Interesse am Mythos. Das Altertum, vor allem Altgriechenland und seine Kunst, wurde von Philologen auf die Bühne gebracht.

Im 19. Jahrhundert haben Johann Jakob Bachofen, Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche sich in ihren Werken mit Mythen beschäftigt. Bachofen entdeckte die Urquelle der Demokratie und des Kommunismus in den frühesten Stadien der Menschheitsgeschichte. Sein Hauptwerk ist *Das Mutterrecht* (1861). Er erforschte das Matriarchat und sah das Patriarchat, das er selbst repräsentierte als die höchste Stufe der Menschheitsentwicklung. Er hatte die antiken Dichtungen, besonders die Dramen, als Quelle für sein Werk benutzt. Bachofen stellte die *Orestie* des Äschylos als dramatische Schilderung des Kampfes zwischen dem untergehenden Mutterrecht und dem in der Heroenzeit aufkommenden und siegenden Vaterrecht dar. Bachofen meinte „der Anfang aller Entwicklung liegt im Mythos“.²²

Jacob Burckhardt schrieb an einer griechischen Kulturgeschichte um die Zeit, als der Kapitalismus sich in seiner Hochphase befand und die Arbeiterklasse sich organisiert und den Kampf gegen den Kapitalismus begonnen hatte. Sein Werk *Ende einer Kultur* schildert Griechenland als ein Land von Raub und Mord, Machtkämpfen und Intrigen, von Fälscherei und Betrug, Korruption und Krieg, Lastern und Verbrechen.

Nietzsche wird als einer der letzten grossen Kenner des Altertums bezeichnet. Die Grundlage für seine Ästhetik in *Die Geburt der Tragödie* (1872) ist die Antike. Nietzsche stellt Ödipus als „leidvolle Gestalt der griechischen Bühne“ dar und verklärt den Prometheus mit der „Glorie der Aktivität“.²³ *Die Geburt der Tragödie* von Nietzsche hat ein Echo in Max Horkheimers und Theodor Adornos *Dialektik der Aufklärung* (1947). Hier ist die zentrale These: „Schon der Mythos ist Aufklärung, und Aufklärung schlägt in Mythologie zurück“.²⁴ Hier wird der Mythos als eine aufgeklärte Kategorie dargestellt, und die Aufklärung nimmt uns zum Mythos zurück.

²² Zitiert nach, Trisle, Christoph, „Der Rückweg zum Mythos“, Weimarer Beiträge, XIX. Jahrgang, 7, 1973. S. 129-155.

²³ In: Trisle, Christoph, „Der Rückweg zum Mythos“, (WB, 1973, 129-155).

²⁴ Heuermann, Hartmut, *Mythos, Literatur, Gesellschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1988, S. 98.

Alle drei haben die mythologischen Dramen als Quelle des Altertums in ihren Werken benutzt. Die antiken Dramen sind die ästhetische Darstellung des antiken sozialen Systems.

Gliederung und Methodologie:

In der Literatur gilt ein Thema als mythisiert, wenn es sich von wissenschaftlichen und rationalen Gesetzen befreit. Wenn ein literarisches Werk eine mythische Denkenstruktur hat, dann bekommt die Gegenwart mit gegenwärtigen Figuren und Zuständen eine mythische Dimension. In den Werken von Heiner Müller kann man die Mythisierung der Gegenwart und Entmythisierung der Vergangenheit beobachten. Hier werden mythologische Figuren von der Vorstellungswelt der Antike und von den Ketten des Heldentums befreit. Müller sieht das Altertum nicht als Phantasie und die mythologischen Figuren nicht als heldenhaft. Für mich war es wichtig zu untersuchen, wie Heiner Müller den Mythos in seinen Stücken behandelt. Im Rahmen dieser Arbeit war es nicht möglich sich mit mehr als zweien seiner Stücke ausführlich und genau zu beschäftigen. Daher habe ich mich auf *Germania Tod in Berlin* und *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* beschränkt. Diese Arbeit ist in drei Kapitel eingeteilt.

- Mythologische Züge in der Literatur unter besonderer Berücksichtigung des Dramas
- Der Einsatz von Mythologie in den Werken von Heiner Müller am Beispiel *Germania Tod in Berlin* und *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*
- Die Aufführung des Stückes *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* in Delhi, 2001

Im ersten Kapitel werde ich analysieren, wie und in welcher Richtung der Mythos bei seinem Gebrauch in der Literatur insbesondere im Drama der DDR sich entwickelte. In anderen Worten, wie hat sich die Literatur der DDR mit der Mythologie (griechischen und germanischen Mythologie) auseinandersetzt. In diesem Kapitel werde ich mich mit der Tendenz des Gebrauchs der Mythologie in der Literatur in Bezug auf die Kulturpolitik der DDR auseinandersetzen, und werde auch versuchen, den Mythos und andere verwandte Begriffe näher zu bestimmen.

Im zweiten Kapitel werde ich analysieren, wie Heiner Müller in seinen Werken die Vergangenheit entmythisiert und die Gegenwart mythisiert. Ich habe diese zwei Stücke *Germania Tod in Berlin* und

Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten gewählt, weil das erste Stück ein Bild Deutschlands darstellt und das zweite Stück eine universale Bedeutung trägt. Gemeinsam haben diese zwei Stücke den Gebrauch der Mythologie.

Nach der Wende dachte man, dass Müller nicht mehr relevant sei, da die DDR als Staat nicht mehr existierte. Jedoch beobachtete man nach seinem Tod 1995 ein erneutes Interesse an seinen Stücken. Im dritten Kapitel werde ich analysieren, wie die mythologische Geschichte, die Heiner Müller im Stück *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* erzählt, in der Inszenierung in Delhi dargestellt wurde. In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit der Interpretation der griechischen Mythologie im Jahr 2000 in Indien durch das Stück von Heiner Müller, damals ein DDR Dramatiker, als dies geschrieben wurde. Ich werde versuchen hier zu analysieren, wie Müller die Medea-Geschichte in seiner Zeit interpretiert, und wie sie durch sein Stück in Delhi in der globalisierten Welt interpretiert wird.

Im Jahr 2001 habe ich informelle Gespräche mit einigen Schauspielern aus der Theaterschule (National School of Drama) gehabt, wie auch mit einer Schauspielerin aus Berliner Ensemble, Sophia geführt. Sie haben mir informell ihre Erfahrung mit Heiner Müllers Rezeption in Indien erzählt. Danach habe ich die Broschüre des Stückes, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* von National School of Drama erhalten, die die Übersetzung des Stückes, die Reaktionen der Schauspieler und die anderen, die mit der Inszenierung verbunden waren, enthielt. Ich versuchte auch den Übersetzer zu erreichen, aber war nicht erfolgreich. Ich habe ein Interview mit Stephan Suschke per E-Mail gemacht. Ich bekam das Video der Aufführung des Stückes vom „Photo and Sound Department“ NSD, so konnte ich die Aufführung des Stückes wiederholt ansehen. In der Bibliothek der NSD gab es Rezensionen über die Aufführung des Stückes aus verschiedenen Zeitungen, die wichtig für diese Arbeit waren. Ich habe auch ein informelles Gespräch mit einer Schauspielerin (Punam Girdhani), die an dem Workshop über Heiner Müller teilnahm, haben können.

1. Mythologische Züge in der Literatur unter besonderer Berücksichtigung des Dramas

1.1. Mythos und verwandte Begriffe: Die Mythologie ist, wie in der Einleitung erklärt wurde, die wissenschaftliche Darstellung der Mythen in ihrer Gesamtheit. In anderen Worten ist die Mythologie die Gesamtheit der mythischen Überlieferung eines Volkes, einer Epoche, z. B. der griechischen, römischen, germanischen Mythologie. Aber der Begriff Mythos war zu Beginn des 20. Jahrhunderts im allgemein Sprachschatz nicht eingebürgert. Bis dem späteren 19. Jahrhundert wurde der Mythos als griechische Vokabel für „Wort“, „Rede“, „Erzählung“, „Fabel“ freilich zitiert. Der Mythos wurde zuerst in Meyers Konversationslexikon in der Ausgabe von 1877 systematisch erklärt: „Mythus heisst im allgemeinen Rede, dann Überlieferung, im engeren Sinn die Überlieferung aus vorhistorischer Zeit, (...) in der modernen wissenschaftlichen Sprache eine Erzählung, deren Mittelpunkt ein göttliches Wesen ist, und das in konkreter Erzählungsform auftretende Dogma der alten heidnischen Völker“.²⁵ Die Wiederentdeckung des Mythos durch die Religion- und Altertumswissenschaft, Ethnologie, Philosophie und Psychologie im 20. Jahrhundert erklärt Mythos als die wahre und allgemein verbindliche Wirklichkeitsdeutung.²⁶ Der Mythos und die Mythologie werden sehr oft miteinander verwechselt. Daher versuche ich hier diese zwei Begriffe festzulegen. Die Mythologie kommt innerhalb des kultischen Ranges (z.B. griechische Mythologie), der Mythos ist allgemein.²⁷ Die Mythologie bietet uns die Geschichte der alten Völker in einer systematischen Form an. Der Mythos bildet Urerlebniss der alten Völker. So werden die anderen verwandten Gattungen, wie Märchen, Epos, Sagen, Legende auch mit dem Mythos verwechselt und vermischt. Märchen ist phantasievoll und unglaublich, und unterscheidet sich von dem Mythos. Dieter Borchmeyer erklärt: „Dem Märchen fehlt vor allem die Struktur der Reaktualisierung, sein Inhalt ist – als bloss erfundener – ohne Verbindlichkeit und Verbindung zur Gegenwart. Wo das Märchen sagt: „Es war einmal“ – beschwert der Mythos, „Es war einmal - und ist damit immer (G. Schmidt – Henkel 1967: 250)“.²⁸ Im Vergleich zum Märchen hat der Mythos eine Struktur, die reaktualisieren werden kann, und hat er eine Verbindlichkeit mit einer Gesellschaft, so wird er mit der Gegenwart auch verbunden. Sage, Epos und Legend sind

²⁵ Borchmezer, Dieter, „Mythos“, in: Borchmeyer, Dieter & Zmegac Viktor (Hrsg.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2., neu bearbeitete Auflage, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1994, S. 292.

²⁶ Ibid, S. 293.

²⁷ Ibid, S. 293.

²⁸ Ibid, S. 293.

phantasievoll, aber gleichzeitig volkstümlich auch. Diese Begriffe sind unterschiedlich voneinander, tragen jedoch eine gemeinsame Bedeutung. Sage ist nach einer lexikalischen Definition „wie Volksmärchen auf mündlicher anonymer Überlieferung beruhende Prosaerzählung, knüpft im Gegensatz zu diesem jedoch an reale Gegebenheiten an, die sie phantasievoll ausmalt; bei der mündlichen Verbreitung, oft von Volk zu Volk“.²⁹ Sage ist phantasievoll wie Märchen, aber unterscheidet sich von ihm, weil sie im Gegensatz zu diesen auf den realen Gegebenheiten basiert ist. In ihrer Verbindung mit dem realen Geschehen kommt sie dem Mythos näher. Die Legende ist eine volkstümliche, lehrhafte, historische, aber phantasievolle Erzählung eines Heiligenlebens. Die Sage basiert auf reale Gegebenheiten, aber sie ist nicht historisch wie Legende, die auch als sagenhafte, unglaubwürdige Geschichte oder Erzählung im Lexikon erklärt worden ist.³⁰ Das Epos stellt die Geschichte der Götter dar und Heldenepen stellen die im Volk entstandenen und in volkstümlicher Form bewahrten Sagen in der gehobenen Sprache dar.³¹ Diese Gattungen sind miteinander verwandt, haben den gleichen Stamm, den Mythos, und sie unterscheiden sich voneinander hauptsächlich in der Form. Der Mythos existiert heute als eine breite Kategorie. Nach einer lexikalischen Bedeutung ist der Mythos „Sage, mündliche oder schriftliche Überlieferung eines Volkes von seinen Vorstellungen über die Entstehung der Welt, seine Götter, Dämonen usw“.³² Der Mythos umfasst alles, die Geschichte der Götter, der Helden, der Dämonen und später in verschiedenen Formen, wie Sage, Legende, Epos werden die mythischen Stoffe auch dargestellt. In einer Gesellschaft gibt es immer alte, wie auch neue Mythen. Im heutigen Kontext wird eine zur Legende gewordene Begebenheit oder Person von weltgeschichtlicher Bedeutung ein „Mythos“. Die irrational glorifizierende Sicht, Deutung und Darstellung von Personen, Sachverhalten und Begebenheiten werden heute häufig mythisiert. Solche Personen, Sachverhalten und Begebenheiten werden als einem Mythos fixiert, als Züge eines Mythos tragend dargestellt. Die alten Mythen werden im heutigen Kontext interpretiert und die neue Mythen entwickeln aus der realen Gegebenheiten der modernen Gesellschaft. Aber es wurde gemeint, dass die Moderne und die Mythen einander gegenüber stehen.

²⁹ Das Grosse Duden – Lexikon, Siebenter Band, 2. neu verbreitete Auflage, Bibliographisches Institut, Mannheim/Wien/Zürich, Lexikonverlag, 1969.

³⁰ Das Grosse Duden – Lexikon, Fünfter Band, 2. neu verbreitete Auflage, Bibliographisches Institut, Mannheim/Wien/Zürich, Lexikonverlag, 1969.

³¹ Das Grosse Duden – Lexikon, Zweiter Band, 2. neu verbreitete Auflage, Bibliographisches Institut, Mannheim/Wien/Zürich, Lexikonverlag, 1969.

³² Wahrig, Gerhard (Hrsg.), Brockhaus Wahrig deutsches Wörterbuch, Vierter Band, Deutsche Verlags - Institut, Stuttgart, 1982.

Was nicht heute in einen rationalen Rahmen einpasst, wird als „un glaublich“ sodann als „mythisch“ abgelehnt. Milton Scarborough meint jedoch: „(...) it is not possible to think in a fashion that is free of myth“³³, wenn wir eine Geschichte, die Realität darzustellen brauchen. Kevin Schillbrack fest legt: “Myths are stories that put the actual worlds of embodied beings into narrative form”.³⁴ Im Bereich der Literatur wird die Mythologie mehr als in anderen Bereichen und auf verschiedenen Weisen gebraucht. In der Literatur merkt man ein Versuch der Mythisierung, Entmythisierung, Remythisierung, mit neuen wie auch mit antiken Stoffen.

In der Literatur sind beide - Stoff und Sprache wichtig. Wie die Stoffe in der existierenden Sprache dargestellt werden, ist wichtig. Lewis Mumford legt dar: „Language not merely opened the doors of the mind to the consciousness, but partly closed the door to the unconscious and restricted the access of the ghosts and demons of that underworld to the increasingly well-ventilated and lighted chambers of the upper stories”.³⁵ Die Rationalisierung, die Wissenschaftlichkeit hinderte in der Literatur die alternative Welt des Mythos, der eine eigene Glaubenstruktur hatte. Deshalb wie Heuermann sagt, stellt die Literatur ‚tote‘ Metaphern dar, denen keiner Glaubenstruktur entspricht. Glauben ist mit Vertrauen verbunden, und situiert auch sich im Leben einer Gesellschaft. Wenn die Glaubensstruktur in einer Sprache fehlt, dann fehlt die Verbundenheit mit der Gesellschaft. Daher ist der Gebrauch der Mythologie in der Literatur ein Versuch der Schriftsteller wieder in eine Struktur einzutreten, die von allen verstanden wird. Die mythologischen Züge bedeuten in der Literatur nicht nur einen Rückweg zu antiken Stoffen, sondern einen Rückweg zum mythischen Bewusstsein auch. Einige Schriftsteller brechen aus aus dem rationalisierten Rahmen der Literatur, und treten in die Welt des Mythos ein, um ‚authentisch‘ zu sein. Müller erklärt in einem Gespräch mit Andre Müller: “The only thing that matters to me is what is written. I invent words in an interview. This is why one should not regard it as authentic. When I write, language is already there. I move in it, let it carry me”.³⁶ Seine Werke sind keine Erfindung, er bezieht sich in seinen Stücken auf die realen Gegebenheiten in der gegebenen Sprache.

³³ Schillbrack, Kevin (Hrsg.): *Thinking Through Myths. Philosophical Perspectives*. Routledge, London, New York. 2002, S. 11.

³⁴ Ibid, S. 12.

³⁵ Zitiert nach, Heuermann, Hartmut, *Mythos, Literatur, Gesellschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1988, S. 24.

³⁶ Sylvere Lotringer (Hrsg.), (Schütze, Bernard & Catherine (Übersetzer) , *HEINER MÜLLER. Germania*. Semiotext (e), Foreign Agent Series, 1990, S. 204.

In diesem Teil der Arbeit stelle ich die vielfältige Rezeption der Antike in der Literatur der DDR dar. In den sechziger Jahren in der Literatur der DDR war die verstärkte Aufnahme von weltliterarischen Tradition, Stoffen, Motiven und klassischen Dichtungen verschiedener Gattungen sichtbar. Viele Autoren haben die mythologischen Stoffe in ihren Werken verwendet. Meistens wurden die Materialien vom alten Griechenland genommen. Die Mythologie wurde als „ursprünglich“, „paradiesischer“, „harmonisch“ verstanden. Die mythologische Welt wurde von vielen Schriftstellern als harmonische Welt dargestellt. Nicht nur in Dramen, sondern auch in der Lyrik, Romanen und anderen Prosaarbeiten wurde die Mythologie verwendet.

1.2. Die Mythologie in der Literatur der DDR: Auf dem V. SED-Parteitag (1958), wurde es angekündigt, dass die Kulturrevolution sich als notwendiger Bestandteil der gesamten sozialistischen Umwälzung einsetzen sollte, nachdem die Grundlage des Sozialismus für gelegt erklärt worden war. Deshalb wurden nach den Bitterfelder Konferenzen, neben realistischen Dramen, der Realismusbegriff auf die antike Literatur und Kunst angewandt. In den Bitterfelder Konferenzen (1. Bitterfelder Konferenz 1959, 2. Konferenz 1964) wurden die Prinzipien des sozialistischen Realismus und speziell die Forderung der Volksverbundenheit der Kunst präzisiert. Infolgedessen wurde in der DDR „Genuss an den Originalwerken“ nicht betont. Statt dessen wurde die Mythologie adaptiert und bearbeitet. Das war ein Versuch das kulturelle Erbe der Masse nahe zu bringen. Jedoch, wie Romila Thapar feststellt: *The contemporising of our cultural pasts to make them part of the present is a process which requires both awareness and analysis*.³⁷ Ich beschäftige mich mit dem Thema, „Die mythologischen Züge in der Literatur der DDR“, um zu sehen, wie die Mythologie in der DDR vergegenwärtigt wurde.

Brecht wurde mit seinem Stück *Antigone* als „Schrittmacher“ der Antikrezeption im sozialistischen Theater gekennzeichnet. 1948 bearbeitete Brecht Sophokles *Antigone* auf Grundlage der Hölderlischen Übersetzung. In *Antigone*-Bearbeitung zeigte Brecht die Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze. In den sechziger Jahren haben Erich Arendt, Uwe Berger, Joachim Knauth, Franz Fühmann, neben Heiner Müller und Peter Hacks, sich mit der Mythologie beschäftigt.

³⁷ Thapar, Romila, *Sakuntala. Texts, Readings, Histories*, Kali for Women, 2000, S. 261.

Erich Arendt meinte „die Antike sei ein paradiesischer Menschheitszustand gewesen, der bisher nicht wieder erreicht wurde“.³⁸ Rüdiger Bernhardt schreibt über Arendts Behandlung des antiken Materials: „Arendt macht ihn (Odysseus) nicht zu einer Figur, die bewusst Erkenntnis sucht, sondern die im Mythischen verhaftet bleibt und daher keine Selbstbefreiung erlangt. Immer wieder setzt Arendt das Mythische weitgehend mit dem Urzustand gleich, er vergleicht es in seiner Ursprünglichkeit mit der Bewusstheit des lyrischen Subjekts, also des Menschen der Gegenwart“.³⁹ Arendt schrieb *Odysseus Heimkehr* 1962. In diesem Werk hat er die Metaphern der Homerschen „Odysseus“ verwendet. Uwe Berger schrieb *Lächeln im Flug* im Jahr 1975. Dieses Werk basiert sich auf den mythischen Stoffen. Der fünfte Abschnitt des Werkes ist ein Lebensbericht, wo, laut Rüdiger Bernhardt, „(...) die individuelle Biographie mit einigen von Mythos vorgegebenen Grundsituation konfrontiert wird, die an Orest, Odysseus und Orpheus gebunden sind“.⁴⁰ Es geht hier in diesem Werk um die gegenwärtigen Situationen, die mit einigen vom Mythos vorgegebenen Grundsituationen konfrontiert werden. Ein weiteres Werk, das auf dem gleichen Stoff basiert, ist *Das hölzerne Pferd* von Franz Fühmann, geschrieben 1968. In diesem Werk lässt Fühmann, nach Hans Joachim Bernhard, „(...) die Sage vom Untergang Trojas und von den Irrfahrten des Odysseus ganz aus dem Geist des Originales neu entstehen“.⁴¹ Joachim Knauth, der in zwei Stücken sich mit antiken Stoffen beschäftigte, meinte, „(...) die Weltliteratur - Antike, Mythos, Märchen - bietet einen Fundus vorgeformter Stoffe an, die angereicht sind mit dem Erfahrungsschatz von Generationen, sogar Jahrtausenden, mit grossen Gehalten und Ideen, vor allem mit Idealen und mit fester Struktur“.⁴² Sein Stück, *Die Sterblichen Götter* (1961) führt man ins antike Rom zurück; im Jahr 494 vor Christus. In diesem Stück wollen die heimkehrende Legionäre das versprochene Gesetze über die Neuverteilung des eroberten Bodens erlassen und realisiert sehen. Sie drohen Rom zu verlassen und eine Stadt ohne Patrizier zu gründen. Knauth, der meistens Komödien schrieb, bezog sich zweimal auf Aristophanes in *Weibervolksversammlung* (1965) und *Lysistrata* (1975). In beiden Stücken treten Frauen als fortschrittliche Kraft auf, deren übertriebenes Emanzipationsstreben zu neuer Unordnung führt. Der Autor des Werkes *Das hölzerne Pferd*, Franz Fühmann, schrieb auch eine

³⁸ Geerds, Jürgen (Hrsg.), *Literatur der DDR*, Band 2, Volkseigner Verlag, Berlin, 1979, S. 28.

³⁹ Ibid, S. 63.

⁴⁰ Geerds, Jürgen (Hrsg.), *Literatur der DDR*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1972, S. 291-292.

⁴¹ Ibid, S. 57.

⁴² Geerds, Jürgen (Hrsg.), *Literatur der DDR*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1972, S. 186-187.

Novelle, *König Ödipus*. Die geistige Manipulierung im Interesse des Faschismus steht im Mittelpunkt der Erzählung in der Novelle. In *Das hölzerne Pferd* versuchte er „die Pflege des Märchenhaften, die Erhellung des Schönen und Phantastischen auf der Grundlage von Ereignissen, die Freude und Leid, Schuld und Hoffnung der Menschen vergangener Zeiten uns nahe zu bringen“.⁴³ *König Ödipus* setzt sich mit dem faschistischen Krieg auseinander. Hier wurde der Mythos vom König Ödipus im nazistischen Sinne umgedeutet. Die Bemühungen Fühmanns waren darauf gerichtet, den humanistischen Gestalt der geschichtlichen Erfahrungen der Völker für die Gegenwart aufzuschließen und ihn als geistig – kulturelles Erbe, für die Jugend, fruchtbar zu machen. 1964 veröffentlichte der Dichter aus dem Niederdeutschen kommende, Fabel vom *Reineke Fuchs*. 1968 folgten *Shakepeare-Märchen*, *Sage von Untergang Trojas und von den Irrfahrten des Odysseus*. 1971 erzählte Fühmann das Nibelungenlied in einer Prosafassung nach.

Peter Hacks stellte in seinen Stücken *Amphitroyn* (1968) und *Omphale* (1970) die mythische Harmonie dar. *Die Schlacht bei Lobositz* und *Der Müller von Sanssouci* von Peter Hacks wurden sehr gut in der DDR wie auch ausserhalb des Landes rezeptiert. *Amphitryon* (1968) und *Omphale* (1970). In Hacks bearbeitungen wurden die klassische Stoffe neu dialektische gesehen. Im Stück *Amphitryon* ist Amphitryon ein hinterhältiger Feldherr, der seine Liebe im modernen für Alkeme zeigt. *Omphale* ist ein Stück von der Emanzipation der Menschen. Das Stück tritt aus der Realität (der Mann Herakles beeindruckt die Frau Omphale) in die Utopie ein (der Mann verwandelt sich zur Frau, die Frau zum Mann), die Utopie wurde durch Agression und Natur aufgehoben. Laut Reimer Müller wurde in *Omphale* gezeigt, wie der Widerspruch zwischen Glücksanspruch und Last der Gegenwart im Sinne einer Gegenwartsverpflichtung gelöst wird, der um künftiger Glückserfüllungswillen nachzukommen ist. Müller legt fest: „Auch die grossartige Dialektik von Hacks *Amphitroyn* wird eindrucksvoll vor Augen geführt. Treffend bemerkt der Autor, dass dieses Menschenbild auf Goethe, Hegel, Marx und Brecht zurückgehen. Ringen um volles Menschentum kann hier nur in seiner Widersprüchlichkeit – einerseits in Gestalt Jupiters in der ins Übermenschliche geistigerten Vollkommenheit, andererseits in dem Grenzen des „sich im gesellschaftlichen Alltag verschliessenden“ *Amphitroyn* – gefasst werden“.⁴⁴ Die Widersprüchlichkeit ist ein wichtiges Element in diesen zwei Werken von Pater Hacks.

⁴³ Ibid, S. 331.

⁴⁴ Weimarer Beiträge, XXIII, Jahrgang, I. 1977, S. 187.

Später in den achtziger und neunziger Jahren schrieb Christa Wolf zwei Erzählwerke *Kassandra* und *Medea*, die auf der Antike-Stoffe basieren. Für Christa Wolf bietet der Mythos „ungeahnte Freiräume“ zu entdecken, heraufzuholen, zu deuten, zu erfinden. In ihrem Text „Kassandra zu Medea“ zitiert Christa Wolf Goethe, der meinte, „(...) niemand könne seiner Zeit wirklich gerecht werden, der nicht den Zeitraum von 3000 Jahren gegenwärtig habe“.⁴⁵ Christa Wolf schrieb *Kassandra* 1983, als es zwischen den zwei Blöcken in Mitteleuropa ein gespanntes Verhältnis gab und ein Atomkrieg drohte. In dieser Situation stellte Christa Wolf sich die Frage, „Wann und wodurch ist dieser selbstzerstörerische Zug in das abendländische Denken, in die abendländische Praxis gekommen“.⁴⁶ Sie schrieb weiter, „Es wird einleuchten, dass diese Frage mich immer weiter zurückführte, ins klassische Altertum, das eine Fülle von Spiegelungen der alten Mythen bietet (...)“.⁴⁷ *Medea. Stimmen* erschien im Jahr 1998. In dieser Arbeit hat Christa Wolf erzählt die Geschichte einer Heilerin, Priesterin, Liebende, Eifersüchtige, Verräterin, Medea. In diesem Werk erzählt sie die Geschichte neu und entwirft dabei das Porträt einer eigenwilligen, einer ungewöhnlichen Frau. Ihre beiden Werke sind ein Versuch, die Mythen anders zu lesen, um die gegenwärtigen Probleme zu verstehen.

Die Ausgangspunkte der vielen von diesen Adaptionen und Bearbeitungen waren die aktuelle Probleme der Gegenwart. Auf der Grundlage der historisch-materialistischen Methode und mit durchaus variablen dramaturgischen Techniken wurde die Mythologie für die Gegenwart fruchtbar gemacht. Aber die Mythologie entstand für meisten diese Autoren als eine harmonische Welt. Heiner Müller stellte mit seiner Dramen die Mythologie in einer neuen Perspektive dar. Später in den achtziger und neunziger Jahren hat Christa Wolf die mythologie neu zu gesehen versucht.

1.3. Heiner Müllers Verhältnis zur Antike: Müller beschäftigte sich mehr mit der Mythologie als andere Dramatiker. Er sah in der Antike nicht nur die „Vorgeschichte“, sondern auch die „Nachwelt“. Die Mythologie war nicht „ideal“, sondern „brutal“ für Müller. Er entmythiserte sie in seinen Stücken. Seine Beschäftigung mit der Mythologie begann 1950 mit dem Gedicht *Philoktet*. Seine letzte Arbeit über Mythologie ist *Medeaspiegel*,

⁴⁵ Wolf, Christa, *Hierzulande Anderenorts*. Erzählung und andere Text, 1994-1998. Luchterhand, 1999, Literatur GmbH, München, S. 159.

⁴⁶ Ibid, S. 160.

⁴⁷ Ibid, S. 160.

geschrieben im Jahr 1974.⁴⁸ In den 60er Jahren entstanden die meisten Stücke Müllers, die auf Mythologie basiert sind. Es geht in diesen Stücken hauptsächlich um die Brutalisierung und Pervertierung der Menschen durch den Krieg. Müller hat die Pervertierung in der Gesellschaft auf der breiten Projektionsfläche, Mythologie, gezeigt. Er hat seine mythologischen Stücke als „Modelle“ bezeichnet und behauptet, dass diese Modelle dazu dienen können, die realen Fragen zu konfrontieren.

Nach dem grossen Plenum des ZK der SED vom 15. bis 17. Januar 1959 wurden Baiertl, Hacks und Müller wiederholt als Vertreter einer ausgeklügelten volksfernen und damit unrealistischen Dialektik angegriffen. Müllers Stücke, die danach entstanden, erlebten ihre Uraufführung ausserhalb der DDR. *Philoktet* wurde in München, *Prometheus* in Zürich und *Horatier* in Westberlin aufgeführt, weil sie die vielfältige Interpretationen ermöglichten. Nach einer Rezension dieser Aufführungen wurden die Stücke als „Stücke im Nirgendwo“⁴⁹ interpretiert.

Laut Müller sind Mythen „geronnene Kollektive Erfahrungen, zum anderen ein Esperanto, eine internationale Sprache, die nicht nur in Europa verstanden wird“.⁵⁰ Es geht in *Philoktet*, *Prometheus* und *Horatier* um heutige Fragen. Jedoch wegen der Sprache und des Stoffs sind die Stücke mehrdeutig. Mit der Aufführung solcher Stücke hat man die Wahl sich mit heutigen Fragen zu beschäftigen oder, wenn man will, sich sehr bequem davon zu entfernen. Die Aufführung seiner Stücke, die auf Mythologie basieren, fand in anderen Ländern, statt, weil sie als ein Esperanto gesehen werden. Obwohl Mythologie zu einer bestimmten Gesellschaft gehört, dennoch kann sie als eine internationale Sprache verstanden werden. Levi Strauss behauptet: „It is probably one of the many conclusions of anthropological research that, notwithstanding the cultural differences between the several parts of mankind, the human mind is everywhere one and the same and that it has the same capacities“.⁵¹ In diesem Sinne haben die Stücke von Heiner Müller eine internationale Relevanz. Sie wurden in der Bundesrepublik auch deswegen aufgeführt, weil sie die gemeinsame Vergangenheit (Ost- und West Deutschland) darstellen. Müller deutet in einem Gespräch mit Ulrich Dietzel darauf hin, dass der Grund für die Aufführung seiner Stücken in der Bundesrepublik eine Suche für

⁴⁸ Medea-Spiel ist ein Teil seines späteren Werks, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*.

⁴⁹ Zitiert nach, Weimarer Beiträge, I, 1977, XXIII. Jahrgang, S. 184-188.

⁵⁰ Müller, Heiner, *Krieg ohne Schlacht*, Kiepenheuer & Witsch, 1992, Köln, S. 321.

⁵¹ Lévi – Strauss, C., *Myth and Meaning*, Routledge Classics, 2001, S. 15.

etwas ursprüngliches sei. Müller sagt, dass „(...) es zunehmend einen Trend gibt in der Bundesrepublik, gerade bei jungen Publikum, im Osten – und das nächste ist natürlich der DDR – etwas ursprüngliches zu suchen, was drüben durch die Amerikanisierung und durch die Computierisierung der Gesellschaft völlig totgewalzt wird. Und das geht dann aber auch bis in Bereiche von Sprachstrukturen, dass also Texte aus der DDR einfach sprachlich komplexer und dichter sind und dadurch eine Widerstandsqualität haben gegen diese Amerikanisierung, gegen die Wegwerfkultur, gegen das Eindimensionale der Westdeutschen (auch Kunst-) Produktionen“.⁵² Vielleicht vertreten Müllers Werke eine deutsche Kultur, die auch das kulturelle Erbe der Bundesrepublik mitbezieht.

Müller sagt: „Die antike Tragödie ist entstanden eigentlich mit der Klassengesellschaft, und da werden beschrieben die Konflikte. Da es jetzt (...) um die Aufhebung der Klassengesellschaft geht, bietet sich an, diese Mythen neu zu sehen“.⁵³ *Philoktet* ist das erste Stück von Müller, das auf die Mythologie basierte. Er hat sehr ausführlich in einem Gespräch mit Ulrich Dietzel über seine Arbeit gesprochen. Er sah Sophokles *Philoktet* als einen historischen Drehpunkt. Dieser historische Drehpunkt war ein Übergang von der gruppeorientierten Gesellschaft zur Klassengesellschaft. Laut Müller basieren „Die Konflikte bei Aischylos, natürlich besonders bei Sophokles, (...) darauf, dass der Übergang vom Familienverband zum Staat zu einem neuen Recht führt, das zu einem alten, das dann wie ein Naturrecht wirkt, in Widerspruch steht. Und daraus kommt die Kollision, daraus kommt die Tragödie“.⁵⁴ An einem historischen Drehpunkt, wo auf dem Programm die Aufhebung der Klassengesellschaft steht, fand Müller es interessant, die alten Kollisionen „ganz neu“ zu sehen. Seine Stücke, die auf Mythologie basieren, sind ein Versuch Müllers, die Mythologie neu zu sehen. Nach einer weiteren Definition von Müller, ist die Mythologie „parabolisches Geschehen“, „vorgeformte Stoffe“, die den Arbeitsprozess verkürzen.⁵⁵ Die klassischen Texte bilden den Ausgangspunkt seiner Arbeit mit der Mythologie.

Die Inszenierung des Stückes, *Ödipus Tyrann* 1967 in der DDR wurde als eine Klassikerinszenierung von hoher Qualität, als

⁵² Sinn und Form. 37. Jahr, 1985, 1. heft, Rütten & Loenig, Berlin. S. 1193-1217.

⁵³ Zitiert nach, Scheid, Judith R. (hrsg.), *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*, Ernst Klett Stuttgart, 1981. S. 76.

⁵⁴ Dietzel, Ulrich, „Ein Gespräch mit Heiner Müller“, in: Sinn und Form. 37. Jahr, 1985, 1. Heft, Rütten & Loenig, Berlin. S. 1193-1217.

⁵⁵ Ibid, S. 63.

Kunstwerk rezipiert. Diese Arbeit war eine Nebenbeschäftigung für Müller.⁵⁶ *Ödipus Tyrann* ist ein Stück über Chruschtschow und die Krise der Landwirtschaft. Im Stück verbindet Müller dieses Thema mit der Geschichte des Orakels. Müller hat aus diesem Stück das Moralische herausgenommen. Das Stück, *Herakles 5* war schon fertig als *Ödipus Tyrann* geprobt wurde. Müller deutet selbst darauf hin, dass *Herakles 5* ein Satyrspiel sei.⁵⁷ In diesem Stück ist der Ausgangspunkt das Problem der Kanalisation. Das mythische Geschehen in *Herakles 5* wird auf Arbeit zurückgeführt und erscheint dadurch als historischer Vorgang. Müllers *Prometheus* ist die Negation des Goetheschen. Er zerstört das antike Heldenbild Prometheus, wenn er die Arbeit in diesem Stück auch programmatisch auffasst. Er schrieb *Horatier* 1968 in Bulgarien. Der Text ist seine Reaktion auf Prag 1968⁵⁸, ein Kommentar zu Prag. Georg Wiegghaus merkt, „Der Horatier kann hier als Repräsentant dieser Barbarei begriffen werden, als eine Figur, in der sich das „Schlachten“ verselbständigt – er mörder seine Schwester (...) und der sich des Erfordernisses „reinlicher Scheidung“ von notwendiger und unnötiger Anwendung von Gewalt nicht bewusst ist“.⁵⁹ In diesem Stück ist der Held, „Sieger“ und „Mörder“ gleichzeitig. Müller schrieb *Medeaspiel* im Jahr 1974. Dieses Stück wurde später mit zwei anderen Teilen zusammengestellt und entstand 1982 als *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*.

Der Ausgangspunkt aller Stücken sind die aktuellen Themen der Gegenwart. Er sieht eine Kontinuität in seiner Darstellung der heutigen Themen vom Anfang der Geschichte (auch Vorgeschichte) bis heute. Die Züge der heutigen Themen sieht er in der Mythologie. Deshalb sieht er die Mythologie in einer neuen Perspektive. Rüdiger Bernhardt legt dar, „Müllers Verhältnis zur Antike ist gekennzeichnet von der eigenwilligen Anwendung der Dialektik. Seine Werke heben den satutarischen Zustand antiker Idealität auf und zerstören damit den Wertmaßstab des antiken Vorbildes. Überall wird der Versuch sichtbar, die einzelnen Gewalttaten und Verbrechen in den antiken Stoffen nicht aus der Individualität der Gestalten, sondern aus den grundsätzlichen Klassenwidersprüchen herzuleiten“.⁶⁰

⁵⁶ Müller, Heiner, *Krieg ohne Schlacht*, Kiepenheuer & Witsch, 1992, Köln, S. 203.

⁵⁷ Ibid, S. 209.

⁵⁸ 1968 begann die Liberalisierungsprogramm in Tschechoslowakei. Im August 1968 einmarschierte sowetische Armee in die Hauptstadt, Prag, so musste der tschechoslowakische Primierminister, Alexander Dubcek, sein Programm zurückziehen.

⁵⁹ Wiegghaus, George (Hrsg.), *Heiner Müller*, Autorenbücher, Verlag C. H. Beck, München, 1981, S. 69.

⁶⁰ Scheid, Judith R. (Hrsg.), *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*, Ernst Klett Stuttgart, 1981, S. 63.

Für Müller war die Antike eine Vergangenheit,

Als noch der Mensch des Menschen Todfeind war
Das Schlachten gewöhnlich, das Leben eine Gefahr.⁶¹

Für Müller im Gegensatz zu anderen Zeitgenossen, war die Antike kein „Ideal“. Sie war nicht harmonisch. Er sah in der Antike, „Kollisionen“, „Konflikte“, „Widersprüchlichkeit“.

Die Müllersche Dramaturgie fördert kein Heldentum. Prometheus, Ödipus, Philoktet, Horatier alle diese Heldenfiguren erscheinen in seinen Stücken als historischer Vorgang. Sie sind ein Teil der gegebenen sozial-historischen Situation. Müllers *Philoktet* ist die Zerstörung eines antiken Heldenbildes, das sich von Homer über Sophokles, Lessing, Goethe u. A. entwickelte. In *Herakles 5*, musste Herakles den Stall des Augias säubern. Durch Arbeit verliert er auch alles Heroische wie Philoktet.

⁶¹ Müller, Heiner, *Mauser*, Rotbuch/Verlag der Autoren, Berlin, 1978, 14.-15. Tausend, 1991, S. 7.

2. Der Einsatz von Mythologie in den Werken von Heiner Müller am Beispiel von *Germania Tod in Berlin* und *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*

Müller schrieb insgesamt 20 Stücke, aber eine Periodisierung der Entwicklung seiner Werke ist unmöglich. Seine Stücke folgen einander nicht nach ihrer Entstehung. Er beschäftigte sich mit mehreren Stücken gleichzeitig. Die Entstehungsperiode seines Stückes, *Traktor* ist 1955-1961, für *Germania Tod in Berlin* 1956 – 1971, für *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande* 1956 – 1961, für *Philoktet* 1958 – 1966, für *Der Bau* 1963 – 1964, für *Herakles 5* 1964 – 1966, für *Prometheus* 1967 – 1968. Hier habe ich nur die Stücke erwähnt, deren Entstehung eine längere Zeit gedauert hat. Die Entstehungsperiode seiner verschiedenen Werke läuft parallel. Aber alle seine Werke sind stilistisch unterschiedlich von einander. Eine ‚Heterogenität‘ ist sichtbar in seinen Werken. Man sieht die Heterogenität in den Werken Müllers eher in der Form als im Inhalt. Müller hat seine eigenen Stücke teilweise auch in späteren Stücken als „Stoff“ benutzt.

Müller äussert sich in einem Gespräch mit Eva Brenner „I could write a play similar to *Hamletmaschine* tomorrow and then the next day write one like *Lohndrucker*. This notion of periodization is completely nonsense“.⁶² In *Der Lohndrucker* geht es um Sozialismus, *Hamletmaschine* stellt das Bild der menschlichen Welt dar. Müller lehnt die Periodisierung seiner Werke ab. Er sagt, „(...) what I write must be as permanent as possible, regardless of the fact that in East Germany my plays are always produced fifteen years after they were written. This is good discipline. I must not create disposable literature“.⁶³ Die Relevanz seiner Werke ist nicht zeitgebunden. Müller sagt an einer Stelle, dass es noch keine „universale Geschichte“ der Welt gebe. Wenn ein Thema seine Gültigkeit in einem Land verliert, ist es in anderen Ländern relevant. Müllers Werke entstehen auf der Grundlage der gegebenen Materialien und der gegebenen Sprache. Müller bietet keine neue Geschichte in seinen Stücken an. Sie basieren auf Literatur, Mythologie, Geschichte und aktuellen Themen. *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Land* wurde nach Motiven von Anna Seghers Erzählung *Die Umsiedlerin* geschrieben. *Der Bau* wurde nach Motiven aus Erik Neutschs Roman *Spur der Steine* geschaffen. *Philoktet*, *Herakles 5*, *Ödipus Tyrann* sind nach Sophokles auf Grundlage der Hölderlischen Übersetzung, und

⁶² Sylvere Lotringer (Hrsg.), (Schütze, Bernard & Catherine (Übersetzer), HEINER MÜLLER. *Germania*. Semiotext (e), Foreign Agent Series, 1990, S. 235.

⁶³ Ibid, S. 212.

T-H-11610



Prometheus nach Aischylos geschrieben. *Wie es euch gefällt* ist die Bearbeitung von Shakespeares gleichnamigen Stück. Das Lehrstück, *Der Horatier* wird von Livius, Brecht und Corneilles *Horace* inspiriert. *Weiberkomödie* basiert sich auf dem Hörspiel *Die Weiberbrigade* von Inge Müller. *Macbeth* entsteht auf Grundlage der gleichnamigen Tragödie von Shakespeare. *Zement* entsteht auf Grundlage des gleichnamigen Romans von Fjodor Gladokov.

Müller erfindet kein Wort in seinen Stücken. Stephan Suschke, Heiner Müllers Nachfolger⁶⁴, meint, „Die Qualität seiner Arbeit besteht in der aussergewöhnlichen Sprachkraft“.⁶⁵ Seine Stücke sind in Vers- und in Erzählform geschrieben.

Müller beschreibt eine Szene in einem Gespräch mit Lotringer: “I visited Moscow for the first time a few months back. It was a very strange sight. In the elevator of my hotel – a huge building from the Stalinist era – there were people from all the Asian provinces. The whole city looked like a camp of nomads – a Napoleonic camp. It reminded me of the latter phase of ancient Rome ruler of the Greeks, but permeated from the inside by Greek culture“.⁶⁶ Müller verbindet die Realität mit der Geschichte und Vorgeschichte. Alle drei stehen in einer ‚Kontinuität‘. Gleichzeitig ist seine Beschreibung auch bildhaft. Die Kenntnis der Geschichte und Vorgeschichte und die Sprache, die diese Kenntnis darstellt, sind zwei wichtige Elemente hier. Sie spielen eine Hauptrolle in Müllers Werken.

Im Allgemeinen zeigt Heiner Müller durch seine Werke die Pervertierung der Menschheit und die Brutalisierung der Gesellschaft. Seine Werke, die auf der Mythologie basieren, behandeln hauptsächlich dieses Thema. Beide Stücke *Germania Tod in Berlin* und *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*, die ich ausführlich zu diskutieren beabsichtige, haben auch die mythologischen Züge, aber sie wurden in beiden Stücken unterschiedlich gebraucht. Daher versuche ich die zwei Dramen unter allen möglichen Aspekten in Bezug auf die Mythologie zu betrachten. In dem ersten Teil des Kapitels wird *Germania Tod in Berlin* ausführlich dargestellt. In dem zweiten Teil werde ich das Stück, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* analysieren. Der dritte Teil ist ein Vergleich des Gebrauchs der Mythologie in beiden Stücken.

⁶⁴ Stephan Suschke war Heiner Müllers Assistent während der Inszenierung des Stückes *Der Aufhaltsame Aufstieg von Arturo Ui bei dem Berliner Ensemble*.

⁶⁵ Ein Teil eines Interviews mit Stephan Suschke per E-Mail. Siehe Anhang I.

⁶⁶ Sylvere Lotringer (Hrsg.), (Schütze, Bernard & Catherine (Übersetzer), HEINER MÜLLER. *Germania*. Semiotext (e), Foreign Agent Series, 1990, S. 35.

2.1 Germania Tod in Berlin: *Germania Tod in Berlin* ist ein zeitliches, formreiches Stück, das 1971 fertiggeschrieben und zunächst in München aufgeführt wurde. Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Rolle des Mythos in diesem Stück. Zu diesem Zweck analysiere ich das Thema unter zwei Aspekten.

- Die Entwicklung der Handlung im Stück
- Der Gebrauch der Mythologie im Stück

Die Entstehungsperiode des Stückes ist 1956-1971. *Germania Tod in Berlin* ist ein bildhaftes Stück, wo alle Szenen wie eine Serie von Bildern gestaltet sind. Für Müller war die bildende Kunst wichtiger als Literatur. Wie ich schon erwähnt habe, hat er in seiner Autobiographie betont, dass er „Gespräche mit Malern oder Komponisten interessanter als Gespräche mit Schriftstellern“ finde.⁶⁷ Zunächst diskutiere ich hier alle Szenen des Textes ausführlich. Diese Darstellung ist wichtig, weil Müller dieses Stück in der Montagetechnik geschrieben hat, und alle Szenen im Stück sind unabhängig voneinander. Sie haben unterschiedliche Formen, Stoffe und Handlungen. Jedoch sind sie auch miteinander verbunden. Es ist wichtig die Entwicklung der Handlung zu analysieren, um das Stück in der Gesamtheit zu verstehen.

2.1.1 Die Entwicklung der Handlung im Stück:

Im Stück geht es um die Geschichte Deutschlands. Müller bewertet Geschichte im sozialistischen Kontext des Staates der DDR. In *Germania* stellt Müller die menschliche Geschichte im Rahmen der gegenwärtigen Realität, Geschichte und Vorgeschichte dar. Rüdiger Bernhardt meint, dass Müllers Werke „die Trennung zwischen der Vorgeschichte der Menschheit, die noch aktuell ist (...), und der menschlichen Geschichte, die erst durch eine sozialistische Gesellschaft möglich wird“, darstellen.⁶⁸

In diesem Stück handelt es sich um aktuelle Themen der DDR. Das Stück stellt die Konfrontation zwischen der menschlichen Geschichte der Gegenwart und der Vorgeschichte der Menschheit dar. Im Stück, wie David Barnett beleuchtet: „The flow of events in the GDR becomes parallel with the surges from history and myth“.⁶⁹ Heiner Müller beschäftigt sich mit der Geschichte der

⁶⁷ Müller, Heiner, *Krieg ohne Schlacht*, Kiepenheuer & Witsch, 1992, Köln, S. 340.

⁶⁸ Scheid, Judith R.(hrsg.), *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*, Ernst Klett, Stuttgart, 1981, S. 51.

⁶⁹ Barnett, David, *Literature versus Theatre*, Peter Lang, Bern, Berlin, Frankfurt/Main, New York, Paris, Wien, 1998. S. 169.

DDR 'linear', und die Geschichte Deutschlands und die Mythologie wurden in der nicht-linearen Zeit dargestellt. Müllers Interesse an der Geschichte ist wegen ihrer Erscheinung in der Gegenwart. Die Geschichte existiert auch in der Gegenwart, und Müller zeigt diese ‚Epochenkollision‘ durch seine Werke. Dennoch schreibt er darüber, weil nach meiner Meinung, Müller die Kollision überwinden will. Müller sagt in einem Gespräch: „German history was another obsession and I tried to destroy this obsession, this whole complex. I think the main impulse is to strip things to their skeleton, to rid things of their flesh and surface. Then you are finished with them“.⁷⁰ Dieses Stück behandelt die deutsche Geschichte in ihrer ganzen Komplexität. Es konfrontiert die Geschichte, macht Bekanntschaft mit ihr, vertieft sich in ihr, geht zu ihrer Basis und kommt heraus mit Toten und ihren Skeletten. Müller meint: „Der Historismus ist vorbei. Das war eine kurze Zeitspanne, in der man versucht hat, historische Dramen zu schreiben. Man nennt das Kostümstücke. Jetzt kann man über Geschichte nur noch schreiben, wenn man seine eigene historische Situation mit schreibt“.⁷¹ In diesem Stück beschäftigt er sich mit der Geschichte aber in Bezug auf seine eigene historische Situation.

Am Ende des Stückes hat Heiner Müller die verschiedenen lexikalischen Bedeutungen von ‚Germania‘ verzeichnet. Nach einer dieser Erklärungen ist Germania, „die Verkörperung des deutschen Volkes in Gestalt einer Frau im Waffenschmucke“.⁷² Traglehn sah das Stück als „das schöne traurige Volkslied der DDR“.⁷³ Im Stück geht es um den Tod Germanias, in anderen Worten, um mehrmaliges Sterben des deutschen Volks. Nach diesem Stück, litt das deutsche Volk unter Preussentum, unter Hitler, und dann unter der Diktatur der UdSSR. Dieses Stück kann auch als ein Stück gegen den Stalinismus, und gegen den Kolonisierungsversuch der UdSSR gesehen werden. Die DDR ist ein Russenstaat, Germania wird getötet. Die Figur, Germania, stirbt (Hitler und seine Armee töten sie) und dieser Tod Germanias impliziert den Tod des deutschen Geistes.

Es gibt insgesamt 13 Szenen im Stück⁷⁴, wobei jeweils zwei Szenen als Paare vorkommen. Die Gegenwart der DDR und die

⁷⁰ Ibid, S. 561.

⁷¹ Steinbach, Dietrich (Hrsg.), *Heiner Müller. Germania Tod in Berlin. Der Auftrag*. Ernst Klett Schulbuchverlag, Stuttgart, 1983, S. 81.

⁷² Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin*, Rotbuch Verlag, 1977.

⁷³ Zitiert nach, Barnett, David, *Literature versus Theatre*, Peter Lang, Bern, Berlin, Frankfurt/Main, New York, Paris, Wien, 1998, S. 193.

⁷⁴ Die Szenen des Stückes sind: DIE STRASSE 1, DIE STRASSE 2, BRANDENBURGISCHES KONZERT 1, BRANDENBURGISCHES KONZERT 2,

Vergangenheit Deutschlands werden parallel in den sechs Paarungen der zwölf Szenen dargestellt. Die Vergangenheit besteht aus Geschichte, Mythologie und Literatur Deutschlands. Die Szene, „Nachtstück“ ist wie ein Prolog zu der letzten Szene.

DIE STRASSE 1: Der Ort ist Berlin, die Zeit ist 1918. Hier geht es um die „November Revolution“⁷⁵. Die Szene ist kurz. Die Dialoge sind kurz. Die Figuren sind Typen, sie tragen keine Namen. Hildegard Brenner betont: „Heiner Müllers unablässige Arbeit besteht genau daran, Menschen nicht zu Heroen oder „positiven Helden“, nicht zu unmenschlichen Scheusalen oder blossen Verbrechern zu machen, sondern Taten und Verbrechen zu zeigen“.⁷⁶ „Die Stimmen“ kündigen den Generalstreik, die Revolution und die Ruhe und Ordnung an.

*Stimme: DAS IST DER GENERALSTREIK.*⁷⁷

Danach findet eine Revolution statt.

*Stimme: DAS IST DIE REVOLUTION.*⁷⁸

Dann kommt die andere Stimme, die mitteilt, dass wieder Ruhe hergestellt wurde.

*Andere Stimme: RUHE UND ORDNUNG. WIEDER HERGESTELLT.*⁷⁹

Die Teilnehmer an der Revolution sind Kinder. Das Motiv ihrer Teilnahme an der Revolution ist ironisch dargestellt.

*Kind 1: Mein Hunger ist der mitgeht, ich bins nicht.*⁸⁰

In dieser kleinen Szene stellt Müller die November Revolution dar und zeigt symbolisch, warum sie scheiterte.

DIE STRASSE 2: Die erste Szene stellt den ersten Versuch dar, einen sozialistischen Staat in Deutschland zu gründen, die zweite Szene kündigt die Gründung eines sozialistischen Staates der DDR an. In dieser Szene findet man den ersten Bezug zu dem Titel

HOMMAGE A STALIN 1, HOMMAGE A STALIN 2, DIE HEILIGE FAMILIE, DAS ARBEITERDENKMAL, DIE BRÜDER 1, DIE BRÜDER 2, NACHTSTÜCK, TOD IN BERLIN 1, TOD IN BERLIN 2.

⁷⁵ Nach der November Revolution endete die Monarchie, und „Weimar Rpublik“ wurde von der Sozialisten begründet.

⁷⁶ Scheid, Judith R. (Hrsg.), *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*, Ernst Klett, Stuttgart, 1981, S. 106.

⁷⁷ Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin*, Rotbuch Verlag, 1977, S. 327.

⁷⁹ Ibid, S. 327.

⁸⁰ Ibid, S. 327.

des Stückes. Denn eine Figur, die im Text „Mann“ heißt, nennt den neu gegründeten Staat einen ‚Russenstaat‘⁸¹. Die zwei Szenen sind unabhängig voneinander. Es gibt keine Geschichte in der ersten Szene, die sich in der zweiten Szene weiterentwickelt. Ausser der Gründung eines sozialistischen Staates verbindet die Erinnerung an die „November Revolution“ in der zweiten Szene die zwei Szenen miteinander.

Alter (mit Kind auf dem Rücken) : Hier haben wir Berlin, der Kaiserhure
Die Fetzen vom Kartoffelbauch gerissen
Den Preussenflitter von der leeren Brust
Die Kaiserhure war Proletenbraut
Für eine Nacht, nackt im Novemberschnee
Von Hunger aufgeschwemmt, vom Generalstreik
Gerüttelt, mit Proletenblut gewaschen.⁸²

Dieser Dialog verbindet einerseits die zwei Szenen, auf der anderen Seite führt er den Text weiter. Aber weder „Alter“ noch andere Figur in dieser Szene sind als Charakter entwickelt worden. Statt dessen präsentiert Heiner Müller, wie Uwe Wittstock sagt, „(...) das Individuum nicht mehr als Entscheidungsträger, nicht mehr als Subjekt, sondern mehr und mehr als Objekt der Geschichte“.⁸³ In dieser Szene trägt keine Figur einen Namen.

BRANDENBURGISCHES KONZERT 1: Brandenburg⁸⁴ hat einen wichtigen Platz in der Geschichte Deutschlands. Diese Szene stellt symbolisch die bürgerliche Revolution dar. Genia Schulz interpretiert in ihrer Arbeit diese Szene folglich: „allegorisch wird hier die deutsche Misere durchgespielt; der Feudalabsolutismus in Kontrast/Bündnis/Sieg über das Bürgertum, das sich zunächst als gleichberechtigter Partner wähnt, mitspielen will, die Aristokratie nachahmt und zuletzt, unter dem Kommando des Feudalismus als Militarismus, sich masochistisch unterwirft, am Krückstock aufgerichtet, den es gegessen hat, „Haltung annimmt“ und in den Krieg mitmarschiert“.⁸⁵ Die bürgerliche Revolution des 19. Jahrhunderts, der Sieg der Aristokratie danach und der Absolutismus der Aristokratie, den die Bourgeoisie mit teilte, wird

⁸¹ Ibid, S. 328.

⁸² Ibid, S. 328-329.

⁸³ Arnold, Heinz Ludwig, text+kritik, München, 1981, S. 16.

⁸⁴ 1356 war Brandenburg eine der sieben Wählerschaften des „Heiliger Römischen Reiches“ Unter der Führung von Friedrich Wilhelm wurde Brandenburg eine grosse Macht. 1815 wurde Brandenburg eine Provinz von Preußen. Nach dem zweiten Welt Krieg bekam Polen den östlichen Teil der Provinz und der westlichen Teil blieb in Deutschland (DDR). Nach der Wiedervereinigung wurde der westliche Teil Brandenburgs ein Bundesland Deutschlands.

⁸⁵ Calandra, Denis, *New German Dramatists*. The Macmillan Press Ltd., London and Basingstoke, 1983. S. 87.

hier in dieser Szene symbolisch dargestellt. Die zwei Clowns, die die Rolle des Königs von Preussen und des Müller von Potsdam⁸⁶ spielen, machen diese Szene gleichzeitig „historisch“ aber auch „gegenwärtig“. Manchmal treten die Clowns aus ihrer Rollen heraus und stellen Typen der gegenwärtigen Menschen dar. Ein wichtiger Aspekt Müllers Dramaturgie ist, dass er „Epochenkollision“ in Einzelnen sieht und sie darstellt. In dieser Szene ist sie auf zwei Ebenen sichtbar: beim Individuum und in der Gesellschaft.

Clown 2 : Was heisst hier König,
Regieren kann jeder.⁸⁷

In diesem Dialog spielt Clown 2 nicht die Rolle des Müllers von Potsdam. Statt dessen ist er hier ein Individuum, und stellt seine Meinung als eine Person der heutigen Gesellschaft dar. Heute noch versteckt sich ein König in jedem Einzelnen, der gegen andere die Macht ausüben will. Parallel zu diesem Absolutismus verläuft die Diktatur des Direktors, der mit der Peitsche auf die Bühne kommt.

BRANDENBURGISCHES KONZERT 2: Diese Szene stellt eine andere Form der Diktatur und des Absolutismus dar.

Ein Genosse: (...) hier ist Deutschland, Genosse.
Diktatur des Proletariats auch in der Küche
Essen ist Parteiarbeit.⁸⁸

Nach Rüdiger Bernhardt nahm Müller, „die „Epochen-Kollision“ als schmerzhafter Eingriff „in den einzelnen“ wahr.⁸⁹ Die „Epochenkollision“ ist sichtbar hier auf zwei Ebenen: Unter der Bevölkerung (die Diktatur einer Klasse) und beim Einzelnen (wie in Maurer).

Musik. Brandenburgisches Konzert. Maurer setzt sich auf den Empire-Stuhl.

MAURER: Das ist der richtige Stuhl für meinen Hintern.⁹⁰

Als Friedrich der Zweite von Preussen als Vampir erscheint, schlägt Maurer ihn mit der Krücke. Dieser Teil der Szene trägt viele Bedeutungen. Jetzt ist Maurer der König. Er vertritt seine Klasse und sich als Individuum. Er konforntiert den König als ein

⁸⁶ Potsdam ist die Hauptstadt von Brandenburg. Friedrich II hatte einen Palast für sich in dieser Stadt gebaut. Unter seiner Macht war Potsdam das Zentrum des Militarismus und Intellektualismus. 1945 fand hier Potsdamer Konferenz statt.

⁸⁷ Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin*, Rotbuch Verlag, 1977, S. 337.

⁸⁸ Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin*, Rotbuch Verlag, 1977, S. 339.

⁸⁹ Scheid, Judith R.(hrsg.), *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*, Ernst Klett, Stuttgart, 1981, S. 47.

⁹⁰ *Ibid*, S. 339.

Individuum und als Vertreter seiner Klasse. Die Monarchie existiert nicht mehr, aber vielleicht bleibt ihr Schatten noch, der das neue System herausfordert.

HOMMAGE A STALIN 1 : Müller schreibt über Stalins Tod in seiner Autobiographie, „Der Tod Stalins spielte für mich eigentlich keine grosse Rolle. Er war für mich schon lange tot“.⁹¹ Stalins Tod ist ein historischer Drehpunkt; von hier reflektiert er über die Geschichte, Vorgeschichte und Gegenwart. Kaiser, Napoleon, die Nibelungen, Hussar, Attila alle erscheinen nacheinander. Diese Szene beschreibt ein Schlachtfeld: Die Soldaten fressen einander. Die Szene zeigt, dass die sinnlosen Schlachten nie aufhörten, sie haben nicht in der Vergangenheit aufgehört und auch nicht heute.

Soldat 2: Woher Kamerad?

Junger Soldat: Aus der Schlacht.

Soldat 3: Wohin Kamerad?

Junger Soldat: Wo keine Schlacht ist. ⁹²

Als die Nibelungen untereinander sprechen:

Gernot: Ich weiss immer noch nicht,

Warum wir uns hier mit den Hunnen herumschlagen

Volker: Bist du ein Hunne, dass du

Zum Kämpfen einen Grund brauchst. ⁹³

Hier hat Müller die Mythologie und die Gegenwart nebeneinander gestellt. Der „Junge Soldat“ will keine Schlacht, „Volker“ aus der Mythologie findet den Kampf sinnlos.

In einem Interview mit Lotringer erklärt Müller, „In order to get rid of the nightmare of history, you first have to acknowledge its existence. You have to know about history. It would come back in the old-fashioned way, as a nightmare, Hamlet's ghost. You have to analyze it first and then you can denounce it, get rid of it. Very important aspects of our history have been repressed for too long“.⁹⁴ In dieser Szene konfrontiert man die ganze deutsche Geschichte in ihrer brutalen Form.

HOMMAGE A STALIN 2: Der Schädelverkäufer, ein Historiker, „ein Fehler in der Periodisierung, das Tausendjährige Reich“,⁹⁵

⁹¹ Müller, Heiner, *Krieg ohne Schlacht*, Kiepenheuer & Witsch, 1992, Köln, S. 138.

⁹² Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin*, Rotbuch Verlag, 1977, S. 340

⁹³ Ibid, S. 342.

⁹⁴ Sylvere Lotringer (Hrsg.), (Schütze, Bernard & Catherine (Übersetzer), *HEINER MÜLLER. Germania*. Semiotext (e), Foreign Agent Series, 1990, S. 245.

⁹⁵ Ibid, S. 352.

erscheint plötzlich in der realistischen Szenerie der Kneipe, um Skelette zu verkaufen und sagt:

Schädelverkäufer: MITTEN WIR IM LEBEN SIND
VON DEM TOD UMFANGEN ⁹⁶

Die besten Informationsquellen über die Lage der DDR für Müller waren die Kneipen. In dieser Szene gibt es eine Kneipe, wo man einen Blick auf die Gesellschaft werfen kann. Anhand der Figur eines Aktivisten wurde das reale Bild der sozialen Struktur gezeigt.

Aktivist: Wenn ich nach Hause komm. Ich traue mich schon
Nicht mehr nach Hause. Jeden Tag was Neues.
Gestern der Teppich. Heute das BUFFET.
Mir haben sie einen Orden aufgehängt
Seitdem spielt meine Frau die Dame, weil
Ich in der Zeitung stehe.⁹⁷

Hier sieht man die Widersprüche des sozialistischen Systems. Die Frage, ob die DDR einen Russenstaat ist, wird nochmals hier gestellt.

Betrunkener: Das ist die Wolga. Hier ist Stalingrad.⁹⁸

Parallel zu diesen Themen läuft die Geschichte von der Beziehung zwischen einem jungen Mauer und einer Hure.

DIE HEILIGE FAMILIE: In dieser Szene wird Germania von Hitler und seiner Brigade getötet. Germania, eine Hebamme, eine Frau, die „das deutsche Volk“ symbolisiert, hat eine eigenartige Beziehung zu Hitler. Sie hilft Goebbels bei der Geburt eines „Contergan Wolf“ und wird am Ende getötet.

DAS ARBEITERDENKMAL: Diese Szene spiegelt den Arbeiteraufstand (17. Juni, 1953)⁹⁹ wieder. Germania, die symbolisch als Geist des deutschen Volk dargestellt wurde, lebt nicht mehr. Was existiert,

⁹⁶ Ibid, S. 351.

⁹⁷ Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin*, Rotbuch Verlag, 1977, S. 348.

⁹⁸ Ibid, S. 349.

⁹⁹ 1953 beschloss die Regierung in der DDR die Arbeitsnorm auf 110 Prozent zu erhöhen. Die Bauarbeiter der Berliner Stalin-Allee konnten die von ihnen geforderte Norm unter den gegebenen Arbeitsbedingungen kaum erfüllen. Am 9. Juni 1953 stellte das Politbüro einen „Neuen Kurs“ für Wirtschaft vor, der die Versorgungssituation der Bevölkerung verbessern sollte. Die Normerhöhung aber blieb bestehen. Die Bauarbeiter beschlossen daraufhin am 16. Juni 1953 gegen die Staatspolitik zu protestieren. Vom 17. bis 21. Juni 1953 demonstrierten die Menschen in der gesamten Republik. Am 17. Juni 1953 rollten in Berlin und in anderen Städten sowjetische Panzer, um den Widerstand niederzuschlagen. Demonstrationen, Versammlungen und Kundgebungen wurden verboten. Um weitere Aufstände zu verhindern, wurden tausende Personen festgenommen und viele von ihnen hart bestraft.

ist „russisch“ oder „amerikanisch“. Hilse wählt das Arbeiten, so wurde er gesteinißt.

Dritter: Kannst du tanzen, Opa?

Improvisiert einen ROCK, wirft im Rhythmus. Die anderen stimmen ein. Alle drei werfen im Rock-Rhythmus Steine auf der Maurer.¹⁰⁰

Der Sozialismus in der DDR ist russisch; die Kultur, die die Jungen nachahmen, ist amerikanisch.

DIE BRÜDER 1: Die zwei Brüder, Arminius und Flavus, die gegeneinander streiten, ihre Geschichte, die ausführlich von Tacitus in Annalen (16 v. Chr.) beschrieben wurde, ist hier dokumentarisch dargestellt. Arminius fördert die Grösse Rom, Flavus unterstützt die Verpflichtung des Vaterlandes, das alte Erbe der Freiheit und die heimatlichen deutschen Götter. Hier versucht Müller der Grund des Konflikts zwischen den zwei Teilen Deutschlands in der Geschichte zu untersuchen.

DIE BRÜDER 2: Die beiden Brüder wurden im modernen Kontext dargestellt. Ein Bruder ist SA-Mann, der im Gestapo-Keller unter der Folter zum Verräter geworden ist. Der andere Bruder ist ein Kommunist. Am Tage des Aufstands vom 17. Juni 1953 begegnen sie einander im Gefängnis. Im Gefängnis treffen die beiden zwei andere Figuren „Brückensprenger“ den Staatsfeind und „Gandhi“ einen Mörder. Alle ausser dem Kommunisten sind Brüder.

Kommunist: Ich habe keinen Bruder.¹⁰¹

Am Ende der Szene (als der Aufstand niedergeschlagen wird), freut sich der Kommunist über die Internationale „Gesungen vor den Panzerkette“.¹⁰²

NACHTSTÜCK: Auf der Bühne steht ein Mensch, der überlebensgroß ist und wie eine Puppe aussieht. Er versucht das Fahrrad zu erreichen, ist aber erfolglos. Als das Fahrrad endlich vor ihm steht, findet er, dass er keine Beine und Arme mehr hat. In dieser Szene gibt es keinen Dialog, nur körperliche Bewegung. Am Ende der Szene schreit der Mensch und

Der Mund entsteht mit dem Schrei.¹⁰³

¹⁰⁰ Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin*, Rotbuch Verlag, 1977, S. 363.

¹⁰¹ Ibid, S. 367.

¹⁰² Ibid, S. 372.

¹⁰³ Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin*, Rotbuch Verlag, 1977, S. 373.

Vielleicht symbolisiert die Puppe in dieser Szene eine Person, die keine Stimme hatte, sie versucht durch körperliche Bewegung das Fahrrad zu erreichen, aber sie kann es nicht. Dann schreit er, und der Mund entsteht auf. Einerseits verliert er Beine und Arme, auf andererseits bekommt er einen Mund. Die körperliche Bewegung beschränkt sich, und die geistige Aktivität beginnt.

TOD IN BERLIN 1: In dieser Szene wird ein Gedicht von George Heym vorgetragen. Dieses Gedicht ist ein Abschnitt aus Georg Heyms Sonett, *Berlin VIII* (1910). In diesem Gedicht wurde das Scheitern der Novemberrevolution im Bild der niedergeworfenen Jakobinerherrschaft antizipiert. Nach Genia Schulz „ist das Gedicht ein Symbol für den Untergang aller „roten“ Volksaufstände, seit der Pariser kommunistischen Revolution in unserem Jahrhundert“.¹⁰⁴ In Heyms Gedicht, schauen auch die Toten den roten Untergang zu.

TOD IN BERLIN 2: In seiner Autobiographie sagt Heiner Müller, „Das ist, glaube ich, ein Drehpunkt in der DDR Geschichte, der 17. Juni als die letzte Chance für eine andere DDR-Geschichte, verpasst aus Angst vor der Bevölkerung und vor dem übermächtigen westlichen Gegner. Aber vielleicht ist auch das eine Illusion“.¹⁰⁵ Die letzte Szene des Stückes schildert genau das. Hilse ist in der Krestation, der Junge Maurer ist bei ihm.

Junger Maurer: Wenn dir zum Beispiel einer sagt, deine Partei,
für die du dich geschunden hast
Und hast dich schinden lassen, seit du weisst
Wo rechts und links ist, und jetzt sagt die einer
Dass sie sich selber nicht mehr ähnlich sieht.¹⁰⁶

Am Ende des Stückes stirbt Hilse mit der Hoffnung, dass „keiner der Kapitalist sein“ will.¹⁰⁷

2.1.2 Der Gebrauch der Mythologie im Stück: Das Stück ist eine kritische Betrachtung des Systems der DDR durch die Darstellung der Geschichte und der Gegenwart. Müller benutzt die Mythologie in der Untersuchung der Alten und Neuen in der DDR.

Die Entstehung des Stückes hat lang gedauert (von 1956 bis 1971). Bevor er sich mit diesem Stück beschäftigte, schrieb er sozialistische realistische Stücke wie *Lohndrucker* (1948-49),

¹⁰⁴ Steinbach, Dietrich (Hrsg.), *Heiner Müller. Germania Tod in Berlin. Der Auftrag*. Ernst Klett Schulbuchverlag, Stuttgart, 1983, S. 93.

¹⁰⁵ Müller, Heiner, *Krieg ohne Schlacht*, Kiepenheuer & Witsch, 1992, Köln, S. 137.

¹⁰⁶ *Ibid*, S. 375.

¹⁰⁷ *Ibid*, S. 377.

Traktor (1955), *Die Korrektur* (1957-58). Diese Stücke wurden während der Aufbauphase (1949-1958) in der DDR geschrieben. Die zwei Bitterfelder Konferenzen sind auch wichtige Phasen der sozialen und politischen Entwicklung der DDR. Müller schrieb in dieser Phase Stücke wie, z.B. *Philoktet* (1965), *Herakles 5* (1966), *Ödipus Tyrann* (1966), *Prometheus* (1967), *Horatier* (1969). 1971 entstand *Germania Tod in Berlin*. Der Berliner Mauer wurde 1961 innerhalb der Entstehungsperiode des Stückes gebaut. Der Berliner Mauer stellte die reale Situation dar. Müller deutet an: „What I like about the Berlin Wall is that it is a sign for a real situation, the situation the world is in. And here you have it concrete. One can see the end of history more clearly from here“.¹⁰⁸ Die konkrete Realität und die abstrakte Idee kommen in *Germania Tod in Berlin* zusammen. Laut Mangel und Wieghaus ist das Stück, „eine Collage, in der Vorgänge aus der Frühphase der DDR (1946-1953) mit historischen und surrealen Szenen aus der germanischen, preussischen und deutschen Geschichte konfrontiert werden“.¹⁰⁹

Die deutsche Geschichtsschreibung beginnt mit *Tacitus Annalen* (16 v. Chr.). Heiner Müller beschäftigte sich mit der Geschichte der Nibelungen, die ein Teil der deutschen Mythologie sind. Die Mythologie wirft zeitlose, allgemein menschliche Fragen auf und bleibt deshalb auch heute noch von Bedeutung. In Müllers Gebrauch der Mythologie sind folgende Aspekte wichtig:

- Die Darstellung der Vergangenheit der DDR
- Die Darstellung der staatlichen und persönlichen Gewalt und Konflikte

2.1.2.1 Die Darstellung der Vergangenheit der DDR: Müller, seine Werke und seine Ideologie werden oft in Frage gestellt. Müllers kommunistische Identität ist sehr oft ein Thema der Diskussion gewesen. Er kritisierte das existenzverneinende, sozialistische System in der DDR sehr stark. Müller war der Meinung „Socialism never existed (in GDR), it was an idea that existed in the minds of intellectuals. In reality it was the colonization of our own population, the Stalinist blueprint“.¹¹⁰ In seinen Stücken ordnete Müller die Vergangenheit der DDR ein. Das war ein Prozess der Befreiung der DDR von der Kolonisierung. Durch eine Auseinandersetzung mit der Vorgeschichte, die noch nicht eingeordnet ist, stellt Müller hier die Geschichte der DDR

¹⁰⁸ Sylvere Lotringer (hrsg.), (Schütze, Bernard & Catherine (Übersetzer), *HEINER MÜLLER. Germania*. Semiotext (e), Foreign Agent Series, 1990, S. 37.

¹⁰⁹ Arnold, Heinz Ludwig: *text+kritik*, München, 1981, S. 39.

¹¹⁰ <http://www.al.lu/materials/referate/Nibelungen/nibelungensage.htm>.

dar. Rüdiger Bernhardt schreibt: „Mit der Wendung zu antiken Themen und Stoffen ordnete Heiner Müller eine Epoche der Menschheitsgeschichte in seiner Vorstellung von der „Vorgeschichte“ ein, die nur zu schnell mit Harmonie und Klassik der Schönheit identifiziert wird“.¹¹¹ Müller tut dies mit einer Entmythisierung von antiken Stoffen. In der Behandlung der mythischen Figuren hat Müller keine Hinweise auf das Heldentum der Nibelungen gegeben. Es gibt kein Nibelungslied, keine Heldensagen der Nibelungen. Im Stück geht es um Soldaten, die gegen Hunnen kämpfen.

Müllers Theater ist das Theater der Erinnerung. Hier geht es um das „Erinnern von Emotionen, von Affekten, die im Zusammenhang mit Ereignissen stehen, um emotionales Gedächtnis. Und das ist es, was dann Errinern zu Material in dem Sinne macht, dass man über dieses emotionale Gedächtnis Traditionen bilden und Erfahrungen tradieren kann“.¹¹² Ein emotionales Gedächtnis kann persönlich sein. Eine Gruppe oder Gemeinschaft oder Gesellschaft hat auch ein emotionales Gedächtnis. Geschichte, geschrieben in einer empirischen Form, die sehr sachlich ist, ist kein Teil des emotionalen Gedächtnisses. Die Emotion, die im Zusammenhang mit den Ereignissen steht, ist wichtig in den Werken von Müller. *Germania Tod in Berlin* stellt die Ereignissen, wie den Arbeiteraufstand, den Stalins Tod, den Bau der Berliner Mauer nicht sachlich dar. Diese Ereignisse werden durch das Leben des Volkes geschildert. Parallel zu den aktuellen Ereignissen beschäftigt sich Müller mit der Geschichte. In diesem Prozess werden die Erfahrungen des Dramatikers und der Bevölkerung tradiert.

In seiner Darstellung der Geschichte gibt es keinen Historismus, kein Heldentum auch keine Tatsachen. Er schreibt über das Erinnern der Geschichte, der Mythologie und der Literatur. Das Stück ist die Beschreibung der Realität, die in Müllers Darstellung „unreal“, gleichzeitig „real“, „unglaublich“ aber auch „glaublich“ ist. Die Geschichte, die Mythologie und die Literatur, die Müller als Material in dem Stück benutzt hat, sind alle Teil des Gedächtnisses der Nation. Die Nibelungen sind als normale Soldaten dargestellt. Aber sie stehen im Gedächtnis der Gesellschaft als die Symbole der „deutschen Tugend“. Hitler wird

¹¹¹ Scheid, Judith R.(Hrsg.), *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*, Ernst Klett, Stuttgart, 1981, S. 62.

¹¹² www.hydra.umn.edu/mueller/hendrik.html

von Müller „(...) nicht als Superstar, sondern (...) als gespenstisch, lächerlich Trivialmythos“ schildert.¹¹³

2.1.2.2 Die Darstellung der staatlichen und persönlichen Gewalt und Konflikte:

Müller hat die Welt als ein Schlachtfeld erlebt. In seinen Werken erscheint die Antike barbarisch. Rüdiger Bernhardt schreibt „(Der) Dichter zerstört jeden Ansatz von Idealität konsequent und enttheorisiert die Helden der Antike“.¹¹⁴ In der Szene „HOMMAGE A STALIN 1“, die die fünfte Szene des Stückes ist, beschreibt Müller ein Schlachtfeld, wo nach dem Auftritt der Soldaten, die Nibelungen auf der Bühne erscheinen. Hier sieht man eine Kontinuität der Gewalt vom Anfang bis zur Gegenwart, d.h. von den Nibelungen bis in die moderne Zeit. Müllers Interpretation entmythisiert diese Figuren (Nibelungen) aber sie unterscheiden sich von den ‚Soldaten‘, die am Anfang der Szene vorkommen. Die Nibelungen sind überlebensgroß. Was die Nibelungen von den Soldaten von heute unterscheidet, sind nicht ihre Taten, sondern dieser Unterschied besteht in der Darstellung der antiken Figuren als überlebensgross. Das mythologische Geschehen wird von Heiner Müller an einer Stelle als „parabolisches Geschehen für barbarische Verhältnisse genommen“.¹¹⁵

Es geht in seinen Stücken hauptsächlich darum, die Konflikte durch die Figuren darzustellen. Die Figuren in Müllers Werken sind nicht heldenhaft. Uwe Wittstock vertritt die Meinung „(Müller) präsentiert das Individuum nicht mehr als Entscheidungsträger, nicht mehr als Subjekt, sondern mehr und mehr als Objekt der Geschichte“.¹¹⁶ In der Szene, „Hommage A Stalin 1“ sind die Nibelungen mit Heldentum, Heldensagen oder Heldenliedern verbunden. Sie sind Objekt der Situation eines Kampfes gegen Hunnen im Schlachtfeld. Müller ist ein Gegner des Krieges, den er als „Männerarbeit“¹¹⁷ sieht. Hier zeigt er die Realität der Gesellschaft, die nie vom Krieg befreit werden kann. Wir sehen keinen Unterschied zwischen den Kriegen verschiedener Zeitalter. Die Soldaten, die Nibelungen, Napoleon, Casar, Attila, die Hunnen sind alle im Schlachtfeld anwesend. Entweder treten sie persönlich auf, oder erscheinen als „Geist“. Sie werden im Gespräch der Soldaten und der Nibelungen erwähnt. Die Kernidee dieser Szene

¹¹³ Steinbach, Dietrich (Hrsg.), *Heiner Müller. Germania Tod in Berlin. Der Auftrag*, Ernst Klett Schulbuchverlag, Stuttgart, 1983, S. 106.

¹¹⁴ *Ibid*, S. 62.

¹¹⁵ Scheid, Judith R.(hrsg.), *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*, Ernst Klett, Stuttgart, 1981, S. 63.

¹¹⁶ Wittstock, Uwe, Die schnellen Wirkungen sind nicht die neuen, In: Arnold, Ludwig: *text+kritik*, München, 1981, S. 16.

¹¹⁷ Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin*, Rotbuch Verlag, 1977, S. 343.

ist, dass die Welt ein Schlachtfeld ist. Die unvollständigen Körper, die Leichen, der Schlachtlärm und die Soldaten, die einander fressen, sind eine groteske Darstellung dieser Welt. Müller hat hier die Geschichte der Gewalt in der sozialistischen Perspektive dargestellt.

Soldat 1: Das ist Napoleon. (...)
Es sind seine Leichen. Ohne ihn wären sie nicht hier.
Und er zählt nach, er ist filzig.
Kameradschaft gibt es nur bei uns.¹¹⁸

Durch die Geschichte wird hier eine Kritik an der gegenwärtigen kapitalistischen Struktur geübt.

Hinter Napoleon ist Cäsar auftaucht, grünes Gesicht, die Toga blutig und durchlöchert.
Soldat 1: Seine Leichen hat er auf Sperrkonto: die Schlachtfelder liegen zu tief.¹¹⁹

Dann tauchen die Nibelungen auf. Ihr Gespräch stellt auch die Sinnlosigkeit des Krieges dar.

Gernot: Ich sage nicht, dass ich nicht mehr mitmachen will.
Aber worum geht es eigentlich.¹²⁰

Müller schildert die Vergangenheit als die Geschichte der Rache des Verrats und der Gewalt, wo noch „Einer zu viel“¹²¹ ist. Hier geht es um einen immerdauernden Krieg. Durch die Soldaten und ihre Konflikte zeigt Müller, dass der Krieg der einmal mit einem Ziel anfängt, nicht mehr aufhört, auch wenn er sinnlos geworden ist.

Im Stück entmythisiert Müller die Mythologie einerseits, andererseits mythisiert er die Gegenwart. Er stopft die gegenwärtige Geschichte von unglaublichen, phantasievollen Erzählungen und alltäglichen zum Mythos-gewordenen Figuren. Müller hat die Figuren aus der modernen Geschichte, z.B. Gandhi und Hitler mythisiert und die Figuren wie etwa Gernot, Volker, Hagen und Gunther aus der Mythologie entmythisiert. In der Szene, „DIE BRÜDER 2“ ist Gandhi im Gefängnis mit einem Kommunist, einem Nazi, einem Brücksprenger und einem Neuen. In dieser Szene ist Gandhi keine Person, sondern vertritt eine Ideologie, die nach Müller „gewalttätig“ ist. Müller interpretiert Gandhi anders als die Geschichte ihn interpretiert. Die Szene,

¹¹⁸ Ibid, S. 341.

¹¹⁹ Ibid, S. 341.

¹²⁰ Ibid, S. 342.

¹²¹ Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin*, Rotbuch Verlag, 1977, S. 344.

„DIE HEILIGE FAMILIE“ ist wie eine Fabel gestaltet. Das ist eine lächerliche Szene, wo es die Lieder, das Musikstück, die mystische Germania, lustige drei Heilige, den gespenstischen Hitler und den verrückten Goebbels gibt. Die Realität Deutschlands ist symbolisch in dieser Szene dargestellt. In der Auseinandersetzung mit der Geschichte ist Müller „mythisch“. Er sagt, „Ich habe Geschichte nie harmonisch erlebt, und mich interessiert Harmonie eigentlich nicht“.¹²² Deshalb ist seine Begegnung mit historischen Figuren auf einer anderen Ebene. Sie erscheinen und verschwinden. Sie sind Leichen (Stalin in Stalin Hommage A 1), sie sind Gespenster, sie leben in uns (wie Cäsar in Clown 2 in der Szene Brandenburgisches Konzert 1).

In der Szene, „DIE STRASSE 2“, erzählt die Figur, die „Alter“ heißt, ein politisches Ereignis in einer Form, die wie eine volkstümliche Geschichte klingt.

*Alter (mit Kind auf dem Rücken) : Hier haben wir Berlin, der Kaiserhure
Die Fetzen vom Kartoffelbauch gerissen
Den Preussenflitter von der leeren Brust
Die Kaiserhure war Proletenbraut
Für eine Nacht, nackt im Novemberschnee¹²³*

Müllers Stücke aus den 50er und frühen 60er Jahren thematisieren die Anfänge des sozialistischen Aufbaus in der DDR. ‚Maurer‘ tritt als eine symbolische Figur in allen diesen Stücken auf – Balka in *Lohndrucker*, Bremer in *Die Korrektur*, Barka in *Der Bau* und auch in *Zement* und Hilse in *Germania Tod in Berlin*. Hilse, eine Figur aus G. Hauptmanns Drama, *Die Weber*, hat in *Germania Tod in Berlin* alles von dem Anfang der Zivilisation bis jetzt gesehen.

*Hilse: Ich weiss warum
Erkennst du mich. Ich bin der ewige Maurer
Die Pyramiden in Ägypten, eine
Festung gegen die Zeit, sind meine Handschrift
Rom habe ich auch gebaut, auf sieben Bergen
Nach jedem Brand neu und nach jedem Krieg neu
Das Kapitol zum Beispiel und die Säule
An der sich Cäsar ausgeblutet hat
Die dreiundzwanzig Messer in den Rippen.
Und dann die Wolkenkratzer in New York.
Und immer war es für die Kapitalisten
Zehntausend Jahre lang. Aber in Moskau
War ich zum erstenmal mein eigener Chef
Die Metro. Hast du sie gesehen. Und jetzt*

¹²² Scheid, Judith R. (hrsg.), *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*, Ernst Klett, Stuttgart, 1981, S. 66.

¹²³ Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin*, Rotbuch Verlag, 1977, S. 328.

Hab ich die Kapitalisten eingemauert
Ein Stein ein Kalk.¹²⁴

Hilse ist nicht von Müller geschaffen. Er ist eine Figur aus einem anderen Stück. Er ist der „ewige Maurer“. Hilse ist traumhaft und revolutionär und als er über Rosa Luxemburg spricht, wird sie auch ein Teil des Volksgedächtnis.

Hilse: Das Wasser hat dich nicht behalten, Rosa.
Und wenn sie aus uns allen Seife machen
Dein Blut wäscht ihnen keine Seife ab.
Wars kalt im Schlachthaus. Weisst du auch, Genossin
Dass ich dich aus der Nähe erst gesehen hab
Ich meine so wie jetzt, im Januar
Als deine Augen blind warn, auf der Bahre.
Wir gingen dran vorbei zwölf Stunden lang
Dann hinter euren Särgen durch Berlin
Und kein Wort und der Himmel war aus Blei.¹²⁵

Die Volkslieder, die an vielen Stellen ins Stück eingefügt sind, sind auch ein Teil des kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft. Sie stellen die emotionale Seite der Figuren dar.

Dieses Stück ist fabelhaft, formreich, enthält alles die Geschichte, Mythologie, Volkslieder, Gedicht, das Musikstück. Das Stück, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*, das ich zu analysieren beabsichtige, gehört zu dem spätern Werk Heiner Müllers. Es wurde gesagt, dass Müllers spätere Werke viel komplexer in der Technik als seine früheren Stücke sind. David Barnett stellt fest: „A brief comparison of the form of the dramas shows that the degree of technical complexity increases over time“.¹²⁶ Wie Müller in einem technischen komplexen Stück die Mythologie gebraucht, werde ich in dem nächsten Teil analysieren.

2.2 Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten:

In *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* ist die moderne, technologische Welt zusammen mit einer mythologischen Welt dargestellt. Die Quellen dieses Stückes sind die Werken von Euripides, Hans Henny Jahnn und Seneca.¹²⁷ Das älteste Drama über Medea, das heute existiert, ist von Euripides. Früher haben auch Sophokles und Aischylos Dramas über diese

¹²⁴ Ibid, S. 377.

¹²⁵ Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin*, Rotbuch Verlag, 1977, S. 376.

¹²⁶ Barnett, David, *Literature versus Theatre*, Peter Lang, Bern, Berlin, Frankfurt/Main, New York, Paris, Wien, 1998, S. 16.

¹²⁷ Müller, Heiner, *Krieg ohne Schlacht*, Kiepenheuer & Witsch, 1992, Köln, S. 320.

antike Figur geschrieben, aber sie sind verlorengegangen. Euripides *Medea* stellt Medea als Kindesmörderin dar. H. A. Glaser bezeichnet Euripides *Medea* – Tragödie als eines der ältesten Ehedramen der europäischen Literatur.¹²⁸ In Senecas *Medea*, hat Medea Kinder geboren, die Werkzeug ihrer Rache werden sollen“.¹²⁹ In Hans Henny Jahnn's Stück, geschrieben 1926, ist Medea eine Negerin. In dem Stück von Jahnn, ist Jason wegen Medea's Zauberkraft jung geblieben, aber Medea ist jetzt alt und fett geworden, so will Jason mit ihr nicht verkehren. Müllers *Medea*, eine Fremdin in einem neuen Land, ist obwohl immernoch eine Kindmörderin, , versucht Müller sich mit den Gründen dafür auseinanderzusetzen.

In der Literatur der DDR hat außer Müller auch Christa Wolf sich mit dem *Medea*-Mythos beschäftigt. Christa Wolf meint „ (...) sowohl die *Kassandra* als auch die *Medea* sind Frauengestalten aus einer Zeit, die die Schrift noch nicht kannte“.¹³⁰ Sie beleuchtet dass *Medea*'s Geschichte in der grossen Literatur der griechischen und römischen Klassik vielfach verändert wurde. Sie findet in ihrer Forschung, dass „erst Euripides der *Medea* den Kindermord zuschreibt, während andere, frühere Quellen Rettungsversuche der *Medea* für die Kinder schildern“.¹³¹ Müller interpretiert Euripides *Medea* in Bezug auf die Gastarbeitersfrage. Er meint: „*Medea*, die Barbarin, wenn auch aus der Sicht der Sklavenhalter. Unsere Asylgesetzgebung, die unter anderen die Trennung von Müttern und Kindern, die Sprengung von Familienverbänden ermöglicht, basiert ja auf Mustern der Sklavenhaltergesellschaft, die bei Euripides nachzulesen sind“.¹³²

Die Entstehungsperiode des Stückes *Verkommens Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* ist zwischen 1949-1982. Die Erfahrungsperiode ist die Entstehungsperiode des Stückes. Der älteste Text trägt diese Zeilen im Stück bei:

Sie hocken in den Zügen,
Gesichter aus Tagblatt und Speichel.¹³³

Müller schrieb diese Zeilen, als er zum erstenmal aus der Provinz in die Stadt kam. Jahre später war er am Rand einer grossen

¹²⁸ Glaser, H. A., *Medea, Frauenehr-Kindsmord-Emanzipation*, Peter Lang, Frankfurt/M., 2001, S. 67.

¹²⁹ Ibid, S. 67.

¹³⁰ Wolf, Christa, *Hierzulande Anderenorts*. Erzählung und andere Text, 1994-1998. Luchterhand, 1999, Literatur GmbH, München, S. 166.

¹³¹ Ibid, S. 166.

¹³² Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht*, Kiepenheuer & Witsch, 1992, Köln, S. 320.

¹³³ Ibid, S. 91.

Stadt. Was er dort sah, ist auch ins Stück eingekommen. Der zweite Teil basiert auf Müllers Erfahrung mit Frauen. Im ersten und dritten Teil des Stückes schmelzen die Welt der Mythologie und die moderne Welt ineinander. Dazwischen steht *Medeamaterial*, wo moderne Gespräche in die alte Geschichte einfließen. Müller erklärt: „Der Dialogteil von *Medeamaterial* is fast das Stenogramm eines Ehestreits in letzten Stadium oder in der Krise einer Beziehung“.¹³⁴ Den Monolog schrieb Müller 1982, zwei Jahrzehnte später in Bochum, vor dem Ende seiner zweiten Ehe. Der dritte Teil *Landschaft mit Argonauten* basiert auf das Gedicht, *The Waste Land*, von T. S. Elliot.

Die Handlung im Stück entwickelte sich im Verlauf von dreissig Jahren. Es ist nicht als ob Müller einen Teil des Stückes zu einem bestimmten Zeitpunkt fertiggeschrieben hatte. Es gibt innerhalb eines Teiles auch Zeilen, die zu verschiedenen Zeiten geschrieben wurden. Deshalb ist es wichtig, dass ich die Entwicklung der Handlung in dem Stück einzeln analysiere.

2.2.1 Die Entwicklung der Handlung im Stück: Dieses Stück wird in drei Teilen gegliedert und die Teile haben verschiedene Bauarten. Der erste Teil ist deskriptiv, der zweite Teil ist in der traditionellen dramatischen Form geschrieben und der dritte Teil ist in der ersten Person geschrieben und hat eine Erzählform. David Barnett behauptet: “The description of a dilapidated river bank, Medea’s reckoning with Jason and a journey through a modern landscape take motifs from different times and reference points. Consequently, one cannot ‘read off’ a context and develop realizations on this basis”.¹³⁵

Bevor ich spezifisch zu diesem Thema komme, versuche ich zuerst Müllers allgemeines Verständnis des Begriffs der Zeit zu verstehen. Als er einmal gefragt wurde, wie er die Entwicklung seines Werks definiert, antwortete er, „I would not define it at all. That question reflects the social democratic idea of linear progress, of linear development, and that is completely nonsensical.“¹³⁶ Im ersten und auch im dritten Teil des Stückes hat die Zeit einen transzendentalen Charakter. Der mythische Begriff der Zeit stimmt hier: „Als zeitliche Transzendentalbewegung verweist die mythische

¹³⁴ Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht*, Kiepenheuer & Witsch, 1992, Köln, S. 319.

¹³⁵ Barnett, David, *Literatur versus Theater*, Peter Lang, Bern, Berlin, Frankfurt/Main, New York, Paris, Wien, 1998, S. 241.

¹³⁶ Sylvere Lotringer (hrsg.), (Schütze, Bernard & Catherine (Übersetzer), *HEINER MÜLLER. Germania. Semiotext (e), Foreign Agent Series*, 1990, S. 47.

Ausgleichstruktur nach rückwärts und vorwärts, ins Vergangene und ins Zukünftige“.¹³⁷ Im ersten Teil des Stückes ist das sichtbar:

See bei Straussberg Verkommenes Ufer Spur
Flachstringer Argonauten
Schlifborsten Tötes Geäst
DIESER BAUM WIRD MICH NICHT ÜBERWACHSEN Fischleichen
Glänzen im Schlamm keksschachteln Kothaufen
FROMMS ACT CASINO
Die zerissenen Monatsbinden. Das Blut
Der Weiber von Kolchis. ¹³⁸

Das Stück beginnt mit einem Anblick der See bei Straussberg, dann ein Teil über die Argonauten und danach eine Beschreibung des modernen verkommenen Ufers und am Ende kommen die Weiber von Kolchis.

Der dritte Teil ist eine Reise durch die Welt mit den Argonauten. Hier aufwende ich Ottmar Hubers Begriff der Zeit im Mythos an: „Die regressiv – retrospektiv Komponente des Mythischen stellt sich nicht nur als Rückkehr zu phylo- und ontogentisch früheren Bewusstseinszuständen dar, sondern letztlich verweist sie über den Bereich des Humanen hinaus. Sie zielt auf Rückverwandlung von Geschichte in Natur“.¹³⁹ Der dritte Teil des Stückes ist eine Erinnerung an die vernichtete Welt. Hier haben wir keine Tatsachen, keine Gesellschaft, kein System, keine Geschichte, keine Welt. Hier haben wir eine Landschaft, wo

Ich spürte MEIN Blut Aus MEINEN Adern treten
Und MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft
MEINES Todes.¹⁴⁰

Stephan Suschke meint: „The structure of this play is open. That is the base for different possibilities of interpretation. The places of three parts are not determined; it is the space of the mind games, the space of the bodies that is why the space of the play is theater“.¹⁴¹ Im ersten und dritten Teil sehen Inhalt und Raum wie eins aus. Der Raum ist nicht metrisch definiert, sondern mythisch. Laut Kurt Hübner ist „der mythische Raum kein allgemeines Medium, in dem sich Gegenstände befinden, sondern

¹³⁷ Huber, Ottmar, *Mythos und Grotoske, Die Problematik des Mythischen und ihre darstellung in der Dichtung des Expressionismus*, Meiseheim am Glan, 1979, S. 59.

¹³⁸ Müller, Heiner, *Herzstück*, Rotbuch Verlag Berlin, 10.-13. tausend 1989. S. 91.

¹³⁹ Huber, Ottmar, *Mythos und Grotoske, Die Problematik des Mythischen und ihre darstellung in der Dichtung des Expressionismus*, Meiseheim am Glan, 1979, S. 20.

¹⁴⁰ *Ibid*, S. 101.

¹⁴¹ Die Broschüre, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*, New Delhi, 2001.

eine unauflösbare Einheit. Im mythischen Raum beherrscht keine kontinuierliche Punktmannigfaltigkeit, sondern er ist aus diskreten Elementen zusammengesetzt“.¹⁴² Die offene Struktur des Stückes (ohne irgendeine Regieanweisung), keine kontinuierliche Punktmannigfaltigkeit, die tranzendentale Bewegung der Zeit, dies sind die Elemente, die die subjektive Existenz des Einzelnen (Schauspieler und auch Zuschauer) herausfordern. Zunächst, werfe ich einen kurzen Blick auf die Handlung des Stückes.

VERKOMMENES UFER, MEDEAMATERIAL, LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN: Das ist der erste Teil des Stückes. Nach der Mythologie gab es einen Kampf zwischen Jason und den Argonauten und Kolchis. Jason und die Argonauten sind für Müller Eroberer und Frauenschänder, wie H. A. Glaser meint „(...) Symbol für den Katastrophalen Verlauf der Menschheitsgeschichte“.¹⁴³ Kolchis wurde von den Argonauten erobert, und das war die erste Stufe des Kolonisierungsversuchs. In einem Gespräch legt Müller diese Eroberung als den Anfang der Geschichte der geschichtlichen Kolonialisierung fest. Er erklärt: „Die Geschichte von Jason ist der früheste Mythos einer Kolonisierung, jedenfalls bei den Griechen – und sein Ende bezeichnet die Schwelle, den Übergang von Mythos zur Geschichte: Jason wird von seinem eigenen Schiff erschlagen“.¹⁴⁴ Die Frauen waren das erste Opfer dieser Kolonialisierung. Sie wurden neben Tieren als Sklavinnen mitgenommen. Die Kolonialisierung und die Frauenfrage steht im Mittelpunkt des ersten Teils. Die griechische Mythologie stellt den ersten Beweis der Kolonisierung dar und damit, behauptet Müller, „beginnt die europäische Geschichte, so wie sie bisher gelaufen ist“.¹⁴⁵ In diesem Teil hat Müller diese geschichtlichen Züge gezeigt, die für die Kolonisierung der Länder verantwortlich wurden. Die Modernität und die Mythologie sind ineinander vermischt.

Dieser Teil ist in Versform geschrieben und ist wie eine Beschreibung. Der Teil fängt an mit der Darstellung eines modernen, verkommenen Ufers,

Glänzen im Schlamm, Keksschachteln Kothaufen
FROMMS ACT CASINO¹⁴⁶

Dann gibt es einen Einblick in die Welt der Mythologie

¹⁴² Hübner, Kurt, *Die Wahrheit des Mythos*, München, 1985, S. 170.

¹⁴³ Glaser, H. A., *Medea, Frauenehr-Kindsmord-Emanzipation*, Peter Lang, Frankfurt/M., 2001, S. 137.

¹⁴⁴ *Spectaculum*, 39 *Moderne Theaterstücke*, Suhrkamp Verlag, 1984, S. 257-262.

¹⁴⁵ *Ibid*, S. 257-262.

¹⁴⁶ Müller, Heiner, *Herzstück*, Rotbuch Verlag Berlin, 10.-13. tausend 1989, S. 91.

Die zerrissenen Monatsbinden Das Blut
Der Weiber von Kolchis¹⁴⁷

In diesem Teil zeigt Müller parallel die Welt der Mythologie und die moderne Welt. Die Züge der Zerstörung der modernen Gesellschaft sieht er in der Mythologie. Er beschreibt die Szene der Zerstörung hier und am Ende wird ‚Medea‘ vorgestellt

Auf dem Grund aber Medea den zerstückten
Bruder im Arm Die Kennerin
Der Gifte¹⁴⁸

Einige Zeilen sind in diesem Teil in Blockschrift geschrieben

DIESER BAUM WIRD MICH NICHT ÜBERWACHSEN Fischleichen¹⁴⁹

Im Kontext der modernen Welt wird folgendes gesagt

FROMMS ACT CASINO¹⁵⁰

Dann betont Müller diese Zeilen aus der mythologischen Welt:

ABER DU MUSST AUFPASSEN JA
JA JA JA JA
SCHLAMMFOTZE SAG ICH ZU IHR DAS IST
MEIN MANN
STOSS MICH KOMM SÜSSER¹⁵¹

Dann zum Ende

EINIGE HINGEN AN LICHTMASTEN ZUNGE
HERAUS
VOR DEM BAUCH DAS SCHILD ICH BIN EIN
FEIGLING¹⁵²

Die Zeilen aus diesem Teil des Stückes betont Müller indem er sie gesperrt setzt. Die Koloniseirungsperspektive, die Geschlechtesfrage und das zerstörte Bild sind in diesem Teil betont.

¹⁴⁷ Ibid, S. 91.

¹⁴⁸ Ibid, S. 92.

¹⁴⁹ Ibid, S. 91.

¹⁵⁰ Ibid, S. 91.

¹⁵¹ Müller, Heiner, Herzstück, Rotbuch Verlag Berlin, 10.-13. tausend 1989. S. 91.

¹⁵² Ibid, S. 92.

MEDEAMATERIAL, LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN: Das ist der zweite Teil des Stückes. Medea, Jason und eine Amme sind die drei Figuren in diesem Teil. Sie sind in Korinth. Jason will die Prinzessin heiraten, Medea fühlt sich betrogen und in langen Monologen stellt sie die Geschichte des Verrats dar. Jasons Sieg war der Verrat Medeas an ihr Land und Volk. Die verlorene Heimat, der Mord des Bruders, der Verrat des Mannes, die feindlichen Verhältnisse in Korinth ihr gegenüber, frustrieren sie.

Medea: Will ich die Menschheit in zwei Stücke brechen
Und wohnen in der leeren Mitte.¹⁵³

Das Gespräch zwischen Medea und Jason aus dem Stück zeigt die Krise der Ehe im modernen Kontext.

Jason: Was willst du.
Medea: Sterben.
Jason: Das hört ich oft.
Medea: Bedeutet dieser Leib
Dir nichts mehr Willst du
Mein Blut trinken Jason.
Jason: Wann hört das auf
Medea: Wann hat es angefangen
Jason: Was warst du vor mir Weib
Medea: Medea.¹⁵⁴

Dieser Teil erzählt die Geschichte von Medea, wie sie bisher bekannt wurde. Jedoch ist Medea hier nicht als Kindesmörderin dargestellt. Durch lange Monologe vollbringt Müller ihre Rechtfertigung. H. A. Glaser meint: „Wenn er Medea sich die „Sklavin“ Jasons und die „Milchkuh“ ihrer Kinder nennen lässt, wird deutlich, dass deren Ermordung als Akt der Emanzipation verstanden werden soll“.¹⁵⁵ Daneben bricht Müller auch den Mythos der Mutterschaft. Die Kinder wurden als die „kleinen Verräter“¹⁵⁶ beschimpft. Sie machen dem „Vater schöne Augen“, weil er ihnen einen besseren „Trog“ garantieren könne als sie, die „Hundin“ Jasons“.¹⁵⁷ Der zweite wichtige Punkt ist, dass Müllers Medea sich aus ihrer Geschlechterrolle befreien will. Sie will „Kein Weib kein Mann“ sein.

LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN: Der dritte Teil des Stückes ist *Landschaft mit Argonauten*. Dieser Teil ist in der ersten Person

¹⁵³ Ibid, S. 97.

¹⁵⁴ Ibid, S. 93-94.

¹⁵⁵ Glaser, H. A., *Medea, Frauenehre – Kindsmord – Emanzipation*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Pater Lang, 2001. S. 136.

¹⁵⁶ Müller, Heiner, *Herzstück*, Rotbuch Verlag Berlin, 10.-13. tausend 1989. S. 97.

¹⁵⁷ Ibid, S. 137.

erzählt. Er ist keine objektive Beschreibung der Welt wie es im ersten Teil gemacht wird, sondern, wie David Barnett darlegt, in diesem Teil: „the lyric ‚I‘ takes over from the impersonal first section. The ‚I‘ creates both a link between the describer and the described as well as giving the scene more cohesion than the collage effects found in the first scene. The category of time is reintroduced and the monologue assumes a more narrative, consecutive tone“.¹⁵⁸ Wie David Barnett schreibt, in diesem Teil ist der Beschreiber und das Beschriebene eins.

Soll ich von mir reden Ich wer
Von wem ist die Rede wenn
Von mir die Rede geht¹⁵⁹

Dieser Teil ist eine Reise durch eine moderne Landschaft. In seiner Autobiographie legt Müller dar: „Meine Grunderfahrung in den USA war die Landschaft, zum ersten Mal in meinem Leben hatte ich ein Gefühl für Landschaft, für den Raum. (...) Das war schon seltsam, dieser Kapitalismus mit Rändern. In Europa hat er keine Ränder mehr, oder es ist da ganz schwer, die Ränder zu sehen. In Amerika sind die Ränder das Lebendige. (...) Landschaften, die nicht domestizierbar sind“.¹⁶⁰ In diesem Teil beginnt das ‚Ich‘ seine Reise durch die Landschaft

Durst ist Feuer
Wasser heisst was auf der Haut brennt
(...)
Die Sterne sind kalte Wegweiser
Der Himmel übt eisige Aufsicht¹⁶¹

David Barnett schildert die Wirkung Effekt der Landschaft auf Müller: „The effect on Müller is profound: landscape becomes an image which limits the global aspirations of capitalism, a site of resistance“.¹⁶² In diesem Stück erweitert Müller seinen Horizont von der Gesellschaft zur Landschaft.

Das ‚Ich‘ reist durch die Landschaft, die ihn widersteht. Er geht in die Vorstadt und dann in die Stadt. Eine Reise, ein Abenteuer durch die Landschaft erzählt vom „Ich“, ist bildhaft. Laut Erich Franzen, „Der Tod passt nicht in unser Schema des Realismus“.¹⁶³

¹⁵⁸ Barnett, David, *Literatur versus Theater*, Peter Lang, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, 1998, S. 223.

¹⁵⁹ Ibid, S. 98.

¹⁶⁰ Müller, Heiner, *Krieg ohne Schlacht*, Kiepenheuer & Witsch, 1992, Köln, S. 284.

¹⁶¹ Müller, Heiner, *Herzstück*, Rotbuch Verlag Berlin, 10.-13. tausend 1989, S. 99.

¹⁶² Barnett, David, *Literatur versus Theater*, Peter Lang, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, 1998, S. 44.

¹⁶³ Franzen, Erich, *Formen des modernen Dramas*, C. H. Beck Verlag, 1974, S. 6.

Deshalb hat Müller dieser Teil in der Versform geschrieben, und wie der erste Teil, ist dieser Teil auch nicht in traditioneller dramatischer Form. In diesem Teil wie auch im ersten Teil, werden einige Zeilen gesperrt gesetzt, z.B.

SEEMANNSBRAUT IST DIE SEE¹⁶⁴

AUS DEM LEBEN EINES MASSES¹⁶⁵

DAS NEUE Fickzellen mit Fernheizung¹⁶⁶

ZWISCHEN DEN SCHENKEN HAT
DER TOD EINE HOFFNUNG¹⁶⁷

In diesem Teil betont Müller den Tod. Nichts existiert. Die Jugend von heute sind Gespenster,

In den Uniformen der Mode von gestern vormittag¹⁶⁸

Am Ende sieht das ‚Ich‘ das Theater seines Todes. Das Seemannsabenteuer endet mit dem Theater des Todes in der modernen Zeit.

Das Stück ist abstrakt. Einige Wörter, z.B. Bomben, Eastman Colour, No parking, Polyphem stellen das Bild einer technologischen Welt dar. Rom, Nero, Fritz Lang Boris, der Jugoslawische Traum sind einige Namen und Begriffe die bekannt sind. Der Gebrauch der englischen Sprache in diesem Teil stellt das Stück in einen globalen Kontext hin.

2.2.2 Der Gebrauch der Mythologie im Stück: Zunächst werfe ich hier einen kurzen Blick auf die Geschichte von Medea, nach der Fassung von Euripides. Medea ist die Barbarin aus dem Osten. Sie verliebt sich in den Argonauten Jason, hilft ihm, das goldene Vlies zu stehlen. Dann flieht sie mit ihm aus ihrer Heimat Kolchis nach Korinth, am westlichsten Punkt des Mittelmeeres. Dort wendet sich Jason der Tochter des Königs Kreon zu, und will sie heiraten. Medea wird aus der Stadt verbannt. Sie wird eifersüchtig, bringt die Königstochter um und tötet ihre eigenen Kinder. Die meisten Leute kennen heute die Medea-Geschichte aus dem Stück von Euripides.

¹⁶⁴ Ibid, S. 98.

¹⁶⁵ Ibid, S. 99.

¹⁶⁶ Ibid, S. 99.

¹⁶⁷ Ibid, S. 99.

¹⁶⁸ Ibid, S. 99

In Müllers Stück wird die Mythologie in dem zweiten Teil des Stückes, *Medeamaterial* wird die Mythologie wieder stark betont, obwohl auch der erste Teil die Mythologie beschreibt. In diesem Stück wird Mythologie nicht gleich so in *Germania Tod in Berlin* als Geschichte in ferner Vergangenheit dargestellt, sondern sie wurde als Material benutzt. Im ersten Teil stellt Müller sie als die erste Stufe der Kolonisierung in der antiken Welt vor. Jason und die Argonauten erobern Kolchis und nehmen die Frauen mit als Sklavinnen. Müllers Werk wird, wie auch Christa Wolfs, in der Sklavenhalterstruktur der Gesellschaft mit der Gastarbeitersfrage verbunden. Christa Wolf schrieb in ihrem Text, „Von Cassandra zu Medea“: „Die ersten Sklaven waren lange Zeit Frauen“.¹⁶⁹ In *Medeamaterial* verlässt Medea ihre Heimat und kommt mit Jason nach Korinth, wo Müller das Verhältnis der Korinther zu Medea, mit dem heutigen Problemen der Gastarbeiter und der Asylgesetzgebung verbindet. Der lange Monolog Medeas stellt sie nicht als eine Heldin dar, sondern platziert sie in einem breiten sozialen und historischen Kontext. Katherine Vanovitch meint: „Müller has shown a deeper insight and a broader understanding than any other East German playwright of the many ways in which oppressive attitudes towards women are integrated into restrictive social practices“.¹⁷⁰ Die Frauenfrage ist kein isoliertes Thema für Müller. Er behandelt das Thema im breiten sozio-ökonomischen Kontext.

Das Stück ist keine Bearbeitung einer mythologischen Geschichte, sondern genauer gesagt besteht das Stück aus mythischen Elementen. Er hat die Mythologie als Material benutzt. *Medeamaterial* ist keine Geschichte der Vergangenheit, sondern ist es sehr aktuell. Müller zeigt, dass die Frauenfrage, Gastarbeitersfrage, Asylfrage sind Früchte der Kolonisationsversuch der Menschen. Jedoch kann das Stück viele andere Interpretationen haben. Das ist möglich wegen der poetischen Sprache des Stückes, die das Stück in Mehrdeutigkeit vorstellt. Das Stück hat eine „mythische Struktur“ und die Handlung im Stück findet in einem mythischen Raum statt.

2.3 Ein Vergleich des Gebrauchs der Mythologie in *Germania Tod in Berlin* und in *Verkommenes Ufer*, *Medeamaterial*, *Landschaft mit Argonauten*:

Germania Tod in Berlin enthält dreizehn Szenen, *Verkommenes Ufer*, *Medeamaterial*, *Landschaft mit Argonauten* besteht aus drei

¹⁶⁹ Wolf, Christa, *Hierzulande Anderenorts*. Erzählung und andere Text, 1994-1998. Luchterhand, 1999, Literatur GmbH, München, S. 163.

¹⁷⁰ Vanovitch, Katherine: *Female Roles in East German Drama 1949-1977*. Peter Lang, Frankfurt/M., Bern, 1982, S. 108.

Teilen, die auf elf Seiten geschrieben sind. Müller schrieb *Germania Tod in Berlin* in fünfzehn Jahren und das Stück *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* wurde in dreissig Jahren fertiggeschrieben. Beide Stücke sind in der Montagetechnik geschrieben und beide sind eine Auseinandersetzung mit der Mythologie. Beide Stücke interpretieren die Gegenwart durch die Mythologie, wo sie sich mit der heutigen Fragen beschäftigen. Aber während *Germania Tod in Berlin* in der DDR situiert ist, erwähnt *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* nur die Namen von einigen Orten wie Straußberg und Chicago. Sonst ist dieses Stück nicht Ortsgebunden.

2.3.1 Der Gebrauch der Mythologie in den zwei Stücken: Beide Stücke haben die Mythologie unterschiedlich gebraucht und die Quellen der Mythologie auch unterschiedlich in beiden Stücken. In *Germania Tod in Berlin* verwendet Müller deutsche Mythologie benutzt und in *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* beschäftigt er sich mit der griechischen Mythologie. Die Nibelungen sind in *Germania Tod in Berlin* als Figuren genommen. Müller nimmt die Figuren aus der mythologischen Welt heraus und erzählt seine eigene Geschichte durch sie. Aber dennoch sind die Nibelungen in ihrem historischen Kontext dargestellt. Müller erwähnt im Stück auch die Hunnen, gegen die die Nibelungen kämpften. Das *Medeamaterial* in *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* basiert auf einem antiken Drama von Euripides. Er hat ‚Medea-Geschichte‘ als ein Stoff benutzt. Die überlieferte Geschichte der Nibelungen stellt Müller als Teil der Geschichte dar, während die Medea-Geschichte als Material benutzt wurde. In beiden Stücken versucht Müller die Mythologie zu entmythisieren. Nibelungen sind nicht heldenhaft, und Medea wird nicht als Mörderin dargestellt. Die Nibelungen, die gegen Hunnen kämpften, werden wegen ihrer Taten und Tugenden in der deutschen Mythologie hochgeschätzt. Müller interpretiert ihren Kampf gegen die Hunnen als sinnlos. Er zeigt es im breiten Kontext, in dem er die Kriege als sinnlose Schlachten betrachtet. Der lange Monolog, den Müller Medea sagen lässt, befreit sie von ihrem traditionellen Image. Die Betonung in ihrem Monolog ist auf den Problemen, die man als ein Individuum in der heutigen Welt konfrontiert. - In *Medeamaterial* ist die Geschichte aus der Mythologie entnommen, aber die Sprache ist modern. Die Handlung des Materials ist sehr modern. In der Handlung des Materials interpretiert Müller die „Medea-Geschichte“ neu und verbindet Medea mit sozio-ökonomischen Fragen.

2.3.2 Ein Vergleich der Handlung in beiden Stücken: Beide Stücke werden in Montagetechnik geschrieben. Aber während des Stückes *Germania Tod in Berlin* in der traditionellen Dramenform geschrieben wird, in *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* haben wir drei Gedichten. Im ersten Stück gibt es Dialog, ein Gedicht von Stephan Heym, eine Szene ohne Dialog (Nachtstück) und die dokumentarische Darstellung der Geschichte. Aber hauptsächlich ist es ein Stück geschrieben in der Dialogform. Im Stück sind die Szenen unabhängig voneinander. Aber durch Hilse und seinen revolutionären Traum und die Liebesgeschichte zwischen den jungen Maurer und Hure 1 entwickelt sich die Handlung im Stück. Im zweiten Stück sind alle drei ganz unabhängig voneinander. Was verbindet alle drei Teile voneinander, ist die Grundidee, dass die Kolonisierung uns zu der Zerstörung der Welt geführt hat. In dem ersten Stück haben wir Figuren aus der Geschichte, Mythologie, die alltägliche Figuren auch, aber das zweite Stück entfernt sich von diese Charakterisierung der Figuren. Das zweite Stück ist eine objektive Darstellung der modernen, technologischen Welt. *Germania Tod in Berlin* folgt „linear“ und auch „nicht-linear“ Konzepte der Zeit, aber in *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* ist die Zeit ‚nicht-linear‘. Auch mittlern Teil von *Medeamaterial*, der der traditionellen dramatischen Form folgt, werden die Erzählung der Geschichte und das Geschehnis werden gleichzeitig dargestellt. In *Germania Tod in Berlin* ist der Ort entscheidend aber *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* ist nicht Ortgebunden.

3. Die Inszenierung des Stücks, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* in Delhi 2001

Im November 2001 wurde das Stück *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* in Delhi aufgeführt. Diese Aufführung folgte den Vorträgen über das Berliner Ensemble und Heiner Müller, die Stephan Suschke 2000 in Delhi, Kalkutta und Bombay gehalten hatte. Dieser Vortrag in Delhi interessierte Ram Gopal Bajaj, den damaligen Leiter der Theaterschule (National School of Drama). Er lud Stephan Suschke ein, Heiner Müllers Stück an der Schauspielschule zu inszenieren. Die Aufführung des *Verkommenes Ufers* war die Wahl des Regisseurs, der behauptete, „Meine Wahl fiel auf *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, weil es ein universaler Text ist, und nach meinen oberflächlichen Erfahrungen mit Indien, schien er viel mit indischen Problemen zu tun zu haben, vor allem mit der Rolle der Frau, der im ersten Teil beschriebenen Armut. Ausserdem bietet er die Möglichkeit für sehr unterschiedliche Erfahrungen mit einer europäischen Spielweise, die Möglichkeit des Chores, aber auch einzelne schauspielerische Erfahrungen“.¹⁷¹

Für Müllers Schaffen war die DDR der Ausgangspunkt. Nach der Wende in den neunziger Jahren, wurde die Frage gestellt, ob Müllers Dramen noch relevant wären? Vor der Wende wurden sie in der DDR aufgeführt, debattiert, zensiert und auch verboten. Ausserhalb der DDR wurden sie in kapitalistischen und sozialistischen Ländern gleich aufgeführt. Die Rezeption der Werke von Müller in Westen ist auf zwei Ebenen zu betrachten. Sie wurden inszeniert, weil sie als eine Kritik des sozialistischen Systems galten. Sie wurden aufgeführt, weil sie als Dramen der Abstraktion betrachtet wurden.

In den neunziger Jahren, gab es keine DDR mehr, kein Beweis mehr des Kolonisierungsprozess Stalins, der Müllers „Feind“ war. David Barnett sagt in der Einleitung zu seinem Werk, *Literatur versus Theater*. „Theaters are just as prone to disorientation as other institutions. Müller, the critical voice in a Stalinist regime or the most gifted theatrical voice of dissent, depending upon which stance one chose to take during the Cold War, lost his obvious point of reference, the GDR. Much of his reception, as the discussion of the productions will show, implicitly took this context as a starting point. The theaters simply could not find any purpose in staging Müller in the cultural turmoil that followed the fall of the Wall. The shock affected the status quo to such an

¹⁷¹ Siehe Anhang I.

extent that readings of his works had to re-adjust to a non-existent 'new state of things'.¹⁷²

Nach seinem Tod 1995-6 entstand wieder Interesse an die Werke von Müller in Deutschland und ausserhalb des Landes. Dieses neue Interesse an seinen Werken ist eigentlich eine neue Rezeption seiner Werke. Heute versucht man ihn nicht nur im Kontext der DDR, sondern als Dramatiker der Theaterwelt zu verstehen. Seit 2000 sieht man auch, wie ich schon in der Einleitung erwähnt habe, ein Interesse an Heiner Müller in Indien.

3.1. Die Rezeption des Stückes durch die Schauspieler:

Zunächst beschäftige ich mich hier mit der Rezeption des Stückes von der Schauspielern. Heiner Müller als ein Name aus der Theaterwelt war ihnen bekannt, aber sie hatten ihn vorher nicht gelesen. Eine allgemeine Reaktion, nachdem die Schauspieler das Stück gelesen hatten, war: Es verwirrt, die Wörter sind schwierig, alle drei Teile des Stückes hängen nicht miteinander zusammen. Sie konnten sich auch mit dem Text nicht identifizieren. Die allgemeine Kritik am Stück von Heiner Müller ist, wie Gerda Baumbach in ihrem Text, „Müllers gestische Sprache“ geschrieben hat: „Es sind nur Bedenken gegen das verbreitete Vorurteil von der „nichtspielbarkeit“ z. B. Müllersche Texte. Die Texte Heiner Müllers zeichnen sich durch eine Identität von Abstraktion und sinnlicher Unmittelbarkeit aus. Der gestische Ausdruck mit dem Wort ist in seinem Text präformiert. Merkwürdigerweise wird seine in hohen Masse gestische Sprache zuweilen als künstlich und maniert bezeichnet.“¹⁷³ Was könnten die Gründe sein, die die Rezeption des Stückes unter den Schauspielern erschwert hätten? Die möglichen Kategorien sind die folgenden:

- Die bisherige Begegnung der Schauspieler mit der westlichen Dramaturgie und mit dem mythologischen Theater
- Die Übersetzung ins Hindi und die kulturspezifischen Reaktion der Beteiligten zu dem Text

3.1.1 Die bisherige Begegnung der Schauspieler mit der westlichen Dramaturgie und mit dem mythologischen Theater: Die NSD wurde 1959 für die Forderung des Theaters in Indien gegründet. Dieses Institut ist sehr stark von der westlichen Theorie des Theaters beeinflusst. Die Dramen von Sophokles,

¹⁷² Barnett, David, *Literatur versus Theater*, Peter Lang, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, 1998, S. 39.

¹⁷³ Scheid, Judith R. (hrsg.), *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*, Ernst Klett, Stuttgart, 1981, S. 198.

Euripides, Shakespeare, Moliere, Chekhov, Ibsen, Strindberg, Brecht, Büchner, Sartre, Beckett, Arthur Miller, Camus, Ionesco, Osborne, Edward Bond und vielen anderen werden hier aufgeführt. Aus Deutschland sind die am meisten gespielten Stücke, die von Brecht. In diesem Institut haben die Theaterleute auch eine Bekanntschaft mit westlichen mythologischen Figuren, wie Antigone, Prometheus, Spartakus usw. Nicht nur Dramen, sondern die Dramentheorie des Westens hat Handlungsschemata des Theaters beeinflusst. Daneben werden hier auch Stücke aus der indischen Mythologie aufgeführt. *Andhayug*, ein modernes Stück, geschrieben von Dharmvir Bharti und das auf dem Mahabharata basiert, wurde 1992 in NSD gespielt. Das Stück, *Brihnlala* von Anup Kumar wurde 1996 in der NSD inszeniert. Dieses Stück basiert auf eine Geschichte über Arjun und Uttara aus dem Mahabharata. In den letzten Jahren sind die mythologische Stücke wie *Komal Gandhari*, *Karn* (beide Stücke basieren auf dem Mahabharata), *Madhavi* (von Bhism Sahni, basiert auf eine andere mythologische Geschichte) aufgeführt worden.

Das indische Theater ist vielfältig. Unterschiedliche Formen des Theaters existieren in verschiedenen Teilen des Landes. Neben den verschiedenen Theaterformen, die in der Praxis existieren, gibt es hier auch Bharat Muni's *Natyashastra*, wo die Dramentheorie sehr ausführlich gegeben ist. Aber in Delhi und in der Schauspielerschule (NSD) ist die theoretische Basis der Inszenierungen die westliche Dramentheorie entnommen, die von Aristotle gegründet wurde.

Die älteste Dramentheorie Indiens ist *Natyashastra* von Bharat Muni. Dieses Werk wurde auch „fünfte Veda“ oder „Natyashastra“ genannt. Im *Natyashastra* wurde die Dramatheorie sehr ausführlich dargestellt. Laut Bharat Muni, wie Nemichandra Jain ihn darstellt: „ (the drama) is mimicry of actions and conducts of people, which is rich in various emotions, and depicts different situations. It relates to actions of men good, bad and indifferent, and will give courage, amusement and happiness as well as counsel to them all. (...) It will thus be instructive to all through actions and Bhavas (states) depicted in it and through sentiments arising out of it. (...) There is no wise maxim, no learning, no art or craft, no device, no action that is not found in drama“.¹⁷⁴ Neben verschiedenen Volksformen war Bharat Munis Dramentheorie die Standard-Dramentheorie im indischen Theater. Im 20. Jahrhundert wurde besonders das Theater in Städten von westlicher Dramentheorien sehr stark beeinflusst. Im Westen

¹⁷⁴ Jain, Nemichandra, *ASIDES*, National School of Drama, New Delhi, 2003, S. 48.

haben die Theaterleute viele Experimente gemacht. Sie haben sich mit der traditionellen Form des Theaters distanziert, und neue Theorien des Dramas entwickelt, die auch in Indien und anderen Ländern in die Praxis entnommen wurden.

In Westen gehorchten Dramatik und Dramentheorie des 16. bis 19. Jahrhunderts weitgehend antiken Mustern. Das antike Drama, speziell die Tragödie, entwickelte sich in Westen aus dem religiösen Chorlied, genauer gesagt, aus den Gesängen, mit denen die Athener das Fest Weingottes Dionysos feierten. Thespis stellte 534 v. Chr. dem Chor einen Schauspieler gegenüber, Aischylos fügte einen zweiten hinzu, Sophokles einen dritten.¹⁷⁵ Aristoteles gab einen theoretischen Grund zum Drama in seinem Werk, *Poetik*.

Laut Aristoteles muss jede Tragödie sechs Elemente haben. Das sind Mythos (Handlung), ethe (Charaktere, Einzahl: ethos), lexik (Rede, Sprache), dia`noia (Gedanke, Absicht), Opsis (Schau, Szenerie) und melopoiia (Gesang, Musik). Die ersten drei Elemente sind inhaltliche Komponenten und wurden als „wesentlich“ bezeichnet, die anderen drei Elemente sind formaler Art, und daher „zufällig“.¹⁷⁶ Während Aristoteles Zeit wurden diese sechs Elemente für Tragödie fixiert, später galten sie allgemein für Drama. Aristoteles stellte den Mythos als das wichtigste Element im Drama. Heute wird Mythos als Vorgeschichte bezeichnet, aber für Aristoteles bedeutete er „Erzählung“, „Geschichte“. Normalerweise versteht man Drama als Sprechdrama. Unter dem Gesichtspunkt des Redekriteriums erscheint der Dialog der Figuren als wichtigstes Element des Dramas. Bei Monolog und im Monodrama ist die Figurrede wichtig, denn ursprünglich ahmte Tragödie edlere, Komödie gemeinere Menschen nach. Das Theaterwort „Rolle“ bezeichnete ursprünglich die Papierrolle, von der der Schauspieler seinen Text ablas und lernte. Der Rollenspieler stellt eine fremde Person dar. Er leiht ihr seinen Körper, seine Stimme und vielfach auch sein Bewusstsein. Er übernimmt ihren Namen, ihr Kostüm, ihr Verhalten und ihre Worte.

Im Westen dominierte bis dem 19. Jahrhundert die Dramentheorie von Aristoteles. Aber im 20. Jahrhundert wurde den traditionellen Handlungsschemata nicht mehr wörtlich gefolgt. Der Unterschied zwischen Tragödie und Komödie ist inhaltlich auch nicht mehr so streng. Die Grenzen zwischen Tragik und Komik im grotesken und absurden Drama des 20. Jahrhunderts sind endgültig

¹⁷⁵ Asmuth, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1984, S. 3.

¹⁷⁶ *Ibid*, S. 3.

verwischt.¹⁷⁷ Im modernen Theater sind zwei Dramatiker, Stanislavsky und Brecht im Kontext der DDR sehr wichtig. Die Dramaturgie dieser zwei Dramatikern haben das Theater in Indien auch beeinflusst.

Laut Stanislavsky muss ein Schauspieler mit „Total Involvement“ seine Rolle spielen. Das Bühnenbild, das Kostüm, das Requisit müssen realistisch sein. Ein Beispiel Stanislavskys Dramaturgie in die Praxis ist ein Stück, gespielt von der Theatergruppe des berühmten Bangla Dramatikers Utpal Dutt. Eine Schauspielerin, die die Rolle einer stummen Frau spielte, verlor ihre Stimme nach der 100. Vorstellung des Stückes. Brecht stellte die „Verfremdungstheorie“ im Theater vor. Nach dieser Theorie muss der Schauspieler nicht das Drama realistisch spielen, sondern es muss ihm bewusst sein, daß er eine Rolle spielt. Das gilt auch für die Zuschauer. Sie dürfen nicht die Welt, dargestellt im Drama als reale Welt betrachten. Brecht macht den Zuschauer zum Beobachter, und weckt seine Aktivität. Es gibt Diskussionen auf der Bühne, manchmal auch mit den Zuschauern. Nicht Handlung sondern „Erzählung“ wurde in Brechts episches Theater betont. Der Mensch steht im Drama als veränderliche und verändernde Mensch, und ist Gegenstand der Untersuchung. Jede Szene steht für sich, ist in Montagetechnik aufgebaut und das Geschehen ist „nicht-linear“. Der Mensch ist nicht fixiert, sondern wird als ein Prozess gezeigt.

In der DDR, wo humanistisches, realistisches Theater gespielt wurde, waren Peter Hacks, Volker Braun und Heiner Müller drei wichtige Namen in der Theaterwelt nach Brecht. Ihre Stücke waren eine Kritik des Systems. Clive Braker bemerkt in seiner Arbeit: „The most interesting new plays have dealt with the relationship of the individual to the community, and in this there have been two significant shifts of emphasis. First the shift from the problems of adjustment to a new society and secondly – clearly expressed by the audience – from plays which suggested solutions to social problems to plays which clearly articulate the exact nature of the problems without necessary suggesting suggestions“.¹⁷⁸ Braker nannte die Stücke von Hacks, Braun und Müller „das neue Drama“¹⁷⁹.

Insbesondere besitzt Heiner Müller mit seinen sozialistischen Dramen und seiner Dramaturgie, einen wichtigen Platz in der

¹⁷⁷ Asmuth, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1984, S. 3.

¹⁷⁸ Hayman, Ronald (Hrsg.), *The German Theater*, S. 197.

¹⁷⁹ *Ibid*, S. 197.

Theaterwelt. Er wird von vielen Theaterkritikern mit Brecht verglichen. Einige halten ihn für den Nachfolger Brechts. Brecht hat einen besonderen Platz im Theater in Delhi und in Indien überhaupt. Es gibt mehr als eine Adaptionen seiner Stücke. Als Beispiel 1999 wurde Brechts Stück, *The Good Woman of Schwezwan* ins Hindi von Rajesh Joshi adaptiert und unter dem Titel, *Door Gaon Ki Bhali Aurat* gespielt. 2000 wurde das gleiche Stück mit einer anderen Adaption von Ranvir Singh unter dem Titel *Buri Phasi Shanti Bai*, aufgeführt. M. K. Raina, der Regisseur der zweiten Adaption meint: „Today it is fashionable, not to talk about the poor but about Globalization, privatization, I.T. technology, etc. Hence Brecht also seems out of fashion these days. But as long as there are poorest of the poor, sick and illiterate on this earth in millions and flames of war are all over the world, Brecht becomes not only relevant but understanding of his poetry, plays and his theoretical writings become a tool of combat in the unjust world”.¹⁸⁰ Im gleichen Jahr wurde Heiner Müllers Stück, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* auch in Delhi aufgeführt. Im gleichen Jahr nahmen die Schauspieler der Theaterschule an einem Brechts Stück und an einem Müllers Stück teil. Der Regisseur Brechts Stück verbindet es mit der Armut in Indien. Der Regisseurs Müllers Stück meinte auch, dass die Aufführung Müllers Stück relevant in Indien sei, weil es die Armut. (im ersten Teil des Stückes) schilderte. Stephan Suschke fand nach seiner oberflächlichen Erfahrung mit Indien, wie ich ihn oben zitiert habe, dass, das Stück, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* viel mit indischen Problemen zu tun hat, vor allem mit der Rolle der Frau und der im ersten Teil beschriebenen Armut. Aber es gibt einen Unterschied in der Darstellung der Probleme bei beiden Dramatikern. Müller, der sehr oft als Brechts Nachfolger anerkannt wird, meinte: „Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat“.¹⁸¹ Seine Dramaturgie unterscheidet sich von Brechts Dramaturgie. Müller sagt: „Brechts theory of learning plays is based on the premise that a time will come when theater will no longer consist of the separation between the public and actors, spectators and actors. In other words, it presupposes the sublation of the division of labour that is a very communist utopia. Everything else is just transition“¹⁸². Müller kritisiert die Lehrstücke, weil die Konflikte zwischen der Bühne und den Zuschauern nicht für sie gelten. Müller erklärt weiter: „The

¹⁸⁰ Die Broschüre, „Buri Phasi, Shanti Bai“, NSD, Neu Delhi, 2001.

¹⁸¹ Zitiert nach, Arnold, Heinz Ludwig: Text + Kritik. Zeitschrift Literatur 73. Heiner Müller. Januar, 1982, S. 132.

¹⁸² Sylvère Lotringer (Hrsg.), (Schütze, Bernard & Catherine (Übersetzer), HEINER MÜLLER. *Germani*, Semiotext (e), Foreign Agent Series, 1990, S. 137.

difference may be that Brecht's primary concern in the theater was enlightenment. I believe the time for this is past because today other media have taken over (or should take over) this function".¹⁸³ Die Müllers Dramaturgie fordert die Teilnahme der Zuschauer im Theater. Müllers Zuschauer müssen Teilnehmer am Theater sein. Müller meint, dass das Drama nicht auf der Bühne, sondern zwischen der Bühne und den Zuschauern stattfindet: „Theater today as I see it, involve people in processes, which call for their participation, exactly in the way I described it for *The Slaughter*. People should ask themselves: How would I have acted then? And they should realize that in this type of situation, they are also potential fascists"¹⁸⁴. Seine Theorie fordert eine aktive Rolle des Zuschauers im Theater. Die Werke von Heiner Müller gehörten zu der Kategorie der „unbequeme Literatur“ in der ehemaligen DDR. Es wurde behauptet, dass Müller nicht im System der DDR verwurzelt ist, sondern in der Idee, die der DDR zugrundelag. Müller meinte selbst, dass „(...) das Tatsächliche nur das Sprungbrett seiner Ideen ist“.¹⁸⁵ Das Tatsächliche in seinen Werken kann als „gesellschaftsgebunden“ und die Ideen als „universal“ betrachtet werden. Die Schauspieler in Delhi mussten daher das Stück *Verkommens Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* auf zwei Ebenen behandeln: „universal“ und „spezifisch“. Eine oft vertretene Meinung, dass einige Stücke von Müller unspielbar sind, wird häufig angekündigt, weil sie eine neue Theatralität erfordern.

Die Müllersche Dramaturgie sucht noch nach der Funktion des Theaters. Müller meint, „Theater will not discover its function as long as it is constituted on the basis of separation of actor and spectator. Theater lives in the tension between stage and audience, from the provocation of texts“.¹⁸⁶ Und was wird die Funktion des Theaters sein, wenn es keine Trennung zwischen der Bühne und den Zuschauern gibt? Müller ist der Meinung: “Then the theater has its very own function: namely that people can play through their own lives, and variations on situations. People who beforehand and afterward do something quite different, then the theater has its own function as a laboratory“.¹⁸⁷ Für die erwünschte Teilnahme des Zuschauers am Theater, muss die Funktion des Theaters sich ändern, behauptet Müller. Diese Behauptung Müllers bringt ihm dem traditionellen indischen

¹⁸³ Ibid, S. 138.

¹⁸⁴ Ibid, S. 138.

¹⁸⁵ Scheid, Judith R.(hrsg.), *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*, Ernst Klett, Stuttgart, 1981, S. 32.

¹⁸⁶ Ibid, S. 138.

¹⁸⁷ Calandra, Devis, *New German Theater*, Macmillan Press Ltd., London and Basingstoke, 1983, S. 121.

Theater näher, wo, wie Nemichandra Jain feststellt „The Indian audiences do not need such heavy inducements for participation, they spontaneously discover what they actually share“.¹⁸⁸ Müllers Dramaturgie kann im Allgemeinen für Theater überall gelten, denn die moderne Gesellschaft hat sich von selbst verfremdet. Die Teilnahme des Zuschauers ist möglich, wenn der Dramatiker, der Schauspieler und der Zuschauer einander auf einer offenen Bühne treffen. Dafür muss erst die Hierarchie der Theaterwelt sich beenden.

Die bisherigen Erfahrungen der Schauspieler im Theater schließt die Dramentheorie Brechts ein. Die Erfahrungen der Schauspieler im Theater bis jetzt war mehr in der Tradition der Dramentheorie Aristotles, Stanislavskys und Brechts. Diese Theorien bieten Anweisungen für die Aufführung der Stücke an. Jetzt sind sie mit einem Dramatiker konfrontiert, der keine Anweisungen gibt, und die Schauspieler entscheiden lässt, wie sie ein Stück spielen wollen.

3.1.2 Die Übersetzung ins Hindi und die kulturspezifische Reaktion der Beteiligten zu dem Text:

Die allgemeine Reaktion deren nach dem sie sich mit dem Stück beschäftigt hatten, war, dass es „komplex“, „unverstehbar“, „fremd“ war.¹⁸⁹ Zuerst hatten die Schauspieler das Stück auf Englisch gelesen. Die englische Übersetzung wurde „schwer“, „vulgär“ und „unbequem“ gefunden.¹⁹⁰ Nachdem das Stück ins Hindi übersetzt wurde, wurde es einfacher. Die Hindi-Übersetzung ist eine Überstezung des englischen Textes. Der Übersetzer hatte den Text auch mit dem Regisseur des Stückes, Stephan Suschke, diskutiert, und das übte auch einen Einfluss auf die Übersetzung. Ram Gopal Bajaj, der Übersetzer des Stückes, hatte den mittleren Teil, *Medeamaterial* schon überstezt. Den ersten und dritten Teil hat er dann mit Hilfe von Stephan Suschke überstezt. Ram Gopal Bajaj bemerkt: „(Stephan Suschke) got far more better images in Hindi translation compared to the English“.¹⁹¹ Ist das der Grund, warum Vandana Vashisth auf den übersetzten Text im Vers reagiert?

¹⁸⁸ Jain, Nemichandra, *ASIDES*, National School of Drama, New Delhi, 2003, S. 70.

¹⁸⁹ Die Broschüre, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*, New Delhi, 2001.

¹⁹⁰ Die Broschüre, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*, NSD, Neu Delhi, 2001.

¹⁹¹ Ibid.

जब पहली बार स्क्रिप्ट को पढा तो कुछ
दृश्य मानस में उभरे
कुछ तो लैम्पपोस्ट से झूल रहे थे

(der übersetzte Text)

“डेढ़ सौ वर्ष पूर्व स्वतंत्रता संग्राम में लाखों लोगों
को पेड़ों से लटका दिया गया
यूँ ही गर रोता रहा गालिब तो ए एहले जहाँ
देखना इन बस्तियों को तुम कि वीरों हो गई
खाक में क्या सूरतें होंगी नुमायों हो गई”

केयरफ्री के चीथड़े

(der übersetzte Text)

“सडकों के किनारे बने कूड़े दानों से ढूँढ कर
Sanitry-Napkins चबाते कुत्ते।”

ले लो निरोध

(der übersetzte Text)

“राष्ट्रीय प्रसारण में एक लोकप्रिय गीत पर आधारित एक विज्ञापन:
प्यार हुआ इकरार हुआ है, प्यार से फिर क्यूँ डरता हे दिल, डीलक्स निरोध।”

ये वृक्ष नहीं बढेगा अब मुझसे ऊपर:

(der übersetzte Text)

“हिरोशिमा, सोमालिया, वियतनाम, Multistories-flat Culture”

Es war deshalb einfacher für die Schauspieler, weil sie Heiner Müller stilistisch näher zu Muktibodh, Rajkamal Choudhary fanden. Ram Gopal Bajaj betonte: „ (...) while reading of Heiner Müller's plays, I am reminded of Surdaas, Ghalib, Tulsi, Kabir and Muktibodh etc because during translation of Heiner Müllers poetry I got the gist of all the poets”.¹⁹²

Die Übersetzung des Stückes wurde während der Produktion durchgeführt. Die Schauspieler konnten mit dem Übersetzer über den Text sprechen, der Text wurde im Unterricht diskutiert. Aber auch die Übersetzung ins Hindi und viele Diskussion machte das Stück nicht verständlicher. Eine Reaktion zu dem Stück war: „स्क्रिप्ट हाथ में आने से पहले ही पता चला कि अनुवाद बहुत अच्छा हुआ है। और स्क्रिप्ट हाथ में आते ही, कहीं की ईंट कहीं का रोड़ा भानुमति ने कुनबा जोड़ा, कहावत पूर्णतः चरितार्थ होती प्रतीत हुई। स्क्रिप्ट के नाम पर सिर्फ शब्द आँखों के सामने थे और

¹⁹² Die Broschüre, Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten, New Delhi, 2001.

उनमें से भी बहुत से शब्द, जिनको शायद मेरे दादा, परदादा ने भी नहीं सुना।¹⁹³ Ich beabsichtige hier keine kritische Auseinandersetzung mit der Übersetzung des Stückes. Die Aufführung des Stückes war auf Hindi. Für meine Studie ist die Beziehung der Schauspieler zu dem Stück relevant.

Obwohl *Medeamaterial* der begreifbare Teil des Stückes war im Vergleich zu den anderen zwei Teilen, aber dennoch wurden diese Fragen über den mittleren Teil gestellt. „Worum geht es in *Medeamaterial*? Was möchte die Frau von ihrem Mann? Wo sind die Kinder? Was machen sie? Warum ist die Frau so gewaltig?“¹⁹⁴ Mit diesen Fragen im Kopf konnte Vinod Bahadur Rai, ein Schauspieler, die Medea-Geschichte mit der Volksgeschichte „Bideshia“¹⁹⁵ verbinden, wo der Mann seine Frau verlässt, weggeht und die Frau danach immer weint.

In der Übersetzung erscheint der Teil *Medeamaterial* genau wie er im Originalen steht. Keine Änderung wurde gemacht und keine Erklärung wurde gegeben. Eine Reaktion zu dem ins Englisch übertragenen Stück war, dass es „vulgär“ war. In der Hindi-Fassung gibt es dann keine „Vulgärität“. Die Schauspieler haben sich angeblich nicht mehr gefragt, wie der Text ursprünglich aussah. Oder vielleicht akzeptieren sie nicht, was nicht bequem ist.

Zentral für die Müllersche Dramaturgie ist der „Konflikt“. Müller legt sich in einem Gespräch mit Lotringer fest: „I believe in conflict. I don't believe in anything else. What I try to do in my writings is to strengthen the sense of conflicts, to strengthen confrontations and contradictions. There is no other way. I am not interested in answers and solutions. I don't have any to offer. I'm interested in problems and conflicts“.¹⁹⁶ In Müllers Dramaturgie gibt es Konflikte zwischen dem Dramatiker und dem Text, zwischen dem Dramatiker und dem Zuschauer. Müller sagt im gleichen Interview: „I still believe German audiences understand only military language“¹⁹⁷. You have to fight them in the theater, otherwise they don't understand anything“.¹⁹⁸ Die Müllersche

¹⁹³ Ibid

¹⁹⁴ Ibid

¹⁹⁵ Bideshia ist ein Volksform des Bhojpuri Dramas in Bihar.

¹⁹⁶ Sylvere Lotringer (hrsg.), (Schütze, Bernard & Catherine (Übersetzer), HEINER MÜLLER. *Germania*. Semiotext (e), Foreign Agent Series, 1990, S. 34.

¹⁹⁷ In der Aufführung der Stücken von Müller werden einige Sätze wiederholt und mit unterschiedlichen Betonungen gesagt, z.B. in der Inszenierung des *Verkommenes Ufer*, *Medeamaterial*, *Landschaft mit Argonauten* wird der Satz, „STOSS MICH KOMM SÜSSER“ sieben-acht Mal auf verschiedenen Weisen gesagt.

¹⁹⁸ Ibid, S. 38.

Dramaturgie behandelt die realen, aktuellen Themen. Aber die Realität muss verarbeitet werden: „I am not really interested in reality unless it is processed. I am interested in dealing with and assimilating reality, not in the reality itself“.¹⁹⁹

Für Müller ist ein Text wie ein musikales Werk, und der Schauspieler muss seinen Text so verstehen. Der Schauspieler darf den Text nicht als Privateigentum behandeln. In einem Gespräch mit Ruth Berghaus kritisierte Müller diese Haltung der Schauspielern heftig: „Was du beschreibst, bei Schauspieler und auch bei Sänger, hat etwas mit der sozialer Situation der Schauspieler und Sänger zu tun. Sie finden sich in solchen Fällen in einer sehr privilegierten Situation, sind aus sozialen Zwängen herausgegeben. Daraus entsteht eine Haltung von Privateigentümern. Sie eignen sich den Text an, machen ihm zum Privateigentum und liefern ihn nicht mehr ab, dass sie das können, wofür sie solche Privilegien erhalten“.²⁰⁰ Nach Müller ist die Teilnahme der Zuschauer am Theater nur dann möglich, wenn die Schauspieler den Text nicht besitzen, sondern die Zuschauer auch einen Zugang zu dem Text haben lassen.

Das Stück *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* ist sehr sporadisch geschrieben. Die drei Teile des Stückes sind in verschiedenen Zeiten entstanden. Die drei Teile haben unterschiedliche Zeiten- und Bauarten. Jeder Teil funktioniert unterschiedlich als die anderen zwei. Daher kann die gleiche Produktionstechnik nicht in alle Teilen gebraucht werden. David Barnett ist der Meinung, „The theater has little trouble (and perhaps even delights) in presenting differently defined scenes one after the other. Once the definition has become problematic, the theater is forced to engage with the text in ways which demand interpretation on a more fundamental level“.²⁰¹ In seiner Autobiographie unterstreicht Heiner Müller: „Theater hat ja auch mit Prozessen zu tun, der Prozess ist eine Theaterstücke. Theaterstücke sind oft Prozesse, Rechtsfälle. Der Prozess im wissenschaftlichen Sinn ist Bewegung. Und der Prozess im juristischen Sinn ist eine Fixierung, ein Versuch, etwas festzuschreiben, etwas zu fixieren, das im Fluss ist. Beim Theater gibt es ein Stück als Material und die Schauspieler. Wenn das inszeniert, musst du fixieren und bewegen“.²⁰²

Die meistens Schauspieler hatten während der Inszenierung des Stückes in Delhi hatten das Stück als ein „postmoderner Text“

¹⁹⁹ Ibid, S. 163.

²⁰⁰ Sinn und Form, 41. Jahr, 1989, 1. Heft, S. 114-131.

²⁰¹ Ibid, S. 243.

²⁰² Müller, Heiner, *Krieg ohne Schlacht*, Kiepenheuer & Witsch, 1992, Köln, S. 272.

gelesen. Für einige war der Text „absurd“. Aber für die Mehrheit war das Stück eine neue Erfahrung. Im Folgenden diskutiere ich kurz den Prozess der Aufführung des Stücke. Bei der Aufführung eines Stückes, sind zwei Komponenten wichtig: Inhalt und Form des Stückes. Das Stück wird vom Inhalt fixiert und die Form bewegt es. Es geht hier erstmal darum, den fixierte Teil des Stückes – hier den Text zu besprechen. Dieser Teil meine Arbeit beschäftigt sich mit der Rezeption wie auch mit der Bearbeitung des Textes, daher ist sie eine kritische Auseinandersetzung mit dem Prozess der Aufführung des Stückes angebracht. Müller betont, dass in einer Aufführung zwei Sachen wichtig sind: das Stück als Material und die Schauspieler.²⁰³ Daher versuche ich hier die Auseinandersetzung der Schauspieler mit dem Stück zu analysieren.

Beim Lesen des Textes haben die Schauspieler ihn in zwei Kategorien geteilt:

- Inhalt
- Form

Sie waren der Meinung: „Der Text war nicht begreiflich“. „Er enthielt nur 13 Seiten, aber war wie ein ‚Epos‘. „Das Stück war fremd“. „Das Stück hat eine universale Bedeutung“²⁰⁴.

Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten wurde 1982 fertiggeschrieben. Im gleichen Jahr behauptete Heiner Müller in einem Gespräch mit Lotringer, dass er keine mythologische Arbeit mehr schreiben wollte. Wenn ich von der ersten Begegnung der Schauspieler mit dem Stück ausgehe, wird es deutlich, dass dieses Stück nicht als ein mythologisches Stück oder sogar als eine Bearbeitung der Mythologie aufgefasst wurde, sondern wurde allgemein, wie der Schauspieler, Jyoti Narayan Nath sich ausdrückte, als „a collage for urban life, echo of terrors and fear of imposed modernity“,²⁰⁵. Obwohl „Medea“ aus einer anderen Kultur entstammt, konnten sich die Schauspieler mit dieser Figur identifizieren. Sie war nicht „fremd“. Ihr Verhalten nicht „unbegreifbar“. Manish Verma, ein Schauspieler meinte, (...) in the second part *Medeamaterial* I could sense something very big in terms of thought, conflict and emotion and it was the second part *Medeamaterial* with which I fell in love. As an actor it

²⁰³ Ibid, S. 336.

²⁰⁴ Die Broschüre, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*, New Delhi, 2001.

²⁰⁵ Ibid.

appealed so much that I decided to prepare it as a monologue for myself in spite of the fact that this is a piece for a woman".²⁰⁶

Medea: Will ich die Menschheit in zwei Stücke brechen.
Und wohnen in der leeren Mitte.²⁰⁷

Nidhi Misra, eine Schauspielerin sagte, „*Medea Material* इतनी जल्दी आत्मसात हो गया कि ऐसा नहीं लगता ये लाईन किसी Writer ने लिखी, ये मेरी अपनी भी है जैसे मैं गुस्से में कहती हूँ छोड़ो यार सब कुछ, कुछ ऐसा करो जो न तो औरत वाला हो न मर्द वाला।“²⁰⁸ *Medeamaterial* ist nicht über eine Frau, ist nicht spezifisch für eine Kultur gemeint, dieser Teil des Stückes stellt nach der Meinung Toijam Shiela Devi, eine der Schauspielerinnen, den Kampf eines Individuums für seine Identität, sein Recht, seine Freiheit dar. Medea taucht nicht aus einer fremden Kultur, eine Schauspielerinnen sagte, dass Medea nicht neu für sie war. Wegen ihrer persönlichen Erfahrungen konnte sie sich mit Medea identifizieren. Aber dann meinte sie, dass sie sich mit Medea nicht vergleichen könnte, weil die Figur Medea grossartig war.²⁰⁹ Bei ihrem Lesen haben die Schauspieler zwei Sachen gleichzeitig gemacht: Die Charakterisierung der Figur, Medea, und die Identifikation mit Medea. Die Schauspieler beschäftigten sich hauptsächlich mit Medea, mit der Frage ihrer Identität, ihrem Leid, ihren Emotionen, ihrer Empörung gegen das System. In diesem Stück von Müller wurde Medea als ein Individuum, als eine Kämpferin, als eine komplexe Frau, als betrogene Frau, als eine starke Frau charakterisiert. Katherine Vanovitch dazu: „Müller has shown a deeper insight and a broader understanding than any other East German playwright of the manys in which oppressive attitudes towards women are integrated into restrictive social practices. His work has posed many unusual questions, not simply about the role of women in production and their growing self-confidence and social presence, but also about the validity and significance of patriarchal assumptions concerning female sexuality and male sexual aggression“.²¹⁰

Da ich mich in meiner Arbeit in der Hauptsache mit den mythologischen Aspekten in Heiner Müllers Arbeit beschäftige, sind einige Fragen über den Inhalt und die Form des Stückes entstanden. Ich versuche das Stück im Kontext der Mythologie in Bezug auf Indien zu verstehen.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Müller, Heiner, *Herzstück*, Rotbuch Verlag Berlin, 10.-13. tausend 1989, S. 97.

²⁰⁸ Die Broschüre, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*, New Delhi, 2001.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid.

In seiner Analyse der Stücke von Girish Karnad betont K. Rajendran: „They (myths) represent the collective unconscious of a society“.²¹¹ Was macht *Medeamaterial* zum kulturellen Erbe einer bestimmten Gesellschaft? Ist eine Identität seitens der indischen Schauspieler dann überhaupt möglich? Woher kommt dann die Frage der Identifikation? Dakshina äussert sich dazu: „(...) being a woman I think, I can feel the sufferings and mental condition of another woman (Medea). These scenes are very common in India also, even till now“.²¹² In diesem Fall stellt Medea das Leiden und die Unterdrückung aller Frauen dar.

Die Bearbeitung eines Stückes ist natürlich auch mit der Theorie des Theaters verbunden. Heiner Müller hat vorgegebene Stoffe für ein Theaterstück bearbeitet. Seine Werke befassen sich mit der Vergangenheit, der Geschichte, der Literatur und der Mythologie. Deshalb wurde sein Theater als „Theater der Erinnerung“ bezeichnet. In „Theater der Erinnerung, (...) geht es nicht primär um das Erinnern von Ereignissen. Es geht um das Erinnern von Emotionen, von Affekten, die im Zusammenhang mit Ereignissen stehen. Um ein emotionales Gedächtnis. Und das ist es. Was dann Erinnern zu Material in dem Sinne macht, dass man über dieses emotionale Gedächtnis Tradition bilden und Erfahrungen tradieren kann“.²¹³ Diese Theorie, die natürlich im Kontext Indiens nicht nachvollzogen werden, denn die Medea-Geschichte ist nicht mit der emotionalen Gedächtnis der indischen Schauspieler verbunden. *Medeamaterial* stellt „Medea“ nicht als Barbarin dar. Nach der traditionellen Geschichte, hat sie ihr Land verraten, sie ist die Kennerin der Giften, sie hilft Jason ihren Bruder zu ermordern, sie hat ihre Kinder ermordert und die Prinzessin von Korinth verbrannt.²¹⁴ Dennoch finden die Schauspieler in der NSD, „Medea“ nicht „negativ“, sondern sie konnten sich mit ihr identifizieren.

In Indien, wo die Schauspieler kein Bild der Figur im Sinne einer „Erinnerung“ haben, sehen sie sie nicht als eine Barbarin. In *Medeamaterial* hat Medea einen langen Monolog. Sie stellt ihre Geschichte dar. Aber sie ist keine Heldin. Wenn der Dramatiker Medea sprechen lässt, macht er sie zu keiner Heldin, aber seine Darstellung Medeas zerstört das mythische Bild der Figur, Medea.

²¹¹ Rajendran, K., „Use of Myths and Legends in Girish Karnad's Agni Mattu Male, Naga Mandala and Hayavadan“, In: *The Plays of Girish Karnad: A critical Assessment*, Gokula Radhika Publishers, Madurai, 2001, S. 63.

²¹² Die Broschüre, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*, New Delhi, 2001.

²¹³ www.hydra.umn.edu/mueller/hendrik.html

²¹⁴ Müller stellt die gleiche Geschichte in seinem Stück dar, aber er lässt Medea sprechen.

Katherine Vanovitch analysiert die Figuren in Müllers Stücke und stellt fest: „Müller's characters do not represent right and wrong. They embody historical conflicts, existing within contradictory and overlapping discourses, through their counterposition to other characters“.²¹⁵ Medea hat in diesem Teil durch ihren langen Monolog den ganzen Konflikt der Gesellschaft entlarvt. Medea ist frustriert und will die Menschheit zerstören. In dem 1981 geschriebenen Stück, *Quartett* sagt Valmont, der die Rolle einer Frau spielte:

Valmont: Ich habe Sie geliebt Valmont.

Aber ich werde ein Nadel in meine Scham stossen,
bevor ich mich töte, um sicherzugehen, dass in mir
nichts wächst,
was Sie gepflanzt haben, Valmont.
Es ist gut eine Frau zu sein, Valmont. Und kein Sieger.²¹⁶

Und früher, 1971, schrieb Müller im Stück, *Hamletmaschine*

(...) war ein Mann nahm alles von allen²¹⁷
Ich will eine Frau sein²¹⁸

In diesen Stücken und in anderen hat Müller die Welt als ein Schlachtfeld erfahren, und er hält die Männer dafür verantwortlich. Der Mann, frustriert mit der Welt, will in diesen Stücken „Frau“ sein. Die Frau, in seinen Stücken sind nicht dazu, die Kinder zu gebären. Im *Zement* sieht die Frau die Kinder nicht als einziger Zweck ihres Lebens. In dem Stück, *Quartett*, will die Frau nicht Kinder gebären, in *Verkommenes Ufer*, *Medeamaterial*, *Landschaft mit Argonauten*, tötet die Frau ihre Kinder. In seinen Stücken versucht Müller auch den Mythos der Mutterschaft zu brechen.

Verkommenes Ufer, *Medeamaterial*, *Landschaft mit Argonauten* ist in drei Teilen geteilt. Der erste Teil zeigt die Entwicklung der modernen Welt, der zweite Teil ist eine emotionale Darstellung der Zerstörung, die endgültige Zerstörung findet statt, als die Frau empörend die sogenannte Menschheit zerstört. Im dritten Teil, bleibt nur:

AUS DEM LEBEN EINES MANNES
Erinnerung an eine Panzerschlacht ²¹⁹

²¹⁵ Vanovitch, Katherine: *Female Roles in East German Drama 1949-1977*, Peter Lang, Frankfurt/M., Bern, 1982, S. 119.

²¹⁶ Müller, Heiner, *Quartett*, Verlag der Autoren, 1982, S. 30.

²¹⁷ Müller, Heiner, *Hamletmaschine*, Rotbuch Verlag, 1978, S. 548.

²¹⁸ Ibid, S. 548

²¹⁹ Müller, Heiner, *Herzstück*, Rotbuch Verlag Berlin, 10.-13. tausend 1989, S. 99.

3.2 Die Aufführung des Stückes:

Die Struktur des Stückes war offen, so hatten die Schauspieler keine Ahnung, wie sie dadurch gehen können. Der Inhalt war auch problematisch als sie keinen Zusammenhang zwischen den Teilen sahen. Viele Wörter waren ihnen nicht bekannt. Durch Gespräche und lange Diskussionen mit dem Übersetzer und dem Regisseur versuchten sie den Text zu verstehen. Für die Zuschauer gab es den ins Hindi übersetzte Text und die Meinungen der Beteiligten zu Heiner Müller und zu der Inszenierung des Stückes in der Broschüre.

Das Bühnenbild war von Stephan Suschke, woran in den fünfzig Minuten langen Aufführungen sich nichts änderte. Überall auf der Bühne gab es Zeitungen, auf dem Boden, an der Wand. Dieses Bühnenbild sollte auf die „Medien-Welt“ hinweisen. Stephan Suschke sagte in einem Interview mit Utpal K Banerjee: „Its structure is a reaction and opposition to change of perceptions, forced on the masses by new media“.²²⁰ Aber welche Perspektive mit den neuen Medien eröffnet werden müsste, wird nicht dargestellt. Vielleicht ist die Aufführung eine allgemeine Darstellung der modernen Welt, die eigentlich eine „Medien-Welt“ ist. Wegen des Bühnenbildes sah es als ein Stück aus das, in „Nirgendwo“ gespielt. Die Bühne ist gut ausgeglichen, und wurde sehr gut gebraucht. Das Kostüm war auch unverändert durch die Inszenierung, und es war indisch. Die Schauspieler trugen graue Kurta und schwarze Hosen und rote Tuch; die Schauspielerinnen waren in orangen und grünen Saris bekleidet. Das Kostüm machte die Aufführung realistisch. Man könnte sagen, dass wegen Saris und Kurta Pyjamas die Charakteren „real“ aussahen. In anderen Inszenierungen des Stückes war das Kostüm nicht so realistisch. Hier versuche ich kein Vergleich der verschiedenen Inszenierungen des Stückes zu machen, aber versuche lediglich verschiedene Perspektiven herauszubringen. David Barnett beschreibt das Kostüm bei der Uraufführung in Bochum²²¹ 1983 folglich: „Jason wore a leather jacket, no shirt, trousers and a bald latex mask that covered his whole head. Facial expression was impossible; the only movement that was barely perceptible was that of the mouth and the eyes (...) Medea’s mask, on the other hand, was the conscious ‘uglification’ of the make-up artist. The make up was not grotesque, it merely accented Medea’s age and the loss of her looks

²²⁰ Banerjee, K. Utpal, „Poetic Theater of the Future“, in: Pioneer. 20.11.2001.

²²¹ Der Regisseuren der Uraufführung des Stückes, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* waren Manfred Karge und Matthias Langhoff. Karge spielte selbst die Rolle Jasons und Kirsten Dene war ‚Medea‘.

in an artificial way”.²²² In DDR-Erstaufführung²²³ tauchte Medea in exotischem Kostüm auf. David Barnett meinte dazu: “The exotic costum suggested Medea’s ‘foreignness’ to the audience and defined her as an uprooted bride”.²²⁴ In der Aufführung in Delhi spielten sieben Schauspieler die Rolle Jasons, und sieben Schauspielerinnen die Rolle Medeas, und zwei die Rolle der Kinder. Sie alle waren alltägliches kleidung angezogen. Nur im letzten Teil hatten die Schauspieler (Männer) ihr Gesichten weiss gemalt.

Bhaskar Chandravarkar, der die Musik für die Delhi-Aufführung komponiert hatte, ist der Meinung: „It’s about death and destruction depicting Europe’s crisis of civilisation. Beginning with throwaway material, it’s symbolic of rejection: of life, culture, language and values”.²²⁵ Chandravarkars Meinung ähnelt der Meinung Johannes Birringers, dessen Einsicht David Barnett in seiner Arbeit vorstellt. Nach Johannes Birringer ist der Teil *Landschaft mit Argonauten* „(...) a recognizably postmodern scene of a culture suffused with self-hatred and an ecstatic consumption of the technology of the lifeworld to its end”.²²⁶ Birringer sah das Stück als Endzeit der postmodernen, technologischen Welt. Dieser Selbst-Hass ist eine Form der Ablehnung, den Chandravarkar zum Ausdruck bracht. Nach ihm ist das Stück eine Ablehnung des Lebens. Er sieht das Stück im europäischan Kontext, aber er hat ausser moderner europäischer Musik, auch „Manipuri laments“, „Bengali lullabies“, und „Japanese Cheng Musik“ für das Stück.

Müller hat für dieses Stück die Montagetechnik benutzt. Die drei Teilen des Stückes sind mit einander wie „additive Szenefolge“ verbunden.²²⁷

Die erste Szene: Die Aufführung beginnt mit einem Musikstück und einem Lied, dann wurde der Titel des ersten Teils, Sahil aur Ujad“ angekündigt. Das Licht ist blau. Zeitungen überall, die Frauen und Männer sind versteckt unter den Zeitungen. Man sieht die Hälfte der Hände und Teile der Beine. Diese Szene ist eine Beschreibung eines Ufers, einer modernen Stadt, der Armut,

²²² Barnett, David, *Literatur versus Theater*. Peter Lang, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, 1998, S. 229-230.

²²³ Die DDR-Erstaufführung des Stückes *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* fand in Berlin am 10. November 1986 statt. Der Regisseur war Konwitschny. Die sechzigjährige Schauspielerin, Hanneliese Shantin aus Rostock spielte die Rolle von Medea.

²²⁴ Ibid, S. 236.

²²⁵ Banerjee, K. Utpal, “Poetic Theater of the Future” in *Pioneer*, 20.11.2001.

²²⁶ Ibid, S. 222.

²²⁷ Ibid, S. 223.

der modernen Frau, der Argonauten, der Weiber von Kolchis und Medeas. Der Text ist zwischen den Schauspielern und den Schauspielerinnen aufgeteilt. Sie beschreiben die Szene und ihre Stimme ist ‚flach‘. Einige Dialogen wurden betont, wie, z.B.

यह वृक्ष नहीं बढ़ेगा मुझसे ऊपर²²⁸

संभोग करो आज प्रीतम प्यारे²²⁹

Diese zwei Zeilen sind im Originaltext in Blockschrift geschrieben, vielleicht ist es eine Regieanweisung vom Dramatiker, der der Regisseur hier gefolgt ist. Die Perspektive des Regisseurs wurde im Lachen der Männer sichtbar,

अपने नालो से
जनती रहती है बच्चे बच्चे बच्चे²³⁰

Der Regisseur, der in einem Gespräch sagt, dass er das Stück wegen der Armut und Frauenfrage in Indien relevant fand, hat hier die zwei Fragen zu verbinden versucht. Hier kann es die Vorstellung der zwei Aspekte zusammen sein.

Die zweite Szene: Alle drei Teile sind unabhängig voneinander. Mit diesen Zeilen aus der ersten Szene,

और थल पर – समुद्र तल पर–
मीडिया – बाहों में सिमटा उसका
नन्हा भाई –
वो गहन विषो की ज्ञाता – विदुषी²³¹

kommen die Schauspielerinnen nach Vorne auf der Bühne. Es wird geschlagen (man hört es), die nächste Szene, „Silsila – e – Medea“ wurde von Schauspielern angekündigt. Sieben Frauen, vier, vorne stehen sind ‚Medea‘, drei, hintern stehen, ‚kaniz‘. Das Bühnenbild ist gleich. In dieser Szene gibt es nur eine Requisit mehr, die Spiegel, die in verschiedenen Formen an den Wänden der Bühne, aufgehängt wurden. ‚Medea‘ wurde als kollektive Stimme der Frauen von sieben Schauspielerinnen und ‚Jason‘ als

²²⁸ DIESER BAUM WIRD MICH NICHT ÜBERWACHSEN. In: Müller, Heiner, Herzstück, VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN, Rotbuch Verlag, Berlin, 1989, S. 91.

²²⁹ STOSS MICH KOMM SÜSSER, in: Ibid, S. 91.

²³⁰ Kinder ausstossend in Schüben gegen den Anmarsch der Würmer, in: Ibid, S. 91.

²³¹ Auf dem Grund aber Medea den zerstückten/ Bruder im Arm Die Kennerin/ Der Gifte, in: Ibid, S. 92.

kollektive Stimme der Männer von sieben Schauspielern dargestellt. Sie begenen einander, konfrontieren einander, es gibt eine Spannung zwischen beiden kollektiven Stimmen, dann gehen die Männer im Dunklen auf die Bühne. Es gibt kein Auftreten/Abtreten von der Bühne.

Diese Szene ist nicht in traditioneller dramatischer Form dargestellt. Es gibt nicht eine Medea und einen Jason, sondern sie als kollektive Stimmen auf die Bühne kommen. Die Dialogen sind im Chorus, sie klingeln flach. Neben dem Geschlechteskampf zeigt diese Szene die Gewalttätigkeit der Gesellschaft durch rote Farbe. Die Frauen im Stück rote Hände haben, und sie ihre Hände sehr oft zeigen. Die Männer tragen rote Tücher um ihren Schultern. Auf der einen Seite stellt diese Szene in der Gesellschaft existierende Gewalt dar, auf anderer Seite zeigt sie auch, wie Männer Frauen für ihren Zweck benutzen. Medeas Monolog zeigt die Konflikte einer Person, die Konflikte mit sich, und auch mit der Gesellschaft.

Dieser Teil ist wie ein musikalischer Text, wo die Wörter, wie sie gesprochen werden, ein Rythmus haben. Die Sprache geht auf und ab und der Schluss kommt wie ein musikalisches Stück auf hört. Diese Szene stellt alle Emotionen des Individuums dar: Liebe, Hass, Rache, Schrecken, Schuld, Unschuld und Hilflosigkeit.

Die Dritte Szene: Die Bühne bleibt unverändert. Die Frauen sitzen still, ihre Köpfe sind von Teilen ihres Saris bedeckt. Die Männer sind versteckt unter den Zeitungen. Sie stehen Einer nach dem Anderen auf. Dieser Teil ist in der ersten Person geschrieben. In der Aufführung wurde ‚Ich‘ als ‚kollektives Ich‘ dargestellt. Die Männer sind wie Leichen. Sie stehen da, erzählen einen Teil der Geschichte und sterben.

In der Inszenierung des Stücks in Delhi war *Medeamaterial* zentral. Auch in zwei Aufführungen des Stückes in Bochum und Berlin²³² auch wurde der mittlere Teil des Stückes der Hauptteil. David Barnett sagt, „The center-piece, *Medeamaterial*, is the part which acts as a focus, the part around which all turns. It is augmented by the elements found on either side, rather than being dominated by them”.²³³ In der Aufführung des Stückes in Delhi dominierte der mittlere Teil. Daher ist es wichtig zu sehen wie die zentrale Figur ‚Medea‘ in der Inszenierung in Delhi dargestellt

²³² In der Uraufführung des Stückes in Bochum 1983, und in der Erstaufführung des Stückes in Berlin 1987.

²³³ Barnett, David, *Literatur versus Theater*, Peter Lang, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, 1998, S. 223.

wurde. Die drei möglichen Kategorien, worunter der Charakter Medeas analysiert werden könnte, sind: psychologisch, mythisch und modern. Die Reaktionen der Schauspieler zeigen, dass sie sich psychologisch und im heutigen Kontext mit der Figur identifizieren konnten. Der mythische Aspekt der Figur wurde nicht betont. Die Reaktion der Zuschauer ist mir nicht bekannt. Aber die Rezensionen in der Zeitungen sprechen hauptsächlich über *Medeamaterial*. Eine gemischte Reaktion der Rezensionen wurde, dass das Stück poetisch, modern, urban, eine Mischung der Realität und des Mythos war. G. George, in seinem Artikel, 'Juxtaposition of Myth and Reality' schreibt, „For many who saw Heiner Müller's *Medea Material* staged in Hindi (...), it was a bridge too far, an intellectual challenge demanding too much by way of a response. Accentuating the demanding nature of the play was Ram Gopal Bajaj's highly erudite Hindi but then that is the only way to translate Müller”.²³⁴ Nach der Aufführung der Stücken, gab es Rezensionen darüber in verschiedenen Zeitungen. Romesh Chander schrieb über die Aufführung von *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* unter dem Titel, 'A dash of India in German Theater: "A most beautiful verse play, beautifully translated by Ram Gopal Bajaj in a language that catches the power of poetry and the German analogies changed to those matching the Indian ethos".(...) Stephan Suschke's production is one of the best aesthetic experiments that we have had for a long time".²³⁵ Romesh Chander erwähnte auch die Komposition des Stückes und die körperliche Bewegung der Schauspieler merkwürdig. Utpal K. Banerjee schrieb in seiner Rezension, dass die Zukunft dem poetischen Theater gehört. Er schreibt, „Müllers description is not limited to Western countries, but also finds echo in the saturated confines of urban India“.²³⁶ Banerjee rezensiert die Aufführung des Stückes als eine Darstellung der Städte Indiens.

3.3 Eine Kritik der Inszenierung: Müller hat auf die Möglichkeiten der Aufführung des Stückes hindeutet: „Der Text braucht den Naturalismus der Szene. VERKOMMENES UFER kann bei laufenden Betrieb in einer Peepshow gezeigt werden, MEDEAMATERIAL an einem See bei Straussberg, der ein verschlammter Swimmingpool in Beverly Hills oder die Badeanstalt einer Nervenklinik ist. Wie MAUSER eine Gesellschaft der Grenzüberschreitung, in der ein zum Tod Verurteilter seinen wirklichen Tod auf der Bühne zur kollektiven Erfahrung machen kann, setzt LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN die Katastrophen

²³⁴ George, G., "Juxtaposition of Myth and Reality", in: Statesman, 16.11.2001.

²³⁵ Chander, Romesh, "A dash of India in German Theater", in: The Hindu, 23.11.2001.

²³⁶ Banerjee, K. Utpal, "Poetic Theater of the Future", in: Pioneer, 20.11.2001.

vorraus, an denen die Menschheit arbeitet. (...) Wie in jeder Landschaft ist das Ich in diesem Text kollektiv. Die Gleichzeitigkeit der drei Textteile kann beliebig dargestellt werden“. (H p 101)

Das Bühnenbild in der Delhi-Inszenierung war abstrakt. Es gab Zeitungen überall. Nach dem Regisseur symbolisierten die Zeitungen die ‚Medien-Welt‘. Welche Zeit und welcher Ort geschildert wurde ist nicht klar. Vielleicht stellte Stephan Suschke das Stück im globalen Kontext dar. Der Text des Stückes wurde meistens flach gesprochen und wurde als eine kollektive Stimme dargestellt. Müller legt in einem Gespräch mit Marianne Streisand dar: „Mein Text ist ein Telefonbuch und so muss er vorgetragen werden, dann versteht ihn jeder. (...) Denn das ist eine Erfahrung, die man mit einem fremden Material macht“.²³⁷

Der mittlere Teil des Stückes war eher begreifbar in der Aufführung als die zwei anderen. Die Unterschiede zwischen den Teilen waren folgende: Die Sprache des ersten und dritten Teils ist sanskritisierte Hindi, der mittlere Teil hat viele Wörter aus dem Urdu. Der zweite Unterschied liegt im Stil. Der erste und dritte Teile sind in Beschreibungs- und Erzählformen, der mittlere Teil ist ein Dialog oder Monolog. Daher liess sich der Teil *Medeamaterial* den Zuschauern und auch den Schauspielern besser kommunizieren. Müller sagt in einem Gespräch mit Ruth Berghaus: „Er (Robert Wilson) hat sich schon auseinandergesetzt mit dem Text bei der *Hamletmaschine*, aber er hat nie versucht, ihn zu interpretieren, hat auch nie versucht zu verstehen, was ihm fremd ist. Das Fremd lässt er als Fremdes gelten. Das ist ein Ausgangspunkt. Es bleibt ein Rest, der Text wird nicht aufgebrochen oder zerbrochen und neu zusammengesetzt in einem Probenprozess“.²³⁸ Ihm hatte Robert Wilson's Auseinsetzung mit dem Stück, *Die Hamletmaschine* sehr gefallen, weil Wilson den Text nicht zerbroch. Er liess das Fremde als Fremdes galten. Auch in der Inszenierung des Stückes in Delhi wurde der Text nicht zerbrochen. Das Fremde blieb als Fremdes in der Aufführung. In der Übersetzung wurde der Text nicht verändert. In einem informellen Gespräch mit mir war eine Theaterperson, Srikant Kishor der Meinung, dass wenn er die ‚Medea-Geschichte‘ kannte, dann vielleicht er das Stück verstanden hätte. Jedoch wurde die ‚Medea-Geschichte‘ als Geschichte einer Frau verstanden. Jedoch ist es ungewöhnlich, dass der Übersetzer im Text alle fremde

²³⁷ Streisand, Marianne, „Theater der sozialen Phantasie und der geschichtlichen Erfahrung“ in *Sinn und Form*, 35. Jahr, 5. Heft, 1983. S. 1060.

²³⁸ Neef, Sigfried, „Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch“, in: *Sinn und Form*, 41. Jahr, 1989, 1. Heft, S.114 -131.

Elemente bewahrt, aber an einige Stelle benutzt er einige Wörter, die kulturgebunden (in Indien) sind, z.B. Im ersten Teil:

सिंगड़ी पर भपा रही है भोजन भात²³⁹

Im dritten Teil

महा बम विस्फोट हि शिष्यते²⁴⁰

In diesem Teil wurden die Wörter wie Bharat Bhushan, Dara Singh, Gurudev auch gebraucht. Durch den Gebrauch dieser Wörter wurde das Stück, das sonst in einem globalen Kontext gesehen wurde, lokalisiert.

Die Übersetzung des Stückes muss ausführlich analysiert werden, um die Rezeption des Stückes in Indien zu betrachten. Der Text ist wichtig in Müllers Dramen, als, wie Bernhard Greiner fest legt, in Müllers Stücke ist „Vorgang (events on Stage) not the doubling of Beschreibung (the text). The two should remain discrete yet simultaneously on stage“.²⁴¹ Der Text und sein Vorgang beide sind wichtig bei Müller. Daher ist es wichtig, die Überstezung des Stückes in Bezug auf die Aufführung des Stückes zu analysieren.

²³⁹ Aufplatzt Ihre Weiber stellen das Essen warm, In: Müller, Heiner, Herzstück, VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN, Rotbuch Verlag, Berlin, 1989, S. 91.

²⁴⁰ AWS BLEIBT ABER STIFTEN DIE BOMBEN, in: Ibd, S. 99.

²⁴¹ Zitiert nach, Barnett, David, *Literatur versus Theater*, Peter Lang, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, 1998, S. 21.

Schlussbemerkung

In der DDR wurde die Literatur von der Staatspolitik stark geregelt. Die Kultur- und Literaturpolitik der DDR betonte das Prinzip des sozialistischen Realismus und speziell die Forderung der Volksverbundenheit der Kunst. Die Autoren, die nicht in den Rahmen der Staatspolitik hineinpassten, wurden zensiert und sogar verboten. Heiner Müller musste eine Selbstkritik für sein Stück, *Die Umsiedlerin* schreiben, weil es vom Staat als „konterrevolutionär“, „antihumanistisch“ und antikommunistisch gesehen wurde. In den 60er Jahren schrieb Müller die Stücke, die auf der Mythologie basiert sind, weil er ‚Stalin‘ nicht öffentlich kritisieren durfte. Aber die Mehrheit von diesen Werken wurden in der DDR wegen ihrem hohen Abstraktionsgrads verboten und sie wurden dann aus dem gleichen Grund in Westen aufgeführt. Müller sah in seinen Werken die Antike in einer neuen Perspektive. Seine Werke sind Vertreter einer fortschrittlichen Tradition. In seiner Interpretation der Antike bricht Müller mit der bisherigen Tradition der Rezeption von Mythologie. Er sieht die Antike im sozialistischen, realistischen Rahmen. Für ihn ist die in der Mythologie dargestellte „historische“ Epoche der Anfang der Klassengesellschaft. Die mythologischen Figuren werden in den Werken von Müller nicht als Helden dargestellt. In seinen Werken erhält der produktiv tätige Mensch eine zentrale Stellung. Müller befreit die mythologische Figuren von ihrer heldenhaften Identität, die sie in den originalen Stücken haben. Für ihn ist die Tat wichtig, nicht das Individuum. Wenn wir die Helden der Vergangenheit ehren, und in der Gegenwart die Kollektivität unterstützen, dann ist dies wie ein Widerspruch. Wenn Müller das heldenhafte Bild der mythologischen Heoren zerstört, und die geschichtlichen Figuren (z.B. in *Germania Tod in Berlin*) als „Gespenst“ darstellt, beabsichtigt Müller diesen Widerspruch zu beseitigen. Müller zerstört das Bild des Helden der heroischen Figuren, zeigt die Brutalität der antiken Welt, die sonst als eine harmonische Welt dargestellt wird. In *Germania Tod in Berlin* hat Müller die Heldensage entmythisiert und die Moderne mythisiert. „Die Nibelungen“, ein Symbol der „deutschen Tugend“ sind in seiner Darstellung nicht heroisch. Statt dessen vollbringen sie ihre Taten auf dem Schlachtfeld wie „normale Soldaten“. Die alltägliche Figur, „Hilse“ tranzendiert die Zeit durch seine Erfahrungen vom Anfang der Zivilisation bis heute. *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* erzählt die Geschichte von Medea, die in dem Stück ohne eine Änderung präsentiert wird. Medea gehört zur mythologischen Welt, aber sie ist noch relevant. Die moderne Sprache wandelt sie in eine zeitliche Figur um.

Müller schreibt seine Stücke mit einem mythischen Bewusstsein und ersetzt „Kommunikation durch Manipulation“.²⁴² In einem Gespräch über das Publikum sagt Müller: „Man muss jetzt möglichst viele Punkte gleichzeitig bringen, so dass die Leute in einem Wahlzwang kommen. D.h., sie können vielleicht gar nicht mehr wählen, aber sie müssen schnell entscheiden, was sie sich zuerst aufpacken. Und es geht nicht mehr einfach so, dass man ihnen eine Information gibt und sagt, jetzt gibt es aber auch noch das. Es geht, glaube ich, nur noch mit Überschwemmungen“.²⁴³ Durch seine Stücke konfrontiert Müller den Zuschauer mit viele Punkte gleichzeitig. Es ist wichtig, seine Manipulationsstrategie zu verstehen, um seine Dramaturgie zu begreifen. Müller lehnt den linearen Begriff der Zeit ab und schreibt seine Stücke in der „Zirkularität“ der Zeit. So kann er viele Ereignisse gleichzeitig darstellen, die Konflikte einer Person und einer Gesellschaft in einem Augenblick zeigen, die Mehrdeutigkeit eines Thema in wenigen Worten festlegen. Der nicht-linear Begriff der Zeit befreit das Material in seinen Werken von den Gesetzen der Zeitlichkeit. Müller benutzt die Stoffe, die schon gegeben sind, als das Material in seinen Stücken. So erzählt er keine neuen Geschichten, sondern stellt neue Dimensionen der gegebenen Geschichten dar. Er benutzt die Literatur, die Geschichte, die Mythologie als Stoff in seinen Werken. Dieser Gebrauch der gegebenen Stoffen zeigt, dass Müller annimmt, dass die Literatur, Geschichte und Mythologie den Zuschauern bekannt ist. Rüdiger Bernhardt akzentuiert: „Müller verlangt nicht den mitdenkenden Zuschauer, sondern (...) es wird von ihm der Mitschöpfende verlangt. Das bedeutet aber, dass diesem Zuschauer ein Reservoir an geschichtlichem Wissen, ästhetisch-künstlerischer Entwicklung, Methodenkenntnis und Sprachbewusstsein zur Verfügung stehen muss, wie es sich zwar in Ansätzen entwickelt hat, aber wohl kaum in seiner Gesamtheit zu jeder Zeit abrufbar ist“.²⁴⁴ In seiner Darstellung wird das Material nicht empirisch kalkuliert gebraucht, sondern er ist im Konflikt gegen den Text, den er benutzt. Müller teilt mit: „You can't write a play with your intellect. I can only understand the material or text by fighting it“.²⁴⁵ Müller beabsichtigt eine Spannung zwischen seinen Stücken und den Zuschauern. Er schafft keine Heldenfiguren in seinen Werken. Eigentlich tragen seine Figuren keine Namen. Sie sind Typen, z. B. „Maurer“, „Kommunist“, „Nazi“,

²⁴² Waldeck, Gunnar Müller, *Heiner Müller, In: Literatur der DDR II. Einzeldarstellung*, Volk und Wissen, Volkseigner Verlag, Berlin, 1979, S. 221.

²⁴³ Zitiert nach, Steinbach, Dietrich (Hrsg.), *Heiner Müller. Germania Tod in Berlin. Der Auftrag*, Ernst Klett Schulbuchverlag, Stuttgart, 1983, S. 84.

²⁴⁴ Scheid, Judith R. (Hrsg.), *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*, Ernst Klett, Stuttgart, 1981, S. 60-61.

²⁴⁵ Sylvere Lotringer (Hrsg.), (Schütze, Bernard & Catherine (Übersetzer) , *HEINER MÜLLER. Germania*, Semiotext (e), Foreign Agent Series, 1990, S. 73.

„Kinder“, „Bäcker“ (in *Germania Tod in Berlin*). In *Germania Tod in Berlin* braucht man keine Bekanntschaft mit den Figuren zu machen, da diese Typen bekannt sind. In dem Stück *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* befreit Müller die gegebene Situation in den zwei Teilen des Stücks von dem kulturgebundenen Subjekt und stellt die Geschichte der Zerstörung objektiv dar. So wurde er in der Handlung seiner Stücke „universal“. Eine Geschichte ist „universal“, als sie von den Grenzen der Zeit, des Ortes und der Kultur einer bestimmten Gesellschaft befreit wird. Für den Befreiungsakt muss ein Stück alle gegebenen Grenzen transzendieren.

In der Inszenierung des Stückes, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* in Delhi, wurden den ersten und dritten Teile nicht so verständlich wie der mittlere Teil. Die Medea-Geschichte war das zentrale Thema in dieser Aufführung. Müller definierte den Mythos in seiner Autobiographie als eine internationale Sprache. In Indien wurde die Medea-Geschichte im heutigen Kontext mit dem Geschlechteskampf, den Immigrationsproblemen, der Identitätsfrage verbunden. Wie der erste und dritte Teile interpretiert wurden, war nicht so klar, wegen der sanskritisierten (hohen gebildeten) Sprache (Hindi). Stephan Suschke, der Regisseur, stellte die Zeit und den Raum der Inszenierung als die Zeit und Raum des Theaters dar. Er war der Meinung: „The structure of the play is open. That is the base for different possibilities of interpretation. The places of three parts are not determined; it's the space of the mind games, the space of the bodies, that's why the space of the play is the theater“.²⁴⁶ Jedoch im Video der Inszenierung merkte ich, dass die Aufführung manchmal Indien und manchmal Europa darstellte. Das Theater des Todes ist die Zukunft der Welt. Die Figuren, mit den bemalten Gesichtern (Männer) stehen auf, sagen ihren Teil des Dialogs und dann sterben sie. So stellt die Inszenierung die Endzeit dar. Besonders problematisch war die dritte Szene bei der Inszenierung. Sie konnte nicht die Zuschauer im Raum und in der Zeit des Theaters halten, noch konnte sie die Zuschauer in der Reise durch die Landschaft mitnehmen. Der Grund kann das Problem mit der Struktur des Stücks sein, oder mit der Sprache, die schwer zu verstehen war, oder die Tatsache, dass die Schauspieler den Text nicht ganz verstanden hatten.

Diese Inszenierung sollte dazu dienen, den Dramatiker und seine Dramaturgie in Indien vorzustellen. Die Aufführung des Stückes, *Die Hamletmaschine* folgte dieser Inszenierung. Es bleibt noch

²⁴⁶ Die Broschüre, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*, New Delhi, 2001.

abzuwarten, wie Heiner Müller und seine Dramaturgie in der Praxis in Delhi und in Indien angenommen wird.

Die Sprache ist ein wichtiges Element in den Werken von Müller. Seine Stücke sind in Versen geschrieben. Sie ist einfach aber reich im Ausdruck und hat einen Rhythmus. Georg Wieghaus bemerkt: „Heiner Müllers Sprache ist gestisch, d.h. sie transportiert Haltungen und Vorgänge nicht nur über ihre Bedeutungsebene, sondern lässt diese darüber hinaus sinnlich erlebbar, ja körperlich werden durch ihren spezifischen Rhythmus“.²⁴⁷ *In Germania Tod in Berlin*, in der Szene, „DIE BRÜDER 2“,

KOMMUNIST: Das sind die Panzer. Der Spuk ist vorbei.
Und ihr bleibt, wo ihr hingehört.²⁴⁸

Diese Zeilen sind nicht in Versen geschrieben, aber haben einen eigenen Rhythmus und in wenigen, einfachen Wörtern schildern sie die Realität des Arbeiteraufstandes. Müllers Sprache ist bildhaft, und handlungsorientiert, ein Beispiel davon ist der folgende Monolog von Medea.

MEDEA: Jetzt tritt der Bräutigam ins Brautgemach
Jetzt legt er seiner jungen Braut zu füssen
Das Brautkleid der Barbarin das Brautgeschenk
Getränkt mit meinem Schweiss der Unterwerfung
Jetzt spreitzt sie sich die Hure vor dem Spiegel
Jetzt schliesst das Gold von Kolchis ihr die Poren
Pflanzt einen Wald von Messern ihr ins Fleisch
Das Brautkleid der Barbarin freiert Hochzeit²⁴⁹

Heiner Müller wurde als ein Dichter der Theaterwelt angesehen. Ram Gopal Bajaj meint: „After Rilke, Heiner Müller is the greatest poet of Germany who wrote with a modern outlook, we cannot compare him with any other poet for his contemporary subjects and problems relating to human life“.²⁵⁰ Seine Sprache hat eine aussergewöhnliche Kraft. Einige seiner Stücke sind nur eine Seite lang, aber sie können ausgedehnt werden. Das Stück, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* enthält nur 11 Seiten, aber in Delhi wurde die Inszenierung 50-Minuten lang.

²⁴⁷ Wieghaus, George, *Heiner Müller*, Autorenbücher Verlag, 1982, S. 58.

²⁴⁸ Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin*, Rotbuch Verlag, 1977, S. 371.

²⁴⁹ Müller, Heiner, *Herzstück*, Rotbuch Verlag Berlin, 10.-13. tausend 1989, S. 96.

²⁵⁰ Die Broschüre, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*, New Delhi, 2001.

Die Übersetzung des Stückes *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten* auf Hindi wurde von den Kritikern hochgeschätzt. Aber das Problem mit dem übersetzten Text ist dies, dass er dem Rythmus des Originaltextes nicht folgt. Ein weiteres Problem mit der Überstezung ist, dass sie sich nicht entscheiden konnte, wann sie sich mit der westlichen Tradition und wann mit der indischen Tradition beladen sollte. Einige Ausdrücke im Text sind sehr „indisch“, ansonsten bewahrt der Text seine fremden Elemente.

Die Inszenierung des Stückes wurde als etwas neues in Delhis Theater rezipiert. Müller würde als Brechts Nachfolger gesehen. Aber noch sucht man die Sprache, in die man die Stücke von Müller übersetzen kann. Dann kommt die Frage der „Spielbarkeit“ oder „Nichtspielbarkeit“ seiner Stücke, die Frage der Dramaturgie. Müllers Dramaturgie fördert die Teilnahme der Zuschauer. Auch die tarditionellen Dramaformen in Indien schaffen in ihren Aufführungen einen Platz für die Teilnahme der Zuschauer. Eine Untersuchung der Technik dieser Dramaformen wird vielleicht bei der um die Suche nach einer neuen Theatralität für die Inszenierung der Stücke von Heiner Müller helfen.

Als nächste Stufe meiner Auseinandersetzung mit Heiner Müller beabsichtige ich, die Rolle der Sprache in den Werken von Heiner Müller und die Übersetzung seiner Werke ins Hindi zu erforschen.

Anhang 1

Ein Interview mit Stephan Suschke per E-Mail (Regisseur des aufgeführten Stücks, *Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten*, in Delhi 2001)

Im Jahr 2000 haben Sie mit einem Stück, "The Resistable Rise of Arturo Ui" von Brecht, an dem "German Festival in India" teilgenommen. Heiner Mueller war der Regisseur dieser Produktion. Dann das naechste Jahr sind Sie mit einem Stueck von Heiner Mueller heir gekommen. Haben Sie das bewusst gemacht, oder war es ein Zufall, dass Sie erst mit einem Stück von Brecht hier waren, das von Mueller bei Regie geführt wurde, und dann, mit dem Stück "Verkommenes Ufer", "Medeamaterial", "Landschaft mit Argonauten", das von Müller geschrieben wurde?

Während des Festivals habe ich in Delhi, Kalkutta und Bombay Vorträge über das Berliner Ensemble und Heiner Müller gehalten. Dadurch ist ein Kontakt zustande gekommen mit dem damaligen Leiter der Schauspielschule Prof. Ram Gopal Bajaj. Ich erzählte ihm, dass mich eine Arbeit in Indien sehr interessiert – das Interesse war gegenseitig. Es gab den gemeinsamen Wunsch, daß ich an der Schauspielschule inszeniere. Das Goethe-Institut Neu Delhi unter dem damaligen Leiter Tilman Waldruff und dem Programmdirektor Peter Sewitz war extrem kooperativ bei der Organisation und besonders bei der Finanzierung, so dass ich schon ein reichliches halbes Jahr später in Indien arbeiten konnte.

Warum wählten Sie "Verkommenes Ufer", "Medeamaterial", "Landschaft mit Argonauten" für die indischen Theaterstudenten ?

Prof. Bajaj wollte, dass ich einen Heiner-Müller-Text inszeniere. Meine Wahl fiel auf *Verkommenes Ufer Medeamaterial Lanschaft mit Argonauten*, weil es ein universaler Text ist, und nach meinen oberflächlichen Erfahrungen mit Indien schien er viel mit indischen Problemen zu tun zu haben, vor allem der Rolle der Frau, der im ersten Teil beschriebenen Armut. Außerdem bietet er die Möglichkeit für sehr unterschiedliche Erfahrungen mit einer europäischen Spielweise, die Möglichkeit des Chores, aber auch einzelne schauspielerische Erfahrungen.

Sie haben dieses Stück mit Theaterleuten aus den USA und Polen auch bearbeitet. Wie unterschiedlich und wie ähnlich war Ihre Erfahrung während der Produktion in den USA, Polen und Indien?

Vorher hatte ich es nur in New York inszeniert, und als Hörspiel für die CBC Toronto (Kanada). Es gibt eine große Differenz der Probleme. Die Armut in den Vereinigten Staaten, ist eine ungleich privilegiertere als die Indien, auch die Probleme der Gleichberechtigung kann man kaum vergleichen. Es gab sehr viel mehr Diskussionen mit den Schauspielern in Delhi über das Stück und die Probleme, die darin behandelt werden als in New York – auch mehr Widerstand, was ich aber nicht als unproduktiv fand. Es fiel den Schauspielern schwerer sich dem kollektiven Prozeß, der kollektiven Erfahrung zu öffnen.

Meinen Sie, dass Heiner Müller immer noch heute relevant ist? Oder können nur seine letzten Werke wie "Verkommenes Ufer", "Medeamaterial", "Landschaft mit Argonauten" und "Hamletmaschine" heute aufgeführt werden?

Ich glaube, daß Heiner Müller noch relevant ist. Die Qualität seiner Texte besteht in der außergewöhnlichen Sprachkraft, aber auch darin, daß die dargestellten Stoffe/ Probleme vieler, nicht aller Stücke heute relevant, weil sie weiträumig und widersprüchlich gestaltet worden sind. Ein Stück wie DER AUFTRAG könnte man sofort in Indien aufführen.

Wie konzeptualisierten Sie "Verkommenes Ufer", "Medeamaterial", "Landschaft mit Argonauten" im Kontext Indiens?

Wir haben uns viel über die Situation in Indien unterhalten. Es gab ein sehr formalisiertes Spiel, das bestimmten Formen in Indien nicht so fern ist, auch die Musik und die Kostüme wurden durch indische Künstler gemacht. Da die Probleme allgemeingültig sind, brauchte man keine spezifische theatralische Übersetzung. Interessant war für mich die gemeinsame Arbeit an der Übersetzung aus dem Englischen in Hindi bzw. tw. Urdhu. Ich habe viel gelernt dabei über den Text.

Würden Sie bitte mitteilen, wie die Reaktion der Schauspieler zu der mythologischen Inhalt des Stückes war?

In den Gesprächen mit den Schauspielern ging es mir darum klar zu machen, daß die mythologischen Probleme keine mythologischen sind, sondern sehr allgemeine, die jeden betreffen. Das macht ja gerade die Verwendbarkeit des Mythos aus. Der Mythos ist ja auch eine Projektionsfläche, in die jeder individuelle bzw. gesellschaftliche Bezüge hineinlesen kann.

Heiner Mueller schreibt an einer Stelle in seiner Autobiographie, „Krieg ohne Schlacht“, "Das ist ja ein Grundproblem des deutschen Theaters, dass die Schauspieler nicht mit dem Füßen sprechen. Der Text kommt meistens nur aus dem Kopf." Wie haben Sie die Reaktion der Schauspieler während der Arbeit mit "Medeamaterial" in Indien gefunden?

Ich habe die Arbeit der Schauspieler, besonders ihre Ausbildung sehr geschätzt. Die körperliche Ausbildung ist viel besser als die der meisten europäischen. Sie waren extrem körperlich, etwas was man für die Arbeit sehr gut nutzen konnte.

An einer anderen Stelle in einem Gespräch mit Horst Laube, sagt Mueller: It is boring if an audience sits down and always agrees. And it is just as useless if the audience rejects everything". Was würden Sie über die Reaktion der Zuschauer in Indien sagen?

Ich habe nur zwei Vorstellungen miterlebt. Aber ich fand das indische Publikum sehr konzentriert, ich hatte auch in den Gesprächen, die ich nach den beiden Vorstellungen führte, den Eindruck, dass es nicht nur um ästhetische Probleme ging, sondern um existentielle.

Anhang 2

Ein informelles Gespräch mit Punam Girdhani (Schauspielerin, eine Teilnehmerin an Workshop über Heiner Müllers Stück, Die Hamletmaschine in Delhi, November 2001 und December 2002):

अपने हाइनर मुलर के नाटक "साहिल और उजाड़, सिलसिला-ए-मीडिया, नज़रों के चौखटों में आग्री के जहाज़ी बेड़े" का मंचन देखा था?

हाँ। मुझे समझ में नहीं आया। स्क्रिप्ट की भाषा बहुत मुश्किल थी। पर साथ-साथ ही हमारा एक्टर वर्कशॉप चल रहा था, जो कि दो भाग में सम्पन्न हुआ, नवम्बर 2001 और दिसम्बर 2002 में। इस वर्कशॉप के दौरान हमने हाइनर मुलर के लगभग सारे नाटकों का विडियो देखा। वर्कशॉप तीन हिस्सों में बंटा था – actor's workshop, director's workshop और जतंदेसंजवतरे workshop, translator's workshop में महेश एलकुंचवार, निलाभ, प्रयाग शुक्ल जैसी हस्तियों ने हिस्सा लिया था जिसमें एलकुंचवारजी का अनुवाद हाइनर मुलर के मूल नाटक के करीब था।

किस मायने में?

हाइनर मुलर की भाषा में एक rhythm है जिसे सिर्फ एलकुंचवार ही पकड़ पाए। जब मुलर के टेक्स्ट को और एलकुंचवार के अनुवाद को पढ़ा गया तो दोनों में ही एक-सा Rhythm था।

हाइनर मुलर को आप किस तरह से देखती हैं?

मुलर एक Political playwright हैं। मुझे ऐसा महसूस हुआ कि उनको एक Political playwright की तरह नहीं देखा जा रहा है।

मुलर के नाटक का भविष्य क्या है दिल्ली में?

सबसे पहली बात है कि मुलर को हिन्दी में अनुवाद करना ही मुश्किल है। फिर मुझे लगता है कि हबीब तनवीर को छोड़कर हमारे यहाँ ब्रेख्त को कोई नहीं समझ पाया है, फिर मुलर तो उनसे आगे की बात है।

Primäre Werke:

Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin*, Rotbuch Verlag, 1977.

Müller, Heiner, *Herzstück*, Rotbuch Verlag Berlin, 10.-13. tausend 1989.

Sekundäre Werke:

Agrawal, BMB: *Down Memory Lane*. National Institute of Performing Arts (NIPA) 2000.

Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. Zweite Auflage. MCMLXXXIV, J. B> Metzlerische Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1984.

Barnett, David: *Literatur versus Theatre, Textual problems and theatrical realization in the later plays of heiner Müller*, Peter Lang, Bern, berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, 1998.

Barthes, Roland, *Mythologies* (tr. Lavers, Anne.): Paladin Grafton Books, 1989.

Benjamin, Walter: „Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien“. In: *Gesammelte Schriften*. Band II. 1. Aufsätze, Essays, Vorträge. Suhrkamp, Frankfurt/M, 1977. S. 89-234.

Bennett, Tony: *Formalismus & Marxismus*. Neuthen & Co. Ltd., 1979.

Borchmeyer, Dieter & Žmegač (hrsg.): *Modern Literature in Grundbegriffen*. 2., neu bearbeitete Auflage, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1994.

Bulfinch, Thomas: *The Golden Age of Myth & Legend*. Wordsworth Editions Ltd., 1993.

Campbell, Joseph: *The inner reaches of outer space: metaphor as myth and as religion*. Harper & Row, Publishers, Inc. 1986.

Franzen, Erich: *Formen des modernen Dramas. Von der Illusionsbüzum Antitheater*. Verlag C. H. Beck, München, 3. unveränderte Auflage, 1974.

Fritsche, Susanne: *Die Mauer ist gefallen. Eine kleine Geschichte der DDR*. Carl Hanser Verlag, München, Wien, 2004.

Gaskell, Ronald: *Drama and Reality: the European theatre since Ibsen*. Routledge&Kegan Paul, London, 1972.

Glaser, H. A.: *Medea. Frauenehr-Kinds-mord-Emanzipation*, Peter Lang, Frankfurt/M., 2001.

Hasse, Horst (Hrsg.): *Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik, Volks und Wissen*, Volkseigner Verlag, Berlin, 1976.

Heiner Müller im Verlag der Autoren: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Theaterbibliothek. 2. Auflage, 1991.

Herder, Johann Gottfried: *Älteste Urkunde d. Menschengeschlechte* (Vgl. Sämtliche Werke, hg. V.B. Suphan, Bd. 6, (S. 193-530).

Heuermann, Hartmut: *MYTHOS. LITERATUR. GESELLSCHAFT. Mythokritische Analysen zur Geschichte des amerikanischen Romans*, Wilhelm Fink Verlag, 1988.

Jain, Nemichandra: *ASIDES. Themes in Contemporary Indian Theatre*. National School of Drama. Bahawalpur House, New Delhi, 2003.

Jürgen, Hans (Leiter): *Literatur der DDR. I. Einzeldarstellungen*. Volk und Wissen. Volkseigner Verlag, Berlin, 1974.

Jürgen, Hans (Leiter): *Literatur der DDR. II. Einzeldarstellungen*. Volk und Wissen. Volkseigner Verlag, Berlin, 1979.

Kearney, R. (1991): *Between Tradition and Utopia: "The Hermeneutical Problem of Myth,"* D. Wood (ed.) *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, London Routledge.

Klotz, Volker: *BERTOLT BRECHT VERSUCH ÜBER DAS WERK*, ÄTHENÄUM VERLAG, BAD HOMBURG V. D. H., 1971.

Kohlschmidt, Werner & Mohr, Wolfgang: *Reflexion der Deutschen. Literaturgeschichte. Zweiter Band*. L-O. Walter De Gruyter & Co. Berlin, 1965.

Krüger, Gerhard: *Mythisches Denken in der Gegenwart. Die gegenwart der Griechen im neuen Denken*. Festschr. F. H. G. Gadamer (1960) S. 117-122.

- Labrousse, Gerd; Wallace, Ian & Tate, Dennis (ed.): *Heiner Müller. Probleme und Perspektiven*. Amsterdamer Beiträge, 2000.
- Lévi – Strauss, C: *Myth and Meaning*, Routledge Classics, London and New York, 2001.
- Lichte, E. Fischer: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1993.
- Mercier, Vivian: „From Myth to Ideas – and Back”. In: Grasner, John (Hrsg.) *Ideas in the Drama*. Columbia University Press, 1964.
- Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Kiepenheuer & Witsch, Koeln, 1992.
- Müller, Heiner: *Geschichten aus der Produktion I. Stücke. Prosa. Gedichte. Protokolle*. Rotbuch/Verlag der Autoren, Berlin. Sonnabend 16. September 1950. 22. -24. Tausend, 1996.
- Müller, Heiner: *Geshichten aus der Produktion 2*, Rotbuch/Verlag der Autoren, 15.-18. Tausend, 1996.
- Murray, Alexander S.: *Who's who in Mythology* (Classical Guide to the Ancient World) Bracken Books. London. 1988.
- Nandan, Kanhaiyalal: *Natya Parivesh*. Shabdhar Publishers, 1981.
- Ralfs, Gunter (trans.): *Aristotle's Theory of Poetry & Fine Art*. Kalyani Pubilshers, Ludhiana, 1972.
- Rolf, Rohmer: “Two generations of post-Brechtian playwrights in the German Democratic Republic”. In: Kleber, Pia und Visser, Colin, *Re-Interpreting Brecht (his influence on contemporary drama and film)*, Cambridge University Press, 1990.
- Scharb, C. Bradley: *Politics and Change in East Germany. An Evaluation of Socialist Democracy*. Westview Press. Boulder, Colorado. 1984.
- Schillbrack, Kevin (ed.): *Thinking Through Myths. Philosophical Perspectives*. Routledge, London, New York. 2002.
- Schlegel, August Wilhelm, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Erster Teil. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1966.

Schlegel, A. W., *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Zweiter Teil. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1967.

Schwarzkopf, Oliver & Schuett Hans Dieter (Editor), *Heiner Müller 1929-1995. Bilder Eines Lebens*. Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin, 1996.

Spectaculum. 39. *Moderne Theaterstücke*, Suhrkamp Verlag, erste Auflage, 1984.

Subramaniam, D. R. (ed.): *The Plays of Girish Karnad. A Critical Assessment*. Gokula Radhika Publishers, Madurai, 2001.

Thapar, Romila: *śakuntalā. Texts, Readings, Histories*. Kali for Women, New Delhi, India. First Published 1999. Second impression, 2000.

Wieghaus, Georg: *Heiner Müller*, Autorenbücher Verlag, C. H. Beck, Verlg Edition, text + kritik, 1981.

Wilhelm Emrich: *Symbolinterpretation und Mythenforschung*, Euph. 47 (1953). S. 38-67, (wiederholt in : Emrich Protest u. Verheissung, 1960, S. 67-194).

Wolf, Christa: *Medea. Stimmen*. Deutschen Taschenbuch Verlag. 3. Auflage, August 1998.

Wolf, Christa: *Hierzulande. Andernorts. Erzählungen und andere Texte*. 1994-1998. Luchterhand. 1999.

Zeitschriften, Journals:

Arnold, Heinz Ludwig: Text + Kritik. Zeitschrift Literatur 73. Heiner Müller. Januar, 1982.

Banerjee, K. Utpal, "Poetic Theater of the Future". In: Pioneer. 20.11.2001.

Bernhardt, Ruedinger: "Antikrezeption bei Heiner Müller". In: Weimarer Beiträge. XXII. Jahrgang, I. 1976.

Bohrer, Karl Heinz, „Erwartungsangst und Erscheinungsschrecken. Die griechische Tragödie als Antizipation der modernen Epiphanie“. In: Merkur, 45. Jahrgang, 5. Heft, 1991. S. 371-381.

Chander, Romesh, "A dash of India in German Theater". In: The Hindu, 3.11.2001.

Dietzel, Ulrich, „Gespräch mit Heiner Müller“. In: Sinn und Form, 37. Jahrgang, 1. Heft, 1985. S. 1193-1217.

Domdey, Horst, „Mythos als Phrase oder die Sinnausstattung des Opfers. In: Merkur, 40. Jahrgang, 5. Heft, 1986. S. 403-412.

George, G., "Juxtaposition of Myth and Reality", In: Statesman, 16.11.2001.

Heise, Wolfgang, „Beispiel einer Lessing-Rezeption: Heiner Müller“. In: Neue Deutsche Literatur, 37. Jahrgang, 1. Heft, 1989. S. 91-100.

Hörnigk, Frank: "Zu Heiner Muellers Stück "Der Auftrag". In: Weimarer Beiträge, XXVII. Jahrgang I, 1981. S. 114-131. S. 129-155.

Koch, Hans: "Zur Kulturpolitik der SED". In: Weimarer Beiträge. XVIII. Jahrgang. 7. 1972. S. 5-13.

Nief, Siegfried, „Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch“. In: Sinn und Form 41. Jahr, 1. Heft, 1989, S. 114-131.

Streisand, Maria, „Theater der sozialen Phantasie und der geschichtlichen Erfahrung“. In: Sinn und Form, 35. Jahrgang, 5. Heft, 1983. S. 1058-1062.

Trisler, Christoph: Der Rückweg zum Mythos. In: Weimarer Beiträge. XIX. Jahrgang 7. 1973.

