

NORBERT OTTO EKE

„WAS IST. SPIELEN WIR WEITER?“
PRAKTIKEN DER ENTAUTOMATISIERUNG
IM THEATER HEINER MÜLLERS

No more heroes anymore – Spielabbrüche

Mitten im 4. Akt – der Durchmarsch des um ein Nichts Krieg führenden Fortinbras hat Hamlet soeben den letzten Anstoß zum Handeln gegeben („Von jetzt an malt mit Blut / Meine Gedanken, oder seid für nichts mehr gut.“¹) –, an diesem Wendepunkt des Stücks unterbricht Heiner Müller seine Inszenierung von Shakespeares *Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*.² Die Tragödienmaschinerie wird nach einer Spielzeit von 2 Stunden und 57 Minuten vorübergehend ausgesetzt. Als *mise en abyme* der elisabethanischen Tragödie breitet sich im Spiel um den im Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, Theorie (des Neuen) und Praxis (des Alten) aufgeriebenen Melancholiker ein zweiter (in der DDR zu dieser Zeit verbotener) Text aus, der das ‚alte Stück‘ aufruft als exemplarischen Fall der letztlich in die Selbstvernichtung mündenden Verirrung eines Intellektuellen im Ekel vor der Geschichte: *Die Hamletmaschine*. Müller ‚adaptiert‘ mit diesem – *seinem eigenen* – 1979 am Théâtre Gérard Philippe Saint Denis uraufgeführten Text nicht Shakespeares *Hamlet* im traditionellen Verständnis der Umarbeitung und Anpassung eines Werks an die Bedingungen einer anderen Zeit oder die Erfordernisse eines anderen Mediums. Er errichtet vielmehr auf seinen Trümmern eine artifizielle Abrechnung mit den enttäuschten Hoffnungen und den trügerischen Versprechen der sozialistischen Zukunftsentwürfe, in der sich zwei Traditionslinien deutscher Hamlet-Rezeption kreuzen: Brechts Interpretation Hamlets als Modell eines durch den Zusammenstoß seiner Wertvorstellungen mit der Realität zum Zyniker gewandelten Idealisten auf der einen Seite; auf der anderen Seite Nietzsches Lesart der Hamlet-Figur als Abbild des dionysischen Menschen,

¹ William Shakespeare, „Hamlet“. Dt. v. Heiner Müller, Mitarbeit: Matthias Langhoff, in: Heiner Müller, *Shakespeare Factory 2*, Berlin, 1989, S. 7-123: 88. In Müllers Übersetzung, die der Inszenierung zugrunde liegt, ist das Aktschema zugunsten einer Szenenreihung aufgehoben. Im Szenenaufbau erfolgt die Zäsur hier entsprechend im Anschluss an das 15. Bild.

² *Hamlet/Maschine*, Regie: Heiner Müller, Deutsches Theater Berlin, Premiere: 24.03.1990.

der einen „wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan“ hat, der zuviel gesehen hat und den es zu handeln nun eckelt.³

Die Unterbrechung des Spiels durch die eingeschobene *Hamletmaschine* ist mehr als bloß vorgezogener Kommentar des Stückes *Hamlet* durch den Regisseur Heiner Müller. Die *Hamletmaschine* ist vielmehr das eigentliche Zentrum, Herzstück und Fluchtpunkt der Inszenierung, an der Heiner Müller miten in der Umbruchphase von 1989/90 am Deutschen Theater in Ostberlin gearbeitet hat (Probenbeginn war im November 1989 vor dem Fall der Mauer, Premiere im März des darauffolgenden Jahres). Der Regisseur Müller ‚schreibt‘ mit ihrer Aufführung den Autor Heiner Müller in seine Inszenierung hinein, der Shakespeares Tragödie mit ihrem zwischen zwei Zeitaltern eingeklemmten Helden stets immer wieder in ihrer spiegelbildlichen Bedeutung für eine spezifisch deutsche Geschichts- bzw. Zeiterfahrung und den dänischen Prinzen selbst als Imago des Missverhältnisses von Theorie und Praxis hat verstanden wissen wollen. In seiner 1988 in Weimar gehaltenen Rede *Shakespeare eine Differenz* hat Müller die anhaltende Aktualität Shakespeares so damit begründet, dass dessen Werk ein „Spiegel durch die Zeiten“⁴ sei; es erzähle von der „Wiederkehr des Gleichen“⁵. Nach wie vor behaupteten die in Shakespeares Werken gespiegelten Schrecken ihre Gültigkeit – auch und gerade über den ‚roten‘ Morgen der Oktoberrevolution, jenen Gründungsmythos aller kommunistischen Herrschaftssysteme hinaus, auf den Müllers Werk über mehr als dreißig Jahre hinweg von der vorbehaltlosen Zustimmung (*Zehn Tage die die Welt erschütterten*) bis zu seiner endgültigen Demontage (*Germania 3 Gespenster am Toten Mann*) bezogen geblieben ist:

DOCH SEHT DER MORGEN GEHT IM ROTEN MANTEL / ÜBER DEN TAU DES HÜGELS DORT IM OSTEN. Fast vierhundert Jahre später eine andre [Müllers] Lesart: IM ROTEN MANTEL GEHT DER MORGEN DURCH / DEN TAU DER SCHEINT VON SEINEM GANG WIE BLUT. Dazwischen liegt, für meine Generation, der Lange Marsch durch die Höllen der Aufklärung, durch den Blutsumpf der Ideologien.⁶

Müller schließt in seiner Inszenierung unmittelbar hier an, indem er eine Radioreportage von der Beerdigung Stalins an den Anfang des Spiels stellt und solcherart die Wiederaufführung des nahezu vierhundert Jahre alten Stückes politisch rahmt. Aber nicht allein deswegen ist Müllers Einstellung seines Textes in eine Inszenierung interessant, die der politischen Agonie des Endes bzw. des Endens – hier der aus der Konkursmasse des ‚Dritten Reichs‘ hervorgegangenen sozialistischen deutschen Republik – Bilder sich dehnender, zerfallender, aber nicht wirklich enden wollender Zeit an die Seite stellt, sondern

³ Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie“, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 15: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München, Berlin, New York, NY, 1980, S. 9-157: 56 f.

⁴ Heiner Müller, „Shakespeare eine Differenz“, in: ders., *Werke 8: Schriften*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2005 [1988], S. 334-337: 335.

⁵ Ebd., S. 337.

⁶ Ebd., S. 334.

der inszenatorischen Technik pausierender Unterbrechung wegen, derer sich Müller dabei bedient.

Fließend scheint sich der Übergang von dem einen in das andere Stück allererst einmal gestalten zu wollen: vom *Spiel* des zwischen den Zeitaltern stehenden Prinzen Hamlet zum *Metadrama der Reflexion* über das Ende der (heroischen) Geschichte und den Beginn eines postheroischen Zeitalters. So fügt Müller der Shakespeare'schen Tragödie zunächst den imaginierten Horatio-Auftritt aus dem ersten Teil der *Hamletmaschine* ein: „Auftritt Horatio. Mitwisser meiner Gedanken, die voll Blut sind, seit der Morgen verhängt ist mit dem leeren Himmel. [...] Ich wußte, daß du ein Schauspieler bist. Ich bin es auch, ich spiele Hamlet.“⁷ Dem folgt, aus dem Off eingespielt, der von Ulrich Mühe, dem Darsteller des Hamlet auf der Spielebene der Shakespeare-Inszenierung, eingesprochene Anfang von Müllers Stück („Ich war Hamlet...“⁸), das in Form von Zitaten und Anspielungen zuvor bereits insgeheim im Hintergrund der elisabethanischen Tragödie präsent gewesen war. Die Bewegung eines von hier aus erwartbaren Hineingleitens in den ‚fremden‘ Text der *Hamletmaschine* aber wird bereits im Ansatz wieder abgebrochen: Ein Teil der Kulisse fällt in sich zusammen, der Vorhang schließt, das Publikum wird in die Pause entlassen.

Im Anschluss an diese Pause setzt die Inszenierung neu ein mit einer Aufführung nun des kompletten Textes der *Hamletmaschine*, mit der Müller im Vergleich zu dem vorangegangenen ‚Hamlet-Spiel‘ weniger theatrale Situationen zwischen den auf der Bühne anwesenden Akteuren herstellt, als vielmehr die Performativität der Sprache in den Vordergrund rückt. Mit diesem Wechsel der Referenzebenen von Theatralität vollzieht sich eine Verschiebung zugleich zwischen Ober- und Unterflächenstruktur: Die Shakespeare'sche Tragödie wird zum Hinter- bzw. Untergrund nun der *Hamletmaschine*. Auf der theatralen Ebene hat Müller dabei den Einstieg in den Text der *Hamletmaschine* und die Rückkehr in das Hamlet-Spiel komplementär gestaltet. Wiederrum verschafft sich mit Ophelias Wahnsinnsgesang aus der 5. Szene des 4. Aktes der Hintergrundtext, nun Shakespeares Tragödie, einen Augenblick der Präsenz (hier nun) in der *Hamletmaschine*, bevor Müller dem durch eine erneute Pausierung ein weiteres Mal ein abruptes Ende setzt. Nach diesem zweiten Abbruch wechselt die Aufführung zurück in das Hamlet-Spiel, das noch einmal zurückgestellt wird auf den Anfang dieser Ophelia-Szene (in Müllers Übersetzung Bild 16) und von hier aus zügig in 1 Stunde und 23 Minuten zum vorbestimmten blutigen Ende geführt wird. Gesetzt wird dieses Ende durch den vom Band noch einmal eingespielten Absagemonolog Ophelias/Elektras aus der *Hamletmaschine* und das Gedicht „Fortinbras' Klage“ des polnischen Dichters Zbigniew Herbert; das Schlusswort des über die von Hamlet hinter-

⁷ Heiner Müller, „Die Hamletmaschine“, in: ders., *Werke 4: Die Stücke 2*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2001, S. 543-554: 546.

⁸ Ebd., S. 545.

lassenen Leichenberge nach der Macht greifenden Fortinbras dagegen ist in Müllers Inszenierung gestrichen.

Rupturen als Praxis der Entautomatisierung

Zäsuriert durch den mehrfach leitmotivisch angespielten Song *No more Heroes* der britischen New Wave-Band *The Stranglers*⁹, sprechen die Darsteller Hamlets und des Königs Claudius (Ulrich Mühe, Jörg Gudzuhn) im ‚Nullpunkt‘ einer in das Hamlet-Geschehen hineingestellten unbestimmten Raum/Zeit zweiter Ordnung den Großteil von Müllers Text, der weder Fabel noch Charaktere mehr kennt, lediglich austauschbare Person-Signifikanten. Die Rede der in chaplinesker Kostümierung (Anzug und Melone) auftretenden ‚Clowns‘ der Geschichte wiederum wird von fünf gleichzeitig auf der Bühne anwesenden Frauen aufgenommen, wiederholt und in Wort- und Lautelemente zerbrochen. Sie reden nicht mehr miteinander, sondern bilden einen Echoraum für den ‚Text‘ der Hamlet-Clowns – Bild einer funktional leerlaufenden, nur noch das eigene Echo als Resonanz erfahrenden Kunst, das zurückverweist auf die Eröffnung der Hamlet-Rede in Müllers Stück: „Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa.“¹⁰ Müller schließt damit im Unterschied zum Inszenierungsgestus der vorangegangenen (und auch der nachfolgenden) Aufführungsteile an Verfahren der Installations- und Performancekünste an, die immer wieder die Stimme aus dem Korsett der Semantik befreit und die raumkonstituierende Bedeutung von Tonmaterial erprobt, Texte fragmentiert, (re-)kombiniert und in neue mediale Erfahrungskontexte gestellt haben.¹¹ Auch in Müllers Aufführung der *Hamletmaschine* im Hamlet-Drama gehen *phóné* und *logós* nur noch bedingt zusammen¹²; der

⁹ Der Songtext öffnet den Assoziationsraum für die Auseinandersetzung mit den enttäuschten Hoffnungen im Sozialismus und dem Ende des heroischen Zeitalters in *Die Hamletmaschine*: „Whatever happened to Leon Trotsky? / He got an ice pick / That made his ears burn // Whatever happened to dear old Lenny? / The great Elmyra, and Sancho Panza? / Whatever happened to the heroes? / Whatever happened to the heroes? // Whatever happened to all the heroes? / All the Shakespeares? / They watched their Rome burn / Whatever happened to the heroes? / Whatever happened to the heroes? // No more heroes any more / No more heroes any more // Whatever happened to all the heroes? / All the Shakespeares? / They watched their Rome burn / Whatever happened to the heroes? / Whatever happened to the heroes? // No more heroes any more / No more heroes any more.“ Online unter: <http://www.stlyrics.com/songs/s/stranglers9988/nomoreheros326279.html>, Download am 15.08.2013.

¹⁰ Müller (2001), *Die Hamletmaschine*, S. 545.

¹¹ Vgl. dazu die Beiträge und Diskussionsrunden in Christoph Metzger (Hg.), *Musik und Architektur*, Saarbrücken, 2003.

¹² Angesprochen ist damit das schwierige Verhältnis zwischen *Stimme* (im Sinne des Vollzugs des Sprechens) und *Sprache* (hier im Sinne ihres lexikalischen Bestandes), die Derrida in seiner *Grammatologie* mit der Konzeptualisierung der Verlautbarung als Explikation von Zeichen und Stimme als Übertragungsmedium noch recht umstandslos zusammengedacht hatte. Unter anderem hatte Derrida hier von einem „Logozentrismus“ gesprochen, „der zugleich ein Phonozentrismus“ sei: „[A]bsolute Nähe der Stimme zum Sein, der Stimme zum Sinn des

Einsatz der Stimme als einer auf Sinn und Mitteilung zielenden Repräsentation von Wirklichkeit ist nachhaltig gestört, auch wenn Müller den Weg hin zur Trennung von Stimme/Sprechen und Mitteilung (Explikation von Zeichen) und die Verwandlung des ‚Lautsprechens‘ in eine Klangskulptur, die Sprache einsetzt, ohne dass diese Signifikant werden müsste, nicht (noch nicht) konsequent zu Ende geht.

Allein der Wechsel im Aufführungsgestus macht die *Hamletmaschine* zum Fremd-Körper: Mit ihr wird etwas anderes sichtbar. Inmitten des Raums der geordneten Wahrnehmungen tritt mit der *Hamletmaschine* etwas Anderes, Befremdliches in die Erscheinung: eine „Insel der Unordnung“¹³; Grenzziehungen werden brüchig, Mechanismen gewohnter Hör- und Seharbeit werden gestört. Die doppelte Ruptur der Pausierungen stört nachhaltig den Fluss der Aufführung der Shakespeare'schen Tragödie. Die von Müller gesetzten Pausen gleichen „den weißen Flächen auf der Leinwand, die einen Untergrund durchschimmern lassen, ohne den es keine Figur gäbe, der aber nicht selbst figurabel ist.“¹⁴ Sie markieren Unterbrechungen des Spielverlaufs, die den Repräsentationscharakter des Bühnengeschehens infrage stellen; sie entstellen die Simulationsmaschinerie des Theaters zur Kenntlichkeit, verschieben mit den Grenzen zwischen Spiel erster und zweiter Potenz auch diejenigen zwischen Bühne und Wirklichkeit (gelebter Realität).

Müller greift hier auf vergleichbare Strategien der Durchbrechung, Durchkreuzung und Ausstreichung von Kognitionsroutinen zurück, die er in einem wenige Monate vor seinem Tod mit Alexander Kluge geführten Gespräch am Beispiel einer Inszenierung Einar Schleeßs zur Diskussion gestellt hat. Schleeß hatte 1988 im Bockenheimer Depot in Frankfurt die Inszenierung seines eigenen Stücks *Die Schauspieler* (nach Motiven von Gorkis *Nachtasyll*) mit einem spektakulären Spielabbruch begonnen:

Das Set fing mit der Schlußszene von ‚Hamlet‘ an. Einfach und sehr schön gestellt, ganz großartige Kostüme. Die Szene dauerte fünf Minuten, und dann war Pause. Das Stück dauerte dann zwei Stunden, fast drei Stunden. Das war als Schockmoment interessant, das war eine ganz andere Wahrnehmung, eine ganz andere Theatererfahrung in dieser schockierend kurzen ersten Hälfte. Und dann dauerte es endlos lang. Das war eine Verschiebung, eine Veränderung der Wahrnehmung.¹⁵

Seins, der Stimme zur Idealität des Sinns“. Jacques Derrida, *Grammatologie*, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/M., 1983, S. 25.

¹³ Von solchen „Inseln der Unordnung“, auf denen das „Publikum sich ansiedeln“ könne, redet Heiner Müller u. a. im Gespräch mit Wolfgang Heise (hier am Beispiel einer Unterbrechung seines Stückes *Zement* durch das Prosa-Intermedium *Herakles 2 oder Die Hydra*). In: Heiner Müller, „Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller“, in: ders., *Werke 10: Gespräche 1. 1965-1987*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2008 [1986], S. 496-521: 517.

¹⁴ So im Hinblick auf die Löcher in der Rede und die Pausen in der Musik. Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin, 2010, S. 178.

¹⁵ Heiner Müller, „Auf dem Weg zu einem Theater der Finsternisse“, in: ders., *Werke 12: Gespräche 3. 1991-1995*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2008 [1995], S. 692-711: 698.

Ich habe Schleefs *coup de théâtre* in einem Beitrag über Heiner Müllers Medientheorie und -praxis als Strategem störender Unterbrechung beschrieben.¹⁶ Unterbrechungen, wie Schleef sie regelrecht *ins Spiel* gebracht hat, stellen das Theater/Spiel von verschiedenen Seiten her infrage: zum einen im Hinblick auf die Konstituierung von Raum und Zeit; zum anderen im Hinblick auf die Bedingungen der Theaterkommunikationen. Störungen routinisierter, durch Wiederholungen und ‚Einschleifungen‘ verfestigter Kognitions- und Handlungsformen strukturieren das Wahrnehmungsfeld neu, indem sie das Sehen neu ordnen. So wie das Hören *als Hören* bewusst wird erst vor dem Hintergrund der Stille oder (auf einer anderen Ebene) wie die Stimme erst durch ihre Störung (Zittern, Überschlagen, Heiserkeit) als Ausdruck einer Person erfahrbar wird¹⁷, so tritt im Theater, das als solches ja dazu tendiert, Bilder unwidersprochener Evidenz zu produzieren, das Sehen als Wahrnehmungsoperation erst im Durchbrechen der Routinen aus dem Schatten naturalisierter Rezeptions- und Perzeptionsmuster. Mit der Unterbrechung wird der ‚Schein des Wahren‘ in die Illusion des real sich vor den Augen des Zuschauers abspielenden szenischen Geschehens eingeführt. Pausierungen, wie Schleef und – im Anschluss an ihn – Müller sie in ihren Inszenierungen verwenden, sind solche Unterbrechungen im zuvor beschriebenen Sinn, Störungen im Bilderfluss, die Unsichtbares im Sichtbaren aufscheinen lassen.

Müller selbst hat von solchen „Pausen im Bilderfluß“ als sich quer stellenden Momenten gesprochen:

Wenn es eine Funktion von Kunst in diesem Umfeld [gemeint ist hier die mediale Bilderschwemme, N. E.] gibt, dann ist das so etwas wie täglich fünf Minuten Schwarzfilm im Fernsehprogramm. Ich meine – ganz parteiisch – einfach täglich „Fünf Minuten Schwarzfilm“, das würde so ungeheuer viel ändern an den Sehgewohnheiten. Die Grundgewohnheit des Fernsehzuschauers ist die, daß pausenlos Bilder da sind. Es gibt keine Pause im Bilderfluß. Also wäre es gut, damit man die Bilder überhaupt wieder sieht, daß sie ab und zu durch Schwarzfilm unterbrochen werden, wo man also nichts sieht. Und die Funktion von heutiger Kunst wäre die, diesen Bilderfluß – aber das sind ja inzwischen alles Klischees – mit einer Störung der Sehgewohnheit zu unterbrechen. Auch die Holzfiguren von Balkenhol wirken wie eine Störung, und gleichzeitig sind sie Ausdruck einer Sehnsucht in einer Welt von Plastik und Elektronik, sie sind wie Spielzeug. Balkenhol baut da etwas in einen Ablauf hinein, was sich querstellt.¹⁸

Dieser von Müller im Hinblick auf die Öffnung von Wahrnehmungsoptionen beschriebene Vorgang des Querstellens, der Aussetzung und ‚Blindstellung‘

¹⁶ Norbert Otto Eke, „Den ‚Nullpunkt‘ des Theaters finden. Heiner Müllers Medientheorie und Praxis“, in: Wolf Gerhard Schmidt/Thorsten Valk (Hg.), *Literatur intermedial – Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, Berlin, New York, NY, 2009, S. 343-359.

¹⁷ Vgl. Doris Kolesch, „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter“, in: dies./Jenny Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin, 2004, S. 19-38: 25 f.

¹⁸ Heiner Müller, „Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller“, in: ders., *Werke 11: Gespräche 2. 1987-1991*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2008 [1988], S. 354-370: 357.

routinisierte Kognitionsmuster lässt sich von Modellen der Befremdung und Entautomatisierung wie insbesondere der Šklovskij'schen *ostranenie* (wörtlich: Fremd-Machen im Sinne einer Ent-Automatisierung der Alltagswahrnehmung) her genauer beschreiben.¹⁹ Entautomatisierung, wie Šklovskij sie der Kunst zur Aufgabe gemacht hat, ist Unterbrechung, Ruptur im Sinne des Ausbrechens aus einer durch Wiederholung stabilisierten Struktur. Rupturen unterbrechen das Automatisierte zum Zweck der Bewusstwerdung und durchkreuzen das reine, widerspruchsfreie Präsenz (das Gewohnte, Standardisierte und Schematisierte), sprengen es auf. Müllers Praxis einer Art des *foregrounding*²⁰ zur Aufmerksamkeitserzeugung durch bewusst eingesetzte Abweichungen von kognitiven und perzeptiven Hintergrund-Standards der Theaterwahrnehmung in die Fluchtlinie solcher Rupturen zu stellen, heißt, Unterbrechungen und Pausierungen, den Bruch und die Ruptur mithin als ästhetische Verfahren der ‚Überraschung‘ des Rezipienten ernst zu nehmen: als ein Verfahren, das offen ist gegenüber komplexen Phänomenen der Erfahrungswelt und/oder der Wahrnehmung, die in den auf Visualisierung ausgerichteten Kulturen modernen Typs in der Fluchtlinie von Automatisierungs- und Schematisierungsprozessen wesentlich medialer Oberflächen und ästhetischer Konstellationen erfolgt. Müllers Praxis der Unterbrechung, die sich durchaus nicht auf seine Regiearbeiten beschränkt (dazu im Weiteren mehr), lässt sich in Weiterführung dieser Überlegung begreifen als Ausdruck einer ästhetischen Interventionsstrategie, die Schemata und Stereotypen der Wahrnehmung durch Entautomatisierungsvorgänge in die Sichtbarkeit (sensorisch, visuell, sprachlich-intellektuell, kognitiv) stellt.²¹

Maßstäbe für solche Aufsprengungen von Kognitionsroutinen hat im deutschen Theater in den 1980er und 1990er Jahren Einar Schleef mit dem Rückgriff auf chorische Sprechformen gesetzt²², was Kritik und Publikum gleichermaßen verstörte und den Regisseur zeitweilig dem Verdacht der Affinität zu faschistischer Ästhetik ausgesetzt hat. Dass kein Geringerer als Schiller schon einmal nachhaltig über den Chor gerade als Möglichkeit zur Steigerung der Wahrnehmungsintensität nachgedacht hatte (Schleef konnte hier anknüpfen), schien vergessen.²³ Das Paradebeispiel der damit verbundenen Entgrenzungen

¹⁹ Vgl. Viktor Šklovskij, *Theorie der Prosa*, aus dem Russischen von Gisela Drohla, Frankfurt/M., 1984 [1925].

²⁰ Ich greife hier auf eine Kategorie zurück, die der Sprachwissenschaftler Geoffrey Leech bereits in den 1960er Jahren im Rahmen der Beschreibung von Wirkungseffekten der Abweichung innerhalb lyrischer Rede entwickelt hat. Vgl. Geoffrey N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, London, New York, NY, 1969.

²¹ Vgl. dazu weiterführend Tobias Conradi/Gisela Ecker/Norbert Otto Eke/Florian Muhle (Hg.), *Schemata und Praktiken*, München, 2012.

²² Grundlegend dazu Einar Schleef, *Droge Faust Parsifal. Essay*, Frankfurt/M., 1997.

²³ Im Vorwort zur *Braut von Messina* („Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie“) hatte Schiller so über den Chor geschrieben, er könne unter den Bedingungen des modernen Lebens nur mehr als „Kunstorgan“ fungieren, als Mittel, um die „Poesie hervor[z]ubringen“ [Herv. i. O.] (*Schillers Werke. Nationalausgabe*, hg. im Auftrag der Nationalen Forschungs-

des performativen Raums freilich ist noch immer die Skandal machende Uraufführung von John Cages erstem „Silent Piece“ (4'33'') 1952 in New York. Cage hatte mit diesem ‚Stück‘ bekanntlich kein musikalisches Werk im traditionellen Verständnis zur Aufführung gebracht, vielmehr einen Hörraum in Szene gesetzt, an dem der auftretende Pianist David Tudor lediglich mit den Geräuschen, die er beim Betreten der Bühne und beim dreimaligen Öffnen und Schließen des Klavierdeckels machte, beteiligt war. Das Publikum hörte nicht Musik im Sinne tonaler Fügungen, sondern den Raum einer gemeinsamen Anwesenheit, der als solcher nicht das Produkt einer geplanten Herbeiführung war, sondern vielmehr als emergentes Ergebnis eines ungeplanten, d. h. nicht gerichteten Prozesses in die Erscheinung trat: als *Aistheton* (Wahrnehmbares), an dem die Geräusche des ausführenden Künstlers, des Publikums und der Außenwelt gleichermaßen Anteil hatten.

Ein vergleichbarer Effekt der Entautomatisierung von Wahrnehmungsroutinen ergab sich aus der Inszenierung des ‚Holperns‘ in Christoph Marthalers Inszenierung von Ödön von Horváths *Kasimir und Karoline* 1996 am Schauspielhaus Hamburg. Marthaler nahm in dieser Inszenierung die Horváth'schen Regieanweisungen ernst und unterbrach jeweils abrupt Dialog, Musik und Geräusch für die zahlreichen in Horváths paratextuellen Anmerkungen vorgeschriebenen Stillungen: Das Geschehen auf der Bühne wurde an diesen Stellen abgebrochen, was die Aufführung als solche infrage stellte bzw. sie als Kunst-Werk *ausstellte*. Mitten im Zentrum des Sprechtheaters breitete sich „eine vernichtende Leere – eine Art ‚Totenstille‘“²⁴ aus.

Müller wiederum hat ähnliche Verfahren der Unterbrechung auf der textuellen Ebene bereits in seinen dramatischen Versuchsanordnungen der 1950er Jahre erprobt. Insbesondere das 1958 uraufgeführte Stück *Der Lohndrucker* kann mit seinen als ‚Schweigen‘ markierten Stillungen zwischen den Dialogen, die in ihrer Wirkung der von ihm angesprochenen Unterbrechung des Films durch Schwarzblenden nahekommen, geradezu als Paradigma der für

und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers und Siegfried Seidel. Bd. 10: *Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste*, hg. von Siegfried Seidel, Weimar, 1980, S. 11.) Während in der antiken Tragödie der Chor die Aufgabe gehabt habe, zwischen Bühne und Wirklichkeit zu vermitteln, setze er in der neuen Tragödie die Bühne im Gegenteil in Kontrast zu den Gegebenheiten der modernen Welt: Er archaisiere das Bühnengeschehen und setze damit zugleich ein Fremdheitszeichen: „Die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende Schritt – und wenn derselbe auch nur dazu diene, dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer seyn, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.“ (Ebd.)

²⁴ Claudia Benthien, „Die *vanitas* der Stimme. Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual“, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M., 2006, S. 237-268: 259.

Müllers Ästhetik konzeptionellen „Politik der Unterbrechung“²⁵ gelten. Mit einer (in der zeitgenössischen Kritik als Rückgriff auf eine von Brecht später aufgegebenen Linie des epischen Theaters beargwöhnte) „Dramaturgie des Sprungs“²⁶ verlängert Müller in diesem aus Kurz- und Kürzestszenen montierten Stück die Ausgangsstruktur filmischer Montage in die formale Konstruktion des Dramas hinein und stellt von hier aus das textuelle Referenzsystem in einen intermediären Verweisungszusammenhang. Allein sechsundvierzig Mal unterbrechen in *Der Lohndrucker* Pausen oder Stillen das Handlungsgeschehen. Diese Unterbrechungen im Intervall raumzeitlicher ‚Still-Stellungen‘ führen in der Konsequenz zu einer episodischen Struktur der Dramaturgie, die sich (abgesehen von Brecht) an den Experimenten Meyerholds orientiert, der diese episodische Dramaturgie in den 1920er Jahren für sein Theater aus der filmischen Montagetechnik heraus entwickelt hat. Sie öffnen den Theatertext gegenüber dem Publikum, beziehen den Zuschauer als „Fragment“ ein „in das Spiel der Fragmente“²⁷ – was in der Konsequenz einer Absage an die Vorstellung *führender* (wissender) Autorschaft gleichkommt und dem Theater die von Müller gewünschte Funktion sichern soll, ein Ort zu sein (um es mit Derrick de Kerckhove zu sagen), „an dem man sehen lernt“²⁸. Während die Sabotage der Neuerungsleistung in dem folgenden Beispiel eines Szenenübergangs am Schluss der einen Szene noch Idee ist, wird sie am Beginn der folgenden Szene als solche so bereits in ihren Folgen reflektiert.

12

[...] *Stettiner und Brillenträger kommen vorbei.*

STETTINER Wenn einer den Einfall hat, genügend Steine in den Gaskanal zu schmeißen, seh ich schwarz für Balke und den Ofen.

13

Am Ofen. Balke, Schorn.

BALKE Steine im Gaskanal. Das heißt: drei Tage Aufenthalt. Der Plan fällt ins Wasser. *Pause.* [...] ²⁹

Auf einer ganz anderen Ebene, im Stottern der Sprache, die als Störung der Prosodie, der Lautgebung und Syntax den Sprechakt als individuelle Operation erfahrbar werden lässt³⁰, schafft ein anderer Dramatiker, Martin Heck-

²⁵ Nikolaus Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*. *Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt/M., Basel, 2002, S. 463.

²⁶ Vgl. dazu Hans-Thies Lehmann, „Ästhetik des Textes – Ästhetik des Theaters. Heiner Müllers *Lohndrucker* in Ostberlin“, in: ders., *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin, 2002, S. 324-337: 327.

²⁷ Müller (2008), Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller, S. 518.

²⁸ Derrick de Kerckhove, *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*, aus dem Frz. v. Martina Lecker, München, 1995, S. 84.

²⁹ Heiner Müller, „Der Lohndrucker“, in: ders., *Werke 3: Die Stücke I*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2000, S. 27-64: 58.

³⁰ Müßig daran zu erinnern, dass bereits das stimmbildende Sprechen ein Vorgang der Entautomatisierung ist: Die Klangerzeugung entautomatisiert die Atmung; die Prosodie der Stimme

manns – ein drittes Beispiel dramaturgischer und theatraler Praktiken der Entautomatisierung –, solche Momente entautomatisierender Störungen, am konsequentesten wohl in dem 2002 uraufgeführten Stück *Schieß doch, Kaufhaus!*, das den Sprechtext von vornherein auf klanghafte Person-Signifikanten (Ätz, Fetz, Klar, Kling, Knax) als Projektionsflächen der Konstitutionsbedingungen von ‚Normalität‘³¹ verteilt und die Trennung von *phoné* und *logos*, mit der ja auch Müller in seiner Inszenierung von *Hamlet/Maschine* ein Stück weit gespielt hat, nun ganz dezidiert mit einer Kritik am theatralen Modell der Repräsentation verbindet. Nur noch an einigen wenigen Stellen dieses Stücks, das die Öffentlichkeit der Rede simuliert und mit einem – angedeuteten – Konferenzgeschehen das Simulacrum einer durch den Kairos geschichtlicher Ereignisse erfüllten Zeit entwirft, blitzen Reste einer Individualität auf – im Wünschens („Ich will ein Kind.“³²), Wutreaktionen („Rassist / [...] / Schwärmer / [...] / Idiot / [...] / Retro / Langweiler / Sozialdemokrat / Phantast“³³) und sprachlichen Ausbruchsversuchen („Ich werde meine Isolation durchbrechen.“³⁴). Die Kommunikation zwischen diesen Laut-Sprechern ist häufig gestört, d. h. der Rede folgt keine Gegenrede im eigentlichen Sinn mehr; Sprache und Dialogstrukturen sind fragmentiert, atomisiert, aufgelöst und zersplittert. Ätz, Fetz, Klar, Kling, Knax sind kaum mehr als „Stimmen zur Globalisierung“³⁵. Die Rede darüber wird in diesem Kommunikationstheater buchstäblich zum „Stammeln“ (so die Überschrift eines Szenenteils aus dem Abschnitt „Vor dem Kongress“)³⁶, zur abgerissen-hilflosen Sprache, die aus der phrasenhaften Rede heraus immer wieder aus dem Ruder läuft bzw. sich in Sprachstörungen verläuft und – wie an der folgenden Stelle, die an Adornos Aphorismus von der Unmöglichkeit eines „richtigen Leben[s] im falschen“³⁷ aus dem Abschnitt „Asyl für Obdachlose“ der *Minima Moralia* und damit an der Frage der Notwendigkeit moralischer Entscheidungen (richtig/falsch) ansetzt – auf der Suche nach einer authentischen Sprache regelrecht leer, d. h. ins Leere läuft:

ÄTZ Das falsche Leben im Falschen fälscht Falsches so falsch, dass du denkst, du lebst.

entsteht durch die Entautomatisierung der Atmung im Zusammenspiel von Lippe, Zunge, Kiefer, Stimmritze und Stimmbändern, Kehlkopf, Brust, Lunge und Zwerchfell.

³¹ Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Opladen, Wiesbaden, 1999.

³² Martin Heckmanns, „Schieß doch, Kaufhaus! Frankfurter Fassung“, in: *Spectaculum 74. Fünf moderne Theaterstücke*, Frankfurt/M., 2003, S. 107-136: 119.

³³ Ebd., S. 122.

³⁴ Ebd., S. 124.

³⁵ Natalie Bloch, „Popästhetische Verfahren in Theatertexten von René Pollesch und Martin Heckmanns“, in: *Der Deutschunterricht* 2 (2004), S. 57-70: 66.

³⁶ Heckmanns (2003), „Schieß doch, Kaufhaus! Frankfurter Fassung“, S. 114.

³⁷ Theodor W. Adorno, „Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben“, in: ders., *Gesammelte Schriften. Bd. 4*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M., 1981, S. 43.

Das kranke Leben im Kranken kränkt krank so kränk, dass du denkst: ach, hier bin ich, wo der Schmerz ist.

Die blinde Bildung im Blinden bildet Blindheit so vorbildlich blöd, dass du denkst, du denkst, wenn du denkst, du denkst, wenn es blinkt im Netz und sie dich fragen, ob du deinen Penis verlängern möchtest, bitte schön, oder lieber Echtzeit poppen, Popper, oder ein Eis kaufen möchtest, online, danke sehr.

Das kaputte kaputte Kaputte total kaputt, ECHT WAHR.

Dass du noch Hoffnung hast, kein Mensch weiß, woher das kommt.

Das Witzige witzelt wahrscheinlich so witzig im Nichts, dass du glaubst, da sei noch was.

Das Eis schmilzt in deiner Hand. Schmeiß dich in irgendeinen Kampf, solange du noch einen Körper hast. Gib schon her, deinen Rest Leben, so schlimm wirds schon nicht sein. Es ist schon einmal jemand gestorben, ECHT WAHR.

Dass das Leben nicht lebt, klebt dich nur enger an das Neuste vom Tage.

Der Mensch manscht oder planscht oder suppt rum im Schlamm, und wenn es warm wird, ruft er: Gefühl.³⁸

Politiken der Unterbrechung – ‚Automatismen der Kühnheit‘

Heckmanns hebt den ‚Realismus‘ der Oberfläche mit einem Ästhetikverständnis aus, das ‚Realismus‘ nicht als Darstellungsform zu begreifen auffordert, sondern letztlich als Verhältnis des Schreibers zur Wirklichkeit. Dabei bleibt seine Dramatik immer auch Arbeit mit der Form: Aufhebung der klassischen Formen bei gleichzeitig strenger Formung – was ihn im Übrigen nicht (um damit zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen zurückzukommen) von Müller unterscheidet, der mit seinen Pausierungen und Unterbrechungen ein Verfahren der Aufmerksamkeitserzeugung durch Devianz eingesetzt hat, das – wie angedeutet – erst vor dem Hintergrund der Muster und Standards wirksam wird, gegen deren Vorgaben und Regularien es verstößt.

In der Erinnerung Müllers an den (ver-)störenden Effekt von Einar Schleefs unorthodoxer Gliederung des Theaterabends deutet sich dabei eine Grundvorstellung von Müllers Theater- und Dramenästhetik an: *Sehen* (hier im emphatischen Sinn der Perzeptionssteigerung, die das Theater im Sinne de Kerckhoves zu einer „Lernanstalt für neue kognitive Strategien“³⁹ werden lässt) beginnt mit der Störung von Wahrnehmungsgewohnheiten. In der Fluchtlinie dieser Überlegung versperrt Müller seine Theatertexte ebenso wie seine Inszenierungen regelrecht gegenüber der „illusionäre[n] ‚Vereinigung‘ im ästhetischen Schein“⁴⁰. Rahmungen unterstützen die hier ansetzende Fremdstellung gegenüber Hintergrundstandards. In seinen Theatertexten setzen insbesondere

³⁸ Heckmanns (2003), Schieß doch, Kaufhaus! Frankfurter Fassung, S. 109 f.

³⁹ Kerckhove (1995), *Schriftgeburten*, S. 80.

⁴⁰ Heiner Müller, „Fätzer+/-Keuner“, in: ders., *Werke 8: Schriften*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2005 [1979], S. 223-231: 226.

mediale ‚Verfransungen‘⁴¹ und Einfaltungen des einen Mediums (in den frühen Stücken ist dies zunächst insbesondere der Film mit seiner Montagetechnik) in das andere (Theater/Drama) solche Rahmen; sie betonen ästhetische Grenzen und machen Differenz erfahrbar, indem sie den theatralen Raum als medialen Raum neu definieren – was Voraussetzungen schafft für den zur Einübung/Entfaltung neuen Sehens konstitutiven Vorgang der Übertragung.⁴²

Das Einfrieren des Theater-Bildes zum Tableau, eine Technik, die Müller etwa in dem 1973 am Berliner Ensemble uraufgeführten Stück *Zement* einsetzt, ist lediglich ein besonders augenfälliges Ausdrucksmittel dieses Konzepts eines spezifischen Framings, das die in der Inszenierung von *Hamlet/Maschine* eingesetzten Pausierungen vorwegnimmt, die wiederum in Müllers 1982 in Bochum uraufgeführtem Stück *Quartett* ein Gegenstück innerhalb des Dramentextes finden mit der durch Pausen markierten Unterbrechung eines gespielten – d. h. auch hier wieder in der Form einer *mise en abyme* (die Mittel wiederholen sich) nachgestellten (erinnerten) – Reigens der Verführungen:

Pause.

VALMONT Ich glaube, ich könnte mich daran gewöhnen, eine Frau zu sein, Marquise.

MERTEUIL Ich wollte, ich könnte es.

Pause.

VALMONT Was ist. Spielen wir weiter?

MERTEUIL Spielen wir? Was weiter?⁴³

Dass Müller als Regisseur und Dramatiker durch die beschriebenen Strategien der Unterbrechung und Entautomatisierung die performative Dimension des Theaters als Laborraum der Perzeptionsschulung zu stärken, das *theatron* so zum Ort der Einübung eines neuen Sehens und Hörens und gleichzeitig damit des Denkens zu verwandeln sucht, ist das eine. Dass auch Strategien der Entautomatisierung, wie Müller sie in seinen Texten und Inszenierungen verfolgt, Abnutzungsroutinen unterliegen, ist das andere. Auch wenn sie mit ihnen nicht zu verwechseln sind, teilen Verfahren der Entautomatisierung als solche dies mit jenen *Automatismen der Kühnheit* („automatisme de la hardiesse“), die Valéry, die französische Romantik vor Augen, in seinem Corot-Aufsatz noch als Ausdruck ebenso neuerungssüchtiger wie kurzlebiger Moden als kunstfern mit dem Argument abtun zu können geglaubt hatte, die Feststellung, dass die Mode das Schicksal der schönen Künste in ihre Hand nehme, besage im Grunde nichts anderes als deren Kommerzialisierung („Mais dire que la Mode se charge du destin des Beaux-Arts, c’est assez dire que le commerce

⁴¹ Als ‚Verfransungen‘ bezeichnet Adorno Grenzüberschreitungen zwischen einzelnen Kunstgattungen. Vgl. dazu Theodor W. Adorno, „Die Kunst und die Künste“, in: ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt/M., 1967, S. 158-182: 158 f.

⁴² Ausführlich dazu Eke (2009), Den ‚Nullpunkt‘ des Theaters finden.

⁴³ Heiner Müller, „Quartett. Nach Laclos“, in: ders., *Werke 5: Die Stücke 3*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2002, S. 43-65: 59.

s'en mêle.“⁴⁴ Wie die in einem Regime sich beständig ablösender Umbrüche („régime de ruptures successives“⁴⁴⁵) letztlich leerlaufenden Revolten der von Valéry abgefertigten Romantik nützen sich auch die Irritationen, Störungen und Schocks, die sich mit den beschriebenen Praktiken der Entautomatisierungen einstellen, ab. Die ‚Naturalisierung‘ von Strukturen durch Automatisierungen spielt hierbei eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Entautomatisierungen, darauf lenkt Valéry's Kritik den Blick, stellen die Routinen, diejenigen des Spiels wie diejenigen seiner Wahrnehmung infrage, müssen ihrerseits aber wiederum entautomatisiert werden, um ihr stimulierenden Potenzial nicht zu verlieren. Brechts Versuche der Modellbildung des epischen Theaters mit seinen Verfremdungen und Fremdstellungen in seinen späteren Inszenierungen am Berliner Ensemble sind ein Beispiel für solche Verfestigungen entautomatisierender Praktiken in geregelten Ordnungssystemen. Nicht von ungefähr hat der wie alle DDR-Dramatiker durch die Brecht-Schule hindurchgegangene Autor und Regisseur Heiner Müller von hier aus immer darauf bestanden, „Brecht [zu] gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren“, sei „Ver-rat“.⁴⁶ Dabei gilt auch für die Entautomatisierung der Entautomatisierungen – und sei es als deren ‚Kritik‘ –, was Valéry als Grundsatz an das Ende seines Essays gestellt hat; sie bedarf des ‚Könnens‘: „[I]l ne faut pas moins de valeur pour inaugurer une décadence que pour mener les choses à quelque apogée.“⁴⁷

Literatur

- Adorno, Theodor W., „Die Kunst und die Künste“, in: ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt/M., 1967, S. 158-182.
- Ders., „Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben“, in: ders., *Gesammelte Schriften. Bd. 4*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M., 1981.
- Benthien, Claudia, „Die *vanitas* der Stimme. Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual“, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M., 2006, S. 237-268.
- Bloch, Natalie, „Popästhetische Verfahren in Theater-texten von René Pollesch und Martin Heckmanns“, in: *Der Deutschunterricht* 2 (2004), S. 57-70.
- Conradi, Tobias/Ecker, Gisela/Eke, Norbert Otto/Muhle, Florian (Hg.), *Schemata und Praktiken*, München, 2012.

⁴⁴ Paul Valéry, „Autour de Corot“, in: ders., *Œuvres II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris 1960, S. 1307-1325: 1321. Den Hinweis auf diesen Essay Valéry's verdanke ich Waldenfels (2010), *Sinne und Künste im Wechselspiel*, S. 251.

⁴⁵ Valéry (1960), Autour de Corot, S. 1321.

⁴⁶ Müller (2005), Fatzer+/-Keuner, S. 231.

⁴⁷ Valéry (1960), Autour de Corot, S. 1325.

- Derrida, Jacques, *Grammatologie*, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/M., 1983.
- Eke, Norbert Otto, „Den ‚Nullpunkt‘ des Theaters finden. Heiner Müllers Medientheorie und Praxis“, in: Wolf Gerhard Schmidt/Thorsten Valk (Hg.), *Literatur intermedial – Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, Berlin, New York, NY, 2009, S. 343-359.
- Heckmanns, Martin, „Schieß doch, Kaufhaus! Frankfurter Fassung“, in: *Spectaculum 74. Fünf moderne Theaterstücke*, Frankfurt/M., 2003, S. 107-136.
- Kerckhove, Derrick de, *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*, aus dem Frz. v. Martina Leeker, München, 1995.
- Kolesch, Doris, „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter“, in: dies./Jenny Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin, 2004, S. 19-38.
- Dies./Schrödl, Jenny (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin, 2004.
- Leech, Geoffrey N., *A Linguistic Guide to English Poetry*, London, New York, NY, 1969.
- Lehmann, Hans-Thies, „Ästhetik des Textes – Ästhetik des Theaters. Heiner Müllers *Lohndrucker* in Ostberlin“, in: ders., *Das politische Schreiben. Essays zu Theater-texten*, Berlin, 2002, S. 324-337.
- Link, Jürgen, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Opladen, Wiesbaden, 1999.
- Metzger, Christoph (Hg.), *Musik und Architektur*, Saarbrücken, 2003.
- Müller, Heiner, „Der Lohndrucker“, in: ders., *Werke 3: Die Stücke 1*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2000, S. 27-64.
- Ders., „Die Hamletmaschine“, in: ders., *Werke 4: Die Stücke 2*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2001, S. 543-554.
- Ders., „Quartett. Nach Lacos“, in: ders., *Werke 5: Die Stücke 3*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2002, S. 43-65.
- Ders., „Fatzter+/-Keuner“, in: ders., *Werke 8: Schriften*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2005 [1979], S. 223-231.
- Ders., „Shakespeare eine Differenz“, in: ders., *Werke 8: Schriften*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2005 [1988], S. 334-337.
- Ders., „Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller“, in: ders., *Werke 10: Gespräche 1. 1965-1987*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2008 [1986], S. 496-521.
- Ders., „Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller“, in: ders., *Werke 11: Gespräche 2. 1987-1991*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2008 [1988], S. 354-370.
- Ders., „Auf dem Weg zu einem Theater der Finsternisse“, in: ders., *Werke 12: Gespräche 3. 1991-1995*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2008 [1995], S. 692-711.
- Müller-Schöll, Nikolaus, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt/M., Basel, 2002.
- Nietzsche, Friedrich, „Die Geburt der Tragödie“, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 15: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München, Berlin, New York, NY, 1980, S. 9-157.
- Schiller, Friedrich, *Werke. Nationalausgabe*, hg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers und

- Siegfried Seidel. Bd. 10: *Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste*, hg. von Siegfried Seidel, Weimar, 1980.
- Schleef, Einar, *Droge Faust Parsifal. Essay*, Frankfurt/M., 1997.
- Shakespeare, William, „Hamlet“. Dt. v. Heiner Müller, Mitarbeit: Matthias Langhoff, in: Heiner Müller, *Shakespeare Factory 2*, Berlin, 1989, S. 7-123.
- Šklovskij, Viktor, *Theorie der Prosa*, aus dem Russischen von Gisela Drohla, Frankfurt/M., 1984 [1925].
- Valéry, Paul, „Autour de Corot“, in: ders., *Œuvres II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, 1960, S. 1307-1325.
- Waldenfels, Bernhard, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin, 2010.