

VERENA THINNES

Semantische Überflutung. Heiner Müllers *Herakles 5*

Na przykładzie dramatu *Herakles 5* ukazano strategie dramaturgiczne Heiner Müllera w zakresie normatywnych oraz restryktywnych dyrektyw polityki kulturalnej SED. Dyrektyw tych się ani nie lekceważy ani przestrzega, je się cytuje. Charakterystyczna dla twórczości Müllera praktyka cytowania celowo wprowadza do tekstu wielowartościowość oraz wieloznaczność, osiągając przy tym semantyczną mnogość, która obala pozytywny ideał przodownika klasy robotniczej. *Herakles 5* nie tylko cytuje społeczne dyskursy szerszej opinii publicznej, lecz również wyspecjalizowane dyskursy nawiązujące do programów teatralnych oraz sposobów odgrywania ról, jak na przykład *Durchrationalisierung des Mythos* Brechta, wskazując tym samym na siebie jako na teatr.

Die Untersuchung zeigt beispielhaft an dem Drama *Herakles 5*, welche dramaturgischen Strategien Heiner Müller im Umfeld der normativen und restriktiven Vorgaben der SED-Kulturpolitik einsetzt. Letztere werden weder missachtet noch befolgt, sondern zitiert. Müllers spezifische Zitatpraxis leitet dabei gezielt Polyvalenzen und Ambiguitäten in den Text ein und bewirkt so eine semantische Überflutung, die das Ideal eines positiven sozialistischen Arbeiterhelden erodiert. *Herakles 5* zitiert darüber hinaus nicht nur die gesellschaftlichen Diskurse einer größeren Öffentlichkeit seines Entstehungsumfeldes, sondern auch Spezialdiskurse zu Theaterprogrammen und -spielweisen, wie zum Beispiel Brechts *Durchrationalisierung des Mythos*, und verweist damit auf sich selbst als Theater.

In this paper Heiner Müller's Drama *Herakles 5* exemplifies the dramaturgical policies used by the author when facing the normative and restrictive SED cultural policy. These guidelines are neither failed nor followed – but cited. Müller's specific citing practice is deliberately setting ambiguities and polyvalent meanings in motion, thus provoking a semantic overflow capable of undermining the positive ideal of a socialistic working class hero. Furthermore, *Herakles 5* is not only citing the ongoing discourses of a broader public but also special discourses related to theatrical concepts and acting methods, such as for example Brecht's *Durchrationalisierung des Mythos*, and by doing so refers to itself as theatre.

Um eine realistische Kunst zu entwickeln, orientieren wir uns am Beispiel der großen sozialistischen Sowjetunion, die die fortschrittlichste Kultur der Welt geschaffen hat. Genosse Shdanow hat 1934 wie folgt formuliert: ‚Genosse Stalin nannte unsere Schriftsteller die Ingenieure der menschlichen Seele. Was heißt das? Welche Verpflichtung legt ihnen dieser Name auf? Das heißt erstens, das Leben kennen, es nicht scholastisch, nicht tot, nicht als ‚objektive Wirklichkeit‘, sondern als die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung darzustellen. Dabei muß die wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Aufgabe verbunden werden, die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen. Das ist die Methode, die wir in der Literatur und in der Literaturkritik als sozialistischen Realismus bezeichnen.¹

Heiner Müllers dramaturgische Entwicklung wird in der Regel beschrieben als von der Auseinandersetzung mit Brechts Lehrtheater kommend und in ihrer Gesamt Tendenz in eine dekonstruktivistische Dramaturgie mündend.² Bei aller – angebrachten – Problematisierung einer ‚Werkphasen‘-Einteilung besteht doch weitgehend Einigkeit darüber, dass insbesondere erstens eine Gruppierung in die so genannten Produktions- und Antikenstücke eine gute Arbeitsgrundlage darstellen und weiter darüber, dass Müller vor allem ab den 1970er Jahren vermehrt die dramaturgischen Techniken einsetzt, die sein Schreiben auf den oben genannten Fluchtpunkt orientieren. So sind Mittel zur Störung von Sinnzusammenhängen, zur Enthierarchisierung der Textelemente, Verdichtung und Montage sowie der Verzicht auf Fabel und ‚organischen‘ Zusammenhang, die Sprengung von Figuren- und Sprecheridentitäten und das Auflösen von Text- und Nebentextgrenzen in Stücken wie beispielsweise *Hamletmaschine* (1977) oder *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argo*

¹ *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, angenommen auf der V. Tagung vom 15. bis 17. März 1951.* In: *Einheit* (1951) Nr. 8/9, zit. nach SCHUBBE (1972:182).

² Vgl. zu Müllers Bezug auf Brecht z. B. SILBERMANN (2003), zu Müllers Dramaturgie vgl. beispielsweise LEHMANN (2000), SCHÜTTE (2010), HEIMBÖCKEL (2011:57-59), sowie FISCHER-LICHTE (1991:231-246; hier v.a. 235), die Müllers Neuinterpretation des avantgardistischen Montageverfahrens am Beispiel der *Hamletmaschine* aufzeigt und ähnlich wie EKE (2003:53f.) bei Müller eine Verbindung epischer und postdramatischer Mittel feststellt. Eke spricht von einer „dekonstruktivistische[n] Dramaturgie“. Vgl. auch BUCK (2000:543), der einen „tiefgreifenden dramaturgischen Richtungswechsel“ ausmacht. „Figurenrollen, Protagonisten gar, müssen den Platz freimachen für weithin untereinander austauschbare Stimmen und kommentierende Aussagen. Mit dem Verzicht auf dialogisches Rollen-Sprechen verändert sich die dramatische Textur insgesamt.“

nauten (UA 1983) zu finden, was Müller nach wie vor zu einem der wichtigsten Vertreter postdramatischer Schreib- und Theaterformen macht.

Zweitens erscheint zwischen den beiden genannten Textgruppen ein klar wahrnehmbarer Bruch. Aus der Gesamtschau auf Heiner Müllers Texte im Jahr 2000 liest Hörnigk in seinem Kommentar zur Werkausgabe (HÖRNIGK 2000:532f.) diese Fraktur als aus einem Konflikt mit den Macht- und Herrschaftsstrukturen des Staates resultierend. Den Produktionsstücken stehe nach diesem entscheidenden Schnitt und dem „damit einhergehenden Gewinn an literarischem Eigensinn“ mit Stücken wie *Philoktet*, *Ödipus*, *Tyrann* und *Herakles 5* ein veränderter Texttypus gegenüber, mit dem sich die dramaturgische Vielfalt von Müllers Texten grundlegend erweiterte (HÖRNIGK 2000:532).

Die nur wenige Seiten umfassende Spielvorlage *Herakles 5* entstand Mitte der 1960er Jahre in direktem zeitlichem Umfeld von *Ödipus*, *Tyrann* und *Philoktet*, dem prominenten Startpunkt von Heiner Müllers Antikerezeptionen. Sie steht ebenfalls noch in zeitlicher Nähe zu den Produktionsstücken und über das Thema Arbeit mit diesen in enger Verbindung – wobei zu bemerken ist, dass das Gesamtwerk Müllers vom Topos der Arbeit wie von antiken Sujets durchzogen ist.³ Ich zeige in der vorliegenden Untersuchung an dem als „Satyrspiel“ ausgewiesenen Drama *Herakles 5*, wie Heiner Müller mit den expliziten und impliziten Vorgaben der DDR-Kulturpolitik umgeht und wie schon dieser Text, der zusammen mit *Philoktet* und *Ödipus*, *Tyrann* auf der genannten Bruchlinie liegt, deutlich Elemente von Müllers später voll ausgearbeiteter Dramaturgie erkennen lässt. HEIMBÖCKEL (2011:58f.) z. B. stellt fest, dass bei Müller ab den 1970er Jahren ein „Prozess totaler Theatralisierung“ einsetzt. Darin trete an die Stelle der Brecht'schen Parabeldramatik mit deren Ziel der Distanzierung des Zuschauers eine „Dramaturgie der Überschwemmung“. Diesen Befund kann die vorliegende Untersuchung bestätigen – mit Einschränkungen und Ergänzungen. Denn schon das Mitte der 1960er Jahre entstandene Stück mit dem Sujet der Flutung der Augiasstätte weist dieses Prinzip der dramaturgischen Überflutung auf. Es erreicht diese Wirkung, indem über Zitate der entstehungszeitlich vorgängigen Diskurse gezielt polyvalente und ambige Semantiken in den Text eingeleitet werden.

³ Arbeit bildet laut LEHMANN (1996:543f.) einen der Brennpunkte in Müllers Schreiben, sie wurde für Müller gar zu einem „obsessiven Motiv“, wonach es nahe liege, dass Müller den Herakles-Stoff mehrfach als Material gewählt hat. „Wegzeichen gleich“ markieren die drei Herakles-Bearbeitungen „Etappen seiner Werkgeschichte und Biographie“. Vgl. zu diesem Punkt auch SCHULZ (1980:9).

Diese zeitliche, thematische und dramaturgische Pivotstellung von *Herakles 5* ist der Grund, weshalb das Drama bei der Betrachtung von Müllers dramaturgischer Entwicklungsrichtung eine Schlüsselposition einnehmen sollte. Der vernachlässigte ‚kleine Bruder‘ des *Philoktet* verdient Aufmerksamkeit, und zwar nicht nur als Partner des ‚markante[n], Vorreiter[s]‘ der Müllerschen Antikenstücke“ (BARNER 2002:258). Denn an diesem Drama lässt sich die sehr spezifische Zitatpraxis aufzeigen, die Müller als Mittel zur Semantisierung bzw. Desemantisierung einsetzt, und die für einen großen Teil der Textwirkungen verantwortlich ist.

Das Drama *Herakles 5* enthält eine Vielzahl und Vielfalt an Verweisen auf seinen politischen und ideologischen Hintergrund, von denen heute, 25 Jahre nach der Wiedervereinigung und 20 Jahre nach Heiner Müllers Tod, ein großer Teil neu erschlossen werden muss. Obschon die präskriptive und restriktive Kulturpolitik der SED durchaus Auswirkungen auf Müllers Arbeit hatte, wird der Entstehungskontext von *Herakles 5* keineswegs etwa durch eine Annahme eines direkten Ursache-Wirkungsverhältnisses relevant. Die Berücksichtigung des Umfeldes ist vielmehr nötig, um die Besonderheiten von Müllers Dramaturgie in dieser frühen Mythenbearbeitung aufzuzeigen. Denn die Bearbeitung des antiken Stoffes wie auch die Überblendung mit der quasi-mythologischen Faust-Figur sind weniger Systemkritik in antiker oder klassischer Maskierung als vielmehr Zitate der vorgängigen Diskurse und ideologischen Vorstellungsräume, zu denen die Herakles-Figur als Vorbild eines Arbeiterhelden ebenso wie Goethes Faust-Figur als Sinnbild des ‚neuen Menschen‘ gehören.⁴

1. Kontext: Die DDR-Kultur- und Wirtschaftspolitik

Die Entstehung von *Herakles 5* ist gerahmt von zwei einschneidenden Konflikten Müllers mit dem politischen Machtapparat und fällt in eine Periode wechselvoller und widersprüchlicher Kultur- und Wirtschaftspolitik in der

⁴ Im Bemühen, eine sozialistische Nationalkultur zu schaffen, wurde die Weimarer Klassik zum Nationalgut erhoben und damit zu einem wichtigen Bestandteil der Selbstlegitimation der DDR. Besonders Goethes *Faust* galt der DDR-Kulturpolitik als Nonplusultra. Zur Faust-Rezeption in der DDR vgl. z. B. EMMERICH 2000:123. Den „Klassikmythos in der Politik der SED“ untersucht Gerd Dietrich in seinen Funktionen auf verschiedenen Politikfeldern. Vgl. DIETRICH 2000:157f. Das weit verbreitete Herakles-Bild als Ikone des Kampfes gegen die kapitalistische Hydra, das noch aus der Oktoberrevolution stammt, spricht Müller selbst in einem Interview mit UWE WITTSTOCK (W12:87) an.

DDR. Müllers Arbeit an dem Text begann 1964, 1966 wurde *Herakles 5* zusammen mit *Philoktet* in der Bundesrepublik bei Suhrkamp veröffentlicht, im gleichen Jahr wie *Ödipus, Tyrann*, das Drama mit dem es ebenfalls in enger motivischer und thematischer Verbindung steht. 1964 ist auch das Jahr, in dem Müller sein Stück *Die Umsiedlerin* umschreibt, das in der DDR erst zwölf Jahre später in einer angepassten Version unter dem Titel *Die Bauern* zur Auf-führung kommen darf. Der Streit um das Agrodrama markiert den ersten Ein-schnitt in Müllers Karriere. Das Stück wurde sofort nach der offiziell als Ver-suchsaufführung bezeichneten Premiere an einer Studentenbühne im Septem-ber 1961 verboten und zog ideelle und materielle Sanktionen nach sich, wie jahrelanges Aufführungsverbot und Müllers Ausschluss aus dem Schriftsteller-verband – de facto ein Arbeitsverbot.⁵ Nachdem Müller auf dem V. Parteitag 1958 noch namentlich zu den Autoren gezählt wurde, die „hervorragende Arbeiten“ und „bedeutende literarische Werke“ geschaffen hatten,⁶ kam die scharfe Reaktion auf *Die Umsiedlerin* trotz der veränderten Situation nach dem 13. August 1961 überraschend.

Den zweiten Spannungshöhepunkt in Müllers Beziehung zur Kulturpolitik bil-det das 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965, das als „Kahlschlag-plenum“ in die Literaturgeschichte einging. Das viertägige Plenum war ur-sprünglich als Ökonomie-Tagung angesetzt worden und fand vor dem Hinter-grund einer angespannten polit-ökonomischen Situation statt. Zusätzlich zu der für die Parteiführung unbequemen Tatsache, dass die wichtigste wirt-schaftspolitische Reform der DDR, das 1963 beschlossene, mehr marktwirt-schaftlich orientierte „Neue Ökonomische System der Planer und Lenker“ (NöSPL oder auch NöS), nicht wie erhofft wirkte, stand plötzlich der Tod des verantwortlichen Wirtschaftsministers im Raum. Erich Apel beging wenige Tage vor dem Plenum vermutlich Selbstmord.⁷ In ihrem Verlauf entpuppte sich die Tagung dann als ein Literatur- und Kunstplenum, auf dem Künstler

⁵ „Für zwölf lange Jahre, bis zur Uraufführung von „Zement“, wurde Müller in der DDR zum Dramatiker ohne Bühne“, wie EMMERICH (2000:158) resümiert.

⁶ Walter Ulbrichts Referat „Der Kampf um den Frieden, für den Sieg des Sozialis-mus, für die nationale Wiedergeburt Deutschlands als friedliebender demokratischer Staat“. In: *Neues Deutschland* (1958) Nr. 164, zit. nach SCHUBBE (1972:534).

⁷ Nach wie vor sind die Umstände um Apels Tod nicht vollständig klar. Vgl. z. B. WIEGREFE, KLAUS: Wohin führt das?: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-15876139.html> (4.3.2015), sowie BAYER, RENÉ: Rätselraten um ein Testament: <http://www.zeit.de/1966/02/raetselraten-um-ein-testament> (4.3.2015).

und Intellektuelle zu Schuldigen an den Schwierigkeiten beim sozialistischen Aufbau erklärt und für die ökonomische und legitimatorische Krise des Staates DDR verantwortlich gemacht wurden. Unter anderem zogen Müllers Stücke *Der Bau* und *Philoktet* den Tadel der SED-Mächtigen auf sich und wurden verboten (vgl. z. B. EMMERICH 2000:181 u. 174f., auch OPITZ 2009:88). Mit einem Zitat aus *Der Bau* übte Honecker in seinem Bericht an Müller Kritik:

In diesen Kunstwerken gibt es Tendenzen der Verabsolutierung der Widersprüche, der Missachtung der Dialektik der Entwicklung, konstruierte Konfliktsituationen, die in einen ausgedachten Rahmen gepresst sind. Die Wahrheit der gesellschaftlichen Entwicklung wird nicht erfasst. Der schöpferische Charakter der Arbeit und der Menschen wird negiert. Dem einzelnen stehen Kollektive und Leiter von Partei und Staat oftmals als kalte und fremde Macht gegenüber. Unsere Wirklichkeit wird nur als schweres, opferreiches Durchgangsstadium zu einer illusionären schönen Zukunft – als die ‚Fähre zwischen Eiszeit und Kommunismus‘ angesehen.⁸

Der Text der Figur Barka „Mein Lebenslauf ist Brückenbau. Ich bin / Der Ponton zwischen Eiszeit und Kommune“ (W3:393), den Honecker anspricht,⁹ ist denn auch durchaus geeignet, das Argument der Übergangsgesellschaft, die, zeitlich begrenzt, Opfer auf ihrem Weg zum Kommunismus verlangt, zu präzisieren und auf die Lücke zwischen sozialistischen Idealvorstellungen und den ökonomischen Realitäten hinzuweisen.

Neben Kulturpolitik als Ablenkungsmanöver war die Errichtung eines Arbeiterheldenideals eine weitere Strategie gegen die Ökonomieprobleme des Staates DDR, die sich mit der Indienstnahme von Literaten für den Aufbau des Sozialismus verbinden ließ. Die „werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen“, wie es in dem diesem Beitrag vorangestellten Zitat eines SED-Tagungsbeitrages von 1951 lautet, verlangte zuallererst die Beförderung der Arbeitsmotivation der DDR-Bevölkerung. Die Literatur sollte mitwirken an der Umwertung der Arbeit vom einstigen Stigma der unterdrückten Klasse zur positiven, sinnstiftenden Tätigkeit, zur Errungenschaft des Sozialismus und oberstem Wert schlechthin; eine Aufgabe, auf die die Literatur der 1950er und 1960er Jahre auf unterschiedliche Weise reagierte.

⁸ Bericht des Politbüros an das 11. Plenum des ZK der SED, vorgetragen von ERICH HONECKER. In: Neues Deutschland (1965) Nr. 345, zit. nach SCHUBBE (1972:1077).

⁹ In der ersten Druckfassung steht an dieser Stelle: „Fähre zwischen Eiszeit und Kommune“, (W3:549), der Wortlaut, den Honecker auf dem 11. Plenum zitiert.

Auf dieser Basis finden die meisten Einschätzungen der Forschung zu *Herakles 5* statt. Sie fallen – wo sie denn vorgenommen werden – sehr vielfältig und zum Teil widersprüchlich aus. Einen immer noch leicht dominierenden Pol bildet die Wahrnehmung über die Titelfigur als „zweifelsfrei positives, sozialistisches Bild des nimmermüden Arbeiterhelden“ (EMMERICH 1987:240), als „Prototyp des revolutionären Weltveränderers“ (RIEDEL 1996:189),¹⁰ als plebejischer Held, „ein zweiter (erster) Faust“, der wie dieser eine Entwicklung zum „modernen Naturbeherrscher“ durchläuft (EKE 1999:115). Am anderen Ende der Skala steht die neuere Einschätzung von *Herakles 5* als Ausdruck eines „tiefen historischen Pessimismus“, die als Thema des Stückes „die Ausbeutung des Herakles durch die Thebaner“ identifiziert (HULLER 2007:161). Kreikebaum wiederum argumentiert, dass das „komische Wunschbild der Revolution“ nur aufgrund der negativen Charakterzüge von Herakles seine Verwirklichung finde, und dass es sich trotz eines positiven Ergebnisses, „weniger um die Darstellung eines Arbeiterhelden als vielmehr um die eines asozialen Helden, wie ihn Brecht vorgezeichnet hat“, handele, der sich „durchweg egoistisch“ (KREIKEBAUM 2003:229), verhalte.

Tatsächlich stellt das Stück *Herakles 5* nach meiner Auffassung keineswegs einen Arbeiterhelden dar, weder affirmativ noch subversiv, noch in ein mythologisches Gewand gekleidet.¹¹ Genauso wenig wird auch ein asozialer Held dargestellt, denn nach der hier vorgeschlagenen Lesart wird gar kein Held **dar- gestellt**. Heiner Müller **zitiert** mit *Herakles 5* vielmehr die vorgängigen Diskurse um Arbeit und Arbeiterhelden einschließlich ihrer inhärenten Widersprüche und lässt so seinen Text das vorgeschriebene Arbeitspathos dekonstruieren.

¹⁰ Für RIEDEL (1996:189) ist Müllers Satyrspiel-Herakles „ein linear-positiver, vernunft- und technikgläubiger und nach harter Arbeit siegreicher Held“. Auch FRENZEL (2005:376) übernimmt diese Linie, ebenso wie LEIS / SOUREK (2005:177f.) im Kommentar ihrer Kurzanthologie: „In Müllers ‚Herakles 5‘ (1966) wird der Held als Prototyp eines revolutionären Arbeiters vorgestellt“, „[a]ber er verändert sich, aus ihm wird im Verlauf des Stückes ein selbstbewusster und zielstrebigere Arbeiter, der die Religion – ganz im sozialistischen Sinn – auf Eis legt [...]“. Auch WITTSTOCK (1995:128) geht in diese Richtung: „*Herakles 5* beispielsweise [...] zeigt sich noch deutlich von traditionell marxistischen Vorstellungen beherrscht.“ Herakles ist der „Held, der bezeichnenderweise ein demonstrativ proletarisches Gebaren an den Tag legt, [...]“.

¹¹ Die Auffassung von SCHULZ/OPITZ (2010:568) im *Metzler Lexikon der Autoren*, die vom „Gewand antiker Stoffe“ sprechen, in das der in Ungnade gefallene Müller, wie auch viele andere DDR-Autoren, seine Stücke nun kleidet, wird hier nicht geteilt.

2. Textstrategien: Zitate und semantische Überflutung

Auch dieser Müller-Text schafft schon mehrdimensionale, vielstimmige Zitaträume, in denen eine vorgebliche Utopie bestenfalls anklingt, jedoch von Widerhall und Interferenzen verzerrt und bis zur Unkenntlichkeit zerrissen wird. Er erreicht dies vornehmlich mittels der Strategien der Übererfüllung und Überblendungen und dem gezielten Verstärken von Polyvalenzen und Ambiguitäten, was im Folgenden näher untersucht wird. Ein weiterer, bislang nicht beachteter Umstand in diesem Zusammenhang ist die disparate Zusammenfügung von Rationalisierungen des Herakles-Mythos und einer eingefügten *Deus ex machina*-Figur. Auf diesen Punkt gehe ich später unter *Rationale Begründungszusammenhänge und ein Deus ex machina* näher ein. Auch hier ist viel eher davon auszugehen, dass Müller die Brecht'sche Technik der „Durchrationalisierung“ des Mythos,¹² zitiert, als dass er sie anwendet.

Übererfüllung und Überblendungen

Das Drama *Herakles 5* bringt nicht nur eine vermeintlich positive Identifikationsfigur auf die Bühne, sondern blendet mit Faust zusätzlich eine zweite ein und folgt damit scheinbar ganz den kulturpolitischen Forderungen nach Errichten eines Arbeiterheldenideals wie auch nach Aneignung des klassischen Bildungsgutes. Zusammen mit der Anspielung auf die „Pflicht für Jeden“-Votivtafel Schillers „O unvollkommener Spiegel! Halbes Werkzeug! / Willst du kein ganzes sein, hör auf zu sein.“ (W3:405) – des zweiten von der SED-Politik instrumentalisierten Klassikers – ergibt die von Müller vorgenommene Hyperbel jedoch einen ironischen Kommentar auf die regelpoetikgleichen Normvorgaben in Form von deren Übererfüllung. Dies ist eines von Müllers Mitteln, um vermeintlich sichere Bedeutungszusammenhänge zu destabilisieren.

Der in der DDR-Literatur vielfach rezipierte mythologische Herakles¹³ ist von einer ausgeprägten Ambivalenz gekennzeichnet und keineswegs die perfekte Vorlage für ein widerspruchsfreies Ideal eines selbstlosen, plebejischen Arbeiterhelden im sozialistischen Geist. In diesem Zusammenhang ist eine Spezifik des Herakles-Stoffes als Ausgangsmaterial für Müllers Drama zu berücksichtigen: Die Euripides-Tragödie ist zwar eine wichtige Quelle für *Herakles 5*,

¹² Brecht gebraucht in *Antigonemodell 1948* den Begriff „Durchrationalisierung“ für sein dort dokumentiertes Verfahren (GBA 25:74).

¹³ Zur Herakles-Rezeption in der DDR-Literatur vgl. RIEDEL 1984 und RIEDEL 1996. Insbesondere die Einschätzungen zu Müllers *Herakles 5* von 1984 können durch die vorliegende Untersuchung nicht bestätigt werden.

wie aus Müllers Bemerkung hervorgeht,¹⁴ aber es gibt keine einzelne literarische Darstellung des Herakles-Mythos, die in einem Maße repräsentativ geworden wäre wie etwa die *Antigone*- oder *Philoktet*-Tragödie des Sophokles oder eine Euripides-*Medea*. Es existiert hier nicht der eine feste literarische Bezugspunkt, wie das z. B. bei Brechts *Antigone*-Bearbeitung der Fall war, sondern als Prätext muss der Herakles-Mythos in der Vielheit seiner Quellen, Rezeptionen, Variationen und Bearbeitungen angenommen werden. Es ist vielmehr von einer Bezugsmenge mit nicht definierten Rändern auszugehen, was ohnehin dem Mythos als solchem weit mehr entspricht als die von einer einzelnen repräsentativen literarischen Vorlage überlagerte Rezeption, folgt man BLUMENBERGS (vgl. 1996:40) Mythos-Konzeption oder auch der Karl KERÉNYIS (vgl. 1941:11).¹⁵

Müllers Entscheidung, den Mythos mitsamt seinem im Traditionsfluss mitgeführten Material zu verwenden, und nicht etwa dicht an einem einzelnen literarischen Prätext entlang zu arbeiten, ruft besonders den Umstand ins Bewusstsein, dass Herakles ein Held der Widersprüche ist. Ambivalenz ist zwar generell ein Wesenszug der Götter und Helden der griechischen Mythologie, jedoch

¹⁴ „In der Zeit, als ich HERAKLES 5 geschrieben habe, die Geschichte von der Säuberung des Augias-Stalls, und dann den Hydra-Text für ZEMENT mit dem Herakles-Motiv, hatte ich die Überlegung, daß man ein Stück schreiben müßte: HERAKLES 13. [...] Es sollte davon ausgehen, daß die dreizehnte Arbeit des Herakles, nach den überlieferten zwölf, die Befreiung Thebens von den Thebanern ist. Es gibt in dem Herakles-Stück des Euripides einen Botenbericht, der davon erzählt, wie Herakles im Wahnsinn seine Kinder tötet, und es gibt im FINDLING ein (stummes) Zwischenspiel, in dem ein Repräsentant der Väter-Generation Jugendliche mit einem Band Stalin erschlägt.“ (W12:52-59).

¹⁵ Nach BLUMENBERG (1996:40) ist es eine charakteristische Eigenschaft des Mythos, dass Arbeit an ihm nicht nur möglich, sondern auch notwendig ist, da Mythen ihm zufolge „Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit“ sind. Blumenbergs Mythos-Konzept geht davon aus, dass Mythen ständig umgeschrieben werden, so dass Produktion und Rezeption hier nicht voneinander zu trennen sind. Die literarische Mythenrezeption beruht gerade nicht auf Unveränderlichkeit, sondern auf spielerischer Variation. Kerényi definiert Mythologie als „eine alte, überlieferte Stoffmasse, enthalten in bekannten und doch nicht jede weitere Gestaltung ausschließenden Erzählungen – ‚Mythologem‘ ist für sie das beste griechische Wort – über Götter und göttliche Wesen, Heroenkämpfe und Unterweltsfahrten. Die Mythologie ist die Bewegung dieser Materie: etwas Festes und zugleich doch Bewegliches, Stoffliches und doch nicht Statisches, sondern Verwandlungsfähiges.“ (JUNG / KERÉNYI 1941:11).

ist sie bei kaum einer anderen mythologischen Gestalt so ausgeprägt wie bei Herakles.¹⁶ Gerade die hervorstechendsten Merkmale dieser mythologischen Figur sind von inneren Spannungen geprägt: Herakles vollbringt seine ehrenvollen Heldentaten als Auftragsarbeiten in unehrenhafter Knechtschaft. Der Held mit übermenschlicher physischer Stärke ist seiner Physis bis zur Lächerlichkeit ausgeliefert, der „Gottmenschensohn und Heilsbringer“, der die Welt wie die Ställe des Augias für die Menschen reinigt (BLUMENBERG 1996:127), ist gleichermaßen stoischer Dulder und vom Jähzorn getrieben. In den Rezeptionslinien mischen sich Tugendbilder mit unbeherrschten Gewaltexzessen, der Halbgott nimmt Opfer- wie Täterrollen ein.¹⁷

Müllers *Herakles 5* greift auch diese Momente auf, zusätzlich zur Tradition als Satyrspiel-Held; Herakles tritt in vielen antiken Satyrspielen mit ungezügelter Gier nach Essen, Wein und Sex auf und auch Müllers Herakles-Figur wird im ersten Satz eingeführt mit: „Er hat sich überfressen. Wieder.“ (W3:399). Die Verbindung von Arbeit und Apotheose wie auch die Christus-Notationen des Herakles-Bildes werden ebenso angespielt wie dessen Gewaltpotential; Selbstopfer, Selbstverbrennung und Gewaltherrschaft klingen in *Herakles 5* gleichermaßen an. Am Ende des Stückes äußert sich in der wahrscheinlich nur vermeintlichen Selbstbefreiung ein Furor, der zwischen Nutzen und Schaden nicht mehr unterscheidet, und der an den Wahnsinn der Gattin- und Kindermorde des mythologischen Herakles erinnert:

HERAKLES [...]

Reißt die Sonne aus dem Himmel, hält sie in der Hand, bis das Eis schmilzt. Hand und Stall brennen.

AUGIAS Mein Stall brennt.

HERAKLES *betrachtet seine Hand, sie ist schwarz. Brennt er?* (W3:408)

Herakles' Rückfrage „Brennt er?“ auf „*Hand und Stall brennen*“ zeigt einen Verlust der Selbstwahrnehmung und eine getilgte Differenz zwischen Subjekt

¹⁶ Ein Punkt, den unter anderen BRUNOTTE (1992:144) hervorhebt, die aber Müllers *Herakles 5* in ihrer Studie leider nicht berücksichtigt.

¹⁷ Herakles ist Opfer insbesondere durch Selbstverbrennung und Apotheose am Ende seines Lebens. Der jugendliche Herakles wiederum erschlägt seinen Musiklehrer Linos, als dieser ihn kritisierte. Als Reaktion auf die verweigerte Hand der Iole stürzt Herakles einen Sohn des Eurytos von einem Burgturm – ganz abgesehen natürlich von Gattinnen- und Kindermord bei Euripides. Zur Herakles-Rezeption allgemein vgl. RIEDEL 1996, vgl. FRENZEL 2005:374, RANKE-GRAVES 2000, sowie HARRAUER / HUNGER 2005.

und Objekt. Das Brennen ist zudem als Synekdoche für die mythologische Selbstverbrennung lesbar.

Ebenfalls widersprüchlich ist der Umstand, dass Müllers Herakles, der angeblich plebejische Faust, fürstlich entlohnt wird, was zu der Frage nach dem zugrunde liegenden Arbeitskonzept führt, ohnehin der heikelste Punkt einer Herakles-Rezeption, die einem sozialistischen Arbeitspathos zuträglich sein soll. Der in sozialistischen und marxistischen Auffassungen zentrale Begriff der Arbeit hat in seiner Begriffsgeschichte eminente Bedeutungs- und Bewertungswandel erfahren (vgl. dazu etwa WALTHER 1990, GEISEN 2011, SIEFERLE 2007), die mit dem aufgerufenen Herakles-Mythos zusätzlich betont werden. So war – sehr verkürzt gesagt – der mythologische Held Herakles in den Bewertungen der Antike ein Held, **obwohl** er arbeitet, während die kommunistische Propaganda ihn als Helden sehen wollte, **weil** er arbeitet. Zudem werden begriffsgeschichtlich neben den von der marxistischen Theorie betonten emanzipatorischen Aspekt von Arbeit religiöse Vorstellungen an den Arbeitsbegriff gebunden, die selbstredend quer zu sozialistischen und marxistischen Arbeitskonzepten stehen. Nicht alle begriffsgeschichtlichen Stationen waren und sind bei der Rezeption von *Herakles 5* unmittelbar präsent. Wenn beispielsweise Göttervater Zeus, der im Stück die entscheidende Wende bringt, mit dem Aufruf „Tu deine Arbeit, Herakles, mein Sohn.“ (W3:404) auftritt, worauf Herakles die christlich konnotierte Frage „Warum ich, Vater?“ (W3:404) stellt, muss damit weder eine intendierte Anspielung auf das Locke'sche Konzept eines von Gott zur Arbeit geschaffenen Menschen noch auf Luthers Vorstellungen von Berufarbeit vorliegen. Jedoch werden die vielfältigen, ambivalenten Semantisierungen des Arbeitsbegriffes gerade dadurch aufgerufen, dass das Stück einen Bogen spannt über den Stoff aus der Mythologie hin zu marxistischen Arbeitskonzepten, und potentiell schwingt ihre Aktualisierung immer mit.

Deutlich spielt Müllers Herakles-Drama auf die sozialistischen Nobilitierungsversuche und den rekurrierten Marx'schen Arbeitsbegriff an –

Applaus aus Theben. Stimmen: Hört wie er denkt. Das ist Dialektik. Herakles der Denker. Herakles wirft Mist ins Publikum. Applaus frenetisch. Stimmen: Seht wie der arbeitet. Herakles der Arbeiter. (W3:404)

– nicht ohne den Umstand außer Acht zu lassen, dass die betreffende Arbeit am Rindermist buchstäblich eine ‚Scheißarbeit‘ ist und nicht ohne weiteres einen intrinsisch motivierten Arbeiter findet, der sich, getrieben von der Vorstellung eines sich zukünftig einstellenden emanzipatorischen Effektes, aufopferungsvoll überwindet. Waren sich doch schon zu Beginn des Stücks die beiden Thebaner über dem schlafenden Herakles einig, dass sie die Arbeit nicht

verrichten wollen – „ZWEITER Willst du die Arbeit machen? ERSTER Du vielleicht?“ – eine Haltung, die in der zentralen Spiel-im-Spiel-Passage bestätigt wird: *Geht in eure Häuser, stört seine Arbeit nicht.* (W3:404)

Weitere direkte Hinweise auf Marx' Arbeitskonzept, nach dem alle Lebens-tätigkeit des Menschen in der Tätigkeit der Arbeit als „Stoffwechsel mit der Natur“ (MEW 23:192)¹⁸ ihren Ausgang nimmt, werden genussvoll ausgespielt, in der ganzen sinnlichen Unmittelbarkeit und in voller Deutlichkeit entlang des Stoffwechselabfallproduktes. In der folgenden Textstelle wird ein natürlicher Stoffwechsel dezidiert ausgestellt und darüber hinaus aufgezeigt, wie sich der Mensch die Natur zum Vorbild nimmt und bei der „Arbeit der Formung“ von den „Naturkräften“ unterstützt wird:¹⁹

Eine Kuh tritt an den Fluss, säuft und pißt.

Dank für dein Beispiel. Lenkung eines Flusses. (W3:407)

Herakles bewältigt den Rindermist in einem „Prozess zwischen Mensch und Natur, ein Prozess, worin der Mensch seinen Stoffwechsel mit der Natur durch seine eigene Tat vermittelt, regelt und kontrolliert“ (MEW 23:192). Mittels Dammbau kontrolliert Herakles den Lauf zweier Flüsse und er „tritt dem Naturstoff“ Rindermist tatsächlich „als eine Naturmacht gegenüber“

Ich komme, Herakles, zwei Flüsse stark
Herr über die Gewässer und dein Stallknecht
Der Fluss ist meine Hand und meine Kraft (W3:407f.)

Ich zähme dich und ändre deinen Gang (W3:406)

und setzt zu dessen Bewältigung ganz ausdrücklich die „seiner Leiblichkeit angehörigen Naturkräfte, Arme und Beine, Kopf und Hand, [...] in Bewegung“ um (MEW 23:192):

Lieber die Welt bewegt als ihren Kot!

Dammbau

Sieh deinen Berg mit meinen Beinen gehen.
Sieh deinen Fluß vor deinem Berg aufstehn. (W3:407)

Der Mensch, der nach Marx seine eigenen Lebensmittel nicht nur aktiv selbst produziert, sondern dies auch auf seine eigene Weise tut, identifiziert sich mit dieser je spezifischen „Lebensweise“, der Verbindung des „Was“ mit dem

¹⁸ Die Texte von Karl Marx werden nach der Marx-Engels-Werkausgabe mit der üblichen Sigle MEW und Bandnummer wiedergegeben.

¹⁹ Vgl. MEW 23:57f.: „Der Mensch kann in seiner Produktion nur verfahren, wie die Natur selbst, d.h. nur die Formen der Stoffe ändern. Noch mehr. In dieser Arbeit der Formung selbst wird er beständig unterstützt von Naturkräften.“

„Wie“, die den Menschen wiederum formt und gestaltet. Auf *Herakles 5* bezogen bedeutet das konsequenterweise, dass nicht nur die Produktion der Lebensmittel, sondern auch der Umgang mit dem Abfallprodukt²⁰ dieser Produktion einen Bestandteil der Lebensweise ausmacht, und vor allem, dass die Arbeit am und im Mist Herakles entsprechend formt, denn, „indem er durch diese Bewegung auf die Natur außer ihm wirkt und sie verändert, verändert er zugleich seine eigene Natur“ (MEW 23:192):

HERAKLES

[...]

Der Misthaufen bin ich, die Stimme aus dem Kot ist meine Stimme, unter der Maske aus Kot mein Gesicht. Das hat seine fünfte Tat gemacht aus Herakles, dem Täter eurer Taten. (W3:403)

Eine Lesart also, die sich voreilig auf den Emanzipationsgestus eines marxistischen Arbeitskonzeptes stützen wollte, transportierte dessen Zersetzung gleich mit. Herakles fällt hier, ganz an der materialen Basis, in eins mit dem Gegenstand seiner Arbeit, dem Abfallprodukt, er personifiziert dieses Abfallprodukt oder es personifiziert ihn, indem „die Stimme aus dem Kot“, „unter der Maske aus Kot“ (W3:403) hindurchklingt.

Der Herakles-Mythos allein transportierte schon semantischen Überschuss und Unmengen an Widersprüchen in den Text. Die Verknüpfung mit marxistischen Arbeitskonzepten steigert die Unwägbarkeiten in der Bedeutungszuweisung, die Überblendung mit *Faust* schließlich verursacht gänzlich unberechenbare Unterströmungen. Goethes Faustfigur, ebenfalls hochambivalent und ebenfalls sehr unterschiedlich rezipiert, ist eine der komplexesten Gestalten der Weltliteratur, ganz abgesehen davon, dass auch der Faust-Stoff nicht auf Goethes repräsentative Bearbeitung beschränkt ist. Dessen Faust-Text ist zudem schon in hohem Maße intertextuell angelegt und durch eine ausgewiesene Zitatstruktur gekennzeichnet. Wer wie Müller in *Herakles 5* Goethes *Faust* zitiert, zitiert auch dessen Zitathaftigkeit mit.

Polyvalenzen und Ambiguitäten

Müller lagert nun diese drei schon für sich genommen polyvalenten und komplexen Elemente – Arbeitsbegriff, Herakles-Mythos, Faust-Text – übereinander, was den Text in seinen Eigenbewegungen schwer vorhersehbar macht.

²⁰ Aus wirtschaftswissenschaftlicher Sicht ist der Kot ein „Ungut“, dessen Beseitigung Nutzen stiftet bzw. einen Gewinn ermöglicht. Konzeptuell wird es weitgehend behandelt wie ein Gut, das zur Bedürfnisbefriedigung dient, nur mit negativen Vorzeichen.

Spätestens damit ist ein potentiell unendlich großer und unabschließbarer Zitatraum geöffnet. In *Herakles 5* liegen nun die mythologische Figur Herakles wie die quasi-mythologische Faust-Figur übereinander projiziert zugleich mit Anspielungen auf ihre jeweiligen Ingebrauchnahmen durch die DDR-Kulturpolitik. Der gemeinsame kulturpolitische Hintergrund verstärkt die schon über das Kanalisationsmotiv gegebene Verbindung von Goethes *Faust II* und der Augiasstall-Arbeit. Müller zitiert mit dieser Verbindung im Grunde auch Vorgehen und Wirkung der DDR-Kulturpolitik. Beide Vorbildfiguren auf dem engen Raum des kleinen Satyrspiels stellen eine Übererfüllung des dichterischen Erziehungsauftrages dar. Die Verdichtung im Stücktext legt dabei notwendig auftretende innere Widersprüche, Ungereimtheiten und Verkürzungen offen. Der Text *Herakles 5* „macht den Damm auf“ (W3:408) und einmal geöffnet, fließen sämtliche Ambivalenzen, die auf diachroner wie auf synchroner Ebene sowohl das Herakles-Bild als auch den Arbeitsbegriff kennzeichnen, ein, verstärkt durch Goethes Faust-Text, der bekanntlich einen recht sumpfigen Untergrund für das Ideal des ‚Neuen Menschen‘ bildete.²¹

Auch ist Hebe, die Göttin der Jugend, eng mit der mythologischen Helena-Figur verwandt, die ‚ewig junge mythologische Frau‘ in *Faust II*, was weitere Fäden zum Faust-Text spinnt.²² Hier wie dort zieht das Ewig-Weibliche hinan, mischen sich rationale Gründe, göttliche Fügung und Sex-Appeal. Sobald Herakles Hebes ansichtig geworden ist, übernimmt er die Faust-Knittelverse, aus Herakles spricht Faust, aus einer Bühnenfigur spricht die Stimme einer anderen mythologischen bzw. quasi-mythologischen Figur. Müller setzt also schon hier das Mittel der Überblendung zweier Figuren und der daraus resul-

²¹ Die von Ulbricht auf einer Tagung des Nationalrates 1958 vorgebrachte Idee, dass in der DDR jetzt der III. Teil des Faust geschrieben werde, ließ die Tatsache, dass Vischer dies schon 1862 als kräftige Parodie getan hatte, ebenso unbeachtet, wie die Ironie der Schlussvision des blinden Faust – „Solch ein Gewimmel möcht‘ ich sehn, / Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn!“ (V 11579f.), – der das Spatenklappern beim Schaufeln seines eigenen Grabes als Gewinnung von Neuland missdeutet. Ebenfalls konsequent überhört wurde der Umstand, dass Faust arbeiten lässt: „Daß sich das größte Werk vollende / Genügt Ein Geist für tausend Hände.“ (V 11509f.).

²² Faust fordert Chiron auf, nachdem er vom „schönsten Mann“ – Herkules – gesprochen hat, von der schönsten Frau, Helena, zu berichten, die laut Chiron als „mythologische Frau“ folgende Eigenheiten hat: „Der Dichter bringt sie, wie er’s braucht zur Schau: / Nie wird sie mündig, wird nicht alt, / Stets appetitlicher Gestalt, / Wird jung entführt, im Alter noch umfreit; / G’nug, den Poeten bindet keine Zeit.“ (V 7429-7433).

tierenden Unschärfe von Figurenidentität ein, das er in der 1977 verfassten *Hamletmaschine* weiterentwickelt: „Hier spricht Elektra“ aus der Bühnenfigur „OPHELIA“, die unter vielem anderen Lady Macbeth zitiert.²³

Das Kanalisationsmotiv, das die Augiasstall-Arbeit mit *Faust II* verbindet, stellt laut Müllers eigener Äußerung auch einen Konnex zwischen *Herakles 5* und *Ödipus* her:

Der HERAKLES war schon fertig, als ÖDIPUS geprobt wurde. Das hatte ich eigentlich geschrieben, weil wir lange über das Problem der Kanalisation gesprochen hatten, darüber, dass die Pest ein Kanalisationsproblem ist. Ich habe dann verzweifelt und vergeblich versucht, dem Besson einzureden, diesen Text als Satyrspiel vor ÖDIPUS zu inszenieren (W9:163, vgl. auch 159).²⁴

Müller verlegt die Augiasstall-Arbeit von Aulis nach Theben, was diesen Konnex betont. Durch die Änderung des Schauplatzes gewinnt die mehrdeutige Äußerung Augias' „Und wenn aus meinem Stall die Pest stinkt: seid ihr unsterblich ohne Pest?“ (W3:401), eine zunächst unscheinbare Textstelle, an Bedeutung. Ist das „wenn“ konjunktivisch aufzufassen im Sinne von ‚Und selbst wenn aus meinem Stall die Pest stinken würde‘ oder konditional, etwa dergestalt: ‚Und wenn schon aus meinem Stall die Pest stinkt‘. Die sarkastische Haltung des Augias – sinngemäß: *on the long run we're all dead* – macht keinen Unterschied zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit. Die Verlegung der Augiasstall-Arbeit nach Theben und die explizite textliche Verknüpfung mit der Pest ambiguisiert die Arbeit am Rindermist zusätzlich. Neben die metaphorische Dimension, der Mist in Theben könnte die Pest und damit eine staatliche Krise bedeuten, tritt eine Hygiene-Komponente, ein konkretes Gesundheitsrisiko. In diesem Sinne könnte der Mist auch eine Pest bringen. Ein etwaiger heiter-versöhnlicher Satyrspielcharakter, den manche Interpreten in *Herakles 5* erkennen wollen, wird auch durch diese Notationen unterlaufen.

Theben ist der Ort der Krise, und als solcher ist es bei Müller auch in der Eingangsszene ausgestellt: „*Prospekt: Theben in Verfall, Bevölkerung in Lumpen.*“ (W3:400). Im Ödipus-Mythos ist es die Pest, an der die Krise in Theben festgemacht wird, im Herakles-Mythos steht die Wahnsinnstat, die Herakles

²³ „Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift“ (W2:554) steht in Dialog mit Lady Macbeths „[...] Kommt an die Weibesbrust / Trinkt Galle statt der Milch, ihr Morddämonen,“ in der Übersetzung von Dorothea Tieck. Shakespeare (1978:419).

²⁴ Vgl. zu dieser Parallele z. B. auch HULLER (2007:161).

nach seiner Rückkehr in Theben ausführt, für eine Krise. Dieser Kontext verstärkt den Eindruck einer latent gewalttätigen Atmosphäre der zentralen Spiel-im-Spiel-Passage, einer Krise auf Ebene der sozialen Beziehungen. In der Regieanweisung „*Herakles versteckt sich, auf Händen und Knien, unter dem Löwenfell, brüllt.*“ klingt das „*Brüllen eines Ochsen, der geschlachtet wird.*“ aus der Eingangsszene an. Der Eindruck eines Opferstatus²⁵ wird im nachfolgenden Monolog verstärkt, nicht ohne wiederum mit den gegenläufigen Semantiken durch das mehrfach wiederholte „Tat“ und „Täter“ zu spielen:

Das hat seine fünfte Tat gemacht aus Herakles, dem Täter eurer Taten. Hätt ich die erste nicht getan! Ich stände nicht in dieser fünften, stinkend, mein Ruhm mein Gefängnis, von jeder Tat verstrickt in eine nächste, von jeder Freiheit in ein neues Joch geschirrt, ein Sieger, besiegt von seinen Siegen, Herakles in Herakles gezwängt. [...] Ich habe den Löwen erwürgt, ich kam zurück, mehr Wunde als Fleisch, in seiner blutigen Haut [...]. (W3:407)

Die Reaktion der Thebaner ist gestaltet als Stimmen nicht identifizierbarer Sprecher, die gegensätzliche Forderungen erheben und unterschiedslos im Nebentext – der Konvention nach Regieanweisungen vorbehalten – zusammengeworfen sind:

Applaus stärker, Stimmen: Er spielt den Löwen nicht, er ist der Löwe. Ich lach mich tot. Mein Mann hat sich totgelacht. Das ist Schauspielkunst. Feine Kunst: ich habe vier Kinder. Aufhören. Weitermachen. Mörder. Schluß. Da capo. Aufhören. Weitermachen. Schluß. Da capo. (W3:403)

Auch hier ist ein Vorgriff auf Müllers spätere Texte und die dort vollständig ausgebildeten dramaturgischen Innovationen gegeben. Im Dramengeschehen greift diese Krise auf der Ebene der sozialen Beziehungen wieder auf, was schon in der ersten Szene des Stücks dargestellt ist, den Verfall Thebens.

„Immer strebe zum Ganzen und, kannst du selber kein Ganzes werden, als dienendes Glied schließ an ein Ganzes dich an.“ In Müllers *Herakles 5* taucht dieses Schiller-Zitat²⁵ als Abwandlung und in seiner letzten Konsequenz auf, das bedeutet auch formal nur noch zerrissen, nur als Fetzen:

²⁵ Vgl. Schillers Motivtafel 15: „Pflicht für jeden. Immer strebe zum Ganzen und kannst du selber kein Ganzes / Werden, als dienendes Glied schließ an ein Ganzes dich an.“ (SCHILLER 1992:176).

Müller berichtet eine Anekdote aus seiner Schulzeit: „Ein Aufsatzthema war ein Schiller-Spruch: ‚Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes werden, als dienendes Glied schließ an ein Ganzes dich an.‘ Ich hatte gerade Anouilh gelesen. Bei Anouilh stand ein Spruch gegen den Pöbel, der Wurst isst und Kinder zeugt, wogegen die Elite, die man sich nur mit einem Loch in der

O unvollkommener Spiegel! Halbes Werkzeug!

Willst du kein ganzes sein, hör auf zu sein.

Herakles wirft den Stier in den Fluß. (W3:405)

Zum Stückschluss wird der in zwei Hälften zerrissene Augias dem Stier hinterhergeworfen. „Meine Grunderfahrung“, sagt Müller 1991 in einem Interview mit Uwe Wittstock, „war Staat als Gewalt. Auf der einen Seite die faschistische Gewalt, auf der anderen die kommunistische – in Klammern stalinistische – Gegengewalt.“ (W12:86). Vor diesem Erfahrungshintergrund gibt es für den Konflikt zwischen Individuum und Kollektiv, für das „zu ausweglosen Konflikten zugespitzte Verhältnis von Individualität und Politik“ (EKE 1999:114) keine ganzheitliche Lösung.

Rationale Begründungszusammenhänge und ein Deus ex machina

Die Diskussion über die Pest als Kanalisationsproblem und eine rationale Erklärung der Wirkung des Orakels (vgl. W9:159 und 163) weist auch auf Brecht als möglichen Bezugspunkt in Müllers dramaturgischer Vorgehensweise hin. Brecht entwickelte im *Kleinen Organon* und in der zeitgleich entstandenen Schrift *Antigonemodell 1948* das Prinzip der „Durchrationalisierung“ des Mythos,²⁶ das verlangt, alles Mythische, Göttlich-Schicksalhafte und nicht rational Erklärbare der griechischen Tragödie aus der Fabel zu tilgen und durch rationale Begründungszusammenhänge zu ersetzen, um so das Handlungsgefüge konsequent zu materialisieren, zu historisieren und zu aktualisieren (vgl. JOOST 2003:330-342).

Im Fall von *Herakles 5* könnte die Vermutung naheliegen, dass entsprechende

Schläfe vorstellen kann usw. Das habe ich in dem Aufsatz zitiert und geschrieben, daß der Satz von Schiller eben doch inzwischen den Geruch der Gaskammern hätte. Das war ein großes Problem für meinen Lehrer. Er sagte, als literarische Leistung müßte er es mit Eins bewerten, als Aufsatz mit Fünf.“ (W9:43).

²⁶ In der erläuternden und programmatischen Dokumentation seiner Antigone-Inszenierung 1948 in Chur, vertritt Brecht im Rahmen seines epischen Theateransatzes die Forderung nach einer Erneuerung der Spiel- und Inszenierungsweise, weg von einem Illusionstheater der Prägung Stanislawskis. Mit der Antigone-Inszenierung verfolgt Brecht das Ziel, diese „neue Spielweise an einem antiken Stück“ zu demonstrieren (GBA 25:73-168, hier 75). Bühne, Inszenierung und Spielweise sollen zeigen, dass die Bedingungen der Figuren auf der Bühne wie der Menschen im Zuschauerraum „vom Menschen geschaffen und aufrechterhalten“ und nicht von dunklen Mächten bestimmt sind (GBA 25:65-97; hier 79); Die von HECHT / KNOPF / BERG besorgte Werkausgabe wird ausgewiesen mit der üblichen Sigle GBA und Bandnummer.

Techniken angewandt wurden, da Müllers Herakles von seiner ersten Tat an nicht aufgrund der schicksalhaften Dienstverpflichtung für Eurystheus arbeitet, sondern für die Thebaner. Zudem kann auch das Prämienmotiv den Eindruck Brecht'scher Rationalisierungsweisen verstärken; der leistungsbezogene Lohn ist ein möglicher Anreiz für Herakles' Arbeitseinsatz. Der Arbeitslohn, die Lohnerhöhung und ein Teil des Lohns als Vorschuss werden zwischen Herakles und den Thebanern ausgehandelt, was wie eine gesellschaftliche Lesart aussieht. Allerdings zieht diese dann die Frage nach sich, welche Gesellschaftsform dadurch offengelegt wird. Die Lohn- und Prämienzahlungen könnten als Kommentar auf das NöS, auf die Unvereinbarkeit von selbstlosem Arbeitseinsatz eines revolutionären Arbeiterhelden mit marktwirtschaftlichen, prämienorientierten Anreizsystemen oder auch auf die Insuffizienz von sowohl marktwirtschaftlichen wie kommunistischen Systemen gelesen werden.²⁷ Ein eindeutig definiertes Gesellschaftssystem ist in *Herakles 5* nicht zu identifizieren, umso weniger, da sichtlich keine Konkurrenzmarktbedingungen geschildert sind, von denen Marx ebenso wie die klassischen und neoklassischen Wirtschaftstheorien ausgehen.

Für Müllers *Philoktet* wurden die Spuren der „Durchrationalisierung“ ausführlich nachgezeichnet.²⁸ Neben dem natürlich markantesten Unterschied zur Sophokles-Vorlage, dem Tod Philoktets, machen die Kommentatoren darauf aufmerksam, dass Herakles, der in Sophokles' *Philoktet*-Drama als *Deus ex machina* erscheint, bei Heiner Müller nicht auftritt. Die „rettende göttliche Instanz“ (BARNER 2002:268) ist hier eliminiert. Bei *Herakles 5* dagegen tritt mit Vater Zeus auf der Wolke ein *Deus ex machina* wie aus dem Lehrbuch auf. Im „Satyrspiel“ bleiben damit nicht rationalisierte und womöglich nicht rationalisierbare Reste. Denn vor allem ist eine Götterinstanz nicht „herausgeschnitten“, sondern im Gegenteil dramaturgisch sehr prominent eingesetzt, selbst wenn das Ende des Stückes wie eine Emanzipation von göttlicher

²⁷ Vgl. dazu in einem ähnlichen Sinn HULLER (2007:173).

²⁸ Insbesondere sind die Beiträge von BARNER (2002) und Kraus (1985) zu nennen, die unter diesem Gesichtspunkt die relativ große Nähe zur Sophokles-Vorlage herausgearbeitet haben. BARNER (2002:262) und Kraus gehen davon aus, dass Brechts *Antigone*-Modell das „entscheidende Stimulans“ für Müllers „*Philoktet*“ war: Laut Barner ist jedoch die Modell-Funktion dort, wie in Müllers „*Philoktet*“, nicht durch die „Durchrationalisierung“ gegeben. Diese gelingt „bei genauerem Hinsehen“ „– zum Vorteil des Theaterstückes [Brechts *Antigone*-Bearbeitung, V.T.] – durchaus nicht vollständig“. BARNER (2002:261 u. 263). Er argumentiert, dass sich Antigones religiöse Handlungsmotivation nicht eliminieren lässt.

Autorität erscheint. Die ‚Lösung‘ und Vollendung der Arbeit wird aber im Handlungsverlauf nur ermöglicht durch die von Zeus herbeigeführte Peripetie. Herakles, der Halbgott, ist als göttliche Instanz aus *Philoktet* getilgt, als Titelheld von *Herakles 5* braucht er selbst das Eingreifen des obersten Olympiers und Vaters, der das entscheidende und wirksame Stimulans Hebe serviert. Und auch dort, wo über gesellschaftliche Bedingungen ein Begründungszusammenhang gestaltet wurde – wie mit der ausgehandelten Leistungszulage – ist dieser nicht rein auf eine einzelne fassbare Ursache zu begrenzen, sondern ihm haften diverse ‚Verschmutzungen‘ an. Die Motivation der Titelfigur Herakles ist keineswegs eindeutig. Hinter dem einfachen sexuellen und materiellen Antrieb steht eine komplexe Anreizstruktur und in der Summe findet sich ein Gemisch aus Manipulation, kollektivem Druck und Machtausübung sowie aus individuellen, dem Gemeinwohl nützlichen Lastern. Wenn Müller etwaige Rationalisierungen des Mythos vorgenommen hat, so hat er sie auch wieder untergraben. Zu Beginn des Handlungsgangs wurde ein schicksalhaftes Element eliminiert, um dann für die entscheidende Peripetie ein anderes einzuführen, noch dazu das in seiner Dimension unüberbietbare. Herakles’ Arbeits-, Identitäts- und Herkunftsleugnung – „Was geht mich Theben an, wer seid ihr? Ich / Bin Niemand, Niemandes Sohn, der nichts getan hat.“ (W3:404) – spielt nicht nur auf Odysseus an, sondern überschreitet vor allem eine Grenze, die den obersten Olympier mit väterlich-autoritärem Imperativ auf den Plan ruft. Erst dieser Auftritt bringt den Ausweg aus Herakles’ Totalverweigerung und auch die Komik zurück ins Spiel – um den Preis, dass dieses dramaturgische Mittel alle zuvor angestellten „Durchrationalisierungen“ von der Bühne wischt und auch die Idee von Befreiung in die Aporie treibt: Ohne diesen Zeus-Machtbeweis wäre Herakles im Mist stecken geblieben und nicht dahin gelangt, sich letztlich Hebe zu holen und den Himmel in die Tasche zu stecken. CHARBON (1980) deutet Herakles’ Erbrechen als verhinderte Tragik. Aber es ist nicht das Erbrechen, das die Katastrophe verhindert, sondern Zeus persönlich.

3. Text: Eigenbewegung des Materials

Herakles 5 ist weder affirmatives noch subversives Abbild eines Arbeiterhelden oder auch eines asozialen Helden, sondern durch Müllers Zitatpraxis in Bewegung gesetztes Textmaterial. Es ist dieser Bewegungsimpuls und nicht etwa ein „antikes Gewand“, womit Müller auf die normativen und restriktiven

Vorgaben der DDR-Kulturpolitik reagiert. Auch mit diesem Text wird ein viel-dimensionaler Zitatraum beschränkt, der der „kreativen Phantasie des Rezipienten“ (EKE 2003:54) Platz lässt, ohne beliebig zu werden, ohne die Ausrichtung auf die gesellschaftlichen Fragen zu verlieren. Denn auch dieser Text, der nur vordergründig als heiter-versöhnliches Satyrspiel auftritt, gibt in seinem Subtext die Richtschnur einer gesellschaftskonstituierenden Gewalt vor. Er geht über die Satire hinaus und öffnet den Blick auf dieses Abgrundthema der menschlichen Kultur, das, zusammen mit dem Topos Arbeit, eine thematische Konstante in Müllers Werk bildet.

Das „schwere, opferreiche Durchgangsstadium zu einer illusionären schönen Zukunft“, dessen Darstellung Honecker in Müllers *Bau* beklagte, findet sich auch im Handlungsverlauf von *Herakles 5* plastisch in Szene gesetzt – mit einer Mischung von Ironisierung und Demontage dieser Illusion und einem Übermaß an Sauberkeit im Ergebnis. Eine sich unter Umständen anbietende schlichte Parallele zwischen Held Herakles im Rindermist und dem Autor Heiner Müller, der die Augias-Ställe der Geschichte ausmistet, zwischen dem Dramenschauplatz „*Theben in Verfall*“ und der DDR in der Krise, die den Sündenbock Müller in die literarische Verbannung schickt, aus der er sich wieder herausarbeitet, sollte jedoch keinesfalls als Ergebnis dieser Untersuchung verstanden werden. *Herakles 5* ist weder eine Abbildung der politischen Vorgänge und Normvorgaben seines Entstehungskontextes, noch eine Chiffre dafür. Wenn ein Zusammenhang zwischen den im Subtext des Dramas fließenden kollektiven Gewaltmechanismen und den politischen Vorgängen der Entstehungszeit gegeben ist, so über allgemeine Prozessmuster, die Müllers Blick in die Tiefe des mythologischen bzw. historischen Raumes sichtbar machen kann. Müllers Schreiben hört nicht bei den Problemen der „Übergangsgesellschaft“ auf. Es begreift diese vielmehr als Symptome zugrunde liegender Prozesse. Die für den Autor aus seiner historischen und gesellschaftlichen Situation heraus erfahrbaren Widersprüche einschließlich der repressiven Kulturpolitik sind weniger Kern seiner Antiken-Umsetzungen, als vielmehr der Startpunkt, von dem aus Müller die Tiefe des historischen Raumes bis in den Mythos auslotet, um daraus die kollektive Erfahrung von Gewalt zu extrahieren.

Auch dieser Text macht die Aussage, dass „das zu ausgeweglosen Konflikten zugespitzte Verhältnis von Individualität und Politik“ ein Verhältnis der Gewalt ist und dass in Müllers Geschichts- und Gesellschaftsbild allenfalls ein

Gleichgewicht der Gewalt, aber kein Gleichgewicht der Gerechtigkeit bestehen kann.²⁹ In indirekter Form artikuliert auch dieses Stück eine Form des in Müllers Denken unlösbaren Problems der Kosten der Revolution – oder allgemeiner: der Kosten der Veränderung. Die individuelle Lebenszeit steht in keinem Verhältnis zum Fortschritt der Geschichte; es bleibt ungelöst, womit der Verzicht, die Arbeit, das Opfer des Individuums gerechtfertigt sein soll, das in der ‚Übergangszeit‘ und durch diese verlangt wird. Der darin enthaltene Opfergedanke ist in *Philoktet* in seiner ganzen pragmatischen Gewalttätigkeit offensichtlich, er kommt jedoch auch in *Herakles 5* zum Tragen, in der Frage, wer die Kosten (d.h. die Arbeit) der Veränderung trägt. Müllers Herakles bewegt sich vordergründig vielleicht außerhalb eines totalitären Gewaltregimes. Dennoch schimmert durch die Heldenmaske, auf die sich Herakles und die Thebaner scheinbar einvernehmlich geeinigt haben, eine Form kollektiven Zwanges. Zuerst durch die Verpflichtung auf das Heldenselbstbild – „Du bist Herakles“ (W3:400), später beim immer gefährlicher werdenden Spiel-im-Spiel.

Ein weiterer Grund, warum *Herakles 5* nur sehr bedingt als Reflexion seines gesellschaftlichen Entstehungsumfeldes angesehen werden kann, liegt darin, dass die hier vorgeschlagene Lesart nur eine von vielen möglichen Interpretationen ist. Sie ist plausibel, aber nicht zwingend. Sie ist möglich, weil Müller durch bestimmte Verfahren den Text relativ weit dem Rezipienten gegenüber öffnet. Müller setzt auch hier schon Mittel ein, die eine „Eigenbewegung des Materials“ (W8b:224f) zulassen und provozieren. Mit der vorliegenden Interpretation, die auch ein Beispiel für diese Eigendynamik ist, wurden exemplarisch einige Techniken Müllers offengelegt, die die Bewegung und Beweglichkeit des Materials fördern. Wie gesehen wird mit dem Drama *Herakles 5* keineswegs ein Arbeiterheld dargestellt, sondern es wird ein Arbeitsdiskurs zitiert. Verstärkend kommt hinzu, dass etwaige Darstellungen in der Textvorlage in einem Zeigegestus vorgeführt werden, was zwei zusammenhängende Punkte impliziert: So ist an den entsprechenden Stellen das Zeigen selbst auch als solches ausgestellt, das heißt, es handelt sich um selbstreferenzielle Elemente, die ebenfalls als Zitat – man könnte hier von einem Prozesszitat oder Methodenzitat sprechen – aufzufassen sind. Denn ein weiterer Bezugspunkt zu Brecht besteht darin, dass dessen Theaterprogramm formal und verbal zitiert

²⁹ Ein Gedanke, den der französische Religionswissenschaftler RENÉ GIRARD (2006:72) formuliert, wenn er im Zusammenhang mit der Reziprozität der Gewalt und der Krise des Opferkultes darlegt, dass es in der tragischen Auseinandersetzung zwar ein Gleichgewicht gibt, dieses aber kein Gleichgewicht der Gerechtigkeit, sondern ein Gleichgewicht der Gewalt ist.

und mit ironischer Distanz vorgeführt, also gezeigt wird. So kann die folgende Passage einschließlich der oben bereits besprochenen Nebentext-Stimmen als ein spöttischer Kommentar auf Brechts Forderung nach deiktischer Spielweise im epischen Theater verstanden werden:

Hört mich, Thebaner! Seht meine Schwäche und entlaßt mich aus eurer Arbeit, die für mich zu groß war. Seht meine Arme, dieses Werkzeug aufzuheben nicht stark genug.

Er zeigt, daß er die Schaufel nicht aufheben kann.

Seht meine Beine, die mich selbst kaum tragen.

Er fällt um. Applaus und Gelächter aus Theben. Stimmen:

Bravo. Tolle Nummer. Hoch Herakles. Da capo.

Wer ist Herakles? Ich Leib ohne Namen, ich Misthaufen ohne Gesicht?

Applaus stärker. Stimmen: Seht seine Maske! Das ist Stil! Herakles versteckt sich, auf Händen und Knien, unter dem Löwenfell, brüllt.

[...]

Applaus stärker, Stimmen: Er spielt den Löwen nicht, er ist der Löwe. Ich lach mich tot. Mein Mann hat sich totgelacht. Das ist Schauspielkunst. Feine Kunst: ich habe vier Kinder. Aufhören. Weitermachen. Mörder. Schluß. Da capo.

(W3:403)

Neben dem direkten Hinweis in der Regieanweisung „*Er zeigt, dass er die Schaufel nicht aufheben kann*“, erinnert auch der Sprachduktus an Brecht'sches Theater, ausgestellt als Spiel-im-Spiel-Situation. Die Äußerung „*Er spielt den Löwen nicht, er ist der Löwe*“ aus den „*Stimmen*“ des Nebentextes hat ihren Ursprung in Brechts Kennzeichnung des „neuen Schauspielers“ im *Kleinen Organon* mit „ein Urteil: ‚er spielte den Lear nicht, er war Lear‘, wäre für ihn vernichtend“ (GBA 23:83) und ist hier über den „Löwen“ zusätzlich mit einer Anspielung auf Shakespeares *Sommernachtstraum* verknüpft. Mit Zettels Anspruch in der Handwerkerszene: „Laßt mich den Löwen auch noch spielen“ werden theaterintern ‚Rampensäue‘ verspottet. Wenn Müller sich hier dieser Redeweise bedient, treibt er doppelt ironischen Spott, sowohl mit Identifikationsschauspieltechniken nach Stanislawskis Lehre als auch mit Brechts Programm einer deiktischen Spielweise; ein Spott, der darüber hinaus angebunden ist an die quasi-theriomorphe Erscheinung des mythologischen Herakles, dem die Haut des erlegten nemeischen Löwen festes Attribut geworden ist. Hier, allerspätestens mit der folgenden Steigerung „*Herakles wirft Mist ins Publikum, Applaus frenetisch*“, wird klar, dass etwaige Normen eines Brecht'schen Theaters nicht erfüllt werden. Entweder ist Herakles in jeder Hinsicht ein schlechter Schauspieler oder die Thebaner sind ein in jeder Hinsicht schlechtes

Publikum für episches Theater.³⁰ Das heißt, *Herakles 5* zitiert nicht nur die gesellschaftlichen Diskurse einer größeren Öffentlichkeit, sondern auch Spezialdiskurse zu Theaterprogrammen und Spielweisen und verweist damit auf sich selbst als Theater.

Mit Blick auf die in *Herakles 5* eingesetzten dramaturgischen Mittel können die gängigen Einschätzungen über eine Gesamtentwicklungstendenz von Müllers Werk bestätigt und ergänzt werden. *Herakles 5* bildet eine wichtige Wegmarke in Müllers Entwicklung hin zu einer dekonstruktivistischen Dramaturgie. Das Stück bleibt der Einheit der Fabel zwar noch relativ treu, bietet dabei aber – retrospektiv durchaus deutlich sichtbare – Ausblicke auf seine später voll ausgebildeten, radikaleren dramaturgischen Mittel, wie z. B. die Auflösung der Text-/Nebentext- und Sprechergrenzen und den angesprochenen Angriff auf die Figurenidentität durch Überblendung. Eine „Dramaturgie der Überschwemmung“, die HEIMBÖCKEL (2011:58) bei Müller allgemein ab den 1970er Jahren feststellt, findet schon in dem hier untersuchten Drama nicht nur ihren bildlichen Ausdruck, sondern auch eine in den Texteffekten festzustellende konkrete Umsetzung. Müller selbst sagt 1975 in einem Gespräch:

Ich habe, wenn ich schreibe, immer nur das Bedürfnis, den Leuten so viel aufzupacken, daß sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen, und ich glaube, das ist auch die einzige Möglichkeit. Die Frage ist, wie man das im Theater erreicht. Daß nicht, was für Brecht noch ein Gesetz war, eins nach dem anderen gebracht wird. Man muß jetzt möglichst viele Punkte gleichzeitig bringen, so daß die Leute in einen Wahlzwang kommen. D.h., sie können vielleicht gar nicht mehr wählen, aber sie müssen schnell entscheiden, was sie sich zuerst aufpacken. [...] Es geht glaube ich nur noch mit Überschwemmungen. (W10:60)

In *Herakles 5* ist es nicht nur die Menge, sondern auch die Fluidität, die diese Überflutung bewirkt, und zwar auf semantischer Ebene, indem sie gezielt die Ambivalenzen und Ambiguitäten der Prä- und Kontexte anspricht, Bedeutungsüberschüsse provoziert und damit Raum für die Eigenbewegungen des Materials schafft. Die darin mit dem Rezipienten koproduzierte jeweilige Aktualisierung aus den potentiell unendlich vielen ist dennoch nicht beliebig. Der Raum, den Müllers Texte beschreiten oder beschreiten lassen, ist groß, aber nicht leer und immer auf gesellschaftliche Fragen hin ausgerichtet. In ihm fin-

³⁰ Vgl. zu diesem Punkt auch HULLER (2007:165): „Damit kann in dieser Stück-im-Stück-Konstellation ein Zweifel an der Funktionsweise des Lehrstücks gesehen werden, die Müller erst 1979 programmatisch formulierte: Das Publikum ist durch das Spiel nicht zu erreichen.“

det sich der Arbeitsauftrag zum Thema Gewalt, das eigentliche Thema des Stückes *Herakles 5*. Heiner Müllers Geschichtsbild ist nicht optimistisch, was auch diese Untersuchung bestätigt. Sein Blick auf die Urgründe des Verhältnisses zwischen Individuum und Kollektiv, Gesellschaft, Staat oder Polis in Gewalt ist bei aller Unerbittlichkeit jedoch kein resignierender Blick. Das dahinter stehende Geschichtsbild ist nicht pessimistisch genug, als dass Müller darauf verzichtet hätte, den Arbeitsauftrag an den Rezipienten weiterzureichen.

Literatur

BARNER, WILFRIED (2002): „*Modell, nicht Historie.*“ Heiner Müller. In: SEIDENSTICKER, BERND / VÖHLER, MARTIN (eds.): *Mythen in nachmythischer Zeit: Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Berlin, 257-275.

BAYER, RENÉ: *Rätselraten um ein Testament*: <http://www.zeit.de/1966/02/raetselraten-um-ein-testament> (4.3.2015).

BLUMENBERG, HANS (1996): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/Main.

BRAUNECK, MANFRED / SCHNEILIN, GÉRARD (1992): *Theaterlexikon. Bd. 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3. vollst. überarb. u. erw. Neuausgabe. Hamburg.

BRECHT, BERTOLT (1988a): *Kleines Organon für das Theater*. In: BRECHT, BERTOLT: *Werke 1-30. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. v. WERNER HECHT, JAN KNOPF, GÜNTER BERG. *Bd. 23, Schriften 3*. Berlin, 65-97. (=GBA 23)

– (1988b): *Antigonemodell 1948*. In: BRECHT, BERTOLT: *Werke 1-30. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. v. WERNER HECHT, JAN KNOPF, GÜNTER BERG. *Bd. 25: Schriften 5*. Berlin, 73-168. (=GBA 25)

BRUNOTTE, ULRIKE (1992): *Herakles, das Chaos und die Arbeit*. In: *Kursbuch 108*: 135-148.

BUCK, THEO (2000): *Heiner Müller*. In: ALLKEMPER, ALO / EKE, NORBERT OTTO (eds.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin, 529-549.

CHARBON, RÉMY (1980): „*Denn das Schöne bedeutet das mögliche Ende der Schrecken.*“ *Versuch über Heiner Müller und das Theater der DDR in der Epoche des Neuen ökonomischen Systems*. In: *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 30*, 149-177.

DIETRICH, GERD (2000): „*Die Goethepächter.*“ *Klassikmythos in der Politik der SED*. In: EHRlich, Lothar / Mai, Günther (eds.): *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*. Köln, 151-176.

EKE, NORBERT OTTO (1999): *Heiner Müller*. Stuttgart.

- (2003): *Geschichte und Gedächtnis im Drama*. In: LEHMANN, HANS-THIES / PRIMAVESI, PATRICK (eds.): *Heiner Müller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, 52-58.
- EMMERICH, WOLFGANG (2000): *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erw. Neuauflage. Berlin.
- (1987): *Antike Mythen auf dem Theater der DDR. Geschichte und Poesie, Vernunft und Terror*. In: Ulrich Profitlich (Hrsg.): *Dramatik der DDR*, Frankfurt/Main, 223-265.
- (2003): *Griechische Antike*. In: LEHMANN, HANS-THIES / PRIMAVESI, PATRICK (eds.): *Heiner Müller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, 171-178.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (1991): *Zwischen Differenz und Indifferenz. Funktionalisierung des Montage-Verfahrens bei Heiner Müller*. In: FISCHER-LICHTE, ERIKA (ed.): *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Tübingen, 231-246.
- FRENZEL, ELISABETH (1962/102005): *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart.
- GEISEN, THOMAS (2011): *Arbeit in der Moderne. Ein dialogue imaginaire zwischen Karl Marx und Hannah Arendt*. Wiesbaden.
- GIRARD, RENÉ (2006): *Das Heilige und die Gewalt*. Düsseldorf.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG (2005): *Faust. Texte und Kommentare*. Hrsg. v. ALBRECHT SCHÖNE. Frankfurt/Main.
- HARRAUER, CHRISTINE/HUNGER, HERBERT (eds.) (2006): *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*. 9. vollst. neu bearb. Aufl. Purkersdorf.
- HEIMBÖCKEL, DIETER (2011): *Kein neues Theater mit alter Theorie. Stationen der Dramentheorie von Aristoteles bis Heiner Müller*. Bielefeld.
- HÖRNIGK, FRANK (2000): *Editorische Notiz*. In: MÜLLER, HEINER: *Werke 3, Die Stücke 1*. Hrsg. v. FRANK HÖRNIGK. Frankfurt: Suhrkamp, 531-533.
- HULLER, EVA C. (2007): *Griechisches Theater in Deutschland. Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß*. Köln/Weimar/Wien.
- JÄGER, ANDREA (2009): *Arbeitswelt und Arbeiterfiguren in der Literatur*. In: OPITZ, MICHAEL / HOFMANN, MICHAEL (eds.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten*. Stuttgart, 6-10.
- JOOST, JÖRG WILHELM (2003): *Antigonemodell*. In: KNOPF, JAN (ed.): *Brecht-Handbuch*, Bd. IV. Stuttgart, 330-342.
- JUNG, CARL GUSTAV / KERÉNYI, KARL (1941): *Einführung in das Wesen der Mythologie. Gottkindmythos. Eleusinische Mysterien*. Amsterdam/Leipzig.
- KRAUS, MANFRED (1985): *Heiner Müller und die griechische Tragödie. Dargestellt am Beispiel des Philoktet*. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 17:299-339.

KREIKEBAUM, MARCUS (2003): *Herakles 5*. In: LEHMANN, HANS-THIES / PRIMAVESI, PATRICK (eds.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, 227-230.

LEHMANN, HANS-THIES (1996): *Über Heiner Müllers Arbeit*. In: *Merkur* 50, 542-548.
– (2000): *Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers*. In: WALLACE, IAN et alii (eds.): *Heiner Müller: Probleme und Perspektiven. Bath-Symposium 1998*. Amsterdam, 11-26.

LEIS, MARIO / SOUREK, PATRICK (eds.) (2005): *Mythos Herkules. Texte von Pindar bis Peter Weiss*. Leipzig.

MARX, KARL (1969): *Das Kapital*. In: MARX, KARL / ENGELS, FRIEDRICH: *Werke*. Hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Bde. 23-25. Berlin. (=MEW 23-25)

MÜLLER, HEINER (2001): *Die Hamletmaschine*. In: MÜLLER, HEINER (2001): *Werke. Bd. 3, Die Stücke 1*. Hrsg. v. FRANK HÖRNIGK. Frankfurt/Main, 543-554. (=W2)

– (2000): *Herakles 5*. In: MÜLLER, HEINER (2000): *Werke. Bd. 3, Die Stücke 1*. Hrsg. v. FRANK HÖRNIGK. Frankfurt/Main, 397-409. (=W3)

– (2001): *Anmerkung zu Mauser*. In: MÜLLER, HEINER (2001): *Werke. Bd. 4, Die Stücke 2*. Hrsg. v. FRANK HÖRNIGK. Frankfurt/Main, 259-260. (=W4)

– (2005): *Verabschiedung des Lehrstücks*. In: MÜLLER, HEINER (2005): *Werke. Bd. 8, Schriften*. Hrsg. v. FRANK HÖRNIGK. Frankfurt/Main, 187. (=W8a)

– (2005): *FATZER±KEUNER*. In: MÜLLER, HEINER (2005): *Werke. Bd. 8, Schriften*. Hrsg. v. FRANK HÖRNIGK. Frankfurt/Main, 223-231. (=W8b)

– (2005): *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. In: MÜLLER, HEINER (2005): *Werke. Bd. 9, Eine Autobiographie*. Hrsg. v. FRANK HÖRNIGK. Frankfurt/Main. (=W9)

– (1975): *Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit stimmiger Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert*. In: MÜLLER, HEINER (2008): *Werke. Bd. 10, Gespräche 1*. Hrsg. v. FRANK HÖRNIGK. Frankfurt/Main, 52-73. (=W10)

– (1992): *ZEHN DEUTSCHE SIND DÜMMER ALS FÜNF. Gespräch mit Uwe Wittstock für „Neue Rundschau“ 2/1992*. In: MÜLLER, HEINER (2008): *Werke. Bd. 12, Gespräche 3*. Hrsg. v. FRANK HÖRNIGK. Frankfurt/Main, 80-99. (=W12)

OPITZ, MICHAEL (2009): *11. Plenum des ZK der SED 1965*. In: OPITZ, MICHAEL / HOFMANN, MICHAEL (eds.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten*. Stuttgart, 87-89.

VON RANKE-GRAVES, ROBERT (2000): *Griechische Mythologie. Quellen und Deutungen*. Reinbek b. Hamburg.

RIEDEL, VOLKER (1984): *Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*. Berlin.

RIEDEL, VOLKER (1996): *Literarische Antikenrezeption. Aufsätze und Vorträge*. Jena.

- SCHILLER, FRIEDRICH (1992): *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 1, Gedichte*. Hrsg. v. GEORG KURSCHIEDT. Frankfurt.
- SCHUBBE, ELIMAR (ed.) (1972): *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. Bd. 1, 1946-1970*. Stuttgart.
- SCHULZ, GENIA (1980): *Heiner Müller*. Stuttgart.
- SCHULZ, GENIA / OPITZ, MICHAEL (2010): *Müller, Heiner*. In: LUTZ, BERND / JESSING, BENEDIKT (eds.): *Metzler Lexikon der Autoren. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 4. Aufl. Stuttgart, 561-571.
- SCHÜTTE, UWE (2010): *Heiner Müller*. Stuttgart.
- SHAKESPEARE, WILLIAM (⁴1978): *Macbeth*. In: SHAKESPEARE, WILLIAM: *Sämtliche Werke. Erste Abteilung. Dramatische Werke. III Tragödien*. Übers. v. AUGUST WILHELM SCHLEGEL u. LUDWIG TIECK. Hrsg. v. ERICH LOEWENTHAL. Heidelberg, 407-473.
- SIEFERLE, ROLF PETER (2007): *Karl Marx. Zur Einführung*. Hamburg.
- SILBERMANN, MARC (2003): *Bertolt Brecht*. In: LEHMANN, HANS-THIES / PRIMAVESI, PATRICK (eds.): *Heiner Müller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, 136-146.
- WALTHER, RUDOLF (1990): *Arbeit. Ein begriffsgeschichtlicher Überblick von Aristoteles bis Ricardo*. In: *Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft 11 [Sonderheft: Sozialphilosophie der industriellen Arbeit]*, 3-25.
- WIEGREFE, KLAUS: *Wohin führt das?*: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-15876139.html> (4.3.2015).
- WITTSTOCK, UWE (1995): *Nachwort*. In: MÜLLER, HEINER: *Revolutionsstücke*. Hrsg. v. UWE WITTSTOCK. Stuttgart, 113-145.