

JULIANE HUMMITZSCH

## Was Zukunft hat, ist eine Sargfabrik Zum Bild deutscher Geschichte in Heiner Müllers »Germania Tod in Berlin« und zu dessen verheerender Bremer Inszenierung

Im deutschen Supergedenkjahr friedlicher Revolutionsmythen und Demokratieliebe führte das theater labor bremen im Concordia Theater im Juli das Stück »Germania Tod in Berlin« des DDR-Dramatikers Heiner Müller auf, um zu einer »kritischen Auseinandersetzung« mit deutscher Geschichte von künstlerisch-avantgardistischer Seite her beizutragen. Dies misslang der Inszenierung von Patrick Schimanski nicht nur, weil sie die Form des Dramas verunstaltete ohne sie als »sedimentierte(n) Inhalt«<sup>1</sup> verstanden zu haben, sondern auch, weil sie es in eine zeitgenössische Lesart presste, die ein schauerliches Bild der Deutschen als Opfer und als mit ihrer Geschichte versöhnt offenbarte, wie es in der Mitte der Gesellschaft weit verbreitet ist. Dabei bietet »Germania Tod in Berlin« lohnenswerte Ansatzpunkte, die deutsche Vergangenheit und den Umgang damit kritisch ins Visier zu nehmen, ob auch Müllers Perspektive auf die Deutschen Wesentliches fehlt und er sie letztlich als unausweichlich Opfer ihrer Selbst zeigt. Daher wird sich der folgende Beitrag vornehmlich der Analyse des Stückes selbst und anschließend der Bremer Inszenierung auf ihre historisch-politischen Gehalte in Form und Textessenz widmen.

### »Germania Tod in Berlin« – zum Weiterwirken deutscher Vergangenheit in der DDR

»Germania Tod in Berlin« entstand zwischen 1956, dem XX. Parteitag der KPdSU, und 1971, dem Beginn der Honecker-Ära, also in einer Zeit politischer Desillusionierung und Stagnation für viele marxistisch, aber nicht marxistisch-leninistisch orientierte Menschen in der DDR. Dies spiegelt sich auch in Heiner Müllers Sicht auf die deutsche Geschichte, sowie auf die Geschichte der kommunistischen und der Arbeiterbewegung wieder – The-

men, die »Germania Tod in Berlin« bestimmen: er kämpft darin und noch deutlicher in späteren Texten »für den Sozialismus, aber nicht mehr für die DDR«<sup>2</sup>. Weil sein Werk der offiziell gelehrten Geschichtsauffassung widersprach, durfte »Germania 1« – so der Alternativtitel des Stücks – bis 1988 weder gedruckt, noch in der DDR gespielt werden und erfuhr daher seine Uraufführung in der BRD, 1978 in München. Dies war keine Ausnahmeerscheinung für Müllers Dramen, denn sie wurden immer (mal) wieder mit Aufführungsverboten belegt. Und auch das ostdeutsche Publikum tat sich mit den komplexen Stoffen in disharmonisch-irritierender Form schwer. Allerdings war Müller im Gegensatz zu anderen kritischen Stimmen nie von der Ausbürgerung bedroht, weil er ein »integrierter Außenseiter in seinem Staat«<sup>3</sup> war. So versenkt er sich in »Germania 1« in die deutsche Vergangenheit, in welche er die DDR zurecht noch immer verstrickt sieht und deren Erbe in ihr weiterwirkt – eine Sicht, die der DDR-Doktrin als einem »ganz anderen« Staat und dessen »Kulturpolitik, die gerade der Kunst die Aufgabe zugesprochen hat, den Wärmestrom vorzuführen, das leuchtende Ideal (...) Vertrauen in die Geschichte«<sup>4</sup>, unversöhnlich entgegensteht. Für Müller war die »Realität des Kommunismus (...) der Kältestrom geblieben«<sup>5</sup>. Um dies aufzuzeigen, besteht »Germania Tod in Berlin« aus 13 Szenen, die mit der Ausnahme-Position von »Nachtstück« in Paaren angeordnet sind, wobei die zweite Szene stets eine Alltagsszene aus der DDR darstellt, welche in engem inhaltlichem Zusammenhang zur ersten steht.

### Deutsche Geschichte als Scheitern

»Germania Tod in Berlin« beginnt mit den Szenen »Die Straße 1« und »Die Straße 2«. Beide spielen in

1) Adorno, Th.W. (1972). Ästhetische Theorie. GS 7. Frankfurt am Main, S.15.

2) Sundermeier, J. (2006). Vom Gewölk verschluckt. In: Jungle World 03/2006, <http://www.jungle.world.com/artikel/2006/03/16747.html>.

3) Schulz, G. (1980). Heiner Müller. Stuttgart, S.3.

4) ebd., S.4.

5) ebd.

Berlin: die erste 1918 kurz nach Kriegsende während der mörderische Kampf der Nationalisten und Freikorps gegen die Spartakisten tobt, und die zweite 1949 zur Gründung der DDR. In beiden Szenen portraitiert Müller diejenigen Kräfte, die dafür sorgten, dass eine Revolution für eine von der Sowjetunion unabhängige Arbeiterbewegung und eine daraus hervorgehende befreite kommunistische Gesellschaft, wie sie Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg anstrebten, nicht gelang. Damit übt er implizit Kritik am nach außen hin idealisierten real-existierenden Sozialismus und arbeitet zudem die historische Kontinuität eines Scheiterns von Umwälzungsmöglichkeiten hin zu einer emanzipierteren Gesellschaftsform in Deutschland heraus. Darin enthalten ist auch das Eingeständnis, dass die Arbeiterbewegung als revolutionäres Subjekt des Klassenkampfmarxismus versagt hat, einen »Verein freier Menschen«<sup>6</sup> zu schaffen. Müller entfaltet einen realitätsangemessenen Geschichtspessimismus, der sich konsequent in der Negativität einer jeden Schlußsequenz bzw. -aussage der einzelnen Szenen wiederfindet und bereits im Titel des Stückes enthalten ist: alle Möglichkeiten einer nach Müller positiven politischen und historischen Wende für »Germania« fanden bis dato stets in Berlin ihr Ende. Zu denken ist hier beispielsweise an die Ermordung von Luxemburg und Liebknecht im Januar 1919, an die Machtübergabe an die NSDAP am 30. Januar 1933 und an die Staatsgründung der DDR. Besonders auf den Aufstand vom 17. Juni 1953 spielt Müller mit seiner »Tod in Berlin«-Referenz implizit an, da alle außer der ersten DDR-Szene auf das Jahr 1953 datierbar sind<sup>7</sup>, als der DDR-Staat sein militärisch durchgreifendes, sowjetisiertes Gesicht zeigte und ein letztes Aufbegehren der Arbeiterbewegung und damit diese als solche niedergeschlagen wurde.

Für die gescheiterten Revolutionen zeichnet er in »Die Straße« 1 und 2 einerseits die allgemeinemenschliche Schwäche, in existenzbedrohlichen Zeiten sogar den eigenen Vater für das falsche Vaterland zu verraten verantwortlich und blendet bei dieser Einschätzung in anthropologisierender Manier die spezifische deutsche Gesellschaft und Geschichte sowie deren Umarbeitung in der privaten und öffentlichen Erinnerung aus – ein gravierendes Manko, das sich noch gehäuft in Müllers Geschichtsdarstellung zeigen wird und letztlich die Deutschen als Opfer präsentiert. Andererseits moniert er, dass sich die Deutschen lieber einem volksgemeinschaftlichen Ziel oder einer nationa-

len Autorität unterordnen, statt Freiheit zu leben. Letztgenannte Sicht auf die Deutschen findet sich auch in einigen Äußerungen Müllers zur Wendezeit wieder, als er die Chance für die Ostdeutschen, durch Gorbatschows Perestroika-Politik einen eigenen freien kommunistischen Staat gestalten zu können, als vertane bewertet.<sup>8</sup> Der Wandel des bekanntesten Wendeslogans »Wir sind das Volk« zu »Wir sind ein Volk« zeigt das Freilegen des national(istisch)en Vereinigungs- und Wiedererstarkenstaumels in Deutschland deutlich.

Als Grundlage für den mangelhaften Freiheitsdrang hin zu einer sozialistischen Revolution erkennt Müller im zweiten Szenenpaar jenen Mentalitätszug, welcher in »Brandenburgisches Konzert 1« zur Sprache kommt und in »Brandenburgisches Konzert 2« als verlogene Klassenlosigkeit in der DDR gezeigt wird: die Autoritätshörigkeit der Deutschen und deren pflichtbewusster Hang zur ordnungsgemäßen Verwaltetheit aller Lebensbereiche, die sich gegen jede Vernunft durchsetzen. Müller begreift diese Aspekte der deutschen Mentalität als historisch gewordene und führt sie auf die preußischen Tugenden Gehorsam, Ordnung und Staatstreue zurück, die er als Kontinuität bis heute im »deutschen Wesen« verhaftet sieht. »Ich bin der erste Diener meines Staates.«<sup>9</sup> und »in Preußen pißt kein Hund ohne meine ausdrückliche Erlaubnis«<sup>10</sup>, kommt es daher dem König von Preußen im Gespräch mit dem Müller von Potsdam über die Lippen. Die Worte des einen Clowns zum anderen – König und Müller sind sie nur als vorgestellte – sind todernt gemeint und bringen die besänftigende Absurdität der Szenerie spätestens in dem Moment zu Fall, als der Müllers sich gegen den Befehl des Preußenkönigs, seine laut klappernde, ihn beim Regieren störende Mühle woanders aufstellen zu sollen, in homophober Machismo-Art wehrt: »(E)r will zu mir kommen, der König von Preußen (...) und mir den Befehl geben, daß ich meine Mühle woanders aufstellen soll. Aber da kommt er bei mir an den Richtigen. Ich habe nämlich einen Gewerbeschein, und eine Baugenehmigung habe ich auch. Jawohl. (...) Der soll nur kommen, der Arschficker (...) Ich werde ihm den Arsch aufreißen, ich bin ein deutscher Mann.«<sup>11</sup> So wandelt sich in Müllers Blick das Hängen an deutsche Ordnung und Autorität letztlich zur rohen Naturgewalt, die gleichzeitig Staatsgewalt ist und im Falle Deutschlands in mehrere mörderische Kriege führte. »Ich hatte es mir eigentlich anders vorgestellt, weil ich fran-

6) Marx, K. (1986) Das Kapital. Band 1. MEW 23, S.92.

7) vgl. Barner, W. (1994). Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München, S.768.

8) vgl. Heiner Müller In: Rüter, Chr. & Irmer, Th.: Ich will nicht wissen, wer ich bin - Heiner Müller. VHS. 60min.2009, 27:00-27:10 min.

9) Müller, H. (2004). Germania Tod in Berlin. Frankfurt am Main, S.13 und S.18.

10) ebd., S.14.

11) ebd., S.16f.

zösisch spreche und sehr aufgeklärt bin. Aber so geht es natürlich auch.«<sup>12</sup>

12) ebd., S.18.

13) ebd., S.21.

14) ebd., S.26.

### **Kannibalismus, Opportunismus und Vaterlandstreue**

An dieser Stelle schimmert zynisch Müllers Sympathie für den humanistischen Glauben an die Macht der Vernunft durch, der doch ein zum Scheitern verurteilter war und ist, wie er selbst weiß, indem er dem Kannibalismus als wiederholt auftretendem Umstand einen zentralen Platz in »Germania Tod in Berlin« zuweist. Zusammen mit der ungestraften und willkürlichen Morderei, die ebenfalls in vielen Szenen enthalten ist, stellt der Kannibalismus jenen vorzivilisatorischen Zustand dar, der vom Recht des Stärkeren und von roher Gewaltausübung geprägt ist und in der deutschen Geschichte à la Müller als wiederkehrendes, nicht vergehendes Barbarisches hervortritt. Der Auftritt der sich gegenseitig verstümmelnden und abnagenden Soldaten-Teilkörper von Stalingrad sowie der sich gegenseitig tot schlagenden Nibelungen in der im Stückablauf folgenden Szene »Hommage à Stalin 1« illustriert seine Absage an die Zivilisiertheit der Deutschen, die in ihrer Treue zu Führer und Vaterland bis zur Selbstzerfleischung gehen. »Das nächste mal bist Du dran. Der Kessel hat für alle Fleisch.«<sup>13</sup>, ruft ein Soldat programmatisch und macht damit gleichzeitig die Schlacht um Stalingrad in zynischer Manier zum Kesselgulasch-Volksfest. Zudem kann die »Hommage« – in Anlehnung an seine mittelalterliche Bedeutung als Bestätigung des Treueids eines Vasallen zu seinem Herrn – auch als bitter-ironische Lobpreisung von Stalins »Säuberungen« verstanden werden, als keiner mehr vor dem Anderen sicher war: ein Zustand, der durch das Wirken der Stasi und ihrer IMs in der DDR – auch über Stalins Tod hinaus – galt, nur dass beim Verrat an den ostdeutschen Staatsapparat nicht automatisch der Tod drohte.

»Hommage à Stalin 2« knüpft an die Parallelisierung des Gehorsams gegenüber Hitler und Stalin bzw. seinen jeweiligen DDR-Führungsgetreuen an. Ein General zieht sich darin mit der seit Eichmann weltbekannten, inakzeptablen Ausrede »Ich habe nur meine Pflicht getan als Deutscher.«<sup>14</sup> aus der Verantwortung für das von ihm befehligte Morden und Sterben. Denkt man an Müllers Ekel vor dem Sich-Unschuldig-Geben<sup>15</sup>, ist seine Darstellung, dass die Deutschen sich den Nationalmächtigen wie die Fähnlein im Wind unterordnen,

und die Mündigkeit darüber nachdenken zu können, ob das pflichtbewusste Tun und Lassen unter beispielsweise humanistischen Gesichtspunkten tragbar ist, verleugnen bzw. an die Autorität delegieren, als Bild dieser deutschen Widerwärtigkeit zu lesen. Der Opportunismus taucht in »Germania 1« immer wieder in Form von Figuren auf, die sowohl im NS »wer waren« als auch in der DDR »wer geworden« sind – eine Kontinuität in öffentlichen Ämtern, die auch aus der westdeutschen Geschichte bekannt ist. Dabei ist sich Müller im Klaren, dass bei den meisten Deutschen in Ost und West zur Entstehungszeit des Stücks eine äußerliche Anpassung statt einer von Innen kommenden Transformation der Gesinnung stattgefunden hatte. Von dem, was sich Müller bei den Westdeutschen vorstellt, die nicht per Staatsdoktrin »antifaschistisch« geworden waren, zeugt der Auftritt der Ehrenkompanie in der einzigen explizit den Nationalsozialismus thematisierenden Szene im Führerbunker »Die Heilige Familie«: Diese brüllt eingeübt erst vor den Heiligen Drei (den Westalliierten): »FREIHEIT DEMOKRATIE ABENDLAND FRIEDEN EIGENER HERD IST GOLDES WERT LIEBER TOT ALS ROT NUR DER TOTE INDIANER IST EIN GUTER INDIANER JEDEM SEINE EINHEIT IN SAUBERKEIT.«<sup>16</sup> und ruft anschließend ein unkontrolliertes, ehrliches »Sieg Heil Sieg Heil Sieg Heil« auf Goebbels Ruf nach dem totalen Krieg gepaart mit einem von ihm gleichzeitig gelassenen »gewaltige(n) Furz, eine Wolke von Gestank verbreitend, der die Heiligen Drei umwirft«<sup>17</sup>. Der Mief des NS ist im Westen noch stark bzw. wird die BRD (ein Conterganwolf im Stück) als Kind von Hitler und Goebbels dargestellt. Sie hat sich der Stoßrichtung der Westalliierten angepasst – »Wir müssen mit der Zeit gehen.«<sup>18</sup> – um letztlich über diese in ihrem nicht wissen-wollenden Wissen zu triumphieren.

### **Zwangsläufige Selbstzerfleischung in der Deutschen' Geschichte**

Die später im Stück angesiedelte Szene »Brüder 2«, in einem DDR-Gefängnis spielend, zeigt das Ostpendant: die auch dort bestehende Vaterlandstreue, unter deren Ägide sich ein Nazi, ein Brückensprenger (ein sabotierender Arbeiter) und ein »Ghandi« genannter Mörder gegen den »Vaterlandsverräter«, den Kommunisten, zusammentun.<sup>19</sup> Der Kommunist fungiert hier als Sympathieträger, da er bereits im Dritten Reich für seine Ansichten verhaftet und

15) vgl. Heiner Müller In: Rüter, Chr. & Irmer, Th.: Ich will nicht wissen, wer ich bin - Heiner Müller. VHS. 60min. 2009, 49:05-49:30min.

16) Müller, H. (2004), S.37.

17) ebd., Regieanweisung.

18) ebd., S.38.

19) In der Debatte um das Verbot des Stücks war diese Szene die wesentliche, da es für das DDR-Kulturministerium untragbar war, einen Kommunisten im Gefängnis zu zeigen, den der Westen dann als Zugeständnis der eigenen Schwäche sähe.

in diverse Lager gesteckt wurde. Er ist das durchhaltende revolutionäre Subjekt von Müller, das an den arbeiterbewegten Idealen festhält, die er beim Juni-Aufstand 1953 verteidigt und dafür ins Gefängnis kommt<sup>20</sup>. Doch auch an den Händen des Kommunisten klebt Blut, keiner kann nach Müller unschuldig bleiben. »Das ist der Lauf der Welt./ Mach Dir nichts draus«, erklärt ihm sein Bruder, der Nazi: »sie [die Welt, J.H.] ist ein Schlachthaus, Bruder./ Wenn Du was sehn willst hier, was Zukunft hat/ Geh lieber gleich in eine Sargfabrik.«<sup>21</sup>

Der die Szene beschließende Mord am Kommunisten geschieht nicht überraschend, sondern geradezu zwangsläufig, wie die von jenem erzählte Anekdote von einem Lagertransfer antizipiert, welche gleichzeitig zentrale Aussage von »Germania Tod in Berlin« ist: »Bei jedem Halt führten sie [die SA, J.H.] uns dem Volk vor/ Zum Anspein. Seht die Vaterlandsverräter./ (...) Beim dritten Mal konnte ich vor deutschem Speichel/ Die schöne deutsche Heimat nicht mehr sehn./ (...) Und mit geschlossenen Augen sah ich mehr./ Ich sah die deutschen Vögel scheißen auf/ Den grünen deutschen Wald in Formation/ (...) Die deutschen Kinder krochen aus den Bäuchen/ Der deutschen Mütter, rissen mit den Zähnen/ Den deutschen Vätern die deutschen Schwänze aus/ Und pißten auf die Wunden mit Gesang./ (...) Und dann zerfleischten sie sich eins das andere./ Zuletzt ersoffen sie im eigenen Blut/ Weil es der deutsche Boden nicht mehr faßte.«<sup>22</sup>

Müllers Sprache ist gesättigt von einem gewalttätigen, fleischlichen, Existenzbedrohlichkeit ausdrückenden Vokabular, wie es sich in obiger Szene mit vulgärem Zusatz zeigt. Es geht um Leben und Tod, wo keine menschlich-emotionalen Bande mehr zählen und in letzter Konsequenz auch die Selbsterhaltung als letzte Bastion der Vernunft abgedankt hat – die Vernichtung der anderen führt auch in die eigene. So stellt Müller die deutsche und auch die Weltgeschichte als »Schlachthaus« dar und das »germanische Erbe« bedeutet dabei ganz speziell, »mörderisch und am Ende *selbstmörderisch* Geschichte zu machen«<sup>23</sup>. Die eigene historische Niederlage als selbstinduziert herauszustellen, ist insofern richtig und wichtig, als sie dem hanebüchenen Gejammer einiger Deutscher einen Riegel vorschiebt, nicht sie, sondern die Sowjets oder der Vertrag von Versailles seien an den eigenen Taten im Dritten Reich Schuld gewesen. Jede erwachsene Person trägt Verantwortung für das Geschehene und kann sich aus dieser nicht durch scheinbare Unwissenheit herausreden<sup>24</sup>.

Doch in der einzeln, nach »Die Brüder 2« stehenden, surrealistischen Szene »Nachtstück« schält sich diesbezüglich ein subtil relativierendes Moment heraus. In dieser zerfleischt sich eine Mensch-Puppe auf Grund eigener Unzulänglichkeit selbst. In »Nachtstück« verdichtet sich der Gedanke der selbstinduzierten Niederlage und stellt diesbezüglich den Kulminationspunkt des Dramas dar. Das darin enthaltene Moment des Zwangsläufigen, Unausweichlichen und damit Unabwendbar-Schicksalhaften ist hier das Problem. So portraitiert Heiner Müller die Deutschen primär als jene, die ihr Unglück selbst verursachten, aber dabei gleichzeitig Opfer des eigenen Tuns, des eigenen Menschseins sind. Als könnte niemand den eigenen aggressiv-destruktiven Impulsen durch Vernunftgeleiteten Widerstand entgehen, sondern müsste sich der Triebnatur unbedingt unterwerfen, wird das Menschsein vom Animalischen überrumpelt, das eben gerade keinen Triebaufschub oder eine Reflektion auf das zu Tuende leisten kann. In der Rede von der Welt als Schlachthaus, in der nur die Sargfabrik Zukunft hat, steckt neben historischem Pessimismus die Setzung einer anthropologisch bedingten Zwangsläufigkeit des Mörderischen und Selbstmörderischen deutscher Geschichte, auch in der Zukunft drin. Wenn solche durch Vernunft geleitete Einsicht unabwendbaren anthropologischen Mechanismen herrschen – Wenn es um die Rettung der eigenen Haut geht oder das Töten erst mal in Gang gekommen ist, werde jede(r) zum Barbaren. –, verschwimmt die Perspektive auf die Deutschen als zur Verantwortung zu ziehende TäterInnen.

Müllers Konzentration auf die suizidale Konsequenz im historischen Tun der Deutschen in »Germania 1« trägt einen mitfühlend-bedauernden Ton, der seine sich mit den Deutschen identifizierende innere Haltung andeutet. Gerhard Scheit weist darauf hin, dass sich Müllers »tragischer Stolz (...), Deutscher zu sein«<sup>25</sup> gerade in der Nachwendzeit offenbarte, als er beispielsweise in seiner Autobiographie »Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen« die westdeutsche Linke dafür kritisiert, dass sie »an Auschwitz erinnert, nicht an Stalingrad, einer Tragödie von zwei Völkern«<sup>26</sup>. Mittels der Universalisierung von Leid und Tod, ein Mechanismus, der sich heutzutage in der Darstellung des Zweiten Weltkrieges als europäisches Phänomen zeigt, gerät auch Müller aus dem Blickfeld, dass die Deutschen den Angriffs- und Vernichtungskrieg im Osten begannen und für diese »Tragödie von zwei Völkern« verantwortlich sind. Dahinein

20) vgl. Lehmann, H.-T. & Primavesi, P. (Hrsg.) (2003). Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, S.211.

21) Müller (2004), S.50.

22) ebd., S.51.

23) Schulz, G. (1980), S.11, Hervorhebung i.O.

24) Der Historiker Peter Longerich wies nach, dass dem de facto nicht so gewesen sein kann. vgl. Longerich, P.: »Davon haben wir nichts gewusst!«: Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933-1945. München, 2006.

25) Scheit, G. (1998). Müllertrennung. Hamburg, S.103.

26) Müller, H. (1992). Krieg ohne Schlacht. Köln, S.346.



fügt sich seine Aussage über die Aufgabe des Theaters: »Es soll nicht künstlich die Gewissenhaftigkeit aufpeitschen, sondern die Toten begraben, die unlösbaren traumatischen Erlebnisse begraben, nicht lösen.«<sup>27</sup> Der Differenzierung der historischen Tatsache der deutschen Täterschaft von der psychologischen, dass Krieg subjektiv Leidenserfahrungen mit sich bringt, bedarf es aber, um überhaupt noch den Anspruch nach objektiver Wahrheit und mündiger Verantwortlichkeit des Menschen aufrechtzuerhalten: im Falle des Nationalsozialismus' und Zweiten Weltkriegs die Deutschen als TäterInnen zu identifizieren.

### Ohne das Bewusstsein von Auschwitz werden alle gleich

Müllers Hauptaugenmerk beim Selbstmörderischen der Deutschen zeigt die Einsicht in den nationalsozialistischen Todeskult, der irrational vom sich durchstreichenden Individuum die Opferung des eigenen Lebens für Volk und Vaterland forderte und dem von den Mitgliedern der Volksgemeinschaft auch Folge geleistet wurde.<sup>28</sup> Gleichzeitig offenbart sich in Müllers Fokussierung auf das Suizidale im Nationalsozialismus das Weniger-Wichtig-Setzen dessen mörderischer Qualitäten, die in »Germania Tod in Berlin« kaum thematisiert werden. Müller verhandelt die Bedeutung des Dritten Reichs primär unter dem Aspekt des Kriegsgeschehens und der anschließenden Vertreibung als eines »ungeheuren Einschnitt(s) in europäische Geschichte«<sup>29</sup>. Das Grauen von Auschwitz, das die deutsche Geschichte als eine singuläre im schlechtesten Sinne auszeichnet, tritt bei Müller hinter den Opferstatus der Deutschen in einer Einheitssoße des allgemeinen Leids im und kurz nach dem Krieg zurück, ohne dass er den Zivilisationsbruch als solchen verstünde: »seit Auschwitz heißt den Tod fürchten, Schlimmeres als den Tod fürchten.«<sup>30</sup> Kurz nur wird in »Germania Tod in Berlin« die Shoah angerissen: Im vierten Szenenpaar in »Die heilige Familie« tritt Germania als Mutter von Hitler auf und keift diesen an: »Davon will ich nichts mehr hören. Ich habe genug Ärger gehabt mit Deinen Judengeschichten. Es gibt Leute, die zeigen mit Fingern auf mich. Heute noch. Manche grüßen nicht einmal.«<sup>31</sup> Zwar springt dem Leser/ der Leserin das in den 50ern und 60ern in Ost- und West-Deutschland weit verbreitete Bagatellisieren von Auschwitz als »Judengeschichten« und das Verleugnen der Verantwortlichkeit für die in den Konzentrations- und

Vernichtungslagern durchgeführte industrialisierte Massenvernichtung durch die Deutschen als »Hitlers willige Vollstrecker«<sup>32</sup> in dieser Sequenz ins Auge. Doch entlarvt sich Müller durch die Nichtthematisierung und -ausweisung der Shoah als zentralem Angelpunkt deutscher Geschichte in keinem seiner Dramen<sup>33</sup> selbst als Relativierer und Entschulder. »Heiner Müller hat seine Texte nicht im Bewusstsein von Auschwitz geschrieben (...). Die Shoah kommt bei ihm eigentlich nicht vor; Antisemitismus wird mit Rassismus und dieser mit Klassenherrschaft identisch gesetzt; die Barbarei ist nicht bloß allgemein, in ihr ist alles ununterscheidbar.«<sup>34</sup> Auf den Punkt bringt Müller das selbst in einem Interview mit Alexander Kluge, als er in universalisierender Manier anlässlich der Ehrung der Toten der Waffen-SS durch Reagan und Kohl 1985 in Bitburg sagt: »daß die Toten alle gleichberechtigt sind. (...) es hat sich soviel angehäuft an Schuld, an Bewußtsein von Schuld, an Verbrechen und Kenntnis von Verbrechen, daß es plötzlich nicht mehr möglich ist zu entscheiden.«<sup>35</sup>

### Schimanskis Inszenierung: Im Jubeljahr die Shoah verschweigen

Diese Haltung verstärkte die Inszenierung von »Germania Tod in Berlin« im Concordia Theater Bremen unter der Leitung von Patrick Schimanski im Juli diesen Jahres. In dieser wurden alle Szenen durch großflächige Bildprojektionen begleitet. Auffällig ist, dass beim Bilderbogen deutscher Geschichte vom Bombenfeuer im Ersten und Zweiten Weltkrieg, über Trümmerfrauen und DDR-Bäuerinnen hin zu Prager Botschaft, Mauerfall und den Molotowcocktails-werfenden Neonazis in Rostock-Lichtenhagen keine Aufnahmen von NS-Massenaufmärschen oder aus den befreiten Konzentrations- und Vernichtungslagern zu sehen waren. Als hätten diese in der deutschen Vergangenheit nicht existiert, werden sie einfach weggelassen. Durch die totale Abwesenheit der vom eliminatorischen Antisemitismus zeugenden Bilder, findet keine Erinnerung an das Grauen mehr statt und tötet die Toten symbolisch ein zweites Mal. Zudem steht durch die Auslassung der die Shoah bezeugende Aufnahmen den diesjährigen Jubiläumsfeierlichkeiten der deutschen Entwicklung hin zu demokratischer Verfassung, Wiedervereinigung und internationaler Anerkennung nichts Unangenehm-Hinderliches mehr im Weg. Die Inszenierung trifft damit den Nerv der Zeit, wie das spontane Losjubeln einer

27) Kluge, A. & Müller, H. (1996). Ich bin ein Landvermesser. Gespräche. Neue Folge. Hamburg, S.86.

28) Die »Überschreitung der absolut geltenden Schranke der Selbsterhaltung – der Selbsterhaltung der Täter« (Diner, D. (2007). Gegenläufige Gedächtnisse: über Geltung und Wirkung des Holocaust. Göttingen. 2007, S.28.) ergibt im Zusammenhang mit der rational durchverwalteten, industrialisierten Massenvernichtungspraxis im NS die ihm eigene krude Mischung aus Rationalität und Irrationalität.

29) Müller, H. (1992). Krieg ohne Schlacht. Köln, S.346.

30) Adorno, Th. W. (1967). Negative Dialektik. GS 6. Frankfurt am Main. (1970), S.364.

31) Müller, H. (1971), S.36.

32) Goldhagen, J. (1996).

33) Vgl. Scheit (1998). S.103.

34) Scheit (1998). S.102.

35) Kluge, A. & Müller, H. (1995). Ich schulde der Welt einen Toten. Gespräche. Hamburg, S.106f.

36) Ausnahmen bilden der »Lärm aus Metall, Schreien, Gesangsfetzen«, welcher die Szenen »Hommage à Stalin« 1 & 2 verbindet, sowie das gehässige Lachen zwischen »Die Straße« 1 & 2 – beides unbehagliche, irritierende Geräuschkulissen.

37) Kluge, M. (2009). Sich weigern zu siegen. In: Jungle World 11/2009, <http://www.jungle-world.com/artikel/2009/11/33005.html>.

38) Sundermeier, J. (2006). Vom Gewölk verschluckt.

39) Martens, S., Steiding, S. & Schimanski, P. (2009). 11 Fragen an Patrick Schimanski. In: theater labor bremen (Hrsg.). Heiner Müller. Germania Tod in Berlin. Programmheft der Spielzeit 2008/2009.

40) vgl. Edelmann, G. & Ziemer, R. (Hrsg.) (1986). Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Frankfurt am Main, S.20.

41) Martens, S., Steiding, S. & Schimanski, P. (2009). 11 Fragen an Patrick Schimanski. In: theater labor bremen (Hrsg.). Heiner Müller. Germania Tod in Berlin. Programmheft der Spielzeit 2008/2009.

42) ebd.

43) vgl. Steiding, S. (2009). Das Lied der Deutschen. Was wir aus Schlagern lernen können. In: theater labor bremen (Hrsg.). Heiner Müller. Germania Tod in Berlin. Programmheft der Spielzeit 2008/2009.

44) ebd.

45) Benjamin, W. (1977), S.244.

46) Benjamin, W. (1977), S.245.

47) Vgl. Steiding, S. (2009). Das Lied der Deutschen. Was wir aus Schlagern lernen können. In: theater labor bremen (Hrsg.). Heiner Müller. Germania Tod in Berlin. Programmheft der Spielzeit 2008/2009.

48) Adorno, Th. W. (1972). Ästhetische Theorie. GS 7. Frankfurt am Main, S.21.

Zuschauerin in der von mir besuchten Vorstellung beim Einblenden der bekannten und überproportional oft gezeigten Wiedervereinigungsbilder illustrierte. Die Versöhnung mit der deutschen Vergangenheit durch das Zusammenführen der ost- und westdeutschen Geschichte und das Frohsein übers Überstanden-Haben der DDR-Diktatur, welche die NS-Diktatur geradezu verdeckt, treten besonders in der Bremer Inszenierung hervor und das in Widerspruch zu Heiner Müllers Defaitismus.

### Die Glättung von Unversöhnlichkeit

In der Fragmentarik der formal unverbundenen Szenen<sup>36</sup> in »Germania Tod in Berlin« lässt sich ein unverklärter Blick auf deutsche Geschichte als gebrochener und negativ zu bestimmender ausmachen, deren Unversöhnlichkeit das Publikum in der Konfrontation mit den jeweils inhaltlich dichten, oft gewaltvollen, sich nicht einfach selbst erklärenden, verstörenden und dramaturgisch nicht-linear dynamischen Szenen nicht entfliehen kann. Es wird »deutlich, daß der passionierte Zyniker [Heiner Müller, J.H.] mit dem wolkigen Optimismus der posthistoire nichts anzufangen weiß.«<sup>37</sup> Gerade durch die Pausen bzw. den unbehaglichen Geräuschüberhang zwischen den einzelnen Szenen entfalten diese erst ihre Wirkung, stehen als wichtige und überschwemmende Aussagen, die sich auch in Müllers vornehmlich aus Hauptsätzen bestehender, blockartig-drückender, bedeutungsdichter, häufig vulgärer Sprache ausdrückt. Durch die Idee des Regisseurs Patrick Schimanski, alle Szenen mit westdeutschen kitschigen Schlagern aus den 50ern, 60ern und 70ern wie »Tränen lügen nicht«, »Ich will keine Schokolade« oder »Schön ist es auf der Welt zu sein« zu verbinden, ebnet er die formal essentielle Fragmentarik und Diskontinuität ein und verwandelt »Germania I« in ein zeitweilig unterhaltsames, zum entspannten Mitsummen einladendes Stück. So widerfährt dem Drama – wenn es denn überhaupt einmal aufgeführt wird und das ist beim gesamten sperrigen Müller-Werk eher selten in Deutschland der Fall – Folgendes: »mit vermeintlich 'aktualisierenden' Einschüben und Regie-Einfällen (...) den Texten eine Banalität (zu) verleihen, die ihnen nicht ursprünglich innewohnt«<sup>38</sup>. Schimanski begreift Fragmentarik nicht als dem Inhalt »deutsche Geschichte« als einer negativ-gebrochenen entsprechend, sondern erfasst sie oberflächlich als eine subversive, weil sie der langweiligen naturalistischen Darstellung von

Realität entgegenstünde<sup>39</sup>. Zudem nimmt er auch Müllers Maxime, dass Theater überfordern und das Publikum mit Informationen überschwemmen soll<sup>40</sup>, nicht als gehaltvolle ernst. Stattdessen versucht man in Bremen, es »dem Zuschauer möglichst leicht zu machen«<sup>41</sup>.

### Per Schlager zu »Germania Geburt in Berlin«

Die glättende Bewegung zeigt sich auch darin, dass er mittels der eingebauten Schlager »rückwirkend, vor allem aus westlicher Sicht, auch dieses Lebensgefühl des deutschen, westdeutschen Wirtschaftswunders mit zu integrieren in diese ganzen Geschichten«<sup>42</sup> versucht. Warum nutzt Schimanski Liedgut aus den Jahren der BRD (50er und 60er), die vom Schweigen, Verleugnen und der Intergration der NS-Eliten geprägt waren? Was haben die BRD-Befindlichkeitsschlager in Müllers Stück zu suchen, das vorrangig einen Blick auf deutsche Geschichte aus der DDR-Perspektive wirft? Und was passiert durch die Gleichsetzung<sup>43</sup> der Schlager als »modernes Volkslied«<sup>44</sup> in der Inszenierung mit den oftmals zynischen Volksliedeinsprengeln in »Germania Tod in Berlin«? Verständlich wird der Movens, wenn man die Bremer Inszenierung als eine Bestätigung des deutschen Zeitgeists liest, deren Maßstab hier beim Publikum liegt, mit dem sie zusammenfällt. Dann ist Theater kein die bestehenden Verhältnisse kritisierendes Kunstwerk mehr und im Widerspruch zu Walter Benjamins Anforderungen an einen Kritiker, nüchtern und rational gegenüber dem Gegenstand zu bleiben<sup>45</sup> und damit auch »jedwede(r) Buhlerei um die Gunst des Publikums fern(zu) bleiben«<sup>46</sup>. Die Bremer Inszenierung arbeitet unreflektiert mit dem Volkslied und -bewusstsein als affirmierten Erkenntnismitteln von Wahrheit<sup>47</sup> und weist sich dadurch nicht als Kunstwerk aus, das von »schärfste(m) Realitätsbewusstsein (...) mit Realitätsentfremdung«<sup>48</sup> zeugt. So tritt der unhinterfragte deutsche Zeitgeist in der Inszenierung besonders deutlich durch den Einbau westdeutschen Liedergut hervor, indem auf diese Weise »zusammen wächst, was zusammen gehört« – also das Bild eines wiedervereinten, versöhnten Deutschland als omnipräsentes Geschichtsbild gezeichnet und dadurch – historische Brüche nivellierend – aus »Germania« die »Geburt in Berlin« gemacht wird.

---

Juliane Hummitzsch