

1302454

Dramatik der DDR

Herausgegeben
von Ulrich Profitlich

suhrkamp taschenbuch
materialien

»In unserem Land gibt einem ein Theater die Möglichkeit, 500 oder 800 Menschen in einem Raum zusammen zu haben, die gleichzeitig und innerhalb desselben Raums auf das reagieren, was auf der Bühne geschieht. Die Wirkung des Theaters hier beruht auf der Abwesenheit anderer Möglichkeiten, den Leuten etwas mitzuteilen. Filme sind nicht so wichtig, weil da so viel Kontrolle ist; sie kosten auch viel mehr Geld als das Theater. Das Ergebnis davon ist, daß das Theater Funktionen übernommen hat, die im Westen andere Medien haben.« – Die in dieser Äußerung Heiner Müllers erwähnten »Funktionen« bilden den Bezugspunkt für die Beschreibungen dramatischer Strukturen in dem hier vorgelegten Band. Der erste Teil enthält Essays, die die Geschichte der DDR-Dramatik phasenweise nachzeichnen. Das dramatische Werk wichtiger Gegenwartsauctoren (Müller, Schütz) ist dabei ebenso berücksichtigt wie die Probleme einer sozialistischen Zeitdramatik in den 50er und frühen 60er Jahren oder Erscheinungen wie Agitproptheater und Fernsehndramatik. – Der zweite Teil ist systematischen Längsschnitten gewidmet: neben Beiträgen zu einzelnen Genres stehen themenbezogene Essays (über die komische Figur, über die Rezeption antiker Mythen, über das »schwarze« Preußen, über die Figur des Asozialen und den »neuen Menschen«). – Eine umfangreiche Bibliographie beschließt den Band.

Germ
HS
Dt 4

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

7655/87

Suhrkamp

Umschlag: Heiner Müller, Der Auftrag
Inszenierung von Heiner Müller im Schauspielhaus Bochum
Foto: Abisag Tüllmann, Frankfurt

Vorwort 7

I. Zu

Stephan Bock
Die Tage des Büs
Lehrstück 19

Karl-Heinz Hartr
Aspekte der Bew:
fünfziger Jahren

Helmut Peitsch
Vorbilder, Verräte
DDR-Friedensdr

David Bathrick
Agitproptheater i
Tradition 128

Knut Hickethier
Auseinandersetzu
in den sechziger J

Marlies Janz
Das Ich und die C

Hans-Thies Lehm
Theater der Blick

Manfred Jäger
Eine passende Mi
Repertoirestücke

II. Phasen

Wolfgang Emmeri
Antike Mythen a
Vernunft und Terr

suhrkamp taschenbuch 2072
Erste Auflage 1987
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1987
Suhrkamp Taschenbuch Verlag
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags, der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen
sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.
Satz: Hümmer, Waldbüttelbrunn
Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Printed in Germany
Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

1 2 3 4 5 6 - 92 91 90 89 88 87

»Zweiter Clown im kommunistischen Frühling«

*Peter Hacks und die Geschichte der komischen Figur
im Drama der DDR*

Programmatisch hat Gottsched einst in Leipzig den Harlekin von der Bühne vertrieben. Gilt dies noch für die sozialistischen Erben der Aufklärung in Sachsen und Preußen? Zensieren und kanalisieren diese das Lachen weiterhin und stellen sie es immer noch vornehmlich in den Dienst des Belehrens und unter die Pflicht, sich »gesittet« zu geben?

Im Drama der DDR herrscht die Komödie. Peter Hacks widmet sich ihr vielfältig, Heiner Müller will sogar alle seine Stücke als Komödien verstanden wissen¹, Horst Salomon stellt fest, daß »dieses unser Land dem Lustspiel, dem Lachen mit großer Gunst gegenübersteht.«² Wir finden in der DDR viele Komödienautoren (neben den genannten z.B. Helmut Baierl, Benito Wogatzki, Hedda Zinner, Gustav von Wangenheim, Helmut Sakowski, Rudi Strahl), der Komödie wird auch in der Theorie³ Vorrang eingeräumt. Begründet wird dies geschichtsphilosophisch:

Die Gründe für das Entstehen vieler heiterer Werke im Verlaufe der fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre sind in den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen zu suchen. In dem Maße, wie mit der Stabilisierung der Arbeiter-und-Bauern-Macht Selbstbewußtsein und Selbstsicherheit der Werktätigen wuchsen, war es möglich, heiter von den Fehlern der eigenen Vergangenheit Abschied zu nehmen, die Machenschaften des Klassengegners satirisch zu entlarven und die Hemmnisse beim Aufbau der Gesellschaft mit dem Lächeln des Siegers zu überwinden.⁴

Die Komödie herrscht als Gattung der Herrschenden, so ist ihr Lachen ein Ver-Lachen. Vom – machtgeschützten – sozialistischen Standpunkt aus ist das Lachen *über* veraltete (bürgerliche, feudale) Gesellschaftsordnungen und deren Relikte in der Jetztzeit freigegeben. Als geschichtsphilosophisch gesehen überholt, werden sie aggressiv oder heiter verabschiedet. So wird die vertraute Tradition der Theorie des Lachens fortgeführt, die von Hobbes bis Bergson Theorie des Ver-Lachens, der Inkongruenz- und Kontrastkomik war. Marx hat diese Komik konsequent historisiert:

Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre *Komödie*. Die Götter Griechenlands, die schon einmal tragisch verwundet waren im gefesselten Prometheus des Äschylos, mußten noch einmal komisch sterben in den Gesprächen Lucians. Warum dieser Gang der Geschichte? Damit die Menschheit *heiter* von ihrer Vergangenheit scheidet.⁵

Beansprucht wird ein (objektiv) »Gesellschaftlich-Komisches«⁶: die Klasse, die in Einklang mit dem sozialistischen Gesellschaftsprozeß herrscht, verlacht die Vergangenheit, die objektiv überlebt ist, wiewohl noch erlebbar, denn:

In der bürgerlichen Gesellschaft herrscht die Vergangenheit über die Gegenwart, in der kommunistischen die Gegenwart über die Vergangenheit.⁷

Gemäße Form, die Vergangenheit zu verlachen, ist die Satire. Letzter Sinn des Verlachens ist immer die Vernichtung. Daher transformiert sich zur eigenen Zeit, die keine antagonistischen Widersprüche mehr aufweisen, d.h. sich nicht mehr revolutionär fortentwickeln soll, das Verlachen in eine Haltung weltüberlegener Heiterkeit. Aus einer nicht mehr zu erschütternden Position wird das erfahrbare Beschränkte und Widersprüchliche als Durchgang zum utopischen Endziel der Geschichte hingenommen, im Mangel gerade auf dieses verweisend. Das ist die Haltung des Humors.

Gegenüber den Relikten vergangener geschichtlicher Phasen sind in der sozialistischen Gesellschaft Ver-Lachen und die Form der Satire geboten, gegenüber der eigenen Zeit weltüberlegene Heiterkeit und Formen humoristischer Gestaltung. Diese Transformation des Verlachens in den Humor ist allerdings problematisch; denn sie wird bürgerlichen Theoretikern seit Hegel⁸ und Vischer als Indiz für das Sich-Abfinden des Bürgertums mit seiner Misere vorgehalten.⁹ Reinhold Grimm hat diese Transformation als das punctum saliens der »Kapriolen des Komischen« in den Komödientheorien nach Hegel aufgewiesen.¹⁰ So wäre das Lachen für die sozialistische Gesellschaftsordnung in ein Schema gebracht und einem offenbar allgemeinen Gesetz Genüge getan: Wer sich auf das Lachen einläßt, gerät in einen Sog des Abgrenzens und Einteilens, wird zu einem »Scholastiker des Lachens«.¹¹ Das Bedürfnis, *selbst* Ordnung zu schaffen auf dem Feld des Lachens, ist offenbar so mächtig, daß, wie ein Forschungsbericht feststellt, frühere Untersuchungen

selten ernsthaft geprüft, sondern meist ungeduldig beiseite geschoben werden. Jeder vertraut nur dem eigenen Einfall; Wiederholungen sind daher häufig, längst erledigte Theorien werden in leichter Abwandlung mit ehrlicher Entdeckerfreude von neuem vorgetragen.¹²

Jeder will – oder braucht jeder? – seine Ordnung für das Lachen. Soll da nicht etwas verhindert werden? Etwa der Aspekt des Lachens, den der Harlekin in der *Commedia dell'arte* verkörpert, das lachend Lebendige, die Vitalsphäre des Menschen, die er geistig in den Witzen aufblitzen läßt und – massiver noch – körperlich vergegenwärtigt, sei es in seinen akrobatischen Künsten, die naturgesetzliche Grenzen aufzuheben scheinen, sei es in seinen Lüsten (Essen, Trinken, Sexualität), die sich um gesellschaftliche und zivilisatorische Schranken und Werte nicht kümmern. In diesen Leistungen ist die komische Figur desintegrativ und formsprengend.¹³ Unterbrechend und extemporiierend schaltet sie sich in die dramatische Handlung ein, um ebenso sprunghaft wieder aus ihr herauszutreten. So verhindert sie das Zustandekommen einer geschlossenen Handlung. Die Identität der komischen Figur wiederum ist eigenartig gleitend. Einerseits ist sie besonders konstant; denn sie kommt in sehr verschiedenen Stücken vor und zeigt doch immer ein Wesen. Andererseits läßt sie sich am wenigsten festlegen; dem Rollensystem eines Stücks, das dessen Figuren festlegt, entzieht sie sich durch permanentes Aus-der-Rolle-Fallen. Durch ihre gleitende Identität verhindert die komische Figur eine geschlossene Fiktion der jeweiligen dramatischen Welt. Weiter sind ihre »Ausfälle« stets direkt an das Publikum gerichtet. Ihre Spielzone ist der äußerste Rand der Bühne, die Grenze zwischen der künstlichen Sphäre und jener des Publikums. Die komische Figur spricht derart an einem ortlosen »Ort«, ihre Manifestationen sind augenblickhaft, zeitlos insofern sie keine in der Zeit sich erstreckende Handlung begründen: damit verhindert die komische Figur auch eine einheitliche Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauer-raum. Dreifach zeigte sich die komische Figur für das Drama als ein chaotisches Prinzip. Sie sprengt die Einheit der Handlung, der Fiktion wie der Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauer-raum. Darum wurde sie verbannt. Im Favorisieren der Verlach-Komik aber wirkt die Verbannung fort.

Die Komik des Verlachens ist die herrschende Komik in der DDR. Es ist zweifach eine Komik der Herrschenden, ein Lachen des Siegers: geschichtsphilosophisch als Unterdrücken oder Verab-

schieden überholter Phasen der Geschichte, ästhetisch als Ausschließen des anderen, präsumptiv »chaotischen Lachens«¹⁴ der komischen Figur. Peter Hacks beruft sich dezidiert auf die Lehre von den in der sozialistischen Gesellschaft aufgehobenen antagonistischen Widersprüchen¹⁵; aufgehoben wäre damit die Dialektik von Herr und Knecht, die in der Tragödie ihre Bewältigungsordnung hat. Stattdessen könne jetzt vom Standpunkt der gesellschaftlich Herrschenden geschrieben werden, sei entsprechend dem »Lächeln des Siegers«¹⁶ Raum zu geben:

Im lächerlichen Genre wird der unlustige Fall als überwindbar dargestellt und das Lachen ist um so weniger bloß blöd, je inhaltlich begründeter das Überlegenheitsgefühl des Lachens ist.¹⁷

Heiner Müller hielt demgegenüber solcher Siegerhaltung schon immer die Frage nach dem Preis des Fortschritts entgegen, sich dabei etwa auf Foucault berufend:

[...] das Hauptthema oder die Hauptarbeit des europäischen Denkens seit dem 18. Jahrhundert war die Frage der Revolution. Jetzt [...] stellt sich eine neue Frage: Welche Revolution ist welchen Preis wert?¹⁸

Der geschichtlichen Bewegung als einer Kette der Sieger hält er entgegen, was um der Kohärenz dieser Kette willen unterdrückt und verdrängt werden mußte. So stehen seine Dramen unterm Prinzip der Kontingenz, des Unterbrechens und Aufsprengens von Ordnungen, auch solcher des sieghaften Lachens. Wenn er alle seine Stücke als Komödien verstanden wissen will, so ist nicht Komik der Herrschenden, Lachen von Siegern zu erwarten, sondern Lachen der Unterdrückten, des am (Sieger-)Lachen Unterdrückten, mithin das chaotische Lachen, das den Körper ausspielt, etwa in der Weise Medeas:

Auf ihren Leib jetzt schreibe ich mein Schauspiel.
Ich will euch lachen hören wenn sie schreit. [...]
Mein Schauspiel ist eine Komödie Lacht ihr¹⁹

Hacks und Müller stehen repräsentativ für die beiden Grundformen des Lachens: Komik des Ver-Lachens und Komik des chaotischen Lachens (des »grotesken« oder »Mit-Lachens«). Selbst wieder scholastisch wäre es, beide Grundformen – Lachen des Siegers und Lachen der komischen Figur – einander dichotomisch entgegenzustellen. Das bestätigte nur die bekannten Zwei-Welten-Theorien (Realität vs. Traum/Phantasie, Außenwelt vs. Innenwelt) bzw.

die Theorie der zwei Kulturen (Kultur der Herrschenden vs. kulturelle Gegenströmungen), die sich stets dem verbissenen Grenzsetzen innerhalb der Dialektik von Herr und Knecht verdanken. In einem Spiel zweier Clowns macht Müller einen anderen Zusammenhang zwischen dem Lachen des Siegers und der komischen Figur sinnfällig:

In der Szene *Brandenburgisches Konzert 1* aus *Germania Tod in Berlin* spielen zwei Clowns die Anekdote vom Streit Friedrichs II. mit dem Müller nach, jenes Stückchen vom deutschen Bürgerstolz vor Königsthronen und von der Unterordnung des aufgeklärten Monarchen unter das Gesetz. Sie zitieren zugleich Hacks' Komödie *Der Müller von Sanssouci*, die dies Stückchen als abgekartetes Spiel – bloße »Komödie« – des Herrschers denunziert und Heines Bild für die internalisierte Autorität des Herrn im Untertanen:

Sie stelzen noch immer so steif herum,
So kerzengrade geschniegelt,
Als hätten sie verschluckt den Stock,
Womit man sie einst geprügelt.²⁰

Clown 1 ist gewitzt, um Einfälle und Ausreden nicht verlegen, die ihm Vorteile verschaffen, Clown 2 ist plump und roh, animalisch: damit sind auch die beiden Dienergestalten der *Commedia dell'arte* zitiert; Brighella (Molières Sganarelle): aktiv, geschickt, dabei hinterlistig und böseartig. Arlecchino: passiv abwartend, einfältig, dabei leichtgläubig und ahnungslos.²¹ Der erste Clown spielt den Herrscher, der die Anekdote inszeniert, über seine Untertanen wie, als Darsteller aus späterer Zeit, über das abgekartete Komödien-Spiel lachend. Dem ersten Clown eignet – als dem Herrscher – das Lachen des Siegers. Bei Müller ist dies aber immer auch umgekehrt lesbar (die anschließende Szene im Stück unterstreicht es): der Herrscher, dem das Lachen des Siegers zukommt, ist der erste Clown, auch wenn es sich um die herrschende Gruppe in der sozialistischen Gesellschaft handelt. Der zweite Clown ist der Beherrschte; ihm werden Rollen aufgezwungen. Er wehrt sich dagegen in Ausbrüchen des Lachens, die jäh abbrechen, vor allem aber im Rekurs auf den Körper, der durch obszöne Anspielungen ständig präsent bleibt. Die Negation seiner sexuellen Potenz (»Du hast keine Flöte«²²) läßt ihn die Rollenverteilung aufkündigen; aber er hält seinen Aufstand nicht durch. Es entsteht keine umspringende Dialektik von Herr und Knecht derart, daß scheinbar der Unter-

drückte über den Unterdrückter lacht, in Wahrheit aber dieser über jenen, womit doch alles im Raum des Verlachens bliebe. Statt dialektischer Vermittlung manifestiert das Unterdrückte seine Anwesenheit am Unterdrückenden zeichenhaft: »Den Stock essend, richtet er sich an ihm auf, bis er stocksteif dasteht.«²³ Das Ausgeschlossene, das Chaotische der komischen Figur, ist – verschoben – in der ausschließenden Ordnung des verlachenden Siegers gegenwärtig. So hat schon Joachim Ritter das Lachen definiert²⁴, Müller aber zeigt auf, wie die Anwesenheit des Ausgeschlossenen an der ausschließenden Ordnung vorzustellen sei. Nicht als Dialektik von Verlachen und chaotischem Lachen, die in allen Umschwüngen die Kette der Sieger (und die Dichtomie beider Positionen) nur weiter fortführt, sondern als Anwesenheit in einem zeichenhaften Geschehen. Die Anwesenheit der komischen Figur an der Verlach-Komik der Herrschenden verwirklicht sich in Substitutionsprozessen. Sie sind das notwendige und zugleich wesensmäßige *Als ob* jeglicher Komödie.

Die Komödie in der DDR wurde bisher im Bann der Dichotomie von Sieger-Lachen und unterdrücktem Lachen der komischen Figur betrachtet. Demgegenüber wird hier nach dem »zweiten Clown im kommunistischen Frühling« gefragt. Müller gebraucht diese Metapher mehrfach.²⁵ Der »kommunistische Frühling« bezeichnet den Status der Sieger, die sich mit dem Geschichtsprozeß eins wissen können; dies ist der Ort des Verlachens, des Sieger-Lachens des »ersten Clowns«. Ihm wird aber nicht der »zweite Clown« als das unterdrückte chaotische Lachen der komischen Figur entgegengestellt, vielmehr wird nach dem zweiten Clown im Raum des ersten gefragt. So wird nicht mehr Verlach-Komik – als Feld der Herrschenden, mithin des Realen – gegen die Komik der komischen Figur – als Feld des unterdrückten Anderen, des Ordnungspregenden, mithin des Imaginären – gestellt, der Blick richtet sich vielmehr auf das Gleiten des Komischen in seinen Transformationen auf dem Feld der Zeichen: der »symbolischen Ordnung«.²⁶

Blicken wir auf die Frühgeschichte der DDR-Literatur, so läßt sich schon die Komik bei Brecht nicht auf Verlach-Komik, also auf das »Gesellschaftlich-Komische« eingrenzen. Vor die literarische Öffentlichkeit der DDR trat Brecht 1949 mit dem ersten Heft von »Sinn und Form« (das ihm allein gewidmet war). Die für dieses Heft

ausgewählten Texte sind durchaus als programmatisch für die Kultur einer postrevolutionären sozialistischen Gesellschaft anzusehen. Für die Gattung Komödie steht dabei der *Kaukasische Kreidekreis*. Das Gesellschaftlich-Komische scheint hier glänzend verwirklicht. Zwei Kolchosen schlichten friedlich ihren Streit um ein Tal – dies die Rahmenhandlung – und schauen dann in einem Spiel auf den gleichen Streit in der feudalen Gesellschaftsordnung zurück, wo er nur gut ausging, weil der Zufall in der Gestalt des legendären Richters Azdak zu Hilfe kam. Damit dies als Zufall deutlich wird, kann nicht, wie es eine Figur wünscht, das Spiel im Spiel gekürzt werden. Zwei Handlungsreihen müssen vielmehr jede für sich entfaltet werden – die Mutter-Kind-Geschichte um Grusche und die Azdak-Geschichte –, damit das gute Ende sich in dem Zufall gegründet zeigt, daß beide Handlungsreihen sich kreuzen.

Immer wieder wird der historische Abstand zwischen Binnen- und Rahmenhandlung herausgestellt²⁷: die durch Zufall mögliche Utopie der Vergangenheit (die »kurze goldene Zeit beinah der Gerechtigkeit«²⁸) habe vorweggenommen, was die postrevolutionäre sozialistische Gesellschaftsordnung verwirkliche. Den Zuschauern des Spiels im Spiel eignet das »Lächeln des Siegers«; sie sind die Sieger über die deutschen Aggressoren, und sie sind – im Einklang mit dem sozialistischen Gesellschaftsprozess – Vertreter der jetzt herrschenden Klasse. Mit dem Spiel im Spiel verabschieden sie eine von ihnen selbst überholte Konfliktlösung.

Ist diese aber wirklich überholt? Wie Grusche das Kind, erhalten die das Tal, die sich ihm produktiv zuwenden. Aber nicht sie haben im Besitzstreit »losgelassen«. Bereit, das Tal hinzugeben, waren diejenigen, die sich auf »Blutsbande« der Heimat, auf natürliche Bindung berufen haben: das ist in der Binnenhandlung das Argument der Gouverneursfrau, die nicht losläßt. Die Umgestalter der Natur (»Im Grund brauchen sie nur Zement und Dynamit!«²⁹) sind bedenkliche In-Besitz-Nehmer. Ihnen fehlt, was Grusche vermag und im Prozeßspiel Zeichen produktiven, lebendigen Bezugs zum anderen war, das Nicht-Festhalten, das Loslassen-Können.

Brecht hat die naturwissenschaftlich-technische Fortschrittsgläubigkeit der sozialistischen Bewegungen und speziell der russischen Revolutionäre durchaus geteilt, allerdings stets mit einem skeptischen Unterton.³⁰ Hier führt die Verwerfung zwischen Binnen- und Rahmenhandlung auf die Frage, ob die neuen Besitzer, die Sie-

ger und fortschrittsbesessenen Umgestalter der Natur, nicht zu neuen Herren werden, sei es über die Natur, sei es über die, die fähig sind, loszulassen. Dies aber wäre die Wiederkehr jener Konstellation, die Brecht als sozialen Grund für das Verhalten des Azdak ausfindig gemacht hat, die »Enttäuschung darüber, daß mit dem Sturz der alten Herrn nicht eine neue Zeit kommt, sondern eine Zeit neuer Herrn«.³¹ Dann aber bedürfte die glückliche Lösung des Streits wieder eines Azdak, der in einer Zeit des Umbruchs der unterdrückten Natur wie den unterdrückten sozialen Schichten zu kurzer Anerkennung verhalf – was von jeher Leistung der komischen Figur ist.

Die Verwerfung zwischen Binnen- und Rahmenhandlung läßt die komische Figur in der Jetztzeit der Rahmenhandlung, die doch das Lachen des Siegers beansprucht, notwendig erscheinen. So beginnt das Komische zu gleiten, statt daß sich beide Grundformen des Komischen im Früher und Jetzt starr gegenüberstünden. Zugleich rechtfertigt sich das Stück darin selbst. Denn es erweist, daß dies zu tun nötig ist, was es selbst leistet: aus alten Geschichten des Volkes die komische Figur des Azdak herüberzuziehen in die eigene Zeit (die selbst Mimesis ist der Nachkriegswirklichkeit mit ihrer Frage nach der neuen Produktivität in der sozialistischen Gesellschaft).

Von Azdak kann man nicht mit dem Lachen des Siegers Abschied nehmen. Er ist vielmehr eine komische Figur, derer die Jetztzeit des »kommunistischen Frühlings« bedarf. Azdak charakterisiert sich im »Lied vom Chaos«³²; er ist eine Figur des Chaos, sein Ort ist dort, wo die Geschichte (als Kette der Sieger) für Momente »aus den Fugen«³³ gerät. So hat er keine geschichtliche Zeit, verschwindet er wieder im Volk, aus dem er plötzlich hervorgetreten war. Damit vergegenwärtigt er einen ursprünglichen Verwirklichungsraum der Komödie, die Saturnalien mit ihrer spielerischen Umkehr von oben und unten in einem folgenlosen ekstatischen Augenblick. Dem Ordnungslosen der Saturnalien bleibt Azdak darin treu, daß er sich nicht als Herr eines neuen Systems – nun der Unteren – geriert. Seine Rechtsprüche bleiben zufällig, für das Volk nicht vorhersehbar.

Brecht entwirft die komische Figur als Figur des Chaos, saturnalischer Umkehr, freigelassener Sinnlichkeit, dabei augenblickshaft, ohne geschichtliche Zeit, wenn auch von Dauer in den Geschichten des Volkes, die von seinem Wirken als einer goldenen Zeit zurück-

blieben. Als Figur der Umkehr ist sie zugleich eine der Zweideutigkeit. Immer wieder zettelt Azdak Spiele des Verlachens an, die in blutigen Ernst umzukippen drohen. Verhindert wird dies durch gesteigertes Spielen, das neue, unvermutete Ebenen der Bedeutung schafft. Azdak spielt den Großfürsten, den er laufen ließ, um den zukünftigen Richter zum Angeklagten zu machen und macht dabei den spielenden Angeklagten, sich selbst, zum Richter. Ebenso läßt er die Mutter ihren Kampf um das Kind in einem Spiel agieren, das dann nicht auf der Ebene der erwiesenen Kraft, sondern der erwiesenen Moralität entschieden wird. Weiter führt Azdak stets zwei Prozesse gleichzeitig. Ein Spruch, der in den Kontext des einen Prozesses gehört (z. B. die Scheidung der Alten), kann dann unverhofft in den Kontext des anderen Prozesses (um Grusches Kind, zu dem die Zwangsheirat gehört) gestellt werden: so werden die Sprüche dieses Richters zu Metaphern.

Als Figur der Umkehr und Zweideutigkeit wird die komische Figur ins Lachen der Sieger eingebracht. Was dabei aus dem Verlachen wird, zeigt die Grusche-Geschichte. Es ist eine Geschichte der Arbeit, die auch Gefühle (Mutterliebe, Kinderliebe) als Arbeit definiert und wie alle Arbeit von Entfremdung bedroht ist. Wird das Kind dem ersten »Besitzer« zugesprochen, könnte es die verlachen, die es aufgehoben, die sich produktiv zu ihm verhalten, die es also produziert haben:

Ginge es in goldnen Schuh
Träte es mir auf die Schwachen
Und es müßte Böses tun
Und könnte mir lachen.³⁴

Entfremdung wird in der Struktur des Verlachens vorgestellt. Das Produkt, das einem anderen, nicht dem Produzierenden gehört, verlacht den Produzenten, es negiert ihn und dabei sich selbst. So wird am Verlachen zugleich die Struktur der Entfremdung freigelegt, die es umschlagen läßt ins Grotteske (z. B. in der Hochzeitszene). Überwunden wird diese Struktur dadurch, daß die komische Figur in den Raum des entfremdenden Verlachens eintritt, nach dem Prinzip der Verschiebung als Figur saturnalischer Umkehr und nach dem Prinzip der Verdichtung als Figur der Zweideutigkeit in den potenzierten Spielen der Binnenhandlung wie in der Verwerfung zwischen Binnen- und Rahmenhandlung. Diese Anwesenheit der komischen Figur in der ausschließenden Ordnung des

Verlachens bringt die Wende zum Guten, die Vollendung der Handlung zur Komödie.

Brecht hat diese gleitende Komik für die Zeit nach dem Krieg, für die erwartete Zeit einer postrevolutionären sozialistischen Gesellschaft entworfen. Seine frühere Komödie *Herr Puntila und sein Knecht Matti* ist als ein charakteristisches Exil-Stück gleitender Komik viel weniger offen. Alles ist hier auf Verlachen, auf das »Gesellschaftlich-Komische« ausgerichtet, bei starrem Gegenüber des Sieger-Lachens (von der Zukunft her gesehen: Matti) und des Lachens der komischen Figur (des saturnalischen, sinnlichen, zweideutigen Puntila). Auf der anderen Seite zeigt z. B. die *Don Juan*-Bearbeitung von Benno Besson und Elisabeth Hauptmann³⁵, daß Brechts »Schule« in der DDR kaum in der Lage war, die Struktur einer gleitenden Komik aufzunehmen. Don Juan wird zu einer Karikatur des Adels und als solche von einer selbst schon wieder überholten bürgerlichen Position aus verlacht. Was Brecht mit dem *Kreidekreis* in die literarische Öffentlichkeit der DDR eingeführt hatte, war aus dem Blick: eine Komödie, die über die Dichotomie von Verlach-Komik und chaotischem Lachen der komischen Figur hinaus war. Statt dessen finden wir Verlach-Komödien. In Strittmatters *Katzgraben* feierte sich das Volk, das die gesellschaftliche Umwälzung ausgefochten hatte. Bedeutsam ist das Stück in seinem Vermögen, die konkrete Erfahrung der großen Mühen kleiner Schritte nach vorn zu fassen. Brecht notierte zu Strittmatter:

Er erzählt ein Stück Geschichte seiner Klasse als eine Geschichte der behebbaren Schwierigkeiten, der korrigierbaren Ungeschicklichkeiten, über die er lacht, ohne sie je auf die leichte Achsel zu nehmen.³⁶

Lachen über behebbare Schwierigkeiten gibt auch Kipphardts Komödie *Shakespeare dringend gesucht* frei, eine Satire auf Anpassertum im Theaterbetrieb, die großen Beifall fand.

Nicht die Brecht-Schule gab der Komödie neue Impulse, sondern ein Autor von außen, *Peter Hacks*, der 1955 in die DDR übersiedelte:

Daß mich Brecht hergeholt hat, stimmt nicht. Er hat mir nur mein Herkommen erleichtert. Direkt mit ihm zusammengearbeitet habe ich eigentlich nie. Natürlich sind meine ersten Stücke ohne ihn nicht denkbar.³⁷

Hacks' Behauptung, in der DDR die besseren Bedingungen für sein Schaffen zu haben, sollte ernst genommen werden und nicht

auf Motive vordergründigen Nutzens reduziert werden (etwa dem, daß das Deutsche Theater in Berlin für ihn zu einer Art Hausbühne wurde). Die Entscheidung für das sozialistische Gesellschaftssystem ist bei Hacks grundsätzlich. Von letzterem spricht Hacks allerdings stets nur abstrakt, in allgemeinsten geschichtstheoretischen Formeln. Im Zentrum steht der »Lehrsatz« von den nicht mehr antagonistischen Widersprüchen in der sozialistischen Gesellschaftsordnung, aus dem weitreichende theoretische Folgerungen gezogen werden: im Hinblick auf die Konfliktstruktur die Aufhebung des Tragischen³⁸, im Hinblick auf die Figurenkonzeption die Möglichkeit, große Figuren zu gestalten, da deren Behinderungen abnehmen³⁹, im Hinblick auf die Zeichenstruktur die neu möglichen Vermittlungen von Wirklichkeit und Idee, Sinnlichkeit und Geist, Lust- und Realitätsprinzip, im Politischen letztlich die Vereinigung von Herr und Knecht (die Plebejer, die traditionell Unteren, sind zugleich die Herrschenden). Das Theorem von den aufgehobenen antagonistischen Widersprüchen eröffnet einen neuen, glänzenden Raum des Schreibens, wenn es als jetzt in der sozialistischen Gesellschaft sich verwirklichend angenommen wird. Peter Hacks macht einen geschichtsphilosophischen Konditionalsatz zur Grundlage seines Schreibens und unterschreibt ihn mit der Übersiedlung in die DDR gewissermaßen durch seine Biographie.

Hacks Schreiben geht von einem Postulat aus, somit ist es durchtränkt von einem konstituierenden *Als ob*, ist es Komödie nicht erst auf der Ebene der Handlung, sondern schon des Diskurses. Das erklärt den schnoddrigen, ironischen oder maßlosen, insgesamt immer am Rand des Unernstes sich bewegenden Ton kunsttheoretischer Äußerungen von Hacks und legt nahe, die Metapher vom »zweiten Clown im kommunistischen Frühling« auf ihn selbst anzuwenden. Hacks hat sich für sein Schreiben in der sozialistischen Gesellschaft gewissermaßen seinen eigenen »kategorischen Imperativ« gebildet: schreibe so, als ob die Maxime deines Schreibens (d. i. das Theorem von den aufgehobenen antagonistischen Widersprüchen) allgemeines Gesetz wäre. Wie Kant sich dem Schönen zuwandte (»Das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten«⁴⁰), um dem problematischen *Als ob* des kategorischen Imperativs aufzuhelfen, setzt auch Hacks auf die Kunst als leitende Kraft, allerdings in einer charakteristischen Engführung. Das Komödiantische des Diskurses hilft sich auf durch Kunst, die notwendig nicht tragisch

sein kann, sondern komisch sein muß: Komödie mithin auf der Ebene des »Diskurses« wie der »Handlung«. ⁴¹ Damit wird der Komik des Verlachens und der Dichotomie von Verlachen und komischer Figur der Boden entzogen. Denn Verlachen setzt eine Position außerhalb und über dem Komischen voraus, die gesichert bleibt. Sie ist in einem Diskurs eingezogen, der selbst wesenhaft komödiantisch ist. So folgt aus den Grundlagen des Schreibens bei Hacks schon immer gleitende Komik.

Gegen das »bürgerliche Lustspiel« *Der Müller von Sanssouci* (E 1957, U 1958)⁴² läßt sich vieles einwenden⁴³, aber wie im Märchen vom Hasen und Igel hat der Autor den Einwand immer zuvor schon selbst formuliert. Das Stück verabsolutiert das Verlachen. Alle Figuren sind eingeschwärzt – aber Hacks konzipierte das Stück als Schattentheater, in dem man »des Menschen edles Bild vollkommen schwarz darstellt«⁴⁴, im Programmheft spricht er von der »völligen Negativität des Gegenstandes«.⁴⁵ Sie soll die ständige kluge Überlegenheit des Publikums über die gezeigten Personen und Vorgänge garantieren.⁴⁶ »Bürgerliches Lustspiel« bedeutet demnach Spiel, das auf Verlachen bürgerlichen Verhaltens aus ist. Das Spiel wird potenziert: die Komödie entfaltet ein Geschehen zwischen König und Müller, das selbst schon eine inszenierte Komödie war. Deren Denunziation ergibt kein angemessenes Urteil über das Bündnis zwischen Bürgertum und aufgeklärtem Monarchen. Aber Hacks will ja nicht Geschichte schreiben. Sein Gegenstand, sagt er, sei »die Kleinheit eines Menschen«⁴⁷, eben des titelgebenden Müllers. Im Unterschied zu allen anderen Figuren vermag er die Komödie Friedrichs nicht mitzuspielen, weder unwissend, noch wissend, nachdem er in den abgekarteten Charakter des Spiels eingeweiht worden ist. Diese Unfähigkeit bleibt im Stück, das sonst für alles Erklärungen präsentiert, die einzige Dunkelstelle. Nicht um Erklärungen scheint es hier zu gehen, sondern um eine Haltung. Das Publikum soll verlachen, es soll klüger sein angesichts einer Figur, die nicht mitzuspielen vermag in einem abgekarteten Spiel. Offenbar soll diese Fähigkeit im Publikum aktiviert werden. Ist aber der komische Diskurs des Peter Hacks, der ausgeht von einem konstituierenden *Als ob*, nicht selbst ein abgekartetes Spiel? Dann hat die erste Komödie, die Hacks in der DDR schrieb und die auf der Handlungsebene als Verlach-Komödie deutscher Untertanenseligkeit so schal ist, auf der Diskursebene einen bedeutenden kommunikativen Sinn, der die etablierte Verlach-

Komik zugleich ins Gleiten bringt. Mit dieser Komödie sucht der Autor ein Publikum, versucht, sich ein solches zu bilden, das mitzuspielen vermag in seinen abgekarteten Spielen.

Moritz Tassow (E 1960/61, U 1965) benötigt dann solche Mitspieler. Sie müssen das Postulat akzeptieren, daß sich das etablierte sozialistische Gesellschaftssystem ohne antagonistische Widersprüche fortentwickle. Dann kann lachend der Blick zurück, auf den Beginn dieser Epoche, erfolgen und von dort aus, wieder lachend, die Antizipation einer kommunistischen Zukunft mitvollzogen werden, die in der Jetztzeit des Zuschauers real würde (Kollektivierung der Landwirtschaft). Aber wieder geht es Hacks nicht um Mimesis realer Geschichte – da müßte er, wie Müller, den Preis dieses Fortschritts nennen: Massenflucht und Mauerbau –, zur Debatte steht vielmehr die Struktur von Antizipation selbst.

Der doppelte Zeitsprung – zurück und von dort aus nach vorn – ermöglicht Tassow als Figur des Dazwischen, des Chaos, saturnalischer Umkehr, freigelassener Sinnlichkeit, augenblickshafter Verwirklichung des goldenen Zeitalters, allerdings in gezähmter, klassikverdächtig Weise. Nicht im Widerspruch, sondern im Einklang sind bei Tassow Vitalität und Denken, Triebnatur und Geist, Sinnlichkeit und Vernunft. So steht er für den ganzen Menschen im Sinne Schillers, für aufgehobene Entfremdung im Sinne von Marx. Verschoben zum Ideal der deutschen Klassik, in ihrer idealistischen oder materialistischen Spielart, findet die komische Figur Eingang in den »kommunistischen Frühling«. Dieser aber ist nicht poetisch, sondern nach geschichtlich beglaubigten Gesetzen des revolutionären Verlaufs aufgefaßt. Nicht das Dorf Gargentin, in dem Tassow im Alleingang die Revolution durchführt und die »Kommune 3. Jahrtausend« gründet, sondern erst die Konfrontation mit dem Berufsrevolutionär Mattukat stellt Tassow in einen ihm fremden Kontext, macht die komische Figur zur Metapher sowohl eines bösen Buben à la Busch wie der prekären Dichterexistenz im Sinne Goethes. Spielraum gewinnt die komische Figur *in* der historischen Zeit nicht dadurch, daß sie sich dialektisch an ihr abarbeitet, sondern wieder, jetzt sogar doppelt, durch ein Als ob. Tassow handelt, als ob die Zeit einfach da sei, in der sich die Verheißungen der deutschen Klassik wie der Geschichtstheorie von Marx erfüllen. Wie die Rahmenhandlung zeigt, besitzt Mattukat die reale Macht. Er läßt Tassow aus besonderen Gründen, auch solchen revolutionärer Sehnsucht, eine Zeitlang sein Wesen treiben. Von Mattukat aus ge-

sehen, erweist sich Tassows antizipatorisches Handeln als so fiktiv, wie es die Kunst ist. Tassows Wende zum Schriftsteller ist so nur eine Entscheidung für den Raum, in dem er mit seinem Handeln sich schon längst befindet.

War Tassow Vorschein des ganzen Menschen, so erweist sich durch Mattukat, den Vertreter des Realitätsprinzips, das Handeln dabei als ein bloßes Als ob. Das Ideal des ganzen, wieder in sein Wesen gelangten Menschen, verschiebt sich sodann auf eine neue Einheit von Tassow *und* Mattukat als Vereinigung von Ziel und Weg, Utopie und Realität, Freiheit und Notwendigkeit, Genuß und Arbeit. Die Brisanz des Stücks liegt darin, daß diese Vereinigung nirgends als real möglich erscheint. Aber diese Brisanz ist komisch gewendet. Es kann über den unangemessenen Anspruch Blasches gelacht werden, dieses Ideal schon zu verkörpern. Die Repräsentanten von revolutionärem Weg und Ziel vereinigen sich zwar nicht, aber sie löschen sich auch nicht gegenseitig aus, stehen mithin nicht dichotomisch zueinander, sondern gewähren einander Spielraum. Die Komödie ist der Ort, wo sich beide berühren, ohne vernichtend zusammenzustoßen, allerdings auch ohne sich zu vereinigen. Daraus entsteht ein spezifisches Lachen. Das Verlachen, das seinem Wesen nach rückwärts gerichtet ist, auf überholte, überwundene Positionen, wird umgebogen nach vorwärts. Dabei wird nicht die Gegenwart um des Zieles willen verlacht, sondern von der anerkannten Position der Gegenwart her (der jetzt geschichtsmächtigen Sieger) wird der Repräsentant des Ziels (die komische Figur) verlacht, weil ihrer Wirklichkeit erst noch aufgeholfen werden muß. Daß dies Verlachen aber das Ziel nicht zu weit entrückt oder ganz vernichtet, verhindert jenes konstitutive Als ob des komischen Diskurses, der postulierte Lehrsatz also, daß in der sozialistischen Phase der Geschichte Realität und Utopie im Prozeß einer nicht tragischen Vermittlung begriffen sind, was die Zeitstruktur des Stücks zusätzlich bestätigt: der kühne Vorgriff Tassows ist in der Entstehungszeit des Stücks – zumindest dem Anschein nach – Realität geworden.

Die Komödie des »Lachens nach vorn« ist eine Antwort auf die Krise des sozialistischen Typs der Verlach-Komödie⁴⁸, nachdem sich das Verlachen geschichtlich überwundener Positionen als trivial und der darin artikulierte Machtanspruch der Sieger als ideologisch erwiesen hat. Hacks setzt mit seinem neuen Komödientypus zwar den abstrakt übernommenen Lehrsatz von den nicht mehr antagonistischen Widersprüchen im Sozialismus weiterhin voraus,

aber er vermag eine produktive Konsequenz aus ihm zu ziehen. Prekär an diesem Komödientypus bleibt jedoch der Wirklichkeitsbezug. Wenn der geschichtliche Sieger mit seiner Verlach-Komik und die antizipierende komische Figur sich Spielraum geben, indem sie einander berühren, ohne sich zu durchdringen, so gewähren sie einander nur eine fiktive, eine Als-ob-Wirklichkeit. Dagegen sucht Hacks schon in der Zeit der Arbeit am *Tasso* seiner Komödie neue, vitalisierende Kräfte zu erschließen. Er findet sie bei Aristophanes. Trotz der einst vehementen Abwehr des Plebejischen und des Volksstücks⁴⁹ wendet er sich damit der Tradition einer Literatur von unten zu, einer plebejisch vitalistischen Literatur und deren Komik des Freisetzens unterdrückter, verdrängter Sinnlichkeit. Ein großer Erfolg wurde Hacks' Bearbeitung des *Frieden* (E 1962, U 1962), ohne Erfolg blieb seine Bearbeitung der *Vögel* als Libretto zu einer komischen Oper (E 1980, U 1981).

Der Frieden gehört zu den frühen, einschichtigen Komödien des Aristophanes. Ein utopisches Dasein wird entworfen (Anbruch einer allgemeinen Friedenszeit) und überschwenglich gefeiert. Der Bauer Trygaios fliegt auf einem Riesen-Mistkäfer in den Himmel, befreit mit einem Chor attischer Bauern die Friedensgöttin Eirene und gewinnt für sich die Göttin Opora (Hacks übersetzt: Lenzwonne).

An Aristophanes hebt Hacks das Phantastische des Einfalls⁵⁰ und der Metapher⁵¹ hervor und die Freiheiten, die diese Phantastik eröffnet. Nicht ein pathetischer Held, sondern ein stinkender Bauer, dem es um seine ganz individuelle Lust geht (er will fressen, saufen und sich mit einer jungen Frau im Bett wälzen), wird zum großen Menschheitsbeglucker. Der ganze Bereich des Sinnlichen, auch die unterm Zivilisationsgebot verdrängten Wünsche der Lust dürfen sich aussprechen, und sie sind weder nur augenblickhaft, noch egoistisch oder chaotisch; denn sie befördern das allgemeine Gute. Das ist für Hacks der entscheidende Fund. Auch Aristophanes gestaltet ein Lachen nach vorn: als Lachen von unten, das verdrängte Wünsche freisetzt, als Lachen der komischen Figur, die der Lust, statt der Arbeit, dem Unsinn, statt dem Sinn, dem Durchbrechen der Ordnung statt dieser frönt. Die komische Figur (der Bauer Trygaios), die sich dem phantastischen Einfall verdankt und die das befreiende Lachen trägt, ist *in* der Wirklichkeit, weil sie diese zugleich »mit göttlichem Scheine beglänzt«⁵², sie steigert zur beglückenden Welt.

Das Lachen nach vorn wird zugleich verlacht, d. h. ironisch behandelt. Die komische Figur wächst, ohne daß sie es will, über sich hinaus. Diesen Aspekt vor allem akzentuiert die Bearbeitung. Beweggrund des Trygaios bleibt das »niedere« Lustverlangen, aber diesem zu Willen vollbringt er für die Anderen und mit den Anderen die befreienden Taten. Sein Lachen der Lust ist »sozialisiert« zur Beförderung des Menschheitsglücks; so ironisiert, tritt es an die Stelle des Verlachens der Sieger.

Mit dem Ironisieren der komischen Figur ist Hacks auch über seine Ablehnung des Plebejischen und des auf ihm beruhenden Volksstücks hinaus. Dem plebejischen Helden hatte er als »Tugend« konzedierte, daß er Realist, Materialist und Nicht-Herrscher sei, daß er, weil grundsätzlich ohne Moral und Ideal, auch ohne die der Herrschenden sei. Doch hatte er ihn abgelehnt, weil sich sein Materialismus aufs Fressen und Saufen und sein Realismus darauf beschränke, die Welt zu nehmen, wie sie ist. So sei er jeder Verallgemeinerung unfähig, unproduktive Negation. Ihm stellt er den Proletarier entgegen, auf dem das »realistische Theaterstück« gründe, das nun an der Zeit sei. 1957 lauteten die Lehrbuchformeln so:

Das heutige Proletariat entspricht dem Volk von einst, aber es entspricht auch den Mächtigen von einst. Es ist die erste Klasse, die zugleich unterste Klasse und herrschende Klasse ist.⁵³

Jetzt, mit Aristophanes, darf es statt dieses papierenen Helden den Plebejer wieder geben, darf dieser auch »unten« bleiben, bei seinen niederen Lüsten, die gefeiert werden, nicht als das Negative, das die Geschichte im Prozeß hält (so noch in *Die Sorgen und die Macht*), auch nicht als das Endziel, als Antrieb und Lohn der Askese, sondern hier und jetzt, als ganz bei sich bleibend und doch das allgemeine Glück befördernd, d. h. als ironischerweise doch der Verallgemeinerung fähig. Damit war der »positive Held« überwunden, jener Held der Geschichte oder der Arbeit, der die Last der Welt pathetisch auf sich nimmt. Hacks formuliert:

Die Helden dienen der Geschichte, indem sie sie hassen, und die Geschichte haßt ihre Diener und macht sie zu den traurigen Figuren als die wir sie kennen. [...] Der Held hat erhabene Zwecke und platte Erfolge; Trygaios hat den plattesten Zweck und den erhabensten Erfolg. Der Held geht aufs Ganze und gewinnt einen kleinen Teil; Trygaios will seinen kleinen Teil und an dem hängt das Ganze. Die Riesen erweisen sich als beschränkt, nur dieser kleine Mann ist ein Riese.⁵⁴

Als Plebejer, komische Figur, Lachen von unten hat der »zweite Clown« Anwesenheit im Verlachen der Sieger, d. i. des »ersten Clowns« gewonnen und mehr noch dazu. Denn in dieser Struktur ist er eine Metapher, eine substituierende Vergegenwärtigung der Poesie selbst, einer symbolischen Poesie im Sinne Goethes:

Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. [...] die letztere [Art] aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nur dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.⁵⁵

Die komische Figur, das Lachen von unten, manifestiert seine Anwesenheit im Verlachen, indem es Poesie, Symbol wird, allerdings ironisch, wider die eigene Absicht; nur darin wird Goethes Symbolbegriff modifiziert. Wie aber ist die ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Besonderem und Allgemeinem garantiert, den der Symbolbegriff, auch noch ironisch gewendet, voraussetzt? Das führt auf die These von den nicht antagonistischen Widersprüchen als dem konstitutiven Als ob des literarischen Diskurses bei Hacks zurück. Die komische Figur kann nur zum ironischen Symbol werden, wenn wir so handeln, als ob der Antagonismus zwischen individuellem Lustanspruch und Forderung des gesellschaftlichen Ganzen prinzipiell aufgehoben sei.

Ist dies Poetisieren, dies Symbolisch-Machen der komischen Figur, ihres Witzes, ihres Lachens der Lust, ihrer »Aristophanischen Freiheiten« Aristophanes noch gemäß? Wird nicht der dionysische, dithyrambische Aristophanes, den die Romantiker wiederentdeckt und gefeiert hatten, überwölbt, gebändigt durch die – wenn auch unfreiwillige – Symbolkraft? Schon Hegel hatte Aristophanes' Komödien humoristisch interpretiert (als Vergegenwärtigen des in sich selbst versöhnten, heiteren Gemüts). Hacks kommt mit seinem Ansatz allenfalls jenen Komödien des Aristophanes nahe, die im Lachen von unten ein utopisches Dasein entwerfen, ohne den sonst charakteristischen, zweiten Teil, in dem sich die Komödie an der Utopie schadlos hält.⁵⁶ Darum mißlang die Bearbeitung der *Vögel*.

Die komische Figur, Peithetairos und sein Begleiter Euelpides verlassen das ränkevolle Athen, suchen eine Stadt des Wohllebens, überreden die Vögel, solch eine Stadt im Raum zwischen Menschen und Göttern zu bauen (Nephelokkygia, Wolkenkuckucksheim);

mit dieser aber etablieren sie nicht nur neue Herrschaft und Ausbeutung, sondern trennen auch Menschen und Götter. So weit folgt Hacks der Handlung. Den Schluß jedoch übernimmt er nicht. Peithetairos gewinnt bei Aristophanes die Zeustochter Basileia, Personifikation guter Herrschaft, die Hochzeit verweist auf eine neue Zeit des Heils und Friedens, nachdem die alten Götter abgedankt haben – wenn dies neue Reich auch zwischen Himmel und Erde, an einem Nicht-Ort, U-Topos, im bodenlosen Raum der Phantasie gründet. Hacks poetisiert hier nicht das Lachen von unten seines Helden. Entsprechend läßt er den fundamentalen Sprachwitz der Komödie völlig außer Acht und trifft diese damit in ihrem Lebensnerv. Der phantastische Einfall der Wolkenstadt ist aus Sprache geboren. Der Raum der Vögel, die »Stätte« zwischen Himmel und Erde, soll zu einer »Stadt« werden. Der Herrschaftsanspruch der Vögel wird aus unsinnigsten sprachlichen Etymologien abgeleitet. Die Wolkenstadt, das neue Zwischenreich, gründet im Spielraum der Sprache, der trennt zwischen dem, was bisher problemlos zusammenkam: Menschen und Götter, Natur und Geist, Wirklichkeit und Sinn. Aristophanes schrieb mit seiner Komödie eine Aitiologie des Zwischenreichs der Sprache, der Ordnung der Signifikanten, die die unmittelbare Gewalt absoluter Wirklichkeit, für die die Götter stehen, distanziert – um den Preis, einen Graben aufzureißen zwischen Sache und Bedeutung, Besonderem und Allgemeinem. Wenn Hacks die komische Figur, die bei sich, d. h. »unten« bleibt und doch so weltbedeutsam wird, poetisiert und ironisch symbolisiert, so steht dies der Sprachauffassung von Aristophanes' *Vögel* fundamental entgegen, die am Zeichen den Trennstrich zwischen Signifikant und Signifikat pointiert. Daher fehlt bei Hacks die Sprachthematik der Komödie. Während Aristophanes das Zwischenreich in seinem utopischen Gehalt feiert und als trennendes zugleich zurücknimmt, spricht Hacks seinem Helden die ironische Symbolkraft als falsche Anmaßung ab. Seine komische Figur gründet kein neues Reich, gewinnt keine Basileia, vielmehr trifft sie auf Herakles, der die Vereinigung zum Symbol zu leisten vermag: zuerst zweigeteilt in Schatten und Gott, dann aber sich vereinigend und als »wahres« Symbol das Zwischenreich der Vögel als falsche, angemaßte Symbolik vernichtend:

Die Vögel sind wieder gemeine Gegenstände der Ornithologie, welche durcheinander laufen und zirpen und sich endlich nach den Seiten hin verziehen.⁵⁷

Die komische Figur kann im Raum des sieghaften Verlachens nur anwesend sein, wenn sie poetisierbar ist, Symbolkraft hat – zugegebenermaßen wider die eigene Absicht, also ironischerweise, da solche Symbolkraft dem Wesen des chaotischen Lachens widerspricht. Dem Helden des *Frieden* erkannte Hacks diese Poetisierbarkeit zu, dem der *Vögel* nicht. Ein Jahrzehnt hat Hacks mit der Konzeption einer Poetisierung der komischen Figur, die im *Frieden* erarbeitet war, Komödie auf Komödie geschaffen. Dann erfolgt (1973) die Bearbeitung des *Jahrmarktsfestes zu Plundersweilern*, und danach setzt das Komödienschaffen fast für ein Jahrzehnt aus. In expliziter Auseinandersetzung mit Goethe, an dem sich sein Symbolverfahren ja orientiert, ging Hacks offenbar das Vertrauen in die Symbolkraft der komischen Figur verloren.

Zur Debatte steht der Umgang der Klassik mit dem Lachen von unten. Goethes Stücke der niederen Komik, seine Schwänke und Farcen, fallen zwar in die Zeit vor Weimar, wurden aber – gerade auch das *Jahrmarktsfest* – in Weimar bearbeitet. Auch in der klassischen Periode hat sich Goethe mit anderen Traditionen der komischen Figur (wie der *Commedia dell'arte* und dem Singspiel) auseinandergesetzt.

In Goethes *Jahrmarktsfest* erscheint die Weltsicht der komischen Figur totalisiert. Beide Fassungen (1773 und 1778) entwerfen eine chaotische Welt. Eine Vielzahl von Figuren wirbelt ohne Sinn durcheinander, das »Hohe« wird verballhornt, grotesk verzerrt, die niederen Lüste machen sich breit; statt Ordnung, Sinn und kohärenter Figuren regieren Unterbrechung, Montage, Parodie, Sprachfetzen von Sprechern ohne festes Ich das Spiel.⁵⁸ Die Fassung von 1788 dehnt das Binnenspiel aus, in dem eine Wandertruppe die biblische Esther-Geschichte aufführt. Nur in diesem absolut lächerlichen, die biblischen Figuren völlig verballhornenden Spiel scheint Ordnung auf, Sieg der Tugend, Bestrafung des Lasters, Lohn für die Unterwerfung unter Gott und die Obrigkeit. Die Jahrmarktswelt gibt sich als fröhlich betriebener Leerlauf, in dem alles gleich gilt, die entlastet ist vom Sinn, den das Über-Ich gebietet, von moralisch religiösen oder politisch gesellschaftlichen Normen und Werten wie auch von Geboten formaler Strukturierung. Sie impliziert zugleich aber eine beunruhigend nihilistische Weltsicht, die Goethe als Kehrseite prometheischer Haltung gestaltet, nach der jedes Ich auf dem Anspruch besteht, seiner Natur zu folgen. So entstehen Goethes Farcen und Schwänke neben der Pro-

metheus- oder Ur-Faust-Dichtung. Goethe bewältigte dies zerstörende Nebeneinander, nachdem er ihm in der Konfiguration Faust-Mephisto eine literarische Struktur erfand. Für die Weltsicht der Farce steht Mephisto; er ist »Zyniker, Materialist und Nihilist. Er negiert alles ›Höhere‹ im Menschen. Er sieht die Welt als Narrenhaus und Turmhelplatz chaotischer Triebe.«⁵⁹ Über Mephistos Welt der komischen Figur erhebt sich die Tragödie Fausts. Das Drama aber zielt selbst über die Tragödie hinaus. Mit dem *Vorspiel auf dem Theater* und dem *Prolog im Himmel* ist es situiert im Raum einer höheren, alles Getrennte verbindenden Komödie weltüberlegener Heiterkeit. Die höchste Synthese aller Gegensätze als Komödie: nach dem Gesetz von Polarität und Steigerung manifestiert die komische Figur über die sie zurückweisende Tragödie hinaus ihre Anwesenheit in der umgreifenden Komödie der Heiterkeit. Diese in der deutschen Klassik vorgegebene literarische Bewältigung der komischen Figur müßte dem Ergebnis nach Hacks sehr entsprechen. Aber Hacks gelangt nicht dorthin, weil er die Ausgangssituation, die Totalisierung der Weltsicht der komischen Figur, nicht zugeben kann. Sein *Jahrmarktsfest* steht nicht für eine chaotische Welt schlechthin, sondern grenzt das Sinn- und Ordnungslose auf eine Erscheinung *innerhalb* der Welt ein: auf die Literatur. Fluchtpunkt ist bei Goethe das chaotische Lachen der komischen Figur, bei Hacks das Verlachen: sei es literarischer Hohlköpfe (im erweiterten Esther-Spiel oder in der Konfrontation des Prinzipals der Schauspieltruppe mit dem dichtenden Magister Schievelbusch), sei es des Mißverhältnisses von gesungenem Lied und moralischem Anspruch der Hörer und Sänger (in den Liederszenen des Marmotte oder des Bänkelsängers).

Hacks weiß, daß er eine reine Verlach-Komödie geschrieben hat. Sein Stück, läßt er vernehmen, zeige »die lächerlichen Mißverständnisse zwischen den groben Plattköpfen und den feinen.«⁶⁰ Das Ergebnis ist eine traurige Verarmung. Die chaotische Welt schrumpft zur Literatur, die sich selbst und ihre Zuhörer verlacht. Das Binnenspiel wird breit ausgemalt: später wertet Hacks solches »Vollenden« eines angeblichen Fragments selbst als literarische Borniertheit.⁶¹ Das Bedürfnis nach Eindeutigkeit (des Abwertens, Verwerfens), nach Strukturierung (in der Einschränkung auf das eine Thema Literatur) und nach Vollständigkeit zeigt an, daß da etwas verdrängt wird: das chaotische Lachen, das die Vorlage auf der Handlungs- wie der Diskurs-Ebene entfaltet. Wo sich Goethe dem

Beunruhigenden einer totalisierten Welt der chaotischen Figur überließ und sich die Aufgabe stellte, sie literarisch zu bewältigen, wehrt Hacks nur ab. Er bearbeitet das Beunruhigende nicht, sondern verdrängt es. Schlechthin unerträglich ist offenbar, der Welt der komischen Figur völlig Raum zu geben, statt sie unters Gebot der Poetisierung und Symbolisierung zu stellen. So verdrängt er jenen Goethe, der dem chaotischen Lachen offen ist und gewinnt oder bewahrt sich einen absoluten Herrscher im Reich der Literatur. Dessen Inthronisierung aber beruht auf Verdrängung. Die Bearbeitung indiziert derart Hacks' Übergang von einem Autor, der auf eine neu anbrechende Klassik vertraut, zum Klassizisten. Das *Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe* wird den Heros dann feiern, an dem die Umwelt sich nur lächerlich machen kann. Hacks aber hat sich um die Möglichkeit gebracht, Stücke zu schreiben, die mehr wären als Verlach-Komödien. Erst mit *Pandora* gelangt er aus diesem unproduktiven Ansatz wieder heraus. Denn da gesteht er seinem Heros zu, was er im *Jahrmarktsfest* verdrängt hatte: Krise, Lähmung, Hoffnungslosigkeit, Gefühl des Scheiterns.⁶²

Hacks sucht die komische Figur durch ihre ironische Symbolkraft in das Lachen der geschichtlichen Sieger zu integrieren. Wo dies nicht möglich ist, wird sie entweder als angemessenes Symbol zurückgewiesen oder verdrängt. Anders *Heiner Müller*. Seine Texte beharren gerade auf dem, was in der scheinbar kohärenten Kette der geschichtlichen Sieger als das Nicht-Integrierbare verdrängt wird. Das sind nicht die Knechte von einst oder heute; denn diese werden als die Herren von morgen die Kette der Sieger fortsetzen. Es ist vielmehr das, was in der »Ermächtigung« zum geschichtlich Herrschenden verlorengelassen, unterdrückt wird: der Glücksanspruch hier und jetzt, das Recht des Augenblicks, der Lust, der Freiheit, die Erfahrung einer nicht zum Objekt gemachten Natur. Immer radikaler fragt Müller nach der inhärenten Gewalt der geschichtlichen Befreiungsbewegungen, der Subjektbildung und der Konstitution von Sinn und Bedeutung überhaupt, immer entschiedener wird Zerstören⁶³ des geschichtlichen Sinns, des Subjekts und der Bedeutung zum Grundimpuls seiner Texte. Virtuell vertreten diese dementsprechend von jeher das Ordnungsprengende, die Grenzüberschreitung, die das Wesen der komischen Figur erst ausmacht. Kaum überrascht also die eingangs zitierte Selbstinterpretation Müllers, daß er alle seine Stücke »relativ komisch« finde. Es

wandeln sich allerdings die Strukturen, in denen dies Verdrängte seine Anwesenheit an den verdrängenden Ordnungen manifestiert.

Das erste Stück Müllers, das er ausdrücklich auch als Komödie bezeichnet, *Die Umsiedlerin* (E 1956–61, U 1961)⁶⁴, entfaltet seine Komik aus der Figurenkonstellation. Es stehen sich gegenüber Flint, der Repräsentant der Herrschenden, der sich für die neue Gesellschaft aufreißt, und Fondrak, der Asoziale, der auf seinem Glücksanspruch hier und jetzt besteht. Weder die revolutionäre Konstellation von Herr und Knecht noch die gesellschaftlich affirmative von Herr und Diener wird damit berufen, sondern eine Dramatik zwischen Realitäts- und Lustprinzip, Über-Ich und Es, verkörpert in Figuren des gesellschaftlichen Aufbaus in der Frühgeschichte der DDR. Fondrak beharrt auf dem Besonderen seines Ich, auf dem Genuß, auf Bedürfnissen, die ohne Arbeit befriedigt werden sollen, auf Lustbefriedigung, die nicht auf ein fernes, immer vertagtes Ziel zu verschieben sind. Sein Anspruch ist infantil, parasitär und destruktiv, aber zugleich Anwalt des Lachend-Lebendigen, das sich wehrt gegen das Auseinanderfallen von Arbeit und Genuß, von Weg und Ziel.

Fondraks Weltsicht ist die der komischen Figur. Gerade auf Fondrak aber ist Flint fixiert, ausgerechnet ihn will er für den Aufbau gewinnen. Das ist das Komische der Figurenkonstellation, Komik des Mißverhältnisses zwischen Anstrengung und deren Objekt. Das Lächerliche hat allerdings Sinn; denn auch Flint lebt partiell seinen Lustanspruch egoistisch aus, allerdings ohne mit diesem Selbstwiderspruch fertig zu werden. Fondrak zu gewinnen, hieße diesen Teil des Ich in stellvertretender Handlung in die gut geheißene Bahn des gesellschaftlichen Fortschritts integrieren. Aber Fondrak weigert sich, geht in den Westen. Der Fondrak-Aspekt in Flint, das chaotische Lachen der Lust im Raum der neuen gesellschaftlichen Sieger, bleibt unbewältigt, fremd. Benannt ist das Stück nach der Figur der Umsiedlerin.⁶⁵ Sie hat einen anderen Bezug zu Fondrak. Sie trägt ein Kind von ihm, bekennt sich zu ihm. Von ihm verlassen, weigert sie sich, um des Kindes willen in eine neue, vom Mann bestimmte Herrschaftsstruktur einzutreten. Ihr Lachen auf einen neuen Heiratsantrag hin bedeutet die Erwartung eines Selbstseins ohne Bestätigung neuer Herrschaftsstrukturen. In der DDR war beides unerträglich und wurde massiv geahndet: sowohl, daß Flint einen Fondrak-Anteil hat, den er nicht in den gesellschaftlichen Fortschritt integrieren kann, als auch, daß eine Frau die Ehe verweigert als Struktur von Gewalt. An solche rein

stoffliche Provokation klammerten sich bornierte Funktionäre. Müllers Komik jedoch erhielt nach dieser Erfahrung einen anderen Ort. Sie erscheint nicht mehr verkörpert in Figuren, sondern in der Struktur der Vertretung, der Maskierung. Die Stelle des Lachens wird »vertreten« durch Aggression, durch Tod-Ernst. *Wolokolamsker Chaussee 1*, eine Hinrichtungsgeschichte, führt dies sehr viel später ausdrücklich vor:⁶⁶ der Tod, der das Ich isoliert, der es herausstellt, tritt an die Stelle der utopischen Alternative, die für einen Moment aufblitzt, des gemeinschaftlichen Lachens, das leben läßt. Damit ist Müller zur alten Dichotomie zurückgekehrt. Das ausgeschlossene Lachen ist in den ausschließenden Ordnungen nur in der Struktur der Abwesenheit gegenwärtig, am ihm anderen. Das stellen Müllers Texte immer schriller heraus. Sie entfalten ein Pathos der Abwesenheit als ein Pathos der Vertretung. So gewinnen sie ihre Dramatik nicht mehr aus Figurenkonstellationen, sondern aus der Zeichenordnung selbst. Das mag den Weg zu der immer wieder festgestellten Sprachgewalt Müllers begünstigt haben, wie dessen Lust, ständig zu zitieren.

Komik, Lachen im vertretenden gegensätzlichen Zeichen, in der Negation: dies bedeutet gegenüber der frühen Komödie *Die Umsiedlerin* einen Rückschritt, allerdings »ein Zurückgehen, um woandershin weiterzugehen«.⁶⁷ Mit dem Stück *Der Auftrag* (E 1979) erarbeitet Müller eine neue Struktur für die Anwesenheit des Lachens der komischen Figur im Lachen der Sieger: ein Lachen der »Übertretung«⁶⁸, das zugleich Einfallsstelle ist für die Dekomposition des Ich. Die Französische Revolution ist in der imperialen Ordnung Napoleons untergegangen. Das ist die Grundsituation des Dramas, so ist sein erstes Lachen ein Verlachen der Revolution, ihres Ziels der Freiheit, das sich in den Dienst immer neuer Unterdrücker stellen läßt; es erweitert sich zum Lachen über die Dialektik des Geschichtsprozesses, in dem die großen Aufgaben, Ziele und Fortschritte sich nur als Masken immer neuer Unfreiheiten und Unterdrückungen erweisen:

ANTOINE [...] Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden, und wenn die Toten erwachen, trägt sie Uniform. Ich werde dir jetzt ein Geheimnis verraten: sie ist auch nur eine Hure und ich kann schon darüber lachen. Hahaha [...] ⁶⁹

Aber das Verlachen der Revolution begründet bei Müller keine Position des Darüber-Stehens, kein höheres Bewußtsein. Damit wird

das negierende Lachen zum »Lachen in der Negation«. Über die »Hure Freiheit« lachend, merkt Antoine an:

Aber hier ist etwas leer, das hat gelebt. Ich war dabei, als das Volk die Bastille gestürmt hat. Ich war dabei, als der Kopf des letzten Bourbonen in den Korb fiel.⁷⁰

Das Lachen erhebt sich an der Stelle, wo eine Leere ist, also ist es Signifikant der Leere, und da es sich dort befindet, wo etwas gelebt hat, gehört zu diesem Signifikanten ein Moment des Todes. Aus dem Lachen Antoines aber, das Signifikant ist der Leere und des Todes, erwächst im Drama ein Binnendrama, und folgerichtig ist dieses selbst nichts anderes als ein Signifikant von Entzogen-Sein. In einer Art Traum-Spiel wird die Situation dreier Revolutionäre berufen, die die Revolution nach Jamaika exportieren sollten und deren Auftrag unter Napoleon zum Zeichen wird, das auf nichts mehr verweist. Ein Lachen neuer Qualität scheint dort auf, wo das Lachen als Signifikant der Leere, dem sich das Binnendrama verdankt, in diesem selbst wieder auf ein Lachen trifft. Erstmals geschieht dies, wenn die aus ihrem Auftrag entlassenen Revolutionäre französische Revolution spielen, sie verlachen und mit ihr die Dialektik des Geschichtsprozesses überhaupt (in litaneihaft wiederholten Sätzen: »DIE REVOLUTION IST DIE MASKE DES TODES DER TOD IST DIE MASKE DER REVOLUTION«⁷¹). Dies Spiel des Verlachens aber ist keines; denn es hat keinen Halt in einem höheren Bewußtsein, vielmehr geht ihm Regression in den Zustand vor der Ich-Bildung voraus. Der lachende Debuissou ist zurückgekehrt zur »ersten Liebe«, in den Schoß der »ewigen Mutter«, der »Idiotin«⁷²

Das revolutionäre Handeln wird zum Lach-Theater im Fahren-Lassen des Ich. Dies Lachen übertritt die Ich-Grenze, dekomponiert das Ich. Das Subjektum der Geschichte verschwindet. Das zweite Lachen im Binnendrama bestätigt dies. Mit Lachen antwortet Debuissou auf die Vorstellung, das Fahren-Lassen des Ich als Subjekts der Geschichte betreffe nur die Weißen und schaffe Platz für ein neues, größeres Ich (der Farbigen), an das nun die Stafette, Lenker des Geschichtsprozesses zu sein, weitergereicht werde. Lachend wird dieser pathetische Gedanke zurückgewiesen, da er ein Rückfall in das »Theater der Revolution«⁷³ ist, in den unendlich sich fortzeugenden Dualismus von Herr und Knecht, bei dem der Aufstand des Knechts immer nur die Maske neuer Sklaverei ist.

Dieses Lachen windet sich aus der Dialektik des Geschichtsprozesses heraus. In der Schlußrede präzisiert Debuissou, der Eigner des neuen Lachens, nochmals dessen Wesensform der Übertretung: Herauswinden aus der Dialektik des Geschichtsprozesses, deren letzte Wahrheit immer nur »Tod den Befreiern« heißt⁷⁴, Fahren-Lassen des Ich als Subjekt der Geschichte in der Regression zum Ich-entgrenzenden, Ich-sprengenden Genuß (Phantasma schrankenlosen Einverleibens der Welt), zur Ich-Auflösung in eine Natur, die nicht mehr vom logoszentrierten Ich kolonisiert wird (»Warum sind wir nicht einfach da und sehen dem Krieg der Landschaften zu«⁷⁵), in die Ungeschiedenheit von Selbst und Welt:

Dann warf der Verrat [d. i. zugleich die »erste Liebe«, die »ewige Mutter«] sich auf ihn wie ein Himmel, das Glück der Schamlippen ein Morgenrot.⁷⁶

Das Lachen der »Übertretung, in dem das Binnendrama seinen Fluchtpunkt hat, eliminiert geschichtlichen Sinn, das Subjekt und Bedeutung überhaupt, da die Regression in die Ungeschiedenheit von Selbst und Welt das Unterscheiden als die Grundlage aller Bedeutungsbildung einzieht. Wie aber ist im Raum solchen Lachens der Übertretung Sprechen und Gestalten möglich, die doch wesentlich Grenze-Setzen, Unterscheiden voraussetzen? Die zerfallenden, inkohärenten und montierten Texte Müllers zeigen die Figur der Übertretung nicht nur als Objekt der Darstellung, sondern zentral auch als deren Subjekt, also Darstellungsmodus. Das Lachen der komischen Figur wird bei Müller als Lachen der Übertretung strukturell, aber gerade als solches, als das Ordnungslose schlechthin, muß es Anwesenheit gewinnen an den verlachend ausgrenzenden Ordnungen. Im *Auftrag* wird dies durch eine Brechung von Binnen- und Rahmenhandlung erreicht. Das Verlachen der Revolution öffnet sich zum Lachen der Übertretung und gibt diesem zugleich Halt. Müller leistet dies durch das Prinzip des Seriellen. Die Texte sind nicht abgeschlossen, sondern Zitate eigener wie anderer Werke, aus fremden Kontexten losgelöst, in immer neue Kontexte integrierbar und miteinander kombinierbar. So verlangt jeder Text einen anderen, der ihm Halt gibt, und hat selbst anderen Halt zu geben: ein Textuniversum, aus dem »der Autor verschwindet«⁷⁷, das sich fortzeugt, um der »Lücke im Text« Raum zu geben, als welche die komische Figur und ihr Lachen der Übertretung zuletzt bei Heiner Müller erscheinen:

[...] gesucht: die Lücke im Ablauf, das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER: zerstreuter Blick des Mörders, wenn er den Hals des Opfers auf dem Stuhl mit den Händen, mit der Schneide des Messers prüft, auf den Vogel im Baum, ins Leere der Landschaft, Zögern vor dem Schnitt, Augenschließen vor dem Blutstrahl, Lachen der Frau, das einen Blick lang den Würgegriff lockert.⁷⁸

Die dramatischen Strukturen, die Hacks und Müller in der Auseinandersetzung mit der komischen Figur erarbeitet haben, bleiben nicht auf ihre Stücke beschränkt. Den Ansatz, die komische Figur zu poetisieren, sie symbolkräftig zu machen, um ihr Lachen in das Verlachen der geschichtlichen Sieger integrieren zu können, zeigt z. B. Rainer Kirschs Komödie *Heinrich Schlaghands Höllensfahrt* (1973). Lachen als Einfallstelle der Dekomposition von geschichtlichem Sinn, des Ich wie der Bedeutungen zeichnet sich dagegen als Fluchtpunkt neuerer Stücke von Christoph Hein ab. Hein hat Lenz' *Neuen Menoza* bearbeitet (1981), ein Stück, das eine Null, ein Nichts ins Zentrum stellt, den Hohlkopf und Spießier Biederling, um den – gerade weil er ein Nichts ist – sich Spiele voller Übertreibung, ausgelassener Spiellust entfalten. Ein leeres Zentrum, eine Lücke: die Absenz des Ich wird zur Chance lustbetonten, ausgelassenen, den Körper in seiner mimischen Manier wieder zulassenden Spiels, das all das ausspielt, was die Gewalt der Konstitution des Ich, des geschichtlichen Sinns und der Bedeutung niederhält. Hein mildert gegenüber Lenz jedoch ab, als wagte er noch nicht, die lustbetonte Konsequenz solch eines Spiels aus leerem Zentrum zu ziehen. Entschiedener unternimmt dies sein neuestes Stück *Die wahre Geschichte des Ah Q* (1983). Eine Rahmensituation wie bei Müller: Geschichte als Stillstand, Revolutionen, die die Struktur von Herrschaft nur neu reproduzieren. Als Lücke in dieser Kette der Sieger figurieren zwei Landstreicher, die – wie Wladimir und Estragon auf Godot – auf die Anarchie warten. Aber sie sind unfähig, einem Lachen der Übertretung Raum zu geben. Der Autor denunziert sie als Clowns der Anarchie, als Maulhelden und Mörder. Indem die neuen alten Herren, die immer lachenden Sieger, Ah Q – Kryptogramm für Arlecchino – den Kopf abschlagen, wiederholt sich für unsere Zeit dessen Vertreibung:

WANG [...] Ist das nicht komisch, Ah Q? Zum Totlachen?
AH Q Ich kann nicht lachen. Es tut weh.⁷⁹

- 1 »Deutschland spielt noch immer die Nibelungen«. DDR-Dramatiker Heiner Müller über seine Theaterarbeit zwischen Ost und West, in: Der Spiegel, 1983, Nr. 19 (9. 5. 83), S. 207.
- 2 VI. Deutscher Schriftstellerkongress 1969, Berlin und Weimar 1969, S. 173; zit. nach: Karl Richter, *Vom Herrschaftsanspruch der Komödie. Dramentheoretische Betrachtungen im Anschluß an Dürrenmatt und Hacks*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 22 (1978), S. 637-656, S. 644.
- 3 Darstellungen hierzu: Ulrich Profitlich, *Über Begriff und Terminus »Komödie« in der Literaturkritik der DDR*, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 30/31 (1978), S. 190-205; Karl Richter (vgl. Anm. 2); Reinhold Grimm, *Kapriolen des Komischen. Zur Rezeptionsgeschichte seiner Theorie seit Hegel, Marx und Vischer*, in: R. Grimm und Walter Hinck, *Zwischen Satire und Utopie*, Frankfurt/Main 1982, S. 20-125. - Darstellungen aus DDR-Sicht: Georgina Baum, *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Zur Kritik ihres apologetischen Charakters*, Berlin 1959; Wolfgang Heise, *Hegel und das Komische*, in: Sinn und Form 16 (1964), S. 811-830; Ursula Wertheim und Wilfried Adling, *Konflikte in unserer Wirklichkeit*, in: Theater der Zeit 20/13 (1965), S. 21-22; Erich Kühne, *Satire und groteske Dramatik. Über weltanschauliche und künstlerische Probleme bei Dürrenmatt*, in: Weimarer Beiträge 12/4 (1966), S. 539-565; Brigitte Thurm, *Gesellschaft, Kollisionen, Persönlichkeit. Gedanken zu Konfliktstruktur und Genrefragen unserer Dramatik*, in: Theater der Zeit 25/5 (1970), S. 10-12; Ernst Schumacher, *Die Marxisten und die Tragödie*, in: Theater der Zeit 32/11 (1977), S. 4-6.
- 4 *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. 11: *Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1976, S. 415.
- 5 »Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie«, in: Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*, hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1956-68 (MEW), Bd. 1, S. 382.
- 6 Peter Christian Giese, *Das »Gesellschaftlich-Komische«. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts*, Stuttgart 1974.
- 7 »Manifest der Kommunistischen Partei«, in: MEW 4, S. 476.
- 8 Z. B.: »Die Komödie hat daher das zu ihrer Grundlage und ihrem Ausgangspunkte, womit die Tragödie schließen kann: das in sich absolut versöhnte, heitere Gemüt« (Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Theorie Werkausgabe, Bd. 3, Frankfurt/Main 1980, S. 552).
- 9 Georgina Baum (vgl. Anm. 3).

- 10 Vgl. Anm. 3.
- 11 Peter von Matt, *Das Lachen in der Literatur*, Vortrag an der Univ. Bochum, 30. 11. 84.
- 12 Otto Rommel, *Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen*, in: DVjs 21 (1943), zitiert nach dem Wiederabdruck in: R. Grimm und Klaus L. Berghahn (Hg.), *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, Darmstadt 1975, S. 2.
- 13 Hierzu: Eckehard Catholy, *Komische Figur und dramatische Wirklichkeit*, in: *Wesen und Formen des Komischen* (vgl. Anm. 12), S. 402-418.
- 14 Neu eingeführter Begriff, da bisherige Bestimmungen dieses Lachens (zuletzt bei Hans Robert Jauss) zuletzt doch auf antinomische Gegenüberstellungen (z. B. von »Verlachen« und »groteskem Lachen«, von »Lachen über« und »Lachen mit«) zurückfallen (Jauss, *Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden*, in: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning [Hg.], *Das Komische*, München 1976, S. 103-132).
- 15 Interview, in: Peter Hacks, *Das Poetische*, Frankfurt/Main 1972, S. 93; *Einige Gemeinplätze über das Stückeschreiben*, in: Neue deutsche Literatur 4/9 (1956), S. 119-126, inbes. S. 123.
- 16 Rudi Strahl, *Es grient so verschämt. Zum Dilemma des zeitgenössischen Lustspiels*, in: Theater der Zeit 32/7 (1977), S. 52.
- 17 Hacks, *Einige Gemeinplätze* (vgl. Anm. 15), S. 124.
- 18 *Mauern, Gespräch mit Sylvère Lothringer*, in: Müller, *Rotwelsch*, Berlin 1982, S. 52.
- 19 Heiner Müller, *VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN*, in: Müller, *Herzstück*, Berlin 1983, S. 96 und 97.
- 20 Heinrich Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, Kaput III.
- 21 So charakterisiert in: Christoph Trilse u. a., *Theaterlexikon*, Berlin 1977, S. 111; hierzu: Wolfram Krömer, *Die italienische Commedia dell'arte*, Darmstadt 1976.
- 22 Heiner Müller, *Germania Tod in Berlin*, Berlin 1977, S. 44.
- 23 Ebd., S. 46.
- 24 Joachim Ritter, *Über das Lachen*, in: Blätter für Deutsche Philosophie 14 (1940), Wiederabdruck: Ritter, *Subjektivität*, Frankfurt/Main 1974, S. 62-92.
- 25 *Der Bau*, in: Müller, *Geschichten aus der Produktion 1*, Berlin 1974, S. 92, und: *Die Hamletmaschine*, in: Müller, *Mausier*, Berlin 1978, S. 89.
- 26 Unterscheidung von realer, imaginärer und symbolischer Ordnung nach: Roland Barthes, *Die Imagination des Zeichens*, in: Barthes, *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt/Main 1973, S. 36-43.
- 27 Jan Knopf, *Brecht Handbuch. Theater*, Stuttgart, 1980, S. 259; Klaus-

- Detlef Müller, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts*, Tübingen 1972, S. 208.
- 28 *Der Kaukasische Kreidekreis*, in: Brecht, *werkausgabe edition suhrkamp*, Frankfurt/Main 1967, S. 210f.
- 29 Ebd., S. 200f.
- 30 Vgl. z. B. Das Poem »Die Erziehung der Hirse«; hierzu: Verf., *Im Zeichen des Aufbruchs: die Literatur der fünfziger Jahre*, in: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.), *Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 11: *Die Literatur der DDR*, München 1983, S. 353–358.
- 31 *Arbeitsjournal*, 8. Mai 1944.
- 32 *Kreidekreis* (vgl. Anm. 28), S. 2087f.
- 33 Ebd.
- 34 Ebd., S. 2102.
- 35 Über Entstehung und Verfasserschaft dieser Bearbeitung: Jan Knopf, *Brecht Handbuch. Theater* (vgl. Anm. 27), S. 321f.
- 36 Notate zu »Katzgraben«, in: *Junge Kunst 1* (1958), zit. nach: *Theater in der Zeitenwende. Zur Geschichte des Dramas und Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1968*, Bd. 1, Berlin 1972, S. 241.
- 37 Zitiert nach: Manfred Durzak, *Zwischen Aristophanes und Brecht. Gespräch mit dem Dramatiker Peter Hacks in Ost-Berlin*, in: FAZ, 16. 2. 1974 (Wochenendbeilage).
- 38 *Einige Gemeinplätze* (vgl. Anm. 15); *Versuch über das Theaterstück von morgen*, in: Hacks, *Das Poetische* (vgl. Anm. 15), S. 41.
- 39 *Über Langes »Marski«*, in: Hacks, *Das Poetische* (vgl. Anm. 15), S. 113.
- 40 *Kritik der Urteilskraft* § 59; hierzu: Odo Marquard, *Kant und die Wende zur Ästhetik*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 16 (1962).
- 41 Unterscheidung nach: Tzvetan Todorov, *Les Catégories du récit littéraire*, in: *Communications* (1966), S. 125–151.
- 42 Nachfolgend werden als Siglen gebraucht: E = Jahr der Entstehung, U = Jahr der Uraufführung.
- 43 Horst Laube, *Peter Hacks*, Velber 1972, S. 36–38; U. Profitlich, »Des Menschen edles Bild vollkommen schwarz« – *Zur Darstellung Preußens in Peter Hacks' »Müller von Sanssouci«*, in: *Jahrbuch der Literatur in der DDR*, Bd. 2, Bonn 1981/82, S. 89–113.
- 44 *Der Müller von Sanssouci*, in: Hacks, *Ausgewählte Dramen 3*, Berlin und Weimar 1981, S. 7.
- 45 Zitiert nach: Hacks, *Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze*, Düsseldorf 1977, S. 324.
- 46 Ebd.
- 47 Ebd.
- 48 Vgl. Uwe E. Ketelsen, *Hacks. Moritz Tassow*, in: W. Hinck (Hg.), *Die deutsche Komödie*, Düsseldorf 1977, S. 342–359, insbes. S. 348f.

- 49 Hacks, *Das realistische Theaterstück*, in: *Neue deutsche Literatur* 5/10 (1957), S. 90–104.
- 50 Hacks, *Wie bearbeitet man den Aristophanes?* in: *Theater heute* 4/5 (1963), Stückbeilage, S. III.
- 51 Hacks, *Über das Gegenwartsdrama, abschließend*, in: Hacks, *Maßgaben* (vgl. Anm. 45), S. 337.
- 52 Ebd., S. 338.
- 53 *Das realistische Theaterstück* (vgl. Anm. 49), S. 102; hierzu: U. Profitlich, »Heute sind alle guten Stücke Volksstücke«. *Zum Begriff des »sozialistischen Volksstücks«*, in: *ZfdPh* 97 (1978), S. 182–218.
- 54 *Götter, welch ein Held! Zu »Der Frieden«*, in: Hacks, *Maßgaben* (vgl. Anm. 45), S. 342f.
- 55 *Maximen und Reflexionen*, in: *Goethes Werke* (Hamburger Ausgabe), Bd. 12, Hamburg 1953, Nr. 751, S. 471.
- 56 W. Hinck, *Einleitung. Die Komödie zwischen Satire und Utopie*, in: Grimm und Hinck, *Satire und Utopie* (vgl. Anm. 3), S. 9.
- 57 Hacks, *Die Vögel. Komische Oper nach Aristophanes*, in: Hacks, *Oper*, München 1980, S. 196.
- 58 Die Deutung folgt Martin Stern, *Die Schwänke der Sturm- und Drang-Periode: Satiren, Farcen und Selbstparodien in dramatischer Form*, in: Walter Hinderer (Hg.), *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1980, S. 23–41.
- 59 Ebd.
- 60 Hacks, *Warum ich für nichts kann. Zu »Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern«*, in: Hacks, *Maßgaben* (vgl. Anm. 45), S. 387.
- 61 Hacks, *Saure Feste*, in: Hacks, *Pandora*, Berlin und Weimar 1981, S. 101f.
- 62 Ebd., S. 103.
- 63 »*Mein Hauptinteresse beim Stückeschreiben ist, Dinge zu zerstören.*« in: Müller, *Mauern*, (vgl. Anm. 18), S. 81.
- 64 Über die Schwierigkeit, das Stück in der DDR zur Aufführung zu bringen: Hacks, *Eckbal, oder: Eine Theaterreise nach Babylon*, in: Hacks, *Maßgaben* (vgl. Anm. 45), S. 30f.
- 65 Um nach dem Verdikt (1961) das Stück in der DDR wieder aufführbar zu machen, gab Müller ihm – bei wenigen geringfügigen Änderungen – den neuen Titel »Die Bauern«; s. Müller, *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*, Berlin 1975.
- 66 In: Müller, *Shakespeare Factory 1*, Berlin 1985, S. 241–250.
- 67 *Theater der Zeit* 35/7 (1980), S. 13.
- 68 »*Übertretung*« im Sinne Foucaults als Figur des Denkens und der Erfahrung verstanden, mit der das abendländische Denken das Prinzip der Dialektik verläßt, dem es jahrtausendlang gefolgt ist (Michel Foucault, *Zum Begriff der Übertretung*, in: Foucault, *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/Main 1979, S. 69–89). Zu Müllers »Lachen der

Übertretung« ausführlicher: Verf., »Jetzt will ich sitzen wo gelacht wird«: *Über das Lachen bei Heiner Müller*, in: Jahrbuch zur Literatur in der DDR (1986).

69 Müller, *Herzstück* (vgl. Anm. 19), S. 45.

70 Ebd.

71 Ebd., S. 51.

72 Ebd., S. 52.

73 Ebd., S. 53.

74 Ebd., S. 66.

75 Ebd., S. 67.

76 Ebd., S. 70.

77 Müller beruft sich wiederholt auf Foucaults These vom »Verschwinden des Autors«; vgl. Foucault, *Was ist ein Autor?*, in Foucault, *Schriften* (vgl. Anm. 68), S. 7-31.

78 Müller, *Bildbeschreibung*, in: Müller, *Shakespeare Factory I* (vgl. Anm. 66), S. 13.

79 Christoph Hein, *Die wahre Geschichte des Ah Q*, Darmstadt 1984, S. 106.

»Der freie Volksstück

Die »Kunst zu
rade im Bereich
es nur auf den
mühungen vor
ren um ein sch
und kein Ende
Denn die Disk
rümlichen«² d
kulturpolitisch
Jahre hinein³,
Erkundungen
theaters«⁴ inn
bescheiden au
Volksstück und
erklären sich i
verständnis de
auf die Pflege
Theaterpolitik
gepaart mit ein
sigung bestim
Alltag) führte.
Bezüge dieser
realisierend fest
schen Theater
schwindend g
Begriff des Na
risch tradierte
Grundannahm
schenden Klas
keit zu tautolo
kulturgeschicht
literarische D
Goethe, Ibsen
gen: »Die Voll