

Lucas Knierzinger

Nachleben im Arbeitsmaterial

Dokumentation und Format
nach 1900 bei Bertolt Brecht,
Peter Weiss und Heiner Müller

Wallstein

Lucas Knierzinger
Nachleben im Arbeitsmaterial

Lucas Knierzinger

Nachleben im Arbeitsmaterial

Dokumentation und Format nach 1900
bei Bertolt Brecht, Peter Weiss
und Heiner Müller

WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

Einleitung	9
I Maßloses Ordnen	23
1 Organisation	23
1.1 Dokumentation aus dem Geist der Bibliothek	26
1.2 Nach(er)leben im Archiv	37
2 Druck der Dokumentation	51
2.1 Hinter offenen Türen	54
2.2 Ordnen und Formatieren	62
2.3 Moderation	74
3 Umordnen	83
3.1 Projektion und Masse	86
3.2 Fakten schaffen	100
3.3 Reste	109
II Theaterarbeit ausfalten. Bertolt Brecht und die Modellbücher	119
1 Der Modellfall Galilei und der <i>Aufbau einer Rolle</i>	130
1.1 Wissenstheater zwischen Instrumenten, Modellen und Körpern	133
1.2 Vom Teleskop zur Leica oder Ruth Berlaus Blick	141
1.3 Dezentrierung als Aufbauprinzip	151
2 Kalkül und Zerfall im <i>Antigonemodell 1948</i>	157
2.1 »Es gibt keinen Vorhang«	162
2.2 Brückenverse und Erzählstränge	173
2.3 Semiotisches Zukunftskalkül	179
3 Das <i>Couragemodell</i> zwischen Dokumentation und Destruktion	185
3.1 Brüche und Titel ordnen	188
3.2 Details dokumentieren	196
3.3 Enden im Drehpunkt.	205

III	Das Große im Kleinen. Die Notizbücher von Peter Weiss . . .	211
I	Materialfantasien aus den 1960er Jahren	224
1.1	Die Materialisierung des ›ersten‹ Notizbuchs	224
1.2	Exzess und Exerzitium	234
1.3	Ordnungsversuche im Weitwinkel	246
2	<i>Die Ästhetik des Widerstands</i> im Spiegel der <i>Notizbücher 1971–1980</i>	262
2.1	Entgrenzung des Romans aus dem Material der Notizen	263
2.2	Durcharbeiten der Künste	272
2.3	Die Arbeit des Notierens	283
IV	Dialog und Dokumentation. Heiner Müllers Gespräche . . .	295
I	Gesprächsstoff	307
1.1	<i>Der Lohndrucker</i> als Textarchäologie und »Urschlammbrei aus Gespräch«	308
1.2	<i>Die Wunde Woyzeck</i> und ihre (Neben-)Wirkungen	326
2	Sprech-Akte(n) im <i>Krieg ohne Schlacht</i>	336
2.1	Bürokratischer Anarchismus	338
2.2	Gegen Akten sprechen	348
3	Im Fernsehen oder Sprechen im Nachhall	360
3.1	Arbeit im Rausch(en) der Information	361
V	Abschließende Unordnung	373
Dank	381
Literaturverzeichnis	383
Siglen	383
Primärliteratur	383
Sekundärliteratur	393

»Wer es erreicht, daß er umgearbeitet,
also im Persönlichen entfernt wird,
der hält ›sich‹.«

Bertolt Brecht, *Plagiat als Kunst* (1929)

Einleitung

Das Jahr 1944 beginnt für Bertolt Brecht mit einer unerwarteten Arbeitspause. Inmitten der amerikanischen Filmindustrie Kaliforniens widmet er sich zusammen mit dem britischen Schauspieler Charles Laughton der Bearbeitung und Inszenierung seines Stückes *Leben des Galilei*. Allerdings muss Laughton für »acht Wochen in einen Piratenfilm« (BFA 27, 219¹), wie Brecht leicht verärgert in seinem *Arbeitsjournal* festhält. Das gemeinsame Projekt steht still. Doch während der *Galilei* auf Eis gelegt ist, widmet sich der stets umtriebige Brecht umgehend einer neuen »Fleißarbeit«: »das ›Manifest‹ zu versifizieren, in der Art des Lukrezischen Lehrgedichts« (BFA 27, 219). Der Plan, das *Kommunistische Manifest* in die versifizierte Form des *De natura rerum* von Lukrez zu bringen, artikuliert sich als ebenso beiläufiges wie wagemutiges Unterfangen. So setzt sich Brecht an die Arbeit, während zeitgleich Nachrichten aus dem kriegsgebeutelten Europa in Rundfunk und Zeitung bei ihm eintreffen. Im Rückgriff auf antike Versmaße will Brecht nach »Lebenszeichen von den Arbeitern« und dem Gespenst namens Kommunismus suchen.² Im Moment von Zerstörung und Vernichtung wird die Frage nach dem Nachleben des *Manifests*, seiner Ideen und Akteure, dringlich.

Brecht wird dieses Projekt nicht vollenden. Doch während seiner Arbeit daran wird etwas manifest, was Jacques Derrida beinahe fünfzig Jahre später, nach dem Zerfall der Sowjetunion, als eine »Geste des Denkens und des Schreibens«³ beschreiben wird, als er ebenfalls die Frage nach dem Nachleben von *Marx' Gespenstern* aufwirft. Zunächst urteilt Lion Feuchtwanger, dem Brecht einen frühen Entwurf vorlegt, dass die »Hexameter schlecht sind« und noch einiger »Polierarbeit« bedürfen (BFA 27, 220). Doch wesentlicher als das harsche Urteil des befreundeten Schriftstellers sind die in diesem Zuge vorgebrachten Überlegungen zur Dokumentation der unvollendeten Arbeit. Schon zu Beginn wird von Brecht die Möglichkeit in Betracht gezogen, »kleine fotografische Ausgaben zu veranstalten, die nicht nur die Illusion von Büchlein geben, sondern auch kritische Korrespondenz verheißen« (BFA 27, 219) würden. Der entscheidende Schritt hin zu diesem fotografischen Maßstab wird durch Brechts Mitarbeiterin Ruth Berlau gelegt, die während des amerikanischen Exils die fotografische Dokumentation der Schriften und Theaterstücke in Angriff nimmt. Als sich Berlau

1 Die Sigle ›BFA‹ samt Bandnummer bezieht sich auf Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 30 Bände. Frankfurt a. M. 1988–2000.

2 »Zwischen dem ›Lehrgedicht‹ und den schrecklichen Zeitungsberichten aus Deutschland. Ruinen und kein Lebenszeichen von den Arbeitern.« (BFA 27, 221) Der Beginn des »Manifest«-Gedichts lautet: »Kriege zertrümmern die Welt und im Trümmerfeld geht ein Gespenst um.« (BFA 15, 120)

3 Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Übers. von Susanne Lüdemann. Frankfurt a. M. 1995, S. 49.

1944 zunehmend mit Fotografie beschäftigt, erblickt Brecht die Gelegenheit für einen neuen Umgang mit den eigenen Manuskripten und Arbeitsmaterialien. So richtet er an sie eine »technische Frage: braucht man extra Apparate, um winzigklein, fürs Lesen mit Mikroskop, zu fotografieren? Da könnte man Manuskripte vervielfältigen und das wäre nicht zu teuer, nicht?« (BFA 29, 337)

In der Folge erstellen Brecht und Berlau erste Abzüge zum Anlegen eines handlichen Archivs. Eine solche Praktik wird nicht nur bis in die Mikrofilme des späteren Brecht-Archivs in Berlin fortgeführt,⁴ sondern prägt auch die Schreibsituation des »Manifests«, wie Brecht in seinem *Arbeitsjournal* festhält: »Arbeite am Stehpult, auf das ich die Schreibmaschine gestellt habe, um herumgehen zu können, da die Schwierigkeiten groß sind. Überall herum habe ich fotografische Abzüge des Urtexts liegen.« (BFA 27, 220) Aber nicht nur bewegt er sich sprichwörtlich im und um das Arbeitsmaterial des Urtexts, sondern nutzt Abzüge der eigenen Entwürfe, um aus seinem Manuskript Arbeitsmaterial für andere werden zu lassen. So wendet er sich drei Monate später an den ebenfalls in die USA emigrierten Philosophen Karl Korsch.⁵ Korsch war bereits zuvor ein zentraler Ratgeber für Brecht in marxistischen Theoriefragen. Im Zuge des ebenfalls unabgeschlossen gebliebenen *Me-ti. Buch der Wendungen* hat Brecht Korsch um die Jahreswende 1937/38 konsultiert und ihn darum gebeten, aphoristische Sentenzen zu verfassen, die als Material für seinen eigenen Text dienen könnten: »Sie wissen, die Sätze können montiert sein, ohne Gewähr, verantwortungslos in wissenschaftlichem Sinn, Sie verstehen schon. Es wäre Arbeitsmaterial.« (BFA 28, S. 569) So scheint es wenig überraschend, dass ihm Brecht von der Arbeit am »Manifest« nicht nur berichtet, sondern sich fachlichen Rat erhofft: Korsch solle ihm sein Werk *Kernpunkte der materialistischen Geschichtsauffassung* zukommen lassen, das Berlau umgehend abfotografieren würde, um dadurch »das Theoretische etwas in Ordnung« (BFA 29, 348–349) zu bringen. Gleichzeitig will er das »Manifest« gerne durch Korsch überprüft wissen und lässt diesem dafür die entsprechenden Textpassagen mit nummerierten Verszeilen zuschicken, damit die briefliche Kritik des Gedichts reibungslos und zeilengenau stattfinden kann: »Ich hoffe, Sie stöhnen nicht zu sehr, aber Sie wissen, Lehrer sind Sie lebenslänglich, so take it easy.« (BFA 29, 349)

Die Leichtigkeit, mit welcher der Schüler seinen Lehrer zur Nachhilfe zwingt, wird nur von der Mühelosigkeit überboten, mit welcher hier Texte reproduziert, distribuiert und zu Arbeitsmaterial gemacht werden. Auf prägnante Weise materialisiert sich künstlerische Arbeit zwischen Köpfen, Stiften und Fotoapparaten, auf Papier wie

4 Grisca Meyer: »Berlau fotografiert bei Brecht – eine Zusammenarbeit (mehr oder weniger)«. In: Stephen Brockmann (Hg.): *Who was Ruth Berlau? Wer war Ruth Berlau?* Madison, Wis. 2005, S. 183–201, hier S. 188.

5 Zu den Einflüssen von Karl Korsch auf Brecht vgl. Michael Voges: »Arbeitsbereich VII. Gesellschaft und Kunst im »wissenschaftlichen Zeitalter«. Brechts Theorie eines episch-dialektischen Theaters (Marxistische und philosophische Studien, Der Messingkauf, Kleines Organon für das Theater, Über den Realismus)«. In: Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1985, S. 201–252, hier S. 204–209; Klaus-Detlef Müller: *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik*. Tübingen 1967, S. 22–31.

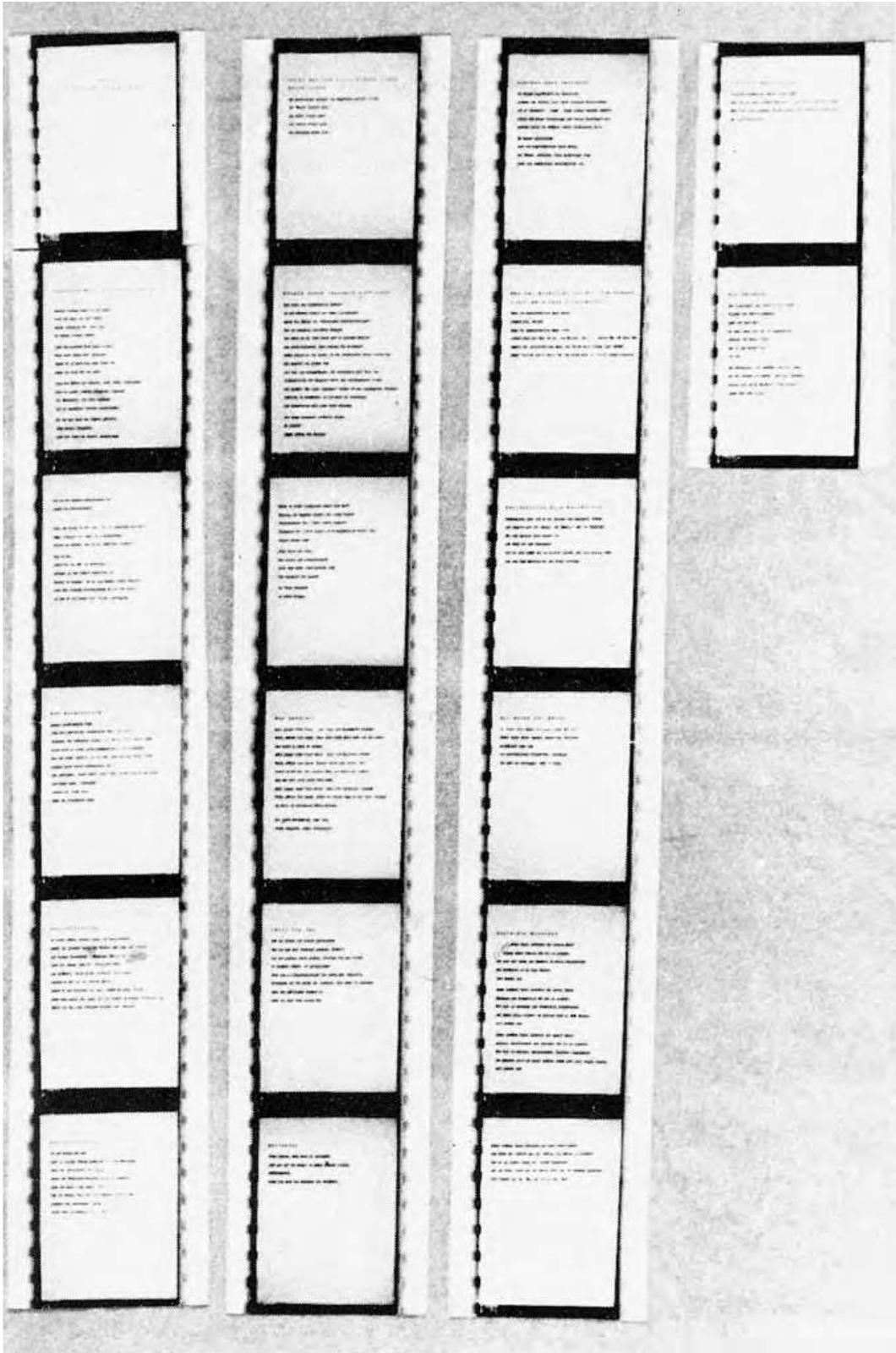


Abb.1 Fotografie von Fotografien von Texten. Filmabzüge Ruth Berlaus von Gedichten Brechts. BFA 27, S. 217.

auf Film. Schreiben wird als Arbeitsprozess dokumentierbar. Brecht, der wohl eine der prägendsten Phrasen zur Kritik des fotografischen Authentizitätsanspruchs verfasst hat,⁶ entdeckt zusammen mit Ruth Berlau in der Fotografie ein Dokumentationsinstrument, welches er zur Organisation und Archivierung der eigenen Arbeit und Materialien einsetzen kann.

Die Episode rund um das »Manifest« dient mir als Ausgangspunkt für eine Geschichte, in der die Arbeit an Texten und die Dokumentation von Arbeitsmaterialien im Zentrum stehen. Die Absicht dieses Buches ist es, Dokumentation als eine ästhetische wie epistemische Praktik in der Literatur nach 1900 zu verorten. Leitend ist die Frage, welche literarischen Formate zur Entwicklung und Darstellung dokumentarischer Praktiken eingesetzt werden und wie Dokumentation und Format sich gegenseitig bedingen, zusammenspielen oder auch einander opponieren.

Diese Herangehensweise ist gezeichnet von philologischen, medientheoretischen und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen an das Dokumentarische und seine Konfiguration nach 1900. Mein grundsätzliches Anliegen ist es, den Begriff der Dokumentation neu zu betrachten. In seiner alltäglichen Verwendung tendiert er zu einer Selbstverständlichkeit, die seine Bedeutung und die mit ihm verbundenen Geschichten und Vorstellungen im Ungefähren belässt. Die Hinterfragung dieser Selbstverständlichkeit, die im Kompositum der Dokumentarliteratur zur scheinbar festen Beziehung von Dokumentation und Literatur geronnen erscheint, ist Ziel der folgenden Überlegungen. Ich argumentiere dabei für eine weitreichendere Betrachtung dieser Begriffsverschränkung, um deren Wechselwirkungen und Konfliktfelder entlang dokumentarischer Verfahren und literarischer Formate zu rekonstruieren. Dokumentation ist eine für die moderne Gesellschaft kaum wegzudenkende Kompetenz und Technik. Ihre Emergenz und Problemhorizonte wie auch die mit ihr verknüpften Versprechen und Vorstellungen bieten jenen Hintergrund, vor dem die Literatur nach 1900 einen neuen Reflexionsrahmen gewinnt, der sich in ihre Machart einprägt. In diesem Sinne ist es meine Absicht, nicht *die*, sondern *eine* und hoffentlich eine *neue* Geschichte des Dokumentarischen nach 1900 zu schreiben.

Den Anfang dieser Geschichte bildet eine basale Frage: Was lässt sich eigentlich unter Dokumentation verstehen? Genau diese Frage wird 1951 von der Bibliothekarin Suzanne Briet in ihrem Text *Qu'est-ce que la documentation?* gestellt. Vor dem Hintergrund der Bibliothekswissenschaft um 1900 und aus der Entwicklung moderner Informationsverwaltungen heraus entsteht ein Konzept der Dokumentation, welches mit organisierenden Verfahren und Techniken den maßlosen Überschüssen der modernen Wissensproduktion zu begegnen bestrebt ist. Dies wirkt zunächst wenig überraschend, wird doch der Begriff des Dokuments bereits etymologisch mit einer solchen

6 Brechts berühmtes Zitat aus dem *Dreigroschenprozeß* lautet: »Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.« (BFA 21, 469) Zur Situierung der Sentenz, ihrer Vorgeschichte und ihrer Wirkung vgl. Bernd Stiegler: *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. München 2009, S. 241–254.

epistemischen Semantik konnotiert. Abgeleitet vom lateinischen »docere«, was so viel wie »lehren« bedeutet, stellt das Dokument ein Medium des Wissens dar, das mit den Funktionen von Speicherung und Vermittlung betraut ist. Diese Konfiguration wird zunehmend auf schriftliche Formen eingeengt und seit dem 17. Jahrhundert mit dieser Bedeutung ins Deutsche übernommen. Bereits Zedlers *Universallexikon* von 1734 beschreibt das Dokument als Schriftstück, das »etwas beweisen kan, eine Schrift, welche zum ewigen Gedächtniß und Glauben, einer Handlung geschrieben«⁷ sei. Das Dokument kann in dieser Hinsicht sowohl mit Rechtsansprüchen versehen werden wie auch als vielfältiger Speicher bzw. als Gedächtnis von Wissen fungieren. Besonders im 19. Jahrhundert erhält es dadurch eine für die Ausweitung bürokratischer Administrationsverfahren sowie für den wissenschaftlichen Objektivitätsanspruch entscheidende Rolle, in welcher Wahrheits- und Machtansprüche gebündelt werden.⁸ Suzanne Briet ist sich dieser Ansprüche und Geschichten des Dokuments bewusst und interessiert sich für Prozesse der Dokumentation, durch welche Dokumente hervorgebracht, gespeichert und weitervermittelt werden können. Für Briet ist die Dokumentation eine Kulturtechnik, um Informationen dynamisch zu organisieren, zu konservieren und sie zugänglich und adressierbar zu erhalten. Dem Topos moderner Informationsüberflutung begegnet sie mit Versprechen und Verfahren der Dokumentation aus dem Geiste der Bibliothek.

Diese Überlegungen Briets bilden den Einstieg meiner Geschichte (Kap. I.1.1), in welcher sich die Dokumentation zwischen Maßlosigkeit und Ordnungsvorstellungen um 1900 entwickelt. Von diesen Überlegungen aus eröffnen sich Anschlussmöglichkeiten zu literarischen Prozessen der Dokumentation. Wieso erfährt die Dokumentation von Quellen, Textzeugen und Entwürfen zunehmend Beachtung vonseiten moderner Autorinnen und Autoren? Den Einsatz für diese Frage liefert 1889 Wilhelm Dilthey, als er die Forderung nach *Archive[n] für Literatur* (Kap. I.1.2) formuliert. Ausgehend von Diltheys Überlegungen gehe ich der Frage nach, inwieweit solch institutionelle Vorstellungen und Verfahren der Dokumentation und Archivierung sich in literarische Arbeits- und Werkkonzeptionen nach 1900 einprägen.

David Wellbery hat für die Ästhetik »moderner Literatur« die »Einzeichnung der eigenen Schreiarbeit« als Charakteristikum festgemacht und das »moderne[] literarische[] Werk« in ein Verhältnis der Selbstbegründung – als »die eigene Frage als Form« – gesetzt.⁹ Diese Feststellung provoziert zwei Fragen. Erstens: Was bedeutet es, Schreiben als Arbeit einzuzichnen? Eine solche Fragestellung knüpft an einen umfangreichen Diskurs künstlerischer Arbeitsvorstellungen im Spannungsfeld von

7 Johann Heinrich Zedler (Hg.): *Grosses vollständiges Universallexikon Aller Wissenschaften und Künste*. Bd. 7. Halle/Leipzig 1734, Sp. 1126.

8 Vgl. Niels Windfeld Lund: »Document theory«. In: *Annual Review of Information Science and Technology* 43 (2009), H. 1, S. 1–55. Lisa Gitelman hat diese Konfiguration in ihrer Mediengeschichte des Dokuments als die performative »know-show-function« des Dokuments beschrieben. Lisa Gitelman: *Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents*. Durham/London 2014, S. 1–4.

9 David E. Wellbery: *Seiltänzer des Paradoxalen. Aufsätze zur ästhetischen Wissenschaft*. München 2006, S. 233–234.

schaffender Kreation und technischer Verfertigung an.¹⁰ Ihre Zuspitzung findet sie im von Wellbery aufgeworfenen, jedoch nicht weiter ausgeführten Begriff der »Einzeichnung«. Wo Wellbery ein solches Einzeichnen als Bestandteil der Form verstanden wissen will, verschiebe ich den Fokus auf das Material und verfolge die Einzeichnung von Schreibearbeit entlang der Aufzeichnung und Dokumentation von Arbeitsmaterialien. Damit verbindet sich eine zweite Frage: Was für ästhetische Gegenstände resultieren aus dieser Ein- bzw. Aufzeichnung von Schreibearbeit? Gefragt ist damit nach dem Verhältnis von Arbeit und ›modernem literarischem Werk‹, von Verfertigungsprozess und Gegenstand.¹¹ Dieser Fragestellung ist in Anschluss an David Wellbery bereits Christian Benne nachgegangen, der in seinen Überlegungen zum Manuskript die »literarische Gegenständlichkeit« ins Zentrum gerückt hat.¹² Für Benne ist mit dem Konzept der Gegenständlichkeit die Frage verbunden, wie aus Objekten oder Materialien überhaupt ästhetische Gegenstände werden können, die stets auch »Entgegenstehendes« und sich konzeptionellen Reflexionen Entziehendes bewahren.¹³ Damit eröffnet sich eine Perspektive, welche das Phänomen der Schreibearbeit nicht durch eine ›Arbeit am Begriff‹ verfolgt, sondern von Gegenständen und Praktiken ausgeht und nach den Materialien und Darstellungsstrategien fragt, mit denen künstlerisches Arbeiten dokumentiert und reflektiert werden kann.

Mein Ansatz lehnt sich an diese materialitätssensible Philologie an, um literarische Verfahren der Dokumentation von ihrer Gegenständlichkeit und ihren Formaten aus in den Blick zu rücken. Wieso werden Entwürfe, Manuskripte und Notizen zu dokumentationswürdigen Gegenständen? Wieso werden sie plötzlich abgedruckt, ausgestellt oder erzählerisch weiterverarbeitet? Auf welche Weise wird der Schreibprozess

10 Vgl. hierzu Wolfgang Ulrich: »Kunst als Arbeit?«. In: Martin Hellmold u. a. (Hg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*. München 2003, S. 163–177. Gérard Genette hat in diesem Sinne für die Moderne eine Zunahme von Selbstkommentierungen im »Beiwerk« der Paratexte konstatiert, die eine neue Werkkonzeption und -politik etablieren. Er spricht vom »späten Selbstkommentar« als modernes Phänomen, durch welches AutorInnen über die Herstellungsverfahren ihrer Texte retrospektiv Auskunft geben und hierfür unterschiedlichste Textformen – vom Vortrag bis zum Metaroman – nutzen. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. von Dieter Hornig. 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2008, S. 350–352. Günter Blumberger spricht dahingehend von einem der »zentralen Probleme der Literatur des 19. Jahrhunderts« als »Frage [nach] der genealogischen Autorität des kreativen Subjekts«, die mit unterschiedlichen diskursiven und poetischen Strategien angegangen wird. Günter Blumberger: *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*. Stuttgart 1991, S. 4. Eckhardt Köhn hat diese Fragestellung im Horizont poetischer Selbstverortungen nachgezeichnet, in welchen die »Erfahrung des Machens«, der praktischen Seite künstlerischer Verfertigung, durch Selbstkommentierungen ins Zentrum rückt. Eckhardt Köhn: *Erfahrung des Machens. Zur Frühgeschichte der modernen Poetik von Lessing bis Poe*. Bielefeld 2015.

11 Zum Verhältnis von Arbeit und Werk vgl. Sandro Zanetti: »Schreibearbeit, Schreiben als Arbeit«. In: Joseph Vogl, Burkhardt Wolf, Alexander Mionskowski (Hg.): *Handbuch Literatur & Ökonomie*. Berlin/Boston 2019, S. 266–268, hier S. 267.

12 Benne schließt an Wellberys Feststellung an, um sie direkt auf das Manuskript als materielles Zeugnis der Schreibearbeit zu beziehen. Vgl. Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zu Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin 2015, S. 20.

13 Ebd., S. 108–110 u. 135.

durch diese Gegenstände als Arbeit vermittelt und überliefert? Entlang verschiedener Autoren der literarischen Moderne wie etwa Robert Musil, Paul Valéry und Thomas Mann vollziehe ich nach, wie die narrativen und ästhetischen Möglichkeiten der Dokumentation sich durch unterschiedliche Formate und Werkvorstellungen entzünden (Kap. I.2.1–3). Mein Begriff des Formats geht hierbei über die aus der Papierindustrie erwachsene Semantik der Standardisierungen von Bogen- und Seitengrößen hinaus¹⁴ und umfasst ein auf unterschiedliche Medien und Gegenstände ausgeweitetes Konzept, das von seinen regulierenden Maßstäben her gedacht ist.¹⁵ Die Versprechen und Verfahren der Dokumentation und ihre Ordnungsansprüche lassen sich von solchen Maßstäben des Formats her hinterfragen. Wie also bedingen sich dokumentarische Verfahren und mediale Darstellungsträger? Carlos Spoerhase hat dahingehend eine »Philologie des Formats« vorgeschlagen, welche die materielle Formatierung eines Textes als Teil seines ästhetischen Formprozesses begreift.¹⁶ Beim Soziologen Dirk Baecker wird hingegen unter »Formaten der Kulturpolitik« keine buchförmige oder literarische, sondern eine kulturelle Umgangsform mit Sinnüberschüssen verstanden, die der Regulierung und Organisation bedürfen.¹⁷ Diese Ansätze müssen keineswegs als völlig unterschiedlich aufgefasst werden, sondern bilden für mich den gemeinsamen Horizont eines philologischen wie kulturpolitischen Begriffs des Formats, durch welchen die Gegenständlichkeit eines Textes in Verbindung zu werkpolitischen Ansprüchen tritt.

Diesen Ansprüchen gehe ich zum Abschluss des ersten Teils im Zuge der nach 1900 aufkommenden Dokumentarliteratur nach (Kap. I.3.1–3). Als Praktik zur Organisation und Verwaltung von Wissen bleibt die Dokumentation von einer Epistemologie grundiert, die ganz wesentlich die ästhetische wie auch die politische Konfiguration der Dokumentarliteratur mitprägt.¹⁸ Via Dokumentation können nicht nur Informa-

14 So umfasst das Lemma Format bei Johann Christoph Adelung die »Größe und Breite eines Buches. Die gewöhnlichsten Formate sind Folio, Quart, Octav und Duodez. Daher das Format-Schlagen, bey den Buchbindern, wenn das Buch, nachdem es in sein gehöriges Format gefalzet worden, zum letzten Mahle geschlagen wird.« Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. (Ausgabe letzter Hand). Bd. 2. Leipzig 1796, Sp. 246.

15 Im *Deutschen Wörterbuch* der Gebrüder Grimm erscheint das Format nicht mehr rein auf das Buch- bzw. auf die Papiergröße bezogen, sondern »wird auch auf andere sachen angewandt«. Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 3. Leipzig 1862, Sp. 1900.

16 Carlos Spoerhase: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen 2018, S. 45–46.

17 Vgl. Dirk Baecker: »Formate der Kulturpolitik«. In: Baecker, Dirk: *Wozu Theater?* Berlin 2013, S. 137–163. Baecker interessiert sich dabei für den Formatbegriff als ein generatives, organisatorisches Moment von Formen, die aus konkreten Handlungsstrukturen und Institutionen heraus entstehen. Vgl. Dirk Baecker: »Von der Einheit der Institution zur Differenz der Formate«. In: Baecker, Dirk: *Wozu Theater?* Berlin 2013, S. 115–129, hier S. 125. An der engen Bindung von Format und Institution orientiert sich auch Michael Niehaus: *Was ist ein Format?* Hannover 2018, S. 48–55.

18 Periodisierungen der Dokumentarliteratur setzen gemeinhin in den 1920er Jahren und im Zuge der Neuen Sachlichkeit eine erste Phase an. In den 1960er Jahren wird eine zweite Phase konstatiert, die durch das Dokumentartheater von Peter Weiss, Rolf Hochhuth und Heiner Kipphardt sowie durch Erika Runge's *Bottroper Protokolle* vertreten wird. Eine letzte Phase wird an der Wende ins 21. Jahrhundert verortet, in welcher unter Dokumentarismus ästhetische Verfahren

tionen organisiert, sondern Wahrheitsansprüche untermauert oder infrage gestellt werden. Diese Ambivalenz des Dokuments zwischen Beweisanspruch und Zweifel, zwischen stabilisierter und »durchbrochene[r] Ordnung«¹⁹, hat Michel Foucault zur Grundlage seiner »Infragestellung des Dokuments«²⁰ gemacht. Sind historische Dokumente in einem »Gedächtnis der Herrschaft« verwurzelt, das im 19. Jahrhundert zunehmend zu einem »Gedächtnis der Historie« avancierte,²¹ so fokussiert Foucault die solchen Dokumenten inhärenten Herrschaftsstrukturen und Epistemologien. In diesem Sinne erscheint ihm das Dokument nicht länger als »untätige Materie«, aus welcher heraus sich die Spur von etwas Vergangenenem rekonstruieren ließe, sondern er spricht von einem »dokumentarischen Gewebe«, in welchem die Bedingungen der Dokumentation selbst überliefert sind.²² Dokumentation birgt in dieser Sichtweise das Versprechen, Wahrheits- und Ordnungsansprüche vergangener Zeugnisse zu hinterfragen, neu auszulegen und eine andere Geschichte zum Vorschein zu bringen.

verstanden werden, die Wirklichkeitseffekte provozieren und medial reflektieren. Wesentliche Fragestellungen in all diesen Phasen sind das Verhältnis von Fakt und Fiktion, Darstellungsformen des Authentischen und Realen, aber auch die Frage nach der Ästhetik und Politik dokumentarischer Formen. In der Forschung lässt sich seit den 1970er Jahren eine intensive, bisweilen auch polemisch geführte Diskussion über den Begriff der Dokumentarliteratur verfolgen, die besonders den Realitätsanspruch problematisiert. Vgl. G. Katrin Pallowski: »Die dokumentarische Mode«. In: Horst-Albert Glaser u. a. (Hg.): *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften, Bd. 1: Grundlagen und Modellanalysen*. 2., teilweise überarbeitete Aufl., Stuttgart 1971, S. 235–314; Heinz Ludwig Arnold, Stephan Reinhardt (Hg.): *Dokumentarliteratur*. München 1973; Raoul Hübner: »Dokumentarliteratur als Produktivkraft«. In: Raoul Hübner, Erhard Schütz (Hg.): *Literatur als Praxis? Aktualität und Tradition operativen Schreibens*. Opladen 1976, S. 25–43; Klaus L. Berghahn: »Operative Ästhetik. Zur Theorie der dokumentarischen Literatur«. In: Paul Michael Lützeler, Egon Schwarz (Hg.): *Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965*. Königstein i. Ts. 1980, S. 270–281. Im Zuge einer zusehends differenzierten Diskussion des Dokumentarischen sind einerseits die Verfahren und Poetologien solcher Texte in den Vordergrund getreten, andererseits hat die Rekonstruktion und Historisierung des Dokumentarischen an Bedeutung gewonnen. Vgl. Nikolaus Miller: *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*. München 1982; Matthias Uecker: *Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik*. Oxford u. a. 2007. In diesem Zuge hat sich die Debatte um das Dokumentarische auch wesentlich stärker in intermediale Konstellationen verschoben und vor dem Hintergrund der philosophischen Argumentationen des »Neuen Realismus« nochmals verstärkt Aufmerksamkeit erhalten. Karin Gludovatz (Hg.): *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*. Wien 2004; Hito Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien 2008; Susanne Knaller: »Realismus und Dokumentarismus. Überlegungen zu einer aktuellen Realismustheorie«. In: Dirck Linck u. a. (Hg.): *Realismus in den Künsten der Gegenwart*. Zürich 2010, S. 175–190; Dieter Mersch, Magdalena Marszałek (Hg.): *Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst*. Zürich 2016.

19 Vgl. Friedrich Balke, Oliver Fahle, Annette Urban (Hg.): *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*. Bielefeld 2020.

20 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1973, S. 14–15.

21 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, S. 343–344.

22 Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 14. Eine Problematisierung des Verhältnisses von Dokumenten und Subjektivierungsformen nimmt Maria Muhle vor. Vgl. Maria Muhle: »Dokumentarische Politiken. Zwischen disziplinärer Subjektformierung und politischer Subjektivierung«. In: Daniela Hahn (Hg.): *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*. Paderborn 2016, S. 59–69.

Dieser Aspekt der Dokumentation ist von entscheidender Bedeutung für das Kompositum der Dokumentarliteratur, wie ich sie bei Erwin Piscator, Sergej Tretjakow und zuletzt Bertolt Brecht verfolge. Bei diesen Autoren erscheint das Dokumentarische in einer zwiespältigen Einbettung zwischen Ordnungsbegründung und der Möglichkeit zur Umordnung. Durch Dokumentation sollen politische wie literarische Verhältnisse verändert und neu fundiert werden. Hierbei treten Arbeitsmaterialien und Schreibearbeit als Momente einer Durchlässigkeit in Erscheinung, in welchen sich gesellschaftliche Konzepte von Arbeit in ein Verhältnis zu künstlerischen setzen lassen.²³ So stellt Walter Benjamin 1934 die Frage, wie der »Autor als Produzent« zu verstehen sei und sieht dabei in der veranschlagten »Technik«²⁴ des Autors – seiner Arbeitsweise – den ausschlaggebenden Punkt, durch welchen sich Autorschaft in gesellschaftliche Produktionsprozesse einfügt und darin eine »organisierende Funktion«²⁵ übernehmen kann. Benjamins Text reflektiert vor dem Hintergrund des Auf-

- 23 In einer Reihe von Studien seit den 1970er Jahren wurde die Frage nach der Arbeit bzw. dem Arbeiter als thematischer wie konzeptioneller Gegenstand der Literatur gestellt. Vgl. Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): *Arbeit als Thema in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Aufsätze des 10. Wisconsin Workshop zum Thema »Work and literature«, 1978)*. Königstein i. Ts. 1979; Klaus-Michael Bogdal: »Schaurige Bilder«. *Der Arbeiter im Blick des Bürgers am Beispiel des Naturalismus*. Frankfurt a. M. 1978; Klaus-Michael Bogdal: *Zwischen Alltag und Utopie. Arbeiterliteratur als Diskurs des 19. Jahrhunderts*. Opladen 1991; Harro Segeberg (Hg.): *Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes »Arbeit« in der deutschen Literatur (1770–1930). Dokumentation einer interdisziplinären Tagung in Hamburg vom 16. bis 18. März 1988*. Tübingen 1991. Joseph Vogl hat 2002 in seiner Arbeit zum *homo oeconomicus* die Wechselverhältnisse von Ökonomie und Literatur prominent ins Zentrum gerückt und mit der Perspektive einer »Poetologie des Wissens« wichtige Anschlüsse für die Literaturwissenschaft geboten, indem der Fokus auf das Zusammenspiel unterschiedlichster Diskurse und Wissensformationen gelegt wird. Wo Vogl in seiner Studie den Arbeitsbegriff nicht explizit ins Zentrum rückt, hat Martin Jörg Schäfer mit *Die Gewalt der Muße* von 2013 diesen Punkt aufgegriffen. Schäfer verfolgt dabei eine Rekonstruktion philosophischer Arbeitskonzepte von John Locke über Friedrich Schlegel und Karl Marx bis zu Walter Benjamin und sucht nach den Wechselwirkungen zwischen Arbeit und Nichtarbeit innerhalb der Literatur des 20. Jahrhunderts. Vgl. Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. 4. Aufl., Zürich 2011; Ulrich Bröckling, Eva Horn (Hg.): *Anthropologie der Arbeit*. Tübingen 2002; Martin Jörg Schäfer: *Die Gewalt der Muße. Wechselverhältnisse von Arbeit, Nichtarbeit, Ästhetik*. Zürich/Berlin 2013. Seitdem hat das Thema der Arbeit besonders für die Gegenwartsliteratur und die zeitgenössische Kunst einen zunehmend wichtigeren Stellenwert erfahren und sich auf Fragen nach dem »Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung« (Reckwitz) wie auch nach der künstlerischen Darstellbarkeit moderner Arbeitsgesellschaften und ihrer Lebenswelten ausgeweitet. Vgl. Anja Lemke, Alexander Weinstock (Hg.): *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Paderborn 2014; Iuditha Balint: *Erzählte Entgrenzungen. Narrationen von Arbeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Paderborn 2017; Iuditha Balint u. a. (Hg.): *Opus und labor. Arbeit in autobiographischen und biographischen Erzählungen*. Essen 2018; Vid Stevanović u. a. (Hg.): *Literatur und Arbeit*. Berlin 2018.
- 24 Walter Benjamin: »Der Autor als Produzent«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 683–701, hier S. 685–686.
- 25 »Dem Autor, der die Bedingungen heutiger Produktion durchdacht hat, wird nichts ferner liegen, als solche Werke [gemeint sind Kellers *Der Grüne Heinrich* und Goethes *Wilhelm Meister*, L. K.] zu erwarten oder auch nur zu wünschen. Seine Arbeit wird niemals nur die Arbeit an Produkten,

stiegs des Nationalsozialismus die Frage der politischen Wirksamkeit von Kunst und verortet dies nicht in politischen Stellungnahmen, sondern in künstlerischen Verfahren. Diese Perspektive prägt nicht nur sein Urteil über Brechts episches Theater als »Umfunktionierung«²⁶ des künstlerischen Feldes, sondern auch die von Tretjakow in der Sowjetunion betriebenen faktografischen Schreibverfahren, die er als Teil eines »gewaltigen Umschmelzungsproze[sses] literarischer Formen«²⁷ verstanden wissen will. Darin scheint für Benjamin ein emphatisches, neues Verhältnis von Arbeit und Schreiben auf: »Die Arbeit selbst kommt zu Wort.«²⁸

In der Vermischung von Wort und Arbeit, Schreibearbeit und politischer Arbeiterschaft entstehen politische Versprechen und Konflikte der Dokumentation, die als Ansprüche an die damit verbundenen Formate herangetragen werden. Die vielfältigen medialen wie historischen Ausdifferenzierungen dessen, was sich als Dokumentarismus in den Künsten seit 1900 entwickelt hat,²⁹ binde ich hierbei auf meine Ausgangsfrage zurück: Was bedeutet Dokumentation im Kontext der Dokumentarliteratur? Bei Autoren wie Piscator, Tretjakow und Brecht tritt Dokumentation als Verfahren in Erscheinung, welches den Anspruch auf Bewahrung und Überlieferung mit einem Wunsch nach Transformation koppelt. Die Dokumentation soll durch Überlieferung des Vergangenen eine neue Zukunft erschließen. Dokumente sollen ein anderes Nachleben antreten. Ähnlich hat es Foucault zwei Jahre nach Erscheinen von *L'archéologie du savoir* in einer Parallelisierung seines Vorgehens zu Friedrich Nietzsches genealogischem Denken formuliert: »Die Genealogie ist grau. Gewissenhaft und geduldig sichtet sie Dokumente, arbeitet an verwischten, zerkratzten, mehrmals überschriebenen Pergamenten.«³⁰ Auf diese Weise tritt das Dokument als Gegenstand voller Überlieferungsspuren, von Be- und Verarbeitungen in Erscheinung, in deren Anblick neue Lesbarkeiten sich erschließen lassen und dem Dokument ein Nachleben als »Gegen-gedächtnis«³¹ außerhalb seines originären Sinnhorizonts eröffnet werden soll.

Dokumentation und die damit verbundenen Formate dienen mir als Begriffskonstellation, um die Vorstellungen eines Nachlebens im Arbeitsmaterial als eine für die Literatur nach 1900 einprägsame Denkfigur zu situieren und in den drei darauffolgenden Teilen zu Bertolt Brecht, Peter Weiss und Heiner Müller nachzuzeichnen. Nachleben

sondern stets zugleich die an den Mitteln der Produktion sein. Mit anderen Worten: seine Produkte müssen neben und vor ihrem Werkcharakter eine organisierende Funktion besitzen.« Ebd., S. 696.

26 Ebd., S. 691.

27 Ebd., S. 687.

28 Ebd., S. 688.

29 Hierzu sind die beiden Sammelbände von Daniela Hahn und Renate Wöhrer hervorzuheben, welche der Diversität des Begriffsfeldes »Dokumentieren« aus unterschiedlichsten Perspektiven – vom bürokratischen Paperwork bis zur Filmästhetik – folgen. Renate Wöhrer (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*. Berlin 2015; Daniela Hahn (Hg.): *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*. Paderborn 2016.

30 Michel Foucault: »Nietzsche, die Genealogie, die Historie«. In: Foucault, Michel: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden, Bd. II 1970–1975*. Hg. von Daniel Defert, François Ewald. Übers. von Reiner Ansén u. a. Frankfurt a. M. 2002, S. 166–191, hier S. 166.

31 Ebd., S. 186.

bezeichnet in diesem Sinne nicht bloß das Über- oder Fortleben materieller Artefakte, sondern eine wandelbare Dynamik von Auslegeordnungen und Wirkungshorizonten. Wesentlich geprägt wird der Begriff des Nachlebens im 20. Jahrhundert durch den Kunsthistoriker Aby Warburg und seine ikonografischen Studien zur Renaissance, in welchen er dem Nachleben der Antike in der Neuzeit nachgeht.³² Nachleben bedeutet für Warburg keine chronologische Kontinuität oder Aktualisierung von Vergangenem, sondern eine eigenwillige Verknotung von Zeiten, von Sicht- und Lesbarkeiten.³³ Es bildet sich an der Grenze von »Verwandlung und Übertragung«³⁴, von Konservieren und Transformieren, aus und bildet eine Kontaktzone zwischen vergangenen Gegenständen, gegenwärtigen Bearbeitungen und zukünftigen Möglichkeiten. Wenig später als Warburg hat auch Walter Benjamin ähnliche Überlegungen angestellt, in denen er das Nachleben als Denkfigur nicht länger form- und bildtheoretisch, sondern als »komplexe textuelle Operation« und Geschichtsvorstellung verstanden hat.³⁵ Als solche wird das Nachleben für literarische Konzeptionen des Schreibens und der Textüberlieferung virulent. Eingeschrieben bleibt dem Konzept des Nachlebens eine Unschärfe als Vermittlungsbegriff zwischen divergierenden Zeiten, Materialien, Formen und Lesbarkeiten. Diese Unschärfe bietet den Problemhorizont, vor dem sich nach 1900 Überlieferungsprozesse und dokumentarische Verfahren situieren lassen. Nachleben ist ein ebenso volatiles wie prekäres Gut, das sich dem Zugriff aus der Perspektive der Lebenden zu entziehen scheint. Diesem Entzug wird durch Dokumentation begegnet und dem Nachleben vorgearbeitet. Ausgehend von Vorstellungen des Nachlebens lässt sich danach fragen, wie dem transitorischen Prozess des Arbeitens und daraus entspringenden Arbeitsmaterialien eine neue Dauer, Valenz und eigene Wirkmacht eröffnet wird. Die Dokumentation und Formatierung von Arbeitsmaterialien problematisiert die Übergänge von Bewahrung und Erneuerung, von Er- und Bearbeitung, von Ordnung und Unordnung. Dokumentation im Horizont des Nachlebens ist mit der offenen Frage verbunden, wie vorgängige Stoffe, gegenwärtige Arbeitsweisen und zukünftige Lesbarkeiten organisiert werden können oder eben nicht.

32 Vgl. Martin Tremml: »Warburgs Nachleben. Ein Gelehrter und (s)eine Denkfigur«. In: Martin Tremml, Daniel Weidner (Hg.): *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*. München 2007, S. 25–40; Helmut Pfotenhauer: »Das Nachleben der Antike. Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Nietzsche«. In: *Nietzsche-Studien* 14 (1985), S. 298–313.

33 Georges Didi-Huberman beschreibt »Nachleben« als einen »Knoten aus Anachronismen«, in welchem statt der Kontinuität einer Kultur eine verschlungenere Vermischung von Zeiten stattfindet. Für Didi-Huberman zeigen sich diese Verknotungen als »Symptome« des Nachlebens, welche selbst wiederum auslegungsbedürftig sind. Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Übers. von Michael Bischoff. Berlin 2010, S. 60–66.

34 Martin Tremml, Daniel Weidner: »Zur Aktualität der Religionen. Einleitung«. In: Martin Tremml, Daniel Weidner (Hg.): *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*. München 2007, S. 7–22, hier S. 12.

35 Daniel Weidner: »Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin«. In: Daniel Weidner, Sigrid Weigel (Hg.): *Benjamin Studien 2*. München 2011, S. 159–178, hier S. 171.

Hierfür widme ich mich mit Bertolt Brecht, Peter Weiss und Heiner Müller drei exemplarischen Fällen, welche Praktiken der Dokumentation für das Nachleben ihrer Arbeitsmaterialien zum Einsatz bringen und mit unterschiedlichen Formaten verbinden. So widme ich mich im zweiten Teil der Dokumentation von Theaterarbeit im Format der Modellbücher bei Bertolt Brecht. Seit der *Galilei*-Aufführung in Beverly Hills 1945 mit dem bereits zuvor in Erscheinung getretenen Charles Laughton, in deren Zuge Brecht zusammen mit Ruth Berlau anfängt, fotografische Dokumentationsformen in die eigene Schreibpraxis zu integrieren, wird das Format des Modellbuchs zum Paradigma, um Inszenierungen zu dokumentieren und ihre Machart für weitere Aufführungen zu überliefern. In ihrem Format lassen sich diese Modellbücher auf Text-, Bild- und Kommentarebenen separat auslegen und die Stücke, ihre Machart und die Erfahrung der Probearbeit als eine Erzählung der Theaterarbeit nachverfolgen. Auf diese Weise wird Theaterarbeit sicht- sowie lesbar gemacht und dokumentarisch gestaltet. Als wesentliche Konfiguration wird sich dabei die Begriffswahl herausstellen: Das Konzept des Modells vereint für Brecht Anspielungen auf Spielmodelle des Theaters, auf wissenschaftliche Modellbildungen und auf architektonische Entwurfsmethoden. Dabei werden in den Modellbüchern Konflikte des Modellbegriffs selbst ersichtlich, der zwischen einer Idealität des Dokumentierten und seiner Veränderbarkeit für zukünftige Neuaufführungen, zwischen Ordnung und Umordnen, zu vermitteln bemüht ist. Die Modellbücher handeln diese Konflikte um das Nachleben der Stücke und ihrer Theaterarbeit aus.

Der dritte Teil wendet den Blick von Brecht zu Peter Weiss und von den Modellbüchern zu den Notizbüchern. Gilt Weiss als einer der prominentesten Vertreter des Dokumentartheaters, so stehen im Zentrum dieses Teils jene an seinem Lebensende 1981 und posthum 1982 publizierten *Notizbücher*, die ich als entscheidendes Format seiner Dokumentation situiere. Die *Notizbücher* umspannen einen Zeitraum von zwanzig Jahren, von 1960 bis 1980, und dokumentieren die Hintergründe und Schreibprozesse von Weiss' Œuvre. Für die Publikation nimmt Weiss nicht nur eine Auswahl, sondern auch Ergänzungen und Umarbeitung seiner Notizen vor, um derart eine eigenständige Stoffgeschichte zu gestalten. Die *Notizbücher* erlauben es Weiss, die Dokumentation der eigenen Arbeitsmaterialien als Teil des Werkes einzubetten und sie mit einem Nachleben auszustatten. Sie werden zu einem entscheidenden Vermittlungsinstrument, das zwischen der solitären Schreibeinheit und einer politischen Ästhetik des Widerstands Anschlüsse und Widersprüche eröffnet. So bilden die Notizbücher eigene Materialwiderstände als Spannung von Opus und Marginalie, von abschließbarem Werk und vereinzelter Eintragung aus.

Der Fokus des vierten Teils liegt auf Heiner Müller und verschiedenen Formaten, in denen er Gespräche und Arbeitsmaterialien miteinander koppelt. Dabei zeigt sich, wie das Gespräch als Kommentierungsebene für Müller zu einem Mittel fortlaufender Deutungsarbeit gerinnt, das neben lustvoller Provokation und Selbstinszenierung auch die Frage des Nachlebens der eigenen Stücke und ihrer weiteren Bearbeitung aufgreift. Auf diese Weise reagiert Müller nicht nur auf die politischen Umstände und Publikationsbedingungen der DDR, sondern benutzt das Gespräch und des-

sen Kommentierungsmöglichkeiten, um eine flexible wie opportune Positionierung seines Werkes sowie seiner Arbeitsweise und -materialien zu formieren. Ausgespielt wird diese Möglichkeit in verschiedenen Formaten: vom Programmheft über Materialbände bis hin zu Buchpublikationen und Fernsehsendungen. Das Gespräch wird sowohl innerhalb der Probearbeiten zu seinem Stück *Lohndrucker* wie auch in seiner Autobiografie *Krieg ohne Schlacht* und den späten Fernsehinterviews, die er mit Alexander Kluge führt, zu einem Instrument, mit welchem er die eigenen Texte und ihre Arbeitsmaterialien dokumentiert und auslegt. So sehr Müller einer Ästhetik des Dokumentarischen abgeneigt ist, nutzt er dennoch Verfahren der Dokumentation in vielfältiger Weise, um in das Nachleben seiner Arbeitsmaterialien und Texte einzugreifen und deren Wirkungsmöglichkeiten zu gestalten.

Man kann in dieser Auswahl von Formaten bei Brecht, Weiss und Müller durchaus einiges vermissen, was unter dem Stichwort des Dokumentarischen zu erwarten wäre. Der gewählte Rahmen ermöglicht jedoch einen Blick auf das Phänomen der Dokumentation nach 1900, welcher das Nachleben im Arbeitsmaterial als eine Problematik entlang dieser verschiedenen Akteure in unterschiedlichen Akzentuierungen und Formaten nachzuzeichnen erlaubt und gleichzeitig Anschlüsse untereinander eröffnet. Bertolt Brecht hat seine Überlegungen zum Dokument ebenso in Auseinandersetzung mit den ›dokumentarischen‹ Strömungen der 1920er Jahre entwickelt wie auch seine Theaterdokumentationen im Brennpunkt einer sich zunehmend ausbreitenden Archivierung von Inszenierungsmaterialien im 20. Jahrhundert entfaltet. Peter Weiss zeigt sich für seine *Notizbücher* nicht zuletzt von Bertolt Brechts *Arbeitsjournal* beeinflusst und schließt mit seinen Überlegungen zum Dokumentarismus an Brecht, Piscator und die Tradition des Dokumentartheaters an. Und Heiner Müller erweitert die Möglichkeiten der Gesprächsaufzeichnung hin zu einer diskursiven Ästhetik der Dokumentation in Anlehnung und gleichzeitiger Kritik an Brecht und Weiss. Aufgrund dieser Querverbindungen ziehe ich diese drei Autoren herbei, um eine Geschichte des Nachlebens im Arbeitsmaterial zu schreiben, die sowohl Kontinuitäten als auch Differenzen der Dokumentation und ihrer Formate nach 1900 verdeutlicht.

I Maßloses Ordnen

»Um maßlos zu sein, [...] muß man ganz genau und sachlich sein.«¹

1 Organisation

1954 erscheint eine Ausgabe der westdeutschen Zeitschrift *Ost-Probleme* mit einer klaren Kampfansage im Titel: »Feuilleton gegen Bürokratie«. Die Zeitschrift, die sich selbst als kritisches, linksgerichtetes »Informationsblatt« für »Fragen des Weltkommunismus« versteht, verfolgt das Ziel, »in deutscher Sprache Dokumente und Artikel zugänglich [zu] machen«, die dem Laien- wie Fachpublikum ansonsten unzugänglich blieben.² So kompiliert und übersetzt das »Feuilleton gegen Bürokratie« zehn Beiträge aus russischen Zeitschriften der Jahre 1952 und 1953, die sich auf satirische wie kritische Weise mit den »pathologischen«³ Seiten des russischen Staatsapparates und seiner *Apparatschiks* auseinandersetzen. Eine dieser Geschichten handelt vom »Wassermangel durch Papierflut«.⁴ Die kurze Geschichte skizziert den geplanten Bau einer landwirtschaftlichen Bewässerungsanlage, die sich nach einer ersten Besprechung russischer Funktionäre in den danach stattfindenden Papierflüssen auflöst: »In die Büros zurückgekehrt, entfaltete man eine fieberhafte Tätigkeit auf dem Gebiet der Bewässerung.«⁵ Die Papierfluten steigen, das Land bleibt trocken.

Das Bild der Papierflut dient als beispielhafte Metapher für eine Maßlosigkeit. Sie verbildlicht die Herausforderung des Überflusses, aber auch die Frage nach möglichen Lösungen für dieses Problem. Entscheidend sind dabei die unterschiedlichen Ordnungsvorstellungen und Praktiken, aber auch die Erzählungen und Bilder, die genutzt werden, um das Maßlose zu ordnen. Blickt man auf die Konstellation »Feuilleton gegen Bürokratie«, so erscheint es bemerkenswert, dass hier gerade Zeitschriften und ihre Feuilletons als Gegenpol zur Bürokratie positioniert werden. Denn seit der Erfindung der Schnellpresse⁶ und der Einführung der Papierschöpfung aus Holz-

1 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften I. Erstes und Zweites Buch*. Hg. von Adolf Frisé. 12. Aufl., Hamburg 2002, S. 476.

2 [Anonym]: »Editorial«. In: *Ost-Probleme* 1 (1954), H. 4, S. 78.

3 Vgl. Karl W. Ryavec: *Russian Bureaucracy. Power and Pathology*. Lanham, Md. 2003.

4 Der eigentliche Titel »Wodobumashnyje prozedury« bedeutet wortwörtlich so viel wie »Wasserpapierene Prozeduren«. Er wird von der Zeitschrift abgeändert übersetzt, jedoch mit dem Hinweis auf den Originaltitel versehen. [Anonym]: »Feuilleton gegen Bürokratie«. In: *Ost-Probleme* 6 (1954), H. 4, S. 165–175, hier S. 166.

5 Ebd., S. 167.

6 Heinz Schmidt-Bachem: *Aus Papier. Eine Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Papier verarbeitenden Industrie in Deutschland*. Berlin 2011, S. 76. Statt mit flächigen Druckbogen erlauben die nun

fasern⁷ im 19. Jahrhundert gelten Zeitschriften selbst als eklatante Verursacher von Papierfluten.⁸ Sind es im Falle von Zeitungen jedoch der Druck der Tagesaktualität, weitreichende Publizität und Periodizität, die als Treiber der Papiermassen wirken, so steht in der bürokratischen Administration eine gänzlich anders organisierte Maßlosigkeit im Zentrum. Durch geregeltes Verarbeiten und Ablegen in Akten bleibt alles ordentlich und »dokumentierbar«.⁹ Doch exakt dieser Ordnungsanspruch führt zu einer »Verwaltung der Verwaltung«, in deren »Rückkoppelungstechniken« die »Aktenberge« stetig ansteigen.¹⁰

Diese bürokratische Maßlosigkeit wird von Franz Kafka, Angestellter in der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen in Prag, aufgegriffen, als er die Metapher der Papierflut in ihre bildliche Eigentlichkeit rückübersetzt. Der antike Meeresherr Poseidon waltet »an seinem Arbeitstisch« in einem durchfluteten Büro, wo er das Amt eines göttlichen, aber zutiefst unzufriedenen Angestellten bekleidet:

Am meisten ärgerte er sich – und dies verursachte hauptsächlich seine Unzufriedenheit mit dem Amt – wenn er von den Vorstellungen hörte, die man sich von ihm machte, wie er etwa immerfort mit dem Dreizack durch die Fluten kutschiere. Unterdessen saß er hier in der Tiefe des Weltmeeres und rechnete ununterbrochen [...]. So hatte er die Meere kaum gesehen, nur flüchtig beim eiligen Aufstieg zum Olymp, und niemals wirklich durchfahren. Er pflegte zu sagen, er warte damit bis zum Weltuntergang, dann werde sich wohl noch ein stiller Augenblick ergeben, wo er knapp vor dem Ende nach Durchsicht der letzten Rechnung noch schnell eine kleine Rundfahrt werden machen können.¹¹

Einzig das Weltende deckelt die Maßlosigkeit moderner Administration. Eingetaucht wird in Kafkas Text jedoch nicht nur in das Bild der Papierflut, sondern auch die damit verbundenen Konsequenzen für das ordnende Subjekt werden in den Vordergrund gerückt. Der Meeresherr erscheint ohnmächtig in seinem Amt, sein Tun dem Verlangen der Papiere unterworfen. Michel Foucault spricht in diesem Zuge von einer grotesken Subjektivierung des bürokratischen Beamten: Souveräne Machteffekte wer-

verwendeten Zylinder ein rascheres Arbeiten mit einer potenziell endlosen Papierrolle. Lothar Müller: *Weisse Magie. Die Epoche des Papiers*. München 2012, S. 253.

7 1843 gelingt es Friedrich Gottlob Keller Papier aus Holzfasern herzustellen, womit neben der apparativen auch die materielle Basis für eine weitaus günstigere und schnellere Druckform geschaffen ist. Müller: *Weisse Magie*, S. 254.

8 Vgl. Albert Kümmel: »Papierfluten. Zeitungswissenschaft als Schwelle zu einer universitären Medienwissenschaft«. In: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.): *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*. Frankfurt a. M. 2002, S. 224–252.

9 Stefan Nellen: »Das Wesen der Registratur. Zur Instituierung des Dokumentarischen in der Verwaltung.« In: Renate Wöhrer (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*. Berlin 2015, S. 225–248, hier S. 246.

10 Cornelia Vismann: *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt a. M. 2000, S. 232–233.

11 Franz Kafka: *Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus dem Nachlaß. In der Fassung der Handschrift*. Frankfurt a. M. 2008, S. 130–131.

den durch die Hände ohnmächtiger Subjekte hervorgerufen, die Papiere verarbeiten und dadurch Herrschaftsmechanismen in Gang setzen.¹² Für die angestellte Gottheit, Sinnbild dieser Groteske, ist der Dreizack ein in die Ferne gerücktes Symbol ihrer Macht. Der Horizont ihrer Herrschaft wird von Rechnungspapieren abgesteckt.

Die Metapher der Papierflut konzentriert die Bildhaftigkeit eines Problems. Ein Problem, in dessen Zentrum die Frage steht, wie eine maßlos und unbeherrschbar erscheinende Masse von Papieren zu ordnen sei. Interessanterweise taucht das Bild der Papierflut in gänzlich unterschiedlichen historischen, medialen, institutionellen und technischen Konstellationen auf. Es erscheint ebenso auf dem Buch- und Zeitungsmarkt, in Bibliotheken, Archiven wie auch in der Bürokratie, die alle unter gänzlich verschiedenen Voraussetzungen mit Papieren umgehen. Mindestens seit den Anfängen des Buchdruckes hält sich die Klage im Bild der Flut.¹³ Ihr unterliegt laut Arndt Brendecke ein »doppeltes Inflationsargument«: Sie ist einerseits Lamento über die sich in den Büchermassen widerspiegelnde Vielschreiberei, welche das kulturelle Ansehen von Buch und Autorschaft kollabieren lasse, andererseits ist mit dieser Klage die Angst verbunden, in der Menge an Publikationen Übersicht, Ordnung und letztlich Wissen wieder zu verlieren und einem willkürlichen Vergessen und Übersehen wichtiger Texte zu unterliegen.¹⁴ Diese Problematik löst sich nicht auf, sondern verstärkt und transformiert sich bis in die Moderne des »Information overload«, des Informationsüberflusses, hinein. Dabei fällt jedoch auf, dass sich in der doppelten Inflationsklage zunehmend der Akzent verschiebt und weniger die Vielschreiberei denn die schlechte und ineffiziente Verwaltung der Masse zum Kernproblem avanciert. Zwar schlägt Friedrich Nietzsche 1878 noch polemisierend vor, man müsse den »Schriftsteller als einen Missethäter ansehen, der nur in den seltensten Fällen Freisprechung oder Begnadigung verdient«, um solcherart »das Ueberhandnehmen der Bücher« zu bändigen¹⁵, aber einem kulturpessimistischen Lamento über das niedergehende Ansehen von Buch und Autorschaft tritt zunehmend dominanter die Frage gegenüber, wie sich die Papierfluten sinnvoll, übersichtlich und effizient ordnen lassen. Um im Bildfeld

12 »Die Groteske gehört zu den entscheidenden Verfahren der willkürlichen Herrschaft. Aber Sie wissen auch, daß die Groteske durchaus der Bürokratie, wie sie praktiziert wird, inhärent ist. Daß die Verwaltungsmaschine mit ihren unumgänglichen Machteffekten durch die Hände eines mittelmäßigen, untauglichen, dummen, schuppigen, lächerlichen, abgearbeiteten, armen und ohnmächtigen Beamten läuft, all das gehörte zu den wesentlichen Zügen der großen westlichen Bürokratien seit dem 19. Jahrhundert.« Michel Foucault: *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975)*. Übers. von Michaela Ott. Frankfurt a. M. 2003, S. 29.

13 Vgl. Michael Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*. Frankfurt a. M. 1991, S. 157–159. Für eine metaphorologische Perspektive vgl. Hans Blumenberg: *Quellen, Ströme, Eisberge*. Hg. von Dorit Krusche, Ulrich von Bülow. Berlin 2012.

14 Arndt Brendecke: »Papierfluten. Anwachsende Schriftlichkeit als Pluralisierungsfaktor in der Frühen Neuzeit«. In: *Mitteilungen des Sonderforschungsbereichs 573 »Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit« I* (2006), S. 21–30, hier S. 22.

15 Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe, Bd. 2: Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari. München 2019, S. 164.

zu bleiben: Es geht weniger um das Reinhalten der Quellen, sondern um strategische Kanalisierung.

Vor diesem Hintergrund treten Praktiken der Dokumentation um 1900 als ein Lösungsversprechen auf. Durch professionalisierte, technisch avancierte Verfahren und institutionelle Neuerungen soll das Maßlose der Papierflut organisiert werden. Im Folgenden werde ich diesem Versprechen der Dokumentation nachgehen. Mein Augenmerk wird dabei einerseits auf der Dokumentation als Ensemble von Techniken und Praktiken liegen, die effiziente Verarbeitung von Informationsmassen erlauben sollen, andererseits aber auch auf den Bildern, Figuren und Narrativen, die dabei zum Einsatz kommen.

1.1 Dokumentation aus dem Geist der Bibliothek

Drei Jahre vor dem Erscheinen der *Ost-Probleme* erscheint in Paris eine kurze französische Schrift, in welcher ebenfalls die Papierflut, aber unter gänzlich anderen Voraussetzungen, als Problem auftaucht: »Gutenbergs Erfindung hat vor allem in den letzten hundert Jahren zu einer so umfangreichen und intensiven typografischen Herstellung geführt, dass sich das Problem der Nutzung von grafischen Dokumenten und ihrer Erhaltung akut gestellt hat.«¹⁶ So hält 1951 die Bibliothekarin Suzanne Briet das Problem der modernen Informationsmasse seit der Einführung des Buchdrucks fest. Sie akzentuiert dieses jedoch nicht aufseiten der Masse, sondern seitens deren Organisierbarkeit:

Die Dokumente werden in riesige Speicher der Zentren zur Konservierung geleitet, die im Laufe der Zeit unweigerlich alles sammeln, was zum nationalen Erbe gehört, das Banale und das Seltene, die Zeitungen ebenso wie die Kronjuwelen. Museen, Bibliotheken und Archive nehmen maßlose Ausmaße an, die Organisations- und Kennzeichnungsprobleme aufwerfen.¹⁷

Der Maßlosigkeit ist einzig mit einer Lösung des »problem d'organisation et de signalisation«, der Organisation und des Verzeichnens zu entgegnen. Diese Lösung sieht Briet in einer Arbeitstechnik, die sie ins Zentrum ihrer titelgebenden Fragestellung rückt: *Qu'est-ce que la documentation?*

16 »L'invention de Gutenberg a suscité une production typographique si volumineuse et si intense, surtout dans les cent dernières années, que le problème de l'utilisation des documents graphiques et de leur conservation s'est posé avec acuité.« Suzanne Briet: *Qu'est-ce que la documentation*. Paris 1951, S. 8. [Übersetzung hier und im Folgenden durch L. K.]

17 »Les documents sont drainés dans les vastes réservoirs que sont les centrales de conservation qui recueillent à la longue, inévitablement, tout ce qui compte dans le patrimoine national, le banal et le rarissime, les journaux comme les diamants de la couronne. Musée, bibliothèques et archives prennent des proportions démesurées qui posent des problèmes d'organisations et de signalisation.« Ebd., S. 39.

Was also ist die Dokumentation? Briet, die während der ersten Jahrhunderthälfte nicht nur theoretische Überlegungen auf dem Feld der Bibliothekswissenschaft vorantrieb, sondern als eine der ersten Bibliothekarinnen in der Bibliothèque nationale in Paris arbeitete, nimmt in ihrem kurzen und programmatischen Text zur Dokumentation die Unklarheiten über diesen Begriff zum Ausgangspunkt ihrer Argumentation. Dokumentation ist für sie eine aus dem Geist der Bibliotheken entwachsene Organisationstechnik, welche einerseits das Sammeln, Erwerben und Ordnen von Informationen umfasst, andererseits die Verarbeitung, Vernetzung und Vermittlung dieser Informationen miteinschließt. Grundlegender noch ist Dokumentieren eine neuartige Kulturtechnik der Moderne: »Die Dokumentation, ob für sich selbst oder für andere, ist vielen Menschen als eine neue Art von ›Kulturtechnik‹ erschienen.«¹⁸ Es ist das Versprechen dieser »nouveau technique du travail intellectuel«¹⁹, dieser »neuen Technik geistiger Arbeit«, Ordnung zu schaffen. Die Antwort auf die Proliferation von Papieren, Büchern, Bildern und Informationen liegt nicht in der Mäßigung von deren Produktion, sondern in deren sachgerechter Dokumentation.

Methodisch wird die Dokumentation bei Briet an Traditionen der Bibliotheksverwaltung orientiert, die von der Katalogisierung und Erschließung bis zur Vermittlung reichen. Allerdings fasst Briet an dieser Stelle die Aufgabe des Dokumentierens weiter und spricht von einer »dokumentarischen Produktion«²⁰ und ›Beratung‹, mit welcher sowohl die gesammelten Informationen durchdrungen wie auch für die Bedürfnisse und Ansprüche der NutzerInnen aufbereitet und etwa Übersetzungen angefertigt werden.²¹ Dokumentation ist eine produktive Verwaltung, die gleichermaßen auf Erhalt und Erweiterung des bestehenden Wissens zielt. Damit einher geht, dass für Briet die »techniques« des Dokumentierens nicht nur intellektuelle Techniken, sondern auch neue technische Medien umfassen.²² Vom Paperwork der Karteikarten und Akten über Schreibmaschinen, Fotografie und Mikrofilm bis zur »télétransmission«, worunter das »téléscript« – eine Faxmaschine – gefasst wird, reicht das aufgebotene Arsenal.²³ Dokumentation als Kulturtechnik ist eine in ihren technischen Möglichkeiten offene und sich entwickelnde Handlungsanweisung. Es geht nicht um eine fixierte Ordnung, sondern um ein fortlaufendes Ordnen.

Wenn das Ziel der Dokumentation nicht schlichter Erhalt oder Sammlung einer Totalität, sondern eine dynamische Nutzbarkeit und Produktivität darstellt, bedarf dies für Briet auch eines neuen Akteurs. Sie lässt daher eine neue Figur auftreten: den »homo documentator«²⁴. Während die Wissenschaften sich zunehmend spezialisieren, sorgt diese Figur für Verbindungen und Anschlüsse und bündelt Informationen zu

18 »La documentation pour soi ou pour les autres est apparue aux yeux de bien des gens comme ›une technique culturelle‹ d'un type nouveau.« Ebd., S. 10.

19 Ebd., S. 6.

20 Ebd., S. 25.

21 Ebd., S. 27.

22 Ronald E. Day: »A Necessity of our Time«. Documentation as ›Cultural Technique‹ in *What is Documentation?*. In: Briet, Suzanne: *What is Documentation?*. Lanham 2006, S. 47–63, hier S. 53.

23 Briet: *Qu'est-ce que la documentation*, S. 21 u. 29.

24 Ebd., S. 19 u. 29.

handhabbaren Elementen. Damit wird für die Kulturtechnik des Dokumentierens ein Akteur ins Spiel gebracht, der an den Nahtstellen einer sich ausdifferenzierenden Wissensgesellschaft positioniert wird. Der »homo documentator« markiert die paradoxe Figur eines Spezialisten gegen die Spezialisierung.

Die von Briet aufgebotene Verve für diese Figur, welche sich mit dem Vorschlag einer Riege von ausgebildeten DokumentaristInnen verbindet, fußt auch auf dem Entstehungskontext des Textes. Denn Briet wird 1950 zur Leiterin des Institut national des techniques de la documentation ernannt, wo sie ein Ausbildungsprogramm leitet.²⁵ Der Text erhält dadurch auch die Funktion, die eigene institutionelle Notwendigkeit zu begründen, was mit dem neuen Typus des »homo documentator« emphatisch unterstrichen wird.²⁶

Der Text fügt sich jedoch in einen eigentümlichen zeitlichen Horizont. In der Mitte des 20. Jahrhunderts verfasst, lässt sich von ihm aus ebenso eine auf die Zukunft gerichtete Perspektive extrapolieren, in welcher die Offenheit für technische Innovationen und die damit verbundenen Veränderungen in einer zunehmend digitalisierten Informationsverwaltung von ungebrochener Aktualität erscheinen.²⁷ Diesem Nachleben des Textes steht gleichzeitig ein bewusst markierter Rückgriff auf die Gründungsbewegung dokumentarischer Ideen um 1900 gegenüber, mit dem sich Briet als »zweite Generation«²⁸ der Dokumentation situieren will. Diese Selbstverortung als Epigonin lässt sich als eine kalkulierte Positionsbestimmung verstehen, mit welcher Briet sowohl Anschlüsse zu, aber auch Abgrenzungen von jener Phase anstrebt. Doch welche Vorstellungen und Versprechen verbinden jene »erste« Generation mit der Dokumentation?

Die beiden Belgier Paul Otlet und Henri La Fontaine sind die entscheidenden Figuren, auf die Briet hier anspielt. Zusammen gründen sie 1895 in Brüssel das Office international de bibliographie und legen die Grundlagen einer über die Bibliothekswissenschaft hinausgehenden Informationswissenschaft, die nicht weniger anstrebt, als mit den sich fortlaufend ausweitenden Wissensbeständen Schritt zu halten und ihnen durch neue Erschließungs-, Katalogisierungs- und Speichermöglichkeiten Paroli zu bieten.²⁹ Geprägt wird der Begriff der »documentation« als Terminus technicus aus dem Gebiet bibliothekarischer Arbeitstechniken, besonders der Bibliografie.³⁰ Die

25 Mary Niles Maack: »The Lady and the Antelope: Suzanne Briet's Contribution to the French Documentation Movement«. In: *Library Trends* 52 (2004), H. 4, S. 719–747, hier S. 734–735.

26 So spricht Briet auch im dritten Teil von der Dokumentation als einer »Nécessité de notre Temps«. Briet: *Qu'est-ce que la documentation*, S. 36.

27 Vgl. Michael Buckland: »What is a ›digital document?« In: *Document Numérique* 2 (1998), H. 2, S. 221–230; Michele M. Tourney: »Caging Virtual Antelopes: Suzanne Briet's Definition of Documents in the Context of The Digital Age«. In: *Archival Science* 3 (2003), S. 291–311.

28 Ronald E. Day: »Suzanne Briet: An appreciation«. In: *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology* 33 (2007), H. 2, S. 21–22, hier S. 21.

29 Vgl. hierzu die grundlegende Studie von Warden Boyd Rayward: *The Universe of Information. The Work of Paul Otlet for Documentation and International Organisation*. Moscow 1975.

30 Vgl. Geoffrey Woledge: »Bibliography« and »Documentation«: Words and Ideas«. In: *Journal of Documentation* 39 (1983), S. 266–279.

Kerngebiete des Bibliografierens – inhaltliche Erschließung, Klassifikation, Katalogisierung und (materielles) Ablegen – werden mit dem Begriff der Dokumentation bei Otlet nicht grundlegend verändert, sondern vor allem in einen größeren Rahmen eingepasst:

Allgemein kann man sagen, daß Dokumente aller Art, die es seit Jahrhunderten gibt und die weiterhin und unaufhörlich in allen Ländern entstehen, Tag für Tag alles verzeichnen und verzeichnet haben, was entdeckt, gedacht, vorgestellt und geplant worden ist. Sie bilden das Mittel, durch das uns all dies von Generation zu Generation und von Ort zu Ort überliefert worden ist. Die Dokumente bilden also in ihrer Gesamtheit das graphische Gedächtnis der Menschheit, den materiellen Teil unseres Wissens.³¹

Mit dem Konzept der Dokumentation wird auf eine Ausweitung des bibliothekarischen Gegenstands hin zum medienübergreifenden Begriff der Information reagiert. Nicht mehr ausschließlich schriftliche Zeugnisse, sondern eine mediale und materielle Pluralität von Dokumenten – das »graphische Gedächtnis« – wird damit umrissen, die »jede Form materiell fixierten Wissens, das der Konsultation, dem Studium oder als Beweis dienen«³² kann, umfasst.

Hier wird der enorme, geradezu maßlos erscheinende Anspruch der Dokumentation um 1900 augenscheinlich. Dokument ist ein Begriff der Entgrenzung. Markus Krajewski hat diese Entgrenzung als Vorstellung der »Restlosigkeit« beschrieben, mit der eine »allumfassende Verwaltungsvorstellung von ungeheuerlichen Ausmaßen« um 1900 in Erscheinung tritt.³³ Alles kann zu einem Dokument werden. Alles kann Information für jemanden sein. Und somit muss es in eine Ordnung und Verwaltungsstruktur überführt werden. Das Dokument ist nun nicht mehr in seiner ursprünglichen, juristischen Funktion, als »Beischaffung gedruckter und geschriebener Akten und anderer Angaben«³⁴, konzipiert, sondern von einer medienübergreifenden

31 »D'une manière générale, on peut dire que les documents de toute nature, établis depuis des siècles et qui continuent incessamment à être produits dans tous les pays, enregistrent et ont enregistré, au jour le jour, tout ce qui a été découvert, pensé, imaginé, projeté. Ils constituent ainsi les moyens par lesquels tout cela nous a été transmis de génération en génération et de lieu en lieu. Dans leur ensemble, les documents forment donc la mémoire graphique de l'humanité, le corps matériel de nos connaissances.« Paul Otlet: »La Documentation«. In: *L'organisation systématique de la documentation* 82 (1907), S. 7–15, hier S. 7; Paul Otlet: »Die Dokumentation«. In: Peter R. Frank (Hg.): *Von der systematischen Bibliographie zur Dokumentation*. Darmstadt 1978, S. 353–362, hier S. 353.

32 Renate Wöhrer: »Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie »dokumentarisch«. In: Daniela Hahn (Hg.): *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*. Paderborn 2016, S. 45–58, hier S. 51.

33 Markus Krajewski: *Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900*. Frankfurt a. M. 2006, S. 291.

34 F. Donker Duyvis: »Die Entstehung des Wortes Dokumentation im Namen der FID«. In: Peter R. Frank (Hg.): *Von der systematischen Bibliographie zur Dokumentation*. Darmstadt 1978, S. 99–102, hier S. 99.

und epistemischen Konfiguration her gedacht.³⁵ Dokumentation zielt nicht nur auf eine Ordnung des Maßlosen, sondern stellt gleichzeitig einen maßlosen Ordnungsanspruch auf.

Eine Besonderheit Otlets liegt darin, dass er gleichsam zwei Figuren vereint: auf der einen Seite den pedantischen Spezialisten und auf der anderen den utopischen Visionär.³⁶ Auf der pedantischen Seite hat Otlet etwa die Frage der bibliografischen Klassifikation entscheidend vorangetrieben. Das seit Gottfried Wilhelm Leibniz bestehende System der Klassifizierung von Büchern nach Wissensgebieten wurde im 19. Jahrhundert von Melvil Dewey ausgeweitet und sodann von Otlet und La Fontaine nochmals zur »Universellen Dezimalklassifikation« weiterentwickelt. Es bildet das Herzstück der inhaltlichen Erschließung eines Dokuments nach einer differenzierten Eingrenzung des Themengebiets, welche in eine Zahlensignatur übersetzt wird.³⁷ Otlet und La Fontaine vergleichen diese »vollkommene Lokalisierung der Materie« durch eine klassifizierende Datengenerierung nicht ohne Stolz mit der anthropometrischen »Bertillonage«, die den Menschen biometrisch in Kennzeichen, Charakteristika und Merkmale aufzuteilen versuchte. Der gemeinsame Kern liegt für Otlet und La Fontaine in einem quantifizierbaren und exakten Ordnungsanspruch: »ein Platz für jedes Ding, und jedes Ding auf seinen Platz«³⁸. An diesem Anspruch misst sich nun die Herstellung von sekundären Dokumenten, von Katalogen und Repertorien, in deren Zentrum die Karteikarte als dynamische und flexibel zu handhabende Informationseinheit waltet. Sie lässt Artefakte unterschiedlichster Materialität an ihrem exakten Platz adressierbar werden.³⁹ Karteikarten und die Dezimalklassifikation zielen auf

35 Monika Dommann: »Dokumentieren: die Arbeit am institutionellen Gedächtnis in Wissenschaft, Wirtschaft und Verwaltung 1895–1945«. In: Christian Kleinschmidt, Raymond Stokes, Erk Volkmar Heyen (Hg.): *Technikentwicklung zwischen Wirtschaft und Verwaltung in Großbritannien und Deutschland (19./20. Jh.)*. Baden-Baden 2008, S. 277–299, hier S. 280.

36 Rayward: *The Universe of Information*, S. 289.

37 Wesentlich für Otlets und La Fontaines Erneuerung ist der Versuch, einen durch Zahlenkombinationen international nutzbaren Standard voranzutreiben. Gleichzeitig ermöglicht ihr Klassifikationssystem die thematische Bezugnahme einzelner Klassifikationen aufeinander durch eine diagrammatische Syntax. Lena Christolova: »Das Mundaneum oder das papierne Internet von Paul Otlet und Henri La Fontaine«. In: Stefan Böhme, Rolf F. Nohr, Serjoscha Wiemer (Hg.): *Sortieren, Sammeln, Suchen, Spielen. Die Datenbank als mediale Praxis*. Münster 2012, S. 31–54, hier S. 47–50; Frank Hartmann: »Die Logik der Datenbank. Zwischen Leibniz und Google – Otlet der Weltbibliothekar«. In: Frank Hartmann (Hg.): *Vom Buch zur Datenbank. Paul Otlets Utopie der Wissensvisualisierung*. Berlin 2012, S. 11–63, hier S. 28–29.

38 »La Classification décimale constitue donc une localisation parfaite des matières. Elle n'est pas sans analogie avec le système d'identification anthropométrique imaginé par M. Bertillon et qui fonctionne dans les grandes capitales d'Europe à la satisfaction générale. Elle répond à ce principe essentiel de l'ordre bibliographique, come de tout autre ordre: une place pour chaque chose et chaque chose à sa place.« Paul Otlet, Henri La Fontaine: »Répertoire Bibliographique Universel«. In: *Institut International de Bibliographie* 1 (1895), S. 15–38, hier S. 30; Paul Otlet, Henri La Fontaine: »Die Schaffung einer Universalbibliographie [Institut International de Bibliographie. Bulletin, No. 1 (Bruxelles 1895), S. 15–38. Übersetzt von Sigrid Richte]«. In: Peter R. Frank (Hg.): *Von der systematischen Bibliographie zur Dokumentation*. Darmstadt 1978, S. 143–169, hier S. 160.

39 Vgl. Markus Krajewski: *ZettelWirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*. 2. korrigierte und erweiterte Aufl., Berlin 2017.

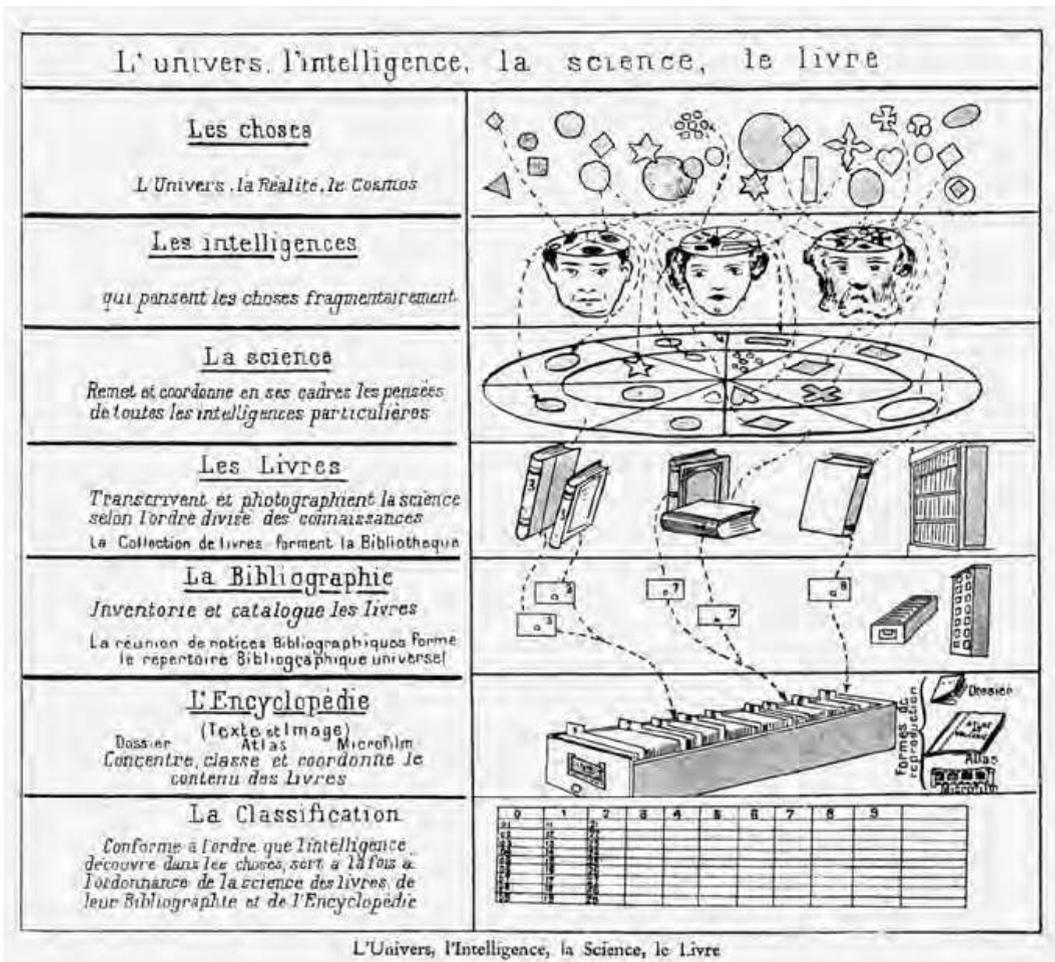


Abb. 2 Otlets Maßstab oder von der Kartei bis zum Kosmos. Paul Otlet: *Traité de documentation. Le livre sur le livre*. Bruxelles 1934, S. 41.

das, was Otlet als »monografisches Prinzip« bezeichnet: Alles ist zu zergliedern und zu klassifizieren bis zu partikularen Informationseinheiten hinab, den einzelnen schriftlichen Zeichen (mono-graphè), die sodann auf Karten festgehalten werden und neue Möglichkeiten der Rekombination und Verknüpfung erlauben.⁴⁰

Diese technischen Erneuerungen und verfeinernden Systematisierungen bibliothekarischer und dokumentarischer Techniken sind nun, wie bereits das Klassifikationssystem ankündigt, mit einem universalistischen Anspruch verbunden. Dieser Universalismus bildet den Horizont für die Figur des utopischen Visionärs, aber auch das »Problem der Probleme«⁴¹ für Otlets Projekte. Dem 1895 formulierten Plan einer »Universalbibliographie« folgt 1910 der Palais Mondial, das spätere »Mundaneum« in

40 Lena Christolova: »Das monografische Prinzip der Dokumentation bei Wilhelm von Ostwald und Paul Otlet«. In: Renate Wöhrer (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*. Berlin 2015, S. 177–194, hier S. 191.

41 Paul Otlet: *Monde. Essai d'universalisme*. Bruxelles 1935, S. III.

Brüssel, welches nicht nur repräsentative Ausstrahlung, sondern vor allem globalen Anspruch anmeldet. Das Gebäude birgt ein gigantisches System von Zettelkarteien, mit welchem der umfangreiche Verwaltungsapparat für eine universalzyklopädische Datenbank – eine »Katalogisierung der Welt«⁴² – erprobt wird. Diese Datenbank basiert in ihrer Anlage auf Handarbeit, wird aber gleichzeitig in ihrer technischen Vision nicht selten als Vorform der Vernetzungsmöglichkeiten digitaler Technologien situiert.⁴³ In seinem *Traité de documentation* von 1934 hat Otlet über diese Möglichkeiten der technischen Entwicklungen für die Dokumentation spekuliert und die Vorstellung einer zukünftigen Rechenmaschine vor Augen, die in der Vorstellung eines »mechanischen Gehirns« nicht zuletzt in H. G. Wells *World Brain* (1938) weiterwirkt.⁴⁴

Doch wie wirken diese Ideen, Pedanterien und Visionen bei Suzanne Briet fort? Sie nimmt in ihrem Text auf Otlet und seine Konzepte Bezug, indem sie ihn als zentrale Gründungsfigur und »Magier« der »Dokumentologie« einführt, der sowohl zur entscheidenden Entwicklung wie auch zur internationalen Verbreitung der Dokumentation beigetragen habe.⁴⁵ Jedoch geht sie auf kritische Distanz zu den utopischen, universalzyklopädischen Ansprüchen und plädiert dagegen für eine flexiblere, dynamischere und dezentralisierte Form des Dokumentierens. Ein Anliegen, das sich auch im Textverlauf und ihrer Definition der Dokumentation widerspiegelt. Denn anfänglich führt sie einige Definitionen des Dokuments an, etwa: »Ein Dokument ist ein Beweis für einen Fakt.«⁴⁶ Unzufrieden mit dieser Definition bringt Briet sodann ihre eigene ins Spiel. Dokument sei »jeder konkrete oder symbolische Index, der erhalten oder aufgezeichnet wird, um ein physikalisches oder geistiges Phänomen darzustellen, zu rekonstruieren oder zu beweisen«⁴⁷. Briet wählt hier nun einen semiotischen Ansatz: den Index. Wie in der eingangs erwähnten Formulierung der »problème d'organisation et de signalisation« wird das Organisieren und Verzeichnen auf seine Zeichenhaftigkeit, das signe, zurückgewendet. Dies verweist auf die semiotische Bedeutung des Begriffs seit C. S. Peirce, der damit eine enge Realitätsanbindung des Zeichens als Indiz beschreibt.⁴⁸

Doch Briet bemängelt auch diese semiotische Definition wegen ihrer mangelnden Anschaulichkeit. Sie geht derart von allgemeinen Definitionsversuchen über zu einer

42 Vgl. Wright: *Cataloging the World: Paul Otlet and the Birth of the Information Age*. Oxford/New York 2014.

43 Vgl. Christolova: »Das Mundaneum oder das papierne Internet von Paul Otlet und Henri La Fontaine«; Hartmann: »Die Logik der Datenbank. Zwischen Leibniz und Google – Otlet der Weltbibliothekar«.

44 W. Boyd Rayward: »The Origins of Information Science and the International Institute of Bibliography/International Federation for Information and Documentation (FID)«. In: *Journal of the American Society for Information* 48 (1997), H. 4, S. 289–300, hier S. 297–298; Hartmann: »Die Logik der Datenbank. Zwischen Leibniz und Google – Otlet der Weltbibliothekar«, S. 24.

45 Briet: *Qu'est-ce que la documentation*, S. 9.

46 »Un document est une preuve à l'appui d'un fait«. Ebd., S. 7.

47 »[...] tout indice concret ou symbolique, conservé ou enregistré, aux fins de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène ou physique ou intellectuel.« Ebd.

48 Vgl. Ronald E. Day: *Indexing It All. The Subject in the Age of Documentation, Information, and Data*. Cambridge, Mass./London 2014; Tourney: »Caging Virtual Antelopes«, S. 298.

exemplarischen Serie didaktischer Fragen: »Ist ein Stern ein Dokument? Ist ein Kieselstein, der von einem Bach mitgeführt wird, ein Dokument? Ist ein lebendiges Tier ein Dokument?« Ihre Antwort folgt postwendend: »Nein. Aber Fotografien und Kataloge von Sternen, Steine in einem mineralogischen Museum und katalogisierte Tiere, die in einem Zoo ausgestellt sind, sind Dokumente.«⁴⁹ Briet markiert hier den Übergang, in welchem aus ›natürlichen‹ Artefakten und Lebewesen Dokumente werden, indem ihnen ein kultureller Index verliehen wird. Den Anspruch allgemeiner Definitionen hinter sich lassend fährt sie sodann mit dem wohl markantesten Beispiel fort, das sich hier in voller Länge zu zitieren lohnt. Es folgt der Dokumentation einer Antilope:

Bewundern wir die dokumentarische Fruchtbarkeit eines einfachen Ausgangspunkts: Zum Beispiel wurde eine neue Antilopenart in Afrika von einem Entdecker gesichtet, dem es gelang, ein Exemplar zu fangen, das er für unseren Jardin des Plantes nach Europa zurückbrachte. Eine Pressemeldung macht das Ereignis durch Zeitungs- und Radiomeldungen sowie durch die Wochenschau bekannt. Die Entdeckung ist Gegenstand einer Mitteilung an die Akademie der Wissenschaften. Ein Professor des Museums erwähnt es in seinem Unterricht. Das lebende Tier wird in einem Käfig gehalten und katalogisiert (zoologischer Garten). Nach seinem Tod wird es präpariert und konserviert (im Museum). Es wird an eine Ausstellung ausgeliehen. Es wird im Kino mit Ton gezeigt. Sein Ruf wird auf Schallplatte aufgezeichnet. Die erste Monographie führt dies fort durch einen Teil mit Bildtafeln, dann eine spezielle Enzyklopädie (zoologisch), dann eine allgemeine Enzyklopädie. Die Werke werden in einer Bibliothek katalogisiert, nachdem sie im Buchhandel beworben wurden (Verlagskataloge und Bibliographie de la France). Die Dokumente werden kopiert (Zeichnungen, Aquarelle, Gemälde, Statuen, Fotos, Filme, Mikrofilme), dann ausgewählt, analysiert, beschrieben, übersetzt (dokumentarische Produktionen). Die Dokumente zu diesem Ereignis sind Gegenstand einer wissenschaftlichen Einordnung (Fauna) und einer ideologischen Klassifizierung (Klassifikation).⁵⁰

49 »Une étoile est-elle un document? Un galet roulé par un torrent est-il un document? Un animal vivant est-il un document? Non. Mais sont des documents les photographies et les catalogues d'étoiles, les pierres d'un musée de minéralogie, les animaux catalogués et exposés dans un Zoo.« Briet: *Qu'est-ce que la documentation*, S. 7.

50 »Admironons la fertilité documentaire d'un simple fait de départ: par exemple, une antilope d'une espèce nouvelle a été rencontrée en Afrique par un explorateur qui a réussi à en capturer un individu qu'il ramène en Europe pour notre Jardin des Plantes. Une information de presse fait connaître l'évènement par des communiqués de journaux, de radio, par les actualités [sic!] cinématographiques. La découverte fait l'objet d'une communication à l'Académie des Sciences. Un professeur du Muséum en fait état dans son enseignement. L'animal vivant est mis en cage et catalogué (jardin zoologique). Une fois mort, il sera empaillé et conservé (au Muséum). Il est prêté à une Exposition. Il passe en sonorisé au cinéma. Son cri est enregistré sur disque. La première monographie sert à établir partie d'un traité avec planches, puis une encyclopédie spéciale (zoologique), puis une encyclopédie générale. Les ouvrages sont catalogués dans une bibliothèque, après avoir été annoncés en librairie (catalogues d'éditeurs et Bibliographie de la France). Les documents sont recopiés (dessins, aquarelles, tableaux, statues, photos, films, microfilms), puis sélectionnés, analysés, décrits, traduits (productions documentaires). Les documents se rapportant

Gerade in ihrer weitverzweigten Länge demonstriert die Passage die Facetten dokumentarischer Produktivität und die Modulation des Index über unterschiedliche Medien hinweg. Sie stellt das Ensemble der Dokumentation dar, in dem ein Werden der Dokumente sich zuträgt und das Nachleben der Antilope als kulturelles Artefakt entsteht. Das Beispiel der Antilope beweist dabei nicht zuletzt Ähnlichkeiten zu dem, was Bruno Latour beinahe fünfzig Jahre später als »zirkulierende Referenz« beschreiben wird.⁵¹ Latours grundlegende Frage nach den Formen der Referenz, durch welche »[e]in Zeichen [...] an der Stelle eines Dings [erscheint]«⁵², ist bei Briet jedoch weniger mit analytischem, denn einem praktisch-organisatorischen Interesse gekoppelt. Ihr Anliegen bleibt die Frage, wie sich diese Referenzenwege katalogisieren und produktiv kanalisieren lassen.

Ein hierfür entscheidender, wiederholt von ihr aufgegriffener Begriff lautet »Dynamik«, mit welchem sie die stete Offenheit der dokumentarischen Profession geradezu leitmotivisch einfordert.⁵³ Im Gegensatz zu Otlets Zentralisierung geht es Briet denn auch um eine dezentrale Organisation bei gleichzeitiger Vernetzung. Schon der deutsche Bibliothekar Fritz Prinzhorn hatte nach dem Ende des »Mundaneum« in Brüssel festgehalten, dass der »Traum, eine Bibliothek zu schaffen, die das gesamte Schrifttum der Welt enthält«, ausgeträumt sei.⁵⁴ Ein Traum, der als literarische Vision zwar 1941 noch in Jorge Luis Borges' *La Biblioteca de Babel* nachwirkt, doch als tatsächliche Institution einer Totalbibliothek als ausgeträumt gilt und zum fantastischen Konstrukt vergangener Utopien mutiert.⁵⁵ Fritz Prinzhorn, selbst ein Vertreter des Dokumentarismus in Deutschland, stellt sich dagegen ebenfalls ein Netz aus »Spezialbibliotheken« vor, welche durch Leihverkehr, umfassende Katalogisierung und Auskunftsbüros das Problem von Informationsmasse und institutioneller Streuung lösen.⁵⁶ In dieser Situation liegt die Bindestelle des Netzes erneut in den Händen und Augen des »homo documentator«, welcher die Verbindungswege und Anschlüsse offenhält.

Diese Differenz in der dokumentarischen Organisationsstruktur zwischen Otlet und Briet spiegelt sich nicht zuletzt in deren Textformen wider. Briet rückt die Dokumentation als offene Frage in den Titel ihres Textes und veranschaulicht mögliche Herangehensweisen an das Problem des Dokumentierens und dessen Notwendigkeiten. Ihre Definition rückt von der allgemeinsten Verortung hin zur konkreten Anschaulichkeit und Anwendbarkeit des Begriffs vor. Otlet hingegen beschreibt in seinem

à cet évènement sont l'objet d'un classement scientifique (faune) et d'un classement idéologique (classification).« Ebd., S. 7–8.

51 Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Übers. von Gustav Rößler. 5. Aufl., Frankfurt a. M. 2015, S. 36–95.

52 Ebd., S. 78.

53 Briet: *Qu'est-ce que la documentation*, S. 31.

54 Fritz Prinzhorn: »Das Problem der Dokumentation und die Zusammenarbeit der Fachbibliographien«. In: *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 52 (1935), H. 1/2, S. 525–533, hier S. 525.

55 Dommann: »Dokumentieren: die Arbeit am institutionellen Gedächtnis in Wissenschaft, Wirtschaft und Verwaltung 1895–1945«, S. 293.

56 Prinzhorn: »Das Problem der Dokumentation und die Zusammenarbeit der Fachbibliographien«, S. 526.

2000-seitigen Manual die universelle Dezimalklassifikation in ihrer minimalsten Ordnungslogik und legt in seinem *Traité de documentation* mit gleichermaßen gründlichem wie pedantischem Organisationswillen seine Ideen dar.⁵⁷ Symbolisch aufgeladen spielt er im Untertitel mit dem Anspruch, das »livre sur le livre«, das »Buch über das Buch« verfasst zu haben.⁵⁸ Diesem steht das kaum 50-seitige Manifest von Briet gegenüber, das, in drei kurze Teile gegliedert, keine absolute Ordnungsvision, sondern eine eindeutige Frage antreibt. Deren Beantwortung ist keine endgültige, sondern eher eine stets weiterentwickelnde Konzeption dessen, was Dokumentation sein und werden kann.

Schon deutsche Zeitgenossen von Otlet bekundeten Mühe, den französischen Begriff und seine spezifische bibliothekswissenschaftliche Bedeutung ins Deutsche zu übertragen.⁵⁹ Doch als Technik und Idee findet sich die Dokumentation durchaus an anderen Stellen wieder und wandert in diverse literarische Schreibpraktiken ein. So weiß Walter Benjamin in einem Brief an Gershom Scholem 1930 nach einem Besuch in der Pariser Bibliothèque nationale von den Schwierigkeiten seiner »Passagenarbeit« zu berichten und beschreibt in dem auf Französisch verfassten Brief das problematische Verhältnis von »documentation d'une part, la métaphysique d'autre part«⁶⁰, von Dokumentation und Metaphysik seines Projekt. Benjamin sucht nach einem neuen Ansatz für seine umfangreiche Sammlung von Exzerpten. Er erhofft sich durch eine vorgeschobene »théorie de la connaissance de l'histoire«⁶¹, eine »Theorie über historische Erkenntnis«, analog der Vorrede im *Trauerspiel*-Buch, die vielversprechendste Lösung zur Organisation seiner Arbeitsmaterialien. Einige Jahre später, am 9. August 1935, berichtet Benjamin dann Scholem erneut, dass er »einige Wochen intensiver Arbeit auf der Bibliothek hinter« sich habe, welche »die Dokumentation für mein Buch sehr gefördert haben«.⁶²

Suzanne Briet leitet von 1934 bis 1954 den Salle des catalogues et bibliographies der Bibliothèque nationale, wo sie die Entwicklungen der bibliothekarischen Dokumentation vorantreibt. Sie verlegt auch die alten Kataloge und Bibliografien aus dem nur den Bibliotheksmitarbeitenden zugänglichen Magazin in den Katalograum.⁶³ Möglicherweise ist einer ihrer frühesten Besucher im Katalograum Benjamin selbst, der sich zu dieser Zeit an der Pariser Nationalbibliothek seiner »Passagenarbeit« widmet. Denn

57 Rayward: *The Universe of Information*, S. 293 u. 299.

58 Day hat darauf hingewiesen, dass trotz der medialen Weitung, die Otlet vornimmt, das Buch die zentrale metonymische Trope für alle Dokumentationsformen bleibt. Ronald E. Day: *Documentarity. Evidence, Ontology, and Inscription*. Cambridge, Mass./London 2019, S. 43.

59 Walter Schürmeyer: »Aufgaben und Methoden der Dokumentation«. In: *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 52 (1935), S. 534.

60 Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe 1925–1930, Bd. III*. Hg. von Christoph Gödde, Henri Lonitz. Frankfurt a. M. 1997, S. 503.

61 Ebd.

62 Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe 1935–1937, Bd. V*. Hg. von Christoph Gödde, Henri Lonitz. Frankfurt a. M. 1999, S. 136.

63 Maack: »The Lady and the Antelope: Suzanne Briet's Contribution to the French Documentation Movement«, S. 729.

tatsächlich tauchen die alten Kataloge bei ihm als Transmissionsmedien auf, welche die Bildlichkeit der Papierfluten neu aufquellen lassen:

Es gibt wenig in der Geschichte der Menschheit, wovon wir soviel wissen wie von der Geschichte der Stadt Paris. Tausend und zehntausende von Bänden sind einzig der Erforschung dieses winzigen Fleckens Erde gewidmet. Die echten Führer durch die Altertümer der alten Lutetia Parisorum kommen schon aus dem 16ten Jahrhundert. Der Katalog der kaiserlichen Bibliothek, der unter Napoleon III in Druck ging, enthält fast hundert Seiten unter dem Stichwort Paris und auch diese Sammlung ist bei weitem nicht vollständig. Viele der Hauptstraßen haben ihre Sonderliteratur und über Tausende der unscheinbarsten Häuser besitzen wir schriftliche Nachricht. [...] Paris ist in der sozialen Ordnung ein Gegenbild von dem, was in der geographischen der Vesuv ist. Ein drohendes gefährliches Massiv, ein immer tätiger Herd der Revolution. Wie aber Abhänge des Vesuv dank der sie deckenden Lavaschichten zu paradisischen Fruchtgärten wurden, so blühen auf der Lava der Revolutionen die Kunst, das festliche Leben, die Mode wie nirgend sonst.⁶⁴

Die Dokumentation der Kataloge bietet für Benjamin an dieser Stelle einen metaphorischen Übergang zwischen Paris als Texttopografie und der »sozialen Ordnung« der französischen Hauptstadt. Die Kataloge und Bücher der Stadt werden zu einem Zeugnis der in ihnen brodelnden revolutionären Energien, die Papierfluten zur erkalteten Lava historischer Kräfte.⁶⁵ Auf diese Weise verbindet sich die Dokumentation mit einer Schreibpraktik und einer Geschichtsvorstellung, die über ihre elementare Bildlichkeit die soziale Ordnung und die Ordnung des Wissens in Kontakt treten lässt.

Benjamins Arbeit an dem Projekt der *Passagen* bleibt unvollendet. Seine Entwürfe und Exzerpte behalten den Status von Arbeitsmaterialien, deren mögliche Ausgestaltung und Werkform keine Fixierung erfahren hat. Gerade vor diesem Hintergrund lassen sich Benjamins Überlegungen in *Ausgraben und Erinnern* berücksichtigen. Dort hält er fest, dass jener sich betrügt, »der nur das Inventar der Funde macht und nicht im heutigen Boden Ort und Stelle bezeichnen kann, an denen er das Alte aufbe-

64 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. V: *Das Passagen-Werk*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1982, S. 134.

65 In diesem Bild vermischt Benjamin verschiedene Referenztexte: von Heinrich Heines Ausspruch (»Wir tanzen auf dem Vulkan [...]«) in der *Lutetia*, einem Bericht der »Vésuviennne« als »revolutionärer Vulkan« im Rahmen der Baudelaire-Studien, sowie Belegen bei Victor Fournel (»Qu'une éruption de la butte Montmartre vienne a engloutir Paris, comme le Vésuve a englouti Pompéi, on pourra, apres quinze cents ans, retrouver sur nos enseignes l'histoire de nos triomphes militaires et celle de notre littérature«) bis zu Siegfried Kracauers *Jacques Offenbach* (»Kracauer meint »daß man auf dem Boulevard der Natur mit einer betonten Feindseligkeit begegnete ... Die Natur war vulkanisch wie das Volk«). Walter Benjamin: »Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2: *Abhandlungen*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 509–690, hier S. 597; Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. V: *Das Passagen-Werk*, S. 99 u. 550.

wahrt.«⁶⁶ Auf diese Weise problematisiert Benjamin den Akt der Dokumentation als Bestandteil eines Nachlebens des Vergangenen in der Gegenwart über dessen Fundstellen, Indizes und Spuren. Diese Ordnungsvorstellung formiert ein Denkbild zwischen Zitatfunden und eigenem Text, zwischen Dokumentation und Konstruktion eines historischen Materials, das sich schrittweise aus den »Schichten«⁶⁷ seiner Überlieferung heraus entwickeln lässt. Wie Burkhardt Lindner bemerkt, geht es in Benjamins Schreibprozess nicht um die Hebung von einzelnen Fundstücken, sondern auch um deren Weiterverwendung: Das Ausgraben führt zum sofortigen Wiedereingraben in der eigenen Schreibordnung der *Passagen*-Konvolute.⁶⁸ Benjamin dient mir an dieser Stelle als Beispiel dafür, wie sich Praktiken und Vorstellungen der Dokumentation aus dem Geist der Bibliotheken in die individuellen Schreibverfahren einprägen und mit neuen Konzepten angereichert werden können. Gegenüber Gretel Karplus (später Adorno) weiß Benjamin am 9. September 1935, als er noch in Paris weilt, vom sich allmählich herauskristallisierenden »Gradnetz der Konstruktion« seines Projekts zu berichten, welches dasjenige der »Dokumentation« schneide.⁶⁹ Dokumentation wird bei Benjamin Teil einer Schreibpraxis, deren Produktivität im Schnittpunkt mit einer literarischen Konstruktion Gestalt gewinnt.

1.2 Nach(er)leben im Archiv

Nachdem Thomas Mann 1938 in die Vereinigten Staaten emigriert ist, erhält er die Möglichkeit, als Gastdozent in den folgenden Semestern an der Princeton University Vorlesungen zu halten.⁷⁰ Bei dieser Gelegenheit widmet er sich im Mai 1940 im Rahmen eines Vortrags mit dem sprechenden Titel *On Myself* einer Episode aus seiner eigenen Vergangenheit. Es ist das Manuskript der *Buddenbrooks*, jenes Romans, für den Mann elf Jahre zuvor den Nobelpreis für Literatur erhalten hatte, das als Erzählgegenstand dient. Geschildert werden die Umstände der Niederschrift kurz vor der Jahrhundertwende, in deren Verlauf das anfänglich auf einen Umfang von 200 bis 250 Seiten angesetzte Manuskript stetig anwächst. In der Nacherzählung von Mann entwickelt »das Buch seinen eigenen Willen«⁷¹. Als doppelseitig beschriebenes Handschriftenkonvolut soll das finale Manuskript in Richtung Berlin zum Verleger Samuel

66 Walter Benjamin: »Denkbilder«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1: *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a.M. 1991, S. 305–438, hier S. 400.

67 Ebd.

68 Burkhardt Lindner: »Was ist das ›Passagen-Werk‹? Zitatfundstück und Konstruktion des memorialen Schauplatzes«. In: Bernd Witte (Hg.): *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*. Würzburg 2008, S. 63–72, hier S. 70.

69 Benjamin: *Gesammelte Briefe 1935–1937*, Bd. V, S. 170–171.

70 Vgl. Tobias Boes: *Thomas Mann's War. Literature, Politics, and the World Republic of Letters*. Ithaca 2019, S. 108–113.

71 Thomas Mann: »On Myself«. In: Mann, Thomas: *Gesammelte Werke*, Bd. XIII: *Nachträge*. Frankfurt a.M. 1975, S. 127–169, hier S. 137.

Fischer abgeschickt werden. Doch gänzlich profane Probleme holen die literarische Sendung ein:

Das Manuskript war unmöglich. Die Schreibmaschine gehörte damals noch nicht zum selbstverständlichen Handwerkszeug jeden Schriftstellers – was ich da am Postschalter ablieferte, war ein handschriftliches Konvolut, ja schlimmste aller Zumutungen an Lektor und Setzer: es war doppelseitig beschrieben! Doch nicht daran dachte der junge Autor, sondern ihn erfüllte nur die eine Angst, daß er der Post das einzige Exemplar seiner Arbeit anvertrauen sollte. Ich hatte das Manuskript ursprünglich abschreiben wollen – mit der Hand wohlgemerkt! – aber später, da der Umfang überhandgenommen hatte, darauf verzichtet. Eben weil es nur einmal vorhanden war, entschloß ich mich zu einer Postversicherung und setzte neben die Inhaltsangabe ›Manuskript‹ eine Wertsumme auf das Paket: Ich glaube gar 400 Dollar. Der Schalterbeamte lächelte ...⁷²

Die Anekdote bündelt ein vielschichtiges Sendungsproblem. Denn im Lächeln des Schalterbeamten spiegelt sich mehr als nur der Zweifel an der reichlich hochgegriffenen ›Selbsteinschätzung‹ des demonstrativ von Mann in die dritte Person distanzierenden »junge[n] Autors«. Gestellt wird in dieser Szene die überaus komplexe Frage: Was ist ein Manuskript wert?

Komplex ist diese Frage für ein so volatiles Gut wie ein Manuskript, weil sie nur auf unterschiedlichen Ebenen, von verschiedenen AkteurInnen und Zeiten her zu beantworten ist. Die Passage liefert hierfür drei Wertzuschreibungen: Zunächst die stattliche Summe von 400 Dollar – von Mann für sein amerikanisches Publikum in der Währung angepasst –, welche den augenblicklichen Wert des Bündels bestimmt und dem Textzeugen sicheres Geleit für seinen Postweg zusichert. Beim Verlag angekommen wird sodann über den literarischen »Wert und Unwert«⁷³ des Manuskripts auf Basis seiner ästhetischen Qualitäten und seiner Publizierbarkeit beraten. Fischer wird unter anderem weitreichende Kürzungen verlangen, die Mann »rundweg ablehnt«.⁷⁴ Entscheidend ist sodann die dritte Ebene, welche erst in der Berücksichtigung des Orts und der Zeit von Manns Vortrag in Princeton sichtbar wird. Denn er spricht hier retrospektiv von einem Manuskript, dessen symbolisches Kapital durch die spätere Prämierung mit dem Nobelpreis entscheidend geprägt wurde. Aufbewahrt in der Münchner Kanzlei des Juristen Valentin Heins verbrannte es jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach während eines Flugangriffs im Zweiten Weltkrieg.⁷⁵ Was materiell zerstört ist, ist jedoch nicht restlos ausgelöscht, sondern erlangt in Manns Rede ein Nachleben als Erzählung. Eine Erzählung, die Mann mit Kalkül in Princeton vorbringt. Denn während der Markt für Autografen im 19. Jahrhundert vor allem von Privatpersonen dominiert wurde und der Wert von Manuskripten an literarisches Prestige ebenso wie an deren

72 Ebd., S. 138.

73 Ebd.

74 Ebd., S. 139.

75 Vgl. Hansgeorg Blechschmid: *Thomas Mann und das Recht*. München 2004, S. 51–62.

Nachfrage gebunden war,⁷⁶ treten nun zunehmend auch institutionelle Akteure auf, die Handschriften nicht einzig wegen ihres literarischen oder symbolischen, sondern zunehmend auch wegen ihres epistemischen Wertes zu erwerben bemüht sind. Just an der amerikanischen Ostküste waren bereits in den 1930er Jahren erste Handschriftensammlungen zu Thomas Mann entstanden. Nicht nur an der Yale University, wo 1930 die »Gründung einer Dokumenten-Sammlung« zu Thomas Mann beschlossen wurde, sondern auch in Princeton, wo sich Caroline Newton um die Sammlung von Zeugnissen und Handschriften Manns bemühte, bildeten sich veritable Archive.⁷⁷ Die Sendung des Manuskripts aus dem Münchner Postamt ist damit nicht nur eine räumliche Überbrückung, sondern auch ein zeitlicher Versand in zukünftige Rezipierbarkeiten, Sammlungsmöglichkeiten und Selbsterzählungen, deren Spuren vor dem Hintergrund des zu Asche gewordenen Manuskripts an Dringlichkeit gewinnen.

Exakt diese Gefahr der möglichen Zerstörung und des drohenden Verlustes so wertvoller wie einzigartiger Manuskripte nimmt bereits Wilhelm Dilthey zum Anlass, um seiner Forderung nach Literaturarchiven noch vor der Jahrhundertwende Nachdruck zu verleihen. 1889 tritt Dilthey vor die Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur und fordert mit Verve *Archive für Literatur*. Noch im selben Jahr entsteht daraus ein Artikel für *Die Deutsche Rundschau* und Dilthey untermauert sein Anliegen durch einen weiteren, sehr ähnlich gelagerten Vortrag, in dem er die Archivforderung auf das Feld der Philosophiegeschichte überträgt.⁷⁸ Er argumentiert in seinem Plädoyer für eine neue Gedächtnisinstitution, die zwischen Bibliothek und staatlichem Archiv, als »hybride Institution«⁷⁹ eines Literaturarchivs, zur Aufbewahrung literarischer Dokumente dienen und mit der Verwaltung von Nachlässen betraut werden soll. Bereits in *Archive für Literatur* lässt er jedoch deutlich werden, dass er unter Literatur »Dichtung, wie Philosophie, Historie wie Wissenschaft«⁸⁰ begreift und insistiert darauf, dass die »Erhaltung, Sammlung und zweckmäßige Anordnung der Handschriften für das wissenschaftliche Studium der Literatur ganz unentbehr-

76 Günther Mecklenburg: *Vom Autographensammeln. Versuch einer Darstellung seines Wesens und seiner Geschichte im deutschen Sprachgebiet*. Marburg 1963, S. 11.

77 Thomas Sprecher: »Das Thomas-Mann-Archiv 1956–2006«. In: Thomas Sprecher (Hg.): *Im Geiste der Genauigkeit. Das Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich 1956–2006*. Frankfurt a. M. 2006, S. 91–302, hier S. 91; Katrin Bedenig: »Nachlass und Archive«. In: Friedhelm Marx, Andreas Blödorn (Hg.): *Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2015, S. 373–376, hier S. 373.

78 Wilhelm Dilthey: »Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie [1889]«. In: Dilthey, Wilhelm: *Gesammelte Schriften, Bd. IV: Die Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Geschichte des deutschen Idealismus*. Hg. von Hermann Nohl. 3., unveränderte Aufl., Stuttgart/Göttingen 1959, S. 555–575.

79 Knut Ebeling: »Das Unbewusste einer Bibliothek. Epistemologie, Apriori und Latenz des Literaturarchivs«. In: Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer, Bernhard Judex (Hg.): *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*. Berlin/Boston 2018, S. 103–120, hier S. 109.

80 Wilhelm Dilthey: »Archive für Literatur (1889)«. In: Dilthey, Wilhelm: *Gesammelte Schriften, Bd. XV: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Portraits und biographische Skizzen, Quellenstudien und Literaturberichte zur Theologie und Philosophie im 19. Jahrhundert*. Hg. von Ulrich Herrmann. Göttingen 1970, S. 1–16, hier S. 9.

lich« und »wissenschaftliche Erkenntnis [...] an ihre möglichst ausgiebige Benutzung schlechthin gebunden« sei.⁸¹ Diltheys *Archive für Literatur* untermauert eine materielle und empirische Grundlage zur Erforschung nicht nur von Literatur im engen, sondern von Geistesgeschichte im weitesten Sinne und entwirft eine institutionelle Voraussetzung für die Geisteswissenschaften. Daran anschließend stellt sich nicht nur die methodische Frage, wie diese Materialien geordnet werden, sondern auch von wem und für wen.⁸² Anhand dieser Konfiguration gewinnt die Frage des Nachlebens in der Dokumentation des Literaturarchivs erste Konturen.

Ich gehe im Folgenden dem Argumentationsgang von *Archive für Literatur* nach, um die damit verbundenen Akteure, Material- und Ordnungsvorstellungen zu skizzieren und nach Anschlüssen zur Thematik der Dokumentation zu fragen. Im Anschluss werde ich die Differenz von Diltheys Archivordnung des Nachlebens zu einer Vorstellung des Nachlebens im Archiv problematisieren. Den Ausgangspunkt von Diltheys Plädoyer bilden zwei Kontexte: Einerseits eine Abneigung gegen das zunehmende Ausmaß der Sammlungsleidenschaften im 19. Jahrhundert, welche in der Klage »Papier und wieder Papier!«⁸³ widerhallt und sich über den Überfluss mokiert, der bereits durch Institutionen wie Staatsarchive und Bibliotheken entstanden sei; auf der anderen Seite steht die stete Bedrohung von »Zerstörung und Zersplitterung«⁸⁴ der wertvollen, einzigartigen Artefakte, die nach sachgerechter Aufbewahrung und Konservierung verlangen. Zwischen Überfluss und Verlust spannt Dilthey seine Argumentation für die Notwendigkeit der Literaturarchive auf.

Die Hauptaufgabe solcher Archive sieht er sodann im Sammeln von Handschriften. Den Wert dieser Handschriften bewirbt Dilthey nicht nur mit nationalistischem Pathos, als Erhaltung deutschen Kulturerbes, sondern durch eine epistemologische Notwendigkeit:

Wir verstehen ein Werk aus dem Zusammenhang, in welchem es in der Seele seines Verfassers entstand, und wir verstehen diesen lebendigen seelischen Zusammenhang aus den einzelnen Werken. Diesem Zirkel in der hermeneutischen Operation entrinnen wir völlig nur da, wo Entwürfe und Briefe zwischen den vereinzelt und kühl dastehenden Druckwerken einen inneren lebensvollen Zusammenhang herstellen. Ohne solche handschriftlichen Hilfsmittel kann die Beziehung von Werken aufeinander in dem Kopfe des Autors immer nur hypothetisch und in vielen Fällen gar nicht verstanden werden. [...] Hier wie überall würde die Analyse der Werke nur zu Hypothesen führen; aber das handschriftliche Material gibt die quellen-

81 Ebd., S. 4–5.

82 Vgl. Jürgen Thaler: »Vom Rohen zum Gekochten: zur Ordnung des Nachlasses«. In: Petra Maria Dallinger, Georg Hofer, Bernhard Judex (Hg.): *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*. Berlin/Boston 2018, S. 89–102, hier S. 90.

83 Dilthey: »Archive für Literatur (1889)«, S. 15.

84 Ebd., S. 12.

mäßigen Belege, es ergießt Farbe, Wärme und Wirklichkeit des Lebens über die unzähligen wirkenden Kräfte, die hier tätig gewesen sind.⁸⁵

Dilthey trägt diese philologische Werkkonzeption mit bildhafter Emphase vor, erfüllt von der Polarität von Wärme und Kälte, von Farben der Handschrift und – so ließe sich wohl ergänzen – mechanischer Druckerschwärze. Bereits hier erscheinen die Handschriften als temporaler Überbrückungsmoment, wenn sich in ihnen eine nicht bloß hypothetische Wirklichkeit als Präsenz in die Gegenwart überführt, welche die vergangenen, »unzähligen wirkenden Kräfte, die hier tätig gewesen sind«, lebendig werden lässt. In den Papierfluten des Literaturarchivs »ergießt« sich »Farbe, Wärme und Wirklichkeit des Lebens« in die Machart eines Werkes.

Tatsächlich schließt Dilthey mit diesem Anspruch an die grafologischen Diskurse seiner Zeit an, in welchen Hand und Kopf in der Handschrift aufs Engste verfigt sind. Auf diese Weise dienen Handschriften bei Dilthey nicht nur als einzigartiges, sondern vor allem als »lebendes Dispositiv«⁸⁶ der Schrift, mit welcher das Zusammenreffen des metaphorisch aufgeladenen Gegensatzes von kalter Materie und warmem Leben und damit neue Möglichkeiten für hermeneutische Interpretationsbemühungen akzentuiert werden. Handschriften werden zu Dokumenten, die als Medien der geisteswissenschaftlichen Evidenzerzeugung eingesetzt werden. Ihre Evidenz liegt in der Funktion von »quellenmäßigen Belege[n]« und damit einer epistemischen Funktion, die erst die zentrale Chiffre des »Zusammenhangs« und des Lebens wissenschaftlich erfahrbar werden lässt. Literarische Zeugnisse und Dokumente haben bei Dilthey ein dezidiertes Primat als Handschriften und finden ihren Maßstab in einer Vorstellung des Lebens als Zusammenhang, der sich aus der Geschichte, dem Individuum und seinem artistischen Ausdruck heraus nachvollziehen lassen soll.⁸⁷

Dilthey konstituiert das Literaturarchiv vom Gegenstand der Handschrift her. Sammeln Bibliotheken literarisch Gedrucktes und zeichnen sich Staatsarchive dadurch aus, dass sie gerade nicht sammeln, sondern institutionelle Akten und Dokumente ablegen und in ihrer Registratur erhalten,⁸⁸ so sind Literaturarchive ein Hort des Sammelns literarischer und einzigartiger Zeugnisse in ihrer vitalen und eigenwilligen Ordnung. Dabei steht bei Dilthey nicht so sehr die Materialität der Handschrift selbst im Zentrum, sondern ihre Spuren, die auf das darin manifeste Leben verweisen und es erhalten.⁸⁹ Das Literaturarchiv sammelt in dieser Hinsicht nicht Dokumente, sondern

85 Ebd., S. 5–6.

86 Vgl. Armin Schäfer: »Lebendes Dispositiv. Hand beim Schreiben«. In: Cornelius Borck, Armin Schäfer (Hg.): *Psychographien*. Zürich 2005, S. 241–265.

87 Zu Diltheys Lebensbegriff und seiner Ordnungskonzeption vgl. Frithjof Rodi: »Die Verwurzelung der Geisteswissenschaften im Leben. Zum Verhältnis von ›Psychologie‹ und ›Hermeneutik‹ im Spätwerk Diltheys«. In: Rodi, Frithjof: *Diltheys Philosophie des Lebenszusammenhangs. Strukturtheorie – Hermeneutik – Anthropologie*. Freiburg/München 2016, S. 104–120, hier S. 109–110.

88 Sven Spieker: »Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs«. In: Sven Spieker (Hg.): *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin 2004, S. 7–25, hier S. 14–15.

89 Sonja Neef: *Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin 2008, S. 162.

in einem emphatischen Sinne Lebenszeugnisse.⁹⁰ Ganz ähnlich argumentiert Dilthey, wenn er die Lektüre eines gedruckten Textes auf den darin enthaltenen Ausdruck zurückbindet:

Vor mir liegt das Werk eines Dichters. Es besteht aus Buchstaben, ist von Setzern zusammengestellt und durch Maschinen gedruckt. Aber die Literaturgeschichte und die Poetik haben nur zu tun mit dem Bezug dieses sinnfälligen Zusammenhangs von Worten auf das, was durch sie ausgedrückt ist.⁹¹

Die hier akzentuierte Polarität von Druckschrift und Ausdruck ist im Falle der Handschriften für Dilthey getilgt und stattdessen der Ausdruck als handschriftliches Phänomen mit Unmittelbarkeit aufgeladen. Dilthey gehört damit einem verbreiteten Denkstil der Philologie um 1900 an: Texte werden gesammelt und rezipiert, um auf einen Sinn jenseits ihrer Schriftlichkeit zu zielen.⁹² Auf diese Weise vereint Diltheys Archivvorstellung scheinbar gegensätzliche Bedürfnisse: die Empirisierung der philologischen Grundlagenarbeit durch Archivmaterialien auf der einen Seite und einen lebensphilosophischen wie geistesgeschichtlichen Deutungshorizont jenseits der Schriftmaterialität auf der anderen Seite.⁹³

Das Literaturarchiv ist für Dilthey jener Ort, an dem Geistiges durch materielle Überreste, Leben durch nachgelassene Zeugnisse gesammelt werden kann. Doch wie funktioniert der Überlieferungsprozess solcher Dokumente? Welche Art der Dokumentation trägt sich im Literaturarchiv zu? Dilthey selbst verwendet den Begriff der Dokumentation nicht, aber er entwirft zwei Figuren, die im Archiv den Umgang mit Dokumenten prägen. Der »Literarhistoriker« fokussiert die historische Entwicklung anhand des Archivs, um darin einen Kausalnexus zu entwickeln. Vor diesem Hintergrund fordert Dilthey auch eine »Zentralstelle, die wenigstens einen Katalog der noch erhaltenen Bücher enthält«⁹⁴, um eine größere Datengrundlage für den Literarhistoriker zu schaffen. Dies ermögliche nicht nur eine »Übersicht über den noch vorhandenen Bücherbestand«, sondern auch eine empirisch-positivistische Herangehensweise

90 Ulrich Raulff: »Sie nehmen gern von den Lebendigen. Ökonomien des literarischen Archivs«. In: Knut Ebeling, Stephan Günzel (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Berlin 2009, S. 223–232, hier S. 225–226.

91 Wilhelm Dilthey: *Gesammelte Schriften, Bd. VII: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Hg. von Bernhard Groethuysen. 4. Aufl., Stuttgart 1965, S. 85.

92 Hans-Christian von Herrmann: »Sinnliche Gewissheit. Zur Psychophysik der Phantasie bei Wilhelm Dilthey und Wilhelm Scherer«. In: Cornelius Borck, Armin Schäfer (Hg.): *Psychographien*. Zürich 2005, S. 267–277, hier S. 269.

93 Vgl. Tom Kindt, Hans-Harald Müller: »Dilthey gegen Scherer. Geistesgeschichte contra Positivismus. Zur Revision eines wissenschaftshistorischen Stereotyps«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), H. 4, S. 685–709.

94 Dilthey: »Archive für Literatur (1889)«, S. 3.

in Form »messende[r] Betrachtung[en]«,⁹⁵ die durch das Literaturarchiv auch den Bereich der Manuskripte umfassen soll.

Die andere Figur ist der »Ästhetiker«, der »den Körper der Literaturhistorie zu zergliedern«⁹⁶ weiß und die Entwicklung von Poetik und Einbildungskraft nachzeichnet. Dieser Anspruch verlangt vom Ästhetiker, »den intimsten Einblick in das Leben des Dichters« zu erlangen, der sich einzig dank der Handschriften einstellt: »[E]r muß bei ihm in seiner Werkstatt sitzen.«⁹⁷ Mit den zwei Figuren und den beiden Ansprüchen einer distanzierenden Vermessung und einer Philologie der Intimität verdeutlichen sich die Versprechen der Dokumentation, die Dilthey an das Literaturarchiv knüpft. Das Literaturarchiv soll die Zusammenführung dieser gegensätzlichen Betrachtungsweisen zu einem »Ganzen« ermöglichen, wie es Dilthey zwei Jahre vor dem Archivplädoyer 1887 in *Die Einbildungskraft des Dichters. Grundsteine einer Poetik* formuliert:

Durchsichtig pulsiert gleichsam das schaffende Leben, das sie hervorbrachte, in den dichterischen Werken. Vielfach kann noch in ihrer Gestalt das Gesetz ihrer Bildung erfaßt werden. Indem nun unsere Beobachtungen über dichterisches Schaffen und die ihm verwandte ästhetische Empfänglichkeit sowie die Zeugnisse über diese Vorgänge uns gegenwärtig sind, indem wir die so erlangten psychologischen Einsichten alsdann in die äußere Geschichte der Ausbildung von Dichtungen übertragen, indem wir endlich die fertige durchsichtige Gestalt der Dichtungen zergliedern und hierdurch die Einsicht in die Genesis vervollständigen und bestätigen: eröffnet sich auf diesem Gebiet eine hinreißende Ansicht; hier vielleicht wird es zuerst gelingen, eine Kausalerklärung aus den erzeugenden Vorgängen durchzuführen; die Poetik scheint unter Bedingungen zu stehen, welche vielleicht ihr zuerst die innere Erklärung eines geistig-geschichtlichen Ganzen nach kausaler Methode ermöglichen.⁹⁸

Von der Intimität, die sich bei der »Einsicht in die Genesis« ergibt, führt ein analytischer Anspruch zu Kausalbestimmungen, die bis zur Erklärung eines »Ganzen nach kausaler Methode« erweitert werden. Entscheidend ist hierbei die epistemische Konfiguration zu Beginn: »Durchsichtig« sind die Schriften, welche den Blick auf das »schaffende Leben« ihrer Entstehung freigeben. Ein solcher »Transparenztraum« zeichnet sich, wie Manfred Schneider es beschrieben hat, durch das Verlangen aus,

95 Ebd. Diltheys Begriff der Messtechnik steht, wie Bernhard Siegert argumentiert, in scharfer Konkurrenz zu den Ingenieurwissenschaften und ihren technischen Vermessungsapparaturen. Bernhard Siegert: »Das Leben zählt nicht. Natur- und Geisteswissenschaften bei Dilthey aus mediengeschichtlicher Sicht«. In: Claus Pias (Hg.): *[Me'dien]f. Dreizehn Vorträge zur Medienkultur*. Weimar 1999, S. 161–182, hier S. 166 u. 178.

96 Dilthey: »Archive für Literatur (1889)«, S. 7.

97 Ebd., S. 6.

98 Wilhelm Dilthey: »Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik (1887)«. In: Dilthey, Wilhelm: *Gesammelte Schriften, Bd. VI: Die Geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Zweite Hälfte: Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik*. Hg. von Georg Misch. 4. unveränderte Aufl., Stuttgart/Göttingen 1958, S. 103–241, hier S. 125.

dass sich »eine Wahrheit lesen lasse, die mehr ist als vergänglichste Schrift«⁹⁹, sondern überliefertes Leben. In den Dokumenten des Literaturarchivs gewinnt dieser Traum einen institutionellen Rahmen. Die doppelte Bearbeitung durch Ästhetiker und Literaturhistoriker eröffnet zuletzt die »hinreißende Ansicht« der Entwicklungsgesetze von Geschichte und Individuen, die sich als »Nachlassphilologie«¹⁰⁰ im Archiv begründet.

Doch wie entsteht die Ordnung eines Nachlasses bzw. wie ordnet das Literaturarchiv einen Nachlass? Für Dilthey erhalten die Archivare ihre Direktive durch eine spezifische Beziehung zu ihrem Gegenstand. Denn

aus der Natur des Nachlasses bedeutender Schriftsteller wird der Charakter und das Gesetz der Archive sich entwickeln, die ihnen gewidmet sind. Ein eigener Geist muß in den Räumen wehen, die das vertrauliche und intime Leben der ersten Schriftsteller unseres Volkes umschließen; eine eigene Art von Beamten muß für solche Archive sich ausbilden. Das ist eben der Begriff von Archiven, daß die eigentümliche Natur der Anordnung und Benutzung einen bestimmten Charakter aufdrücken.¹⁰¹

Dilthey folgt hier einem Ordnungsverständnis des Archivs im Bild einer eigenständig gewachsenen, »organischen« Ordnung, die archiviert und erhalten wird.¹⁰² Seine Argumentation entwickelt aus dieser »Natur des Nachlasses« ein spezifisches Versprechen der Dokumentation: den Erhalt einer ursprünglichen, zusammenhängenden, natürlichen Ordnung des Lebens. Dies ermöglicht einen epistemologischen Zugang, den Dilthey an anderer Stelle als »Nacherleben« entwirft: »Auf Grundlage dieses Hineinversetzens, dieser Transposition entsteht nun aber die höchste Art, in welcher die Totalität des Seelenlebens im Verstehen wirksam ist – das Nachbilden oder Nacherleben.«¹⁰³ Die epistemologische Konfiguration des Literaturarchivs lässt sich mit diesem Konzept des Nacherlebens verknüpfen. Blickt man derart auf Diltheys Archivordnung, so erscheint sie wesentlich auf die schwer greifbaren Kategorien des Lebens und des Ausdrucks fokussiert, die jedoch in der Institution des Literaturarchivs ihre materielle Grundlage finden, um das philologische Nacherleben eines Werks zu er-

99 Manfred Schneider: *Transparenztraum. Literatur, Politik, Medien und das Unmögliche*. Berlin 2013, S. 302.

100 Vgl. Tom Kindt: »Nachlassphilologie um 1900. Wilhelm Diltheys Archive für Literatur«. In: Kai Sina, Carlos Spoerhase (Hg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Göttingen 2017, S. 332–345.

101 Dilthey: »Archive für Literatur (1889)«, S. 8.

102 Heinrich Otto Meisner reflektiert 1955 das Material des Literaturarchivs als »organisch erwachsenes Schriftgut«, um damit die spezifische Position des Literaturarchivs zwischen Bibliotheken und Archiven zu charakterisieren. Vgl. Heinrich Otto Meisner: »Archive, Bibliotheken, Literaturarchive«. In: *Archivalische Zeitschrift* 50/51 (1955), S. 167–183, hier S. 180–181. Zur damit verbundenen Vorstellung des Archivkörpers vgl. Mario Wimmer: *Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft*. Konstanz 2012.

103 Dilthey: *Gesammelte Schriften, Bd. VII: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften.*, S. 214.

möglichen. Jedoch war Dilthey an praktischen Fragen der Nachlassverwaltung und -archivierung nicht sonderlich interessiert. Die direkt im Anschluss an die Archivbeiträge gegründete Literaturarchiv-Gesellschaft unter der Leitung von Heinrich Meisner wurde von ihm kaum wahrgenommen.¹⁰⁴ Doch um dieses Desinteresse zu verstehen, lohnt sich ein Blick auf die zeitlichen Umstände und das Publikum von Diltheys Vortrag.

Durch den Tod der letzten Goetheerben 1885 wurde dessen Nachlass nach Weimar verlegt. Im Jahr 1889 wird er um denjenigen von Friedrich Schiller erweitert, womit Weimar geradezu ein Nachlassmonopol auf das für das 19. Jahrhundert so zentrale Klassikerduo besitzt. Archivare aus Weimar waren 1889 auch bei Diltheys Vortrag anwesend.¹⁰⁵ Diese Institutionalisierung des Goethe- und Schiller-Archivs ist nicht zuletzt aus Goethes eigenen Praktiken des Sammelns und Dokumentierens hervorgegangen. Ernst Robert Curtius hat in einem grundlegenden Aufsatz zu *Goethes Aktenführung* vorgeführt, wie Goethes »Behandlung von Verwaltungsgeschäften [...] ihm das Modell und die Technik für die Organisation seiner persönlichen Existenz« bot.¹⁰⁶ In *Das Archiv des Dichters und Schriftstellers* von 1823, publiziert in *Kunst und Altertum*, reflektiert Goethe diese Verwaltungstechniken des Selbst in Bezug auf ein philologisches Projekt: die Erstellung einer Werkausgabe. Die gesammelten Materialien, gedruckt wie handschriftlich, seine Tagebücher, Notizen und Briefe, werden nun zum Gegenstand einer Werkpolitik. Dies verdeutlicht nicht nur die prospektive Sichtweise, die Goethe für sein eigenes Material entwickelt, sondern auch eine gemeinschaftliche Anstrengung. Ein junger und frischer Helfer, wie Goethe ihn beschreibt, ist an diesem Prozess beteiligt. Es handelt sich um Friedrich Theodor David Kräuter, Goethes Privatsekretär, der als Bibliothekar ausgebildet wurde. Ziel der Zusammenarbeit von Autor und Bibliothekar ist es, den Nachlass nicht bloß zu verwalten, sondern ihn für die weitere Nutzung vorzubereiten und vor möglichem Missbrauch in Schutz zu nehmen. Der Nachlass Goethes soll also nicht nur überliefert werden, sondern eine Ordnung erhalten:

Dieses Geschäft [die Vorbereitung der Werkausgabe, L. K.] ist nun vollbracht; ein junger, frischer in Bibliotheks- und Archivgeschäften wohlbewandeter Mann hat es diesen Sommer über dergestalt geleistet, daß nicht allein Gedrucktes und Ungedrucktes, Gesammeltes und Zerstreutes vollkommen geordnet beysammen steht, sondern auch die Tagebücher, eingegangene und abgesendete Briefe in einem Archiv beschlossen sind, worüber nicht weniger ein Verzeichniß, nach allgemeinen

104 Hans-Harald Müller, Mirko Nottscheid: »Dilthey und einige Folgen. Die Berliner Literaturarchiv-Gesellschaft und die Idee archivalischer Sammlungen im Ausgang des 19. Jahrhunderts«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 45 (2020), H. 2, S. 370–385, hier S. 374 ff.

105 Jürgen Thaler: »Zur Geschichte des Literaturarchivs. Wilhelm Diltheys ›Archive für Literatur‹ im Kontext«. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 55 (2011), S. 361–374, hier S. 364–365.

106 Ernst Robert Curtius: »Goethes Aktenführung«. In: Curtius, Ernst Robert: *Kritische Essays zur europäischen Literatur*. 2. erw. Aufl., Bern 1954, S. 57–69, hier S. 62.

und besondern Rubriken, Buchstaben und Nummern aller Art gefertigt, vor mir liegt, so daß mir sowohl jede vorzunehmende Arbeit höchst erleichtert, als auch denen Freunden, die sich meines Nachlasses annehmen möchten, zum Besten in die Hände gearbeitet ist.¹⁰⁷

Man kann in dieser Herangehensweise den Wunsch erkennen, die undurchsichtigen Materialien und Dokumente, Briefe und Entwürfe für die Zukunft transparent und adressierbar zu machen. Das bedeutet, Dokumente zu erschließen und zu ordnen. In diese Arbeit wird die zukünftige Rezeption und Bearbeitung der Bestände eingeschlossen. In die Hände jener zu arbeiten, die in Zukunft sich mit dem Nachlass beschäftigen, bedeutet, mit den eigenen wie den dienenden Händen Kräuters die Bearbeitungsweisen der Zukunft zu antizipieren und durch Erschließung und Verzeichnisse ihre Wege zu bahnen.

Goethe gilt weder als erster Autor mit einer solchen Nachlassordnung noch als erster mit einem Nachlassbewusstsein. Aber er ist eine zentrale Figur, die beides miteinander vereint und mit weitreichender Wirksamkeit bündelt. Dazu passend war Goethe auch ein umtriebiger Autografensammler.¹⁰⁸ Damit steht er in Kontrast zu Friedrich Schillers Umgang mit Handschriften, dessen Manuskripte aufgeteilt und zerstreut wurden.¹⁰⁹ Im 19. Jahrhundert bekamen Besucher von Schillers Geburtshaus in Marbach bisweilen zerschnittene Stücke seiner verbliebenen Manuskripte und Briefe als Andenken. Vor diesem Hintergrund entdeckt Dilthey in Goethe einen Modellfall der Nachlassordnung, der in den verlorenen, zerstörten oder verschachtelten Nachlässen wie demjenigen Schillers sein grimmiges Gegenstück findet. In diesem Narrativ Diltheys tritt auch Immanuel Kant als Kronzeuge auf, mit dessen unvollständigem Nachlass er sich als Herausgeber von dessen Werken in jener Zeit selbst beschäftigt.¹¹⁰ Der Kant-Nachlass wird zum gehandelten Spekulationsobjekt, zum zerstreuten und in großen Teilen verlorenen Mahnmal einer Sorglosigkeit im Umgang mit geistesgeschichtlichen Dokumenten. Dilthey zeichnet in seinem Archivplädoyer für die Philosophie das Bild noch drastischer, indem er von einem Gewürzhändler zu

107 Johann Wolfgang Goethe: »Archiv des Dichters und Schriftstellers«. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 21: Ästhetische Schriften 1821–1824. Über Kunst und Altertum III–IV*. Hg. von Stefan Greif, Andrea Ruhlig. Frankfurt a. M. 1998, S. 396–398, hier S. 398.

108 Vgl. auch Sebastian Böhmer: »Die Magie der Handschrift. Warum Goethe Autographe sammelte«. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* (2011), H. 5, S. 97–110; Mecklenburg: *Vom Autographensammeln. Versuch einer Darstellung seines Wesens und seiner Geschichte im deutschen Sprachgebiet*, S. 22 u. 35 ff.

109 Vgl. Ulrich von Bülow: »Der Nachlass als materialisiertes Gedächtnis und archivarische Überlieferungsform«. In: Kai Sina, Carlos Spoerhase (Hg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Göttingen 2017, S. 75–91, hier S. 77.

110 Thaler: »Zur Geschichte des Literaturarchivs. Wilhelm Diltheys ›Archive für Literatur‹ im Kontext«, S. 372.

berichten weiß, der die Papiere Kants zum Einpacken von Heringen und Kaffeebohnen genutzt habe.¹¹¹ Die Lebenspapiere verlöschen als Altpapier.

An dieser Stelle lässt sich die Frage reformulieren: Was bedeutet Dokumentation in einem Literaturarchiv? Oder: Was bedeutet es, Literatur zu dokumentieren? Dilthey referiert wie gesagt nicht direkt die Begrifflichkeit der Dokumentation, aber er umkreist wesentlich Problemhorizonte ihrer Emergenz. Das Literaturarchiv wird für ihn zum zentralen Ort, an dem Geisteswissenschaften im emphatischen Sinne noch Werke nacherleben können. Doch um 1900 erlebt der Begriff des Nachlebens eine Prägung, welche Diltheys Vorstellung des Nacherlebens kritisch erweitert. Entlehnt aus dem ethnologischen und anthropologischen Konzept des »survivals«, welches die Überreste früherer kultureller Praktiken, Symbole oder Artefakte umfasst, entwickelt der Begriff des Nachlebens selbst ein eigentümliches Nachleben als kultur- wie kunstwissenschaftliche Denkfigur bei Aby Warburg und Walter Benjamin. So nimmt Warburg in seinen kunsthistorischen Überlegungen zum Nachleben der Antike im Spiegel großangelegter Materialstudien die historischen Transformationen von Ausdrucksformen und Bildelementen in den Blick. Eine Arbeit, die, wie Warburg selbst bemerkt, einzig vor dem Hintergrund eines wohlorganisierten Materialfundus in Bibliotheken sowie den »Stimmen der Abgeschiedenen«¹¹² in Archiven möglich sei, wobei auch seine eigene Sammlungstätigkeit und die spätere Gründung der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek in Hamburg Bestandteile dieses Denkstils bilden.¹¹³ Auf ähnliche Weise dient Walter Benjamin 1937 der marxistische Kunsthistoriker Eduard Fuchs als Figuration eines Sammlers, der in der »Fülle seiner Dokumentation«¹¹⁴ einen historischen Zugang zum Nachleben seiner Gegenstände ermittle: »Das Werk der Vergangenheit ist ihm nicht abgeschlossen.«¹¹⁵ Als unabgeschlossene Ver-

111 Dilthey: »Archive für Literatur (1889)«, S. II; Dilthey: »Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie [1889]«, S. 568.

112 »Florenz, die Geburtsstätte moderner selbstbewußter städtisch-kaufmännischer Kultur, hat uns nicht nur die Bilder längst Verstorbener in einziger Fülle und packender Lebendigkeit erhalten; in hunderten gelesener und in den tausenden ungelesener Urkunden des Archivs leben auch die Stimmen der Abgeschiedenen noch, und historische Pietät vermag den unhörbaren Stimmen wieder Klangfarbe zu verleihen, wenn sie die Mühe nicht scheut, die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild wieder herzustellen.« Aby Warburg: »Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum«. In: Warburg, Aby: *Gesammelte Schriften. Erste Abteilung, Bd. I.1: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Reprint der von Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougemont edierten Ausgabe von 1932. Neu herausgegeben von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin 1998, S. 89–126, hier S. 96.

113 Vgl. Aby Warburg: »Vom Arsenal zum Laboratorium (1927)«. In: Warburg, Aby: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*. Hg. von Martin Tremml, Perdita Ladwig, Sigrid Weigel. Frankfurt a. M. 2010, S. 683–694, hier S. 685–686 u. 690. Zur Arbeitsgrundlage und Denkfigur von Bibliothek und Archiv bei Warburg vgl. Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, S. 45–48 u. 57.

114 Walter Benjamin: »Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 465–505, hier S. 491.

115 Ebd., S. 477.

gangenheit erlaubt der historische Gegenstand »den Einschluß einer Vergangenheit in die Textur der Gegenwart«. ¹¹⁶ Bei allen Differenzen in den Gegenständen Benjamins und Warburgs lässt sich doch die Denkfigur des Nachlebens als ein Verbindungsglied situieren. Im Nachleben tritt für beide eine temporale Konfiguration zutage, in welcher die klare Unterscheidung von Vergänglichkeit und Überzeitlichkeit, von Bewusstem und Unbewusstem, von Bewahrung und Veränderung, ja von Leben und Tod aufgetrennt wird und stattdessen die latente Schwellenkonstellation eines Nachlebens aufscheint. ¹¹⁷

Während Diltheys Nacherleben an einem Subjekt und dessen Leben ausgerichtet ist, entzündet sich Nachleben um 1900 entlang von Materialien, Formen und Objekten, die in den Augen und Händen der Nachwelt eine neue und unabsehbare Bedeutungsebene gewinnen. Wenn Diltheys Nacherleben auf eine Durchdringung hin zu einem vereinenden »Lebenszusammenhang« zielt, so erscheint das Nachleben gerade als eine produktive Differenz von Zeitebenen, durch welche hindurch sich neue Sinnmöglichkeiten eröffnen. Die Möglichkeiten des Alterns, Verschwindens und Verlöschens bilden die Voraussetzung für eine solche Idee dieses Nachlebens. Wie Carlos Spoerhase und Kai Sina festhalten: »Der Nachlass ist, kulturhistorisch gesehen, ein zentraler Ort einer in sich selbst spannungsgeladenen Posteritätspräzeption: Einerseits ist der Nachlass für den Nachlasser der Ort einer Ohnmacht, eines vollständigen Steuerungsverlusts, andererseits ist er der Ort von Versuchen, das eigene Nachleben zu verwalten.« ¹¹⁸ Nachleben selbst umfasst Entwicklungs- und Deutungsmöglichkeiten des Nachlasses, an denen Verwaltungsanspruch und Steuerungsverlust, Macht und Ohnmacht aufeinandertreffen.

Diese Sichtweise auf das Nachleben ist keineswegs auf Benjamin und Warburg beschränkt. Für den jungen Bertolt Brecht zeigt sich in Goethe jene von rigorosem Willen zur Administration gezeichnete Figur, die für Dilthey zur Idealfigur des Archivautors avancierte und die Walter Benjamin als »Kanzlist des eigenen Innern« ¹¹⁹ beschrieben hat. Brecht formuliert es ähnlich: »Er ordnete Gefühle.« (BFA 2I, 69) Dieser Ordnungswille schlägt sich für Brecht in der materiellen Überhöhung von Goethes

116 Ebd., S. 479.

117 »Warburg und Benjamin suchen in ihren Ursprungergründungen nach Formen, in denen der Konflikt mit dem Alten im geschichtlichen Neuerungsprozeß sichtbar wird. Die Gemeinsamkeit von Warburgs Mnemosyne-Atlas, dem Bilderatlas zum ›Nachleben der Antike‹, und Benjamins Passagen-Werk, das als ›Geschichtsphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts‹ konzipiert war, läßt sich demnach in der Intention erkennen, anhand von epochalen Modernisierungsschritten über die Voraussetzungen der Moderne überhaupt aufzuklären.« Cornelia Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Berlin 2004, S. 40. Vgl. Weidner: »Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin«; Treml: »Warburgs Nachleben. Ein Gelehrter und (s)eine Denkfigur«.

118 Kai Sina, Carlos Spoerhase: »Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung«. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 23 (2013), H. 3, S. 607–623, hier S. 623.

119 Walter Benjamin: »Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen. Auswahl und Einleitungen von Detlef Holz«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. IV.1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1991, S. 149–233, hier S. 211.

Materialien nieder: »Seine Abfälle sammelte er mit Ehrfurcht.« (BFA 21, 69) In diesem Urteil lässt sich jedoch mehr erkennen als bloß die polemische Volte des jungen Dandy gegen die Kanonisierungseffekte des 19. Jahrhunderts und ihre aufkeimende Archivierungs- und Sammlungsleidenschaft.¹²⁰ Denn in seinem 1929 verfassten Gedicht *Über die Bauart langdauernder Werke* fokussiert Brecht die Frage, was einem Werk eigentlich Dauer verleihen kann. Nicht Vollkommenheit, sondern Unabgeschlossenheit, so die Pointe, ermögliche dem Werk ein Nachleben: »Wie lange / Dauern die Werke? So lange / Als bis sie fertig sind. / Solange sie nämlich Mühe machen / Verfallen sie nicht.« (BFA 14, 34) Dass gerade hier das Widerständige als Werkqualität hervorgehoben wird, spiegelt sich in der Begriffswahl. Nicht zu verfallen, umfasst nicht nur ein temporales Moment des Überdauerns, sondern auch das Verfallen an eine Denkrichtung oder Deutung. Brecht vermeidet dadurch an dieser Stelle, wie auch im Folgenden, den Begriff des Zerfallens. Denn es geht nicht um eine romantische Werkästhetik des Fragmentarischen, die an eine nostalgische Faszination für Überreste und Ruinen vergangener Kulturen anschließen würde. Eher wird die aktive Übertragungssituation eines Umarbeitens etabliert, die Brecht durch die Verwendung des Begriffs »Einfallen« im weiteren Verlauf des Gedichts unterstreicht:

Die zur Vollständigkeit bestimmten
Weisen Lücken auf
Die langdauernden
Sind ständig am Einfallen
Die wirklich groß geplanten
Sind unfertig.

Unvollkommen noch
Wie die Mauer, die den Efeu erwartet
(Die war einst unfertig
Vor alters, vor der Efeu kam, kahl!)
[...]

Gehe nie vor, ohne zuvor
Zurückzugehen der Richtung wegen! (BFA 14, 35–36)

Gerade im Zurückgehen liegt die Möglichkeit eines anderen Fortgangs. Das »langandauernde Werk« eröffnet nämlich das »Einfallen« als Möglichkeit für Neues und hält Lücken offen. Einfallen bezeichnet hier den Einfall, die fortlaufende und zukünftige Inventio im Werk durch neue Ideen.

120 Zum Verhältnis von Archiv und Abfall bzw. Deponie vgl. Magnus Wieland: »Ablagekulturen. Interdependenzen zwischen Archiv und Deponie«. In: David-Christopher Assmann (Hg.): *Narrative der Deponie: Kulturwissenschaftliche Analysen beseitigter Materialitäten*. Wiesbaden 2020, S. 149–166.

Der Begriff des Nachlebens erscheint mir an dieser Stelle fruchtbare Anschlusspunkte zu liefern, um Verfahren der Dokumentation wie auch der Archivierung literarischer Dokumente in einem zeitlichen Horizont von Überlieferungs- und Transformationsprozessen zu problematisieren. Diese Engführung bietet sich an, um im Folgenden die Thematik der Dokumentation vom Feld institutioneller Organisation auf dasjenige literarischer Praktiken und Formate zu verlagern. Ich nutze die hier vorgebrachte Konzeption des Nachlebens, um nach den Verfahren und den wie von Brecht vorgebrachten Werkkonzepten in ihrer jeweils beanspruchten, »lang anhaltenden« Dauer zu fragen. Ihr Einfallen und ihre Zufälligkeiten, Leerstellen und Unberechenbarkeit wie auch ihre möglichen Sinnerweiterungen, -entfremdungen und -verengungen stellen einen entscheidenden Horizont für literarische Dokumentationsverfahren dar. Damit widme ich mich im folgenden Kapitel der Frage, wie das Verwalten und Organisieren literarischer Dokumente sich konzeptionell, aber auch praktisch bereits zu Lebzeiten in Schreib- und Publikationsprozessen niederschlägt und auf welche Weisen Verfahren der Dokumentation an der Denkfigur eines Nachlebens mitwirken.

2 Druck der Dokumentation

Als 1932 der hundertste Todestag Goethes ansteht, formieren sich an verschiedenen Orten in Deutschland kleine und große Ausstellungen sowie prunkvolle Gedächtnisfeiern für den Weimarer Klassiker.¹²¹ Auch in Paris findet im Oktober und November eine Retrospektive statt, die mit rund 800 Exponaten bestückt ist.¹²² Dass diese Ausstellung nicht in einem der renommierten Museen an der Seine-Metropole, sondern in den Räumlichkeiten der Bibliothèque nationale stattfindet, verlangt dem Kritiker Ehrhard Göpel 1933 eine Einordnung für das deutsche Lesepublikum ab: »Wenn eine kostbare Handschrift, ein für die Geistesgeschichte der Nation wichtiges Manuskript in den Besitz der Bibliothèque nationale gelangt ist, geht ein Aufatmen durch die Reihen der französischen Intellektuellen, es ist ein fast symbolischer Vorgang, als ob nun erst die Nation ganz von ihrem eigensten Gut Besitz genommen hätte.«¹²³ Dass nun auch Goethe an diesem geradezu mit sakraler Integrität aufgeladenen Ort nationaler Kulturpolitik ausgestellt wird, sei folglich zu begrüßen, denn hier werde den »täglichen Besuchern der Bibliothek« im Zusammenspiel von »Dokument und Kunstwerk« – im Zusammenspiel von »Lesen und bildhaftem Sehen« – ein einzigartiger Zugang zum deutschen Klassiker eröffnet: Der Ausstellungsraum mit seinen Dokumenten und Zeugnissen eröffne den »Lebensraum Goethes«.¹²⁴

Goethes Nachleben wird in solchen Ausstellungen wie in kulturpolitischen Gedenkfeiern beschworen. Auch Paul Valéry hält anlässlich des Goethe-Jubiläums 1932 eine Rede an der Sorbonne und bemerkt die schier »unübersteigbare Fülle an Schriften, die diese Jahrhundertfeier hervorgerufen hat« wie auch die »verblüffende Menge von Dokumenten und Urteilen, die Zahl der Ideen und Thesen, die allerwärts erscheinen [...] und das wieder in Bewegung bringen, was im Wasser des Spiegels der Zeit ruhte«.¹²⁵ Doch er erblickt in dieser wiederaufkeimenden Beschäftigung nicht nur eine erfreuliche Auseinandersetzung mit Goethe, die »in den [gegenwärtigen] Geistern

121 Vgl. Stefan Hüpping: »Zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Weimarer Ausstellungspläne im Goethe-Jahr 1932«. In: Hellmut Seemann, Thorsten Valk (Hg.): *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik*. Göttingen 2012, S. 171–186, hier S. 181–184.

122 Charles Andler, Henri Moncel: *Goethe 1749–1832. Exposition organisée pour commémorer le centenaire de la mort de Goethe*. Paris 1932.

123 Erhard Göpel: »Goethe-Ehrung in Paris. Die Ausstellung in der Bibliothèque nationale«. In: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 32 (1933), H. 1, S. 34–36, hier S. 34–35.

124 Ebd., S. 35.

125 Paul Valéry: »Rede zu Ehren Goethes«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 3: Zur Literatur*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1989, S. 121–139, hier S. 122. »Mais encore, la circonstance la plus inquiétante à mes yeux, et celle où je m'embarasse peut-être le plus péniblement, est cette abondance insurmontable des écrits que l'occasion a fait produire, la quantité éblouissante de documents et de jugements, le nombre des idées et des thèses qui paraissent de toutes parts, et qui viennent à chaque instant enrichir l'image de Goethe, déjà formée depuis un siècle, et agiter ce qui reposait dans l'eau du miroir du Temps.« Paul Valéry: »Discours en l'honneur de Goethe«. In: Valéry, Paul: *Cœuvres I*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1957, S. 531–553, hier S. 532.

sehr viele vernachlässigte Fragen wieder aufleben« lässt, sondern auch eine moderne Neugier, wie die »wahrhafte Arbeit seines Geistes [la véritable opération de son esprit]« verstanden werden kann.¹²⁶ Fünf Jahre später greift Valéry diese Frage erneut auf. Als der Leiter der Bibliothèque nationale Julien Cain 1937 ihm das Projekt eines Literaturmuseums vorschlägt, will er Valéry den Ausstellungsteil zu den »Expressions de la Pensée« anvertrauen. Die Ausdrucksformen des Denkens sollen sicht- und lesbar werden, indem der Prozess der geistigen Arbeit dokumentiert und ausgestellt wird. Hierbei ist es nicht nur die Darbietung von Büchern, die Materialität und Geschichte des Buches »in all seinen Zuständen der Fabrikation, also Papier, Tinte, Drucktypen, Satz und Druck, Illustration und Einband«, sondern vor allem die »Vorgeschichte« entlang der »Ursprungsmanuskript[e]«, die für Valéry an Wichtigkeit gewinnt.¹²⁷ Dadurch »am Tisch des Schriftstellers das Dokument des ersten Akts seiner geistigen Anstrengung zu erfassen« und die »Graphik seiner Antriebe« nachzuverfolgen, wird zum hochgesteckten Ziel seiner Ausstellungsambitionen.¹²⁸ Durch Dokumentation und kuratierte Exposition der Arbeitsmaterialien soll der Schreibprozess als Arbeit sinnlich erfahrbar werden: »Es war vielleicht nicht schlecht, in einer vom Begriff der meßbaren Arbeit beherrschten Epoche das Vorhandensein und die Würde einer Arbeit ohne Maß ganz sinnlich erfaßbar zu machen.«¹²⁹

Die sinnliche und sinnhafte Vermessung einer Arbeit ohne Maß stellt sich um und nach 1900 weit über Valéry hinaus als ein Problem der Literatur dar. Zwischen marktformiger Professionalisierung und dem Selbstverständnis freien Schriftsteller-tums entwickelt sich das für moderne Autorschaft prägende »Spannungsfeld aus

126 Valéry: »Rede zu Ehren Goethes«, S. 123; Valéry: »Discours en l'honneur de Goethe«, S. 533.

127 Paul Valéry: »Vorstellung eines ›Museums der Literatur‹«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 6: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 458–463, hier S. 459 f. »Ceux dont la tâche difficile fut de rechercher les moyens d'exposer tout ceci, s'accordèrent d'abord sur l'impossibilité. Rien de plus simple, sans doute, que de montrer des livres. On l'a fait: on en a mis à la disposition du public: on a exposé aussi l'histoire du livre, – je veux dire tous les états de sa fabrication: papier, encre, types, composition et tirages, illustration et reliure. Mais ce n'est point l'histoire du livre qui pouvait nous embarrasser. C'était, toute mystérieuse et irréductible à des idées claires et distinctes, ce que l'on peut nommer sa *préhistoire*: le travail intérieur dont l'ouvrage est le terme.« Paul Valéry: »Présentation du ›musée de la littérature‹«. In: Valéry, Paul: *Œuvres II*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1960, S. 1145–1149, hier S. 1146.

128 Valéry: »Vorstellung eines ›Museums der Literatur‹«, S. 460. »C'est alors que nous avons songé à remonter au plus près de la pensée et à saisir sur la table de l'écrivain le document du premier acte de son effort intellectuel, et comme le graphique de ses impulsions, de ses variations, de ses reprises, en même temps que l'enregistrement immédiat de ses rythmes personnels, qui sont la forme de son régime d'énergie vivante: *Le Manuscrit original*, le lieu de son regard et de sa main, où s'inscrit de ligne en ligne le duel de l'esprit avec le langage, de la syntaxe avec les dieux, du délire avec la raison, l'alternance de l'attente et de la hâte, – tout le drame de l'élaboration d'une œuvre et de la fixation de l'instable.« Valéry: »Présentation du ›musée de la littérature‹«, S. 1146–1147.

129 Valéry: »Vorstellung eines ›Museums der Literatur‹«, S. 461. »Il était bon, peut-être, dans une époque dominée par la notion de travail mesurable, de rendre très sensible l'existence et la dignité du travail qui n'a pas de mesure.« Valéry: »Présentation du ›musée de la littérature‹«, S. 1147.

profanem bürgerlichem Beruf und selbstüberhörender geistiger Berufung«. ¹³⁰ Eine zentrale Frage ist hierbei, unter welchen Bedingungen Schreiben überhaupt als Arbeit aufgefasst wird und welche Maßstäbe dabei zum Einsatz kommen oder abgelehnt werden. In diesem Kontext wird Dokumentation zum Versprechen, den Umständen wie auch den Eigenheiten dieser Arbeitsform nachzugehen und sie in ein neues Licht zu rücken. Im Folgenden gehe ich den medialen und narrativen Verfahren nach, mit welchen Texte und Arbeitsmaterialien literarisch reflektiert, erzählt und dokumentiert werden. Mit dieser Frage wechsele ich vom Feld der institutionellen Organisation in den Bereich der literarischen Dokumentation, von Bibliotheks- und Archivräumen über die Ausstellungssäle hin zu Druckzeugnissen und Formaten des Nachlebens. Ich verfolge hierfür exemplarisch Robert Musil, Paul Valéry und Thomas Mann, welche in ihren Erzähl- und Darstellungsverfahren das Phänomen des Nachlebens sowie der Dokumentation aufgreifen. Damit rückt die Dokumentation als Versprechen der Selbstüberlieferung wie auch als Anspruch moderner Autorschaft in den Blick, wobei dem Druck zur Dokumentation mit je eigenen erzählerischen und medialen Formaten und Publikationsstrategien begegnet wird. ¹³¹

Auch Suzanne Briet organisiert 1954 in den Räumlichkeiten der Bibliothèque nationale eine Ausstellung zu Arthur Rimbaud anlässlich seines hundertsten Geburtstags. Das »image valable du poète« – das gültige Bildnis des Poeten – soll durch »truchement du document« – durch Dokumente vermittelt – präsentiert werden. ¹³² Die Exponate werden von Briet in zwei distinkte Räume aufgeteilt: »Zunächst jene, welche innerhalb der Grenzen von Rimbauds Leben eingeschrieben sind, und im zweiten Raum jene, welche erst nach Rimbaud Tod entstanden sind.« ¹³³ Diese in zwei »Zeiträume« aufgeteilte Anordnung der Dokumente ist der Ausgangspunkt, von dem aus sich im Folgenden eine Gegenbewegung beobachten lässt. In literarischen Dokumentationsverfahren wird diese Aufteilung zum Problemfeld. Es wird bereits zu Lebzeiten mit dem »Gestus eines antizipativen Schreibaktes« ¹³⁴ von jenem zweiten Raum des Nachlebens Besitz ergriffen und neue Durchgänge und Türen dorthin werden gesucht.

130 Carolin Amlinger: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin 2021, S. 97.

131 Sven Spieker hat die Anschlüsse des Archivs für ästhetische Verarbeitungen in verschiedenen Facetten für die Kunst der Moderne skizziert. Vgl. Sven Spieker: *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge, Mass. 2008.

132 Suzanne Briet: »Introduction Générale«. In: Bibliothèque Nationale de France (Hg.): *Arthur Rimbaud. Exposition organisée par le centième anniversaire de sa naissance*. Paris 1954, S. IX–XII, hier S. IX. [Übersetzung von L. K.]

133 »D’abord, celles qui s’inscrivent dans les limites de la vie de Rimbaud, et en deuxième lieu, celles qui ont vu le jour après la mort de Rimbaud.« Ebd.

134 Ulrich Raulff: »Nachlass und Nachleben. Literatur aus dem Archiv«. In: Irmgard M. Wirtz, Stéphanie Cudré-Mauroux (Hg.): *Literaturarchiv – Literarisches Archiv. Zur Poetik literarischer Archive. Archives littéraires et poétiques d’archives. Écrivains et institutions en dialogue*. Göttingen/Zürich 2013, S. 17–34, hier S. 18.

2.1 Hinter offenen Türen

Als Robert Musil 1935 eine Reihe von Erzählungen zusammenstellt und als *Nachlaß zu Lebzeiten* (vordatiert auf das Jahr 1936) publiziert, drängt sich gleich zu Beginn eine Frage auf: »Warum Nachlaß? Warum zu Lebzeiten?«¹³⁵ Zuallererst soll eine Begründung geliefert werden, wieso ein Autor sich mit der Rolle des Archivars bekleidet. Ausgehend von Musils Selbstbegründung verfolge ich die im *Nachlaß* sich entwickelnden Reflexionen über Formate, Erzählformen und Diskurse der Dokumentation und des Nachlebens. Dabei erweist sich der Druck der Dokumentation als ein doppelter: Er ist Handlungsanweisung eines zu erwartenden Umgangs mit dem eigenen Nachlass, aber auch Publikationsvorhaben, das die Druck- und Veröffentlichungsmöglichkeiten solcher Materialien reflektiert.

Von Musil wird dieser Aushandlungsprozess über das erzählerische Potenzial semantischer Mehrdeutigkeiten auf den Weg gebracht. Die »Vorbemerkung« zum *Nachlaß zu Lebzeiten* nimmt gleich zu Beginn eine ironische Situierung des eigenen Vorhabens wie auch der eigenen Autorschaft vor, in welcher Autorisierung und Dementierung miteinander verzahnt werden.¹³⁶ So wird die Publikation eines Nachlasses aus der Semantik des Preisnachlasses angeleitet und mit einer bitteren Note des billigen Ausverkaufs versehen:

Es gibt dichterische Hinterlassenschaften, die große Geschenke sind; aber in der Regel haben die Nachlässe eine verdächtige Ähnlichkeit mit Ausverkäufen wegen Auflösung des Geschäfts und mit Billigergeben. Die Beliebtheit, deren sie sich trotzdem erfreuen, mag dann davon kommen, daß die Lesewelt eine verzeihliche Schwäche für einen Dichter hat, der sie zum letztenmal in Anspruch nimmt. Wie immer das aber auch sei und was immer sich von der Frage vermuten ließe, wann ein Nachlaß von Wert sei, und wann bloß einer vom Werte: ich habe jedenfalls beschlossen, die Herausgabe des meinen zu verhindern, ehe es soweit kommt, daß ich das nicht mehr tun kann. Und das verlässlichste Mittel dazu ist es, daß man ihn selbst bei Lebzeiten herausgibt; mag das nun jedem einleuchten oder nicht.¹³⁷

Semantische Doppelbödigkeit bestimmt die erzählerische Ausgangslage des *Nachlaß zu Lebzeiten*. Das Spiel von ernsthafter Begründung und sarkastischer Desavouierung fußt auf einer semantischen Überblendung: dem »Nachlaß von Wert« als Prestigeobjekt und dem Nachlass »vom Werte« als Wertzerfall. Auch in den Entwürfen der »Vorbemerkung« spielt Musil mit einer solchen doppelten Bedeutung des Begriffs Ver-

135 Robert Musil: »Nachlaß zu Lebzeiten«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 471–562, hier S. 473.

136 Vgl. hierzu Alexander Honold: »Vermächtnis und Widerruf. Robert Musils Dementi des Schreibens«. In: Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring, Irmgard M. Wirtz (Hg.): *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*. Göttingen/Zürich 2011, S. 195–224.

137 Musil: »Nachlaß zu Lebzeiten«, S. 473.

legen: »Die Akten darüber sind nicht abgeschlossen, sondern verlegt«¹³⁸. Das Verlegen des Unabgeschlossenen umfasst einerseits die unordentliche Ablage des Nachlasses, aber auch das verlegerische Kalkül zur Publikation. Musil nimmt mit dieser ironischen Einführung in die »Schreibszene des Nachlasses«¹³⁹ bereits eine Enttäuschung vorweg: dass es sich bei dem im Anschluss Folgenden um einen wertvollen und tatsächlichen Nachlass handeln könnte. Denn was Musil dem Publikum präsentiert, ist kein »Vorlass« im modernen Sinne, sondern eine Sammlung von bereits abgeschlossenen und in Zeitschriften abgedruckten Erzählungen und Essays.¹⁴⁰ Musils Verwendung des Nachlassbegriffs ist jedoch nicht völlig aus der Luft gegriffen, sondern eher unzeitgemäß. Denn um 1800 umfasst das Konzept des literarischen Nachlasses nicht bloß Unveröffentlichtes, sondern auch Publikationen, die bislang nicht im Format eines Buches veröffentlicht wurden, z. B. Beiträge in Zeitschriften.¹⁴¹ Derart wird die ironische Wendung von Wortsemantiken auf die Begriffe Nachlass und Lebzeiten, von Autorschaft und Werk, gemünzt, um eine Distanzierung und Auflösung von Selbstverständlichkeiten hervorzurufen und alles in ein nicht unbedingt einleuchtendes Licht zu rücken.¹⁴²

Manifest wird durch diese Form der Selbstkommentierung die aktive Vermessung und Reflexion der Publikationsschwelle eines Nachlasses. Besonders deutlich wird dies, wenn Musil bemerkt, dass sich aus archivierten, literarischen Arbeitsmaterialien gewiss »wichtige Schlüsse ziehn« ließen, diese aber eher »in die Abgeschlossenheit einer ästhetischen Prosektur und nicht hinter offene Türen« gehörten.¹⁴³ Diese Position »hinter offenen Türen« eröffnet nicht bloß einen Einblick in bisher Unzugängliches, sondern auch eine Anschaulichkeit der damit verbundenen Schwelle. Eine Schwelle

138 Robert Musil: »Fallengelassenes Vorwort zu: Nachlaß zu Lebzeiten ~ Selbstkritik u – biogr. [1935]«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 959–974, hier S. 964.

139 Stefan Willer: »Die Schreibszene des Nachlasses bei Goethe und Musil«. In: Sandro Zanetti, Martin Stingelin, Davide Giuriato (Hg.): »*Schreiben heißt: sich selber lesen*«. *Schreibszenen als Selbstlektüren*. Paderborn 2008, S. 67–82.

140 Ebd., S. 79.

141 Carlos Spoerhase: »Neuzeitliches Nachlassbewusstsein. Über die Entstehung eines schriftstellerischen, archivarischen und philologischen Interesses an postumen Papieren«. In: Kai Sina, Carlos Spoerhase (Hg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Göttingen 2017, S. 21–48, hier S. 24.

142 So hält Musil für den Plan einer »Selbstbiographie« am 27. August 1937 fest: »An einer Selbstbiographie ist unangenehm, sich selbst dermaßen wichtig zu nehmen, u. es ist doch ein Reiz, es einmal tun zu dürfen, den jeder spürt. Auch das Schimpfen auf fast alles ist häßlich und unentbehrlich. Wenn ich mein Leben exemplarisch beschreibe, als ein Leben in dieser Zeit, die ich späteren Zeiten überliefern will, so läßt sich alles mit Ironie mildern u. die erhobenen Einwände fallen außerdem weg. Und diese Zeit verdient es, wie sie ist (nicht distanziert wie im M. o. E., sondern:), aus der Nähe gesehen, wie ein Privatleben, überliefert zu werden. Es kann den Reiz intimer historischer Funde haben. Auch meine Gewissensforschung, Betrachtung meiner Fehler u. ä. findet da seinen Platz als eine Wiedergabe der Zeit.« Robert Musil: *Tagebücher*. Hg. von Adolf Frisé. Neu durchgesehene und ergänzte Aufl., Hamburg 1983, S. 891.

143 Musil: »Fallengelassenes Vorwort zu: Nachlaß zu Lebzeiten ~ Selbstkritik u – biogr. [1935]«, S. 962.

des Nachlasses zwischen Öffentlichem und Privatem, die an eine Gestaltung der temporalen Ordnung des Erzählens und des Nachlebens gekoppelt werden kann.¹⁴⁴ Denn als Nachlass wird zunächst jenes materielle Gut, das seinen Besitzer überdauert, bezeichnet und dessen Weitergabe als Erbe reguliert wird. Stefan Willer hat diese Konfiguration der Vererbung in Musils *Nachlaß* als »ein sarkastisches Selbstporträt des Autors als sein eigenes Gespenst«¹⁴⁵ beschrieben, in welchem die Gestaltung und Verwaltung einer zukünftigen Vergangenheit des Eigenen betrieben werde. Auf diese Weise kreierte Musil in dieser Bildlichkeit »hinter offenen Türen« eine jener temporalen »Schwellensituationen«¹⁴⁶, die gleichermaßen das eigene Leben und Nachleben mit der Frage des Verwaltens, Überlieferens und Publizierens des Nachlasses koppelt.

Ich nehme diese Schreibposition hinter offenen Türen zum Ausgangspunkt, um entlang von Musil nach den kulturellen und verlegerischen Rahmenbedingungen zu fragen, durch welche Nachlässe buchförmig werden können. Denn in Musils Gegenwart und bis heute ist es durchaus üblich, dass literarische Zeitschriftenpublikationen als Buch nochmals aufgelegt werden können, um ihnen eine größere Reichweite und einen erweiterten Absatz zu ermöglichen.¹⁴⁷ Dass Musil 1935 – finanziell angeschlagen von der bereits überlangten Arbeit am *Mann ohne Eigenschaften* und seit der Macht ergreifung der Nationalsozialisten in einer publizistisch wie auch existenziell prekären Lage – sich mit der Publikation des *Nachlaß zu Lebzeiten* Hoffnung auf finanzielle Entlastung und publizistische Revitalisierung machte, bildet sicherlich einen wichtigen Hintergrund für die Veröffentlichung. Die Erzählsammlung bot Musil aber auch die Gelegenheit, die eigenen Texte wie Archivalien zu behandeln, die sich aus ihrem Zeitungskontext herauslösen und in eine neue Erzählkonstellation hinter offenen Türen einfügen.¹⁴⁸

Diese Konstellation wird von Musil in dem kurzen Prosafragment *Archivar* gleichsam auf die Bühne eines »Zeitungsausschnittsarchiv[s]«¹⁴⁹ gestellt. Die Begierden, Abneigungen und unterschwelligsten Leidenschaften des Hauptprotagonisten werden dabei konterkariert mit einem »dicken Stapel von eingeklebten Zeitungsausschnitten« auf seinem Bürotisch, die den Prozess des Ausschneidens und Aushebens aus ihrem ursprünglichen Kontext bereits hinter sich haben und in einem neuen Zusammen-

144 Vgl. Alexander Honold: »Hysteron proteron. Musils Zeitstürze«. In: *Variations* 15 (2007), S. 17–33, hier S. 26–27.

145 Stefan Willer: *Erbfälle. Theorie und Praxis kultureller Übertragung in der Moderne*. München 2014, S. 260.

146 Honold: »Hysteron proteron. Musils Zeitstürze«, S. 29.

147 Dominik Müller: »Feuilletons und kleine Prosa«. In: Birgit Nübel, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Robert-Musil-Handbuch*. Berlin/Boston 2016, S. 396–414, hier S. 400.

148 Hierfür argumentiert Thomas Hake in seiner umfassenden Interpretation des *Nachlaß zu Lebzeiten*. Thomas Hake: »Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen«. *Robert Musils Nachlaß zu Lebzeiten*. Bielefeld 1998, S. 13–16.

149 Robert Musil: »Archivar [1922/23?].«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 785–787, hier S. 787.

hang verklebt sind.¹⁵⁰ Der Zeitungsausschnitt stellt dabei ein »Papierobjekt« dar, das, wie Anke te Heesen es formuliert, nicht nur das Massenprodukt Zeitung einer »Re-Singularisierung« im Akt des Ausschneidens unterzieht, sondern zu einer »verschiebbare[n] Bedeutungseinheit« wird, die sich in einen neuen Kontext einordnen lässt.¹⁵¹ Musil wird im *Nachlaß* zu einem solchen Archivar, der das bereits in Zeitschriften publizierte narrativ neu zusammenfügt und in diesem Prozess ein Nachleben der eigenen Texte reflektiert, die aus ihrer Zeitgebundenheit enthoben werden.

Beispielhaft lässt sich dieser Vorgang entlang des kurzen Textes *Denkmale* verfolgen, den Musil 1927 in der *Prager Presse* publiziert und 1935 in den *Nachlaß* aufnimmt. Dazwischen stellt Musil 1931 jedoch eine »unzeitgemäße Frage«: »Was ist ein *Dichter?*«¹⁵² Der Dichter, so Musil im gleichnamigen Zeitschriftenartikel, ist gleichermaßen dem »Wirtschaftsleben«¹⁵³ zugehörig wie er auch eine »Störung der Geschäfte«¹⁵⁴ darstellt. In der unzeitgemäßen Frage ist jedoch auch ein Aspekt präsent, den Nietzsche in der zweiten seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen* thematisiert hatte: die Organisierbarkeit von Wissen für den einzelnen Menschen. Nietzsches Frage, wie dem »Übermass an Historie« zu begegnen sei, stellt dabei keine exklusive Frage für die Geschichtswissenschaft dar, sondern wird als kulturelle Diagnose für Nietzsche am Individuum der Moderne sichtbar:

Der moderne Mensch schleppt zuletzt eine ungeheure Menge von unverdaulichen Wissenssteinen mit sich herum, die dann bei Gelegenheit auch ordentlich im Leibe rumpeln, wie es im Märchen heisst. [...] Das Wissen, das im Uebermasse ohne Hunger, ja wider das Bedürfnis aufgenommen wird, wirkt jetzt nicht mehr als umgestaltendes, nach aussen treibendes Motiv und bleibt in einer gewissen chaotischen Innenwelt verborgen, die jener moderne Mensch mit seltsamen Stolze als die ihm eigenthümliche »Innerlichkeit« bezeichnet.¹⁵⁵

Nietzsches Auftrag, »das Chaos in sich [zu] organisieren«¹⁵⁶ und es für das eigene Leben fruchtbar zu machen, erscheint als Reflexionsrahmen, den der Nietzsche-Leser Musil für sein eigenes Erzählverfahren, die eigene Dichterposition und Nachlassver-

150 Ebd., S. 786–787.

151 Anke te Heesen: *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*. Frankfurt a. M. 2006, S. 46.

152 Robert Musil: »Vorstufen zum Nachlaß zu Lebzeiten 1921–1931«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 563–622, hier S. 618.

153 Ebd.

154 Ebd., S. 619.

155 Friedrich Nietzsche: »Unzeitgemäße Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben«. In: Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe, Bd. 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*. Hg. von Giorgio Colli,azzino Montinari. München 2012, S. 243–334, hier S. 272–273.

156 Ebd., S. 333.

waltung aufgreift.¹⁵⁷ Denn im vierten Entwurf seines »Vorworts« zum *Nachlaß* kategorisiert er nicht zuletzt auch Nietzsches Schriften unter die verdienstvolle Kategorie eines »lehrreichen« Nachlasses.¹⁵⁸

Diesen Anspruch zur Organisation des Übermaßes verhandelt die Zeitungsglosse *Denkmale*. Nicht als unzeitgemäße, sondern als »Unfreundliche Betrachtungen« – damit den Rahmen wortspielerischer Umdeutungen auf die intertextuelle Ebene ausweitend – betitelt Musil im *Nachlaß zu Lebzeiten* jene Sektion, in welche er *Denkmale* einordnet. Dabei spielt Musil auch auf das Unzeitgemäße an, wenn er festhält, »daß der Maler und der Dichter immer der Vergangenheit oder der Zukunft anzugehören scheinen; sie werden immer erwartet oder als ausgestorben beklagt.«¹⁵⁹ Diese Temporalität eines steten Herausfallens aus der Zeit – festgehalten in dem Artikel *Malsteller* – findet ihre Vorbereitung in der kleinen »Kultursatire«¹⁶⁰ *Denkmale*. Dabei geht Musil von der Beobachtung aus, dass es »das Auffallendste an Denkmälern ist [...], daß man sie nicht bemerkt.«¹⁶¹ Die Folgerung lautet:

Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler. Sie werden doch zweifellos aufgestellt, um gesehen zu werden, ja geradezu, um die Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind sie durch irgendetwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert, und diese rinnt Wassertropfen-auf-Ölbezug-artig an ihnen ab, ohne auch nur einen Augenblick stehen zu bleiben.¹⁶²

Wie der Dichter aus der Zeit, so scheint das Denkmal aus dem wahrgenommenen Raum zu fallen. Denkmäler »entmerken uns, sie entziehen sich unseren Sinnen.«¹⁶³ So stilisiert Musil das Denkmal vom passiven Zeugnis zum Objekt eines aktiven Vergessens. Die Passage verhandelt grundlegend das Problem der Navigation und Distribution von Aufmerksamkeit in der Moderne. Das zeitgenössische Reklamewesen hole auch noch die literarischen Klassiker ein, die mit Sprüchen wie: »Goethes Faust der beste!«¹⁶⁴ beworben würden. Schon Nietzsche stellte fest, dass die von ihm als monumentalisch bezeichnete Form der Geschichtsschreibung »ganze grosse Theile« der Geschichte verdränge, wobei sie »wie eine graue ununterbrochene Fluth [fliesse], und nur einzelne geschmückte Facta [...] sich als Inseln«¹⁶⁵ aus der Masse erheben. Mag Musil auf eine in der habsburgischen Denkmalkultur gepflegte Einseitigkeit der Monumentalisierung angespielt haben, so erfährt der Text *Denkmale* als *Nachlaß* eine Bedeutungserweiterung und verhandelt das Nachleben über das Motiv des Denkmals.

157 Vgl. Emer Herity: »Robert Musil and Nietzsche«. In: *The Modern Language Review* 86 (1991), H. 4, S. 911–923.

158 Musil: »Fallengelassenes Vorwort zu: Nachlaß zu Lebzeiten – Selbstkritik u – biogr. [1935]«, S. 966.

159 Musil: »Nachlaß zu Lebzeiten«, S. 511.

160 Hake: »Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen«. *Robert Musils Nachlaß zu Lebzeiten*, S. 167.

161 Musil: »Nachlaß zu Lebzeiten«, S. 506.

162 Ebd.

163 Ebd., S. 507.

164 Ebd., S. 508.

165 Ebd., S. 262.

Inwieweit stellt sich mit dem Nachlass der Dichter selbst ein Denkmal auf? Nicht zuletzt wird *Denkmale* mit der grammatikalischen Reflexion eingeleitet, »daß man nicht weiß, ob man Denkmale oder Denkmäler sagen soll«. ¹⁶⁶ Eine grammatikalische Unsicherheit, die das Denkmal mit dem Nachlass teilt.

Eine solche Reflexion des Nachlass- und Überlieferungsphänomens lässt sich in *Denkmale* noch tiefergehend verfolgen. Denn nicht nur als grammatikalische Anekdote ist hier die Verbindung zum Nachlass gegeben, sondern auch in der Terminologie von Editionen. Wenn Dilthey von den »Selbstzeugnisse[n] der Dichter über den Vorgang des Schaffens in ihnen« spricht, so stilisiert er sie zu »literarischen Denkmale[n]«. ¹⁶⁷ Eine Ausweitung des Denkmalbegriffs, die, wie Anett Lütteken argumentiert, durchaus gängig war: »Verwendet wurde er [der Begriff des Denkmals, L. K.] sowohl für Editionen als auch für Anthologien »musterhafter« Autoren, für wirkliche Denkmäler oder für sublimierte, für Briefsammlungen oder für Grabstätten und Ehrenorte [...].« ¹⁶⁸ Auf solche Formen der Monumentalisierung von Literatur und Kunst ¹⁶⁹ reagiert Musil erneut im Tonfall der Ironie, wenn er festhält, dass gerade »großen Männer[n] Denkmale« gesetzt werden, was nur als »ausgesuchte Bosheit« zu deuten sei: »Da man ihnen im Leben nicht mehr schaden kann, stürzt man sie, gleichsam mit einem Gedenkstein um den Hals, ins Meer des Vergessens.« ¹⁷⁰ In seinen Beispielen für diese Formen des Vergessens tritt nicht zuletzt das Buch als Analogon auf: »Bücher, die man halb gelesen, in die prächtigen Bänderreihen der Bibliothek einstellt, liest man nie mehr zu Ende.« ¹⁷¹ Und so stehen auch in den *Verwirrungen des Zöglings Törleß* im Elternhaus des Hauptprotagonisten die Bände von Goethe, Schiller und Kant in verschlossenen, gläsernen Vitrinen wie das »Heiligtum einer Gottheit, der man nicht gerne naht und die man nur verehrt, weil man froh ist, daß man sich dank ihrer Existenz um gewisse Dinge nicht mehr zu kümmern braucht.« ¹⁷² Die prunkvolle Werkausgabe wird zum Denkmal einer entzogenen Präsenz, die statt hinter offenen Türen ausgehandelt zu werden in den gläsernen Vitrinen jenes Bibliotheksmöbels eine bildungsbürgerliche Patina aus Staub ansetzt.

Vor diesem Hintergrund verändert die Erzählung im neuen Kontext des *Nachlasses* ihre Bedeutung. Musils ironische Erzählhaltung wird als Versuch lesbar, dem Prozess der eigenen Monumentalisierung das Fundament zu entziehen und es neu zu verlegen.

¹⁶⁶ Ebd., S. 506.

¹⁶⁷ Dilthey: »Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik (1887)«, S. 125.

¹⁶⁸ Anett Lütteken: »Das Literaturarchiv – Vorgeschichte(n) eines Spätlings«. In: Petra Maria Dallingler, Georg Hofer, Bernhard Judex (Hg.): *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*. Berlin/Boston 2018, S. 63–88, hier S. 73.

¹⁶⁹ Vgl. Andreas Huyssen: »Faszination des Monumentalen: Geschichte als Denkmal und Gesamtkunstwerk«. In: Klaus R. Scherpe, Hartmut Böhme (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 283–299.

¹⁷⁰ Musil: »Nachlaß zu Lebzeiten«, S. 509.

¹⁷¹ Ebd., S. 507.

¹⁷² Robert Musil: »Die Verwirrungen des Zöglings Törleß [1906]«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 7–140, hier S. 78–79.

Denn mit einer polemischen Note wird konstatiert: »[A]uch Denkmäler sollten sich heute, wie wir es alle tun müssen, etwas mehr anstrengen!«¹⁷³ In einem modernen »Zeitalter von Lärm und Bewegung« dürfen sie nicht mehr statisch verharren, sondern müssen selbst mit einer griffigeren Aufmerksamkeitsökonomie hervorstechen. Von mechanischer Beweglichkeit zum Happening bis zu Spruchbändern sei alles denkbar, um dem Problem der unscheinbaren Monumentalisierung zu entgehen: »Bei Gott, Denkmalsfiguren machen keinen Schritt und machen doch immerwährend einen Faux pas. Es ist eine verzweifelte Lage.«¹⁷⁴ Versteht man *Denkmale* in seiner Kopplung an die Nachlass- und Erinnerungsthematik, so stellt sich die Frage nach den Techniken der Herausgeberschaft und der publizistischen Formatierung, welche dem Dilemma einer »Selbst-Monumentalisierung«¹⁷⁵ zu entgehen erlauben und ein anderes Nachleben hervorbringen.

Im Zuge seiner Ausführungen kommt Musil dahingehend auf Formen des Denkmals zu sprechen, »welche Ausdruck eines lebendigen Gedankens und Gefühls sind«.¹⁷⁶ Er führt diesen Gedanken allerdings nicht aus. Es bleibt die Frage, wie sich ein lebendiger Gedanke materiell speichern und überliefern lässt. Hierfür lohnt sich ein Blick in die Ausführungen *Bücher und Literatur*, die Musil 1926 als Artikelfolge publiziert. Dort spricht er nämlich von der Möglichkeit eines »kollektiven Arbeitsbegriff[s]«, in welchem die Position der Lesenden als Wirkungshorizont eingeholt wird: »Literatur in solcher Absicht gebraucht, heißt das Interesse nicht auf die Summe und auf das Museum der Werke richten, sondern auf die Funktion, das Wirken, das Leben der Bücher, ihre Zusammenfassung zu einer fortdauernden und sich steigernden Wirkung.«¹⁷⁷ Sammeln und Dokumentieren wird als Steigerung des Literarischen entworfen, wenn es ein »Leben der Bücher« ermöglicht. Man kann Musils *Nachlaß* als ein Projekt verstehen, das die Frage nach diesem Leben und Nachleben der Bücher entlang eines produktiven Begriffs des Nachlassens entwirft. Ein Nachlassen, das nicht als Rückgang eines Vermögens – von geistigen und körperlichen Kräften, von symbolischen und ökonomischen Werten –, sondern als eine aktive und gestaltende Überlieferung – eine werkpolitische Organisation des Nachlasses zu Lebzeiten – Form gewinnt.

Die Möglichkeit und Problematik einer solchen aktiven Verwaltung lässt sich noch prägnanter an einem Text verfolgen, der tatsächlich ein »Museum der Werke« verhandelt. In einem Zeitungsbeitrag vom Juni 1922 berichtet Musil über die Theaterausstellung »Komödie« an der Nationalbibliothek in Wien, jenem Ort, in dessen Hand-

173 Musil: »Nachlaß zu Lebzeiten«, S. 508.

174 Ebd., S. 509.

175 Vgl. Thomas Homscheid: »Automonumentalität – oder: wie man sich zum literarischen Denkmal macht. Überlegungen zu produktionsästhetischen Strategien zeitgenössischer Autoren«. In: Maik Bierwirth, Anja Johannsen, Mirna Zeman (Hg.): *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*. Paderborn 2012, S. 153–168.

176 Musil: »Nachlaß zu Lebzeiten«, S. 507.

177 Robert Musil: »Bücher und Literatur [15., 22., 29. Oktober 1926]«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 1160–1170, hier S. 1167.

schriftenabteilung 1972 zuletzt auch der Nachlass Musils Eingang finden wird.¹⁷⁸ Wohlwollend werden die allgemeinen Vermittlungsbemühungen der Nationalbibliothek goutiert, die durch ihre Präsentation von Dokumenten in »Sonderausstellungen, Führungen, Vorträgen und dergleichen« sich in Musils Augen auszeichnet, da sie »dem Publikum Einblick zu gewähren und Anregungen auszuteilen« bestrebt ist.¹⁷⁹ Dem gewählten Narrativ dieser Einblicke widerspricht er sodann zwar entschieden, doch die grundlegenden Vermittlungsbemühungen werden nicht infrage gestellt. Denn zu Beginn wird festgehalten, dass es »eine der wichtigsten kulturellen Organisationsfragen [ist], die Reichtümer unsrer großen Büchereien umfassender und durchdringender zu erschließen«.¹⁸⁰

Diese Organisationsfragen verhandeln jenen Vorgang, durch den aus Büchern und Dokumenten, die zu katalogisierten Titeln, Nummern und Signaturen geworden sind, wieder Erzählungen und Wissen – lebendiges Denken und Nachleben – entstehen. Denn das Problem sei, dass sich die Ordnung einer Bibliothek einzig den BibliothekarInnen, nicht jedoch den NutzerInnen erschließe. Dass sich im »Bereich des gelehrten Buchdienstes [...] allmählich eine andre Auffassung von den Aufgaben des Bibliothekars, als es die eines registrierenden Kammerdieners der Wissenschaft war, anzubahnen scheint«, entgeht Musil nicht und nimmt damit die Entwicklung eines stärker vermittelnden Dokumentations- und Bibliothekswesens auf. Musil spricht von der »lebendige[n] Führung«, die in der »Leserberatung auf dem Gebiet der schönen Literatur« sich ausbreitet und einer antiquierten »Gelehrtheit« und dem »archivarische[n] Geschmack« der Ausstellungsstücke entgegengehalten wird, die eher »Leckereien für Zungen [sind], welche den Geschmack des Staubes für erhaben zu würdigen wissen«.¹⁸¹ Damit tritt bereits zu diesem Zeitpunkt die Frage nach einer lebendigen Dokumentation, Präsentation und Vermittlung von Nachlassmaterialien als Thematik zutage, die Musil in seinem *Nachlaß zu Lebzeiten* und dessen Zeit- wie Herausgeberkonstellation neu aufgreift.

Die »Vorbemerkung« des *Nachlasses* prägt in ihrer ironisierenden Erzählhaltung ein poetologisches Programm aus, das der Musealisierung des eigenen Werks im Akt semantischer Umwendungen entgegenarbeitet und der Vorstellung eines Abschlusses opponiert. Den Versuch einer solch abgeschlossenen Ordnung lässt Musil auch in den Passagen des *Mann ohne Eigenschaften* kongenial scheitern. Dort zeigt sich General Stumm von Bordwehr, Mitglied der Parallelaktion, bemüht, den »Zeitgeist« angesichts des 70-jährigen Thronjubiläums des Kaisers Franz Josef übersichtlich zu ordnen und läuft dabei auf der subversiven Haltung des Hauptprotagonisten Ulrich

178 Walter Fanta: »Nachlass«. In: Birgit Nübel, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Robert-Musil-Handbuch*. Berlin/Boston 2016, S. 470–497, hier S. 472.

179 Robert Musil: »Komödie«. Theaterausstellung der Wiener Nationalbibliothek [10. Juni 1922]«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 1588–1589, hier S. 1588.

180 Ebd.

181 Ebd., S. 1588–1589.

auf. Zuerst präsentiert er Ulrich aus seiner Aktenmappe »eine ganze Anzahl loser, mit sonderbaren Aufzeichnungen und Strichen bedeckter Blätter«¹⁸², auf welchen er ein »Grundbuchblatt der modernen Kultur«¹⁸³ zu entwerfen bestrebt ist und es in Heeresformation anordnet. Das »Generalstabselaborat«¹⁸⁴ der geistigen Ordnung wird sodann angesichts von Ulrichs ironisierenden Gegenfragen instabil, bis Ulrich zugespitzt festhält, dass »alles, was man an Ordnung im einzelnen gewinnt, am Ganzen wieder verliert, so daß wir immer mehr Ordnungen und immer weniger Ordnung haben«¹⁸⁵. Diese Ordnungsentropie verschärft sich für Stumm beim Besuch der Wiener Staatsbibliothek, wo er in den Katalogsaal gelangt. Dort, im »Innere[n] des Schädels«, wo nur noch »Bücher über Bücher« stehen, erfährt er, dass es das »Geheimnis aller guten Bibliothekare [ist], daß sie von der ihnen anvertrauten Literatur niemals mehr als die Büchertitel und das Inhaltsverzeichnis lesen.«¹⁸⁶ Dokumentation birgt an dieser Stelle ein prekäres Potenzial, Materialien durch kontrolliertes Ablegen und Überliefern für neue Lesbarkeiten, Verarbeitungsweisen und Erzählwendungen offenzuhalten, gleichzeitig aber Leerstellen und Unlesbarkeit für die Zukunft zu verstärken.

Musil selbst pflegt eine überaus geordnete Administration seiner Arbeitsmaterialien samt einer intensiven aktenförmigen Nutzung von Abkürzungen und Signaturen.¹⁸⁷ In jenen Papieren steht der Ernst der Aktenordnung über der ironischen Erzählordnung. So reflektiert Musil in einem zurückgelassenen, aber ordentlich aufbewahrten Entwurf für das Vorwort seines *Nachlasses*, bar jeder Ironie, wie sein eigenes Nachleben mit dem *Mann ohne Eigenschaften* unauflöslich zu verschmelzen droht: »Wenn ich heute ernstlich unter die Nachlasser müßte, wäre ich der Autor des unabgeschlossenen M. o E.«¹⁸⁸ Was im *Nachlaß* zu einer komplexen Reflexion über Archivgut und Zeitlichkeit angereichert wird, erscheint an dieser Stelle als aktenförmige Kürzung des Nachlebens auf eine schlichte wie unabgeschlossene Abkürzung eingeschmolzen.

2.2 Ordnen und Formatieren

Mit Robert Musil ist der Nachlass zugleich Diskurs- und Organisationsphänomen, dem mit erzählerischem Eigensinn begegnet wird. Im Anschluss daran lassen sich die medialen und materiellen Darstellungsmöglichkeiten der Dokumentation bei einem

182 Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften I. Erstes und Zweites Buch*, S. 371.

183 Ebd., S. 372.

184 Ebd., S. 374.

185 Ebd., S. 379.

186 Ebd., S. 461–462.

187 So hält Walter Fanta fest, dass in den Nachlassmaterialien zum *Mann ohne Eigenschaften* weniger als 5% aus losen Blättern bestehen, während alle anderen Materialien mit Siglen versehen und paginiert sind. Vgl. Fanta: »Nachlass«, S. 473–474; Peter Plener: »Das verwaltete Wissen. Zur Funktion von Akten, Bibliotheken und Verzeichnissen für Musils ›Mann ohne Eigenschaften‹«. In: Károly Kókai (Hg.): *Robert Musil und die modernen Wissenschaften*. Wien 2019, S. 117–152.

188 Musil: »Fallengelassenes Vorwort zu: Nachlaß zu Lebzeiten ~ Selbstkritik u – biogr. [1935]«, S. 963.

Autor verfolgen, der Musil in vielerlei Hinsicht nahesteht: Paul Valéry. Im Dokumentieren von Arbeitsmaterialien entwickelt Valéry eine Rückführung der Poetik auf ihre griechische Wurzel des »poiein«, des Machens, das als Arbeitsprozedur und Elaboration begriffen wird. Vor diesem Hintergrund stellt er sich die Frage, welche Textformen und Formate diesem poetischen Anspruch gerecht werden können.

1924 entscheidet sich Paul Valéry für den Druck eines Teils seiner bis dahin bereits auf stattliche Dimensionen angewachsene Kollektion von Heften, den *Cahiers*. Seit 1894 führt er in regelmäßiger, morgendlicher Taktung diese Hefte, die ein weitverzweigtes Netz von Ideen, Einfällen und Überlegungen bilden und die er bis zu seinem Tod 1945 fortsetzen wird. Das Zentrum der *Cahiers*, wenn man ihnen ein solches zusprechen will, bildet weder ein subjektives Reflexionsbegehren, im Sinne eines »journal intime«, noch eine direkte Arbeit an Gedichten oder anderen Werken, sondern ein eigenständiges, exploratives Schreiben, das ganz im Zeichen des »Denkmöglichen [possible de la pensée]«¹⁸⁹, der Möglichkeiten, Funktionsweisen und Strukturen des Denkens, steht.¹⁹⁰ 1924, nachdem Valéry bereits rund 30 Jahre seine Heftführung betreibt, eröffnet er durch die Publikation einen Einblick in dieses Material. Auffällig ist dabei jedoch die Art des Drucks. Für die mediale Transposition der von Valéry ausgewählten Notizen des *Cahier B 1910* besorgt Édouard Champion eine Faksimilierung, die in einer streng limitierten Ausgabe von 130 Exemplaren eine »photographische Reproduktion« der Handschrift vornimmt.¹⁹¹ »[W]eit von dem Gedanken entfernt, sie jemals dem Publikum zu übergeben«, so Valéry im Vorwort, werden diese Aufzeichnungen nun nicht nur erstmals mit einer Lesbarkeit für die Öffentlichkeit versehen, sondern auch mit einer spezifischen Sichtbarkeit ausgestattet und durch die drucktechnische Reproduktion als »Gedanken im Rohzustand« in ihrer handschriftlichen Formung präsentiert. Im Wechselspiel verschiedener Stiftfarben, von Schreiben und Durchstreichen, notiert Valéry hierbei, dass »Beredsamkeit«, besonders als geschriebene, ihm unerträglich sei, weil Denkbewegungen sich eher in der Form von »tastende[n] Versuche[n] [tâtonnements]« äußern (Abb. 3).¹⁹² Ein Tasten, das sich

189 Paul Valéry: »Einführung in die Methode des Leonardo Da Vinci«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 6: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 7–61, hier S. 11; Paul Valéry: »Introduction à la méthode de Léonard de Vinci«. In: Valéry, Paul: *Œuvres II*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1960, S. 1153–1198, hier S. 1156.

190 Karin Krauthausen: »Zwischen Aufzeichnung und Konfiguration. Der Beginn von Paul Valérys »Cahiers««. In: Karin Krauthausen, Omar W. Nasim (Hg.): *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*. Zürich 2010, S. 89–118, hier S. 89.

191 Paul Valéry: »Cahier/Heft B 1910«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 5: Zur Theorie der Dichtkunst und vermischte Gedanken*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1991, S. 179–202, hier S. 179; »Ces notes furent écrites au jour le jour en 1910. On était fort loin de penser qu'on les donnerait enfin au public. On les laissées dans leur ordre qui est un désordre. On en a respecté, – si c'est là du respect, – les incorrections, les défauts, les raccourcis. Le texte est identique à l'original, dont la reproduction photographique a été publiée par Édouard Champion. Il faut se prêter quelquefois aux monstrueux désirs des amateurs du spontané et des idées à l'état brut.« Paul Valéry: »Cahier B 1910«. In: Valéry, Paul: *Œuvres II*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1960, S. 571–593, hier S. 571.

192 Valéry: »Cahier/Heft B 1910«, S. 199–200; Valéry: »Cahier B 1910«, S. 592.

9

Il y a des vers qu'on donne. Et les autres, on les fait.
On perfectionne ceux qu'on a donnés.
On "naturalise" les autres.

Double simulation, en sens inverse pour atteindre ce faux: la perfection - également éloignée et du spontané pur qui est si impalpable que et de la production toute volontaire qui est pénible, fâcheuse, nialle pour toute volonté autre; incapable de se soumettre à autrui.

Je n'aime pas l'éloquence. Mais écrite, elle m'est positivement insupportable.

Pourquoi? Je ne l'ignore pas. C'est qu'elle est la forme adaptée à ~~un discours~~ ~~un discours~~ - à un nombre et à un mélange.

Ce n'est pas la forme de la pensée - et il n'y a pas de pensée directe capable de tel discours. Elle ne fait pas de longues phrases si sûres. Les longueurs ne sont que détournements -

Une partie importante de la littérature moderne s'est donnée à communiquer non l'état final des impressions, l'état d'avoir saisi, débrouillé, organisé, dé mêlé - mais l'état initial, celui d'avoir à comprendre, de retarder sur le choc l'état problématique, confus, sentimental et sensoriel. Au lieu d'écrire les formules, elle écrit les dormies sous forme de fonctions implicites - un peu comme les définitions

Abb. 3 Von den Papierfluten zum Schreibfluss der Handschrift. Im mit blauen Stift verfassten Absatz verhandelt Valéry sein eigenes Schreiben als sich entwickelnde »forme de la pensée«, als »Denkform«, in Abgrenzung zur ausgefeilten Eloquenz. Paul Valéry: Cahier B 1910. Paris 1924, o.S.

in den schreibenden und streichenden Versuchen, wie sie das *Cahier B 1910* dokumentiert, äußert.

Das *Cahier B 1910* reflektiert auf ganz andere Weise als Robert Musils *Nachlaß* das Verhältnis von Dokumentation und Druck. Denn hier werden die spezifischen medialen und semantischen Qualitäten der Handschrift vordergründig, denen Champion mit einer drucktechnischen Reproduktionsleistung gerecht werden will. Was entlang der handschriftlichen Eintragungen entsteht, ist eine eigentümliche Ordnung des Geschriebenen: »Man hat sie in ihrer Ordnung gelassen, welche eine Unordnung ist. Man hat – wenn man das Respekt nennen darf – die Mängel, die Fehler, die zu konzentrierte Form respektiert.«¹⁹³ Diese ›Ordnung der Unordnung‹ im Schreibprozess hat Valéry nicht nur zu einem wichtigen Einfluss für die *critique génétique* werden lassen, sondern sich auch im editorischen Unterfangen des Centre national de la recherche scientifique (C.N.R.S.) niedergeschlagen, das von 1957 bis 1961 eine 27-bändige faksimilierte Ausgabe der *Cahiers* besorgt.¹⁹⁴ Daran anschließend stellt sich die Frage nach Valérys Dokumentationsverfahren, seiner Schreibkonzeption und den medialen wie ästhetischen Verarbeitungsprozessen, durch welche eine Poetik begründet wird, welche die Materialität von Schreibearbeit mit solcher Publizität versieht.

Zwei Jahre nach der Publikation des *Cahier B 1910* reflektiert Valéry 1926 noch grundlegender das Format des Buchs und beschreibt es als »Lese-Maschine«, als eine »*machine à lire*«, in welcher die beiden »Tugenden« von Sicht- und Lesbarkeit gleichermaßen involviert seien.¹⁹⁵ Das lesende Auge wandert entschlüsselnd von Zeile zu Zeile, während das sehende Auge die Seite als Fläche mit Formen und Figuren wahrnimmt.¹⁹⁶ Diese Beobachtung kann zunächst kaum überraschen. Befreundet mit Stéphane Mallarmé und unter dem Einfluss von dessen *Coup de dés* (1897) wusste Valéry um die grafischen Gestaltungsmöglichkeiten einer Buchseite und deren poetischer Einbettung. Wie Valéry zwei Jahre zuvor in einem Katalogbeitrag zum Thema »Bücher« vermerkt, geht es ihm dabei um eine Ästhetik des Buches und dessen Materialität, von Papiermaterial, Bindung und Drucktypen, die sich jedoch nicht ins Maß der

193 Valéry: »Cahier/Heft B 1910«, S. 179; Valéry: »Cahier B 1910«, S. 571.

194 Die Ausgabe des C. N.R.S. ist nicht völlig identisch mit den Originalen und weicht etwa in der Anordnung der Seiten erheblich von den Handschriften ab. Ebenso ist die Faksimilierung zwar an Sicht- und Lesbarkeit interessiert, nicht jedoch an der Haptik der Buchseite.

195 Paul Valéry: »Die beiden Tugenden des Buches«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 6: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 467–471, hier S. 471; »En résumé, un beau livre est sur toute chose une parfaite *machine à lire*, dont les conditions sont définissables assez exactement par les lois et les méthodes de l'optique physiologique; et il est en même temps un objet d'art, une chose, mais qui a sa personnalité, qui porte les marques d'une pensée particulière, qui suggère la noble intention d'une ordonnance heureuse et volontaire.« Paul Valéry: »Les deux vertus d'un livre«. In: Valéry, Paul: *Œuvres II*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1960, S. 1246–1250, hier S. 1249.

196 Carlos Spoerhase hat gezeigt, wie Valéry diesen Gedanken in seiner Auseinandersetzung mit Mallarmé entwickelt und in eine Medienreflexion über die Buchseite als Fläche überträgt, hierbei das Buch als dreidimensionales Objekt jedoch noch unberücksichtigt bleibt. Carlos Spoerhase: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy)*. Göttingen 2016, S. 12 u. 47.

sammelnden »Begehrlichkeit« steigert, sondern stets funktional für die semantische Dimension bleibt.¹⁹⁷ Die Materialität des Buches rückt als zu gestaltende, poetische Möglichkeit des Textes ins Zentrum.¹⁹⁸ Diese Sichtweise auf die Materialität scheint mir zentral, um Fragen der Dokumentation und der damit verbundenen Ordnungsstrukturen bei Valéry – und über ihn hinaus – nachzuvollziehen.

Zunächst aber stellt sich die Frage, ob und in welchem Kontext Valéry Vorstellungen der Dokumentation situiert. Tatsächlich steht Valéry dem Begriff des Dokuments kritisch gegenüber. Seine Vorbehalte entzündeten sich an zwei Punkten: erstens einer epistemischen Reduktion des Sinnlichen im Dokument und zweitens einer simulierten Unmittelbarkeit des Dokuments. Ich führe diese beiden Kritikpunkte kurz aus. Den Reduktionismus veranschaulicht Valéry, wenn er 1923 *Das Problem der Museen* reflektiert. Die Anordnung der Werke im Museum führe zu einem »excès«, einem »Übermaß«.¹⁹⁹ Die betrachtenden Augen, überfordert mit dem Überfluss, können sich diesem Umstand einzig erwehren, indem sie entweder flüchtig an der Oberfläche der Artefakte verbleiben oder sie zu abstrakten Gegenständen, zu Begriffen, reduzieren. Die Gelehrsamkeit organisiert Bilder als Dokumente des Wissens, tilgt jedoch »die Gegenwart des Kunstwerks durch ihr erstaunliches Gedächtnis« und verliert darüber die direkte sinnliche Erfahrung aus dem Blick: »Sie [die Gelehrsamkeit, L. K.] ergänzt das umfangreiche Museum durch eine Bibliothek, die keine Grenzen kennt. Aus der Venus wird ein Dokument.«²⁰⁰

197 Paul Valéry: »Bücher«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 6: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 464–466, hier S. 464–465. »Quant à moi, je suis venu insensiblement à ne plus dédaigner le physique des livres. J'admire et je caresse volontiers und de ces volumes de grand prix qui se rangent avec les plus beaux meubles, et les égalent. Mais je ne les aime pas d'un amour de concupiscence. Ce serait chercher à souffrir. La rareté, non plus, ne me touche excessivement.« Paul Valéry: »Livres«. In: Valéry, Paul: *Œuvres II*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1960, S. 1251–1252, hier S. 1251–1252.

198 Pablo Valdivia Orozco: »Un germe vit: Paul Valéry und das Wissen vom potentiellen Individuum«. In: Pablo Valdivia Orozco, Andrea Allerkamp (Hg.): *Paul Valéry. Für eine Epistemologie der Potentialität*. Heidelberg 2017, S. 47–76, hier S. 54.

199 »Aber unser Erbe erdrückt uns. Der moderne Mensch geschwächt durch die Enormität seiner technischen Mittel, verarmte unter dem Übermaß seiner Reichtümer. Der Mechanismus der Schenkungen und Stiftungen, die Kontinuität von Produktion und Ankäufen und jene andere Ursache der Vermehrung, die auf den Schwankungen der Mode und des Geschmacks beruht, auf dem Zurückgreifen auf einst verschmähte Werke, tragen ständig zur Anhäufung eines übermäßigen und daher unaussetzbaren Kapitals bei.« Paul Valéry: »Das Problem der Museen«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 6: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 445–449, hier S. 447. »Mais notre héritage est écrasant. L'homme moderne, comme il est exténué par l'énormité de ses moyens techniques, est appauvri par l'excès même de ses richesses. Le mécanisme des dons et des legs, – la continuité de la production et des achats, – et cette autre cause d'accroissement qui tient aux variations de la mode et du goût, à leurs retours vers des ouvrages que l'on avait dédaignés, concourent sans relâche à l'accumulation d'un capital excessif et donc inutilisable.« Paul Valéry: »Le problème des musées«. In: Valéry, Paul: *Œuvres II*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1960, S. 1290–1293, hier S. 1292.

200 Valéry: »Das Problem der Museen«, S. 448. »Ou bien, nous nous faisons érudits. En matière d'art, l'érudition est une sorte de défaite: elle éclaire ce qui n'est point le plus délicat, elle approfondit ce qui n'est point essentiel. Elle substitue ses hypothèses à la sensation, sa mémoire prodi-

Dass die Venus zu einem Dokument wird, weist bereits in die Richtung von Valéry's zweitem Kritikpunkt: die Annahme einer Unmittelbarkeit des Dokumentarischen, einer ursprünglichen Reinheit des Mediums. Artefakte sind nicht einfach Dokumente, sondern sie *werden* zu solchen unter entsprechenden Bedingungen. Dies reflektiert Valéry beispielhaft in Bezug auf seine eigene Sprache:

Die Sprache kann nicht von ›Gesellschaft‹ getrennt werden – das heißt von Beziehungen aufs Geratewohl, von Austausch von Fakten, von mimetischen Ansteckungsprozessen – zwischen einer Vielzahl von Ähnlichen-Unähnlichen. / Sie ist kein *reines* Dokument psychischer Eigenarten – die im übrigen zuallererst *Virtualitäten* sind, deren Entwicklungen unregelmäßig sind; diese Unregelmäßigkeit sind vor allem durch die Ereignisse und Vorfälle verursacht, die das erfahrbare und insbesondere das *soziale* Milieu dem Individuum aufzwingen – wobei sie das Individuum zugleich *erschaffen*. Ich weiß nicht, wie mein Denken aussähe, wenn ich in China aufgewachsen und in der chinesischen Sprache unterwiesen worden wäre.²⁰¹

So wenig es bei Suzanne Briet ein ›reines‹ Dokument der Antilope gibt, so wenig gilt für Valéry die Sprache als ›reiner‹ Ausdruck einer Individualität, eines Denkens oder eines Gefühls. Stattdessen sind Denken und Sprache, Natur und Kultur stets in Mischverhältnissen und »Ansteckungsprozessen« begriffen und derart jedes Dokument ›unrein‹, indem es in mimetische und mediale Übertragungsformen eingebettet ist.

Nun ist jedoch die Strenge der eigenen Methode, die »rigueur«, zusammen mit dem Ideal der Reinheit, der »pureté«, ein zentrales Anliegen von Valéry's Poetik.²⁰² Dieser kritischen Reflexion gegen spezifische Vorstellungen des Dokuments lassen sich dahingehend Bemühungen Valéry's zur Seite stellen, einen reinen sprachlichen Ausdruck zu erarbeiten, eine Sinnlichkeit des Dokuments zu berücksichtigen und die Praktiken des Dokumentierens, das Werden der Dokumente, zu organisieren. Die *Cahiers* stellen in dieser Hinsicht ein Textkorpus dar, welches diese Prozesse und Probleme der Dokumentation aufgreift.

gieuse à la présence de la merveille; et elle annexe au musée immense une bibliothèque illimitée. Vénus changée en document.« Valéry: »Le problème des musées«, S. 1293.

201 Paul Valéry: *Cahiers/Hefte 1*. Hg. von Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt. Übers. von Markus Jakob u. a. Frankfurt a. M. 1987, S. 573. »Le langage est inséparable d'une ›Société‹ – c'est-à-dire de rapports par tâtonnements, échanges de fait, contagions mimiques – entre une quantité des *semblables–dissemblables*. Il ne représente donc par directement un document *pur* des propriétés psychiques – lesquelles d'ailleurs, sont d'abord des *virtualités*, dont les développements sont irréguliers, et ces irrégularités dues surtout aux événements et accidents que le milieu sensible et surtout *social* imposent à l'individu – tout en le *créant* comme individu. Je ne sais ce qu'eût été ma pensée si j'avais été élevé en Chine et instruit au langage chinois.« Paul Valéry: *Cahiers 1*. Hg. von Judith Robinson. Paris 1973, S. 464.

202 Jürgen Schmidt-Radefeldt: »Paul Valéry zu Wissenschaft und Wissenschaften«. In: Karl Alfred Blüher, Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Forschungen zu Paul Valéry/Recherches Valéryennes*. Bd. 10. Kiel 1997, S. 3–18, hier S. 3.

Als Valéry 1892 mit den Aufzeichnungen seines ersten, im nautischen Jargon als *Logbook* beschrifteten Heftes beginnt, ist der Horizont seines Schreibprojekts zwar noch nicht klar abgesteckt, die Faszination für eine grenzüberschreitende, epistemische Schreibweise jedoch bald schon Programm. Es geht ihm nicht um diaristische Selbst-Dokumentation, sondern um ein Dokumentieren und Ordnen des eigenen Denkens. Vorgeprägt findet Valéry diesen Ansatz in den Schriften und Heften Leonardo da Vincis, von deren unverfrorener Vermischung von Wissenschaft und Kunst sowie der dabei entstehenden »organischen Unordnung«²⁰³ er sich fasziniert zeigt.²⁰⁴ Wie im Konzept der »poésie pure« die unbewusste, alltägliche Nutzung von Sprache hin zu einer hochgradig kontrollierten und reflektierten Vieldeutigkeit jedes Wortes kanalisiert wird, so orientiert sich Valéry zunächst auch in den *Cahiers* am Ideal einer reinen Beschreibungssprache, eines eigenen »système«, das an den Idealen der Mathematik und Geometrie ausgerichtet wird und eine den Natur- und Ingenieurwissenschaften ebenbürtige Geisteswissenschaft etablieren soll.²⁰⁵ Ein Vorhaben, das auf die Emergenz einer autonomen Ordnung des Geistes abzielt: »Ich ziehe die Ordnung dem Leben im Rohzustand vor. Ich stelle, was ich Reinheit nenne, über die blinden Mächte und natürlichen Regungen. Es ist kein geringes Vorhaben, den Menschen, der man ist, neu zuzuordnen. Absurd vielleicht; grundlegend bei mir.«²⁰⁶ Doch wie kommt Valéry von dieser Präferenz der Ordnung gegenüber dem Leben im Rohzustand dazu, später seine »Gedanken im Rohzustand« in den Druck zu geben?

Der Grund dafür liegt in den *Cahiers* selbst. Denn in ihnen werden immer wieder unterschiedliche Ordnungen entworfen. Bewusst konstruiert Valéry dabei etwa Analogien seiner Erforschung des Geistes zu diversen wissenschaftlichen Disziplinen, die von mathematischen, physikalischen, mechanischen bis hin zu linguistischen Ansätzen reichen und sein Denken in einer steten »Parallelverschiebung ins Unbekannte«²⁰⁷

203 Paul Valéry: »Das Schriftwerk von Leonardo da Vinci«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 6: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 143–146, hier S. 143; Paul Valéry: »L'œuvre écrite de Léonard de Vinci«. In: Valéry, Paul: *Vues*. Paris 1948, S. 227–231, hier S. 227–228.

204 Vgl. hierzu grundlegend Karlheinz Barck: »Leonardo-Effekte. Perspektiven aus der Differenzierung von Natur- und Geisteswissenschaften«. In: *Weimarer Beiträge* 59 (2013), H. 2, S. 167–189; zur Rolle Leonardos für Valérys »Cahiers« siehe Sabine Mainberger: »Le parti pris du trait. Zu Paul Valéry und Leonardo da Vinci«. In: *Poetica* 41 (2009), H. 1/2, S. 127–159.

205 So hält Valéry 1894 fest, dass die »mathematische Wissenschaft [...] das getreueste Dokument der Gruppierungs-, Trennungs- und Variationseigenschaften des Geistes« sei, um wenige Jahre später dann ein eigenes »homogenes Notationssystem [système homogène de notation]« als Ziel zu beanspruchen, das ähnliche Fortschritte wie Faradays Elektromagnetismus, die Differentialgeometrie Riemanns oder die Mikrobiologie Pasteurs hervorbringen soll. Paul Valéry: *Cahiers/Hefte 2*. Hg. von Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt. Übers. von Max Looser u. a. Frankfurt a. M. 1988, S. 361 u. 369; Valéry: *Cahiers I*, S. 775 u. 781.

206 Valéry: *Cahiers/Hefte 1*, S. 83. »Je préfère l'ordre à la vie toute brute. Je mets ce que pureté je nomme avant la puissance aveugle et le mouvement naturel. Ce n'est pas un petit projet que de reclasser l'homme que l'on est. Absurde, peut-être; capital en moi.« Valéry: *Cahiers I*, S. 48.

207 Hartmut Köhler: »Analogie bei Valéry«. In: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur*. Tübingen 1999, S. 161–176, hier S. 168.

erforschen.²⁰⁸ Damit ändern sich auch die Parameter seiner *Cahiers* fortlaufend. Wie Karin Krauthausen in verschiedenen Arbeiten aufgezeigt hat, stellt jedoch die Aufzeichnung selbst ein entscheidendes Moment dar, welches die Ordnungsfrage, auch bezüglich der Konfiguration des Geschriebenen, mit sich führt: »Das Aufzeichnen soll Konfiguration werden.«²⁰⁹ Das bedeutet, dass nicht bloß aufgeschrieben, sondern darin gleichzeitig eine Ordnung ausgeprägt werden soll. Denken und Schreiben gehen nicht in stabilisierenden Begriffen auf, sondern in dynamischen Denk- und Schreibbewegungen und einem »tentativen Vorgehen«²¹⁰ – in tastenden Versuchen –, wobei das Auftauchen von Ordnung stets mit einer gewissen Elastizität, mit einem unordentlichen Rest von Möglichkeiten und Abweichungen, versehen bleibt:

Bei seiner Arbeit geht der Geist von *seiner* Unordnung zu seiner Ordnung. Es ist wichtig, daß er sich bis zum Schluß Ressourcen der *Unordnung* bewahrt und daß die Ordnung, die er sich allmählich gibt, ihn nicht vollständig bindet, ihm nicht eine solche Fessel ist, dass er sie nicht abändern und seine anfängliche Freiheit wieder gebrauchen kann.²¹¹

Ordnung und Unordnung etablieren sich als ein Scharnier, das im Prozess des Schreibens stets ineinandergreift. Dabei bleibt die Möglichkeit einer Ordnungskonfiguration mit der Bedingung von Störungen, Variationen und Abweichungen versehen, die sie hervorbringt. Dieses Ineinandergreifen prägt die Schreibszenen der *Cahiers* und Valéry's Überlegungen zu Werk und Format.

Bekanntlich hat Valéry stets die frühen Morgenstunden für die *Cahiers* und ein »von den Affekten des Tages unbetroffenes Schreiben«²¹² genutzt. Dieses Zeitfenster sieht er als einen kristallinen Umschaltzeitpunkt von Ordnung und Unordnung an:

Sobald das Gehirn nur halbwegs wach ist, ist es der Schauplatz einer Variation, einer unablässigen psychischen Veränderung: *es wird bewohnt von der Instabilität selbst*. Es ist einer Art Unordnung ausgeliefert, die es jedoch nicht insgesamt spürt, es nimmt nur Elemente dieser Unordnung wahr, die Veränderung an sich ist, ohne feste Markierungspunkte – das heißt ohne Möglichkeit, sich zu reflektieren, sich abzulehnen, zu irritieren, sich Zwang anzutun und Einhaltung zu gebieten. Es fehlt die

208 Vgl. hierzu auch Reino Virtanen: *The Scientific Analogies of Paul Valéry*. Lincoln 1974.

209 Krauthausen: »Zwischen Aufzeichnung und Konfiguration. Der Beginn von Paul Valéry's »Cahiers«, S. 108.

210 Ebd., S. 96.

211 Paul Valéry: *Cahiers/Hefte 3*. Hg. von Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1989, S. 125. »L'esprit va dans son travail de son désordre à son ordre. Il importe qu'il se conserve jusqu'à la fin, des ressources de désordre, et que l'ordre qu'il a commencé de se donner ne le lie pas si complètement, ne lui soit pas un tel bandeau, – qu'il ne puisse le changer et user de sa liberté initiale.« Valéry: *Cahiers I*, S. 96f.

212 Hanna Sohns: »dans les fissures de la pensée: Denken und Affektivität in Valéry's *Cahiers*«. In: Gesine Hindemith, Dagmar Stöferle (Hg.): *Der Affekt der Ökonomie. Speklatives Erzählen in der Moderne*. Berlin/Boston 2018, S. 84–102, hier S. 99.

Vorstellung von Unordnung. / Erst das Hinzutreten der Vorstellung einer Abfolgeordnung schafft Kontrast und vermag vielleicht diese unregelmäßig-unbeschränkte Variation zu mäßigen.²¹³

Der erwachende Geist wird zum morgendlichen Schauplatz, in dem die Übergangsszenen von Unordnung und Ordnung als Emergenz erfahrbar werden. Valéry denkt Ordnung nicht statisch, sondern dynamisch als ein Ordnen, das fortlaufend reflektiert und dokumentiert werden muss. Dieser Umstand zeigt sich besonders deutlich, wenn mit fortschreitender Dauer der *Cahiers* sich die Frage aufdrängt, wie das Ensemble von Eintragungen überhaupt zu ordnen sei. Nicht nur als abstraktes System, sondern auch als System des eigenen Paperwork wird eine Aktenordnung nötig, wie sie Valéry in einem Brief an André Lebey im Juni 1908 beschreibt:

Von jedem [Eintrag, L. K.] mach ich einen Durchschlag für meine Ablage. Und ordne sie ein in etwa zehn rote oder gelbe Aktendeckel, Garibaldiner und Pontifex, deren einer die Bleistiftaufschrift ›Mémoire‹ hat, ein anderer ›Attention‹, ein dritter ›Rêves‹ etc. Eine sehr alberne Einteilung, aber fürs erste bequem.²¹⁴

Dieses Ablegen bewirkt nicht nur eine erste wenngleich als albern abgeurteilte Einteilung, sondern eine wesentliche Disposition des Materials als doppelte Ordnung des Geschriebenen dank des Durchschlags: Es erlaubt zugleich eine zeitliche Anordnung der sukzessiven Eintragungen wie auch eine thematische entlang der separaten Mappen. Entlang dieser doppelten Bindung der Aufzeichnungen zeichnet sich für Valéry die Vorstellung ab, dass aus den Heften das Format eines Buches erwachsen könnte: »Was mir bei alledem Spaß macht, ist, daß ich Aktendeckel habe. [...], ich bilde mir ein, ich schriebe ein Buch [tome] (und dabei ist es nicht einmal ein Inhaltsverzeichnis). Ich gaukele mir vor, ich hätte Ordnung [...].«²¹⁵

213 Valéry: *Cahiers/Hefte* 3, S. 127. »Dès que le cerveau est le moins éveillé, il est le siège d'une variation, d'un changement psychique incessant: *il est habité par l'instabilité même*. Il est livré à une sorte de désordre qui ne lui est pas généralement sensible, il ne perçoit que les éléments de ce désordre, qui est le changement en soi, sans repères – c'est-à-dire sans moyens pour ce désordre de se réfléchir, de se rejeter, d'irriter, de se faire contraindre et arrêter. Il y manque l'image d'un désordre. / Ce n'est que l'introduction d'une idée de succession et d'ordre qui par contraste agira, et pourra peut-être modérer cette variation irrégulière et indéfinie.« Valéry: *Cahiers* 1, S. 963.

214 Paul Valéry: *Briefe*. Übers. von Wolfgang A. Peters. Wiesbaden 1954, S. 70. »Ils sont là pour recevoir chacun un morceau copié dans mes registres de notes. Et je les distribue ensuite entre une dizaine de chemises rouges ou jaunes, garibaldiens et pontificaux, dont l'une s'appelle au crayon ›Mémoire‹, l'autre ›Attention‹, l'autre ›Rêves‹, etc. Division très bête mais provisoirement commode.« Paul Valéry: *Lettres à quelques-uns*. 9. éd., Paris 1952, S. 83.

215 Valéry: *Briefe*, S. 70. »Ce qui m'amuse en tout ceci, c'est d'avoir des chemises. [...], je me donne l'illusion de faire un tome (et ce n'est pas même une table des matières). Je me donne cette comédie d'avoir de l'ordre, moi l'embarrassé par excellence, j'en ai pour mes vingt sous de papier de couleur.« Valéry: *Lettres à quelques-uns*, S. 83–84.

Valéry's mokante Selbstbeobachtung lässt es bereits erahnen: Das Problem der Formatierung und Ordnung der *Cahiers*, das an dieser Stelle mit der Aktenablage transitorisch gelöst scheint, bleibt bestehen. Blickt man von hier aus auf das Jahr 1924, in dem Valéry die Publikation des *Cahier B 1910* vornimmt, erscheint diese Veröffentlichung nun unter neuen Vorzeichen. Denn noch in diesem Jahr hält er bezüglich der *Cahiers* fest: »Das Problem, vor das ich mich immer dringender gestellt sehe, ist, wie ich meine Gedanken in eine Ordnung bringen kann, allerdings nicht in eine äußerliche, sondern in eine organische und nützliche Ordnung.«²¹⁶ Eine Ordnung, die mit der faksimilierten Reproduktion der materiellen Aufzeichnungsspuren zum publikationsfähigen Format avanciert. Tatsächlich spiegelt sich dieses Problem der Ordnung in der weiteren Editions-geschichte der *Cahiers* wider. Die von Judith Robinson besorgte Ausgabe der *Cahiers* von 1973/74 folgt im Drucksatz der Auswahl und Anordnung der Aufzeichnungen in der von Valéry vorgenommenen thematischen Kategorisierung, die zuletzt auf einunddreißig Rubriken und über zweihundert Unterrubriken anwächst.²¹⁷ Das Problem einer solchen Ausgabe ist nicht nur, dass die ›Unordnung‹ der Denkbewegung, die Wechsel von einem Thema zum nächsten, nivelliert werden, sondern dass sie bloß eine unter vielen möglichen Anordnungen darstellt. Valéry hat genau diesen Punkt selbst bemerkt:

Wenn ich Fragmente aus den Heften nehme und wenn ich sie mit ☆☆☆ in eine Reihenfolge bringe und veröffentliche, wird das Ganze wohl etwas darstellen. Der Leser – und auch ich selbst – wird es zu einer *Einheit* formen. / Und diese Formung wird in seinem Verstande, oder sogar in meinem, etwas anderes sein, darstellen – etwas von mir bislang nicht Vorhergesehenes.²¹⁸

Noch in der Ausgabe von Robinson tauchen die von Valéry hier angeführten Asterisken zur Trennung der Eintragungen auf. Doch im Format des Buches erscheint diese Anordnung gebunden, verfestigt und jenem Transformationsmoment entkleidet, welches Valéry als zentral für sich erachtete: »Ich bin eine Transformationstafel – die neu angeordnet werden wollte.«²¹⁹ Diese innere Zerrissenheit in Valéry's Ordnen, die auch Judith Robinson bemerkt, oszilliert zwischen einem fixierenden Anordnen und

216 Valéry: *Cahiers/Hefte I*, S. 36. »Le problème auquel je me trouve de plus en plus acculé est le problème d'ordonner mes pensées et de les ordonner non extérieurement mais organiquement et utilement.« Valéry: *Cahiers I*, S. 8.

217 Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt: »Einleitung zur deutschen Ausgabe«. In: Valéry, Paul: *Cahiers/Hefte I*. Hg. von Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1987, S. 9–24, hier S. 18–19.

218 Valéry: *Cahiers/Hefte I*, S. 39. »Si je prends des fragments dans ces cahiers et que les mettant à la suite avec *** je les publie, l'ensemble fera quelque chose. Le lecteur – et même moi-même – en formera une unité.« Valéry: *Cahiers I*, S. 10.

219 Valéry: *Cahiers/Hefte I*, S. 159. »Je suis une table de transformations – qui voulut se reclasser.« Valéry: *Cahiers I*, S. 112.

einem dynamisierenden Umordnen.²²⁰ Die Reproduktion der handschriftlichen Aufzeichnung, die das *Cahier B 1910*, aber auch die faksimilierte Ausgabe des C. N. R. S. als Druckform wählen, stellt einen Versuch dar, der Problematik dieses Schreibens und Ordners aus der materiellen Faktur heraus zu begegnen.

Doch inwieweit tangieren diese Probleme Fragen der Dokumentation? Hierfür lohnt es sich, die Ordnungs- und Formatproblematik bei Valéry als Teil einer Poetik zu verstehen, die eine neue Umgangsform und Denkweise für Arbeit und Arbeitsmaterial entwickelt. Ich wechsele an dieser Stelle den Blickwinkel von den *Cahiers* zur Frage, welche Konsequenzen die Thematik des Ordners für eine solche Ästhetik der Arbeit am Text bedeutet. Denn obwohl die *Cahiers* ein eigenständiges Korpus bilden und von Valéry getrennt von anderen Projekten, Heften und Entwürfen geführt wurden,²²¹ entwickeln viele Ideen Resonanzen zum Verhältnis von Literatur und der Ordnung von Arbeitsmaterialien. Sie sind besonders präsent in der Konzeption einer Poetik der Schreibe, in welcher der Akt des Machens eine elementare Bedeutung gewinnt. In ihrer zugespitzten Verkürzung hat Valéry dies auf eine beinahe formelhafte Sentenz gemünzt: »Ein Gedicht machen ist ein Gedicht.«²²² Dieses poetische Primat des Machens spiegelt sich in etlichen Aufsätzen und Vorträgen wider, in denen sich Valéry intensiv mit der Technik des Schreibens, den Vorgehensweisen und den Entstehungsbedingungen von Literatur beschäftigt.

Besonders öffentlichkeitswirksam kulminiert diese Entwicklung im Ruf an das Collège de France, wo Valéry am 7. März 1937 den Lehrstuhl für Poetik erhält. Die *Cahiers* werden zu diesem Zeitpunkt zu einem privaten Archiv seiner Überlegungen, das er im Zuge seiner Berufung als Fundus für Überlegungen zur Poetik nutzt und in diesem Zeitraum verstärkt mit Eintragungen der Kategorie »Poétique« füllt.²²³ Valéry plädiert in seiner ersten »Poetikvorlesung« sodann für eine etymologische Rückführung des Begriffs auf seine griechische Wurzel, die »Poietik« [*Poïétique*], den Akt des Machens, der als eigenständiger epistemischer Gegenstand der Literaturgeschichte und der Textphilologie zur Seite gestellt werden soll.²²⁴ Wie Valéry bereits in seinen *Cahiers* notiert, ist diese poetologische Herangehensweise eine, welche das Material stets auf innere Konstitutionsbedingungen, auf Arbeitsprozesse hin befragt:

220 Judith Robinson: »L'ordre interne des Cahiers de Valéry«. In: Émilie Noulet-Carner (Hg.): *Entretiens sur Paul Valéry*. Paris/La Haye 1968, S. 255–269, hier S. 258.

221 Krauthausen: »Zwischen Aufzeichnung und Konfiguration. Der Beginn von Paul Valérys »Cahiers«, S. 89.

222 Valéry: *Cahiers/Hefte I*, S. 322. »Faire un poème est un poème.« Valéry: *Cahiers I*, S. 253.

223 Jürgen Schmidt-Radefeldt: »Poietik« als Unterricht am Collège de France«. In: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur*. Tübingen 1999, S. 141–160.

224 Paul Valéry: »Antrittsvorlesung über Poetik am Collège de France«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 5: Zur Theorie der Dichtkunst und vermischte Gedanken*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1991, S. 118–140, hier S. 120–123; Paul Valéry: »Première leçon du cours de poétique«. In: Valéry, Paul: *Œuvres I*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1957, S. 1340–1358, hier S. 1342–1343.

Meine Art, das Literarische zu betrachten, ist in Gestalt von Arbeit, von Akten, von Herstellungsbedingungen. Ein Werk ist für mich nicht ein abgeschlossenes und sich selbst genügendes Gebilde, es ist die Haut, die ein Tier abstreift, ein Spinnengewebe, eine Schale oder ein verlassenes Gehäuse, ein Kokon. Das Tier und die Arbeit des Tieres werfen bei mir die Frage auf: Wer oder was hat das gemacht? – Nicht, welcher Mensch, welcher Name – sondern welches System, nicht Mensch noch Name, hat durch welche Modifikationen seiner selbst, inmitten welchen Milieus sich von dem getrennt, was es eine Zeitlang gewesen ist?²²⁵

Das Material des Textes wird auf eine Dynamik der Arbeit hin geordnet, welche im Zentrum dessen steht, was Valéry unter Poetik verstanden wissen will. Diese Sichtweise spitzt er geradezu paradoxal zu, um die Arbeit und das Machen selbst zum Ziel und poetischen Kriterium eines Werkes zu erheben: »Jedoch beweist der Zustand des Werks (wenn der Autor kein Dummkopf ist) niemals, daß es nicht weitergetrieben, verändert, als erste Annäherung oder als Ausgangspunkt für neue Versuche betrachtet werden könnte. [...] ›Vollendung‹ – das ist *Arbeit*.«²²⁶ Damit entsteht eine »Opus-Phantasie«²²⁷, in welcher das Werk immer Arbeit bleibt. Als Konsequenz stellt sich die Gegenständlichkeit und Materialität dieses Werkes als problematisch dar und verbleibt zunächst als vage Vorstellung: »Ein Werk ist für mich der mögliche Gegenstand einer unbegrenzten Arbeit.«²²⁸ Nicht die Vorstellung des Abschlusses, sondern die Suche nach einem Darstellungsrahmen, der die Distanz von Arbeit und Abschluss anschaulich und greifbar werden lässt, markiert den Zenit von Valérys Vorstellung eines *Opus magnum*:

Meisterwerk: ein wunderbarer Apparat, der die ganze Distanz, den Niveauunterschied erlauben läßt zwischen einer Kurzzeitwirkung und einer sich über eine lange Zeitspanne erstreckenden Elaboration, zwischen einem Glücksgriff und Milliarden ergebnisloser Ausgänge; zwischen einem künstlich zu höchster Potenz gesteigerten

225 Paul Valéry: *Cahiers/Hefte 6*. Hg. von Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1993, S. 112. »Ma manière de regarder les choses littéraires, c'est sous l'espèce du travail, des actes, des conditions de fabrication. Une œuvre pour moi n'est pas un être complet et qui se suffise, – c'est une dépouille, d'animal, une toile d'araignée, une coque ou conque désertée, un cocon. C'est la bête qui me demande. *Qui a fait ceci –? – Non, quel Homme, quel nom – – mais quel système, ni homme ni nom, par quelles modifications de lui-même, au milieu de quel milieu s'est séparé de ce qu'il a été pour un temps?*« Paul Valéry: *Cahiers 2*. Hg. von Judith Robinson. Paris 1974, S. 999.

226 Paul Valéry: »Literatur«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 5: Zur Theorie der Dichtkunst und vermischte Gedanken*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1991, S. 278–294, hier S. 283. »Mais jamais l'état même de l'ouvrage (si l'auteur n'est pas un sot) ne montre qu'il ne pourrait être poussé, changé, considéré comme première approximation, ou origine d'une recherche nouvelle. [...] ›Perfection‹ c'est *travail*.« Paul Valéry: »Littérature«. In: Valéry, Paul: *Ceuvres II*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1960, S. 546–570, hier S. 553.

227 Peter von Matt: »Die Opus-Phantasie«. In: *Psyche* 33 (1979), H. 3, S. 193–212, hier S. 200.

228 Valéry: *Cahiers/Hefte 1*, S. 323. »Une œuvre est pour moi l'objet possible d'un travail indéfini.« Valéry: *Cahiers 1*, S. 254.

und einem bei null befindlichen Ich; zwischen dem, dessen es zum Handeln bedurft hätte und weiterhin bedarf, und dem, was durch einen einzigen Blick eine Berührung vergönnt wird.²²⁹

Arbeitsmaterial wird zum Bestandteil des Werkkonzepts. Gerade in der Engführung der langwierigen Elaboration mit seinen möglichen Ausformungen und Glücksgriffen gewinnt das Werk Form. Sowohl in der faksimilierten Reproduktion wie auch in der Ausstellung von Manuskripten und Dokumenten im Rahmen eines Literaturmuseums steht für Valéry das »ganze Drama der Erarbeitung [le drame de l'élaboration] eines Werkes und der Fixierung des Unsteten« im Zentrum.²³⁰ So hat Valéry bereits 1921 den Anspruch notiert, seine Aufzeichnungen nicht nur durch genaue Differenzierungs- und Analyseinstrumentarien zu gestalten, sondern auch deren »sorgfältig[e] Elaboration sichtbar [l'élaboration est soigneusement mise en évidence]«²³¹ werden zu lassen. Die Dokumentation des Fertigstellungsprozesses und der Arbeitsmaterialien werden bei Valéry integraler Bestandteil einer Werkästhetik, die Arbeitsprozesse nicht tilgt, sondern in ihnen ein zu dokumentierendes Substrat poetischer Textgenese vertortet und um Form und Format von deren Nachleben bemüht ist.

2.3 Moderation

Am 26. Juli 1945 hält Thomas Mann in seinem Tagebuch die »Nachricht vom Tode Valéry's«²³² fest. Es sind diese Tagebücher, die Mann nicht nur als persönliches Zeugnis, sondern wenig später zur Erzählung der Entstehung eines Werkes nutzen sollte. Seinem 1947 veröffentlichten ›Alterswerk‹, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, das bereits im Titel seine verschachtelte Erzählperspektive prominent exponiert, wird zwei Jahre später mit der *Entstehung des Doktor Faustus ein Roman über den Roman*, so der Untertitel, nachgeliefert. Tatsächlich lässt sich in der titelgebenden Rekursion des Romanhaften bereits erkennen, dass die Entstehungsgeschichte mit einem erzählerischen Programm gekoppelt ist, welches die Arbeit am Roman in eine narrative Moderation überträgt. Valérys materialästhetische Überlegungen zur Dokumentation und Formatierung von Arbeit führen mich an dieser Stelle nun mit Thomas Mann zurück zur Frage des Erzählens. Wie lässt sich die Entstehung eines Werkes dokumentieren und erzählerisch fruchtbar machen? In dieser Hinsicht lässt sich beobachten, dass Mann seinen Materialien nicht

229 Valéry: *Cahiers/Hefte* 6, S. 107. »Chef-d'œuvre, une merveilleuse machine à faire mesurer toute la distance et la hauteur entre un bref temps et une très longue élaboration, entre un coup heureux et des milliards d'issues quelconques; entre moi artificiellement porté à la plus haute puissance et moi au zéro; entre ce qu'il a fallu et faudrait pour faire – et ce qui dans un coup d'œil, dans un contact se donne.« Valéry: *Cahiers* 2, S. 995.

230 Valéry: »Vorstellung eines ›Museums der Literatur‹«, S. 460; Valéry: »Présentation du ›musée de la littérature‹«, S. 1146–1147.

231 Valéry: *Cahiers/Hefte* 2, S. 401; Valéry: *Cahiers* 1, S. 809.

232 Thomas Mann: *Tagebücher 1944–I. 4. 1946*. Hg. von Inge Jens. Frankfurt a. M. 1986, S. 232.

durch semantische Umwendungen (Musil) oder mediale Reproduktionstechniken (Valéry), sondern durch eine moderative Einpassung begegnet. Die Arbeit am Roman selbst wird romanhaft verarbeitet und werkförmig organisiert. Um diese Moderation und Einarbeitung zu verfolgen, steige ich direkt in den Roman ein, um schrittweise die Ebenen des Erzählens bis hin zur Drucksituation zu verfolgen.

In der Geschichte des Komponisten Adrian Leverkühn spielt künstlerische Arbeit eine fundamentale Rolle, die im kardinalen Disput des »Tonsetzers« mit der Figur des Mephistopheles ihren Zenit erfährt. Es ist eine Szene, in deren Zentrum das diabolische wie verheißungsvolle Versprechen von Inspiration für Leverkühns Kunst im Raum steht und mit der Mühsal des Arbeitens kontrastiert wird. Um dieses Argument zu verdeutlichen, wird das Leidwesen Beethovens, der mit mangelhafter Inspiration arbeiten musste, vom Teufel eingebracht:

Nimm gleich einmal den Einfall, – was ihr so nennt, was ihr seit hundert oder zweihundert Jahren so nennt, denn früher gabs die Kategorie ja gar nicht, so wenig wie musikalisches Eigentumsrecht und all das. Der Einfall also, eine Sache von drei, vier Takten, nicht wahr, mehr nicht. Alles übrige ist Elaboration, ist Sitzfleisch. Oder nicht? Gut, nun sind wir aber experte Kenner der Literatur und merken, daß der Einfall nicht neu ist, daß er gar zu sehr an etwas erinnert, was schon bei Rimski-Korsakow oder bei Brahms vorkommt. Was tun? Man ändert ihn eben. Aber ein geänderter Einfall, ist das überhaupt noch ein Einfall? Nimm Beethovens Skizzenbücher! Da bleibt keine thematische Conception, wie Gott sie gab! Er modelt sie um und schreibt hinzu: »Meilleur.« Geringes Vertrauen in Gottes Eingebung, geringer Respekt davor drückt sich aus in diesem immer noch keineswegs enthusiastischen »Meilleur!«²³³

Beethoven müsse arbeiten, weil Gottes Eingebung der steten Nachbearbeitung bedarf und im »keineswegs enthusiastischen »Meilleur« den Höhepunkt seiner Querelen zur Schau stellt. Der Teufel propagiert sich dagegen als den »wahren Herrn des Enthusiasmus«, der eine »wahrhaft beglückende, entrückende, zweifellose und gläubige Inspiration [...], bei der es keine Wahl, kein Bessern und Basteln gibt«, Leverkühn gegenüber verspricht.²³⁴ Die Rede des Teufels zeichnet die Befreiung von der Mühsal der Elaboration durch den Teufelspakt.

Beethoven und Leverkühn werden in eine konträre Konstellation entlang ihrer Arbeitsweisen eingerückt.²³⁵ Nun ist der Umstand, dass ausgerechnet Beethovens Skizzenbücher hier als Beispiel dienen, nicht einzig auf die von Mann genutzte musi-

233 Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Hg. von Ruprecht Wimmer. Frankfurt a. M. 2007, S. 347.

234 Ebd.

235 Angelika Corbineau-Hoffmann: »Umkehrungen. Beethoven, Leverkühn und Thomas Manns *Doktor Faustus*«. In: *arcadia – International Journal for Literary Studies* 30 (1995), H. 3, S. 225–247, hier S. 227 u. 237.

kalische Thematik des *Faustus* zurückzuführen. Denn bereits in Nietzsches 155. Aphorismus aus *Menschliches, Allzumenschliches* wird die Absage an den »Glaube[n] an die Inspiration« mit der Figur Beethovens verknüpft:

Die Künstler haben ein Interesse daran, dass man an die plötzlichen Eingebungen, die sogenannten Inspirationen glaubt; als ob die Idee des Kunstwerks, der Dichtung, der Grundgedanke einer Philosophie, wie ein Gnadenschein vom Himmel herableuchte. In Wahrheit producirt die Phantasie des guten Künstlers oder Denkers fortwährend, Gutes, Mittelmässiges und Schlechtes, aber seine Urteilskraft, höchst geschärft und geübt, verwirft, wählt aus, knüpft zusammen; wie man jetzt aus den Notizbüchern Beethoven's ersieht, dass er die herrlichsten Melodien allmählich zusammengetragen und aus vielfachen Ansätzen gewissermaassen ausgelesen hat. Wer weniger streng scheidet und sich der nachbildenden Erinnerung gern überlässt, der wird unter Umständen ein grosser Improvisator werden können; aber die künstlerische Improvisation steht tief im Verhältniss zum ernst und mühevoll erlesenen Kunstgedanken. Alle Grossen waren grosse Arbeiter, unermüdlich nicht nur im Erfinden, sondern auch im Verwerfen, Sichten, Umgestalten, Ordnen.²³⁶

Nietzsche orientiert sich an einem »Ernst des Handwerkes«²³⁷, der aus den Einzelteilen die Emergenz des Kunstwerks ableitet und damit die Grösse des Werks mit der Grösse des Arbeitsprozesses parallelisiert. Denn Inspiration ist für Nietzsche einzig ein Phänomen der Krafthemmung, in welcher sich »Produktionskraft eine Zeit lang angestaut hat« und im »plötzlichen Erguss« als »Wunder« hervortritt. Dies sei jedoch nichts anderes als eine »Täuschung« über die profanen Hintergründe der Arbeitsenergie, die – von ihm in ökonomische Begrifflichkeiten transponiert – nur lange aufgespart wurde: »Das Capital hat sich eben nur angehäuft, es ist nicht auf einmal vom Himmel gefallen.«²³⁸

Tatsächlich ist Nietzsches Lesart, in der Beethoven als Sinnbild des arbeitenden Künstlers figuriert, nur eine Facette eines größeren und widersprüchlicheren Bildes desselben. Stefan Zweig, selbst ein versierter Sammler von Autografen und im Besitz einiger Handschriften Beethovens, sieht in Beethovens Aufzeichnungen nämlich keineswegs »Sitzfleisch« und Arbeit, sondern die schrittweise Emergenz einer »Urmelodie«:

Ein Skizzenheft von Beethoven, im ersten Augenblick erscheint es wie ein wüstes Chaos, jenes Chaos, das auch im geistigen Kosmos immer vor der Schöpfung dunkel waltet: aber plötzlich erkennt man mitten im wüsten Durcheinander ein paar Takte, eine Urmelodie, den Anfang eines unsterblichen Andantes oder Allegros,

236 Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 2: *Menschliches, Allzumenschliches I und II*, S. 146–147.

237 Ebd., S. 152–154.

238 Ebd., S. 147.

das hier zitternd, gleichsam noch taumelnd aus dem Urgrund des Unbewußten in unsere Welt der Worte und Zeichen niedersteigt.²³⁹

Das von Zweig aufgebotene Pathos – die Rhetorik des Erscheinens aus dem »Urgrund« –, das vor einer elementaren Schöpfungsmetaphorik nicht zurückschreckt, steht Nietzsches Lesart der künstlerischen Arbeitsökonomie diametral entgegen. Doch wichtiger ist, was beide Lesarten verbindet: Beide Male sind es Beethovens Skizzen- bzw. Notizbücher, die als Ausgangspunkt der in unterschiedliche Richtungen ausschwerenden Lesarten dienen.

Nun hat Thomas Mann selbst Beethovens Handschrift zu Gesicht bekommen. Als »kurioses Buchgeschenk« erhält er 1946 von der Zeitschrift *Musical Quarterly* als Präsent eine der »Faksimile-Reproduktionen«²⁴⁰ von Briefen Beethovens, die bei ihm jedoch auf wenig Begeisterung stoßen: »Ich sah sie lange an, diese hingewühlten und -gekratzten Züge, diese verzweifelte Orthographie, diese ganze halb wilde Unartikuliertheit – und konnte ›keine Liebe‹ dafür finden in meinem Herzen.«²⁴¹ Dieser abgeneigten Lektüreerfahrung steht jedoch eine andere Geschichte entgegen, die sich in den Aufzeichnungen aus der *Entstehung des Doktor Faustus* nachweisen lässt. Ihren Ausgang nimmt sie in jener von Mephistopheles als Chiffre für die leidige Arbeit spöttisch vorgebrachten Kommentierung, die in Beethovens Skizzenbüchern als Marginalie auftaucht. Seine eigene Arbeit kommentierend hält er am Rand der Entwürfe jeweils fest, welche »Meilleur« – am besten – seien.²⁴² Dieser Kommentar am Seitenrand findet nun ein Nachleben im Arbeitsmaterial von Mann, das er für die *Entstehung des Faustus* nutzt, um seine eigene Arbeit zu dokumentieren. Denn für die Narration der *Entstehung* werden Manns eigene Tagebücher zur zentralen Grundlage. Wenn er festhält, dass die »Tagebuchnotizen zu Selbstgesprächen erweitert«²⁴³ werden, so wird hier die Erzählweise der *Entstehung* auf ein die Tagebücher zitierendes und erweiterndes Moderieren ausgerichtet. Das exponierende Nebeneinander von Tagebuch, *Entstehung* und Roman wird zu einem intrikaten Spiel der Erzählebenen, wenn das Beethoven zugeschriebene »Meilleur« sich in Manns innerhalb der *Entstehung* herbeizitierten Tagebuchnotizen wiederfinden lässt:

239 Stefan Zweig: »Die Welt der Autographen«. In: Oliver Matuschek (Hg.): *Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig*. Wien 2005, S. 103–107, hier S. 106.

240 Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 19.2: Essays VI. 1945–1950*. Hg. von Herbert Lehnert. Frankfurt a. M. Verlag 2009, S. 631.

241 Thomas Mann: »Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans«. In: Mann, Thomas: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 19.1: Essays VI. 1945–1950*. Hg. von Herbert Lehnert. Frankfurt a. M. Verlag 2009, S. 409–581, hier S. 568–569. Hierbei handelt es sich um Oscar George T. Sonneck: *Beethoven Letters in America. Facsimiles with Commentary*. New York 1927.

242 Dieses »Meilleur« findet sich tatsächlich in Beethovens Skizzen. Vgl. Corbineau-Hoffmann: »Umkehrungen. Beethoven, Leverkühn und Thomas Manns *Doktor Faustus*«, S. 246.

243 Mann: »Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans«, S. 421.

Mühe mit dem Kapitel. Es ist Vorgesehenes zurückzuhalten, das hier beschwerend und zu stofflich wirken würde. Idee, den Teufel in dreifacher Maske erscheinen zu lassen, immer gehüllt in Eiseskälte ... Das Letzte umgeschrieben. »Meilleur«. Noch einmal an XXI. Notizen für das Teufelsgespräch. Geschrieben an XXII (Zwölf Ton-Technik).²⁴⁴

Beschäftigt mit der Arbeit an den Passagen des Teufelsgesprächs, wandert die Beethoven zugewiesene Kommentierung in Manns eigene Unterlagen ein. Mit der Kommentierung wird der Akt der mühseligen Elaboration Beethovens in Manns eigene Niederschrift und ihre Verarbeitung als Erzählung eingezogen.²⁴⁵ Denn tatsächlich hat Mann auch diese zitierte Eintragung für die Aufnahme in die *Entstehung* bearbeitet. Sie entsteht als Collage verschiedener Aufzeichnungen aus seinem Tagebuch, die er raffend zusammenführt. Ich greife hierfür auf die originalen Tagebücher zurück. Am 15. August 1944 hält Mann fest:

Warmer Sommertag. Morgens gegangen. / Mühe mit dem Kapitel. Es ist Vorgesehenes zurückzuhalten, / das hier beschwerend und zu stofflich wirken würde. / Idee, den Teufel in dreifacher Maske erscheinen zu lassen: / als Zuhälter, Musikgelehrter und nackter Dämon, immer gehüllt in / Eiseskälte.²⁴⁶

Mann tilgt für die *Entstehung* die Tagesaktualität dieser Tagebucheintragung, wie auch die danach folgende Beschreibung eines Friseurbesuchs und privater Angelegenheiten, und übernimmt einzig die Arbeit am *Faustus* in die *Entstehung*. Auch die distinkte Figurationsidee des Teufels als »Zuhälter, Musikgelehrter und nackter Dämon« lässt er zugunsten einer vageren und allgemeineren Konzeption der Maskierung fallen. Sodann entnimmt er aus der Eintragung des Folgetages die Eröffnungspassage (»Das Letzte umgeschrieben. »Meilleur«²⁴⁷), bevor er für den Rest der Eintragung zwei Wochen vorausgreift und eine Eintragung vom 30. August 1944 einfügt (»Noch einmal an Kap. XXI. Notizen für das Teufels-Gespräch«²⁴⁸). Die Eintragung, die in der *Entstehung* zitiert wird, ist auf diese Weise aus verschiedenen Materialien zu einem beinahe lückenlosen Zitat montiert, in dem einzig die Auslassungspunkte eine Bearbeitung erahnen lassen. Der langwierige Arbeitsprozess der Elaboration wird gerafft und zugespitzt.

Nun ist dieser Akt des Montierens von Mann nicht unreflektiert eingesetzt worden. Denn er hält während der Arbeit am Kapitel XXII fest, dass »[d]ie Montage von Adorno's musikalischen Gedanken, obgleich Montage ein Kompositionsprinzip des Buches, [...] in der Praxis peinlich [sei], und nur geistreiche Absorption durch die

244 Ebd., S. 475.

245 Corbineau-Hoffmann: »Umkehrungen. Beethoven, Leverkühn und Thomas Manns *Doktor Faustus*«, S. 246.

246 Mann: *Tagebücher 1944–I. 4. 1946*, S. 88.

247 Ebd., S. 89.

248 Ebd., S. 95.

Komposition [...] die Anleihe rechtfertigen« könne.²⁴⁹ Der Widerwille gegenüber der Montage als Schreibtechnik ist an eine Abneigung gegen die damit verbundene Vorstellung des Risses, des Schnittes und Bruches gekoppelt, die einer organischen Organisation entgegensteht.²⁵⁰ Mann montiert auf diese Weise seine Tagebücher in der *Entstehung*, ohne deren narrativen Faden reißen zu lassen. Auf diese Weise dokumentiert, modifiziert und moderiert er den Arbeitsprozess hin zu einem geordneten Nachleben als Metaroman.

Im Roman selbst allerdings mokiert sich Adrian Leverkühn während seiner Leipziger Lehrjahre über den »Kunstverstand«, der als »Anwalt der Werk-Idee« zum »Manager seiner Geschlossenheit, Einheit, Organik« wird und »Risse verklebt, Löcher stopft«.²⁵¹ Dabei stellt er fest, dass diesem Kunstverstand eine Nachträglichkeit inne ist: »[N]achträglich erst und mittelbar stellt dieser Manager den Eindruck des Unmittelbaren und Organischen her.«²⁵² Geradezu kontrapunktisch zu seinem Hauptprotagonisten agiert Thomas Mann als Manager seines Werkes. Dieses Management spiegelt sich in der vermittelnden Moderation und Konstruktion von Unmittelbarkeit des Tagebuchmaterials wider. So hält Mann die Risse und Verwerfungen seines Textes moderat. Das Resultat ist ein Ausstellen des mühseligen Arbeitsprozesses, das trotzdem in eine abgerundete, gleichmäßige Komposition einmündet. So wird etwa am 4. Oktober 1944 im Tagebuch festgehalten: »Das XXII. Kapitel abgeschlossen / Mit einer gewissen Gesetzmäßigkeit kommt jedes auf ca. 20 Seiten. Dieses hat mir viel Mühe gemacht, befriedigt mich aber jetzt als Bestandteil der Komposition.«²⁵³

Dass die Moderation der eigenen Tagebücher und die Nacherzählung der Werkgenese eher »flauer Traditionalismus«²⁵⁴ denn avantgardistisches Experiment sei, war Mann bewusst und so zeigte er sich darum bemüht, seinen eigenen Anspruch im literarischen Feld abzustecken.²⁵⁵ Zu berücksichtigen bleibt dabei jedoch der Rahmen dieser Dokumentationsbemühung. Denn einerseits wird mit der *Entstehung* eine Autorfigur entworfen, deren biografische und soziale Existenz als Gestaltungsmedium in den Roman zurückwirkt.²⁵⁶ Andererseits sind es die zeitgeschichtlichen und intertextuellen Verstreungen, mit denen Mann nochmals präziser den *Faustus*-Stoff

249 Ebd., S. 107.

250 Vgl. Hanno Möbius: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München 2000, S. 278–293; Stiegler: *Montagen des Realen*, S. 289.

251 Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, S. 263–264.

252 Ebd.

253 Mann: *Tagebücher 1944–I. 4. 1946*, S. 108–109.

254 Mann: »Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans«, S. 475.

255 Vgl. Gerhard Kaiser: »Proust, Joyce and myself – Zur Analyse von schriftstellerischen Inszenierungspraktiken am Beispiel des späten Thomas Mann«. In: Maik Bierwirth, Mirna Zeman, Anja Johannsen (Hg.): *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*. München 2012, S. 169–190.

256 Bernd Hamacher: »Thomas Manns Medientheologie. Medien und Masken«. In: Christine Künzel, Jörg Schönert (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg 2007, S. 59–77, hier S. 61.

einzubetten bemüht ist.²⁵⁷ Die intertextuellen Bezüge wie auch zeitgeschichtlichen Referenzen werden dabei mit einem deutlichen Akzent auf das Modell Goethes hin zugeschnitten, das als Folie für die autobiografische Selbstdarstellung und -historisierung dient.²⁵⁸ Eine Nähe, die Mann bereits zuvor kultivierte, aber im Erscheinungsjahr der *Entstehung* 1949 durch die Festlichkeit des Goethejahrs – anlässlich Goethes 200. Geburtstags – nochmals verstärkend aufnimmt.²⁵⁹ Der Versuch einer kontrollierten Erzählung der eigenen Arbeit dient dabei nicht nur der Gestaltung seines Autorenbildes innerhalb literarischer Traditions- und Geschichtslinien, sondern auch der wissenschaftlichen Rezeptionsgestaltung. Denn Mann ist sich zu diesem Zeitpunkt längst im Klaren, dass er bereits zum philologischen Untersuchungsgegenstand geworden ist.²⁶⁰ Auf diesen vielschichtigen »Inszenierungsdruck«²⁶¹ der eigenen Autorfigur reagiert er, wenn er den Druck der Dokumentation moderiert und seine Schreibszenen nacherzählt.

Tatsächlich lässt sich dieser Aspekt abschließend nochmals auf die eingangs zitierte Rede aus dem *Doktor Faustus* und die Thematik der Elaboration zurückbinden. Denn dort wird nicht nur das Problem der Arbeit, sondern auch dasjenige des »musikalischen Eigentumsrechts« angesprochen. Hier wird die von Michel Foucault beschriebene epistemische Verschiebung des 18. Jahrhunderts, in welcher das »Maß der Arbeit«²⁶² zum entscheidenden Parameter ökonomischer Zirkulations- und Aneignungsprozesse wird, aufgenommen, und auf die sich daran anschließende Frage des geistigen bzw. künstlerischen Arbeitens und geistigen Eigentums übertragen.²⁶³ Eine Thematik, die den *Doktor Faustus* nach seiner Veröffentlichung selbst betrifft. Denn die Idee eines musikalischen Romans birgt für Mann das Hindernis, sich in den Fachdiskurs der Musikästhetik und -technik einzuarbeiten. Eine Aufgabe, welche er mit den ebenfalls im amerikanischen Exil lebenden Komponisten und Musiktheoretikern Arnold Schönberg und Theodor W. Adorno zu bewältigen sucht. Adorno überlässt er »volle ideelle Einsicht« in die Maschinenabschriften der Entwürfe, damit dieser ihm

257 So ist der Roman, wie Angelika Corbineau-Hoffmann festhält, nicht bloß ein »Epochentableau«, sondern auch ein »Roman des inneren Zustands des Deutschen«, der aus den zeitgeschichtlichen Umständen des Zweiten Weltkriegs seine äußerste Verschärfung erfährt. Corbineau-Hoffmann: »Umkehrungen. Beethoven, Leverkühn und Thomas Manns *Doktor Faustus*«, S. 225.

258 Rüdiger Görner: »Die Entstehung des *Doktor Faustus*: Thomas Mann's Narrated Poetics«. In: *Publications of the English Goethe Society* 70 (2000), H. 1, S. 46–55, hier S. 55.

259 Alexander M. Fischer: *Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Heidelberg 2015, S. 322.

260 Mann: »Die Entstehung des *Doktor Faustus*. Roman eines Romans«, S. 524. Vgl. zum Zusammenhang von Kommentar und Traditionsbildung: Aleida Assmann: »Der Eigen-Kommentar als Mittel literarischer Traditionsstiftung. Zu Edmund Spensers ›The Shepherdes Calender‹«. In: Jan Assmann, Burkhard Gladigow (Hg.): *Text und Kommentar*. München 1995, S. 355–373.

261 Kaiser: »Proust, Joyce and myself – Zur Analyse von schriftstellerischen Inszenierungspraktiken am Beispiel des späten Thomas Mann«, S. 177.

262 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1974, S. 274 ff.; vgl. Schäfer: *Die Gewalt der Muse*, S. 80.

263 Vgl. Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Paderborn u. a. 1981, S. 50.

»beim musikalisch Bevorstehenden imaginativ zur Hand« gehen könne.²⁶⁴ Besonders im Falle Schönbergs führen diese Hilfestellungen schlussendlich zum Streit über das geistige Eigentum am Buch, der sich so weit zuspitzt, dass Schönberg ein Nachwort im *Faustus* erwirkt, welches die musiktheoretischen Einflüsse ausweist und »für Unkundige das geistige Eigentumsrecht klarstellt«.²⁶⁵ Dabei ist genau diese Situation der kollaborativen Arbeitsteilung ein Problemfall, in welchem die Frage nach dem Urheberrecht und dem geistigen Eigentum eines Werkes seine Virulenz erfährt.²⁶⁶ Diesem Aspekt der Kollaboration versucht Mann durch zwei Textsorten nachzukommen: Einerseits durch Einfügen des Nachworts im *Doktor Faustus*, das Schönbergs Anteil markiert, andererseits durch den eigenen »Metaroman« der *Entstehung*, in welchem die Dokumentation des Gedankenaustauschs, der Transferwege und Umarbeitungsbemühungen eine Werkherrschaft über den *Faustus* zu restituieren bemüht ist.

Roman und *Entstehung* bilden das kunstvolle Funktionsverhältnis einer Rahmung. Als Grenzziehung sind Rahmen zwar peripher, aber nicht nebensächlich. Wie Uwe Wirth bemerkt, sind Rahmen konstitutiv paradoxe Gebilde: Sie vereinen statische und dynamische Momente, Abgrenzung und Durchlässigkeit zwischen Innen- und Außenraum wie auch das Schwanken zwischen Unsichtbarkeit und Erscheinung.²⁶⁷ Diese Wechsel sind im Verhältnis von Roman und Metaroman als Metalepsen, als Ebenenwechsel der Narration, präsent, welche die Durchlässigkeit – etwa der Kommentierung »Meilleur« – als erzählerische Möglichkeit durchmessen.²⁶⁸ Mann verwendet den epitextuellen Dokumentcharakter seiner Tagebücher, um aus ihnen einen annähernd peritextuellen *Roman eines Romans* zu gestalten und im emphatischen Sinne Beiwerk zu produzieren. Diesem Druck der Dokumentation steht der Umstand gegenüber, dass er die originalen Tagebücher über seinen Tod hinaus unter Verschluss hält und mit einer zwanzig Jahre dauernden Sperrfrist versieht.²⁶⁹ Es ist eine kontrollierende Geste des Abschließens, in welcher die Kontrolle des Autors über den

264 Spoerhase: »Neuzeitliches Nachlassbewusstsein. Über die Entstehung eines schriftstellerischen, archivischen und philologischen Interesses an postumen Papieren«, S. 519.

265 Mann: »Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans«, S. 433–434; vgl. Thomas Mann: »Zur Urheberschaft der Zwölftontechnik im »Doktor Faustus««. In: Mann, Thomas: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 19.1: Essays VI. 1945–1950*. Hg. von Herbert Lehnert. Frankfurt a. M. 2009, S. 382.

266 Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*, S. 131–135.

267 Uwe Wirth: »Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, »welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde««. In: Uwe Wirth (Hg.): *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*. Berlin 2013, S. 15–60, hier S. 19–20.

268 Gérard Genette hat in seinen grundlegenden Überlegungen zum *Paratext* festgehalten, dass sich »[e]in literarisches Werk [...] selten nackt [präsentiert], ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen«. Dabei unterscheidet er grundlegend zwischen zwei Kategorien von Paratexten: Peritexten, die als Teil einer Schichtung innerhalb eines Buches (etwa Vorwort, Nachwort, Widmung, Motto etc.) fungieren und Epitexten, die als extratextuelles Zeugnis außerhalb des Buches stehen (etwa Tagebücher, Briefe, Notizhefte). Epitexte dienen hierbei, wie Genette feststellt, im Kontext der Moderne vermehrt zur Kommentierung der Arbeitsweise und zur werkpolitischen Kontextualisierung und Situierung. Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, S. 9 u. 330–331.

269 Fischer: *Posierende Poeten*, S. 283.

mühseligen Entstehungsprozess und dessen Nachleben durch Dokumentation und Gestaltung, Abdruck und testamentarischen Verschluss ausgeübt wird.²⁷⁰ Es gehört vielleicht zur letzten Inszenierungsgeste von Manns Werk, dass auch dieser Akt der verschlüsselten Dokumentation im *Faustus* nicht ohne Resonanzen bleibt. Denn jenes Teufelsgespräch innerhalb der Romanhandlung ist einzig durch das »Dokument« von »Adrians geheime[r] Aufzeichnung« überliefert, das sein Freund Serenus Zeitblom aufbewahrt und von Hand abschreibt, weil er es keinem Drucker überantworten will.²⁷¹ Es sind Aufzeichnungen, die als Ort des Geheimnisses aus der Zirkulation von Büchern herausgehalten werden, um als eigens gestaltete Nacherzählung ihre narrative Wirkung zu entfalten und die Dokumentation mit dem Versprechen einer getreuen Überlieferung in den Händen des Freundes verknüpft.

Vier Jahre bevor Suzanne Briet in Paris mit ihrer Ausstellung zu Leben und Nachleben Arthur Rimbauds aufwartet, wird auch Thomas Mann eine ähnliche Ehre zuteil. An der Sterling Memorial Library in Yale werden Exponate aus seinen Arbeitsmaterialien, Manuskripten und Briefen präsentiert. Als er am 23. August 1950 zusammen mit seiner Gattin Katia Mann die Ausstellung besucht, beobachtet der dortige Professor für Germanistik James F. White die Szene des Ausstellungsbesuchs mit Neugier: »It was especially memorable to see the author bending over showcases to read with apparent interest, and indeed surprise, every word of some of the older, long-forgotten items that never were reprinted.«²⁷² In den drei Sequenzen von Musil, Valéry und Mann lassen sich unterschiedliche Verfahren und Bedingungen der Dokumentation erkennen, mit denen Arbeitsmaterialien und ihrem Nachleben begegnet wird. Dabei wird die Grenze zwischen ungedruckt, »never reprinted« und kalkuliertem Druck ausgelotet und neu vermessen. In je individueller Weise wird dem Arbeitsprozess des Schreibens mit narrativen, poetischen und materialästhetischen Überlegungen begegnet. Ob über editorische Entscheidung der Herausgeberschaft, Auswahl von Materialien und Druckverfahren oder über erzähltechnische Koppelungen und Wendungen, es lässt sich in diesen Herangehensweisen gleichsam ein verbindendes Symptom konstatieren: Poetiken und Schreibverfahren sollen mit materieller Evidenz dokumentiert, erzählt und ausgestellt werden. Die Dokumentation erhält in diesem Kontext das Versprechen, den Selbstbegründungsansprüchen moderner Autorschaft ein neues materielles Fundament zu liefern. Unter diesem Druck zur Dokumentation entfalten sich neue Werkkonzepte, Schreibverfahren und Formate.

270 Görner: »Die Entstehung des Doktor Faustus«, S. 48.

271 Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, S. 323.

272 James F. White: »The Thomas Mann Exhibit at Yale, 1950«. In: *The German Quarterly* 25 (1952), H. 2, S. 72–75, hier S. 75.

3 Umordnen

Ich habe mich bisher der Dokumentation aus zwei Blickwinkeln angenähert: Zunächst im Rahmen institutioneller Organisationsbestrebungen, sodann im Kontext individueller literarischer Schreibverfahren und Publikationsformate. In diesem dritten Teil steht die Dokumentation als eine Kulturtechnik im Zentrum, die mit einem neuen Versprechen auftritt: Dokumentation soll nicht einzig Ordnung, sondern Veränderungen erwirken. Das Dokument erscheint nicht nur als epistemischer und ästhetischer Gegenstand, sondern als eminent politisches Instrument. Die Dokumentation des Vergangenen verspricht die Möglichkeit einer anderen Zukunft, einer Umordnung der eigenen Gegenwart.

Mit diesem Versprechen als Prämisse entwirft die sich in den 1920er Jahren herausbildende Dokumentarliteratur nicht bloß das Ideal einer realitätsnahen Darstellung, sondern auch des »operativen«²⁷³ Eingreifens in die Welt.²⁷⁴ Alfred Döblin thematisiert dies bereits 1913 in seinem *Berliner Programm* als Hinwendung zur »Tatsachenphantasie«. »Die Welt ist in die Tiefe und Breite gewachsen«, so Döblin, und gegenüber »der ungeheuren Menge des Geformten« bedürfe es eines »Kinostil[s]«, den er mit »Mut zur kinetischen Phantasie und zum Erkennen der unglaublichen realen Konturen« verbunden wissen will.²⁷⁵ Dinge und Worte, Autorschaft und Publikum, Fantasie und Tatsachen sollen in ein neues Verhältnis zueinander gesetzt und durch neue Medien und Verfahren ausgerichtet werden.

Dieses neue Ideal verbindet sich besonders im Zuge gesellschaftlicher Ereignisse wie der russischen Revolution und der Arbeiterbewegung mit einer eminenten Politisierung von Kunst. In Folge dessen erscheint künstlerisches Arbeiten auf neue Weise in seinem Bezug zu gesellschaftlichen Arbeitsvermögen und Arbeiterfiguren erklärungsbedürftig.²⁷⁶ Bereits um 1900 findet unter dem Aspekt naturalistischer Beschreibungsansprüche eine zunehmende Hinwendung zu Figuren der Arbeiterschaft als Erzählgegenstände statt.²⁷⁷ Dagegen tritt der *Arbeiter* 1932 bei Ernst Jünger nicht mehr als Gegenstand oder Figur, sondern als mythopoetisch aufgeladene »Gestalt« einer neuen politischen und ökonomischen Epoche auf und wird mit neuen ästhetischen

273 Vgl. Berghahn: »Operative Ästhetik. Zur Theorie der dokumentarischen Literatur«.

274 Uecker: *Wirklichkeit und Literatur*, S. 78 f. u. 90.

275 Alfred Döblin: »An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm«. In: Döblin, Alfred: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg im Breisgau 1989, S. 119–123, hier S. 119, 121 u. 123.

276 Für Reinhard Döhl ist dieser politische Akzent entscheidend, um überhaupt von Dokumentarliteratur zu sprechen: »Nur, wenn dabei ansatzweise proletarische Wirklichkeit mit bürgerlicher Lebensform kontrastiert wird, ist Literatur auf dem Wege zur D[okumentarliteratur], die sich unter unterschiedlichen politischen Bedingungen in den zwanziger Jahren zunächst in der UdSSR, der Weimarer Republik und in den dreißiger Jahren in den U S A entwickelte.« Reinhard Döhl: »Dokumentarliteratur«. In: Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearbeitete Aufl., Tübingen 1994, S. 82–88, hier S. 83.

277 Vgl. Bogdal: *Schaurige Bilder*.

Maßstäben und künstlerischen Arbeitsverfahren verbunden, deren Konkretion bei Jünger jedoch vage verbleibt.²⁷⁸ Jüngers Stilistik im *Arbeiter* bedient sich hierbei eines »Formalismus des Totalen«,²⁷⁹ der eine zukünftige gesamtgesellschaftliche Veränderung in schemenhaften Konturen entwirft. Doch in den 1920er Jahren lassen sich eine Vielzahl weitaus situativer und interventionistischer Textformen beobachten, in welchen das Begriffspaar von Arbeit und Kunst neue und äußerst konkrete Legierungen eingeht. Vor dem Hintergrund der Novemberrevolution in Deutschland fordert etwa Ludwig Meidner 1919 mit engagierter Verve die Abkehr des Künstlers vom bürgerlichen Kunstbetrieb, was er ohne Umwege an die Forderung nach einem Eintritt in die Arbeiterpartei knüpft.²⁸⁰ Dieser Anspruch direkter politischer Partizipation hallt in den 1920er Jahren in unterschiedlichen Modulationen nach, wenn die Figur des Künstlers mit derjenigen des Arbeiters parallelisiert wird. So will Bertolt Brecht 1929 die Differenz von Kunst und Arbeit in zunehmender Auflösung begriffen wissen, wobei einzig die LiteratInnen bisweilen

vergessen, daß zu ihren Produktionsmitteln nicht nur Druck- und Papiermaschinen, Presse, Theater, literarische Vereine, Buchläden usw. gehören, die ihrerseits lediglich Rohstoffe benötigen, eben soundsoviel Kopfarbeit, sondern auch eine bestimmte Bildung, bestimmte Informationen, eine bestimmte Gesinnung usw. Sie glauben, ihr Fabrikat unterscheide sich von der Schraube, die der Handarbeiter herstellt, dadurch daß diesem ein über seine geplante Verwendung hinausgehendes Etwas, ein Unkontrollierbares, Mächtiges beigegeben sei, das seinen eigentlichen Wert ausmache, ohne ihn womöglich gar nicht verkäuflich sei und so fort. (BFA 21, 333–334)

Brecht formiert die Pose einer Proletarisierung von Autorschaft. Interessanterweise geht diese Pose nicht selten mit einer Befürwortung der Dokumentation als literarischer Technik einher. Das Versprechen der Dokumentation lautet in diesem Kontext, Kunst in eine neue Weltzugewandtheit und Realitätssättigung zu kleiden und die bürgerlichen Institutionen von Kunst und deren Geschmackskatalog zu reorganisieren. Die Schlagworte des Authentischen, des Tatsächlichen und der Materialtreue werden zu Kampfbegriffen der Dokumentation im literarischen Feld und den dabei vorgebrachten Formen von Reportage und Montage.²⁸¹ Zentral für diese literarische wie politische Konzeptionalisierung der Dokumentation ist hierbei die Frage, inwieweit Materialien durch Verarbeitungsprozesse literarisiert und ihrer Quellenautorität be-

278 Vgl. Ernst Jünger: »Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt«. In: Jünger, Ernst: *Sämtliche Werke, Zweite Abteilung, Bd. 8: Essays II. Der Arbeiter*. Stuttgart 1981, S. 9–317, hier S. 157, 218–222.

279 Werner Hamacher: »Arbeiten Durcharbeiten«. In: Dirk Baecker (Hg.): *Archäologie der Arbeit*. Berlin 2002, S. 155–202, hier S. 175.

280 Ludwig Meidner: »An alle Künstler, Dichter, Musiker«. In: *Der Anbruch 2* (1919), H. 1, S. 1.

281 Vgl. Sabina Becker: *Neue Sachlichkeit, Bd. 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933)*. Köln 2000, S. 196–204 u. 294–300.

raubt werden oder ob sie gerade durch die Bearbeitung selbst ihren dokumentarischen Status und ihre Wirkung amplifizieren.

Stellt man – um auf Briet zurückzukommen – die Frage, was Dokumentation eigentlich bedeutet, so findet sich im Dokumentarismus der 1920er Jahre eine neue Antwort auf diese Frage. Wo Dokumentation um 1900 als Kulturtechnik zur Organisation von Informationen für potenzielle zukünftige Nutzbarkeiten konzipiert wird, so erscheint sie im literarischen Diskurs der 1920er als Politisierung von Informationen auf aktuelle Nützlichkeiten hin virulent. Nicht das Versprechen von Ordnung, sondern dasjenige einer Umordnung der Verhältnisse gewinnt an Bedeutung. So beschreibt Alfred Döblin im *Bau des epischen Werks*, dass es nicht einzig darum gehe, »fast dokumentarisch«²⁸² zu berichten, sondern die »Produktivkraft«²⁸³ der Sprache und der erzählerischen Ausformung neuartig einzubeziehen: »Der wirklich Produktive [d. i. Schriftsteller, L. K.] aber muß zwei Schritte tun: er muß ganz nahe an die Realität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, und dann hat er die Sache zu durchstoßen, das ist seine spezifische Arbeit.«²⁸⁴ Für Döblin geschieht dieses »Durchstoßen« durch die Montage von Materialien und elaborierte Erzählverfahren.²⁸⁵ An anderer Stelle spricht er dementsprechend von einer »Intensität der Sachlichkeit«²⁸⁶, wobei diese eigenwillige Begriffspaarung als Charakteristikum eines spezifischen Materialumgangs zu verstehen ist, in welchem der Akt des literarischen Verarbeitens und Konstruierens auf Basis von Zeugnissen, Akten und Dokumenten mit einem gewaltvollen Durchbruch zum Realen eingeführt wird: »Man will dem Ding in den Bauch fahren.«²⁸⁷

Im Folgenden werde ich der Frage nachgehen, wie diese Idee eines »Durchstoßens« sich als Bedeutungsebene der Dokumentation entwickelt und welche Verfahren und Formate dabei genutzt werden. Ich wende mich hierfür zunächst den Schriften Erwin Piscators zu. Von dessen Überlegungen zum dokumentarischen und politischen Theater gehe ich im Anschluss zu Sergej Tretjakows Konzept der Faktografie über, bevor ich Bertolt Brechts Konzeption des Dokumentierens in den Blick nehme. Zentral für alle drei Akteure ist dabei die Frage, wie soziale Lebenswelten durch die künstlerische Verarbeitung von Materialien sowohl abgebildet als auch mitgestaltet und verändert werden können. Zur Debatte steht somit nicht nur eine Realitätsanbindung literarischer Texte durch dokumentarische Verfahren, sondern das Versprechen einer Hand-

282 Alfred Döblin: »Der Bau des epischen Werks«. In: Döblin, Alfred: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg im Breisgau 1989, S. 215–244, hier S. 222.

283 Ebd., S. 243.

284 Ebd., S. 219.

285 Döblins komplexes und sich im Laufe seines Werkes veränderndes Verständnis des Dokumentarischen ist hiermit nur gestreift. Für eine weiterführende Darlegung vgl. Devin Fore: »Döblin's Epic. Sense, Document, and the Verbal World Picture«. In: *New German Critique* (2006), H. 99, S. 171–207; Uecker: *Wirklichkeit und Literatur*, S. 341–348.

286 Alfred Döblin: »Ausflug nach Mexiko«. In: Döblin, Alfred: *Ausgewählte Werke in Einzelbänden: Kleine Schriften III*. Hg. von Anthony W. Riley. Zürich/Düsseldorf 1999, S. 42–44, hier S. 42.

287 Ebd., S. 42.

lungsmacht von Literatur durch Dokumentation. Im Kontext dieser »Pragmatisierung literarischer Texte«²⁸⁸ entwickeln Piscator, Tretjakow und Brecht je eigene Formate und Verfahren, um dieses politische Versprechen der Dokumentation als Teil literarischer Werkpolitik auszuloten.

3.1 Projektion und Masse

In den 1930er Jahren beschreibt Carl Einstein in seiner unveröffentlicht gebliebenen Polemik *Die Fabrikation der Fiktion* seine eigene Gegenwart als »imaginative Moderne«.²⁸⁹ Diagnostiziert wird die »unablässige Entwertung des Realen«²⁹⁰ zugunsten privater, subjektiver Träumereien. Die politischen »Energien der Masse«²⁹¹ verbleiben unterdrückt: »Die Intellektuellen organisierten die Diktatur der Fantome. [...] Die Menschen bleiben die Dupierten ihrer Projektionen.«²⁹² Gegen diese Verdrängung eines energetischen Potenzials hat Einstein als Mitherausgeber der Zeitschrift *Documents* eine drastische Materialästhetik unter dem Begriff des Dokuments mitgeprägt.²⁹³ Nicht weniger interessiert zeigt sich Einsteins Zeitgenosse Erwin Piscator an diesem Anliegen, Projektionen und Massen, Träumereien und politische Energien, Arbeitsmaterialien und Künste im Horizont der Dokumentation zu reorganisieren. Denn die »Synthese« von »Dokument und Kunst« sieht Piscator als fundamentale Aufgabe dessen, was er als »politisches Theater« in den 1920er Jahren propagiert.²⁹⁴

1929 resümiert Piscator in *Das politische Theater* die Geschichte seiner eigenen theatertechnischen und -ästhetischen Arbeitsweisen und zeichnet das erste Jahrzehnt seiner Werkbiografie nach. Er richtet gleich zu Beginn das Theater am Maßstab des »gesellschaftlichen Umwälzungsprozesses«²⁹⁵ – des Politischen – aus. *Das politische Theater* verfolgt in seiner Textgestalt eine dokumentarische Praxis, die sich als »Sammlung von Erinnerungen, Notizen, Dokumenten und Aufsätzen«²⁹⁶ darstellt.²⁹⁷

288 Sabina Becker: »Die literarische Moderne der zwanziger Jahre. Theorie und Ästhetik der Neuen Sachlichkeit«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 27 (2002), H. 1, S. 73–95, hier S. 88.

289 Carl Einstein: *Die Fabrikation der Fiktionen. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Sibylle Penkert. Reinbek bei Hamburg 1973, S. 280.

290 Ebd., S. 326.

291 Ebd., S. 327.

292 Ebd., S. 262–263.

293 Zur Materialästhetik der *Documents* vgl. Georges Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*. Übers. von Markus Sedlaczek. München 2010.

294 Erwin Piscator: *Das politische Theater. Faksimiledruck der Erstaussgabe 1929. Schriften 1*. Hg. von Ludwig Hoffmann. Berlin 1968, S. 52.

295 Ebd., S. 8.

296 Brian Barton: *Das Dokumentartheater*. Stuttgart 1987, S. 41.

297 Darin wird unter anderem auch Alfred Döblin als eine legitimierende Stimme für den eigenen Umgang mit Dokumenten aufgenommen. Dies geschieht in einem eingefügten Text von Leo Lania, der eine Rezension von Piscators *Fahnen* in der *Wiener Arbeiter-Zeitung* vom 2. Juni 1924

1966 wird Piscator retrospektiv sodann von seinem Text als einem »historisch gewordenen Zeitdokument«²⁹⁸ sprechen, das zur Zeit der Niederschrift 1929 noch mit der Hoffnung geschrieben worden sei, die politische und ästhetische »Sammlung aller Kräfte herbei[zuf]ühren«.²⁹⁹ *Das politische Theater* ist ein Dokumentationsversuch, der 1929 zwischen einer abschließenden Organisation und der Projektion zukünftiger Entwicklungen, zwischen einem Ordnen der eigenen Arbeit und dem Versprechen zukünftiger Veränderung, entsteht.

Diese inhärente Spannung schlägt sich bereits auf geradezu brachiale Weise in Piscators ersten Theaterexperimenten nieder. Über die politische Revue *Trotz alledem!*, die 1925 am Berliner Schauspielhaus aufgeführt wird und als eine der ersten großen Versuche des dokumentarischen Ansatzes gilt, berichtet Piscator: »Die ganze Aufführung war eine einzige Montage von authentischen Reden, Aufsätzen, Zeitungsausschnitten, Aufrufen, Flugblättern, Fotografien und Filmen des Krieges und der Revolution, von historischen Personen und Szenen.«³⁰⁰ Der zusammengesetzten Formsprache der Revue folgend wird ein vielfältiges Spektrum von Medien und Quellen aufgeboten.³⁰¹ In Auftrag gegeben durch die KPD und unter der Mitarbeit John Heartfields und Felix Gasbarras soll eine ausladende Darstellung der revolutionären Bewegungen in Deutschland entstehen, wobei der Stücktext nicht mehr erhalten ist. Einzig die Szenenabfolge ist überliefert. In der Nacherzählung Piscators erscheint jedoch die Organisation der ausladenden Masse von Schauspielenden, Materialien und Dokumenten als Crux. In den »riesigen Ausmaßen«³⁰² des Projekts droht das Stück an der Masse an aufgebotenen Materialien und AkteurInnen zu zerschellen. Das von Piscator gezeichnete Bild der Generalprobe vermittelt den Eindruck eines Überflusses, der in ein »vollkommenes Chaos« einmündet:

200 Menschen liefen und schrien durcheinander. Meisel, damals gerade von uns zur Negermusik bekehrt, vollführte mit 20 Mann ein unbegreifliches Höllkonzert, Gasbarra kam alle Augenblicke mit neuen Szenen, bis ich ihn bei den Projektionsapparaten festsetzte, Heartfield strich mit vorgeschobenem Unterkiefer allein sämtliche Versatzstücke von oben bis unten mit brauner Farbe an, kein Filmeinsatz kam richtig, die Schauspieler wußten zum Teil überhaupt nicht, wo sie hingehörten, mir selbst begann die Masse an Material, das noch zu ordnen war, über dem Kopf zusammenzuschlagen. Leute, die am Abend im Zuschauerraum saßen, verließen das Haus 3 Uhr morgens, ohne eine Ahnung zu haben, was auf der Bühne vor sich gegangen war.³⁰³

verfasst hatte und diese für *Das politische Theater* nochmals um ein Zitat Döblins erweitert. Lania wird in den 1920er Jahren Teil von Piscators Theatergruppe. Piscator: *Das politische Theater. Faksimiledruck der Erstaussgabe 1929. Schriften 1*, S. 58–59.

298 Ebd., S. 263.

299 Ebd., S. 262.

300 Ebd., S. 67.

301 Vgl. Ethel Matala de Mazza: *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*. Frankfurt a. M. 2018, S. 72–73 u. 85.

302 Piscator: *Das politische Theater. Faksimiledruck der Erstaussgabe 1929. Schriften 1*, S. 63.

303 Ebd., S. 68–69.

Die Generalprobe gerinnt zu einer Kippfigur von Piscators Poetik. Dadaistische Desorganisation trifft auf ein Kontrollverlangen über Stoffe und Bühnenwirkungen.³⁰⁴ Wo die Masse an Material über dem Kopf ›zusammenschlagen‹ soll, muss sie durch Kopfarbeit und administrative Verfahren zuallererst geordnet werden, um ihr politisches Potenzial zu kanalisieren.

Auf diese Weise tritt die Dokumentation in einem neuen Kontext als Versprechen auf, Maßloses zu ordnen. Diese Maßlosigkeit umfasst nicht nur die Masse von Materialien, sondern schließt auch das als Masse auftretende Publikum mit ein. Denn, so fährt Piscator in seiner Beschreibung fort, dem erprobten Materialarrangement fehle als Ordnungsinstanz jene andere Masse, welche den Dokumenten und Materialien erst die entscheidende Richtlinie zu ihrer Organisation vorgebe: das Publikum. Erst an der Uraufführung von *Trotz alledem!* vor einem »proletarischen Publikum« wird das Stück kontrollierbar und findet seine Regie: »[D]ie Masse übernahm die Regie.«³⁰⁵ So ist auch der von László Moholy-Nagy gestaltete Buchumschlag für *Das politische Theater* eine Verdeutlichung dieser Konstellation (Abb. 4). Die montierte Menschenmasse eines Protestmarsches zieht über den Buchrücken hinweg und in die »Globusbühne« ein, die Piscator für das Stück *Rasputin* 1927 zum Einsatz bringt.³⁰⁶ Die theatrale Welt dieser Bühne scheint an einem Kippunkt zu stehen, an welchem die politische Masse die Welt neu ins Rollen zu bringen verspricht. Das Konstrukt des Theaters wird in dieser Montage an die Außenwelt und direkt an eine politische Aktion der Arbeiterbewegung angeschlossen.

Piscators Nacherzählung der Uraufführung entwirft ein Bild der eigenen Theaterpraxis, in welcher Massen als energetische Dynamik von Menschen und Dokumenten auftreten und sich gegenseitig in ein Verhältnis von Material und Regie, von exzessivem Überfluss und kontrollierender Registratur, begeben. *Das politische Theater* entwirft eine künstlerische Arbeitsweise, die eine Veränderung der Lebensumstände provozieren soll. Dabei knüpft Piscator an eine Engführung von Arbeit und Leben an, die bereits Karl Marx für die Figur des Arbeiters akzentuierte. Denn Marx führt nicht nur das Bewusstsein des Menschen auf die »materielle Tätigkeit und den materiellen Verkehr der Menschen« als »Sprache des wirklichen Lebens« zurück,³⁰⁷ sondern sieht diese enge Verknüpfung besonders im Falle des Arbeiters als Teil einer elementaren Veräußerung von Kraft und Leben: »Die Arbeit ist aber die eigene Lebenstätigkeit

304 Vgl. Wolf Gerhard Schmidt: »Kritische Objektivität, Defätismus und performative Kontrolle. Zur Subversivlogik von Erwin Piscators ›Bekanntnistheater‹«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 31 (2006), H. 2, S. 1–25.

305 Piscator: *Das politische Theater. Faksimiledruck der Erstaussgabe 1929. Schriften* 1, S. 69.

306 Moholy-Nagy baut hier motivisch auf dem vollständigen Titel des Stückes auf, welches die Herrschaft der Romanows dem Volksaufstand gegenüberstellt: *Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand*.

307 Karl Marx, Friedrich Engels: »Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten«. In: Marx, Karl, Friedrich Engels: *Werke, Bd. 3*. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin 1978, S. 9–530, hier S. 26.

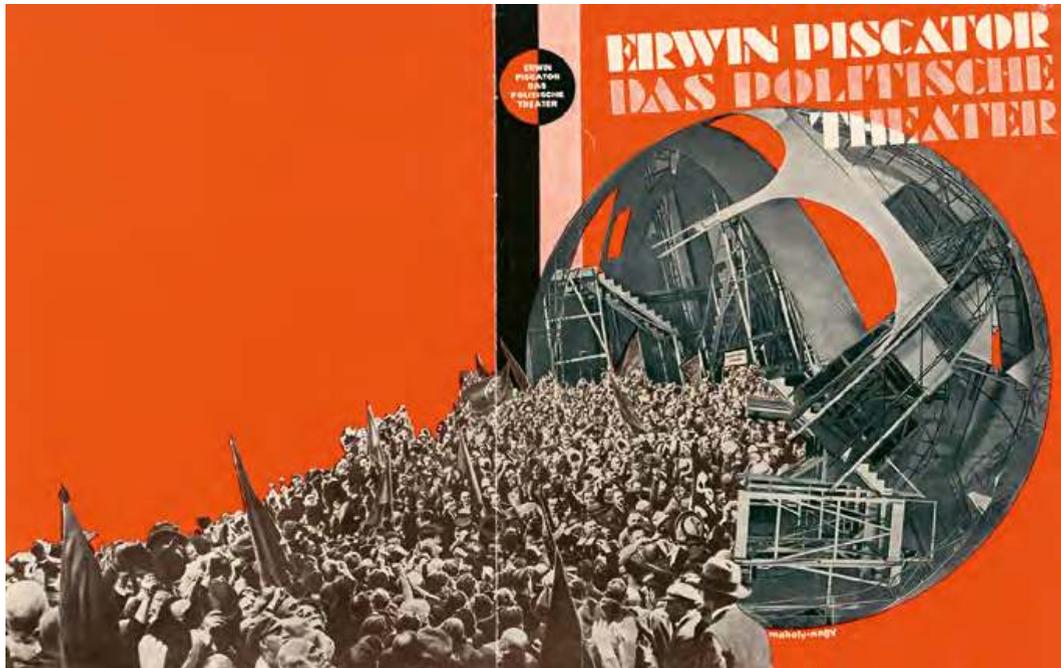


Abb.4 Theater und Welt im Umschlagen der Masse. Der Buchumschlag von László Moholy-Nagy für Piscators *Das politische Theater*, 1929. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.

des Arbeiters, seine eigene Lebensäußerung.«³⁰⁸ Auf dieser Basis hält Franz Jung zu Beginn der 1920er Jahre unter dem Stichwort einer *Technik des Glücks* fest: »Arbeit ist Erleben, wahres menschliches Erleben in die Umwelt projiziert, ist eine Form der Menschlichkeitsäußerung«³⁰⁹. Diesem Versuch, Arbeit als Veräußerung aus den Bedingungen des Lebens heraus für eine neue Form von Gesellschaft zu konfigurieren, stehen künstlerische Projekte nahe, die eine solche Legierung von Kunst und Arbeit zu schmieden versuchen.³¹⁰ Die von Peter Bürger akzentuierte Faszination der Avantgarden für die Grenzüberschreitung von Kunst und Leben³¹¹ wird derart erweitert um eine Annäherung von Kunst und Arbeit für mögliche neue Lebensformen. Diese Kreuzung von Leben und Arbeit wird in der Figur des Arbeiters und im gesellschaft-

308 Karl Marx: »Lohnarbeit und Kapital«. In: Marx, Karl, Friedrich Engels: *Werke, Bd. 6*. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin 1961, S. 397–424, hier S. 400. Vgl. hierzu auch das Lemma »Arbeit« in Konrad Lotter, Reinhard Meiners, Elmar Treptow (Hg.): *Das Marx-Engels-Lexikon. Begriffe von Abstraktion bis Zirkulation*. Köln 2013, S. 31–34.

309 Franz Jung: »Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht! Ein Taschenbuch für Jedermann. Die Technik des Glücks II. Teil«. In: Jung, Franz: *Werke 6: Die Technik des Glücks. Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht!* Hg. von Lutz Schulenburg. Hamburg 1987, S. 85–168, hier S. 132.

310 Vgl. Walter Fähnders: »Avantgarde und Arbeit. Von Expressionismus und Dada zu Surrealismus und Konstruktivismus«. In: Judith Ellenbürger, Hans-Joachim Schott (Hg.): *Arbeit und Natur. Reflexionen in Literatur und Medien*. Würzburg 2017, S. 93–125.

311 Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Neuausgabe. Göttingen 2017, S. 67–73. Bürger lehnt sein Unterfangen an Marx' Analyse des Arbeitsbegriffs an, ebd. S. 25–26.

lichen Horizont der Arbeiterklasse zu einem Fluchtpunkt, an welchem Piscator seine Verfahren der Dokumentation ausrichtet.

Mit diesem Fokus auf Arbeits- und Lebensprozesse reflektiert Piscator auch seine eigene Arbeitsweise mit einem besonderen Augenmerk auf die eigenen Arbeitsmaterialien. Denn bereits bei Marx wird für eine materialistische Betrachtungsweise der Geschichte angemerkt: »Die Schwierigkeit beginnt im Gegenteil erst da, wo man sich an die Betrachtung und Ordnung des Materials, sei es einer vergangenen Epoche oder der Gegenwart, an die wirkliche Darstellung gibt.«³¹² In diesem Sinne wird für Piscator die Kulturtechnik der Dokumentation auf dem Theater zu einer politischen Praxis der Materialauslegung. Dieser politische Horizont wird in seiner Emergenz von Piscator bis in die eigene Biografie hinein begründet, indem die Materialschlachten des Ersten Weltkriegs als prägende Erfahrung und Impulse seiner künstlerischen Experimente situiert werden. Den ähnlich gelagerten Ansätzen des Dadaismus zugeneigt, vermisst Piscator in deren Vorgehen jedoch den Akt politischer Organisation und stellt sich die Frage, wie solche Verfahren gleichzeitig mit einer dokumentarischen Logik und politischen Wirkmächtigkeit verschmelzen können.³¹³ »Kunstloser und politischer«³¹⁴ solle die Kunst werden, womit Piscator die avantgardistische Entgrenzung der Kunst und ihre Politisierung im gleichen Atemzug einfordert.

Diese Idee wird in *Das politische Theater* durch die Einbettung von Montagen untermauert. In einer solchen Darstellung zum Stück *Trotz alledem!* (Abb. 5) treffen, vor dem Hintergrund des in abstrakte Größenverhältnisse kippenden Theater-raumes des Großen Schauspielhauses in Berlin mit seiner markanten Deckenkonstruktion, die Schlachtfelder des Ersten Weltkriegs und der Militarismus des wilhelminischen Deutschlands, die demonstrierenden Arbeiter der Novemberrevolution vor dem Brandenburger Tor bis hin zum Leichnam Karl Liebknechts nach dessen Ermordung 1919 aufeinander. Einzig überschritten wird diese durch den Theaterraum gerahmte Konstellation durch eine Abbildung, die den Zuschauerraum einfängt, welche den beteiligten Komponisten und Dirigenten Edmund Meisel mit dem Publikum verschmelzen lässt. Die Rahmung der Materialien durch den Theaterraum ist verbunden mit dieser den Rahmen überschreitenden Position des Publikums, die den Wirkungshorizont des Theaters aufgreift. Menschen- und Dokumentenmassen werden vor dem Hintergrund dieser Verschaltung von Theater und Außenwelt montiert und ihre gegenseitigen Wirkungsmöglichkeiten koordiniert.

In dieser Konstellation tritt »das politische Dokument« als zentraler Bestandteil des »Dokumentarischen Drama[s]« in Erscheinung.³¹⁵ Piscators Theaterprojekt ist mit der Absicht verbunden, eine grundlegende Veränderung der Institution Theater selbst

312 Marx/Engels: »Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten«, S. 27.

313 Piscator: *Das politische Theater. Faksimiledruck der Erstausgabe 1929. Schriften 1*, S. 23–24.

314 Ebd., S. 26.

315 Ebd., S. 63.



Abb.5 Collage zu *Trotz alledem!* in Erwin Piscator: Das politische Theater. Berlin 1929, S. 48.

hervorzurufen. Die Volksbühne, die mit niedrigen Eintrittspreisen versucht, Theater- vorstellungen für ärmere Gesellschaftsschichten zugänglich zu machen, wird von ihm politisch radikalisiert und spezifisch auf die Arbeiterklasse zugeschnitten. Nicht mehr das Bürgertum dient als Maßstab des Theaters, sondern das Proletariat: »Das bürgerliche Publikum ist in sich so zerrissen, widerspruchsvoll und zersetzt, daß man sein geistiges Bedürfnis als Maßstab kaum noch einsetzen kann. Nicht so das Proletariat. Mit dem ungebrochenen Instinkt seiner Klasse wählt und verwirft es.«³¹⁶ Damit etabliert sich das dokumentarische Drama mit seiner proletarischen Ausrichtung im Rahmen dessen, was gemeinhin als Agitproptheater beschrieben wird: Dokumente und Handlungen sollen agitatorisches wie propagandistisches Wirkungspotenzial entfalten. Daher wehrt sich Piscator auch gegen ein »rein museales Verhältnis«³¹⁷ des Publikums zum Theater und fordert stattdessen, die aktuellen Bedürfnisse und Notwendigkeiten des Publikums ins Zentrum zu rücken. Geradezu analytisch soll das Theater gegenüber den verdrängten oder unbewussten Elementen der Gesellschaft wirken: »Es hat letzten Endes keine andere Aufgabe, als den Menschen, die ins Theater strömen, all das bewußt zu machen, was noch mehr oder minder unklar und verworren in ihrem Unterbewußtsein schlummert.«³¹⁸ Vor dem Hintergrund dieses politischen Unterbewusstseins erwächst Piscators Kritik an der Volksbühne in Berlin, die in seinen Augen eher bürgerliche Bühnentraditionen verwaltet und weiterführt, statt sie kritisch zu prüfen oder das kulturelle Erbe gar revisionistisch umzuordnen: »Diese Zeit hatte noch nicht Inventur gemacht, keinen Anlaß gefunden, erbarmungslos eine Revision ihres Erbes vorzunehmen.«³¹⁹

Ein wesentliches Moment dieser Revision des Theaters als Institution besteht in der medialen Ausrüstung des Theaterraums selbst, der nun zum Projektionsraum wird. Die ersten Versuche einer Kopplung von Film und Theater reichen bis in das Jahr 1904 zurück, als Georges Méliès und David Wark Griffith erstmals Zwischenfilme im Theatersaal abspielen.³²⁰ Daran anschließend wird in den 1920er Jahren in Russland eine vertiefte Verbindung von Theater und Film erprobt, die von Vsevolod Meyerhold später auf eine »Kinofizierung des Theaters«³²¹ gemünzt wird. Piscator schließt an diese Entwicklungen an und entdeckt nun in der Filmprojektion eine Möglichkeit, den Bühnenraum und die Erzählmöglichkeiten von Geschichte(n) auf der Bühne neu zu gestalten. Das Verhältnis von historischen Hintergründen und schauspielernden Figuren wird neu ausgerichtet: »Die Aufgabe bestand also darin, den Hintergrund vorzurücken, ihn auszuarbeiten und das Persönlich-Individuelle

³¹⁶ Ebd., S. 88.

³¹⁷ Ebd., S. 90.

³¹⁸ Ebd., S. 91.

³¹⁹ Ebd., S. 49.

³²⁰ Thomas Tode: »Wir sprengen die Guckkastenbühne! Erwin Piscator und der Film«. In: Michael Schwaiger (Hg.): *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Wien 2004, S. 16–34, hier S. 18.

³²¹ Vsevolod Meyerhold: »Kinofizierung des Theaters«. In: Fritz Mierau (Hg.): *Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film 1918–1933*. Leipzig 1987, S. 533–540.



Abb. 6 a u. b Bilder der Arbeit und filmische Masse. Ausschnitte einer Montage zur Inszenierung von Alfons Paquets *Sturmflut* 1926. Gezeigt werden Piscator und der Film-Operateur Johann Alexander Hübler-Kahala bei der Herstellung des Films, daneben das Bühnenbild samt »Perspektivische[r] Verlängerung« der Szene durch die Projektion. Erwin Piscator: *Das politische Theater*. Berlin 1929, S. 49.



darin einzubetten.«³²² Der Film erlaubt es, zeitliche Raffungen auf engstem Raum vorzunehmen, aber auch Zeugnisse mit fiktiven Handlungselementen zu verknüpfen und das Individuelle in die politische Bewegung einer Masse einzufügen.³²³ Dadurch entsteht eine wirkmächtige Bühnensituation zwischen dem Raum der Dramenhandlung und der filmischen Projektion, die einen »darüberhinausgehenden weitgespannten Weltraum für die betreffende Spielszene schafft.«³²⁴ Zunächst werden für die ersten Aufführungen Standbilder projiziert, sodann Filmausschnitte aus Archiven geborgen und neu zusammengeschnitten bis zuletzt gar eigene Filmproduktionen für die Hintergründe vorgenommen werden oder abstraktere Projektionen, wie etwa Zeichnungen von Georges Grosz, als Bühnenhintergrund dienen. Damit entwickelt sich ein scheinbarer Widerspruch in Piscators Einsatz dokumentarischer Projektionsformen: Gerade durch einen Ausbau der Techniken des Theaters versucht Piscator Wirkungen zu evozieren, welche das Theater unmittelbar auf die Welt hin durchstoßen lassen.³²⁵

Diesem Widerspruch begegnet Piscator mit der Vorstellung einer genauen Organisation der Dokumente, um ihre Wirkungen zu instrumentalisieren. Ich komme hierfür auf das Bild der Generalprobe von *Trotz alledem!* zurück. Denn in diesem Stück wird eine Konstellation von Bild und Bühne projiziert, die Piscator als ein »[F]urioso der Aktion« bezeichnet:

Wenn beispielsweise auf die Abstimmung der Sozialdemokraten über die Kriegskredite (Spielszene) der Film folgte, der einen Sturmangriff und die ersten Toten zeigte, so war damit nicht nur der politische Charakter des Vorgangs gekennzeichnet, sondern zugleich eine menschliche Erschütterung erreicht, also Kunst geschaffen.³²⁶

Kunst ist die Maximierung der Materialien inhärenten Wirkungsmöglichkeiten. Diese Wirkung wird gemessen an einer politischen Deutung der Vorgänge. Handlungen werden direkt mit Konsequenzen verbunden und den Zuschauenden eindeutige Erklärungsangebote und Kausalitäten vorgelegt. »Das Dokument wird benutzt, um zu lehren, zu belehren«³²⁷, erläutert Piscator in einem Rundfunkgespräch gegenüber Herbert Ihering 1929. Diese Ansicht bedeutet für Piscator: Dokumentation ist die Kanalisierung von Material zur »Erziehung des Publikums auch gegen seinen Willen, Über-

322 Piscator: *Das politische Theater. Faksimiledruck der Erstausgabe 1929. Schriften 1*, S. 80.

323 Hier spielten die cineastischen Möglichkeiten des Kinos als organisatorisches Massenmedium eine wesentliche Rolle. Vgl. Michael Gamper: *Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930*. München 2007, S. 506–507.

324 Erwin Piscator: »Piscator über Regie«. In: Piscator, Erwin: *Aufsätze, Reden, Gespräche. Schriften 2*. Hg. von Ludwig Hoffmann. Berlin 1968, S. 14–16, hier S. 15.

325 Uecker: *Wirklichkeit und Literatur*, S. 443.

326 Piscator: *Das politische Theater. Faksimiledruck der Erstausgabe 1929. Schriften 1*, S. 70.

327 Erwin Piscator: »Das ABC des Theaters. Ein Rundfunkgespräch zwischen Herbert Ihering und Erwin Piscator«. In: Piscator, Erwin: *Aufsätze, Reden, Gespräche. Schriften 2*. Hg. von Ludwig Hoffmann. Berlin 1968, S. 61–69, hier S. 63.

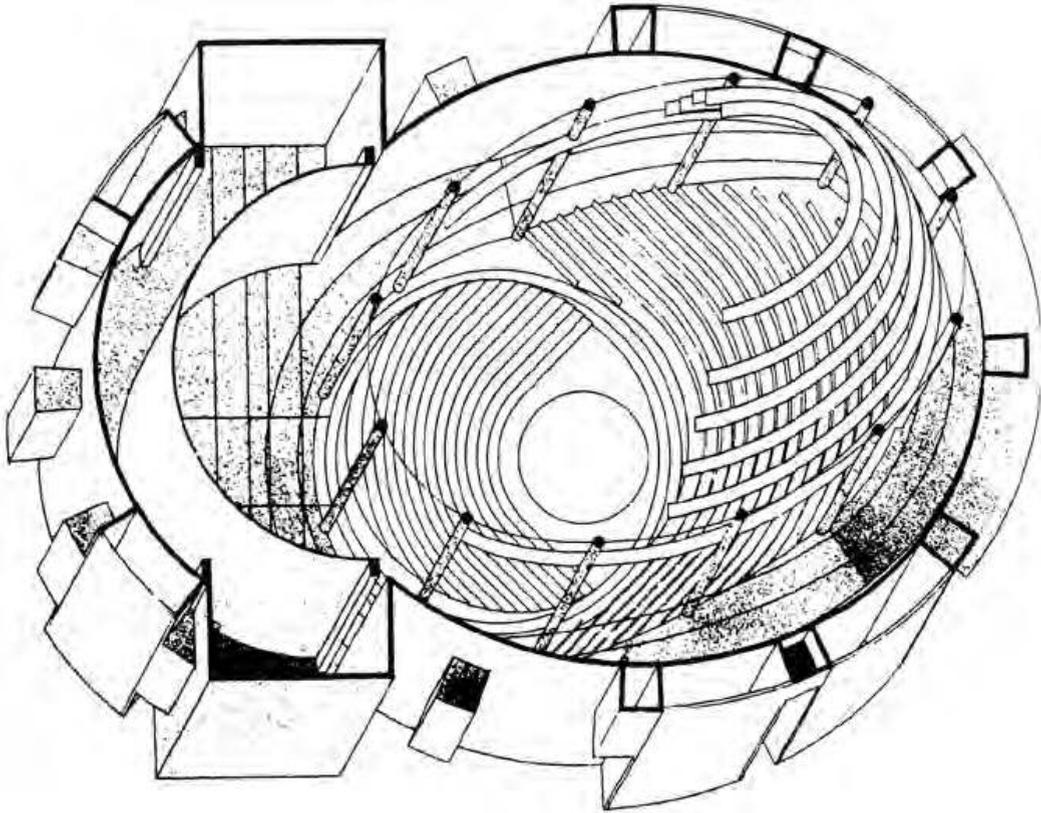


Abb. 7 Walter Gropius' Entwurf des Totaltheaters. Oskar Schlemmer/László Moholy-Nagy/Farkas Molnár: *Die Bühne im Bauhaus*. Mit einem Nachwort von Walter Gropius. Berlin 2003, S. 86.

rumpelung durch Aktivität und kraft der Überzeugung von der eigenen Mission«.³²⁸ Die epistemische Grundierung des Dokuments wird von einem Lern- zu einem aktiv dirigierten Belehrungsinstrument. Wo Siegfried Kracauer beim Dokumentarfilm später die Unterwerfung von Rohmaterial unter die »formgebende[n] Impulse«³²⁹ als Problemhorizont begreift, liegt im Falle Piscators eine bewusste, kalkulierte und propagandistische Formung und Anordnung vor. Die Arbeitsweise fußt auf einem politischen Kalkül, mit welchem die Kanalisierung des Materials als eine Form von »qualitative[r] Propaganda«³³⁰ offen situiert wird.

Dieses Kalkül maximierter Wirkung äußert sich auch im Projekt einer neuen Institution. Als Piscator die Möglichkeit eines eigenen Theaters abwägt, entwickelt Walter Gropius für ihn Entwürfe eines »Totaltheaters« (Abb. 7). Diese Entwürfe lassen das

328 Piscator: *Das politische Theater. Faksimiledruck der Erstausgabe 1929. Schriften 1*, S. 51.

329 Siegfried Kracauer: *Werke, Bd. 3: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hg. von Inka Mülder-Bach. Frankfurt a. M. 2005, S. 269.

330 Erwin Piscator: »Tonfilm Freund und Feind«. In: Piscator, Erwin: *Aufsätze, Reden, Gespräche. Schriften 2*. Hg. von Ludwig Hoffmann. Berlin 1968, S. 70–72, hier S. 71.

Projekt eines Theaterraums erkennen, der unterschiedlichste Bühnensituationen ermöglicht, von der Arenabühne inmitten des Publikums bis zur klassischen Tiefenbühne. Die Verbindung von Architektonik und Dramatik wird dabei von Gropius mit besonderem Blick auf die Projektionsfähigkeit des Saales hin konzipiert. Dabei lässt sich »im neutrum des verdunkelten Bühnenraums [...] mit Licht bauen« und dank der Projektionskorridore durch »verschiebbare Filmapparate« auch »der gesamte Zuschauerraum – Wände und Decken – unter Film setzen«.³³¹ Gropius greift hierbei auf eine Metaphorik der filmischen Flut zurück, wenn sich »die Zuschauerschaft [...] mitten im wogenden Meer befindet oder allseitig Menschenmassen auf sie zulaufen«.³³² In dieser Theatervision zeigt sich die Engführung von Ordnungsmechanismen und Momenten des Überflusses, die dafür sorgen, dass »der Zuschauer mitten in das szenische hineingerissen wird«.³³³

Die Vision eines Totaltheaters verbleibt eine solche; der Bau wird nicht realisiert. Aber an der 1927 gegründeten Piscator-Bühne im Theater am Nollendorfplatz in Berlin werden die Möglichkeiten für technische Theaterexperimente im bereits bestehenden Raum erprobt.³³⁴ Im Eröffnungstück der Saison 1927, *Hoppla, wir leben* – eine Revolutionsrevue von Ernst Toller –, werden Projektionen auf unterschiedlichen Ebenen der Bühne eingespielt. Für die Adaption des Stückes *Rasputin* von Alexej Tolstoj wird sodann eine »Globusbühne« gebaut, die unterschiedliche Segmentierungen und Projektionskorridore für filmisches Material eröffnet. Piscator nimmt dabei eigens eine Klassifikation des Filmmaterials vor. So unterscheidet er dramatische Filme, die in der Handlung aktiv eingebettet sind, Lehrfilme, die Hintergrundinformationen liefern, und Kommentarfilme, welche das Geschehen narrativ begleiten. Ein Beispiel für Letztere bietet die Projektion des Kalenders:

Der Kalender war gewissermaßen ein Notizbuch, auf dem wir fortlaufend die Ereignisse des Dramas dokumentierten, Anmerkungen machten, uns an das Publikum wandten usw. Um auch hier die Kontinuität einer Bewegung zu erreichen, wurde der Text in einer von unten nach oben laufenden sogenannten »Rollschrift« projiziert.³³⁵

Wie die Filmrolle läuft hier die »Rollschrift« als dokumentarischer Kontext mit. Wenn es Piscator im *Rasputin* um eine »Sprengung der ursprünglich engen Form des Dramas«³³⁶ ging, so zeigt sich gleichzeitig die Projektion als Medium, um Ordnung und Übersicht zu schaffen. Und wo für die Aufführung von *Rasputin* die Stoffe in einer

331 Piscator: *Das politische Theater. Faksimiledruck der Erstausgabe 1929. Schriften 1*, S. 126.

332 Ebd.

333 Ebd., S. 127.

334 John Willett: *The Theatre of Erwin Piscator. Half a Century of Politics in the Theatre*. London 1978, S. 113.

335 Piscator: *Das politische Theater. Faksimiledruck der Erstausgabe 1929. Schriften 1*, S. 170.

336 Ebd., S. 164.

»[s]ynchronistische[n] Tabelle«³³⁷ angeordnet werden, so kommt im Falle von *Hoppla, wir leben* eine tabellarische Partitur zum Einsatz, die von einem Ausschnitt des Stücktextes ausgehend die Koordination der Szene – von Stimmungen und Stellungen bis zu Film und Beleuchtung – zu organisieren bemüht ist und den Ablauf samt getroffener Entscheidungen und ungeklärter Leerstellen dokumentiert (Abb. 8). Dem Gestus der Entgrenzung, den Piscator aus der Tradition dadaistischer Materialexperimente heraus begründet, stehen damit sowohl politische Rahmungen als auch medientechnische Verfahren der Organisation und Kanalisierung des Materials gegenüber, welche den Dokumentationsprozess prägen.

Die Wirkung von Piscators Theaterästhetik und seinen dokumentarischen Mitteln verbleibt schlussendlich weniger politischer denn ästhetischer Art. Er prägt die Theaterlandschaft der 1920er Jahre durch seine Kollaborationen nachhaltig. Nicht zuletzt erfährt der junge Bertolt Brecht nach seiner Umsiedlung nach Berlin 1924 durch die Zusammenarbeit mit Piscator von den theaterästhetischen Überlegungen zur Dokumentation. Im Umfeld der Piscator-Bühne entwickelt er seine Konzeption des epischen Theaters aus dem dokumentarischen heraus.³³⁸ Dabei gewinnen Differenzen zu Piscator an Bedeutung. So gewichtet Brecht die Schauspielerei weitaus höher als die Bühnentechnik und sieht die Wirkungsmöglichkeiten des Theaters auf den Zuschauer weitaus weniger direkt: »Er [der Zuschauende, L. K.] wünscht nicht, bevormundet und vergewaltigt zu werden, sondern er will einfach menschliches Material vorgeworfen bekommen, *um es selber zu ordnen*.« (BFA 21, 440) Das Ordnen wird für Brecht Teil des Rezeptionsakts. Dennoch sieht er im Medium des Films eine zukunftsweisende Möglichkeit zur Darstellung nicht-menschlicher Akteure:

Der Film schleppte die Stoffmassen auf die Bühne. Das Petroleum, der Krieg als Produktion der Vernichtung stellten sich dem Publikum vor (der Weizen, oft angekündigt, bereitete sich vor zum Auftritt). Die Beziehungen zwischen den Menschen wurden durchscheinend gemacht. Hinter der »natürlichen« Unordnung realistischer Vorgänge zwischen Menschen tauchten andere, weniger natürlich wirkende Unordnungen auf. (BFA 22.1, 124)

Brecht beschreibt an dieser Stelle die von ihm als »Elektrifizierung« (BFA 21, 226) der Bühne geschilderte Entwicklung Piscators mit Bezug auf das von Leo Lania erarbeitete Stück *Konjunktur*. Gleichzeitig arbeitet Brecht an dem Stück *Weizen* über die Weizenbörse Chicagos, in dessen Zuge die Frage nach den Darstellungsmöglichkeiten

337 Ebd., S. 165.

338 Brecht reagiert in seiner Kritik von 1927 auf Zwistigkeiten zwischen der Volksbühne und Erwin Piscator und bezieht für Letzteren Stellung: »Aber alle Leute, die *für* lebendiges Theater sind, werden nicht mehr für die Volksbühne sein. Das große epische und dokumentarische Theater, das wir erwarten, kann von der Volksbühne nicht gemacht und von der Volksbühne nicht verhindert werden.« (BFA 21, 196)

	Atmosphäre Stimmung	Schauspieler Ausdruck	Stellungen u. Gänge
<p>DIENER: Herr Pickel. <i>Herin Pickel</i> 2</p> <p>PICKEL: Habe die Ehre, Herr Minister. Ich hab so viel auf dem Herzen, Herr Minister. Zwar sind Sie sicher sehr beschäftigt. Jedoch ich will Ihnen nicht Ihre Zeit stehlen, Herr Minister. Pickel ist mein Name. Gebürtig in Holzhausen, Bezirk Waldwinkel. Es ist nur wegen der Eisenbahn, die Sie nach Holzhausen legen wollen, Herr Minister. Sie wissen doch, im Oktober... Zwar es gibt ein Sprichwort bei uns: Hannes will einer fetten Gans den Stez einschmieren. Jedoch so eine fette Gans war Holzhausen. Die Dampfer fahren vorbei, jede Woche dreimal, die Postkutsche kommt hin, jedes Tag, den der liebe Gott geschaffen hat. Mir meinerseits hätte... Zwar ich will mir gewiß nicht anmaßen... Der Herr Minister wird das besser wissen... Jedoch das ist sicher, das hat der Herr Minister nicht gewußt, wenn die Eisenbahn schon über mein Grundstück fahren soll, dann... Ich halt Sie auch nicht auf, Herr Minister?</p> <p>WILHELM KILMAN: Also, lieber Mann, was soll nun die Eisenbahn?</p> <p>PICKEL: Ich hab meinen Nachbarn gleich gesagt, wenn ich dem Herrn Minister Vis-à-vis stehe, dann wird er... Zwar er hat was gemeint von weißen Handschuhen und so Zeug... Jedoch ich hab mir immer gedacht, ein Minister, was muß der alles kennen! Bald soviel wieder liebe Gott. Ob die Ernte gut wird, ob es Krieg gibt, ob die Eisenbahn über das Grundstück fahren soll oder über jenes... Ja, so ein Minister... Ach, ich komm nicht nur wegen der Eisenbahn... Zwar die Eisenbahn hat ihre</p> <p style="text-align: center;">50</p>	<p>1. Die Steigerung dieser Szene besteht darin, dass Kilm. erst ablehnend u. nervös ist, dann Interesse gewinnt, so tut, als ob er den Pickel sehr wichtig nähme, und (scheinbar) in herzlicher Freundschaft endet.</p>		<p>2. Pickel bleibt erst sehr ehrfürchtig an der Tdt stehen.</p> <p>3. bricht ab. läßt ihn sich setzen.</p>

des Weizens auf der Theaterbühne aufkeimt.³³⁹ In diesen Überlegungen zeichnet sich Brechts Interesse für den Film und das filmische Dokument ab, das nicht als Mittel der Agitation, sondern der materiellen Reflexion des Theaters, seiner Akteurinnen und Akteure sowie ihrer Darstellungsmöglichkeiten vorgebracht wird.³⁴⁰

339 Brecht hat retrospektiv die Weizenbörse von Chicago als Initialzündung für seine Marxlektüre ins Spiel gebracht (BFA 22.1, 138–139). Vgl. zur Bedeutung Chicagos im Werk Brechts: Reinhold Grimm: »Bertolt Brechts Chicago – ein deutscher Mythos?« In: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag*. Frankfurt a. M. 1987, S. 176–190.

340 Michael Schwaiger: »Einbruch der Wirklichkeit. Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscator«. In: Michael Schwaiger (Hg.): *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Wien 2004, S. 9–15, hier S. 11.

Film	Musik und Geräusche	Beleuchtung

Abb.8 Einsätze dokumentieren, tabellarisch koordinieren. Akademie der Künste, Berlin, Erwin-Piscator-Center, Mappe 637.

An dieser Stelle gehen die Ansichten von Piscator und Brecht entzwei, innerhalb welches Ordnungsrahmens, mit welchen Medien und Formaten, aber auch mit welchen Wirkungsabsichten dokumentiert werden soll.³⁴¹ Die Wirkmacht dokumentarischer Techniken kollidiert mit Fragen der technischen Koordination, künstlerischen Kontrolle und der politischen Instrumentalisierung. Dieser Streitpunkt kristallisiert sich noch deutlicher zu Beginn der 1930er Jahre heraus, als sich die Frage nach dem politischen Auftrag der Dokumentation am Beispiel des russischen Autors Sergej Tretjakow und dem Schlagwort der »Faktografie« auch in Deutschland verbreitet.

341 Vgl. Joachim Fiebach: »Piscator, Brecht und Medialisierung«. In: Michael Schwaiger (Hg.): *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Wien 2004, S. 112–126, hier S. 114–115.

3.2 Fakten schaffen

»Ich trage meine Pleiten wie Göring seine Orden.«³⁴² So urteilt Piscator retrospektiv mit sauer gewordenem Humor über seine Theaterversuche der 1920er Jahre. Diese Pleiten werden 1935 zur titelgebenden Serie, als unter der Hand des russischen Autors Sergej Tretjakow ein literarisches Porträt Piscators mit dem Titel *Sechs Pleiten* entsteht. Stets am falschen Platz eingebunden, wie »ein Kuckuck die Eier [...] seiner Inszenierungen in fremde Nester«³⁴³ legend, wird Piscator zu einer Figur, die widerständig das richtige Ei im falschen Nest abliefern. Seine Kunstwerke landen in der falschen politischen bzw. gesellschaftlichen Ordnung und verbleiben trotz aller Anstrengung ohne Wirkung. Tretjakow urteilt, dass Piscators politisches Theater nur wirken kann, wenn es auf einen gesellschaftlichen Nährboden des revolutionären Umbruchs stößt.

Wenige Jahre vor der Niederschrift dieses Porträts ist Tretjakow selbst Teil einer dokumentarischen Bewegung in Russland, die genau diese Engführung von Kunst und gesellschaftlicher Wirkung anstrebt. Ausgehend von der Zeitschrift *Novy Lef* wird das Stichwort der »Literatura fakta« geprägt, einer radikalen Form des Dokumentarischen. Entworfen wird die Vorstellung eines neuen »Produktionsszenariums«, in welchem das Beobachten, Analysieren und Aufzeichnen von »Fakten« zum Fixpunkt künstlerischer Erzählformen gerinnt: »Genau analysiert, verrät das Material, welche Fabeln in ihm möglich sind, welcher der in ihm angelegten Konflikte dem Szenarium als Gerüst dienen muß, um das Fleisch der Fakten zur Geltung zu bringen.«³⁴⁴ Deutlich wird der Umstand, dass Fakten aus einem Material heraus entwickelt werden und aus spezifischen Aufzeichnungshaltungen und damit verbundenen -techniken entstehen sollen. Kurz: Fakten werden geschaffen, ohne dass sie schlussendlich als hergestelltes, sondern als wirkliches wahrgenommen werden sollen.

Nun sind Fakten ihrer Etymologie nach stets »Gemachtes«, auch wenn sie in ihrer modernen Semantisierung gerade zum Gegenteil des Unverfertigten tendieren. Dass hierbei das Faktum sich zum epistemologischen Kampfbegriff der Moderne entwickelt hat, der mit eigenen Projektionen und Wertvorstellungen angereichert ist, hat Bruno Latour thematisiert.³⁴⁵ Es stellt sich also nicht nur die Frage, wie Fakten in der Faktografie hergestellt werden, sondern mit welchen Ideen und Vorstellungen diese Faktifizierung verbunden ist. Entscheidend ist hierbei, dass Tretjakow – wie schon Piscator – in Fakten keine objektiven Zustände, sondern Wirkungszusammenhänge

342 Erwin Piscator: »Über Politik, Kunst und Theater«. In: Piscator, Erwin: *Zeittheater. »Das politische Theater« und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. Hg. von Manfred Brauneck, Peter Stertz. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 401–407, hier S. 401.

343 Sergej Tretjakow: »Sechs Pleiten. Erwin Piscator«. In: Tretjakow, Sergej: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*. Hg. von Fritz Mierau. Berlin(-Ost)/Weimar 1985, S. 186–218, hier S. 198.

344 Sergej Tretjakow: »Das Produktionsszenarium«. In: Tretjakow, Sergej: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*. Hg. von Fritz Mierau. Berlin(-Ost)/Weimar 1985, S. 107–114, hier S. 113.

345 Vgl. hierzu das Kapitel »Überraschungsmomente des Handelns. Fakten, Fetische und Faitiches« in: Latour: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, S. 327–359.

erblickt, die durch Anordnung und Erzählverfahren dynamisiert werden können. Dies beschreibt Tretjakow in einem Beitrag für die *Novy Lef* 1928:

Für uns Faktographen kann es keine Fakten als solche geben. Es gibt das Faktum mit Effekt und das Faktum als Defekt. Das Faktum, das unsere sozialistischen Positionen stärkt, und das Faktum, das sie schwächt. Es gibt das Faktum als Freund und das Faktum als Feind. Darauf müssen unsere nächsten Nachbarn, die Bild-Faktographen (die Fotografen) und die Kinofaktographen (die Arbeiter des Kulturfilms), achten.³⁴⁶

Es gibt »keine Fakten als solche«, sondern Fakten in ihren Wirkungsmöglichkeiten von Effekt und Defekt. Der Maßstab dieser Wirkungen ist das politische Projekt der sowjetischen Revolution und damit einer politischen Ideologie operativ verpflichtet. Wie Devin Fore verschiedentlich gezeigt hat, markiert dieser Übergang vom Aufzeichnen, Gestalten und Organisieren von Fakten hin zu ihren Wirkungen – von Worten zu Taten und von Zeichen zu Kräften – den Kern des faktografischen Projekts.³⁴⁷ Die Aufzeichnung von Fakten wird bei Tretjakow als eine operative Schreibkonzeption entlang ihrer Wirkungen fundiert.

Bedingung für dieses Projekt ist zunächst eine neue Verhältnisbestimmung von Kunst und Arbeit. »Unsere Wirklichkeit ist erschütternd und gewaltiger als die ausschweifendste Phantasie«,³⁴⁸ urteilt Tretjakow retrospektiv 1932 über die initialen Impulse seines Schreibens. Die Jahre nach der Oktoberrevolution 1917, in denen sich die Sowjetunion rasant transformiert und der Prozess einer gesellschaftlichen und ökonomischen Umordnung des alten zaristischen Russlands in Gang gesetzt wird, bilden den Rahmen, in dem Tretjakows dokumentarische Schreibformen ihre ersten Ansätze entfalten. Dabei fußt Tretjakows Schreiben zunächst, ähnlich wie bei Piscator, auf einer Faszination für die avantgardistischen Form- und Sprachexperimente. 1921 beschreibt er den Dichter als »Wort-Arbeiter und Wort-Konstrukteur, Meister in der Sprach-Schmiede der Lebensfabrik« und betrachtet Verse als »Wortlaboratorien, Werkstätten, in denen das Wort-Metall gebogen, zugeschnitten, genietet, verschweißt und montiert wird«.³⁴⁹ Der Jargon futuristischer Technikbegeisterung wird, in Analogie zur »Produktionskunst«, in die Nähe des Arbeiters gerückt.³⁵⁰ Nach seinem

346 Sergej Tretjakow: »Fortsetzung folgt«. In: Tretjakow, Sergej: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Hg. von Heiner Boehncke. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 74–79, hier S. 79.

347 Devin Fore: »The Operative Word in Soviet Factography«. In: *October* 118 (2006), S. 95–131, hier S. 129; Devin Fore: »Die Emergenz der sowjetischen Faktografie«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 3 (2015), S. 376–403, hier S. 387.

348 Sergej Tretjakow: »[Autobiographie]«. In: Fritz Mierau (Hg.): *Lyrik, Dramatik, Prosa*. Leipzig 1972, S. 16–20, hier S. 19.

349 Sergej Tretjakow: »Wortkonstrukteur«. In: Tretjakow, Sergej: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*. Hg. von Fritz Mierau. Berlin(-Ost)/Weimar 1985, S. 87.

350 Vgl. als Scharnier zwischen Futurismus und Produktionskunst Tretjakows Überlegungen zu »Perspektiven des Futurismus«, die er 1923 publizierte. Sergej Tretjakow: »Woher und wohin?

Mitwirken in verschiedenen Gruppierungen während des Bürgerkriegs findet sich Tretjakow 1922 zunächst in der Moskauer Theater- und Filmszene wieder, wo er mit Vsevolod Meyerhold und Sergej Eisenstein kollaboriert. Im Kontext jener Moskauer Jahre sind es die Stichworte der Produktionskunst und des Proletkults, mit welchen das Verhältnis von Arbeit und Kunst angegangen wird. Die Frage, welche künstlerischen Formen und Techniken überhaupt die neuen Arbeits- und Lebensverhältnisse in der Sowjetunion darstellen und mitgestalten können, wird dabei zum heiß diskutierten Streitpunkt.

Boris Arvatov, der als einer der leitenden Theoretiker des radikaleren Flügels der Zeitschrift *Lef* tätig ist und mit Tretjakow verkehrt, konzipiert das Verhältnis von Arbeit und Kunst als »proletarischen Monismus«. ³⁵¹ Kunst als Arbeit und Arbeit als Kunst durchdringen sich gegenseitig. Schematisch folgt diese Ausrichtung dem Narrativ avantgardistischer Neuordnung des Verhältnisses von Kunst und Leben, die im sowjetrussischen Kontext bereits früh die Konzeption von Arbeit einschließt. ³⁵² Im Zuge dessen werden wissenschaftliche Analyseinstrumentarien – die Psychotechnik und das tayloristische Scientific Management im Bereich der Arbeit sowie die Linguistik im Bereich der Sprache – zu wichtigen Katalysatoren einer umfassenden Reorganisation von Autor- und Arbeiterschaft. ³⁵³ Von Arvatov wird dies im Anspruch formuliert, das Alltagsleben selbst zum Gegenstand des Schreibens zu erheben. In den Vordergrund tritt die

Frage einer möglichst zweckgerichteten, möglichst exakten, planmäßigen Fixierung des Lebens: das Problem der Widerspiegelung des Alltagslebens ist ein Problem des Alltagslebens und kann nur auf der Ebene der Wissenschaft – mit dialektischen Methoden – und Technik gelöst werden: Fotografie, Film, Phonograph, Museum, literarische Protokolle des Alltagslebens – mit anderen Worten, objektive Fixierung plus dialektische Montage der wirklichen Fakten anstelle der subjektiven Kombination erfundener Fakten, auf denen eine solche abbildende Kunst beruht und ohne die sie undenkbar ist. ³⁵⁴

Perspektiven des Futurismus«. In: Tretjakow, Sergej: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*. Hg. von Fritz Mierau. Berlin(-Ost)/Weimar 1985, S. 38–53. Ähnliche Anknüpfungspunkte zwischen Futurismus und proletarischer Kunst reflektiert auch Boris Arvatov. Vgl. Boris Arvatov: »Der Futurismus als soziales Phänomen«. In: Arvatov, Boris: *Kunst und Produktion*. Hg. von Hans Günther, Karla Hielscher. München 1972, S. 97–103.

351 Boris Arvatov: »Die Kunst im System proletarischer Kultur«. In: Arvatov, Boris: *Kunst und Produktion*. Hg. von Hans Günther, Karla Hielscher. München 1972, S. 11–36, hier S. 13.

352 Fähnders: »Avantgarde und Arbeit«, S. 118–119.

353 Arvatov: »Die Kunst im System proletarischer Kultur«, S. 21; vgl. auch Devin Fore: »Social Engineering, Soviet Organizational Science«. In: *Artforum* (2017), S. 221–227.

354 Arvatov: »Die Kunst im System proletarischer Kultur«, S. 33–34.

In der Vorstellung einer technisch avancierten und auf die »Fixierung« und »Montage der wirklichen Fakten« ausgerichteten Literatur entsteht die »Literatura fakta« aus dem Geiste der konstruktivistischen Avantgarde.³⁵⁵

Diese Ideen prägen Tretjakow bereits im Verlaufe der 1920er Jahre. Als er 1924 und 1925 als Auslandskorrespondent der *Prawda* und Universitätsdozent in Peking arbeitet, wendet er sich verstärkt dokumentarischen Schreibformen zu. Zunächst sind dies vor allem Reiseberichte und Reportagen, sowie das »Bio-Interview« über den chinesischen Studenten *Den Schi-Chua*, in welchem ein versachlichender und analytischer Darstellungsanspruch erprobt und reflektiert wird.³⁵⁶ Dabei wehrt sich Tretjakow strikt gegen eine Sensationslust der Zeitungsneuigkeit und setzt an die Stelle des kurzweiligen Reporters die Figur des »nomadisierenden Faktographen«, der sammelnd seine Umwelt inventarisiert und bis zum Bild einer »[l]iterarische[n] Vielfelderwirtschaft« fortschreitet, in welcher durch zeitintensive Aneignung und Kultivierung der Materialien diese nachhaltig erschlossen werden.³⁵⁷ Erst diese »Fixierung eines Faktums, in eine zeitliche Koordinate eingespannt, ergibt die Fixierung eines Prozesses«,³⁵⁸ den Tretjakow als eigentlichen Anspruch faktografischer Aufzeichnungsformen in den Mittelpunkt rückt.

Diese Ideen führen Tretjakow dazu, das literarische Kommunikationsverhältnis von Autorschaft und Publikum neu zu entwerfen. »[Ü]ber den LEF zum Faktographen« zu werden und eine ganze »Bewegung der Faktographen« ins Leben zu rufen, so seine emphatische Befürwortung eines Systems von KorrespondentInnen, markiert den Übergang zu einem Kollektivunternehmen der Dokumentation.³⁵⁹ Der Masse an Material wird mit einer Masse von AutorInnen begegnet. Die Lesenden sind Teil dieser Masse, indem sie einerseits selbst Aufzeichnungen liefern, andererseits sich die Arbeit der Faktografie an ihnen orientiert, denn, so Tretjakow, »unsere Arbeit [ist] keinen Groschen wert, wenn wir nicht ins Meer münden – ins Meer der Massen«.³⁶⁰

Diese Ausweitung der schriftstellerischen Arbeitsweise lässt für Tretjakow das Massenmedium der Zeitung zum entscheidenden Format werden. »Unser Epos ist die Zeitung«,³⁶¹ so Tretjakow, weil sie »den kollektive[n] Tolstoj unserer Tage«³⁶² bilde. Sie vereint die medialen Voraussetzungen für ein kollektives Schreibunternehmen,

355 Vgl. hierzu ausführlich: Benjamin H. D. Buchloh: »From Faktura to Factography«. In: *October* 30 (1984), S. 83–119.

356 Elizabeth A. Papazian: *Manufacturing Truth. The Documentary Moment in Early Soviet Culture*. DeKalb 2009, S. 37–53.

357 Sergej Tretjakow: »Literarische Vielfelderwirtschaft«. In: Tretjakow, Sergej: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Hg. von Heiner Boehncke. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 80.

358 Ebd., S. 80.

359 Tretjakow: »Fortsetzung folgt«, S. 79.

360 Ebd.

361 Sergej Tretjakow: »Der neue Lev Tolstoj«. In: Tretjakow, Sergej: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Hg. von Heiner Boehncke. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 94–98, hier S. 96.

362 Ebd., S. 97.

ein breites gesellschaftliches Organisationsvermögen, die Zusammenführung divergierender Materialien und eine stets fortlaufende, serielle Aktualisierbarkeit. Nicht zuletzt ist die Zeitung responsiv und kann auf Änderungen und Entwicklungen zeitnah reagieren. Sie hegt das Maßlose des faktografischen Aufzeichnungsanspruchs als dynamische Serie im Format einer fortlaufend erweiter- und alterierbaren Sammlung von Informationen ein.³⁶³

Eine solche Instrumentalisierung der Zeitung als Medium politischer Organisation geht keineswegs auf Tretjakow zurück. Bereits 1902 hat Lenin in *Was tun?* die Zeitung als Medium zur gezielten kollektiven Organisation der Revolutionsbestrebungen befürwortet.³⁶⁴ Auch Leo Trotzki sah in der Zeitung ein entscheidendes Instrument zur raschen Informationsdistribution innerhalb des Landes, das, trotz etlicher Mängel – angefangen bei der schlechten Drucktechnik bis hin zum unklaren Stil –, unverzichtbar bei der Reorganisation der Gesellschaft sei.³⁶⁵ Gleichzeitig stellen für eine solche Instrumentalisierung der Zeitung die niedrigen Alphabetisierungsraten ein wesentliches Hindernis dar. Ein Hindernis, das etwa mit kleinen agitatorischen Theatergruppen der *Zhivaya Gazeta* – der »Lebenden Zeitung« –, die in der letzten Revolutionsphase durch die Provinzen reisen und theatrale Propagandaarbeit leisten, umgangen werden soll.³⁶⁶

Als der Autor und Literaturtheoretiker Jurij Tynjanov 1925 über *Das literarische Faktum* reflektiert, nimmt er ebenfalls auf die Rolle der Zeitung als Vermittlungsinstanz des Faktischen Bezug und situiert deren literarischen Anspruch: »Zeitungen und Zeitschriften gibt es bereits viele Jahre, aber sie existierten als außerliterarisches Faktum. Heutzutage jedoch konzentriert sich das Interesse auf die Zeitung, die Zeitschrift und den Almanach als eigenständiges literarisches Werk, als Konstruktion.«³⁶⁷ An diese Ausrichtung der Zeitung als konstruktives Medium schließt Tretjakow an und will es wieder mit einem außerliterarischen Wirkungshorizont versehen, um Schreiben und Leben, Wort und Tat neu zu ordnen: »Bei uns ist die Feder – die Schwester des Traktors und der Werkbank. Bei uns gilt das Wort nicht, das nicht in die Tat umgesetzt wird, und die Tat nicht, die nicht durch das Wort erhärtet wird.«³⁶⁸

Mit der operativen Ausrichtung der Dokumentation bei Tretjakow wird nicht nur die Organisationsmöglichkeit des Schreibens in den Horizont gesellschaftlicher Veränderungen gestellt, sondern ein spezifisches Format – die Zeitung – profiliert. Da-

363 Devin Fore: »Aktueller Realismus«. Sowjetische Faktografie und die Noetik der Zeitung«. In: Veronika Thanner, Joseph Vogl, Dorothea Walzer (Hg.): *Die Wirklichkeit des Realismus*. Paderborn 2018, S. 193–211, hier S. 204 f.

364 Wladimir Iljitsch Lenin: *Was tun? Brennende Fragen unserer Bewegung*. Leipzig 1973, S. 220.

365 Vgl. Leo Trotzki: »Die Zeitung und ihre Leser«. In: Trotzki, Leo: *Fragen des Alltagslebens*. Essen 2001, S. 5–14.

366 Barton: *Das Dokumentartheater*, S. 126.

367 Jurij Tynjanov: »Das literarische Faktum«. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus*. München 1971, S. 392–430, hier S. 425 f.

368 Sergej Tretjakow: »Das Wort ist zur Tat geworden«. In: Tretjakow, Sergej: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Hg. von Heiner Boehncke. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 99–102, hier S. 102.

hinter stellt sich Tretjakow einen Organisationsapparat vor, in dem sich eine neuartige Administration als »Produktionsgenossenschaft« entwickelt: Darin walten auf der einen Seite »nichtliterarische Spezialisten, die [...] über Material von hoher Qualität verfügen (Reise- und Forschungsbericht, Biographie, Abenteuer, wissenschaftliches und organisatorisches Experiment); neben ihnen arbeiten Fixierer, die das notwendige Material, Vorfälle, Notizen, Dokumente aufreiben, eine der Zeitungsreportage analoge Arbeit.«³⁶⁹ Des Weiteren sorgen literarische Gestalter für die Montage der Materialien, ein Gremium von Fachleuten für die wissenschaftliche Prüfung sowie eine staatliche Stelle für die politische Evaluierung.³⁷⁰ Die Zeitung wird zu einem engmaschigen Ordnungsapparat, der Fakten und Dokumente verarbeitet, strukturiert und nach ideologischen Ansprüchen überprüft und gestaltet.

Entscheidend ist jedoch, dass Tretjakow diese Praktiken der Dokumentation mit der Frage nach den daraus resultierenden Erzählformen verknüpft. Neben den Formen des Berichts und des Interviews reflektiert er auch die *Biographie des Dings*. In dieser kurzen Schrift von 1929 wird die Frage nach der Erzählbarkeit von Gegenständen gestellt. Tretjakow argumentiert gegen den psychologisierenden Erzählmodus klassischer Romane, in welchen die Helden »gewissermaßen Sonnen eigenständiger Planetensysteme [sind], um die herum gehorsam Personen, Ideen, Dinge und historische Prozesse kreisen«.³⁷¹ Eine Biografie der Dinge funktioniert dem gegenüber im Modus des Fließbands: »Die Kompositionsstruktur der Biographie des Dings stellt gleichsam ein Fließband dar, auf dem sich der Rohstoff fortbewegt« und »[d]ie Menschen treten vom Rand des Fließbands an das Ding heran«.³⁷² Gegen die astronomische Konstellation von Zentralgestirn und planetaren Umlaufbahnen will Tretjakow das Material in der Fließrichtung des mechanisierten Bandes und damit in der Leitlinie industrieller und ökonomischer Arbeitsströme organisiert wissen. Aus dieser Verschiebung von Perspektive und Bewegungsrichtung leitet er eine mögliche Versachlichung des Literarischen ab, die etwa neue Möglichkeiten des Sachbuchs eröffnen soll: »Solche Bücher wie ›Der Wald‹, ›Das Brot‹, ›Die Kohle‹, ›Das Eisen‹, ›Der Flachs‹, ›Die Baumwolle‹, ›Das Papier‹, ›Die Lokomotive‹, ›Der Betrieb‹ sind noch nicht geschrieben. Wir brauchen sie – und wirklich zufriedenstellend können sie nur mit den Methoden der Biographie des Dings geschrieben werden.«³⁷³

Diese Fokusverschiebung auf die Dokumentation nichtmenschlicher Akteure lässt sich in Ansätzen an einem Projekt verfolgen, das Tretjakow 1933 unter dem Titel *Die Tasche* publiziert. In einem Appell an die Leserschaft der *Pionerskaya pravda* fordert er dazu auf, ein Verzeichnis jener Dinge anzufertigen, die sich in ihren Mantel- und Jackentaschen ansammeln: »Wähle eine freie Stunde, damit man Dich nicht stört, breite

369 Tretjakow: »Fortsetzung folgt«, S. 76.

370 Ebd., S. 76–77.

371 Sergej Tretjakow: »Die Biographie des Dings«. In: Tretjakow, Sergej: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Hg. von Heiner Boehncke. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 81–85, hier S. 81.

372 Ebd., S. 83.

373 Ebd., S. 84.

ein Blatt Papier oder ein Zeitungsblatt auf den Tisch aus und lege darauf in getrennte Häufchen den Inhalt einer jeden Tasche.«³⁷⁴ Das Zeitungspapier wird an dieser Stelle zur demonstrativen Unterlage der materiellen Kultur, deren Auflistung bis zum »kleine[n] Krümmchen«³⁷⁵ hinabreichen soll. Zwei eingesendete Beispiele fügt Tretjakow dem Aufruf an. Dabei entsteht aus dem Sammelsurium von Stofffetzen, Taschentüchern, Abziehbildern, Handschuhen, Notizbüchern, Schraubenmuttern, Briefen und Schlüsseln eine subtile Bestandsaufnahme der herausgekehrten Dinge und eine materielle Signatur der besitzenden Personen, die ihre Gegenstände beschreiben und verorten. Eine sprachliche Ordnung der Dinge entsteht. Zuordnungen und Lesbarkeiten werden ermöglicht und im Sinne Aleida Assmanns, die Ansammlung der Dinge zu einer Sammlung organisiert.³⁷⁶ In diesem Prozess des Ordnen entwickeln sich aber auch entscheidende hermeneutische Schwierigkeiten, die von der Auflistung zwar registriert, nicht jedoch gedeutet werden können. So wird ein chiffriertes Notizbuch als Zeugnis zwar angeführt, verbleibt jedoch unlesbar: »Das ganze Notizbuch ist chiffriert. Was für eine Geheimschrift, werde ich nicht sagen – das ist ein Geheimnis. Das ist alles.«³⁷⁷

Dieses Notizbuch verdeutlicht ein grundlegendes Problem der Dokumentation bei Tretjakow. Es stellt sich nämlich die Frage, wie Fakten und Dinge dokumentiert und geordnet werden können, wenn durch eben diesen Prozess Leerstellen, Störungen und Chiffren entstehen, deren Beurteilung als Effekt oder Defekt für das Projekt der Faktografie unklar verbleibt. Inwieweit schafft eine politische Vision ihre eigenen Fakten? Wie können durch Techniken der Dokumentation, Lücken und Unklarheiten verarbeitet oder auch verdrängt werden? Tatsächlich lohnt es sich hierfür einige Jahre zurückzugehen, als Tretjakow im Rahmen des ersten Fünfjahresplans und der Kollektivierung, dem Aufruf »Schriftsteller in die Kolchose!«³⁷⁸ folgt. Im kaukasischen Kolchos »Kommunistischer Leuchtturm« verbringt er von 1928 bis 1930 mehrere Monate. Zu Beginn sammelt er als Korrespondent Eindrücke des dortigen Lebens:

Außer durch Notizen, Protokolle, Dokumente und Skizzen führte und führe ich Buch über das Leben auf dem Kolchos mittels der Kamera. Gegenwärtig besitze ich an [sic!] zweitausend Negative. Um nun noch vollständiger und eindrucksvoller die in der Geschichte noch nicht dagewesene Umwälzung auf dem Lande im Film festhalten zu können, habe ich ein System permanenter Verfilmung vorgeschlagen, dergestalt, daß eine Kinotruppe die in langen Zeiträumen vor sich gehenden Ver-

374 Sergej Tretjakow: »Die Tasche«. In: Tretjakow, Sergej: *Lyrik, Dramatik, Prosa*. Hg. von Fritz Mierau. Leipzig 1972, S. 260–271, hier S. 262.

375 Ebd., S. 263.

376 Aleida Assmann: »Sammeln, Sammlungen, Sammler«. In: Kay Junge, Daniel Suber, Gerold Gerber (Hg.): *Erleben, Erleiden, Erfahren. Die Konstitution sozialen Sinns jenseits instrumenteller Vernunft*. Bielefeld 2008, S. 345–353, hier S. 349.

377 Tretjakow: »Die Tasche«, S. 271.

378 Vgl. Sergej Tretjakow: »Schriftsteller, in die Kolchose!« In: Tretjakow, Sergej: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Hg. von Heiner Boehncke. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 103–110.

änderungen auf einem Kolchos aufzunehmen hätte. Eine solche Kinotruppe wurde mir von der Filmgesellschaft ›Meschrabpom‹ gestellt. Allerdings wies ihre Arbeit beträchtliche Lücken auf, immerhin sammelte sich eine gewisse Menge wertvollen Materials an.³⁷⁹

Tretjakow formuliert an dieser Stelle das Programm einer ausdauernden Beobachtungssituation, welche eine Lückenhaftigkeit deutlich werden lässt. Die Situation wandelt sich jedoch entscheidend, als er von der Rolle als Korrespondent dazu übergeht, eine Zeitung innerhalb des Kolchos aufzubauen und selbst die »Bildungsarbeit« zu übernehmen: »Den ›informierenden‹ Skizzenschreiber löst so der ›operierende‹ Skizzenschreiber ab.«³⁸⁰ An dieser Stelle wird die distanziert-versachlichende Position des Beobachters aufgegeben und Tretjakow beteiligt sich daran, das Dorf seiner ›Dorfgeschichte‹ aufzubauen: »Wenn es dem Schriftsteller früher Befriedigung gewährte, daß er erzählen konnte, was auf dem Dorfe geschieht, so darf er jetzt stolz sein, gemeinsam mit anderen Kameraden selbst dieses Dorf aufzubauen, das heißt, das Leben nicht bloß abzubilden, sondern es zugleich neu zu bilden.«³⁸¹ Tretjakow beobachtet nicht bloß, sondern arbeitet an seinem Material mit.

Exemplarisch zeigt sich diese Konstellation in einer Szene, in welcher Tretjakow seine Position als Fotograf reflektiert. Als »Onkel, der photographiert«, sind er und seine Leika im Kolchos weitem bekannt. Mit dem dabei formulierten »Prinzip der permanenten Beobachtung«,³⁸² greift er den anfänglichen Versuch eines »System[s] permanenter Verfilmung« auf.³⁸³ Doch neben »dokumentär« gefertigten Fotografien betrachtet Tretjakow nun zusehends auch gestellte Aufnahmen als projektive Notwendigkeit für faktische Wirkungen:

Es sind Photographien, die zeigen, nicht wie eine Arbeit gemacht wird, sondern wie sie gemacht werden soll. Zum Beispiel, wie ein Traktor montiert, wie ein geschlachtetes Schwein zerlegt werden muß. Darüber hinaus leistet diese Methode auch dort gute Dienste, wo ein Arbeitsprozeß oder -zweig auf Bildern von der Art jener, nach denen Schulkinder ihre Aufsätze schreiben, dargestellt werden soll. Etwa eine einwandfrei arbeitende Dreschbrigade, die jeden Arbeiter auf dem Höhepunkt seiner Arbeit zeigen soll. Natürlich darf in diesen Fällen, damit die Beschauer nicht irregeführt werden, auf der Photographie der Hinweis nicht fehlen, dass das Bild gestellt ist.³⁸⁴

379 Sergej Tretjakow: *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*. Berlin 1931, S. 22.

380 Ebd., S. 23.

381 Ebd.

382 Ebd., S. 379.

383 Vgl. Sergej Tretjakow: »Von der Fotoserie zur langfristigen Fotobeobachtung (1931)«. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie II. 1912–1945*. München 1979, S. 215–218.

384 Tretjakow: *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*, S. 379–380.

Tretjakow steht an dieser Stelle an der Schnittstelle von Aufzeichnung und Herstellung des Faktischen.³⁸⁵ Er ist kein naiver Fotograf und ist sich im Klaren, dass unterschiedliche Perspektiven, Ausschnitte und Aufzeichnungsweisen desselben Sujets völlig unterschiedliche Wirkungen und Geschichten erzielen können.³⁸⁶ Die Frage ist nur, inwieweit gewünschte Wirkungen durch konstruierte Fakten hervorgerufen werden sollen. Wo verläuft die Grenze von Dokumentation und Manipulation? Diesen Kippunkt hat Alexander Rodtschenko 1928 erfasst, als er in einem für den *Novy Lef* verfassten Artikel *Gegen das synthetische Porträt – für die Momentaufnahme* plädiert:

Sagen Sie ehrlich, was von Lenin bleiben soll: eine künstlerische Bronzeplastik, Ölporträts, Radierungen, Aquarelle, das Tagebuch seines Sekretärs, die Erinnerungen der Freunde oder eine Mappe mit Photographien, die ihn bei der Arbeit und in der Freizeit zeigen, das Archiv seiner Bücher, seiner Schreibblöcke, Notizbücher, Stenogramme, Filmaufnahmen, Grammophonaufnahmen?³⁸⁷

Der synthetischen Repräsentation als Fundament des Nachlebens setzt Rodtschenko die Kehrseite der dokumentierten Überreste in Mappen und Archivalien gegenüber, die erst durch Lektüre und Entzifferung ihrer Chiffren, Leerstellen und Unlesbarkeiten eine Wirkung entfalten, dafür aber das »Echte und Moderne«³⁸⁸ überliefern sollen.³⁸⁹

Dokumentation als politisches Versprechen steuert an dieser Stelle auf den konfliktträchtigen Scheitelpunkt ihrer Instrumentalisierbarkeit zu. Tretjakow und die Faktografie agieren gleichermaßen in einer Konstellation, in der politische Ideen und Ideologien als Ordnungsregulative eingesetzt und neue Sammlungs- und Darstellungsverfahren der Dokumentation entworfen werden. Doch dieses politische Regulativ nimmt 1934 für Tretjakow eine unheilvolle Wendung, als mit der Gründung des sowjetischen Schriftstellerverbandes die Ästhetik des Sozialistischen Realismus zur parteilichen Doktrin aufsteigt. Statt der akkumulierenden Momentaufnahmen, die politisch verarbeitet werden müssen, gelangt das synthetische Bildnis der so-

385 Maria Gough: »Radical Tourism. Sergei Tret'jakov at the Communist Lighthouse«. In: *October* 118 (2006), S. 159–178, hier S. 174.

386 Vgl. Sergej Tretjakow: »Für eine funktionale Einstellung zur Fotografie (1928)«. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie II. 1912–1945*. München 1979, S. 91–93.

387 Alexander Rodtschenko: »Gegen das synthetische Porträt – für die Momentaufnahme (1928)«. In: Rodtschenko, Alexander: *Schwarz und Weiss. Schriften zur Photographie*. Hg. von Schamma Schahadat, Bernd Stiegler. München 2011, S. 269–272, hier S. 272.

388 Ebd.

389 Pläne für ein solches Archiv von filmischen Dokumenten finden sich bei Dziga Vertov, aber auch Rodtschenko war sich der archivalischen Überlieferungsstruktur seiner Fotografien bewusst, die er mitgestaltete. Leah Dickerman: »The Fact and the Photograph«. In: *October* 118 (2006), S. 132–152, hier S. 135 u. 147–148; vgl. grundlegend zum Verhältnis von Avantgarde und Archiv: Sandro Zanetti: »Heute spucken wir die Vergangenheit aus. Avantgarde, Archiv und Archiv-Avantgarde«. In: Andreas Mauz, Magnus Wieland, Ulrich Weber (Hg.): *Avantgarden und Avantgardismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation*. Göttingen/Zürich 2018, S. 45–62.

zialistischen Utopie zum dogmatisch auszumalenden Leitbild. Es gehört zur Tragik von Tretjakows Biografie, dass 1937 während der stalinistischen Säuberungen fiktive Dokumente über angebliche Spionagetätigkeiten für das japanische Kaiserreich mit ebenso brutaler wie blinder Evidenz seine Hinrichtung besiegeln.³⁹⁰

3.3 Reste

1939, nachdem Bertolt Brecht von Tretjakows Schicksal erfahren hat, bezeichnet er ihn in dem Gedicht *Ist das Volk unfehlbar?* als seinen Lehrer und sich selbst als dessen »Schüler« (BFA 14, 435). Allerdings hat Fritz Mierau bemerkt: »Brecht nannte Tretjakow später seinen Lehrer, ohne dessen Verfahren jedoch zur Lehre zu machen.«³⁹¹ Diese Nähe und gleichzeitige Distanz führt mich abschließend zur Dokumentation bei Bertolt Brecht, die sich in ähnlichen Problemfeldern wie bei Tretjakow bewegt, hierbei jedoch neue literarische Umgangsformen entwickelt. Dabei wird sich zeigen, wie sich Brecht in eine Richtung bewegt, in welcher das Verhältnis der Dokumentation zu ihrer politischen Organisationskompetenz eine ambivalente Kontur gewinnt. Dokumentation als Technik artikuliert für Brecht bereits früh in seinem Werk ein spezifisches Materialverhältnis, dessen tatsächliche politische Wirkungsmacht erst durch Bearbeitung und entsprechende Formate verhandelt werden kann. Dieser Punkt lässt sich besonders deutlich in Tretjakows Porträt von Bertolt Brecht herausarbeiten, wenn dies mit Brechts eigenem *Rat, Dokumente zu verfertigen* und seinem Theaterstück *Fatzer* kontrastiert wird. Dabei manifestiert sich der Konflikt zwischen unordentlichen Resten und disziplinierender Ordnung an Brechts eigenen Arbeitsmaterialien. Dieser Konflikt wird im später eingeführten Format der Modellbücher eine entscheidende Fortführung erfahren.

Die erste Begegnung von Brecht und Tretjakow ist keine persönliche. Als 1930 ein Gastspiel des Meyerhoff-Theaters in Berlin stattfindet und Tretjakows Stück *Brülle, China!* aufgeführt wird, ist Brecht ein aufmerksamer Beobachter. Im Anschluss lässt er sich die *Biographie der Dinge* übersetzen.³⁹² Dieses Interesse flammt ein Jahr später erneut auf, als Tretjakow eine Vortragsreise durch Deutschland unternimmt. In seiner Rede *Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf* befeuert er die in der Weimarer Republik schwelende Debatte über die Politisierung von AutorInnen. Während Tretjakows Ideen scharfe Kritik vonseiten Siegfried Kracauers, Gottfried Benns und Georg Lukács' entgegenschlägt,³⁹³ ergeben sich produktive Kontakte zu Erwin Piscar-

390 Vgl. Papazian: *Manufacturing truth*, S. 65–67.

391 Fritz Mierau: *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*. Berlin(-Ost) 1976, S. 33.

392 Fritz Mierau: »Sergej Tret'jakow und Bertolt Brecht«. In: *Zeitschrift für Slawistik* 20 (1975), H. 2, S. 226–241, hier S. 239.

393 Vgl. Siegfried Kracauer: »Instruktionsstunde in Literatur. Zu einem Vortrag des Russen Tretjakow«. In: Kracauer, Siegfried: *Werke, Bd. 5.3: Essays, Feuilletons, Rezensionen 1928–1931*. Hg. von Inka Mülder-Bach. Berlin 2011, S. 308–311; Gottfried Benn: »Die neue literarische Saison«. In: Benn, Gottfried: *Gesammelte Werke, Bd. 3: Essays und Reden. In der Fassung der Erstdrucke*.

tor, Hanns Eisler, John Heartfield und nicht zuletzt Bertolt Brecht, dessen russischer Übersetzer und wichtiger Mittelsmann für die beiden Moskaureisen 1932 und 1935 er werden sollte.³⁹⁴

Wenn Brecht und Tretjakow die Fragestellung einer politischen Ästhetik und deren Darstellungstechniken zusammenführt, so spaltet sie das je eigene Vorgehen ihrer Antworten. So sind im Urteil des Künstlers Hans Richter ihre Begegnungen vom Zusammenstoßen des »naive[n] Dogmatismus« Tretjakows mit Brechts »zynischem Moralismus« gezeichnet.³⁹⁵ Eine Differenz, der sich Tretjakow auch in seiner Übersetzung Brechts bewusst bleibt.³⁹⁶ Besonders markant treten die Unterschiede in Tretjakows »Porträt-Erzählung«³⁹⁷ zu Brecht hervor, die er 1935 in der Sammlung *Menschen eines Scheiterhaufens* publiziert. Die Erzählung eröffnet mit der Szene eines Berliner Hinterzimmers, in dessen dichtetem Zigarrenqualm sich eine »Stammtischrunde« von Intellektuellen abzuzeichnen beginnt:

Dicker Zigarrenqualm füllt den Raum. Verqualmter sind nur die Raucherabteile der Berliner U-Bahn. Im Kreis um einen Aschenbecher sitzen auf niedrigen Stühlen Leute. In den Aschenbecher fällt Zigarrenasche. Ein Telefon an einer langen Strippe wird nach Bedarf wie eine Zuckerdose von der einen Zimmerecke in die andere gereicht, und jedesmal rucken Stühle, schurren Füße und werden Höflichkeitsfloskeln getauscht, während die Telefonleitung sich wie das Takelwerk eines sinkenden Segelschiffs durch das Zimmer schlingt.³⁹⁸

Der Gang der Erzählung reiht Dinge und Menschen auf einer Ebene an und verdichtet die abgeschottete Situation der versammelten Runde im Bild des verhedderten Telefonkabels als Symbol gescheiterter Kommunikationsbemühungen. Der Draht zur Welt erscheint als verwickeltes »Takelwerk« und die Tischrunde »[d]eutsche[r] Hirne, die am besten trainierten der Welt«, die »nach Formeln [suchen], die das Wesen dieses

Hg. von Bruno Hillebrand. Frankfurt a. M. 1989, S. 439–448; Georg Lukács: »Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwalt«. In: Lukács, Georg: *Schriften zur Literatursoziologie*. Hg. von Peter Ludz. Neuwied 1961, S. 122–141, hier S. 140.

394 Vgl. Annett Gröschner: »Ein Ding des Vergessens. Tretjakow wiederlesen«. In: *Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung* 12 (2007), S. 20–33, hier S. 22–23; Marjorie L. Hoover: »Brecht's Soviet Connection Tretiakov«. In: Gisela Bahr u. a. (Hg.): *Brecht heute/Brecht today*. Frankfurt a. M. 1973, S. 39–56.

395 Hans Richter: »Begegnungen in Berlin«. In: Eberhard Roters (Hg.): *Avantgarde Osteuropa 1910–1930. Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin) und der Akademie der Künste, Oktober–November 1967*. Berlin 1967, S. 13–21, hier S. 19.

396 »Ich übersetze ihn [Brecht, L. K.], übernehme einiges, protestiere gegen vieles, begegne aber jedem seiner Schritte mit größter Aufmerksamkeit und, wenn Sie wollen, sogar zärtlich.« Sergej Tretjakow: »Rede in Moskau 1934«. In: Tretjakow, Sergej: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*. Hg. von Fritz Mierau. Berlin(-Ost)/Weimar 1985, S. 115–120, hier S. 117.

397 Mierau: *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, S. 143.

398 Sergej Tretjakow: »Bert Brecht«. In: Tretjakow, Sergej: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*. Hg. von Fritz Mierau. Berlin(-Ost)/Weimar 1985, S. 153–185, hier S. 153.

Tages zu erfassen vermögen«, in ihrem Denken so vernebelt und abgeschottet wie die verrauchte Berliner U-Bahn.³⁹⁹

Diese Eröffnung steht im Kontrast zum Schluss von Tretjakows Erzählung, der in die neu erbauten Schächte der Moskauer Metro führt. Dieses Bauwerk tritt als Symbol und Projektionsfläche der sozialistischen Utopie auf und wird im Rahmen des pompösen, über vier Monate anhaltenden Eröffnungsspektakels zum Fanal, dem Brecht im Mai 1935 beiwohnt. Tretjakow nutzt diese Begebenheit als Schlusspunkt seines Porträts. Denn in diesem Zuge entsteht Brechts Gedicht *Inbesitznahme der Großen Metro durch die Moskauer Arbeiterschaft*, das in der in Moskau erscheinenden *Deutschen Zentral Zeitung* abgedruckt wird. Brechts Gedicht wird in einer Ausgabe publiziert, auf deren Titelseite die ›Inbesitznahme‹ der Metro durch Stalin, Molotow und die Führungsriege der KP persönlich gefeiert wird, während Brecht in den hell erleuchteten Metroschächten, in denen »kein Meter Arbeit [...] unbeleuchtet« bleibt, den utopischen Raum einer neuen Gemeinschaft von Arbeitenden und Besitzenden zu erblicken bemüht ist.⁴⁰⁰ Die Moskauer Metro, so Brecht, sei der Ort einer »Literarisierung des Straßenbildes«, in welcher die neuen Bauwerke tatsächlich in ihrer Materialität ›beschrieben‹ werden mit »in den Stein getriebene[n] Wort[en]« und die Wände »lange gelesen werden und immer von vielen zugleich« (BFA 22.1, 140–141). Diese Idealisierungen, in welchen Bau- und Schriftwerk überblendet werden, stehen freilich im eklatanten Kontrast zu den tatsächlichen Arbeitsbedingungen und dem sich zutragenden stalinistischen Terror.⁴⁰¹ Doch wird deutlich, wie Tretjakow die »Antinomie von Fiktion und Fakt, Vision und Dokument«⁴⁰² in seiner Erzählung entfaltet, um Brecht vom Rauch der Berliner U-Bahn ins utopische Licht des Moskauer Untergrunds und in das von ihm so vehement propagierte Format der Zeitung einmünden zu lassen.

Doch diese Einordnung Brechts geschieht nicht ohne Widerstände. Die entscheidende Szene in Tretjakows Porträt findet weder in der deutschen noch in der russischen Metropole statt, sondern auf einem ländlichen Friedhof in Bayern. Beim gemeinsamen Spaziergang schweift ihr Blick über die aufgereihten Grabsteine. Plötzlich halten sie inne, denn »[a]us einem offenen Grab klettert ein Mann und zieht einen Spaten nach«.⁴⁰³ In dem sich aus der Erde erhebenden Totengräber finden die beiden Besucher einen veritablen Fremdenführer. Als dieser sie sodann in den Friedhofsteil mit den »mit einem Makel behafteten Toten, insbesondere Selbstmörder«, führt, werden sie bei einem frisch ausgehobenen Grab in dessen Hintergründe eingeweiht. Erzählt wird die Geschichte eines Lehrlings aus einer Metallwarenfabrik, der sich auf »dunkle Geschäfte« eingelassen habe, wohl Schulden anhäufte und sich zuletzt

399 Ebd.

400 Ebd., S. 185.

401 Dietmar Neutatz: »Die Moskauer Metro als Verkörperung des Sozialismus«. In: Thomas Grob, Sabina Horber (Hg.): *Moskau. Metropole zwischen Kultur und Macht*. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 153–172, hier S. 157 u. 167.

402 Mierau: *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, S. 156.

403 Tretjakow: »Bert Brecht«, S. 165.

erschoss. Auf Drängen der Eltern wurde der Selbstmord jedoch vertuscht und der zuständige Geistliche ließ sich auf die Lüge ein, den Tod als Arbeitsunfall – verursacht durch eine abspringende Schraubenmutter – zu kolportieren. Die heimtückische Vitalität der Dinge soll den Selbstmörder unkenntlich machen. Entscheidend ist Tretjakows Schilderung von Brechts Reaktion auf diese Erzählung:

Brecht ist Feuer und Flamme. Fächerartig mit drei Fingern gestikulierend entwirft er bereits den Plan für ein Stück: Ein junger Mann, der laut Zeugnis einen ehrlichen Tod gestorben ist, in Wirklichkeit aber selbst Hand an sich gelegt hat, kommt in den Himmel und bringt den göttlichen Richter in Verlegenheit, der nun gezwungen ist, entweder seinen falschspielenden Agenten, das heißt den Geistlichen, bloßzustellen oder die ganze Sache totzuschweigen.

›Ich will keine pathetische Färbung in meinen Stücken‹, sagt Brecht, ›sie sollen überzeugen und zum Mitdenken zwingen. Wie die Plädoyers streitender Parteien. Wichtig ist, daß der Theaterbesucher lernt, eine Entscheidung zu fällen.[.]⁴⁰⁴

Ein Impuls entzündet sich, gestikulierend wird entworfen und Brecht dreht den Stoff sofort weiter, indem er die tatsächliche Szenerie auf eine göttliche Zwickmühle hin zuspitzt. Eine Haltung des Zuschauenden soll provoziert werden. Das Nachleben des Selbstmörders wird hier zum Arbeitsmaterial des Autors, gerade weil sich darin gesellschaftliche Widersprüche in kuriosen und paradoxen Konstellationen entfalten lassen.

Tretjakow bezeichnet dieses Vorgehen als Zynismus.⁴⁰⁵ Die intellektuelle Lust an der Einbildung mobilisiere sich, ohne Lösungsvorschläge zu liefern. In diesem Umgang sieht er, im Rückblick auf die Anfangsszene des Berliner Hinterzimmers, die Abschottung des Intellektuellen: »Einsam grollt ein intellektueller Zyniker, die Infamie erkennend, gegen alle Welt und spießt sie mit der Feder, seiner einzigen Waffe, angeekelt auf.«⁴⁰⁶ Aus dieser Perspektive erhält Tretjakows Porträt seinen Erzählbogen, der eine scharfe Kur vom »Gift der Ironie«⁴⁰⁷ und den »giftigen Paradoxien«⁴⁰⁸ vornimmt und in den unterirdischen Hallen der Moskauer Metro eine Konversion Brechts zu reklamieren bemüht ist: »Der Logiker und Abstrahierer hat seinen Weg in die Wirklichkeit gefunden, er ist zu dem Dialektiker und Operateur geworden. Es genügt nicht, die Wirklichkeit zynisch zu schmähen, man muß sie verändern.«⁴⁰⁹

An dieser Stelle lohnt es sich, von Tretjakows Erzählung Abstand zu nehmen. Inwieweit ist diese zynische Episode auf dem Friedhof für Brecht nicht eine zu überwindende Episode, sondern ein grundlegender Bestandteil seiner Arbeitsweise? Wel-

404 Ebd., S. 166–167.

405 Fritz Mierau bemerkt hierzu, dass in diesem Punkt Brecht mit seinem »zynische[n] Moralismus« dem »unzynischen Gläubiger« Tretjakow diametral gegenübersteht. Mierau: *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, S. 36.

406 Tretjakow: »Bert Brecht«, S. 160–161.

407 Ebd., S. 168.

408 Ebd., S. 178.

409 Ebd., S. 175.

che Konsequenzen resultieren hieraus für Verfahren der Dokumentation? Hierfür lassen sich einige Überlegungen berücksichtigen, die Brecht seit den späten 1920er Jahren in verschiedenen Kontexten vorgenommen hat. Als er 1926 Charlie Chaplins *The Gold Rush* betrachtet, hält er nicht nur Chaplin selbst für ein »Dokument«, sondern streicht auch die mediale Fähigkeit des Films heraus, »Dokumente zu sammeln« (BFA 21, 136–137). Im folgenden Jahr sitzt Brecht als Juror für ein von der Zeitschrift *Die Literarische Welt* vorgewonnenes Preisauschreiben für junge Lyrik ein. Nach der Durchsicht der Einsendungen entschließt er sich, keinem der Gedichte den Preis zuzusprechen und stattdessen vernichtend zu resümieren: »[I]ch habe hier eine Sorte von Jugend kennengelernt, auf deren Bekanntschaft ich mit größerem Gewinn verzichtet hätte.« (BFA 21, 192) Kritisiert wird das Verfassen »rein« lyrische[r] Produkt[e]«, die an Stefan George, Rainer Maria Rilke und Franz Werfel erinnerten. Gegen solchen »Inhalt aus hübschen Bildern und aromatischen Wörtern« setzt Brecht den »Gebrauchswert« von Lyrik: »Alle großen Gedichte haben den Wert von Dokumenten. In ihnen ist die Sprechweise des Verfassers enthalten.« (BFA 21, 191) Daran anschließend schlägt Brecht vor, Hannes Küppers *He! He! The Iron Man!* – ein Lied über den Radfahrer und Sieger des Sechstager Rennens Reggie McNamara – auszuzeichnen, weil es »einen gewissen dokumentarischen Wert« besitze (BFA 21, 192–193). Küppers Song über den stählernen Leistungssportler, der mit seinem Fahrrad zur Maschine verschmilzt und dessen »Gehirn eine einzige Schalterwand / für des Dynamos Antrieb und Stillstand« (BFA 21, 669) sei, verweist in seiner Thematik des maschinell montierten Menschen nicht zuletzt markante Ähnlichkeiten zu Brechts im selben Jahr noch geschriebenen Theaterstücks *Mann ist Mann* auf.⁴¹⁰ Dokumente sind, wie die besungene »Schalterwand« des McNamara, anschlussfähig: Sie bieten Arbeitsmaterial für zukünftige Werke und vermitteln zwischen individuellen Ausdrucksformen und gesellschaftlichen Darstellungsproblematiken.

Brecht hebt mit skandalträchtiger Nachwirkung ein »Nützlichkeitsdenken« hervor, das im Dokument auf den Begriff gebracht wird. Dokumente sind nützlich für zukünftige Bearbeitungen: Sie sind immer potenziell Arbeitsmaterial. Tatsächlich hat Brecht 1926 dies als Verfahren der Dokumentation thematisiert, als er seinen äußerst doppelbödigen *Kleinen Rat, Dokumente anzufertigen* erteilt. In diesem eigentümlichen, zu Lebzeiten nicht publizierten Text, konfiguriert Brecht das Dokumentarische mit zynischer Verve. Entscheidend ist dabei seine Ansicht, dass Dokumente als Medium der Wissensspeicherung von einer moralischen oder politischen Verpflichtung zunächst entbunden sind. Noch die größte Lügengeschichte, sofern sie dokumentarischen Wert besitzt, bietet hervorragendes Arbeitsmaterial:

410 Hans-Christian von Herrmann hat die Rolle des Maschinellen in medienästhetischer wie wissenshistorischer Perspektive beleuchtet und den Einfluss der arbeitswissenschaftlichen Erkenntnisse von Frederick Winslow Taylor und Henry Ford als Hintergrundfolie für *Mann ist Mann* untersucht. Hans-Christian von Herrmann: *Sang der Maschinen. Brechts Medienästhetik*. München 1996, S. 146–150.

Selbst die durchsichtigsten Lügnerereien sind heute, wenn sie nur wenigstens die *Tendenz* haben, für wahr gehalten zu werden, willkommener als jene ganz unkontrollierbaren romanhaften Erzeugnisse unserer Dichter, in denen nichts Photographierbares steckt und auf die bezeichnenderweise der spießige Vorwurf, sie seien aus den Fingern gesogen, ausgezeichnet und erledigend paßt. (BFA 2I, 163)

Entscheidend ist nicht der intentionale, sondern der symptomatische Gehalt des Dokuments.⁴¹¹ Brecht bezeichnet dies auch als »Materialwert«,⁴¹² der aus Dokumenten gewonnen werden kann.⁴¹³ Und dieser Materialcharakter bestimmt den Vollzug des Dokumentierens:

Praktisch gesprochen: *Wünschenswert ist die Anfertigung von Dokumenten*. Darunter verstehe ich: Monographien bedeutender Männer, Aufrisse gesellschaftlicher Strukturen, exakte und sofort verwendbare Information über die menschliche Natur und heroische Darstellung des menschlichen Lebens, alles von typischen Gesichtspunkten aus, und durch die Form nicht, was die Verwendbarkeit betrifft, neutralisiert. (BFA 2I, 165)

Dokumentation ist eine Technik des Sammelns, Bündelns und Verfügbarmachens von wirkungsmächtigen Informationen, die als Arbeitsmaterial ohne einschneidende Formung dienen können.⁴¹⁴ Dabei geht es Brecht freilich keineswegs um einen informationstechnischen Auftrag der Dokumentation, sondern um eine ästhetische Instrumentalisierung seiner Arbeitsmaterialien. Die dokumentarische Produktivität sorgt hier für die Distribution von relevantem Arbeitsmaterial, das zur weiteren Bearbeitung vorgelegt wird.⁴¹⁵ Den Ausgangspunkt dieser Überlegung bildet die mit erotischen Abenteuern und übertriebenen Selbstdarstellungen nicht geizende Autobiografie des Zeitungsmoguls Frank Harris:

Ich habe jetzt, noch druckfeucht, Frank Harris' Selbstbiographie gelesen: Es ist ein anziehendes Buch, viel interessanter als fast alles, was gegenwärtig an Romanhaftem produziert wird. Es ist ein wirkliches Dokument, obwohl es das Beste ist, was ein ungeheurer Lügner zustande bringen konnte. (BFA 2I, 163)

⁴¹¹ Uecker: *Wirklichkeit und Literatur*, S. 97.

⁴¹² »Ich weiß nicht, was Sie lesen wollen, aber ich selber mag keine Bücher lesen, in denen nicht entweder Methode oder Information steckt. Man betrachtet ja Bücher, wie ich es aus gelegentlichen Besprechungen sehe, im allgemeinen nicht nach dem Materialwert, aber ich tue es.« (BFA 2I, 176)

⁴¹³ Judith Wilke hat den Unterschied zwischen Materialwert und Dokumenten als einen der Zugänglichkeit gefasst: »Ist der Materialwert aus den Werken immer wieder freizusetzen, so besteht die Fertigkeit der Dokumente darin, Gegenwärtiges historisch zu betrachten und dadurch »alles in Fluß«, in Bewegung zu bringen.« Judith Wilke: *Brechts »Fatzler«-Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*. Bielefeld 1998, S. 67.

⁴¹⁴ Ebd., S. 69–70.

⁴¹⁵ Ebd., S. 67.

Brechts Fokus auf Frank Harris fördert zweierlei Charakteristika zutage: Einerseits adressiert er die Möglichkeit eines Nachlebens im Arbeitsmaterial, in welchem Lügengeschichten zu symptomatischen Zeugnissen einer Lebenswelt avancieren können, andererseits fokussiert Brecht hier nicht die von Tretjakow propagierte kollektivistische Zeitungsutopie, sondern die konträre Ausrichtung des von privaten Eigentümern dominierten Zeitungsmarkts.⁴¹⁶ Dabei darf nicht unberücksichtigt bleiben, dass auch der *Rat* selbst äußerst zynisch formuliert ist. Denn Brecht erteilt ihn als polemisch angebotene Berufsalternative für mittelmäßige Schriftsteller mit »assoziierenden Schreibweise[n]«, denen er den »baldigen völligen Bankerott« voraussagt und ihnen als Dokumentaristen eine subalterne Arbeitsmöglichkeit offeriert.

Dass der *Rat* und der damit verbundene Begriff der Dokumentation jedoch mehr ist als ein zynisches Seitenspiel, lässt sich an einem von Brechts eigenen Texten nachverfolgen: dem Fragment gebliebenen *Fatzer*. Zwischen 1927 bis 1930 arbeitet Brecht an diesem Theaterstück. Es handelt von vier desertierten Soldaten während des Ersten Weltkriegs, die sich von den französischen Frontlinien nach Mühlheim an der Ruhr absetzen, um dort, abgekapselt und in Erwartung eines revolutionären Umbruchs im eigenen Land, auszuharren. Das Stück über die kleine Truppe, die durch den eigenwilligen Johann Fatzer angeführt wird, endet für Brecht weder mit der Aufführung des Stückes noch mit der Fertigstellung des Manuskripts. Stattdessen publiziert Brecht das »Fatzer-Fragment« in Teilen unter dem Titel *Fatzerdokument* im ersten Heft der *Versuche* 1930. Diesem fügt er einen »Fatzerkommentar« bei, der das Dokument wie folgt situiert:

Der Zweck, wofür eine Arbeit gemacht wird, ist nicht mit jenem Zweck identisch, zu dem sie verwertet wird. So ist das Fatzerdokument zunächst hauptsächlich zum Lernen des Schreibenden gemacht. Wird es späterhin zum Lehrgegenstand, so wird durch diesen Gegenstand von den Schülern etwas völlig anderes gelernt, als der Schreibende lernte. Ich, der Schreibende, muß nichts fertigmachen. Es genügt, daß ich mich unterrichte. Ich leite lediglich die Untersuchung und meine Methode dabei ist es, die der Zuschauer untersuchen kann. (BFA 10.1, 514)

Der Kommentar erklärt das Stück nicht, sondern strebt gegen eine abschließende Klärung die Öffnung des Textes für »etwas völlig anderes«⁴¹⁷ an. Die zynisch erscheinende Konfiguration des Dokumentierens im *Rat* erfährt in der unfertigen, auf zukünftige Nutzung ausgerichteten Situierung des *Fatzerdokuments* ein Nachleben. Denn das *Fatzerdokument* überführt den unabgeschlossenen Schreibprozess des Textes in ein Nachleben als Arbeitsmaterial für andere.⁴¹⁸ In diesem Nachleben des Textes zeichnet sich eine lose Ordnung des Dokuments ab, die stets mit unordentlichen Resten konfrontiert bleibt, wie sie Johann Fatzer an sich selbst diagnostiziert:

416 Vgl. hierzu auch Brechts Zeitungskritik in: BFA 21, 153.

417 Patrick Primavesi: *Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*. Basel/Frankfurt a. M. 1998, S. 358.

418 Vgl. Wilke: *Brechts »Fatzer«-Fragment*, S. 23 u. 26.

Ich bin gegen eure mechanische Art
 Denn der Mensch ist kein Hebel.
 Auch habe ich starke Unlust, einzig zu tun
 Von vielen Taten die, welche mir nützlich. Aber Lust
 Zu vergraben das gute Fleisch und zu spucken
 In das trinkbare Wasser.
 Dies ist nicht einfach.
 Ihr aber rechnet auf den Bruchteil aus
 Was mir zu tun bleibt, und setzt's in die Rechnung.
 Aber ich tu's nicht! Rechnet!
 Rechnet mit Fatzers Zehngroschen-Ausdauer
 Und Fatzers täglichem Einfall!
 Schätzt ab meinen Abgrund
 Setzt für Unvorhergesehenes fünf
 Behaltet von allem, was an mir ist
 Nur das euch Nützliche.
 Der Rest ist Fatzer. (BFA 10.1, 495)

Das Vokabular des »Einfalls« aus dem Gedicht *Über die Bauart langdauernder Werke* tritt bei Fatzer und seinem »täglichen Einfall« erneut in seiner Doppeldeutigkeit auf. Denn Fatzer ist, als Figur wie auch als Text, ein Dokument, in dem eine mögliche (Neu-)Ordnung mit dem unordentlichen Rest des Einfallenden kollidiert. Der Text handelt nicht zuletzt von seiner eigenen, agonalen Faktur, dessen mögliche Weiterverarbeitung auf dem Akt des Herstellens eines Dokuments beruht, um dessen Nachleben zu ermöglichen.

Während der Arbeit am *Fatzer* reflektiert Brecht die Frage der Administration entlang der Figur eines Beamten, der seiner eigenen Abschaffung zuarbeitet:

Es ist Sache des Beamten, das Beamtentum abzubauen. Der beste Satz des besten Beamten lautet: Ich bin überflüssig geworden. Deshalb ist es Sache des Beamten, überall, wo eine Masse von Aufgaben steht, in ihr Beamte zu erzeugen, welche die Aufgaben zu bewältigen helfen, aber am Ende von der bewältigten Aufgabe selbst bewältigt werden können. (BFA 21, 515–516)

Die ordentliche Administration schlägt in restlose Auflösung um. Diese Dynamik thematisiert Brecht auch im Entwurf eines Lehrstücks, worin Beamte »Akten verbrennen« und sich der »Disziplinlosigkeit« hingeben sollen (BFA 21, 516).⁴¹⁹ Max We-

419 Dies zeugt von Brechts Perspektive, dass Wissen in Form von Haltungen zu entwickeln und zu verstehen sei. Denn im Lehrstück geht es weder um ein fixiertes noch um ein begrifflich-theoretisches Wissen, sondern um eine erst in Handlungen und Haltungen sich bildende Form von Praxis. Michael Voges: »Arbeitsbereich IV. Versuche. Politisch-ästhetische Experimente des Stückeschreibers in der ›vor-revolutionären‹ Endphase der Weimarer Republik«. In: Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1985, S. 126–161, hier S. 147.

ber konstatierte jedoch, dass eine »einmal voll durchgeführte Bürokratie [...] zu den am schwersten zu zertrümmernden sozialen Gebilden« gehöre.⁴²⁰ Gerade weil über die materiellen Papiermechanismen und Institutionen hinaus eine Abhängigkeit und Disziplinierung der Menschen in der Bürokratie bewirkt würde, sei auch durch anarchische »Vernichtung der Akten« nicht »das gehorsame Sichfügen in jene [bürokratischen, L. K.] Ordnungen« zu unterbinden.⁴²¹ Doch genau solche Vorstellungen der Fügung – des Individuums wie der Dokumente – versucht Brecht wiederholt durch seine Theaterpraxis zu desavouieren und verfestigte Ordnungsvorstellungen⁴²² von amtlichen Dokumenten und Akten zu verkehren.⁴²³ Dokumentation wird zu einer die Zeiten überbrückenden Möglichkeit, ungeahnte Bedeutungen, Arbeitsmöglichkeiten und Wirkungen in den Stoffen und Resten der Vergangenheit zu entdecken.

In seinem 1930 verfassten *Brecht-Kommentar*, in welchem er auf den in den *Versuchen* publizierten *Fatzer* reagiert und die Aufforderung zur weiteren Kommentierung

Hierzu auch die Passage im *Me-ti*, in welcher Brecht seine eigene Ästhetik des Gestus beschreibt: »Er wandte eine Sprachweise an, die zugleich stilisiert und natürlich war. Dies erreichte er, indem er auf die achtete, die den Sätzen zugrunde liegen: er brachte nur Haltungen in Sätze und ließ durch die Sätze immer die Haltungen durchscheinen. Eine solche Sprache nannte er gestisch, weil sie nur ein Ausdruck für die Gesten der Menschen war. Man kann seine Sätze am besten lesen, wenn man dabei gewisse körperliche Bewegungen vollführt, die dazu passen, Bewegungen, welche Höflichkeit oder Zorn oder Übrumpeln oder Warnen oder Furchtbekommen oder Furchteinflößen bedeuten. Oft kommen innerhalb eines bestimmten Gestus (wie Trauer) noch viele andere Gesten vor (wie Allezeugenanrufen, Sichzurückhalten, Ungerechwerden und so weiter). Der Dichter Kin erkannte die Sprache als ein Werkzeug des Handelns und wußte, daß einer auch dann mit andern spricht, wenn er mit sich spricht.« (BFA 18, 78–79)

420 Max Weber: *Gesamtausgabe 1/22-4: Wirtschaft und Gesellschaft. Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte. Nachlaß*. Hg. von Edith Hanke. Tübingen 2005, S. 208.

421 »Wo die Bürokratisierung der Verwaltung einmal restlos durchgeführt ist, da ist eine praktisch so gut wie unzerbrechliche Form der Herrschaftsbeziehungen geschaffen. Der einzelne Beamte kann sich dem Apparat, in den er eingespannt ist, nicht entwinden. [...] Die Gebundenheit des materiellen Schicksals der Masse an das stetige korrekte Funktionieren der zunehmend bürokratisch geordneten privatkapitalistischen Organisationen nimmt stetig zu, und der Gedanke an die Möglichkeit ihrer Ausschaltung wird immer utopischer. Die ›Akten‹ einerseits und andererseits die Beamtendisziplin, d. h. die Eingestelltheit der Beamten auf präzisen Gehorsam innerhalb ihrer *gewohnten* Tätigkeit werden damit im öffentlichen wie privaten Betrieb zunehmend die Grundlage aller Ordnung. Vor allem aber – so praktisch wichtig die Aktenmäßigkeit der Verwaltung ist – die ›Disziplin‹. Der naive Gedanke des Bakunismus: durch Vernichtung der Akten zugleich die Basis der ›erworbenen Rechte‹ und die ›Herrschaft‹ vernichten zu können, vergißt, daß unabhängig von den Akten die Eingestelltheit der *Menschen* auf Innehaltung der gewohnten Normen und Reglements fortbesteht.« Ebd., S. 208–209.

422 Im *Me-ti* wird diese Internalisierung des Beamtentums im »Reich der Gedanken« beschrieben: »Gewisse Gedanken ordnender Art, Gedanken, welche die Ordnung zwischen den Gedanken herstellen, kann man ganz gut mit Beamten vergleichen in ihrem Verhalten. Ursprünglich als Diener der Allgemeinheit aufgestellt, werden sie bald zu ihren Herren. Sie sollen die Produktion ermöglichen, aber sie verschlingen sie. Gewisse Widersprüche zwischen den Gedanken ausnutzend, schwingen sie sich zum Herrn auf; dabei halten sie sich an die Mächtigen, nicht an die Nützlichen.« (BFA 18, 71)

423 Im *Me-ti* wird zuletzt in einer Umkehrung die Abschaffung des Beamten einzig in jenem Moment erblickt, in dem alle Menschen Beamte geworden seien. »Me-ti haßte die Beamten. Aber er gab zu, daß er keinen andern Weg sehen konnte, sie loszuwerden, als daß alle zu Beamten würden.« (BFA 18, 136)

ernst nimmt, bemerkt Walter Benjamin bereits bezüglich der »schwierige[n] Erscheinung« Brechts als Autor dessen janusköpfige Einführung von »Plagiator, Störenfried, Saboteur« und dem »Erzieher, Denker, Organisator, Politiker, Regisseur«. ⁴²⁴ Man kann in Benjamins Charakterisierung eine Konstellation erblicken, deren konflikthafte Polarität nicht nur eine wirkmächtige Grundlage von Brechts Theaterästhetik ausbreitet, die Heiner Müller noch 1979 als Charakterbild bemüht. ⁴²⁵ Einflussreich wird diese Konstellation auch für Brechts Verfahren der Dokumentation: Dokumentieren geschieht stets vor einem Zukunftshorizont, in welchem kontrollierender Zugriff und ungeahnte Störungen aufeinandertreffen und ein Nachleben von Arbeitsmaterialien gestalten.

Die Frage bleibt, in welchem Format dieser Akt der Dokumentation und des Nachlebens stattfinden kann. 1934 wird Benjamin, als er über den *Autor als Produzent* nachdenkt, Sergej Tretjakow und Brecht als zwei Exponenten anführen, die neue Techniken und Arbeitsweisen entwickeln, um die gesellschaftlichen Bedingungen von Autorschaft zu verändern. In diesem Kontext erblickt Benjamin in Brechts Ästhetik nicht nur ein »dramatisches Laboratorium«, ein neues »Modell« der schriftstellerischen Produktion, ⁴²⁶ sondern betont den »Modellcharakter der Produktion« ⁴²⁷ selbst. Der grundlegende Konflikt von Brechts Arbeitsweise zwischen Disziplinierungen und Resten, zwischen ordnender Dokumentation und zukünftigen Einfällen, rückt Benjamin an dieser Stelle bereits in die Nähe eines Modelldenkens, das Brecht wenig später zur Grundlage eines Formats ausbauen wird. Mit den Modellbüchern entsteht ein Rahmen für jene Dokumentationsbestrebungen, welche die konfliktreiche Ausrichtung von Brechts Theaterästhetik und deren Nachleben entscheidend mitprägen wird.

424 Walter Benjamin: »Aus dem Brecht-Kommentar«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 506–510, hier S. 506. Benjamin kommentiert in Parallelspalten einige Chorpasagen des *Fatzer*. Wie Cornelia Vismann bemerkt, baut Benjamin dabei auf der eigentümlichen Überschneidung des Kommentars zwischen Redundanz und Erneuerung, zwischen Rauschen und Information, auf, welche den Kommentar aus einer autoritativen Funktion der abschließenden Deutung enthebt: »Es geht also nicht allein um Analogie, Paraphrase und Übersetzung, [...]. Es geht auch darum, im Gewand des Kommentars etwas Neues einzuschmuggeln.« Cornelia Vismann: »Benjamin als Kommentator«. In: Vismann, Cornelia: *Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Markus Krajewski. Frankfurt a. M. 2012, S. 340–362, hier S. 343. Die von Benjamin und Brecht geplante (und nie erschienene) Zeitschrift »Kritik« sollte analog zum *Fatzer* in Dokument- und Kommentarspalten aufgeteilt werden. Nikolaus Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*. Frankfurt a. M. 2002, S. 310.

425 In *Fatzer* ± *Keuner* beschreibt Müller den Widerstreit der beiden Figuren Fatzer und Keuner als »Materialschlacht Brecht gegen Brecht«, in welcher sich Brecht auf der »Drehscheibe vom Anarchisten zum Funktionär« befinde (HMW 8, 230). Müllers Werke werden mit der Sigle »HMW« sowie Bandnummer zitiert nach: Heiner Müller: *Werke*. Hg. von Frank Hörnigk. 13 Bände. Frankfurt a. M. 1998–2011.

426 Benjamin: »Der Autor als Produzent«, S. 696.

427 Ebd.

II Theaterarbeit ausfalten. Bertolt Brecht und die Modellbücher

»Auch in die Dramatik ist die Fußnote und
das vergleichende Blättern einzuführen.«¹

In einer vermutlich im September 1933 verfassten, an seine Mitarbeiterin und Geliebte Margarete Steffin gerichteten Notiz reflektiert Bertolt Brecht das »Anfertigen von Bildern«: »Der Mensch macht sich von den Dingen, mit denen er in Berührung kommt und auskommen muß, Bilder, kleine Modelle, die ihm verraten, wie sie funktionieren.« (BFA 22.I, 10) Kleine Modelle als Werkzeug der Bildgebung und des Verstehens sind an dieser Stelle kein technisches Instrument, sondern zunächst eine allgegenwärtige Form des Weltzugangs für den Menschen. Im gleichen Zeitraum verfasst Brecht einen Gedichtentwurf, in dem er dieses Thema erneut aufgreift. Denn das »Machen einleuchtender Bilder«, von »großen Modellen«, erlaubt nicht nur, das »schwer vorstellbare Neue / schon funktionierend« zu zeigen und zu entwerfen, sondern auch das Vergangene neu in den Blick zu rücken: »Da nun diese neuen Modelle / meist aus den alten gemacht, den vorhandenen gebildet / werden, schienen die falsch, doch sie sind's nicht. Sie wurden's.« (BFA 14, 284–285) Im Werden der Modelle artikuliert sich einerseits eine bewusste Haltung gegenüber dem transitorischen, geschichtlichen Charakter dieser Wissensform. Andererseits entwickelt Brecht hieraus eine Vorstellung, die zwischen den »kleinen« Modellen des individuellen Weltzugangs und den »großen« Modellen das Theater selbst als Modell verstanden wissen will. Diese Idee prägt vor allem seine späte Arbeitsweise, in der das Format des Modellbuchs als Verfahren zur Dokumentation von Theaterstücken nicht mehr wegzudenken ist. In diesem Horizont entwickelt sich zuletzt eine Kunst des Modells und seiner Nutzung:

Modelle zu benutzen ist eine eigene Kunst; so und so viel davon ist zu erlernen. [...] Gedacht als Erleichterungen, sind Modelle nicht leicht zu handhaben. Sie sind nicht gemacht, das Denken zu ersparen, sondern es anzuregen; nicht dargeboten, das künstlerische Schaffen zu ersetzen, sondern es zu erzwingen. Nicht nur zur Abänderung der Vorlage, auch zur Annahme ist Phantasie nötig. (BFA 25, 398)

Als Format der Dokumentation – durch Anmerkungen, Kommentare und (fotografische) Abbildungen – sind die Modellbücher ein für Brechts Arbeit am Berliner Ensemble zentrales Arbeitsinstrument und eine eigenwillige Kunstform.

1 BFA 24, 59.

In diesem Kapitel folge ich der Dokumentation bei Brecht entlang des Formats der Modellbücher. Dabei werde ich Verbindungen von Brechts Theaterästhetik zur -praxis nachzeichnen, in denen sich der Konflikt von kontrollierendem Zugriff und möglichen Abweichungen als eine Kunst der Modellierung zuspitzt. Gleichzeitig wird dabei eine Vorstellung des Nachlebens entlang der Modellbücher ausgeprägt. Ich beginne jedoch zunächst mit der allgemeinen Frage, was ein Modell überhaupt ist, bevor ich die Übertragung des Modells als theaterästhetische Kategorie bei Brecht verfolge. Danach werde ich die Praxis der Modellbücher im Rahmen des Berliner Ensembles situieren. Dies bildet die Ausgangslage, von der aus ich mich in den folgenden drei Teilen spezifisch mit je einem Modellbuch auseinandersetzen werde.

Will man verstehen, wieso das Modell für Brecht als Format wie auch als Praxis der Dokumentation so zentral wird, so stellt sich zunächst die Frage: Was ist ein Modell? Modelle sind Vorstellungs- und Entwurfsinstrumente, die eng mit visuellen und diagrammatischen Bildgebungen oder plastischen Darstellungsformen verbunden sind. Daten und Informationen können (materiell) veranschaulicht und oftmals in neue Relationen gestellt werden. Ursprünglich vom lateinischen »modulus« abgeleitet und ins italienische »modello« übernommen, wird mit dem Modell ein Muster oder Maßstab bezeichnet.² Modelle ermöglichen auf diese Weise die Übertragung einer Idee (oder von Daten) in maßstabsgetreue Bilder, sei es als papierne Entwurfsskizze oder als dreidimensionales Baumodell.³ Bernd Mahr merkt hierzu an, dass mit Modellen oftmals pragmatische Darstellungsaufträge verbunden sind, die nicht nur abbilden, sondern auch eine spezifische Information übermitteln sollen.⁴ Doch bereits in dieser Transportsituation eröffnen sich Möglichkeitsräume und Abweichungen.⁵ Deshalb lässt sich auch von einem Eigensinn der Modelle sprechen, den Reinhard Wendler auf die »Frage nach den aktiven Potentialen«⁶ von Modellen hin zuspitzt.⁷ Modelle bilden nicht bloß ab, sondern sie erlauben auch, Neues zu bilden. Das Modell entwirft damit einerseits eine mustergültige Idealität, andererseits manifestieren sich in ihm Störun-

2 Roland Müller: »Zur Geschichte des Modelldenkens und des Modellbegriffs«. In: Herbert Stachowiak (Hg.): *Modelle – Konstruktion der Wirklichkeit*. München 1983, S. 17–86, hier S. 23–24; Nathalie Bredella: »Modell«. In: Barbara Wittmann (Hg.): *Werkzeuge des Entwerfens*. Zürich 2018, S. 107–122, hier S. 107.

3 Bredella: »Modell«, S. 107 u. 109.

4 Vgl. Bernd Mahr: »Cargo. Zum Verhältnis von Bild und Modell«. In: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.): *Visuelle Modelle*. München 2008, S. 17–40, hier S. 25.

5 Bernd Mahr: »Das Mögliche im Modell und die Vermeidung der Fiktion«. In: Thomas Macho, Annette Wunschel (Hg.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Frankfurt a. M. 2004, S. 161–182, hier S. 162.

6 Reinhard Wendler: *Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft*. München 2013, S. 17.

7 »Der Wert solcher Modelle ist, mit anderen Worten, nicht darin begründet, einen anderen Gegenstand möglichst exakt abzubilden, sondern darin, dass sie etwas Unerwartetes ins Spiel zu bringen und so den Rahmen der durch bloßes Nachdenken abgedeckten Möglichkeiten zu erweitern vermögen. Sie eröffnen neue, aber eben charakteristisch materielle Denkwege, auf denen eine Idee die aufgefassen Formen und Eigenschaften des Materials annimmt und sich dort, jenseits rein kognitiver Prozesse, weiterentwickelt.« Ebd., S. 28.

gen und »innere Turbulenzen«, die nach Anpassungen und Neuerungen verlangen.⁸ Das Modell vermittelt auf diese Weise Idealität und materielle Realisierung, mögliche Entwürfe und kontrollierende Planung.

Als Denkfigur ist das Modell an der Schnittstelle von Idee und Material, von gegenwärtiger Projektion und zukünftiger Realisierung und zuletzt von unterschiedlichen medialen wie materiellen Darstellungsformen situiert. Bereits beim ersten Blick auf die Modellbücher bei Brecht lassen sich Anschlusspunkte zu diesen Charakteristika finden: die Übertragung einer konzeptionellen Vorstellung in eine konkrete Bühnensituation, die Dokumentation einer gegenwärtigen Aufführungsform für mögliche zukünftige Reproduktionen sowie die Umsetzung einer Buchstabenfolge des Theater textes in das dreidimensionale Arrangement einer Aufführung.⁹ Der Modellbegriff im Theater ist darüber hinaus in eine allgemeine Vergleichssituation eingebettet, in welcher die Bühne als »kulturelles Modell« zur Veranschaulichung gesellschaftlicher und menschlicher Konflikte dient.¹⁰ Die Vorstellung des Theaters als ein Modell von Wirklichkeit prägt auch Brechts Denkfigur des Theatermodells weit vor den Modellbüchern. Er bemerkt hierzu: »Gegenstand der Darstellung ist also ein Geflecht gesellschaftlicher Beziehungen zwischen Menschen« (BFA 22.1, 520), in welchen das Theater eigene »Modelle des Zusammenlebens« (BFA 22.1, 548) entwerfe. Das Modell beschreibt ein Beziehungsgeflecht von Kontakten und Interaktionen und dokumentiert »Vorgänge hinter den Vorgängen als Vorgänge unter den Menschen« (BFA 22.1, 520).

Diese Idee hat Brecht 1940 in der *Straßenszene* als »Grundmodell einer Szene des epischen Theaters« (BFA 22.1, 370) beschrieben. Skizziert wird die Situation eines Verkehrsunfalls, in welcher ein Augenzeuge die gerade vorgefallenen Ereignisse anderen Passanten vor Augen führt, indem er den Unfallhergang gestikulierend nacherzählt. Brecht konstruiert dieses Grundmodell just in einer Unterbrechung des alltäglichen Verkehrsflusses, einem Kollisionsgeschehen.¹¹ Aus dieser Unterbrechung erwächst die verfremdende Aufmerksamkeit für das Alltägliche, indem gerade nicht das Ereignis selbst, sondern dessen Vermittlung und Nacherzählung ins Zentrum gerückt wird. In dieser Modellsituation erscheint ein Darstellungsmodus, der »auf ein gesellschaftliches Unternehmen [zurückgeht], dessen Beweggründe, Mittel und Zwecke praktische, ir-

8 Friedrich Balke, Bernhard Siegert, Joseph Vogl: »Editorial«. In: Friedrich Balke, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Modelle und Modellierung*. Paderborn 2014, S. 5–10, hier S. 7.

9 Klaus-Detlef Müller hat die Modellbücher in der Tradition von Brechts Selbstkommentierung situiert und stellt die zunehmend versierte fotografische Dokumentation der Aufführungen als wichtiges Signum heraus. Gleichzeitig sind sie durch den Versuch gezeichnet, auf nachfolgende Aufführungen Einfluss zu nehmen, wobei sie zwischen einer strengen Verpflichtung und einem zu berücksichtigenden Standard situiert sind. Vgl. Klaus-Detlef Müller: »Brechts Theatermodelle. Historische Begründung und Konzept«. In: Jean-Marie Valentin (Hg.): *Bertolt Brecht. Actes du Colloque franco-allemand tenue en Sorbonne (15–19 novembre 1988)*. Bern u. a. 1990, S. 315–332.

10 Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Theater als kulturelles Modell«. In: Ludwig Jäger (Hg.): *Germanistik: Disziplinäre Identität und kulturelle Leistung. Vorträge des deutschen Germanistentages 1994*. Weinheim 1995, S. 164–184.

11 Voges: »Arbeitsbereich VII. Gesellschaft und Kunst im »wissenschaftlichen Zeitalter«. Brechts Theorie eines episch-dialektischen Theaters (Marxistische und philosophische Studien, Der Messingkauf, Kleines Organon für das Theater, Über den Realismus)«, S. 219 f.

dische sind« (BFA 22.1, 378). In seinem *Arbeitsjournal* notiert Brecht eine Ausweitung dieser Idee auf weitere »Arten alltäglichen Theaters [...] [i]n der Erotik, im Geschäftsleben, in der Politik, in der Rechtspflege, in der Religion usw.« (BFA 26, 443). Entscheidend ist hierbei die Denkfigur des Modells als Scharnier, in welchem gleichzeitig distanzierende Verfremdung und weltliche Einbettung stattfinden können. Die Straße wird zur Bühne und die Theaterbühne zu einem »profanen Lokal«, welches die alltäglichen Formen der Vergesellschaftung nicht bloß reproduziert, sondern auf ihr Funktionieren hin befragt und modelliert: »Das Hohe soll gemessen werden an jenem verächtlichen Maßstab des Alltags: der Nützlichkeit.« (BFA 22.1, 320) Dieser Maßstab prägt noch das Format des Modellbuchs, das als »ein Arbeitsbuch, eine Kladde zum Handhaben bei der Regie« (BFA 30, 370) im Theateralltag genutzt werden soll.

Eine erste wichtige Weichenstellung des Theaters als Modell und des Modells als Maßstab der Dokumentation findet sich in der Phase der Lehrstücke um 1930, der Zeit der *Fatzer*-Entwürfe. Brecht experimentiert in diesen Stücken nicht nur mit neuen medialen Möglichkeiten der Darstellung,¹² die er etwa als »Modell« (BFA 21, 555) für eine neue Instrumentalisierung des Rundfunks entwirft, sondern auch mit einer veränderten Konstellation des Theaters selbst, in welcher die Grenze zwischen Spielenden und Zuschauenden aufgetrennt werden soll.¹³ Das Lehrstück ist für Brecht ein performatives Ereignis, das sich in einem »neuartigen Institut ohne Zuschauer, deren Spieler zugleich Hörende und Sprechende sind« (BFA 21, 320), zuträgt und die Spielerfahrung ins Zentrum rückt. Doch es gehört zu Brechts »Theorie der Pädagogien«, dass auch solche Stücke, sofern sie Abweichungen und Änderungen bedürfen, »nach genauen und großartigen Mustern« ausgeführt werden sollen (BFA 21, 398). Experiment und Modell, Abweichung und Ordnung sind bereits in diesen Überlegungen miteinander verzahnt.

Diese experimentierende Musterbildung lässt sich in der ebenfalls 1930 anlaufenden Heftreihe der *Versuche* verfolgen, die bis zu Brechts Lebensende auf fünfzehn Bände anwachsen wird. Darin werden Stücktexte, Gedichte, Kommentare sowie fotografische Aufnahmen und Stellungnahmen publiziert und eine Machart entwickelt, die Ähnlichkeiten mit den späteren Modellbüchern aufweist.¹⁴ Die *Versuche* sind dabei weniger als Essays konzipiert denn als literarische Versuchsanordnungen, die ein Arrangement von Aufführung, Text und Kommentar formieren.¹⁵ In dieser Konstellation

12 Vgl. Sebastian Klotz: »Der Lindberghflug von Brecht · Hindemith · Weill (1929) als Rundfunkproblem«. In: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.): *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*. Frankfurt a. M. 2002, S. 268–287.

13 Patrick Primavesi spricht von Akten der »Durchquerung«, die im Spiel des Lehrstücks stattfinden und dadurch mediale, räumliche und symbolische Grenzziehungen neu organisieren. Vgl. Patrick Primavesi: »Durchquerungen. Brechts Lehrstück als Medien- und Theaterexperiment«. In: Henri Schoenmakers u. a. (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media*. Bielefeld 2008, S. 357–370.

14 Dieter Wöhrle: *Bertolt Brechts medienästhetische Versuche*. Köln 1988, S. 29. Das *Antigonemodell 1948*, das erste publizierte Modellbuch, wird in die Reihe der *Versuche* als Nummer 34 eingeordnet.

15 Vgl. Caroline Pross: »Brecht, *Versuche I*. Experimenteller Prozess und literarisches Verfahren«. In: Michael Bies, Michael Gamper (Hg.): *Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte. Experiment und Literatur III. 1890–2010*. Göttingen 2011, S. 181–201.

tion von Dokumentieren und Kommentieren, Versuchen und Ausstellen, sieht Judith Wilke die ersten praktischen Ansätze des Modellbegriffs bei Brecht.¹⁶ Dokumentation und Kommentierung verbinden sich dabei zunächst als Paperwork wie etwa in dem für die Uraufführung von *Die Maßnahme* entworfenen Fragebogen (BFA 24, 96–97), mit dem zukünftige Abänderungen des Stückes aus der Publikationserfahrung heraus begründet und organisiert werden sollen.¹⁷

Mit der in den 1930er Jahren sich bei Brecht zutragenden Hinwendung zu einer wissenschaftlich gefärbten Arbeitsrhetorik – Peter Szondi spricht von einer »Inthronisierung des wissenschaftlichen Prinzips«¹⁸ – entwickelt sich neben der Idee eines »Theater[s] im wissenschaftlichen Zeitalter« und dem Konzept der Parabel auch ein verstärkt beanspruchter Modellbegriff:

Die Wissenschaft sucht auf allen Gebieten nach Möglichkeiten zu Experimenten oder plastischen Darstellungen der Probleme. Man macht Modelle, welche die Bewegung der Gestirne zeigen, mit listigen Apparaturen zeigt man das Verhalten der Gase. Man experimentiert auch an Menschen, jedoch sind hier die Möglichkeiten der Demonstration sehr beschränkt. Mein Gedanke war es nun, eure Kunst der Nachahmung von Menschen für solche Demonstrationen zu verwenden. (BFA 22.2, 715)

Die »Demonstration« in einer »plastischen Vorführung« (BFA 22.2, 715) – bereits in Brechts *Straßenszene* ein markantes Charakteristikum – markiert das Evidenzversprechen des theatralen Modells: Ideen treten auf der Bühne nicht als Begriffe, sondern als Personen und Handlungen, als Haltungen und Gesten auf, die eines koordinierenden Modells bedürfen.¹⁹ Brechts Realismus ist in dieser Hinsicht nicht durch eine Abbildung, sondern durch eine »Verfremdung der Wirklichkeit zum Modell«²⁰ gedacht.

Bei aller wissenschaftlicher Rhetorik Brechts ist entscheidend, dass die Idee der Nützlichkeit und der Prozess politischer Subjektivierung, der durch dieses Wissen ermöglicht werden soll, weiterhin leitend wirken. Konzentriert findet sich dieser Umstand in einer kurzen Passage in den *Proletarischen Anekdoten aus dem Lesebuch für Städtebewohner*:

16 Wilke: *Brechts »Fatzler«-Fragment*, S. 70–71 u. 79.

17 Derart wurde das Publikum wiederum aktiv in das Stück eingebunden. Vgl. Roswitha Mueller: *Bertolt Brecht and the Theory of Media*. Lincoln 1989, S. 38.

18 Peter Szondi: »Theorie des modernen Dramas (1880–1950)«. In: Szondi, Peter: *Schriften*, Bd. I. Hg. v. Jean Bollack u. a. Berlin 2011, S. 9–148, hier S. 105.

19 Vgl. Hans-Christian von Herrmann: »Der Fremde in der Tür. Bertolt Brechts Theater für Ingenieure«. In: Juliane Vogel, Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 143–158, hier S. 152.

20 Müller: *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts*, S. 217.

Die Distanz

Im Gewühl einer Untergrundbahn sagte ein Herr laut: Die Distanz zwischen einem Kommunisten und einem Lumpen ist nicht groß. Ein neben ihm stehender Mann nahm ohne Eile ein Metermaß aus der Hosentasche, maß den Abstand zwischen ihm und dem Redner und sagte: 80 Zentimeter. (BFA 18, 9)

Die Pointe dieser Vermessung liegt in der Brechung ihres Maßstabs: Die kühl-distanzierte Quantifizierung geht mit einer gleichzeitigen politischen Positionierung einher. Exemplarisch führt die Vermessung vor, dass Maßstäbe stets mit einer Verortung des beobachtenden Subjekts in einem gesellschaftlichen Milieu und einer politischen Haltung verbunden sind.²¹ So bemerkt auch Brecht im April 1956 gegenüber Ruth Berlau in einem Brief, man müsse »die Arbeit an den Modellbüchern [...] wieder politisch, kommunistisch« machen und situiert dies als Kontrapunkt zu jenen Vorgängen, die »schnell formal, äußerlich, mechanisch« verbleiben (BFA 30, 450). Das Modellbuch und sein Wissen sind stets mit einer Werkpolitik und einem politischen Kalkül verbunden.

Wie entwickelt sich nun die Denkfigur des Modells zu einer Praxis der Dokumentation und zum Format des Modellbuchs? Ein entscheidender Umstand hierfür ist zunächst die Probe auf dem Theater. Annemarie Matzke beschreibt die Probe einerseits als Versuchsfeld des Ausprobierens und Lernens, andererseits aber ist die Probesituation auch ein Test, eine kritische Beobachtung und urteilende Prüfung.²² Die Theaterbühne wird zum Ort, an dem Experiment und Disziplin, Abweichung und Kontrolle verschränkt werden. Besonders augenscheinlich wird die Wichtigkeit dieses Prozesses in Brechts Exilzeit, während der er seine Stücke gerade nicht proben kann:

Es ist unmöglich, ohne die Bühne ein Stück fertig zu machen. The proof of the pudding ... Wie soll ich feststellen, ob etwa die 6. Szene des ›Guten Menschen‹ noch die Erkenntnis der Li Gung von dem (sozialen) Grund der Schlechtigkeit ihres Freundes aushält oder nicht? Nur die Bühne entscheidet über die möglichen Varianten. Außer ›Mutter‹ und ›Rundköpfe‹ ist seit der ›Johanna‹ alles, was ich schrieb, ungetestet. (BFA 26, 395)

Der »eherne Satz, [...] daß der Pudding sich beim Essen beweist« (BFA 25, 401), wird zum Leitmotiv der Probe aufs Exempel literarischer Erzeugnisse.²³ Dahinter steckt ein grundsätzlicher Vorbehalt Brechts gegenüber dem Status theoretischer Reflexionen. In einem 1954 geführten Gespräch über die Spielweise des Berliner Ensembles wird Brecht für die epische Spielweise einlegen: »Der Pudding beweist sich beim Essen, also

21 Fredric Jameson: *Brecht and Method*. London 1998, S. 76.

22 Annemarie Matzke: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld 2012, S. 96 u. 176.

23 So spricht Brecht auch im Falle der Rhythmisierung in freien Versen von der Metapher des ›Puddingtests‹ (BFA 22.1, 363).

ist der theoretische Streit nicht rein theoretisch zu führen.«²⁴ Die Probe ist dagegen Praxis. Erst dort gelangt der Text zu einer plastischen Gestalt, wird das Schreiben durch die Bühne ergänzt: »Allen nicht aufgeführten Stücken fehlt dies und das. Ohne das Ausprobieren durch eine Aufführung kann kein Stück fertiggestellt werden.« (BFA 27, 93) Die Modellbücher entstehen ab Mitte der 1940er Jahre, als Brecht wieder selber inszenieren kann. Sie sind das Scharnier, welches den Übergang von Theorie zu Praxis, vom Text auf die Bühne koordiniert. Erst als ausprobiertes und getestetes Modell können bei Brecht aus Stücktexten durchgearbeitete Werke werden.

An dieser Stelle wird die zentrale Rolle der Modellbücher erkennbar, die Brecht noch kurz vor seinem Tod 1955 gegenüber Ruth Berlau bekräftigt: »[I]ch sehe wieder, wie wichtig Modellbücher sind!«²⁵ Ruth Berlau ist die entscheidende Akteurin in der Entwicklung und Systematisierung der Modellbücher. Ihre »Erfindung des Modellbuchs ist von großer Bedeutung für die Studierbarkeit meiner Arbeiten« (BFA 29, 417), merkt Brecht in einem Brief ihr gegenüber an. Sie ist als »Aufschreiberin«²⁶ Brechts bereits in den Exiljahren zu seiner wichtigsten Archivarin avanciert und treibt die fotografische Dokumentation der Stücke und Texte entscheidend voran. Mit der Gründung des Berliner Ensembles 1949 verstärkt sich dieser Zweig ihrer Arbeit. Bereits 1952 übernimmt Berlau für die *Theaterarbeit* – eine umfangreiche Dokumentation der Aufführungen des Berliner Ensembles – wesentliche Beiträge und wird wenig später zur Herausgeberin der Reihe der Modellbücher.²⁷ Dennoch ist Berlaus Position im Berliner Ensemble stets von Konflikten gezeichnet und das Verhältnis zu Brecht von Spannungen geprägt.²⁸

Nicht nur der Anteil Ruth Berlaus ist für die Modellbücher entscheidend, sondern auch die Gründung des Berliner Ensembles 1949. Denn das Berliner Ensemble, dessen Intendanz Helene Weigel übernimmt, fungiert als institutionelles »Modell«²⁹ der Brecht'schen Theaterästhetik. Die Möglichkeiten eines eigenen Ensembles führen dazu, dass fortan die Arbeit auf der Bühne – die Bearbeitung von Stücken und ihre Aufführung – ins Zentrum von Brechts Fokus rückt.³⁰ Die Folge ist eine stärker bedachte Dokumentation der Theaterarbeit: Von den schriftlichen Aufzeichnungen, den sogenannten Notaten, über die Sammlung und Auswahl von Entwurfs- und Skizzenmaterialien des Bühnenbildes, der Requisiten und der Kostüme, bis zu den fotografi-

24 Bertolt Brecht: »Über die Arbeit am Berliner Ensemble. Bertolt Brecht, Claus Küchenmeister, Prof. Dr. Bruno Markwart und Studenten der Universität Greifswald. Berlin 1954«. In: Werner Hecht (Hg.): *Brecht im Gespräch. Diskussionen, Dialoge, Interviews*. Frankfurt a. M. 1975, S. 119–132, hier S. 122.

25 Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 0170/001.

26 So die Selbstbeschreibung von Ruth Berlau. Vgl. Ruth Berlau: »Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate«. Hg. von Hans Bunge. Darmstadt 1985, S. 253.

27 Meyer: »Berlau fotografiert bei Brecht – eine Zusammenarbeit (mehr oder weniger)«, S. 193.

28 Grisca Meyer: *Ruth Berlau. Fotografin an Brechts Seite*. München 2003, S. 164.

29 Carl Weber: »Brecht and the Berliner Ensemble — the making of a model«. In: Peter Thomson, Glendyr Sacks (Hg.): *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge 1994, S. 167–184, hier S. 170.

30 Jörg Joost, Klaus-Detlef Müller: »Arbeitsbereich X. Die Bearbeitungen«. In: Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1985, S. 333–365, hier S. 334.

schen Aufnahmen der Bühnensituation und des Schauspiels werden sprachliche und bildliche Arbeitsmaterialien gefertigt, gesammelt und geordnet.

Was Brecht für die Welt konstatiert wird in die Welt des Theaters zurückgeworfen: »Um die Veränderbarkeit der Welt in Sicht zu bekommen, müssen wir ihre Entwicklungsgesetze notieren.« (BFA 23, 301) Das Fundament der Modellbücher ist das aufmerksame Notieren, welches für die Theaterarbeit ein bindendes Fundament darstellt. So weiß 1965 Manfred Wekwerth rückblickend zu berichten, dass sein Einstieg beim Berliner Ensemble am 6. April 1951 damit begann, »daß Brecht uns am ersten Tag, die Probe unterbrechend, die Hand gab und sagte: ›Schauen Sie zu, und notieren Sie alle Einwände.«³¹ Die Notate werden von mindestens zwei Mitarbeitenden des Ensembles verfasst.³² Sie dienen in den Diskussionsrunden als rekursives Arbeitsmaterial, indem die aufgeschriebenen Einwände und Beobachtungen als Gesprächsgrundlage fungieren.³³ Für die Verwendung in den Modellbüchern werden die Notate sodann auf die Beschreibung zentraler Entwicklungsmomente hin genutzt und zu einem analytischen Konzentrat, das nicht nur dokumentiert, sondern vor allem auch weiterführende Erläuterungen erlaubt.³⁴

Daneben wird entlang der Modellbücher die Entwicklung einer eigenständigen »Theaterfotografie« am Berliner Ensemble maßgeblich von Ruth Berlau vorangetrieben:³⁵ »Die Möglichkeit, Modelle halbwegs exakter Art herzustellen, entstand durch die Entwicklung der Theaterfotografie.«³⁶ Die Fotografien müssen hergestellt, sodann gesichtet, ausgewählt und von der »Klebekolonne«³⁷ in die Modellbücher eingeklebt und mit entsprechenden Textausschnitten verbunden werden. Alle diese Elemente werden einem Auswahl- und Montageprozess unterworfen. Die Modellbücher bilden nicht nur einen wichtigen, sondern auch zeitaufwendigen Arbeitsbereich, der fester Bestandteil des Berliner Ensembles wird. Brecht hält dazu fest: »Die Arbeit an Ruths Modellbuch ist Fleißarbeit; sie muß aber gemacht werden, und wenn nur, damit man sieht, wieviel Betrachtungen nötig sind für eine Inszenierung.« (BFA 27, 321)

Wieso die Modellbücher so wichtig für den späten Brecht werden, lässt sich bei einem Blick auf das Berliner Ensemble als Institution nachvollziehen. Denn das Ensemble eröffnet nicht nur neue Möglichkeiten des Probens und Aufführens, sondern auch einen Apparat, der eine umfängliche Administration in Gang setzt. Der schiere

31 Manfred Wekwerth: »Erste Begegnung mit Brecht, 1965«. In: Wekwerth, Manfred: *Schriften. Arbeit mit Brecht*. Hg. von Ludwig Hoffmann. 2. durchgesehene und erweiterte Aufl., Berlin 1975, S. 13.

32 David Barnett: *Brecht in Practice. Theatre, Theory and Performance*. London 2015, S. 163.

33 David Barnett: »The Rise and Fall of Modelbooks, Notate and the Brechtian Method: Documentation and the Berliner Ensemble's Changing Roles as a Theatre Company«. In: *Theatre Research International* 41 (2016), H. 2, S. 106–121, hier S. 110 u. 112.

34 Barnett: *Brecht in Practice*, S. 168.

35 David Barnett: *A History of the Berliner Ensemble*. Cambridge 2015, S. 21–22.

36 Helene Weigel, Berliner Ensemble (Hg.): *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. 3., durchges. und erw. Aufl., Berlin 1967, S. 341.

37 So die Bezeichnung, die einige Ensemblemitglieder als Titel für den Erinnerungsband *Geschichten aus der Klebekolonne* 1994 verwenden. Barnett: *A History of the Berliner Ensemble*, S. 434.

Umfang des Arbeitsauftrags des Berliner Ensembles spiegelt sich im Umfang des folgenden Passus wider:

Die Dramaturgie des Berliner Ensemble etwa stellt sich viele Aufgaben, die an anderen Theatern überhaupt nicht gestellt werden. Die herauskommenden Stücke werden überaus sorgfältig bearbeitet und analysiert – an der Zeitkomödie ›Katzgraben‹ wurde viele Monate zusammen mit dem Autor gearbeitet, ebenso an ›Don Juan‹ und ›Prozeß der Jeanne d’Arc‹. Die Regie wird literarisch festgelegt in unzähligen Notaten, die dann zu Regie- und Modellbüchern verarbeitet werden. Das Archiv hat bereits jetzt ein ungeheures Material für künftige Literatur- und Theaterforschung gesammelt, da Brecht die Arbeit des Ensembles durchaus historisch ansieht. Alle Aufführungen werden ständig überwacht, und Umbesetzungen werden mit Sorgfalt einstudiert. Jungen Schauspielern wird Gelegenheit gegeben, in laufenden Stücken Rollen einzustudieren, und in einigen Stücken werden die Hauptrollen neu besetzt, worauf wochenlange Proben verwendet werden. (So im ›Krug‹ und im ›Don Juan‹ und in der ›Mutter‹.) Schließlich hat das Ensemble bisher zwei junge Regisseure (Besson und Wekwerth) voll ausgebildet. Dramaturgie und Künstlerisches Büro leisten ständig Extraarbeit. Jeden Monat wird eine Sonntagsmatinee gegeben und ebenso eine Rundfunksendung des Berliner Ensemble. Ferner werden Stücke für den Sehfunk aufgenommen, und in Zusammenarbeit mit dem Zentralhaus für Laienkunst wurden drei kleinere Stücke bearbeitet und einstudiert. Von diesen Aufführungen wurden für das Zentralhaus Modellbücher hergestellt. Von seinen Mitarbeitern fordert Brecht ohne Rücksicht auf ihre vielfache Belastung das Studium der materialistischen Dialektik. (BFA 23, 310–311)

Im Umfang der Zielsetzung gehen Produktion und Dokumentation Hand in Hand. Das Ensemble soll als Ausbildungsort für Brechts Theaterästhetik fungieren, in dem Schauspiel, Regie und nicht zuletzt Theorie ausgehandelt, festgehalten und weitervermittelt werden.³⁸ Doch diese Institutionalisierung und Administration verläuft nicht ohne Probleme. 1952 stellt Brecht fest, dass die »Chancen, die das Berliner Ensemble für die Erlernung des Theatermachens eröffnet, [...] ganz unzureichend ausgenutzt« würden und »daß die Leitung sich versucht fühlt, bürokratische Methoden einzuführen« (BFA 23, 220–221). Der wunde Punkt liegt nicht zuletzt in der mangelnden Nutzung der Modellbücher:

Sogar die schon selbstständigen Regisseure studieren die Modellbücher nicht und zeigen wenig Kenntnis und Schätzung des Guten und Neuen. Niemand scheint verstanden zu haben, daß die Herstellung der Modellbücher eine außerordentliche Ge-

38 Carl Weber sieht den Grund hierfür auch in Brechts Abneigung gegenüber sonstigen Theaterausbildungen: »Brecht had scant confidence in theatre schools; he firmly believed in learning-by-doing and began to gather a group of young directing assistants and dramaturgs.« Weber: »Brecht and the Berliner Ensemble — the making of a model«, S. 169.

legenheit eröffnet, das Regieführen und Kritisieren zu erlernen. Die Diskussionen der ›Katzgraben‹-Bearbeitung in erweitertem Kreis war beschämend. (BFA 23, 221)

Das Berliner Ensemble bleibt zu Brechts Lebzeiten ein Versuchsfeld für die Erstellung und Nutzung der Modellbücher.³⁹ Doch in ihrem Anspruch auf Wissensdistribution und Organisation verläuft die Dokumentation auf einem schmalen Grat zwischen rigider Disziplinierung durch Administration und spielerischer Reflexion des bereits Erarbeiteten.

Trotz oder gerade wegen dieser Problematik hält Brecht zeitlebens an der Bedeutung der Modellbücher fest. Als er anlässlich der »5. Darmstädter Gespräche« 1955 auf die Frage: »Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?«, reagiert, bekräftigt er seine Absicht, »die heutige Welt, das heutige Zusammenleben der Menschen, in das Blickfeld des Theaters zu bekommen« (BFA 23, 340). Zusammenleben und der Alltag der kleinen, zwischenmenschlichen Modellbildungen stehen noch immer im Zentrum und sind entlang der Dokumentation durch die Modellbücher um reichhaltige Arbeitsmaterialien erweitert, wie Brecht daraufhin festhält:

Dies schreibend sitze ich nur wenige hundert Meter von einem großen, mit guten Schauspielern und aller nötigen Maschinerie ausgestatteten Theater, an dem ich mit zahlreichen, meist jungen Mitarbeitern manches ausprobieren kann, auf den Tischen um mich Modellbücher mit Tausenden von Fotos unserer Aufführungen und vielen, mehr oder minder genauen Beschreibungen der verschiedenartigsten Probleme und ihrer vorläufigen Lösungen. (BFA 23, 340)

Die skizzierte Schreibszene ist eine der lokalen Dichte. Nicht nur das Theater am Schiffbauerdamm in Berlin und Brechts nur »wenige hundert Meter« entfernte Wohnung an der Chausseestraße liegen eng beieinander, auch die materielle Zirkulation von Aufführungs- und Probedokumenten zwischen Schreibstube und Bühne ist kurzgeschlossen als Arbeitsrhythmus zwischen Problemen und »vorläufigen Lösungen«. Dass Brecht diese Arbeitsweise so öffentlich darlegt, trifft einen zentralen Punkt, den wiederum Ruth Berlau festhält: »Nicht wenn man die Modellbücher in geheim [sic!] benützt – als eine Schande – so zu sagen unter den [sic!] Ladentisch behält, sind die am brauchbarsten, sondern wenn man die offen vor sich nimmt, für alle zu studieren. Jeder kann sich etwas herauslesen.«⁴⁰ War Brecht angetreten, um mit der epischen Spielweise ein neues Modell des Theaters zu etablieren, so setzt im Spiegel der Modellbücher auch eine neue Form der Theater- und Schreibarbeit ein, die sich um die Dokumentation und das Nachleben der eigenen Arbeitsmaterialien bemüht.

Modellbücher sind Arbeitsinstrumente, die Brecht bisweilen mit »sanfter Erpressung« (BFA 25, 393) bei der Produktion seiner Stücke den jeweiligen Theatergruppen aufbürdet. Ihr kontrollierender Anspruch wird wiederholt durch eine Emphase ihrer

39 Barnett: »The Rise and Fall of Modelbooks, Notate and the Brechtian Method«, S. 107.

40 Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 1969/147.

Unvollständigkeit, dem Unabgeschlossenen und Fragmentarischen kontrastiert, was sie der abschließenden Regulierung entziehen soll.⁴¹ Jedes Modellbuch beinhaltet im Kern ein »zweigespaltenes«⁴² Modell, das zwischen Aufführungsdokumentation und seinen zukünftigen Abänderungen, zwischen Entwerfen und Verwerfen vermittelt. Wie Nikolaus Müller-Schöll festhält: »Bereits das Vorbild, bzw. in Brechts Worten: das »Modell«, ist als Gemachtes im Ursprung verändert, kontaminiert. Und deshalb muß jedes Abbild zwangsläufig mehr als bloßes Abbild sein, veränderte Wiederholung.«⁴³ Diese Eingriffe in das Nachleben der Stücke spiegeln sich in der ab 1955 im Henschel-Verlag erscheinenden Reihe der »Modellbücher des Berliner Ensemble« wider, für die sich Ruth Berlau hauptverantwortlich zeichnet. Diese Modellbücher akzentuieren in ihrem Format die Faktur des theatralen Modells. Umschlossen von einer gefalteten, aus Leinen verfertigten Mappe, wird das Modellbuch aus einer Kassette ausgefaltet. Enthalten sind darin jeweils separate Hefte, die Theatertext, Kommentar und Bildteil vereinen und gleichzeitig lose nebeneinanderstellen. Ein solches Format hatte Berlau erstmals 1952 zusammen mit Peter Palitzsch im Modellbuch zu *Die Gewehre der Frau Carrar* erprobt.⁴⁴ Die mehrteilige Heftung ermöglicht ein materielles Auslegen des Stückes: Die Theaterarbeit wird entfaltet. Nicht umsonst heißt es im *Antigonemodell 1948*: »Theater ist einfältig, wenn es nicht vielfältig ist.« (BFA 25, 81) Die scheinbar oberflächliche Polemik entwickelt im Format der Modellbücher durch die mehrteiligen, separat gebundenen Hefte eine Resonanz, wenn diese nebeneinander entfaltet und gelesen werden können. In diesem Format findet Brechts Anspruch, die Fußnote und das vergleichende Lesen wieder in die Dramatik einzuführen, eine materielle Versuchsform.

Trotz dieses übergeordneten Rahmens des Formats entwickeln die einzelnen Modellbücher spezifische Eigenheiten entlang ihrer Stoffe und Aufführungsbedingungen. Erst in diesen Wechselwirkungen lässt sich die Machart der Modellbücher verstehen, weshalb ich im Folgenden auf drei der publizierten Modellbücher genauer eingehe. Dabei werde ich in den Modellbüchern nicht nur die Dokumentation von künstlerischer Praxis, sondern auch die künstlerische Praxis der Dokumentation thematisieren. Ebenso steht im Fokus, auf welche Weise die Modellbücher Konflikte des Nachlebens bereits in ihrer Formatierung aufgreifen. Hierbei wird der Konflikt zwischen Kontrolle und Abweichungen im Zentrum stehen und der Frage nachgegangen, wie in den Modellen ein Zugriff auf das Nachleben durch Arbeitsmaterialien gestaltet wird. Vor diesem Hintergrund gehe ich im Folgenden dem *Antigonemodell 1948*, dem *Couragemodell* und dem Modell zum *Leben des Galilei*, betitelt als *Aufbau einer Rolle*, nach.

41 Ramona Mosse: »Fragment und Modell. Brechts Theaterästhetik der Zukunft«. In: Astrid Oesmann, Matthias Rothe (Hg.): *Brecht und das Fragment*. Berlin 2020, S. 59–80, hier S. 78.

42 Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defätismus«*, S. 317.

43 Ebd.

44 Vgl. Bertolt Brecht: *Die Gewehre der Frau Carrar. Text, Aufführung, Anmerkungen von Ruth Berlau*. Dresden 1952.

1 Der Modellfall Galilei und der *Aufbau einer Rolle*

Als Brecht sich 1937 des Themenkomplexes um Galileo Galilei annimmt, ist noch nicht absehbar, welche weitreichende und langandauernde Bedeutung dieser Stoff in den folgenden beinahe zwei Jahrzehnten für ihn einnehmen wird. Auf der Flucht im dänischen Exil wird 1938 eine erste, dänische Fassung des Stücks fertiggestellt. Über Finnland und Russland gelangt Brecht 1941 an die amerikanische Westküste, wo er in den folgenden Jahren eine zweite, englische Fassung des *Galilei* zusammen mit dem Schauspieler Charles Laughton erarbeitet und 1947 zur Aufführung bringt. Nach der Rückkehr nach Europa und der Gründung des Berliner Ensembles im geteilten Berlin verstarbt Brecht 1956 während der Proben zu einer *Galilei*-Aufführung, die auf Basis einer letzten, dritten Fassung stattfinden sollte.⁴⁵ Über verschiedene Fassungen hinweg entwickelt sich der »*Galilei*-Komplex«⁴⁶ als eine Geschichte unterschiedlicher Bearbeitungen, die – von der Zeit des Nationalsozialismus bis zur DDR – durch ihre historischen Umstände und Aufführungskontexte geprägt ist.

Erstaunlich ist diese Geschichte, weil Brecht wiederholt mit dem Stück hadert. Nach einer Einarbeitung in den Themenkomplex schreibt er den Text zwar in nur drei Wochen im November 1938 nieder, meldet jedoch in seinem *Arbeitsjournal* sogleich erste Bedenken. Die letzte Szene lasse sich nur schwierig gestalten und bedürfe sowohl »streng epischer Darstellung« als auch einer »Einfühlung erlaubter Art« (BFA 26, 326). Filigran sei zu navigieren zwischen Distanz und Immersion. Wird hier noch eine prekäre Balance als Lösung vorgeschlagen, fällt das Verdikt drei Monate später wesentlich harscher aus: »Leben des Galilei« ist technisch ein großer Rückschritt, wie »Frau Carrars Gewehre« allzu opportunistisch. Man müsste das Stück vollständig neu schreiben [...]. Alles mehr direkt, ohne die Interieurs, die »Atmosphäre«, die Einfühlung.« (BFA 26, 330) Gegenüber den experimentierenden und radikaleren Lehrstücken – Brecht fügt das *Fatzer*- und das *Brotladen*-Fragment als Beispiele an – fällt der *Galilei* in seiner geordneten, konventionellen Form, welche die Parabelstücke jener Phase prägt, in der eigenen Selbsteinschätzung ab.

Die Lösung dieser Problematik wird abseits des Papiers gesucht: »Die Einteilung könnte bleiben, die Charakteristik des Galilei ebenfalls. Aber die Arbeit, eine lustige Arbeit, könnte nur in einem Praktikum gemacht werden, im Kontakt mit der Bühne.« (BFA 26, 330) Die einzige Zukunft für das Stück liegt in der »lustigen Arbeit« des Probens, in der Praxis der Theaterarbeit. Genau diese Arbeit fehlt jedoch zunächst. Die erste Fassung des Stückes gelangt am 9. September 1943 zur Uraufführung am Schauspielhaus in Zürich, an der Brecht nicht mitwirken kann. Erst mit der Aufführung des zweiten, amerikanischen *Galilei* lässt sich der Problematik des Stückes durch prak-

45 Brecht verstarbt während der Proben zum *Galilei* am 14. August 1956. Danach übernimmt Erich Engel die Regie.

46 Vgl. Stephen Parker: »Taoist Paradox and Socialist-Realist Didactics. Re-grounding the Galileo Complex in the ›Danish‹ *Leben des Galilei*. Brecht's Testimony from the ›Finsteren Zeiten««. In: *German Life and Letters* 69 (2016), H. 2, S. 192–212.

tische Eingriffe und schauspielerische Lösungen begegnen. Exakt in dieser Praxis entwickelt sich sodann die Dokumentation der Inszenierung und das Modellbuch des *Galilei*. Obwohl nicht als erstes Modellbuch publiziert, so lässt sich meines Erachtens im *Galilei* die Herausbildung eines Modelldenkens verfolgen, welches die Art und Weise der Dokumentation bei Brecht prägt. Meine These im Folgenden lautet, dass der *Galilei* in seinem Stoff bereits Fragen des Modells und der Modellierung aufwirft. Entlang der inhaltlichen Bearbeitung entwickelt Brecht derart eigene Fragestellungen darüber, wie das Theater als Modell zu entwickeln und zu verstehen sei.

Für die amerikanische Fassung kann Brecht den britischen Schauspieler Charles Laughton für die Hauptrolle gewinnen. Zusammen erarbeiten sie die englische Übersetzung. Nach dem gescheiterten Versuch, Orson Welles für das Projekt zu gewinnen, findet die Uraufführung dieser Fassung am 30. Juli 1947 im Coronet Theatre in Beverly Hills statt und wird wenig später am 7. Dezember 1947 in New York nochmals aufgeführt. Die Zusammenarbeit mit Laughton erfährt Brecht als prägenden Einschnitt für den *Galilei*-Stoff. So hält er im Dezember 1947 gegenüber Laughton fest: »I hardly can express how proud I am of our collaboration.«⁴⁷ Aus dieser Kollaboration heraus entsteht das Modellbuch als Kontrollinstrument, um die erneute Aufführung des Stückes in New York zu erleichtern und bereits erarbeitete Inszenierungsentscheidungen zu dokumentieren. Erst knapp zehn Jahre später wird im Zuge der Berliner Aufführung das finale Modellbuch von Ruth Berlau und Erich Engel zusammengestellt und unter dem Titel *Aufbau einer Rolle* 1962 publiziert.

Wie der Titel bereits suggeriert, gilt das wesentliche Interesse des Modells dem Rollenaufbau durch Charles Laughton. Dahinter verbirgt sich die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis von Text und Schauspiel, von schauspielendem Körper und theatraler Sinnkonstruktion. Denn Brecht eröffnet das Modell mit der »Beschreibung des Laughtonschen Galileo Galilei« (BFA 25, 9) und erblickt in dessen »Mitarbeit an der Umformung des Stückes« (BFA 25, 10) etwas, was er als »*theatralischen Gedanken*« begreift:

Verlorengegangen scheint vor allem die Kenntnis und Schätzung dessen, was man einen *theatralischen Gedanken* nennen kann: das, was Garrick gemacht hat, wenn er als Hamlet dem Geist des Vaters begegnete; die Sorel, wenn sie als Phädra wußte, daß sie sterben würde; Bassermann, wenn er als Philipp den Posa angehört hatte. Es handelte sich dabei um Erfindungen. (BFA 25, 9)

Die Erklärung des Begriffs mündet in eine Reihe von exemplarischen, schauspielerischen Leistungen. Das Konzept eines solchen Gedankens oder Erfindens wird jedoch nicht genauer beschrieben, sondern eher als Manifestation in der individuellen Praxis der Schauspielenden verortet. Man kann in diesem Sinne den theatralischen Gedanken doppeldeutig verstehen: als originären Gedanken des Theaters, aber auch als eine Theatralität des Denkens selbst. Für beide Lesarten bleibt jedoch zentral, dass sie für

47 Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 2897/1.

Brecht auf einer schauspielerischen Praxis fußen, die zu dokumentieren der Anspruch des *Galilei*-Modells ist.

Im Fokus steht damit eine Arbeitsweise am Theater. Denn die Entwicklung eines theatralen Gedankens aus der Praxis des Schauspiels erscheint als eine dezidierte Arbeitsleistung, die offengelegt und beschrieben werden soll, um nicht den Eindruck des ominös Geschaffenen zu erwecken:

Mehr noch als bei den philosophischen Systemen wird es bei den Kunstwerken verborgen, wie sie gemacht werden. Die Hersteller tun viel, den Anschein zu erwecken, daß alles einfach stattfindet, sozusagen von sich selber, als bilde sich in einem reinen Spiegel, der untätig ist, ein Abbild. (BFA 25, 9)

Wenn Brecht den technischen Standard des *Galilei* zunächst noch kritisierte, so steht nun die Technik des »Aufbauens« im Zentrum, die mit »dem Prozeß der Herstellung, weniger mit dem Produkt« beschäftigt ist (BFA 25, 10). Dabei bemerkt er: »Diese theatralischen Gedanken waren für den Zuschauer isolierbar und abzuheben, jedoch schlossen sie sich auch zusammen zu einer ganz reichen Textur.« (BFA 25, 9) Diese Bindung von einzelnen technischen Beobachtungen hin zu einem angereicherten Text begleitet das Narrativ des Modellbuchs.

Mit dem *Galilei*-Stoff liegt ein eigentümlicher Fall vor. Hochgradig kanonisiert, bleibt er für Brecht stets Problem- und Modellfall seines Theaters zugleich. Rainer E. Zimmermann spricht dahingehend davon, dass Brecht den *Galilei* gleichermaßen als »Präzedenzfall und Paradigma« behandelt wissen wollte.⁴⁸ Ganz ähnlich bemerkt Manfred Wekwerth 1977 anlässlich einer Neuaufführung des *Galilei*, »[w]ie sehr er Gleichnis oder Modellfall ist«⁴⁹. Modellhaft wird der *Galilei* damit nicht nur für Brechts Theatertheorie, sondern auch für seine Praxis und die damit verbundene Dokumentation als Modellbuch. Im großen Handlungsbogen von Galileis wissenschaftlichen Entdeckungen zum kopernikanischen Weltbild fokussiert das Stück den Vorgang eines wissenschaftlichen Umbruchs sowie die Zirkulation und Restriktion von Wissen. Gerade entlang dieser Thematik entsteht das Theatermodell als eine eigene Wissensform über die Arbeit auf und hinter der Bühne.

48 Rainer E. Zimmermann: »Leben des Galilei«. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch*. Bd. 1. Stuttgart/Weimar 2001, S. 357–379, hier S. 358.

49 Manfred Wekwerth: »Zur Regie 1977«. In: Werner Hecht (Hg.): *Brechts Leben des Galilei*. Frankfurt a. M. 1981, S. 155–160, hier S. 157.

1.1 Wissenstheater zwischen Instrumenten, Modellen und Körpern

Das *Leben des Galilei* verhandelt nicht nur das Leben seines Protagonisten, sondern, mit Thomas Kuhn gesprochen, das Paradigma schlechthin eines wissenschaftlichen Paradigmenwechsels.⁵⁰ Der Übergangsprozess vom ptolemäischen Weltbild zum kopernikanischen wird entlang der Figur Galileis inszeniert und zwischen den rivalisierenden Weltvorstellungen und den ihnen zugrunde liegenden Forschungs- und Auslegepraktiken dramatisiert. Galileis Beitrag liegt historisch betrachtet weniger im theoretischen Weltmodell, sondern in dessen empirischer Überprüfung, die er 1610 im *Sidereus Nuncius* – seiner bahnbrechenden Studie zur Beobachtung der Mondoberfläche und den Jupitermonden – mit dem Instrument des Teleskops begründet, das ihm eine genaue Betrachtung des »Mondkörpers« ermöglicht.⁵¹ Diese im Stück verhandelte, neue Beobachtungsweise von Himmelskörpern samt Bildung eines Weltmodells erlaubt eine Reflexion von Brechts eigener theatraler Modellierung. Diese Reflexion von wissenschaftlichem und theatralem Modell auf der Bühne lässt sich als Wissenstheater beschreiben, welches die »Aufbereitung, Bereitstellung und Sammlung von Wissen oder Information«⁵² nicht nur diskursiv verhandelt, sondern durch die Beobachtung von Haltungen, Körpern und Gesten die Konstitution eines Modells dokumentiert.

Die Geschichte von Galileis Ambition, wissenschaftliche Erkenntnisse gegen die klerikalen Drohungen durchzusetzen, und deren Scheitern angesichts der drohenden inquisitorischen Verurteilung bildet die Grundlage des dramatischen Bogens. Ich steige mit der 4. Szene des Stückes ein. Als Galilei Padua und damit die zwar sicheren, aber eingeschränkten Forschungsbedingungen der Republik Venedig verlässt, um sich in Florenz am Hof der Medici mit größeren Ressourcen seinen Untersuchungen zu widmen, gerät er unter die prüfende Beobachtung des Klerus. Der Konflikt zwischen dem kopernikanischen und ptolemäischen Weltbild bahnt sich symptomatisch an, als Galileis Schüler Andrea dem kindlichen Prinzen Cosimo de Medici ein hölzernes Modell des ptolemäischen Weltbildes zeigt und gleich darauf dasjenige der kopernikanischen Anordnung dazustellen. Nachdem der junge Prinz und Andrea in ein infantiles Gerangel um die Modelle geraten, geht das ptolemäische zu Bruch. Der eintretende Theologe bekundet »das zerbrochene ptolemäische Modell am Boden sehend: Hier scheint etwas entzweigegangen.« (BFA 5, 218⁵³) Die Entzweigung betrifft an dieser Stelle nicht nur das zerbrochene Modell, sondern weitaus grundlegender eine verlorene Einheit über die Selbstverortung des Menschen auf der Erde. Die Weltordnung selbst

50 Vgl. Thomas S. Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions*. 2nd ed., enlarged, 6th impression, Chicago 1975.

51 Galileo Galilei: *Sidereus Nuncius. Nachrichten von den Sternen*. Hg. von Hans Blumenberg. 3. Aufl, Frankfurt a. M. 2014, S. 83.

52 Markus Friedrich: »Frühneuzeitliche Wissenstheater. Textcorpus und Wissensbegriff«. In: Frank Grunert, Anette Syndikus (Hg.): *Wissenspeicher der frühen Neuzeit. Formen und Funktionen*. Berlin/Boston 2015, S. 297–328, hier S. 307–308.

53 Dieses Urteil nimmt bereits Cosimo vorweg: »Jetzt ist es entzweigegangen.« (BFA 5, 217)

ist entzweigegangen in zwei Weltmodelle. Wenn Galilei gleich im Anschluss »verstohlen das andere Modell beiseite« (BFA 5, 218) schiebt, wird der Konflikt zwar noch vorsichtig verdrängt, aber die Dramaturgie des Stückes ist durch die Modelle vorgespurt.

Modelle sind im *Galilei* Teil des Bühnengeschehens. Sie sind nicht nur Requisiten, sondern Akteure im Stück. Dies bahnt sich bereits in der ersten Szene an. Diese trägt sich in Galileis Studierstube zu und eröffnet mit dem »*sich den Oberkörper waschend[en]*« (BFA 5, 189) Physiker im Zentrum, der sodann dem eintretenden Schüler Andrea die Grundannahmen seiner Lehre erläutert. Brecht wird in allen drei Fassungen mit dieser Szene das Stück eröffnen, allerdings den ersten Auftritt von Andrea jeweils leicht variieren. Tritt er in der dänischen Fassung von 1938/39 und in der Berliner Fassung von 1956/57 mit einem »Glas Milch und einem Wecken« bei seinem Lehrer ein, so bringt er ihm in der amerikanischen Fassung »a big astronomical model«, welches Galilei als »expensive toy« aburteilt (BFA 5, 9, 119 u. 189). Die Variation verdeutlicht ein Abwägen zweier thematischer Stränge, die im weiteren Verlauf eine wirkmächtige Konstellation bilden: die körperlichen Gelüste des Galilei – die nicht zuletzt auch die Metaphorik des »Wissensdurstes« (BFA 27, 227) umfassen – und die Neuordnung der Himmelskörper durch eine eigene Modellbildung.

In dieser ersten Szene, nach dem Eintritt Andreas, trägt sich eine Sequenz zu, in welcher Galilei den jungen Adepten das Modell beschreiben lässt. In allen Fassungen ist diese Sequenz präsent, wird aber in der dritten umfangreich ausgearbeitet:

Galilei: Das ist ein Astrolab; das Ding zeigt, wie sich die Gestirne um die Erde bewegen, nach Ansicht der Alten.

Andrea: Wie?

Galilei: Untersuchen wir es. Zuerst das erste: Beschreibung.

Andrea: In der Mitte ist ein kleiner Stein.

Galilei: Das ist die Erde.

Andrea: Drum herum sind, immer übereinander, Schalen.

Galilei: Wie viele?

Andrea: Acht.

Galilei: Das sind die kristallinen Sphären.

Andrea: Auf den Schalen sind Kugeln angemacht ...

Galilei: Die Gestirne.

Andrea: Da sind Bänder, auf die sind Wörter gemalt.

Galilei: Was für Wörter?

Andrea: Sternnamen.

Galilei: Als wie?

Andrea: Die unterste Kugel ist der Mond, steht drauf. Und darüber ist die Sonne.

Galilei: Und jetzt laß die Sonne laufen.

Andrea *bewegt die Schale*: Das ist schön. Aber wir sind so eingekapselt.

Galilei *sich abtrocknend*: Ja, das fühlte ich auch, als ich das Ding zum ersten Mal sah. Einige fühlen das. *Er wirft Andrea das Handtuch zu, daß er ihm den Rücken abreibe*. Mauern und Schalen und Unbeweglichkeit! (BFA 5, 189–190)

Galileis dialogische Didaktik demonstriert eine Lektüre des Modells. Das Modell wird von Andrea zunächst in seiner materiellen Beschaffenheit beschrieben, von Galilei in seine Bedeutungsbestandteile übersetzt und zuletzt von Andrea in einer Bewegung des Modells – in seiner performativen und geradezu theatralen Anschaulichkeit – auf die Welt hin orientiert. Das Modell erscheint nicht als selbstevidente Darstellung, die in einem klaren Abbildungsverhältnis zu ihrem Gegenstand steht, sondern bedarf einer Kompetenz der Ausdeutung. Andrea wird entlang eines zunächst opaken Gegenstandes zur Beschreibung, Deutung und zur weltlichen Übertragung – vom Stein zur Erde, von den Schalen zu den ptolemäischen Sphären, von den Kugeln zu den Gestirnen – angeleitet, um aus dem Modell jene Welt zu konstruieren, auf der er sich bewegt.

In der Folge wird Andreas Körper zum Bestandteil der Didaxe. Zur Demonstration der Erdrotation um die Sonne setzt Galilei Andrea auf einen Stuhl, den er um einen »eiserne[n] Waschschüsselständer« (BFA 5, 192) herumträgt. Die Demonstration der Erdlaufbahn erfährt ihren einzigen Makel in der unpräzisen Identifizierung Andreas mit seinem eigenen Körper: »Galilei: Was hat sich bewegt? Andrea: Ich. Galilei *brüllt*: Falsch! Dummkopf! Der Stuhl! Andrea: Aber ich mit ihm! Galilei: Natürlich. Der Stuhl ist die Erde. Du sitzt drauf.« (BFA 5, 192–193) Der Unbeweglichkeit des ptolemäischen Modells wird hier eine Beweglichkeit entgegengehalten, die den Körper in die Demonstration involviert. Der Körper wird Teil des Erkenntnisprozesses und des Modells.

Diese Verbindung von Körper und Modell taucht auf der Ebene des Modellbuchs wieder auf. Darin wird der Körper Charles Laughtons ausführlich beschrieben. Gleich zu Beginn wird über Laughton bemerkt: »Die Arbeit L.s begann damit, daß er all das bleiche, vergeistigte Sternguckertum der Schulbücher aus der Figur des Galilei hinauswarf.« (BFA 25, 21) Die Figuration Galileis führt Laughton zu einer Körperlichkeit mit »Augen, nicht zum Leuchten, sondern zum Sehen, Hände zum Arbeiten, nicht zum Gestikulieren« (BFA 25, 21). In dieser Ausrichtung »zeigte [Laughton] das Auswendige nicht doch des Inwendigen wegen« (BFA 25, 21), sondern als genuine Bedingung von Galileis Charakter und Forschungstätigkeit. Das »Auswendige« des Körpers wird als Material des Theaters sichtbar, mit welchem sowohl der forschende Galilei als auch der schauspielende Laughton arbeiten. Der Physiker Galilei wird mit theatraler Physis versehen.

Dieser Grundgedanke wird im Modellbuch weiter differenziert. In den Ausführungen zur vorher beschriebenen ersten Szene, in welcher Galilei dem Schüler Andrea das Modell erläutert, werden die beiden schauspielenden Körper choreografiert. So ist es das morgendliche Baden und Abtrocknen, in welchem durch »das physische Vergnügen am Frottieren, das dem Galilei seine ›Arie‹ über die neue Zeit entlockt« (BFA 25, 23), dessen Körper offenherzig ins Zentrum gerückt wird. Diese Konstellation fußt auf einer Verhältnisbestimmung von Wissen und Körper, die Brecht auf den Begriff der Haltung münzt. Haltungen sind beides, gedankliche Einstellung wie körperliches Auftreten, und damit ein begriffliches Bindeglied für Brechts Theorie des Gestichen.⁵⁴ Diese Bezugnahme auf eine leibliche Denkhaltung hat Brecht bereits in einer

54 Mueller: *Bertolt Brecht and the Theory of Media*, S. 71.

der frühen *Keuner*-Geschichten aufgegriffen, in der Keuner einem Philosophieprofessor vorwirft: »Du sitzt unbequem, du redest unbequem, du denkst unbequem.« (BFA 18, 13) Die Verknüpfung von Körper und Denken durch Haltungen bildet ein wesentliches Element, um den *Aufbau einer Rolle* als Aufbau eines Modells via Körperlichkeit zu verstehen, in welchem Geistiges mit Anschaulichkeit verbunden werden soll.⁵⁵ Das Modellbuch weist diese Verbindung nicht nur aus, sondern dokumentiert, wie diese Körperlichkeit praktisch auf der Bühne ausgespielt werden kann:

[D]a war das Waschen mit dem kalten Wasser – L., mit nacktem Oberkörper, hob mit großer, schneller Bewegung eine Kupferkanne vom Boden auf und ließ den Wasserstrahl in ein Becken laufen –, das Wiederbegegnen mit den Büchern, aufgeschlagen auf dem Stehpult, der erste Schluck Milch, die erste Belehrung, einem Knaben gegeben. (BFA 25, 22)

Die unter dem Titel »Einteilung und Linie« vorgebrachte Beschreibung zerteilt die Szene in einzelne Segmente, Gesten und eine Handlungslinie, indem »Galilei immer wieder zu seiner Lektüre am Pult zurück[kehrt]« (BFA 25, 22). Aus der Choreografie des Körpers wird die Sinnlichkeit des Denkens dramatisiert. Dies umfasst auch eine ästhetische Justierung im Modellbuch: »Das Unsinnliche ist an der Kunst ohne weiteres auch unsinnig, und kein Sinn bleibt gesund, wenn er nicht sinnlich ist.« (BFA 25, 67) Das Theatermodell dokumentiert die Sinnlichkeit des Stückes, seiner Körper und leitet daraus ein Modell ab.

Modelle und Körper, sowohl im Stück wie auch im Modellbuch, werden miteinander verzahnt. Die Himmelskörper werden durch Weltmodelle, die schauspielenden Körper durch Theatermodelle geordnet. Entscheidend an dieser Bindung zwischen Modellen und Körpern ist das Scharnier einer instrumentellen Vermittlung. Ich komme hierfür nochmals auf die erste Szene und Andreas Lektüre des Modells zurück. Hier wird das ptolemäische Weltmodell mit einem spezifischen Instrument, dem Astrolabium, zusammengeführt. Das Astrolabium ist ein bereits in der Antike verwendetes und bis ins 18. Jahrhundert verbreitetes Recheninstrument für astronomische Beobachtungen und Messungen. Wie die Aufnahmen der amerikanischen Vorführung (Abb. 9 a u. b) zeigen, wird nicht das weitaus gängigere, flachere und dadurch handlichere »Astrolabium planisphaerium« verwendet, sondern ein kugelförmiges Astrolabium, das »ein Modell des Kosmos und der Schöpfung« vorführt.⁵⁶ Wenn die Exposition derart bereits Himmelskörper und Galileis Körper auf der Bühne in einen Zusammenhang setzt und das ptolemäische Modell mit dem Astrolabium parallelisiert, so ist die entscheidende Entwicklung der folgenden Szenen die Einführung des Teleskops.

⁵⁵ Wolfgang Hallet: *Bertolt Brecht. »Leben des Galilei«*. 3., überarb. Aufl., München 2012, S. 29 f.

⁵⁶ Martin Brunold: »Das Astrolabium«. In: *Cartographica Helvetica. Fachzeitschrift für Kartengeschichte* 23–24 (2001), H. 23, S. 19–25, hier S. 19.

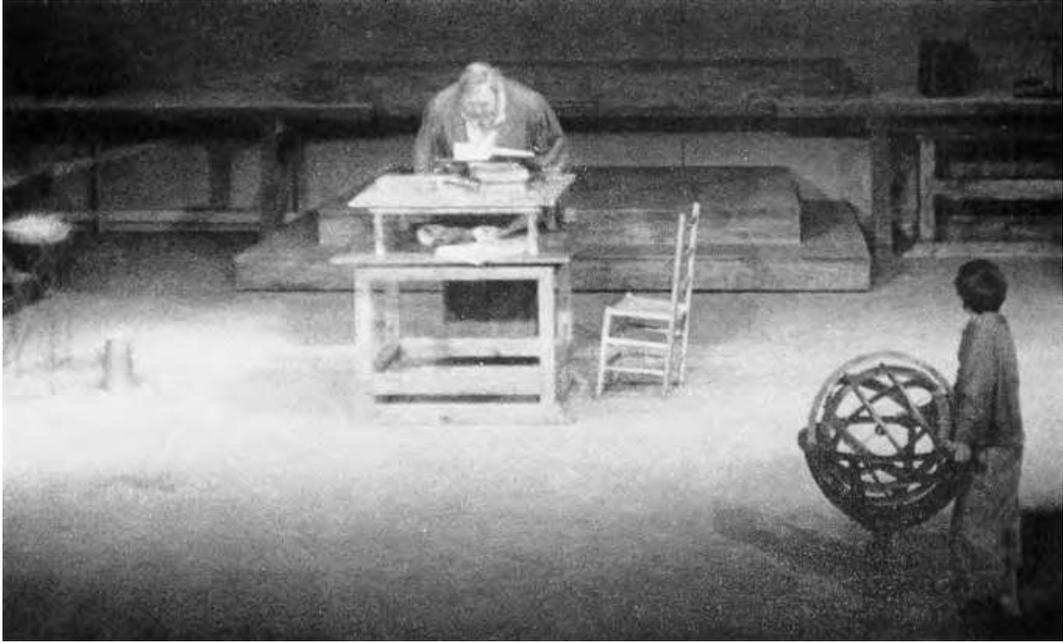


Abb. 9 a u. b. Auftritt Andreas mit dem Astrolabium in der amerikanischen Fassung. Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Aufbau einer Rolle*. Mappe: Laughtons Galilei. Berlin 1962, S. 17.

In den folgenden Szenen des Stückes rückt das Teleskop zunehmend ins dramatische Zentrum. Galilei wird zuerst durch den holländischen Schüler Doppone von dem »neuen Ding in Holland, durch das man alles vergrößert sieht« – etwa »Kirchturmspitzen, in Gärten badende Damen, Tauben« – unterrichtet (BFA 5, 20). Die weitreichenden Konsequenzen dieses Instruments spreizen sich in zwei Richtungen aus. Indem Galilei mit dem Verkauf des Teleskops an die Stadt Padua sich wissenschaftliche Unabhängigkeit zu verschaffen erhofft, dient es ihm gleichzeitig zur Beweisführung für die kopernikanischen Hypothesen. Die Einblicke des Teleskops eröffnen dabei eine entscheidende Umdeutung des eigenen Beobachtungsstandpunkts, wie Galilei bemerkt: »Wenn der Mond, ein gewöhnlicher Himmelskörper, eine Erde wäre, und er sieht aus wie eine Erde, durch das Instrument kann man es sehen, deutlich, was ist dann die Erde, frage ich.« (BFA 5, 22) Durch diese »reflexive Teleskopie«⁵⁷ eröffnet der instrumentell vermittelte Blick nicht nur empirische Beweise für das kopernikanische Modell, sondern erdet den Beobachtungsstandpunkt neu: »Er richtet das Fernrohr auf den Mond, und was er sieht, ist die Erde als Stern im Weltall.«⁵⁸

Der Blick durch das Teleskop verändert die Vorstellung der Welt als solcher. In diesem Sinne wird von Galilei gegen das unwissende »Glotzen« (BFA 5, 192) das Paradigma eines neuen Sehens und Erfahrens propagiert, das stets auch den eigenen Beobachtungsstandpunkt reflektiert.⁵⁹ Damit verschiebt sich das epistemologische Sichtbarkeitspostulat hin zu instrumentellen Einsichten, die für das menschliche Auge unzugängliche Beweise hervorbringen können. Diese »Denaturierung der Sinne« raubt dem »Sehen [...] seine naturwüchsige Evidenz«, ermöglicht aber darüber hinausreichende, instrumentelle Beobachtungen.⁶⁰ Über diesen Blick des historischen Galilei bemerkt Hans Blumenberg, dass dieser stets vom hypothetischen Konstrukt des kopernikanischen Modells und damit einer »regulierte[n] Erfahrung«⁶¹ angeleitet ist: »Die Art von Erfahrung, die zum Bruch mit dem Aristotelismus führte, war eine bereits auf bestimmte Prämissen abgestellte, nach ihnen ausgewählte und eingerichtete, unter definierte Bedingungen gestellte, also *experimentelle* Erfahrung.«⁶² Der regulierende Rahmen des Sehens und der damit verbundenen Instrumente wird durch Prämissen und durch ein Modell angeleitet. Auf diese Weise dramatisiert der *Galilei* den Konflikt unterschiedlicher Weltentwürfe nicht nur als Konflikt von Modellen, sondern auch ihrer Instrumente und Beobachtungsweisen.

Der Dramenkonflikt – Galileis Versuch, seine Erkenntnisse zu verbreiten und für sie einzustehen sowie sein Widerruf und Rückzug – wird in der Umarbeitung von

57 Engelhard Weigl: *Instrumente der Neuzeit. Die Entdeckung der modernen Wirklichkeit*. Stuttgart 1990, S. 37.

58 Hans Blumenberg: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«. In: Galileo Galilei: *Nachricht von neuen Sternen*. Hg. von Hans Blumenberg. 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2014, S. 7–75, hier S. 22.

59 Jan Knopf: »Bertolt Brecht und die Naturwissenschaften«. In: Werner Hecht (Hg.): *Brechts »Leben des Galilei«*. Frankfurt a. M. 1981, S. 163–188, hier S. 175 ff.

60 Joseph Vogl: »Medien-Werden. Galileis Fernrohr«. In: *Mediale Historiographien* (2001), H. 1, S. 115–123, hier S. 115–116.

61 Blumenberg: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, S. 38.

62 Ebd.

der ersten zur zweiten Fassung mit Charles Laughton neu ausgerichtet. Die Widersprüchlichkeiten der Galilei-Figur werden zugunsten einer klareren Verurteilung ihres Handelns als Verrat fallengelassen. Aber auch Galileis Körperlichkeit wird anders akzentuiert. Wird in der ersten Fassung seine Neugier – die »curiositas«⁶³ – noch mit einer körperlichen Gier gleichgesetzt, so steigern Brecht und Laughton in ihrer Umarbeitung diesen Punkt in Richtung einer schamlosen Völlerei und Maßlosigkeit.⁶⁴ Dabei akzentuiert bereits Galilei selbst in seinen *Discorsi* die Verbindung von Denken und Kulinarik: »Scharfsinnige Kommentatoren knüpfen an unbedeutende, wenig gehaltvolle Schriften [...] bewundernswerte Ausführungen und Deutungen, ebenso wie ein ausgezeichneter Koch durch seine Zutaten eine an und für sich unschmackhafte Speise für jeden, der sie kostet, wohlschmeckend zuzubereiten weiß.«⁶⁵ Im Stück wird diese Verbindung über das prominent zu Beginn eingeführte Milchglas zum Leitmotiv.⁶⁶ Und das Theatermodell leitet diese Verbindung von wissenschaftlicher und leiblicher Gier an:

Galilei wird von Andreas Mutter bei seiner Demonstration der Erdumdrehung überrascht. Zur Rede gestellt wegen der ungereimten Idee, die er dem Kind bringt, antwortet er: »Wir befinden uns augenscheinlich auf der Schwelle zu einem neuen Zeitalter, Sarti.« Bezaubernd die Weise, wie L. dabei zärtlich sein Glas Milch leert. (BFA 25, 24–25)

Die verpasste Chance, die »Schwelle zu einem neuen Zeitalter« zu überschreiten, wird mit einer geradezu kindlichen Geste verbunden. Darauf insistierend, dass Denken und Körper, Idee und Materialität sich gegenseitig bedingen, greift auch die Figur des Papstes diese Sichtweise in seinem Urteil über Galilei auf: »Er denkt aus Sinnlichkeit. Zu einem alten Wein oder einem neuen Gedanken könnte er nicht nein sagen.« (BFA 5, 269) Diese zunehmend negative Akzentuierung von Galileis sinnlicher Lust steigert sich bis zu den abschließenden Szenen des Stückes. Der blinde und zurückgezogene Galilei lebt zu diesem Zeitpunkt, betreut von seiner Tochter Virginia, auf einem Landhaus und erhält Besuch von seinem nun erwachsenen Schüler Andrea. Seine gefräßige Manier offenbart sich im genüsslichen Verzehr einer Gans. Galilei teilt seinem Schüler mit, dass er sein finales Werk, die *Discorsi*, im Geheimen fortgeführt habe und es versteckt halte: »Die Abschrift liegt im Globus.« (BFA 5, 281) Auch das Ende des Stückes wird mit einem Modell verknüpft. Der Globus entzieht sich jedoch dem Streit zwischen ptolemäischer und kopernikanischer Kosmologie und beschränkt sich

63 Vgl. Bernadette Malinkowski: »Leben des Galilei als philosophisches Theater«. In: Mathias Mayer (Hg.): *Der Philosoph Brecht*. Würzburg 2011, S. 101–132.

64 Rémy Charbon: *Die Naturwissenschaften im modernen deutschen Drama*. Zürich 1974, S. 96.

65 Galileo Galilei: »Dialog über die Weltsysteme«. In: Galilei, Galileo: *Sidereus Nuncius. Nachrichten von den Sternen*. Hg. von Hans Blumenberg. 3. Aufl, Frankfurt a. M. 2014, S. 133–230, hier S. 228.

66 Werner Zimmermann: *Bertolt Brecht. »Leben des Galilei«. Dramatik der Widersprüche*. Paderborn u. a. 1985, S. 62 f.



Abb. 10 Aufnahme aus der Schlusszene. Im Hintergrund steht der Globus, in dem Galilei die *Discorsi* versteckt. Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Aufbau einer Rolle*. Mappe: Laughtons Galilei. Berlin 1962, S. 59.

rein auf die Erdoberfläche. Sind Globen bereits seit der Antike ein verbreitetes Weltmodell, so werden seit dem 15. Jahrhundert besonders Erdgloben, die sich rein auf die Darstellung der Erdoberfläche und deren Vermessung beschränken, hergestellt.⁶⁷ Der Rückzug Galileis aus dem Disput zwischen ptolemäischer und kopernikanischer Kosmologie wird im Neutrum des Globus auf die Bühne gestellt. Einzig durch die Einlagerung der *Discorsi* in den Globus wird dieser Moment des Rückzugs ausgehöhlt und das Modell erneut doppelbödig (Abb. 10).

Im *Galilei* wird die Handlung nicht nur über Dialoge, sondern durch handelnde Körper, Modelle und Instrumente gestaltet. Die Figur des Galilei wird zu einer Denkfigur, um theatertheoretische Gedanken zu erproben. So wird im *Messingkauf*, den Brecht als »[v]iel Theorie in Dialogform« (BFA 26, 327) beschreibt, die Theaterbühne zum Schauplatz eines Gesprächs zwischen Theaterleuten und einem gastierenden Philosophen. Dieses Theatertheater will Brecht u. a. von den Schriften Galileis beeinflusst wissen.⁶⁸ Im demonstrativen Modus eines Planetariums soll eine distanzierte Reflexion im Theater möglich werden, ein »Theater nur für Lehrzwecke, einfach die Bewegungen der Menschen (auch der Gemüter der Menschen) zum Studium modelliert« (BFA 26, 327). Dieser Demonstrationstypus wird in Galileis Lehrpraxis manifest und führt für Brecht die Technik des Verfremdungseffekts exemplarisch vor:

67 Alois Fauser: *Die Welt in Händen. Kurze Kulturgeschichte des Globus*. Stuttgart 1967, S. 15f.

68 »[A]ngestiftet zu dieser Form von Galileis *Dialogen*« (BFA 26, 327).

Die Fremdheit, Neuartigkeit, Auffälligkeit dieser neuen Figur in der Geschichte wird dadurch zustande gebracht, daß er selber, Galilei, auf seine Umwelt von 1600 wie ein Fremder blickt. Er studiert diese Welt: sie ist merkwürdig, veraltet, sie ist der Erklärung bedürftig. (BFA 24, 247)

Dieser Blick, »wie ein Fremder«, ist die perspektivische Ausgangsbedingung des Verfremdungseffekts. Noch im *Kleinen Organon* spricht Brecht von jenem »fremden Blick« des Galilei, mit dem er »einen ins Pendeln gekommenen Kronleuchter betrachtet« (BFA 23, 82). Die Verfremdung wird hier gleichsam durch eine entfremdende Wahrnehmungsweise grundiert. Klaus-Detlef Müller sieht darum in Galilei und dessen Blickführung einen »Ahnherr[n] des Verfremdungseffekts«,⁶⁹ indem er gewöhnliche Sichtweisen durch technische und didaktische Brechungen hinterfragt. Doch nicht nur für den Verfremdungseffekt, sondern auch für die Konzeption des Theaters als Modell stellt der *Galilei* gleichsam den Modellfall dar. »Die Verwertung wissenschaftlicher Kriterien beim Bau künstlerischer Modelle der Welt« (BFA 22.1, 391) hat Brecht nicht nur theoretisch befürwortet, sondern im *Galilei* exemplarisch erprobt.

1.2 Vom Teleskop zur Leica oder Ruth Berlaus Blick

Der Philosoph und Wissenschaftshistoriker Gaston Bachelard hat bezüglich der Charakteristik wissenschaftlicher Instrumente festgehalten, dass »Instrumente nichts anderes als materialisierte Theorien« seien.⁷⁰ Modellbildungen sind in dieser Hinsicht verflochten mit ihren instrumentellen Herstellungsverfahren und theoretischen Annahmen. Wenn der Blick durch das Teleskop die Welt im kopernikanischen Modell neu verortet, so bildet sich das Theatermodell entlang neuer Beobachtungs- und Aufzeichnungsprozeduren der Dokumentation. Wo auf der Bühne der Blick durchs Teleskop zum konfliktreichen Knotenpunkt von Klerus und Wissenschaft avanciert, ist es abseits der Spielfläche Ruth Berlaus Blick durch den Fotoapparat, der ein neues Sehen und Dokumentieren des Stückes ermöglicht.

Brecht hält bereits 1937 im Zuge seines Plans, eine neue Vereinigung von Theater-schaffenden unter dem Titel »Diderot-Gesellschaft« zu gründen, fest, dass technische Instrumente als Bestandteil moderner Dramatik und deren Darstellungsformen verstanden werden müssen: »Hat das ›innere Auge‹ keinerlei Mikroskop und keinerlei Fernrohr benötigt, so benötigt das äußere beide. Die Erfahrungen anderer Leute sind für den Visionär entbehrlich. Das Experiment gehört nicht zu den Gepflogenheiten des Sehers.« (BFA 22.1, 275–276) Dem Visionären als Motiv des Dichter-Sehers opponierend dient der Einsatz technischer Medien wie der Rekurs auf das Experiment als Signum einer materiell erarbeiteten Theaterästhetik. Was im Dialog des *Messing-*

69 Klaus-Detlef Müller: »Bertolt Brechts *Leben des Galilei*«. In: Walter Hinck (Hg.): *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretation*. Frankfurt a. M. 1981, S. 240–253, hier S. 247.

70 Gaston Bachelard: *Der neue wissenschaftliche Geist*. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a. M. 1988, S. 18.

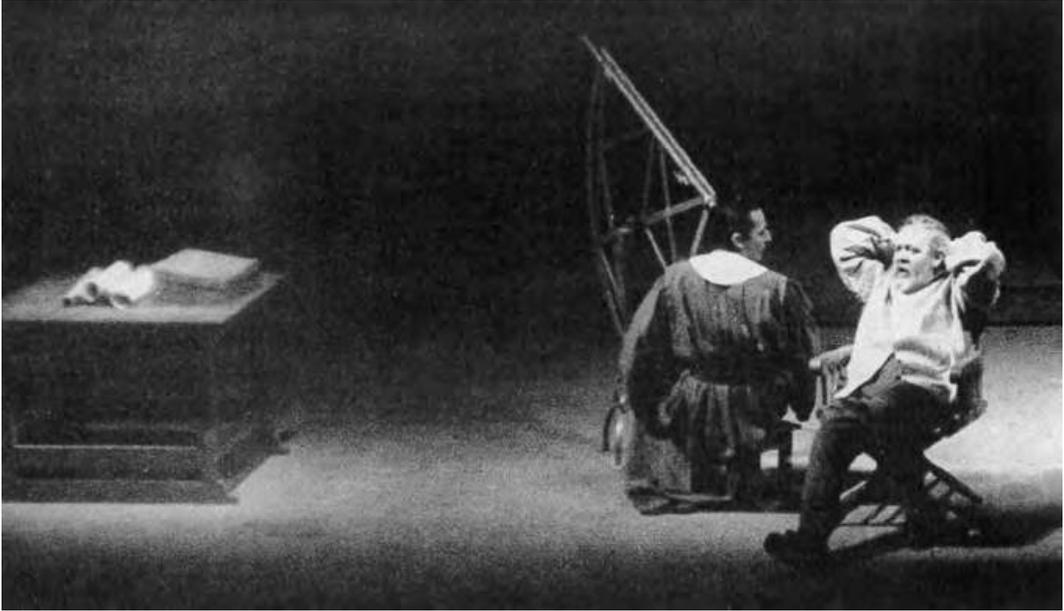


Abb. 11 Die Entspanntheit des Wissenden. Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Aufbau einer Rolle*. Mappe: Laughtons Galilei. Berlin 1962, S. 22.

kauf noch im Rahmen theoretischer Überlegungen verhandelt wird, erlangt für das *Galilei*-Modell sodann praktische Relevanz. Während Galileis Teleskop auf die Himmelskörper gerichtet bleibt, fokussiert die Linse Ruth Berlaus den *Galilei* als Auf führungsereignis und Laughtons Körper in seinen Haltungen und Gesten. So führt die hervorgehobene Physis des Galilei, Laughtons »Gebrauch seiner schweren Körperlichkeit« (BFA 25, 37), zu einer Praxis der Fotografie, welche visuelle Phänomene als wesentliche Grundlage der Modellbildung voraussetzt.

Ich werfe hierfür einen genaueren Blick auf die 3. Szene. Die Fotografien Berlaus eröffnen einen Blick auf Galilei und das Teleskop und entfalten entlang dreier Aufnahmen deren Verhältnis. Die erste Aufnahme (Abb. 11) zeigt Galilei, der seine jüngsten Beobachtungen dem engen Freund Sagredo mitteilt. Galilei tut dies jedoch nicht eigenhändig, sondern lässt den skeptischen Sagredo selbst durch das Teleskop blicken, während er ihm das Betrachtete erläuternd moderiert. Es ist hierbei nicht bloß die Konstellation des Dialogs, sondern die Haltung Galileis, welche die Fotografie, bedingt durch die Lichtverhältnisse auf der Bühne und die Positionierung der beiden Figuren, besonders deutlich festzuhalten vermag. Rücken an Rücken scheinen die beiden Freunde noch nahe beieinander, in ihren Blickrichtungen jedoch bereits gespalten. Galileis lockere Haltung mit hinter dem Kopf zusammengeworfenen Händen – Kontrapunkt zu Sagredos sorgenvoller Einschätzung über die heraufziehenden Konsequenzen seiner Erkenntnisse – wird im Modell eingehender beschrieben:

Galilei läßt seinen Freund Sagredo durch das Teleskop Mond und Jupiter beobachten. L. setzte sich abgekehrt vom Instrument, in entspannter Haltung, als sei seine

Arbeit geschafft und als wüsche er nur noch, der andere möchte objektiv beurteilen, was er sieht, brauche auch nicht mehr zu tun, als gerade dies, da er ja nun sieht. Auf diese Weise dokumentiert er, daß nun aller Streit um die Kopernikanische Lehre angesichts der neuerdings zur Verfügung stehenden Beobachtungsmöglichkeit aufzuhören habe.

Die Haltung erklärt schon zu Beginn der Szene seine kühne Bewerbung um die profitable Stellung am Hof von Florenz. (BFA 25, 29)

Der Körper selbst wird Medium der Dokumentation. Gestikulierend rückt er die Handlung sowie den Charakter Galileis ins Zentrum, indem aktiv eine erhabene Haltung der Passivität eingenommen wird. Der Blick durch das Teleskop soll für sich sprechen, auch wenn er von Galilei angeleitet wird. Antizipiert wird in dieser Pose eine Selbstsicherheit Galileis, die in der abgekehrten Haltung zu seinem Freund Sagredo bereits seine Abkehr von Venedig und den Schritt nach Florenz antizipiert. Auf diese Weise weist der Körper auf Handlungsstränge und Ideen voraus. Und so wird diese Haltung erneut im Disput mit dem »kleinen Mönch« in der Mitte des Stückes aufgegriffen und dabei das zurückgelehnte Vertrauen in die objektive Beweiskraft der Wissenschaft eingenommen. Dieses Vertrauen wird im daran anschließenden Streitgespräch mit dem Mönch infrage gestellt, bis zuletzt die gemeinsame, über die Papiere gebückte Haltung der Arbeit – der »Forschungstrieb« (BFA 25, 38) – die beiden Protagonisten eint (Abb. 12 a u. b).

Die von Galilei hervorgehobene Evidenz seiner instrumentellen Beobachtungen tritt derart auf der Ebene des Modellbuchs erneut zutage, indem die schauspielenden Körper und ihre Gesten im Spiegel der Fotografien modellbildende Beweiskraft entfalten sollen. Im Wechselspiel von Bild und Text soll die erprobte Ausarbeitung des Stücktextes untermauert werden. Im *Messingkauf* hat Brecht diesen Punkt bereits aufgegriffen und die Betrachtung der theatralen Darstellung gerade mit Bezug auf die Fotografie problematisiert:

Die Schwierigkeit liegt darin: daß die Realität auf dem Theater wiedererkannt wird, ist nur eine der Aufgaben des echten Realismus. Sie muß aber auch noch durchschaut werden. Es müssen die Gesetze sichtbar werden, welche den Ablauf der Prozesse des Lebens beherrschen. Diese Gesetze sind nicht auf Photographien sichtbar. Sie sind aber auch nicht sichtbar, wenn der Zuschauer nur das Auge oder das Herz einer in diese Prozesse verwickelten Person borgt. (BFA 22.2, 792)

Zwischen der fotografischen Darstellung und der affektiven Immersion gilt es das Theater auf Gesetzmäßigkeiten hin zu durchschauen. Um diese Abläufe und die darin verborgenen Gesetze zu erblicken, werden eine Vielzahl von Fotografien angefertigt und als Serien angeordnet. So folgt Berlau mit ihrer Kamera der gesamten Aufführung und fotografiert fortlaufend. Auch die 3. Szene – als Galilei seinen Freund Sagredo durch das Teleskop blicken lässt – wird mit weiteren Fotografien ergänzt. Im Anschluss an Galileis zurückgelehnte Haltung wird in einer zweiten Fotografie



Abb. 12 a u. b Fotografien des Streitgesprächs mit dem »kleinen Mönch«. Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Aufbau einer Rolle*. Mappe: Laughtons Galilei. Berlin 1962, S. 33 u. 42.



Abb. 13 Galilei flüchtet mit seinem Blick vom Kurator gen Himmel. Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Aufbau einer Rolle*. Mappe: Laughtons Galilei. Berlin 1962, S. 23.

eine aktive Haltung festgehalten (Abb. 13). In der Unterredung mit dem Kurator der Universität zeigt Laughtons Galilei, so die Beschreibung im Modell, eine »starke Verlegenheit, indem er beflissen durch das Teleskop schaut, sichtlich weniger um den Gestirnhimmel, als um nicht dem Kurator ins Auge zu sehen« (BFA 25, 30). Auf diese Weise »benutzt [er] schamlos die ›höhere‹ Funktion des für die Florentiner nicht so lukrativen Instruments als Dekkung [sic!]« (BFA 25, 30). Das Teleskop wird zum Medium einer Ausflucht. Der abgewendete Blick ist nicht von Neugier, sondern von Verlegenheit getrieben. In der gebückten Pose zeigt sich Galileis Unterwürfigkeit als Ausflucht, die, neben der Abkehr, entlang seines Instruments ausgespielt wird. Die innerliche Haltung der Figur wird durch die fotografische Momentaufnahme nicht nur konzentriert aufgezeichnet, sondern mit einer dokumentarischen Evidenz versehen.

Auf diese Fotografien folgt im Modell sodann eine dritte Aufnahme, welche die Konstellation nochmals verändert (Abb. 14). Ausschnitthaft zentriert wird Galilei in jenem Moment eingefangen, in welchem das Teleskop hinter und der Stuhl neben ihm – die Beobachtungs- wie auch die Lehrhaltung – ausgespielt scheinen: »Nach des Kurators Abgang sitzt er mißmutig, sich den Hals kratzend, vor dem Teleskop und weist Sagredo auf seine physischen und geistigen Bedürfnisse hin, die so oder so befriedigt werden müssen. Die Wissenschaft ist ihm eine Milchkuh, für alle zu melken, allerdings auch für ihn.« (BFA 25, 30) Das Leitmotiv des Milchglases, zu Beginn des



Abb.14 Galilei zwischen seinen Instrumenten. Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Aufbau einer Rolle*. Mappe: Laughtons Galilei. Berlin 1962, S. 24.

Stückes eingeführt, wird erneut aufgegriffen und die Zentrierung auf die körperlichen Bedürfnisse mit der Bildzentrierung auf Laughton verdeutlicht.

In den fotografischen Einstellungen werden die körperlichen und ideellen »Einstellung[en] des Galilei« (BFA 25, 30) als serielles Zusammenspiel von Bild und Text dokumentiert. Dokumentation bedeutet nicht bloß Aufzeichnen, sondern im Format des Modellbuchs anordnen, einpassen und narrativieren. Der auf der Bühne stattfindende Blick durchs Teleskop und der fotografische Blickwinkel des Modells verzahnen sich hierbei und reflektieren sich gegenseitig. Dabei zeichnet sich eine Integration der Fotografie als Beobachtungsdispositiv in die Machart des Stückes ab. Dies wird deutlich, wenn die Entwicklung der Theaterfotografie im Verlauf der Probearbeit berücksichtigt wird. Als Brecht im Dezember 1945 am *Galilei* arbeitet, nimmt er zeitgleich erste »fotografische Experimente mit Ruth [Berlau]« vor, um »ein Archiv von Filmen meiner Arbeiten« anzulegen (BFA 27, 215).⁷¹ Der archivierende Zugriff durch

⁷¹ Brecht spricht hier von der Erstellung erster Filmabzüge, die 1947 an die New Yorker Public Library übergeben und als Archivierungstechnik für Brechts eigenes Archiv in Berlin beibehalten werden. Meyer: »Berlau fotografiert bei Brecht – eine Zusammenarbeit (mehr oder weniger)«, S. 188.

fotografische Dokumentation weitet sich im Zuge des *Galilei* auf die Proben aus. Doch die ersten Versuche erweisen sich als schwierig. Die Licht- und Spielverhältnisse schränken die Qualität der Aufnahmen markant ein und Charles Laughton gerät ob Berlaus fotografischer Bemühungen in Rage.⁷² Berlau berichtet selbst davon:

Ich hatte von Brecht den Auftrag bekommen, die kalifornische Inszenierung zu fotografieren. Es war eine furchtbare Arbeit, denn Laughton war so hysterisch, daß ihn jedes Knipsen des Fotoapparates störte. Mehrmals hat er deshalb die Proben einfach abgebrochen. Daraufhin ließ ich in der Beleuchterloge eine Glaswand einbauen, so daß Laughton nicht mehr hörte, wenn ich fotografierte.⁷³

Der Beobachtungsstandpunkt des fotografischen Auges verändert den zu dokumentierenden Gegenstand. Nicht nur räumlich, durch den Einbau einer Glaswand, sondern, wie sich in der Folge zeigen wird, auch temporal. Denn als Foto wird das flüchtige Spiel gespeichert, im Prozess der Probe abruf- und kritisierbar und für zukünftige Aufführungen zum Arbeitsmaterial. Berlaus Fotografien dienen nicht als Pressefotografien, sondern sind im Prozess der Modellbildung Analyse- und Speichermedium. Durch diese Herangehensweise wird die Theaterfotografie für Berlau mit einem eigenen künstlerischen Anspruch der Dokumentation verbunden: »Die Fotos können die künstlerische Atmosphäre einer Aufführung nur wiedergeben, wenn sie echte Bildwirkung erreichen. Kunst kann nur auf künstlerische Weise wiedergegeben werden.«⁷⁴

Theaterfotografie als solche ist jedoch keine Erfindung von Berlau oder Brecht. Nachdem im 19. Jahrhundert Theateraufnahmen eher in Form von Porträts und Standbildern – meist nachgestellt in einem Fotoatelier – realisiert wurden, wandelt sich dies um 1900. Durch bessere Belichtungstechniken werden die dunklen Innenräume der Theaterhäuser zunehmend fotografisch dokumentierbar.⁷⁵ Damit wird auch die gestellte Aufnahme von einer neuen »Vorstellung vom Format des Bildausschnitts« verdrängt: »eine Totale von der Bühne bzw. ein großgehaltener Ausschnitt einer Totalen mit meist mehreren Darstellern in möglichst spannungsreichem Verhältnis zueinander und mit zumindest einem Teil des jeweiligen Bühnenbildes.«⁷⁶ Dadurch wandelt sich die Theaterfotografie zum »Dokumentationsmaterial«⁷⁷ einer ganzen Bühnensituation: »Die Anforderungen an die Theaterfotografie haben sich gewandelt, das Dokumentarfoto mit hohem Informationsgrad verdrängt das repräsentative Porträt des Theater-

72 Carl Weber: »Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei«. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch*. Bd. 4. Stuttgart/Weimar 2001, S. 284–297, hier S. 292.

73 Berlau: »Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate«, S. 197.

74 Weigel/Berliner Ensemble (Hg.): *Theaterarbeit*, S. 345.

75 Claudia Balk: *Theaterfotografie. Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums*. München 1989, S. 44.

76 Ebd., S. 9.

77 Christopher Balme, Nicole Leonhardt: »Fotografie und Theater im 19. Jahrhundert«. In: Charles Grivel, André Gunthert, Bernd Stiegler (Hg.): *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816–1914)*. Paderborn 2003, S. 102–121, hier S. 117.

schauspielers.«⁷⁸ In diesem Sinne wird die Fotografie durch ihren ›Informationsgrad‹ seit der Mitte der 1920er Jahre zu einem Verwaltungsinstrument, das theaterintern vermehrt für Proben genutzt werden kann und die Möglichkeit bietet, überprüfend das Schauspiel zu sichten, Details zu studieren und zu vergleichen.⁷⁹

Ruth Berlau war keine ausgebildete Fotografin, sondern kam, genau wie zu ihrer Rolle als Herausgeberin der Modellbücher, durch Umwege. Sie wird zunächst von dem ebenfalls emigrierten deutschen Fotografen Josef Breitenbach in Amerika gefördert und beginnt mit ihrer Leica zu fotografieren.⁸⁰ Breitenbach hatte bereits Erfahrung in der Theaterfotografie und war verantwortlich für die Aufzeichnung der Uraufführung von Brechts *Die Gewehre der Frau Carrar* 1937 in Paris, für welche er eine totale Bühnensicht wählte.⁸¹ Diese Aufnahmen werden 1952 zur Erstellung des Modellbuchs genutzt.⁸² Schrittweise nimmt Berlau die Rolle der Fotografin an, wobei sie dieser neuen Arbeit nicht bedingungslos zugeneigt ist: »[I]ch werde nicht den Rest meines Leben in ein [sic!] Dunkelkammer verbringen«⁸³. Doch dem Wunsch, als Regisseurin wirken zu können, steht die zunehmend dominanter werdende Rolle als Theaterfotografin in Engführung mit den Modellbüchern des Berliner Ensembles gegenüber. Von Berlau wird dieser neue Arbeitsbereich zumindest nach außen hin auch profiliert. Jedes Theater solle nun ein »Fotoarchiv mit Abbildungen seiner guten und schlechten Aufführungen einrichten«, ⁸⁴ fordert sie in der *Theaterarbeit*. Die Fotolinse wird zu einem unverzichtbaren Instrument der Überprüfung und Entwicklung eines Theaters und seiner Modelle.

Die Theaterfotografie schafft einen neuen Rahmen, in dem durch die Speicherung ein visuelles Nachleben der transitorischen Aufführungssituation möglich wird. Die Fotografie zeichnet jedoch nicht bloß auf, sondern lässt das Spiel auf der Bühne von einem neuen Blickwinkel aus erscheinen:

Besonders viel sagt die Fotografie über die Beleuchtung aus. Die Linse entdeckt, was das Auge des Zuschauers anstrengt und ermüdet. Der starke Scheinwerfer, der auf der Fotografie das Gesicht des Schauspielers auswischt, macht es auch dem Zuschauer zu einem Fleck. Schlechtbeleuchtete Einzelheiten, die auf der Fotografie nicht zur Wirkung kommen, bleiben auch beim Zuschauer ohne Wirkung.⁸⁵

78 Ebd., S. 120.

79 Anke Spötter: *Theaterfotografie der Zwanziger Jahre an Berliner Bühnen. Gestaltung und Gebrauch eines Mediums*. Berlin 2003, S. 214.

80 Meyer: »Berlau fotografiert bei Brecht – eine Zusammenarbeit (mehr oder weniger)«, S. 186, 189 u. 193.

81 Meyer: *Ruth Berlau*, S. 16.

82 Brecht: *Die Gewehre der Frau Carrar. Text, Aufführung, Anmerkungen von Ruth Berlau*.

83 Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 3059/1.

84 Weigel/Berliner Ensemble (Hg.): *Theaterarbeit*, S. 341.

85 Ebd., S. 343.

Die Beleuchtungssituation wird durch die Fotografie überprüft. Ebenso lässt sich die Wirkung einer Szene im Bild einer Prüfung unterziehen. Doch was bedeutet dies für die Arbeitsweise am Theater? Berlau berichtet hierzu von den Proben des *Galilei*:

Viele Male bin ich todmüde mit meinen Kameras und Stativen in einem ganz kleinen Ford-Auto, dessen Rückwärtsgang nicht mehr funktionierte, vom Theater nach Hause gefahren. Im Keller hatte ich mir eine Dunkelkammer eingerichtet. Jede Nacht entwickelte ich meine Filme und machte Vergrößerungen. Morgens, bevor Brecht zur Probe ging, legte ich ihm die Bilder auf den Tisch. Wir haben sie genau angeschaut und überlegt, wo man etwas auf der Bühne ändern könnte oder müsste. Brecht entwickelte seine Inszenierung auch nach der Premiere weiter. In Berlin fanden wir das selbstverständlich, aber in Amerika war das ungewöhnlich.⁸⁶

Die Theaterfotografie stellt eine tägliche Wiederholungsarbeit dar. Um rekursiv auf die Proben zu wirken, müssen die Bilder rasch entwickelt werden. Der Preis für die stete Überprüf- und Änderbarkeit des Stückes aus den fotografischen Arbeitsmaterialien heraus liegt damit nicht zuletzt in einem Arbeitsaufwand, den Berlau zu leisten hat. Diese an Ausnutzung grenzende Situation der Arbeitsteilung in den nächtlichen Überstunden beschreibt sie in einer symptomatischen Episode nach Probenende, in der ihr »kleine[s] Ford-Auto« neben demjenigen von Laughton parkiert ist und sie ins Fotostudio aufbricht: »Ich habe noch die ›kalifornische Decke‹. Die beiden Herren haben sie mir einmal von ihrem großen Wagen in meinen kleinen herübergeworfen, weil es in meinem Labor sehr kalt war. Sie selbst gingen Austern und Kaviar essen.«⁸⁷ Die Gegenüberstellung – der kleine Ford der Frau gegenüber dem »großen Wagen« der Herren, das kalte Labor der Fotoarbeit gegen die Schlemmerei des üppigen Dinners – erinnert frappierend an die Völlerei, Passivität und Überheblichkeit Galileis.

Doch diese Machtkonstellation ändert sich durch Berlaus Kamera. Denn sie lässt Laughton zu einem Objekt der kontrollierenden Beobachtung werden. Berlau arbeitet einer von Brecht geforderten Dichte der Dokumentation zu: »Nachdem ich schon dreitausend Fotos gemacht und die meisten an Brecht geschickt hatte, schrieb er mir: ›Es fehlen noch zwei Bilder in der ersten Szene, vier Aufnahmen in der siebten und drei in der elften Szene.«⁸⁸ Gerade im Zuge der New Yorker Aufführung des *Galilei* wird diese Rolle als Informationsagentin zentral. Denn zu diesem Zeitpunkt ist Brecht bereits nach Europa abgeflogen und Berlaus Fotografien werden zum wichtigsten Informationskanal für den Autor, um über die Inszenierung seines Stückes im Bild zu bleiben. Dieser verlängerte Arm ist nun auch mit einer »Schmalfilmkamera« ausgestattet:

86 Berlau: »Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate«, S. 197.

87 Ebd., S. 198.

88 Ebd., S. 199.

Damit filmte ich die gesamte Vorstellung. Wieder griff Laughton ein und beharrte darauf, daß weder fotografiert noch gefilmt wird. Erst hatte ihn das Klicken gestört, dann das Surren. Glücklicherweise war ich mit meiner Arbeit schon fertig. Man sagte mir, Laughton habe sich die Barthaare einzeln ausgerissen, als er hörte, daß ich alle Änderungen aufgenommen habe.⁸⁹

Gemeint sind Änderungen, die Laughton und der Regisseur Joseph Losey am Stück ohne Brechts Kenntnis vornahmen und die nun verzeichnet und an den Autor weitergeleitet werden.⁹⁰ So schreibt Brecht aus Zürich an Losey:

There is one thing which is of real importance: I must have fotos and a film of the New York performance; no consideration of the audience, nor even of Charles, should be allowed to stand in the way – you have no idea how deep the impression of Ruth's prints on the actors and directors here has been. Please, prepare Charles and get his agreement now. I am sure he will find a way to give Ruth the opportunity.⁹¹

Tatsächlich lohnt es sich, Laughtons mangelndes »agreement« mit Berlaus Fotografien nicht bloß als persönliche Marotte abzutun, sondern in ihr einen Streit um Handlungsmöglichkeiten – um agency – zu erblicken: Vom entwerfenden und eingreifenden Co-Autor des Stückes ist Laughton zum kontrollierten Gegenstand und überprüfbaren Bild- und Arbeitsmaterial geworden. So changiert auch Berlaus Rolle zwischen einer Hilfsarbeiterin und einer entscheidenden Prüfungsinstanz, wie sie später bemerkt:

Wir benutzten oft unsere Fotos, die Arrangements auf Sinn und Schönheit nachzuprüfen. [...] Selbst der Regisseur übersieht auf der Probe, folgend dem Darsteller, der die Szene führt, einen andern, der nichts zu ihr beiträgt. Oft genügt es, wenn man einem Darsteller ein Bild zeigt, damit er einen Fehler korrigieren kann.⁹²

Die Macht der Bilder fußt auf ihren Prüfungs- und Korrekturmöglichkeiten, welche die Informationsdistribution am Theater neu regulieren. Im *Galilei*-Modell wird dahingehend von einer »Erschwerung für den Schauspieler« berichtet, denn »[g]ewisse Wirkungen treffen erst ein beim zweiten Sehen des Stückes« (BFA 25, 54). Wenn Galilei als Figur eines »neuen Sehens« auftritt, so läßt sich durch die Linse Ruth Berlaus und die Konstruktion des Theatermodells von einer fotografischen Wiederholung, einem »zweiten Sehen«, sprechen: Jede Szene wird als fotografierte nochmals und anders sichtbar. In diesem Sinne spricht Berlau von der »Fotografierbarkeit als Kriterium«.⁹³

89 Ebd.

90 Meyer: *Ruth Berlau*, S. 125.

91 Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 3988.

92 Weigel/Berliner Ensemble (Hg.): *Theaterarbeit*, S. 343.

93 Ebd.

Das Dispositiv fotografischer Reproduzierbarkeit wird zu einem integralen Bestandteil des Theaterstücks und seiner Erarbeitung: »Die Wirklichkeit auf der Bühne kann nur fotografisch kontrolliert werden.«⁹⁴ Damit eröffnet sich ein neuer Blick auf das Theater. Dieser Blick, der zwischen Detail und Ganzem wie auch zwischen unterschiedlichen Inszenierungsformen kritische Vergleiche herzustellen vermag, setzt stets einen zweiten, überprüfenden, fotografischen Blick voraus.

1.3 Dezentrierung als Aufbauprinzip

Die Doppelung des Sehens ist keine bloße Phrase, sondern prägend für die Denkfigur des Modells und seines Formats. Denn *Aufbau einer Rolle* zeichnet sich durch eine Serie von Doppelungen, Teilungen und Dezentrierungen aus, die von der Handlung des Stückes ausgehend bis in die Struktur des Theatermodells reichen. Ihren Ausgang nimmt diese Idee in der Dezentrierung, die das kopernikanische Weltmodell vornimmt. Die Figur des Salviati in Galileis *Discorsi* formuliert dies in einem grundsätzlichen Zweifel an der Möglichkeit eines Mittelpunkts: »Ich könnte mit gutem Grund hier die Streitfrage aufwerfen, ob ein solcher Mittelpunkt in der Natur überhaupt vorhanden ist.«⁹⁵ Statt eines Zentrums gibt es nun eine Vielzahl möglicher Zentrierungen und dadurch neue Organisations- und Anordnungsmöglichkeiten. Diese Idee wird im *Galilei* aufgegriffen: »Das Weltall hat aber über Nacht seinen Mittelpunkt verloren, und am Morgen hatte es deren unzählige. So daß jetzt jeder als Mittelpunkt angesehen wird und keiner. Denn da ist viel Platz plötzlich.« (BFA 5, 191–192)

Das Modellbuch füllt diesen Platz eines verlustig gegangenen Mittelpunkts neu aus. Es bearbeitet die Frage, inwieweit ein solch dezentriertes Weltmodell auf der Ebene des Theaters mit einer Vorstellung von Dezentrierungen vereinbar sei. Hans-Thies Lehmann hat in diesem Sinne von einer »Dramaturgie der Dezentrierung« in der ersten Fassung des *Galilei* gesprochen, die in der amerikanischen zu einer Zentrierung auf Galilei und sein Versagen führe.⁹⁶ Gemeinhin wird mit den vorgenommenen Bearbeitungen des Stückes in der zweiten Fassung eine Tendenz konstatiert, durch welche die Widersprüche der Galilei-Figur und ihre Komplexität zugunsten einer einseitigeren Verurteilung ihres Handelns aufgelöst werden.⁹⁷ Diese Argumentation ist berechtigt. Sie berücksichtigt jedoch nicht, wie diese Änderungen und Einschränkungen im Modellbuch verankert werden und als Format wieder auftauchen.

Das *Galilei*-Modell löst eine klare Zentrierung schrittweise auf und führt auf mehreren Ebenen Doppelungen ein. Bereits die Teilung von Stücktext und Aufführungs-

94 Berlau: »Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate«, S. 283.

95 Galilei: »Dialog über die Weltsysteme«, S. 199.

96 Hans-Thies Lehmann: »Brechts *Galilei*«. In: Lehmann, Hans-Thies: *Brecht lesen*. Berlin 2016, S. 203–221, hier S. 216.

97 Vgl. Gert Sautermeister: »Zweifelskunst, abgebrochene Dialektik, blinde Stellen: *Leben des Galilei* (3. Fassung, 1955)«. In: Walter Hinderer (Hg.): *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1984, S. 125–161, hier S. 142 f.

modell führt zu einem solchen Moment der Verzweigung, welche für die Dokumentation des Rollenaufbaus zentral ist. So wird in der »Beschreibung des Laughtonschen Galileo Galilei« (BFA 25, 9) eine gedoppelte Konstellation vorgeführt, in welcher Schauspieler und Rolle stets auf Distanz gehalten werden. Denn es gehört zur Anlage der von Brecht geforderten Schauspielkunst, dass diese Doppelung auf der Ebene der Schauspielenden ausgespielt werden soll, wie er im *Kleinen Organon* bemerkt:

Dies, daß der Schauspieler in zweifacher Gestalt auf der Bühne steht, als Laughton und als Galilei, daß der zeigende Laughton nicht verschwindet in dem gezeigten Galilei, was dieser Spielweise auch den Namen »die epische« gegeben hat, bedeutet schließlich nicht mehr, als daß der wirkliche, der profane Vorgang nicht mehr verschleiert wird – steht doch auf der Bühne tatsächlich Laughton und zeigt, wie er sich den Galilei denkt. Schon indem es ihn bewunderte, vergäße das Publikum natürlich Laughton nicht, auch wenn er die restlose Verwandlung versuchte, aber es ginge dann doch seiner Meinungen und Empfindungen verlustig, welche vollkommen in der Figur aufgegangen wären. Er hätte ihre Meinungen und Empfindungen zu seinen eigenen gemacht, so daß also tatsächlich nur ein einziges Muster derselben herauskäme: Er würde es zu dem unsrigen machen. Um diese Verkümmern zu verhüten, muß er auch den Akt des Zeigens zu einem künstlerischen machen. (BFA 23, 83–84)

Aus dieser Perspektive wird deutlich, dass der Charakterschauspieler Charles Laughton für Brecht kein Hindernis darstellt, sondern die Möglichkeit des künstlerischen Zeigens noch verstärkt, weil in seinem Spiel das Publikum stets an die Gegenwart des berühmten Briten gemahnt bleibe. Das »doppelte Zeigen« (BFA 22.1, 126), das Brecht – zutiefst fasziniert von der Aufführungspraxis des chinesischen Schauspielers Mei Lanfang – verlangt, markiert eine Praxis, welche in der Doppelung von Figur und Schauspielendem stets die Bildung einer Einheit, eines Zentrums und eines »einzig[e]n Muster[s]« zu unterbinden versucht.

Doch inwieweit bietet das Modellbuch des *Galilei* nun mehr als ein einziges Muster? Zunächst fällt hierbei der Blick auf den Text selbst. Brecht und Laughton arbeiten zu zweit am Text. Laughtons »Mitarbeit an der Umformung des Stück[s]« (BFA 25, 10) hebt bereits die eindeutige Zuschreibung von Autorschaft aus. Denn die Zusammenarbeit von Brecht und Laughton umfasst tiefgehende Eingriffe am Text sowie dessen Übersetzung:

Wir trafen uns zur Arbeit für gewöhnlich in L.s großem Haus über dem Pazifischen Ozean, da die Kataloge der Synonyme zu schwer zum Herumschleppen waren. Er gebrauchte diese Folianten viel und mit unermüdlicher Geduld und fischte dazu noch Texte der verschiedensten Literaturen heraus, um diesen oder jenen Gestus oder eine besondere Sprachform zu studieren, den Äsop, die Bibel, Molière, den Shakespeare. [...] Dies waren Übungen, und er verfolgte sie mitunter in mannigfache Richtungen, sie seinem übrigen Werk einverleibend. (BFA 25, 11)

Hatte Brecht bereits 1936 – während der Arbeit an der ersten Fassung – Quellen und Zeugnisse zum Leben Galileis intensiv studiert, so wiederholt sich dieser Prozess in der gemeinsamen Arbeit mit Laughton:

Für eine beträchtliche Zeitspanne sammelten wir alles in unserer Arbeit. Sprachen wir über Gartenbaukunst, so schweiften wir eigentlich nur ab von irgendeiner Szene des ›Galilei‹; suchten wir in einem New Yorker Museum technische Zeichnungen des Leonardo für die Projektionen der Hintergründe in der ›Galilei‹-Aufführung, so schweiften wir ab zu der Grafik des Hokusai. L., konnte ich bemerken, erlaubte dem Stoff nur, ihn zu streifen. Die Pakete mit Büchern, die er immerfort bestellte, machten ihn nicht zum Bücherwurm. Er suchte beharrlich nach dem Äußereren: nicht nach der Physik, sondern nach der Verhaltensweise der Physiker. Es galt, ein Stück Theater aufzubauen, etwas Leichtes, Äusserliches. (BFA 25, 13)

Das Insistieren auf der Leichtigkeit, als Kontrast zum gewichtigen Materialaufwand, wird durch die Atombombenabwürfe in Hiroshima und Nagasaki jedoch in ein neues Licht gerückt: »Von heute auf morgen las sich die Biographie des Begründers der neuen Physik anders. Der infernalische Effekt der Großen Bombe stellte den Konflikt des Galilei mit der Obrigkeit seiner Zeit in ein neues, schärferes Licht.« (BFA 24, 241) Gerade diese unterschiedlichen Arbeits- und Bedeutungsschichten des Materials, seine Anpassung an unterschiedliche Kontexte, bilden den Ausgangspunkt des Modells.

Doch die Dezentrierung des Stückes und seines Stoffes bezieht sich im Wesentlichen auf den ›Aufbau‹ von *Aufbau einer Rolle*. Im *Kleinen Organon* spricht Brecht davon, dass »Aufbauakte« nur zu zweit funktionieren: »Und das Lernen des Schauspielers muß zusammen mit dem Lernen der anderen Schauspieler, sein Aufbau der Figur mit dem Aufbau der anderen Figuren vorgenommen werden. Denn die kleinste gesellschaftliche Einheit ist nicht der Mensch, sondern zwei Menschen. Auch im Leben bauen wir uns gegenseitig auf.« (BFA 23, 88) Dieser kollektive Aufbau ist im Modellbuch durch eine Doppelung des Rollenaufbaus im Kontext zweier Aufführungssituationen reflektiert. Laughtons Galilei wird neben der Aufführung im Coronet Theatre, von welcher der Großteil der Beobachtungen und Notate stammt, durch Fotografien der New Yorker Inszenierung ergänzt, in welcher Laughton mit Bart auftritt, wodurch eine sichtbare Differenz in die Aufnahmen eingefügt wird:

L. spielte in der kalifornischen ohne, in der New Yorker Aufführung mit Bart. Diese Reihenfolge bedeutet nichts, und es fanden darüber keine gründlichen Diskussionen statt. In derlei kann der Wunsch nach Abwechslung entscheiden. Gleichwohl ändert sich dadurch natürlich die Figur. Wie dem Stückschreiber Zuschauer der New Yorker Aufführung berichteten und wie ein Blick auf die Bilder bezeugt, spielt L. etwas anders. Aber alles, was entscheidet, blieb, und man kann das Experiment als Beispiel dafür nehmen, wie groß doch der Spielraum ist, der dem ›Persönlichen‹ gelassen ist. (BFA 25, 67–68)

Das Modell lässt Notwendigkeiten und Möglichkeiten hervortreten. Abweichungen und Gestaltungsfreiheiten werden registriert, ohne dass sie die grundlegende Anordnung des Stückes, das Modell selbst, sprengen. Wo Brecht bereits beim Schauspieler eine stete Differenz von Person und Figur präsent wissen will, so eröffnet auch das Modell Differenzen zwischen Inszenierungen. Aus dieser Perspektive erscheint das zentrale Kriterium des Modells nicht die Fixierung eines Ideals, sondern die Organisation von stabilen Elementen und möglichen Änderungen, die sich gerade in der Verdoppelung dokumentieren lassen.

Dieser Punkt prägt das Format von *Aufbau einer Rolle* auf einer weiteren, letzten Ebene. Neben dem Theatertext und dem Heft mit Charles Laughtons Interpretation des Galilei beinhaltet das Modellbuch auch die Darbietung von Ernst Busch im Rahmen der Neuinszenierung am Berliner Ensemble 1955/56. Hanns Eisler skizziert darin das Bild der Zusammenarbeit von Brecht mit Busch in einen eklatanten Kontrast zu derjenigen mit Laughton. Denn »Busch ist ein norddeutscher Arbeiter, ein Puritaner, kein Genußmensch wie Laughton. Busch ißt wie ein Heizer, der seine Maschine heizt und kennt eigentlich nichts anderes, als seine Arbeit. Aber da setzt bei Busch Genuß ein.«⁹⁸ Die kalifornische Gartenszenerie am Meer wird der norddeutschen Kraftmaschinerie gegenübergestellt.

Diese Differenz wirkt jedoch als produktives Moment des Modells. Denn Busch nimmt, ähnlich wie Laughton, das Studium der Materialien überaus ernst und folgt einer grundlegenden Arbeitsanforderung Brechts an die »Schauspielkunst«, in welcher das »Sammeln von Material in größerem Umfang als bisher [...] unerlässlich ist« (BFA 22.2, 651). Die Abweichung erschließt sich jedoch in der Art und Weise, wie dieses Wissen organisiert wird:

Busch bereitete sich auf die Rolle des Galilei gründlich vor. Er las Bücher über klassische und moderne Astronomie und Physik und bewies Brecht und mir natürlich sofort, daß wir von Astronomie überhaupt keine Ahnung hätten. Brecht ließ sich den Galilei von einem Assistenten von Nils Bohr durchsehen. Aber das half Brecht Busch gegenüber nichts, da stimmte etwas nicht mit den Jupiter-Monden und die Umdrehung der Erde um die Sonne, die der Knabe vollführte, war auch nicht in Ordnung. Nicht ohne Rührung erinnere ich mich, wie oft Proben in Streitgespräche zwischen Brecht und Busch ausarteten. In diesen Diskussionen, und das zeigt den guten Instinkt Buschs, nahm er bereits die dozierende Haltung Galileis an, und es wurde ihm zur natürlichsten Sache von der Welt, über Astronomie zu debattieren und Termini der Physik und Astronomie gehörten nun zu seiner Alltagssprache. In dieser Zeit veränderte er auch Haltungen und Gesten. Er arbeitete in seiner Freizeit. Seine Freunde hatten es in diesen Monaten nicht immer leicht.⁹⁹

98 Hanns Eisler: »Aufbau einer Rolle. Buschs Galilei«. In: Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Aufbau einer Rolle*. Mappe: Buschs Galilei. Berlin 1962, S. 1–38, hier S. 11.

99 Ebd.

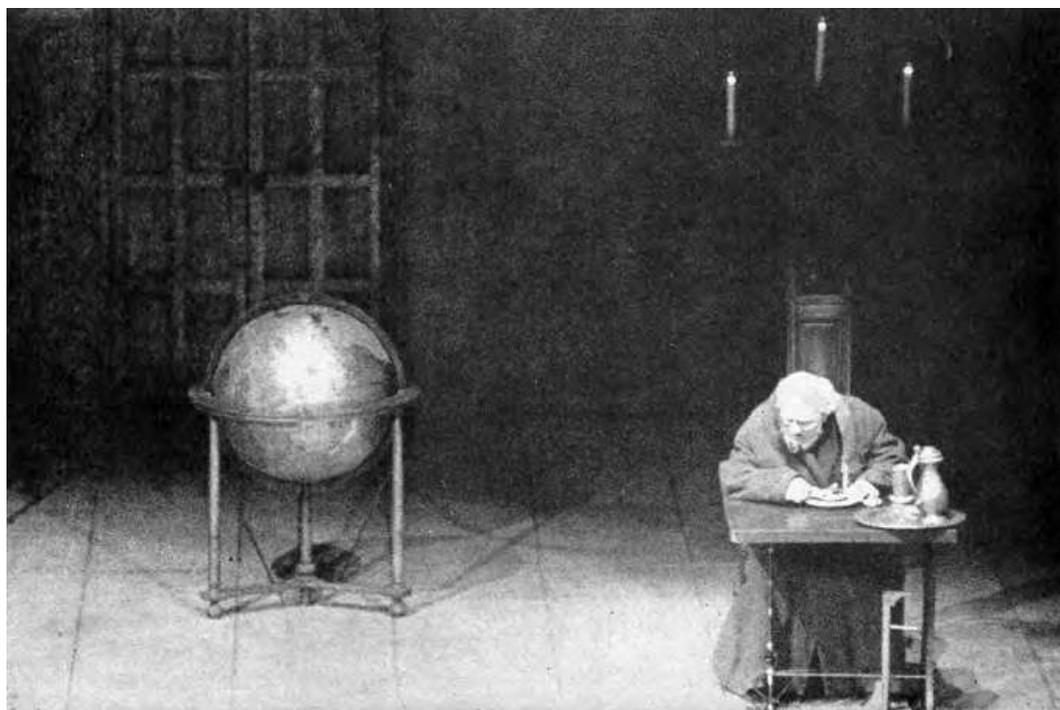


Abb. 15 Ernst Busch in der Schlusszene. Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Aufbau einer Rolle*. Mappe: Buschs Galilei. Berlin 1962, S. 37.

Während Brechts Beziehung zu Laughton in Form einer freundschaftlichen Zusammenarbeit ihre Dynamik entfaltet, erscheint das Verhältnis zu Busch im Modus der agonalen Überbietung und Konkurrenzierung. Dem flexiblen Dialog steht das produktive Streitgespräch gegenüber. Tatsächlich zeichnen auch die Tonaufnahmen der Proben das Bild wiederholter Uneinigkeiten und Auseinandersetzungen im Modus des »Zweikampf[s]«¹⁰⁰, weil Busch sich etwa der negativen Figurenzeichnung Galileis widersetzt.¹⁰¹ Brecht wiederum steht der Lehrhaftigkeit von Busch kritisch gegenüber.¹⁰²

In diesem Sinne wird durch das Format von *Aufbau einer Rolle* und die doppelte Dokumentation des Rollenaufbaus von Laughton und Busch eine komplexere Modellierung vorgenommen. Das Modell besitzt kein klares Zentrum mehr, sondern entwickelt unterschiedliche Aufbaumöglichkeiten, um diese auf einen gemeinsamen Rahmen zu verpflichten. Dafür spricht auch, dass Brecht sich im Mai 1956 an Bruno Henschel wendet, um, aufgrund der verschobenen Proben des *Galilei*, eine Verzögerung des Modellbuchs anzukündigen: »Es war geplant, das Modellbuch zu ergänzen mit Beschreibungen und Fotos des Galilei von Ernst Busch. Das Buch würde zweifellos dadurch sehr viel wertvoller werden. Man wird sehen, wie zwei bedeutende Schauspieler dieselbe Rolle ganz individuell aufbauen.« (BFA 30, 452) Denn Busch ist

100 Bertolt Brecht: *Brecht probt Galilei 1955/56*. Hg. von Stephan Suschke. Berlin 2020, S. 33.

101 Zimmermann: »Leben des Galilei«, S. 41.

102 Vgl. Werner Hecht: »Brecht probiert ›Leben des Galilei‹«. In: Hecht, Werner: *Brecht. Vielseitige Betrachtungen*. Berlin 1978, S. 206–214, hier S. 208.

nicht trotz, sondern gerade wegen seiner Streitlust für die Rolle geeignet, wie Brecht festhält: »So, wenn er [Busch, L. K.] spricht, lehrt, sich nur äußert, ist es nie, daß er *weiß*, daß er schon Erdachtes wiederholt, er fördert es immer erst hervor oder überprüft Gedachtes zumindest, *wenn* er es wiederholt.« (BFA 24, 252) Die Wiederholung und Überprüfung als Grundoperation der Modellbildung ist hier von der Ebene der Fotografie auf die Ebene des schauspielerischen Aufbaus transponiert. Das Modell entsteht nicht aus der Betrachtung *eines* Stücktextes, *eines* Schauspielers oder *einer* Inszenierung, sondern aus den Differenzen zwischen unterschiedlichen Fassungen, Schauspielern und Aufführungssituationen, die ein ausgekoppeltes Zentrum als verbindende Schnittstelle des Modells entwerfen.

2 Kalkül und Zerfall im *Antigonemodell* 1948

»Berlin. April 1945. Tagesanbruch.« (BFA 25, 85) Auf einer über der Bühne aufgehängten Schrifftafel sind diese Angaben die ersten Impressionen, die das Publikum am Schauspielhaus in Chur am 15. Februar 1948 erfährt, als es sich der Brecht'schen Inszenierung der *Antigone von Sophokles* aussetzt.¹⁰³ Antigone, Tochter des Ödipus, tritt in den Wirren der deutschen Kriegstrümmer auf. Zwei Schwestern erleben die Hinrichtung ihres desertierten Bruders. Sogleich wird die Fassade der Berliner Szenerie abgebaut. Der Blick fällt auf ein minimalistisches Spielfeld, in welchem die Handlung ins antike Theben verschoben wird. Antigone, die den Leichnam ihres Bruders Polyneikes gegen die Weisung des Königs (und ihres Onkels) Kreon zu begraben trachtet, wird darin ebenso ihr Leben verlieren wie Theben als politische Ordnung und damit Kreons Herrschaft zerfallen wird. Die antiken Trümmer Thebens schließen an den Ausgangspunkt des Stückes, die Kriegsrüinen der jüngsten Vergangenheit, an.

Räumlich wie thematisch werden überdeutliche Parallelen aufgezeigt, entlang derer Brecht eine »gewisse Aktualität« des Stoffes hervorzurufen trachtet und »Analogien zur Gegenwart« zieht (BFA 25, 85). Jedoch ist Brechts Bearbeitung der *Antigone* mehr als eine bloße Aktualisierung des antiken Dramas, sondern eine Auseinandersetzung mit dem Nachleben des Stückes selbst und seinen Bearbeitungen. Dies spiegelt sich bereits im umständlichen Titel des Stückes wider: *Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Bertolt Brecht*. Die eigene Bearbeitung wird in einer Überlieferungslinie situiert.¹⁰⁴ Im Zuge der *Antigone*-Bearbeitung entsteht erstmals mit dem *Antigonemodell* 1948 ein Modellbuch, welches diese Verbindungen verschiedener Texte, Zeiten und Orte – ihre Verkettungen, Neuerungen und Abhängigkeiten – nicht nur dokumentiert, sondern diese auch als publiziertes Buch öffentlich werden lässt. Das *Antigonemodell* 1948 erscheint 1949 in der Reihe der *Versuche* im Gebrüder Weiss Verlag und wird 1955 in der Reihe der »Modellbücher des Berliner Ensembles« als erstes Modellbuch von Ruth Berlau neu herausgegeben.

Brechts *Antigone des Sophokles* wie auch das *Antigonemodell* 1948, das Brecht zusammen mit dem Bühnenbildner Caspar Neher und Ruth Berlau in den Monaten nach der Uraufführung vom 15. Februar 1948 erarbeitet, finden wenig Anklang.¹⁰⁵ Jedoch wird erstmals das Format des Modellbuchs nicht nur als Probepaxis, sondern als Publikationsform eingesetzt. Wie Ruth Berlau berichtet, entwickelt sich entlang der *Antigone* der Gedanke, dass »ein richtiges, gedrucktes Modellbuch mit Text und Fotos

103 Dieses Kapitel ist eine Fortführung von Überlegungen zum *Antigonemodell*, die ich im Rahmen eines Aufsatzes entwickelt hatte: Lucas Knierzinger: »Nachleben und Dokumentation. *Antigone* als Modellbuch bei Bertolt Brecht«. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 66 (2023), S. 211–240.

104 Martin Revermann: »Brecht and Greek Tragedy. Re-thinking the Dialectics of Utilising the Tradition of Theatre«. In: *German Life and Letters* 69 (2016), H. 2, S. 213–232, hier S. 229.

105 Es werden kaum über 400 Exemplare des Modells verkauft. Werner Hecht: »Vom Weibsteufel zur Mutter Courage. Die künstlerische Entwicklung«. In: Hecht, Werner: *Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2000, S. 137–238, hier S. 194.

und Anmerkungen«¹⁰⁶ entstehen soll. Die *Antigone* in Chur fungiert für Brecht als »preview«¹⁰⁷, als Experimentierfeld für Zukünftiges, in dem auch die Möglichkeiten des Modellbuchs ausgehandelt werden.

Nach der Rückkehr nach Europa 1947, während in New York Charles Laughton noch den *Galilei* gibt und Ruth Berlau der Vorführung fotografierend beiwohnt, sucht Brecht eifrig nach Möglichkeiten für ein neues Theaterprojekt. Seine Hoffnung, am Schauspielhaus in Zürich Fuß zu fassen, wird schnell enttäuscht. Doch trifft er hier Hans Curjel, den er aus seiner Berliner Zeit an der Krolloper kennt und der nun die Intendanz am Schauspielhaus in Chur innehat.¹⁰⁸ Curjel pflegt dort, im Gegensatz zum eher gesetzteren Zürcher Programm, eine experimentellere Ausrichtung und so wird schnell an einem gemeinsamen Plan für eine Aufführung geschmiedet. Das geplante Modellbuch stellt in dieser Situation ein Hilfsmittel dar, das die Aufführung in der abgelegenen Kantonshauptstadt Graubündens mit Reichweite und Aufmerksamkeit versehen soll. Denn Brecht beabsichtigt, aus der Churer Aufführung heraus ein Tourneetheater zu bilden und den Wirkungsradius auszuweiten.¹⁰⁹ Eine Absicht, die das Modellbuch als Arbeitsmaterial für andere Theater zu unterstützen verspricht.

Diese Hoffnungen zerstreuen sich jedoch bald.¹¹⁰ Übrig bleibt ein Modellbuch, das durch eine materialreiche und ausgestaltete Dokumentation ein Kalkül des Nachlebens erkennbar werden lässt. Nicht nur werden Fotografien und Probeskizzen in das Modell aufgenommen, Anweisungen genereller wie auch spezifischer Art integriert und der größere Aufführungsrahmen nachgezeichnet, sondern es werden auch dialogische Passagen eingefügt, die auf artifizielle Weise Rückfragen und Unstimmigkeiten in das Modell einfügen:

Frage: Erfordert das alte Gedicht mit seinem riesigen Thema nicht eine gewichtigere Darstellung?

Antwort: Es erfordert die allerleichteste. Bei aller Bestimmtheit des Einzelnen sollte sie im Ganzen etwas Fliegendes haben. Die Darsteller sollten etwas von der Mühelosigkeit zeigen, welche gute Akrobaten durch harte Arbeit erwerben. Gerade die Trennung der Teile kann bewirken, daß die Handlung immer fortgeht. Die große Linie sei eine dünne Linie. (BFA 25, 130)

Damit liefert das Modell in seinen dialogischen Passagen eine Theaterdidaktik in Miniatur: Dem schweren Stoff soll mit Leichtigkeit begegnet werden, doch die für diese Leichtigkeit notwendige »harte Arbeit« soll durch entsprechendes Arbeitsmaterial und

106 Berlau: »Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate«, S. 212.

107 So Brecht in einem Brief vom Dezember 1947 an seinen Sohn Stefan, in dem er die *Antigone* als Vorbereitung für die später geplante Aufführung von *Mutter Courage* in Deutschland begreift (BFA 29, 440).

108 Werner Wüthrich: *Die »Antigone« des Bertolt Brecht. Eine experimentelle Theaterarbeit, Chur 1948.* Zürich 2015, S. 12.

109 Vgl. ebd., S. 26.

110 Die einzige Ausnahme bildet die Aufführung der *Antigone* in Greiz 1951.

Dokumentation reflektiert werden. Paul Rilla, der sich in einem Beitrag vom 7. März 1950 in der *Berliner Zeitung* als einer der ersten mit dem Modellbuch auseinandersetzt, erachtet es daher nicht nur als ein neuartiges »Regiebuch, wie es noch nicht da war«, sondern bemerkt: »Hier wohnt er [der Laie, L. K.] einem Produktionsprozeß bei, aus dem er erfahren kann, welche Werkvorgänge, welche genauen rationalen Überlegungen, welche genauen praktischen Erprobungen dem Bühnenausdruck zugrunde liegen.«¹¹¹ Das Modell verspricht den »genauen rationalen Überlegungen« wie auch der »genauen praktischen Erprobung«, der Verbindung von Theorie und Praxis, beiwohnen zu können.

Durchaus erkennbar ist in diesem Urteil ein Schlagwort, das im *Antigonemodell* selbst vorgeprägt wird: die »Durchrationalisierung«, welche den »leichten« Umgang mit dem »alte[n] Gedicht« ermöglichen soll (BFA 25, 74). Doch was wird unter Durchrationalisierung des antiken Stoffes verstanden und wie hängt diese mit dem Format des Modellbuchs zusammen? Brecht bringt die Durchrationalisierung als Bearbeitungsweise für das antike Schicksalskonzept der »Moirä« ein: »Die Änderungen, die mich zum Schreiben ganz neuer Partien zwangen, sind gemacht, um die griechische »Moirä« (das Schicksalhafte) herauszuschneiden; d. h., ich versuche da, zu der zugrunde liegenden Volkslegende vorzustoßen.« (BFA 29, 440) Die Frage, ob die *Antigone* als Schicksals- oder Geschichtsdrama zu lesen sei,¹¹² scheint bei Brecht mit der Absage an das Schicksalsmoment relativ eindeutig entschieden. Bereits 1933 hat er, auf die Figur des Ödipus bezogen, vom »zweifelhaften Wert jener Verzweiflung« (BFA 19, 341) gesprochen, die aus der tragischen Bezugnahme auf das Walten höherer Gewalten resultiere. Dagegen sei es bei einer präzisen und durchrationalisierten Dramaturgie möglich, dass sich »das ›Schicksal‹ sozusagen von selbst« (BFA 27, 255) laufend eliminiere. Im *Messingkauf* lautet das Urteil ähnlich, wenn undurchschaubare »Verklumpungen« auf der Bühne aufzulösen seien: »Nur durch große Anstrengungen, nur vermittelt viel Kunst können wir diese Verklumpungen menschlicher Beziehungen, welche für Menschen schicksalhafte Bedeutung haben, auflösen, können wir ›das Schicksal‹ klären in ein Geflecht von Verhaltensarten zwischen Mensch und Mensch.« (BFA 22.2, 735)

Auf diese Weise zielt das Stück auf eine neue Zusammensetzung von Gründen und Wirkungen im antiken Stoff, die an keinem Punkt auf göttliche Kräfte zurückgebunden werden soll: »Von den Göttern bleibt der lokale Volkshelige, der Freudengott. Nach und nach, bei der fortschreitenden Bearbeitung der Szenen, taucht aus dem ideologischen Nebel die höchst realistische Volkslegende auf.« (BFA 27, 255) Man kann in dieser Formulierung bereits die Problematik erkennen, inwieweit die Durchrationalisierung wiederum zur Legende führt und den Mythos in veränderter Form, ganz im

111 Paul Rilla: »Bühnenstück und Bühnenmodell«. In: Werner Hecht (Hg.): *Brechts Antigone des Sophokles*. Frankfurt a. M. 1988, S. 231–235, hier S. 231.

112 Zum grundlegenden Konflikt dieser beiden Interpretationsansätze vgl. Otto Pöggeler: *Schicksal und Geschichte. Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin*. München 2004, S. 18.

Sinne einer Dialektik der Aufklärung, wieder einführt.¹¹³ Einer solch »planmäßigen Plebejisierung«¹¹⁴ hin zu einer Volkslegende unterliegt jedoch der Versuch, die Handlungszusammenhänge des Dramas neu zu begründen und auf das Feld politischer und gesellschaftlicher Fragestellungen zu verschieben.¹¹⁵

Für dieses Unterfangen ist das Modellbuch zentral. Es eröffnet Einsichten in das rationalisierende Kalkül der Aufführung. So wird auch eine Wiederaufnahme antiker Theatertechniken, besonders des Chors, für die eigene Umarbeitung profiliert: »Die hellenische Dramaturgie versucht durch gewisse Verfremdungen, besonders durch die Einschnitte für die Chöre, etwas von der Freiheit der Kalkulation zu retten, die Schiller nicht weiß, wie sicherzustellen.« (BFA 25, 75) Gemeint sind die chorischen Passagen des Stückes, die das Spiel unterbrechen und »verfremden«, wobei der Chor auch exemplarisch als zuschauendes Kollektiv während des Stückes auftritt.¹¹⁶ Doch was genau mit einer »Freiheit der Kalkulation« gemeint ist, wird erst in einer Fußnote des Modellbuchs geklärt. Dort wird ein Brief Friedrich Schillers an Goethe vom 26. Dezember 1797 angefügt.¹¹⁷ Schiller beschreibt darin den Unterschied von dramatischer und epischer Handlung: »Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst, und sie scheint gleichsam stille zu stehen.« (BFA 25, 75) Während in der dramatischen Handlung, so Schiller, der Zuschauende »streng an die sinnliche Gegenwart gefesselt« sei und »alles Zurücksehen, alles Nachdenken« unterbunden werde, erlaubt das Epische eine eigenständige Beweglichkeit: »Beweg ich mich um die Begebenheit, die mir nicht entlaufen kann, so kann ich einen ungleichen Schritt halten, ich kann nach meinem subjektiven Bedürfnis mich länger oder kürzer verweilen, kann Rückschritte machen oder Vorgriffe tun usw.« (BFA 25, 75) Dabei wird die »Freiheit der Kalkulation« zu einer Chiffre für Brechts episches Theater und besonders für die Bearbeitung der *Antigone*, die mit kalkulierten »Rückschritte[n]« und »Vorgriffe[n]« den Stoff neu auszuarbeiten bemüht ist.

Ein solch freier und kalkulierter Rückgriff liegt bereits in der Nutzung der *Antigone*-Übersetzung Friedrich Hölderlins vor. Denn Hölderlin spricht in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung vom »kalkulable[n] Gesetz der Antigonä«¹¹⁸. Er fasst darunter eine dichterische Betrachtungsweise, mit welcher »das Zusammenhängen

113 Wilfried Barner: »Durchrationalisierung« des Mythos? Zu Bertolt Brechts »Antigonemodell 1948«. In: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag*. Frankfurt a. M. 1987, S. 191–210, hier S. 204.

114 Werner Frick: »Die mythische Methode«. *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*. Tübingen 1998, S. 515.

115 Ebd., S. 534.

116 Detlev Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen 1999, S. 57.

117 Die Lektüre des Briefwechsels geht vor allem auf Georg Lukács' *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* zurück, welchen Brecht in jener Zeit liest. Vgl. BFA 27, 260.

118 Friedrich Hölderlin: »Anmerkungen zur Antigonä«. In: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 2: Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen*. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1994, S. 913–921, hier S. 913.

der selbstständigeren Teile« durch einen gemeinsamen »Rhythmus« erkenntlich wird und sich darin eine »poëtische Logik« ausbildet.¹¹⁹ Gleichzeitig wird dieses Kalkül »in Beziehung gebracht« zu dem »lebendigen Sinn, der nicht berechnet werden kann.«¹²⁰ Für Rainer Nägele verbindet sich hier eine Technik der Aufführung mit einem Ereignischarakter, einem Sprung, der in dieser Verbindung von wiederholbaren Herstellungsmechanismen und performativer Singularität ein zentrales Moment von Brechts Modelldenken referiert.¹²¹ Die Frage, wie diese beiden Seiten, Technik und Ereignis, zusammenhängen, führt bei Hölderlin zum Moment der Brechung, der Unterbrechung des »Rhythmus« in der Zäsur.¹²² Im *Antigonemodell* wird auf diesen Gedanken angespielt, wenn der Rhythmus der Verse mit einer Brechung – analog der »Verwendung der Synkope im Jazz« – einhergeht, »wodurch etwas Widersprüchliches in den Versfluß kommt«, aber sich dennoch die »Regularität gegen das Unregelmäßige durchsetzt« (BFA 25, 124). Was im Kalkül der *Antigone* zur Debatte steht und bis in Brechts *Antigonemodell* hineinwirkt, ist die organisierte Taktung von Zeiten, Perspektiven und Semantiken, welche Abweichungen, Brechungen, Freiheiten und ereignishaft Erfahrungen zulassen, ohne dass das Stück regellos zerfällt.¹²³

Diesem rationalisierenden und eigensinnigen Kalkül des *Antigonemodells* gehe ich im Folgenden nach. Berücksichtigt werden muss dabei Brechts distinkte Lesart des Dramas, in welcher Antigone als Teil der Oberschicht Thebens eine gewisse Mitschuld am Kriegsgeschehen zugesprochen wird.¹²⁴ Damit opponiert Brecht mit seiner Auslegung gegen jene Interpretationen, welche die Figur der Antigone vor allem auf das Moment des Widerstands hin ausdeuten.¹²⁵ Dagegen hält er fest: »[D]ie große Figur des Widerstands im antiken Drama repräsentiert nicht die Kämpfer des deutschen Widerstands« (BFA 25, 74). Eine Eintragung vom 5. Januar 1948 aus dem *Arbeitsjournal*, die noch vor Probebeginn entsteht, verdeutlicht Brechts Absicht:

119 Ebd.

120 Friedrich Hölderlin: »Anmerkungen zum Oedipus«. In: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 2: Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen*. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1994, S. 849–857, hier S. 849.

121 Rainer Nägele: *Hölderlins Kritik der poetischen Vernunft*. Basel 2005, S. 147–148.

122 Besondere Bedeutung erhält hierbei das Motiv des »Gegenrhythmus« durch die Zäsur. Vgl. Samuel Weber: »Zäsur als Unterbindung. Einige vorläufige Bemerkungen zu Hölderlins »Anmerkungen«. In: Jörn Etzold, Moritz Hannemann (Hg.): *rhythmos. Formen des Unbeständigen nach Hölderlin*. Paderborn 2016, S. 39–62, hier S. 50–54.

123 Vgl. Therese Augst: *Tragic effects. Ethics and Tragedy in the age of Translation*. Columbus 2012, S. 205.

124 »Antigones Tat kann nur mehr darin bestehen, dem Feind zu helfen, was ihre moralische Kontribution ausmacht; auch sie hatte allzulange vom Brot gegessen, das im Dunkeln gebacken wird.« (BFA 27, 264)

125 Gerade vor diesem Deutungshorizont wurde die *Antigone* zu einem vielfach aufgeführten Stück im nationalsozialistischen Deutschland wie auch in Jean Anouills französischer Bearbeitung von 1944 zum Symbol des antifaschistischen Widerstands. Matthias Dreyer: *Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren*. Paderborn 2014, S. 90; Pöggeler: *Schicksal und Geschichte. Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin*, S. 12.

In der ›Antigone‹ wird nunmehr die Gewalt erklärt aus der Unzulänglichkeit. Der Krieg gegen Argos kommt von der Mißwirtschaft in Theben. Die Beraubten werden auf Raub verwiesen. Das Unternehmen übersteigt die Kräfte. Gewalttätigkeit, anstatt die Kräfte zusammenzuhalten, spaltet sie; das elementar Menschliche, zu sehr gedrückt, explodiert. Und wirft das Ganze auseinander und in die Vernichtung. (BFA 27, 261–262)

Getilgt wird in diesem Passus jegliche Form personaler Handlungsmacht. Es geht um »Gewalt«, »Krieg«, »Mißwirtschaft«, um »Beraubte« im »Raub«, um »Kräfte« und kraftzehrendes »Unternehmen«, um »Vernichtung« und Explosion, aber auch um »elementar Menschliche[s]« anstelle von Göttlichem. Hier bildet Brecht Maßstäbe aus, an denen seine Bearbeitung der *Antigone* sich orientieren soll.¹²⁶ *Antigone*, als Figur wie auch als Stück, rückt die Frage nach der »Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze« (BFA 25, 74) ins Zentrum. In dieser Engführung von Kalkül und Zerfall, von Dokumentation des Stückes und der Auflösung einer Ordnung, etabliert sich die Ausgangskonstellation des Modellbuchs. Im Folgenden werde ich diese Konstellation zunächst entlang des Bühnenraums verfolgen, den das Modellbuch aus verschiedenen Perspektiven dokumentiert. Danach wende ich mich den Erzähltechniken des Modells zu, die aus der Probepraxis und Bearbeitung heraus entstehen. Zuletzt beschäftigt mich die Frage der Deutungshoheit als eine Form des Zukunftskalküls, das innerhalb des Stückes verhandelt wird und das Nachleben des Stückes als Modell prägt.

2.1 »Es gibt keinen Vorhang«

Das *Antigonemodell 1948* platziert in seinem Titel prominent das Jahr der Aufführung. Entscheidend für die zeitliche Einbettung des antiken Stoffes sowie dessen Modellierung ist jedoch nicht nur die temporale Situierung, sondern eine räumliche Gliederung. Wie lässt sich dieser Stoff, der von Sophokles über Hölderlin bis zu Brechts Gegenwart von 1948 reicht, an einem Ort zusammenführen? Wenn das Modell zum *Galilei* vom Rollenaufbau her konzipiert ist, so ist es im Falle der *Antigone* die »Antigonebühne« (BFA 25, 84) – die Entwicklung des Bühnenbilds –, welche die Grundlage des Modells bildet und entlang von Fotografien und Skizzen dokumentiert wird.¹²⁷

Entscheidend hierfür ist die Zusammenarbeit Brechts mit dem Bühnenbildner Caspar Neher. Am 5. November 1947, in den Tagen seiner Reise von Amerika nach Europa, notiert Brecht in seinem *Arbeitsjournal*: »Mittwoch. Fahre morgens ab nach Zürich. Treffe abends *Cas.*« (BFA 27, 251) Seit ihrer gemeinsamen Jugend in Augsburg

126 Werner Frick spricht in diesem Sinne davon, dass Brecht die antike Schicksalsvorstellung der Moira durch eine »Art von marxistisch säkularisierte ›Moira‹« ersetzt. Vgl. Frick: *Die mythische Methode*, S. 551.

127 Solche Integrationen von Bühnenbildern als Teil der Inszenierungsdokumentation sind seit Beginn des 20. Jahrhunderts nachgewiesen. Vgl. Balk: *Theaterfotografie eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums*, S. 51.

kennen sich die beiden und Neher prägt während der Berliner Zeit in den 1920er Jahren – etwa bei den Aufführungen von *Mahagonny*, der *Dreigroschenoper* und *Mann ist Mann* – entscheidend die Bühnen von Brechts Stücken.¹²⁸ Von Neher erhält Brecht auch den entscheidenden Hinweis, Hölderlins Übersetzung der *Antigone* zu konsultieren, wie er am 16. Dezember in seinem Journal festhält:

Habe zwischen 30.II. und 12.I2. eine ›Antigone‹-Bearbeitung fertiggestellt, da ich mit Weigel und Cas die ›Courage‹ für Berlin vorstudieren möchte, dies in Chur, wo Curjel sitzt, tun kann, dafür aber eine zweite Rolle für die Weigel brauche. Auf Rat von Cas nehme ich die *Hölderlinsche* Übertragung, die wenig oder nicht gespielt wird, da sie für zu dunkel gilt. Ich finde schwäbische Tonfälle und gymnasiale Lateinkonstruktionen und fühle mich daheim. Auch Hegelisches ist da herum. Vermutlich ist es die Rückkehr in den deutschen Sprachgebrauch, was mich in das Unternehmen treibt. (BFA 27, 255)

Skizziert wird das günstige Zusammentreffen von Materialien, Menschen und Umständen. Die sprachliche Rückkehr ins Deutsche nach der amerikanischen Exilzeit wird akzentuiert und bis in die Wurzeln der »schwäbische[n] Tonfälle« und »gymnasiale[n] Lateinkonstruktionen« der eigenen Schulzeit verlängert.¹²⁹ Der damit sich abzeichnende Einfluss Nehers spiegelt sich im *Antigonemodell* am prominentesten im Vorwort wider. Denn dort wird die »*Neherische Antigonebühne*« zum ausführlich beschriebenen Fundament der Aufführung:

Vor einer Halbrunde von Schirmen, beklebt mit geröteten Binsen, stehen lange Bänke, auf denen die Schauspieler ihr Stichwort abwarten können. In der Mitte lassen die Schirme eine Lücke, in der die sichtbar bediente Schallplattenapparatur steht und durch welche die Schauspieler, wenn mit ihrer Rolle fertig, abgehen können. Das Spielfeld wird durch vier Pfähle gebildet, von denen die Skelette von Pferdeschädeln hängen. Im Vordergrund steht auf der linken Seite das Gerätebrett mit den Bacchusstabmasken, dem kupfernen Lorbeerkranz des Kreon, der Hirschschale und dem Weinkrug für Antigone und dem Hocker für Tiresias. Später wird Kreons Schlachtschwert von einem der Alten hier aufgehängt. Auf der rechten Seite steht das Gerüst mit der Eisenplatte, die von einem der Alten zu dem Chorlied ›Geist der Freude, der du von den Wassern‹ mit der Faust angeschlagen wird. Für das Vorspiel ist eine geweißte Wand an Drähten herabgelassen. Sie hat eine Tür und einen Wandschrank. Vor ihr stehen ein Küchentisch und zwei Stühle und rechts vorn liegt ein Sack. Über der Wand wird zu Beginn eine Tafel mit Ort- und Zeitangaben herabgelassen. Es gibt keinen Vorhang. (BFA 25, 77–78)

128 Vgl. Deutsches Theatermuseum München, Susanne de Ponte (Hg.): *Caspar Neher – Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater*. Leipzig 2006, S. 54 ff.

129 Revermann: »Brecht and Greek Tragedy. Re-thinking the Dialectics of Utilising the Tradition of Theatre«, S. 215–216.

Die Ekphrasis des Bühnenbildes zielt nicht bloß auf eine Inventarisierung, sondern eine funktionale Bestimmung der Bühnenrequisiten und ihrer Anordnung. Vom Hintergrund der Bühne – einem Halbrund von Stellwänden, welche das Geschehen abschirmen und wohin die Schauspielenden nach ihrem Auftritt abtreten – nimmt die Beschreibung ihren Ausgang und führt schrittweise bis zur Rampe, die durch keinen Vorhang gegenüber dem Publikum abgeschlossen wird.

Der offene, an dieser Stelle sprachliche Blick auf die Bühne verweist auf das grundlegende Anliegen Caspar Neher, die Sichtverhältnisse des Bühnenbildes ebenso filigran wie funktional zu gestalten.¹³⁰ Etliche seiner Bühnenentwürfe spielen mit Ordnungen des Sichtbaren – etwa der halbhohe »Nehervorhang«¹³¹, die »Neherhöhe«¹³² oder der Einsatz projizierter Zeichnungen – und sind für Brechts Theaterästhetik prägend. Neher akzentuiert auf diese Weise das Schauen im Schauspiel. Dies lässt sich, ähnlich wie im *Galilei*, durch ein Moment der Zweiteilung im Bühnenbau verfolgen, welches ein dialektisches, kontrapunktisches Element des Raumes zutage treten lässt.¹³³ Brecht adressiert dieses Element bereits im *Messingkauf*:

Es ist die Zweiteilung der Bühne, eine Anordnung, durch die vorn ein Zimmer, ein Hof, eine Arbeitsstätte halbhoch aufgebaut ist und dahinter projiziert oder gemalt eine weitere Umgebung, wechselnd mit jeder Szene oder stehend durch das ganze Stück. Dieses weitere Milieu kann auch aus dokumentarischem Material bestehen oder einem Bild oder Teppich. Eine solche Anordnung bereichert natürlich die Erzählung, und zugleich erinnert sie die Zuschauer ständig, daß der Bühnenbauer eine Bühne gebaut hat: er bekommt die Dinge anders zu sehen als außerhalb des Theaters. (BFA 22.2, 855)

Die strukturelle Anordnung durch Zweiteilung organisiert eine dem Theaterraum eigene Tiefe. Diese kann, wie bei Piscator, durch dokumentarisches Material bespielt werden, dient aber gleichzeitig dazu, die Erarbeitung des Bühnenbaus im Raum selbst präsent werden zu lassen und Momente der Differenz zu wahren.¹³⁴

130 Christine Tretow: »Geschärfter Blick« und »Innere Schau«. Grundlagen und Entwicklung der Neherischen Bühne«. In: Christine Tretow, Helmut Gier (Hg.): *Caspar Neher – Der größte Bühnenbauer unserer Zeit*. Opladen 1997, S. 36–60, hier S. 38.

131 Der »Nehervorhang«, bisweilen auch als »Brecht-Gardine« bezeichnet, verdeckt das Bühnengeschehen und Szenenwechsel nicht vollständig. Neher nimmt dabei auf Techniken der Schaubuden wie des Barocktheaters Bezug. Ebd., S. 57.

132 Unter der »Neherhöhe« wird das spezifische Zuschneiden von Requisiten verstanden, die durch ungewöhnliche Größenverhältnisse den schauspielenden Körpern spezifische Gesten und Haltungen aufzwingen. Ebd., S. 53.

133 Vana Greisenegger-Georgila: »Caspar Neher's dialektische Bühne für Brecht«. In: Michael Schwaiger (Hg.): *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Wien 2004, S. 73–95, hier S. 93.

134 Christine Tretow: *Caspar Neher – Graue Eminenz hinter der Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters. Eine Werkbiographie*. Trier 2003, S. 137.

Wo lässt sich diese Zweiteilung in der Antigonebühne wiederfinden? Zunächst bedingt die Einteilung des Stücks in das von Brecht eigens verfasste Vorspiel und die Haupthandlung – von Berlin und Theben – eine zweigeteilte Strukturierung des Raumes. Das Vorspiel in Berlin ist durch eine eingezogene Wand von dem dahinterliegenden Spielfeld des antiken Dramas abgetrennt. Diese Teilung wird durch den während des Stückes stattfindenden Abbau der Berliner Frontfassade offengelegt, da dieser Vorgang von keinem Vorhang verdeckt wird. Die Arbeit des Bühnen(um)baus wird gezeigt. Auch die darauffolgende Handlung in Theben wird erneut über eine Zweiteilung der Bühne organisiert. Aufgeteilt in ein Spielfeld, innerhalb dessen die Dramenhandlung stattfindet, und einen dem Publikum sichtbaren Außenbereich, in welchem die Schauspielenden auf ihre Einsätze warten, strukturiert die Bühne zwei distinkte Zonen.

Das *Antigonemodell* reflektiert diese Konzeption des Bühnenbilds in der medialen und organisatorischen Machart seiner Dokumentation. Hierfür wird die Bühne im Modellbuch zunächst zum Bild. Caspar Neher selbst hatte das Konzept des Bühnenbildes in seiner begrifflichen Komposition auf die Wechselwirkung von »Raum« und »Fläche«, von Bühne und Bild verpflichtet: »In der Wechselwirkung von Raum und Fläche, das heißt durch eine bewusste Trennung der beiden Begriffe, kommt das ursprünglich etwas verschwommene Wort ›Bühnenbild‹ zu seiner eigentlichen Bedeutung.«¹³⁵ Diese Wechselwirkung entsteht durch bewusste Trennung und Steuerung der beiden Bereiche, die damit nicht ineinanderaufgehen, aber auch nicht unabhängig voneinander bleiben. Dieser Gedanke ist insofern von Bedeutung, weil er für Neher mit der Frage verbunden ist, wie der Eindruck eines Bühnenbildes gespeichert und konserviert werden kann: »Das überlieferte Material, wie Bilder, Stiche, Photographien, kann niemals vollständig die Aufführungen früherer Epochen widerspiegeln.«¹³⁶ Das Bühnenbild stellt sich damit als ein Problem der Dokumentierbarkeit und des archivierbaren Bilds einer Bühne dar.

Durch die Sammlung von Fotografien, Skizzen und Beschreibungen wird die Erarbeitung der Bühne im Modellbuch nachgezeichnet und dieses Problem verhandelt. Unter dem Bildmaterial finden sich etwa die typischen Szenenskizzen Nehers, mit welchen entscheidende Augenblicke der Handlung in einem flüssigen Aquarellduktus entworfen werden (Abb. 16). Flüssig ist dabei nicht nur der Duktus, sondern auch der Fluss der Ideen, der sich fortlaufend zwischen der Hand Nehers und Brechts Vorstellungen entwickelt.¹³⁷ Änderungen und Anpassungen bei der Übertragung in den Bühnenraum werden dynamisch und situativ vorgenommen.¹³⁸ Während der Arbeit

135 Caspar Neher: »Das Bühnenbild«. In: Gottfried von Einem, Siegfried Melchinger (Hg.): *Caspar Neher. Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert*. Hannover 1966, S. 166–167, hier S. 166.

136 Ebd., S. 167.

137 Ruth Berlau berichtet: »Neher saß mit einem Block da, nicht sehr groß, und zeichnete, während Brecht erzählte und Vorstellungen über die Inszenierung entwickelte. Am Schluß übergab Neher einen Packen Skizzen mit Arrangements, Haltungen, Gesten, Dekorationsentwürfen, Kostümen und so weiter. Beim Inszenieren kam Brecht leichter voran, wenn er Nehers ›Protokolle‹ – ich sage es in Anführungszeichen, weil Neher ja viele eigene Ideen einbrachte – als Erinnerungshilfen vor sich hatte.« Berlau: »Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate«, S. 209–210.

138 Vgl. Greisenegger-Georgila: »Caspar Nehers dialektische Bühne für Brecht«, S. 93–94.



Abb.16 Szenenskizze von Caspar Neher. Brecht/Neher (Hg.): *Antigonemodell* 1948. Regiiert von Ruth Berlau. Berlin 1949, S. 103.

am *Galilei* mit Charles Laughton hatte Brecht exakt diese Form der Szenenskizzen, »wie sie Caspar Neher zu machen pflegte« (BFA 25, 13), und die damit verbundene Arbeitsweise sehlichst vermisst. Mit der *Antigone* kann diese, als »delikates kleines Kunstwerk« (BFA 22.2, 853) gelobte Entwurfsform wieder in die Theaterpraxis eingeführt werden.

Die Skizzen sind im Falle des *Antigonemodells* beinahe ohne jegliche räumliche Tiefe und bleiben auf die Figurengruppierungen konzentriert. Sie werden ergänzt durch gezeichnete Entwürfe des Bühnenraums, vom planen Grundriss (Abb. 17) bis zur Frontalansicht der Bühne aus der Perspektive des Publikums. Auf diese Weise tritt der Bühnenraum nicht als fixierter Rahmen, sondern als konstruierter Gegenstand entlang unterschiedlicher Entwurfspraktiken zutage. Dies ist insofern von Belang, weil Neher keineswegs eine genaue Reproduzierbarkeit der Bühne anstrebt, sondern das Zusammenspiel von Bühnenraum und Figur – den »Mensch in der Scene« – ins Zentrum rückt: »Das Gleichgewicht dieses Grundrisses immer wieder herzustellen, ist eine der Hauptaufgaben des Bühnenmalers. Ich meine damit nicht den Grundriß der Scene, sondern den Grundriß der Personen in der jeweiligen Scene. Den richtigen Standpunkt zu fixieren, sollte eine der Hauptaufgaben sein.«¹³⁹ Die Raumordnung und die Anordnung der Figuren bedingen sich gegenseitig.

139 Caspar Neher: »Der Mensch auf der Scene«. In: Gottfried von Einem, Siegfried Melchinger (Hg.): *Caspar Neher. Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert*. Hannover 1966, S. 168–171, hier S. 171.

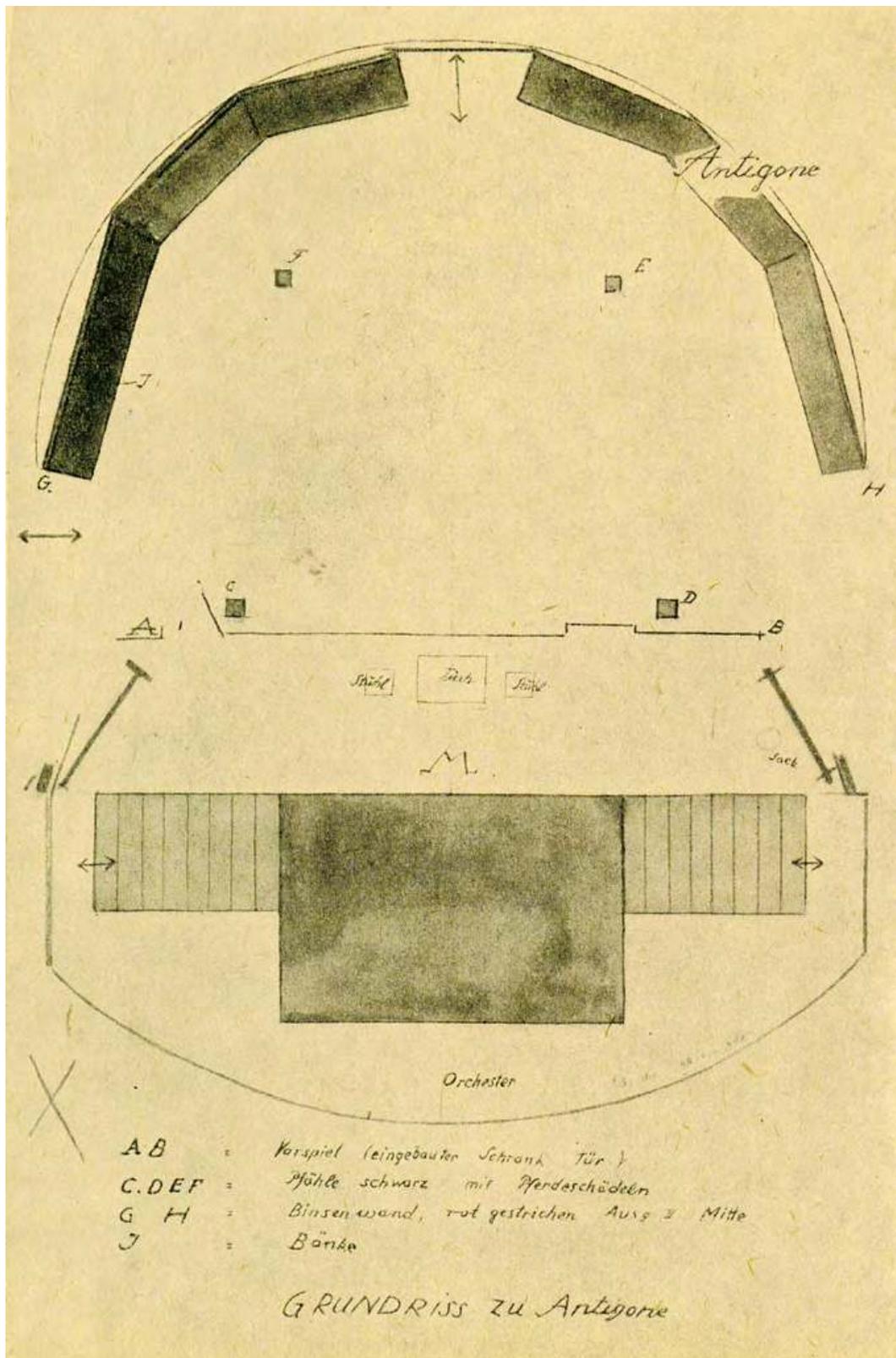


Abb.17 Grundriss zu *Antigone* von Caspar Neher. Brecht/Neher (Hg.): *Antigonemodell* 1948. Redigiert von Ruth Berlau. Berlin 1949, S.103.

Dieser Gedanke führt Neher und Brecht dazu, im *Antigonemodell* die Entwicklung der Bühne und ihrer Figuren über verschiedene Entwürfe hinweg zu dokumentieren. Hierfür werden unterschiedliche Bühnenkonzepte, die als Entwicklungsstadien aneinandergereiht werden, eingebracht und als Teil der Ausarbeitung des Stückes situiert:

Es gab eine erste und zweite Konzeption der Bühne. In der ersten bildeten die Bänke der Schauspieler sozusagen den Ort des alten Gedichts. Der Schirm hinter ihnen bestand aus oxsenblutfarbenen Blachen, die an Segel und Zelte erinnerten, und die Pfähle mit den Pferdekopfskeletten standen dazwischen. Das Spielfeld sollte lediglich grell beleuchtet und durch niedere Fähnchen markiert werden. Die säkularisierte Fassung wäre so vom alten Gedicht sichtbar getrennt gewesen. Die Konzeption erregte uns dann mehr und mehr Unbehagen, bis wir entschlossen die erneuerte Handlung ebenfalls zwischen die barbarischen Kriegskultpfähle legten. (BFA 25, 78)

Diese beiden Konzeptionen werden mit entsprechenden Skizzen des Bühnenraumes ausgestellt (Abb. 18 a u. b). Die angestrebte Opposition zu jeglicher Idealisierung des Griechentums wird mit der Emphase des Barbarismus verfolgt, welche bühnenbildnerisch durch die Erhöhung der zuletzt über dem gesamten Geschehen thronenden Pferdekopfschädel erzielt werden soll. Neher versieht sie in seiner Skizze mit der Beschriftung: »Schädel mit schwarzem Lorbeer« (BFA 25, 163). Damit verändert sich auch das Bild der Bühne. Ordnet der erste Entwurf das Bühnenarrangement von Vorder- und Hintergrund konzentrisch aneinander und erzeugt durch den erhöhten Blickwinkel eine übersichtliche Aufreihung, so wirkt der zweite Entwurf durch einen niedrigeren Blickwinkel und die Erhöhung der Pfähle sowie die seitlich verschobene Platzierung des Maskenbretts und der Alarmplatte in seinen Ebenen verschränkt. Die Pferdeschädel dominieren das Bühnenbild als über dem Geschehen thronende Requisiten.

Tatsächlich lässt sich diese Entwicklung der Bühne noch genauer verfolgen. Brecht hält am 4. Januar 1948 in seinem *Arbeitsjournal* fest: »Bei der Konstruktion des Bühnenbilds stießen Cas und ich auf ein ideologisches Moment ersten Ranges.« (BFA 27, 261) Die Pferdeköpfe materialisieren eine Idee. Diese, von Brecht und Neher eigens ausgekochten Schädel bestimmen nämlich nicht nur die Bühnenwahrnehmung, sondern gestalten den konzeptionellen Rahmen des Stückes:

Sollten wir die barbarischen Götzenpfähle mit den Pferdekopfskeletten zwischen die Bänke der Schauspieler hinten stellen, damit den barbarischen Ort des alten Gedichts angeben, den die Schauspieler dann verlassen, um zu spielen (die entgötzte Fassung)? Wir entschieden uns, das Spiel zwischen den Pfählen zu arrangieren, haben wir doch immer noch den vergötzten Staat der Klassenkämpfe. (BFA 27, 261)

Die getroffene Entscheidung ist subtil. Sie verrückt vier Pfähle um einige Meter. Sie resultiert für Brecht und Neher jedoch in einer kompletten Verschiebung des Bedeu-

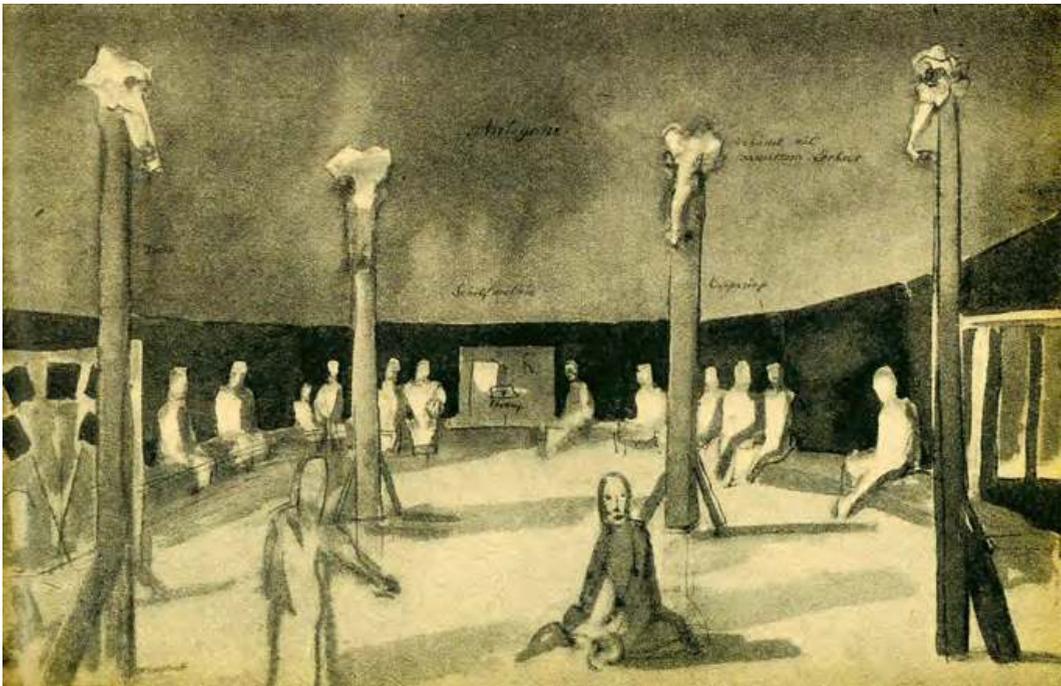
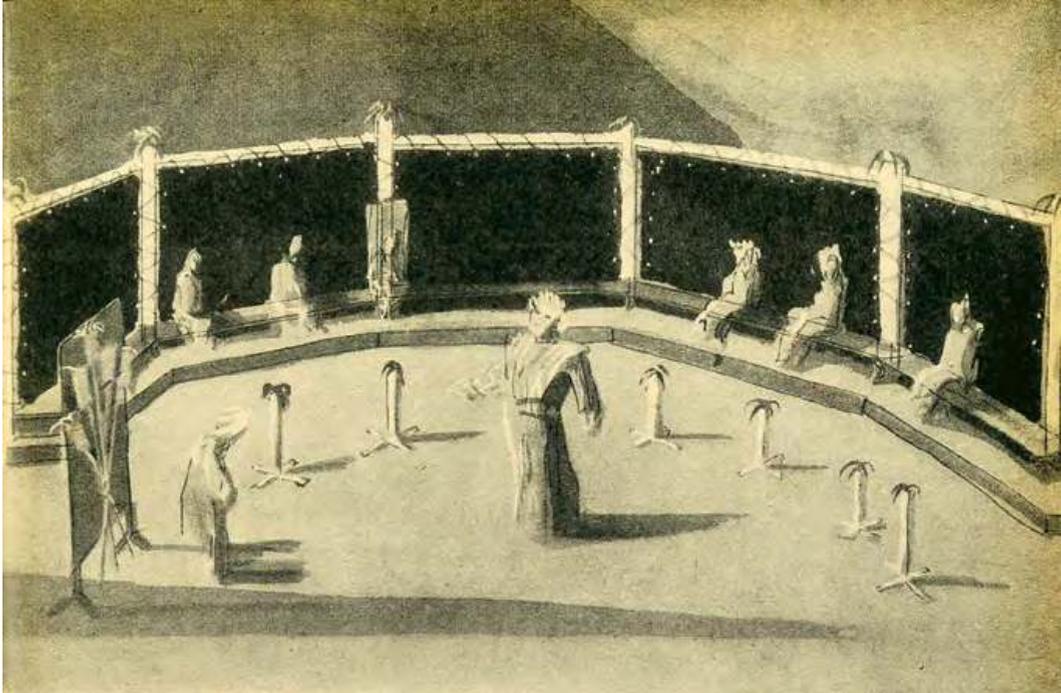


Abb. 18 a u. b. Erster und zweiter Bühnenentwurf von Caspar Neher. Brecht/Neher (Hg.): *Antigonemodell 1948*. Redigiert von Ruth Berlau. Berlin 1949, S. 95.

tungsrahmens: Im ersten Fall wird vor dem Hintergrund des »barbarischen Ort[es]« ein künstliches Spiel im Vordergrund aufgeführt; im zweiten Fall wird dieses Verhältnis umgekehrt und das Spiel als Schauspiel akzentuiert, das seine Entstehung aus dem neutralen Hintergrund der dezenten Pavillonwände heraus erfährt. Es bildet sich ein je eigener »Verweiszusammenhang«¹⁴⁰ zwischen Raum und Stückkonzeption. Im Zentrum steht dabei der Gedanke, dass die Bezugnahme auf den antiken Stoff durch die Ordnung des Bühnenraums und über die Positionierung der martialischen Pferdeköpfe angeleitet wird. Das *Antigonemodell* dokumentiert diese Entwicklung der Bühne als einen Möglichkeitssinn des Arbeitsprozesses, in welchem das Kalkül der gefällten Entscheidungen rekonstruiert wird.

Bereits im November 1947, ganz zu Beginn der Zusammenarbeit mit Neher, berichtet Brecht Ruth Berlau, dass das gesamte Bühnenmaterial schleunigst aktenförmig dokumentiert werden müsste: »Das erste, was Du hier tun mußt, ist: die Skizzen von Neher auf file zu bringen.« (BFA 29, 431) Nach der Aufführung in Chur hält Brecht am 7. Februar 1948 gegenüber Neher in einem Brief fest: »Deine ›Antigone‹-Bühne (inklusive Kostüme und Requisiten und Grundgruppierungen) ist exemplarisch und muß beibehalten werden, umsomehr, als sie jede Variation verträgt.« (BFA 29, 444) Gerade weil sie variabel erscheint, ist die Bühne exemplarisch und muss in ihrer Variabilität exemplarisch dokumentiert werden. Dieser Konfiguration von Dokumentation und Variation, Festlegung und Möglichkeit, folgt das *Antigonemodell* durch eine visuell nicht dargestellte, dritte Konzeption¹⁴¹ der Bühne, die als Alternative im Rahmen von Nehers Konzept der »Antigonebühne« beschrieben wird: »In einer dritten Konzeption könnte man, bei Weglassung des Vorspiels, statt der Schirme hinter den Bänken eine Tafel mit der Darstellung einer modernen Trümmerstadt aufstellen.« (BFA 25, 78) Die Bestandteile werden elastisch gehalten – etwa die Weglassung des gesamten Vorspiels –, ohne dass der Ordnungsanspruch völlig aufgehoben wird.

Dies erinnert an Walter Benjamin, der 1931 bezüglich der Frage *Was ist das epische Theater?* auf die spezifische Neuausrichtung der Bühne als »Ausstellungsraum«¹⁴² verwiesen hatte. Benjamins Argument zielt dabei auf das »Podium« des epischen Theaters, worunter er einen Ort des Zeigens versteht, der das Verhältnis von Bühnen- und Zuschauerraum neu ausrichtet:

140 Joachim Schmitt-Sasse: »Aspekte des Bild-Text-Verhältnisses auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Brechts und Nehers ›Antigonemodell 1948‹.« In: Wolfgang Harms (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*. Stuttgart 1990, S. 339–355, hier S. 340.

141 In der Neuedition des Modellbuchs von 1955 werden im Bildteil zur Bühnenkonzeption anstatt zwei, drei Entwürfe präsentiert. Allerdings nimmt die zusätzliche dritte Visualisierung nicht auf die schriftlich verfasste dritte Konzeption Bezug, sondern scheint eher im Umkreis der beiden ersten Entwurfsideen mit leichten Variationen entstanden zu sein. Vgl. Bertolt Brecht, Caspar Neher: *Antigonemodell 1948*. Hg. von Ruth Berlau. Berlin 1955 o. S.

142 Walter Benjamin: »Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht.« In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 519–531, hier S. 520.

Worum es heute im Theater geht, lässt sich genauer mit Beziehung auf die Bühne als auf das Drama bestimmen. Es geht um die Verschüttung der Orchestra. Der Abgrund, der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet, der Abgrund, dessen Schweigen im Schauspiel die Erhabenheit, dessen Klingen in der Oper den Rausch steigert, dieser Abgrund, der unter allen Elementen der Bühne die Spuren ihres sakralen Ursprungs am unverwischbarsten trägt, ist funktionslos geworden. Noch liegt die Bühne erhöht, steigt aber nicht mehr aus einer unermeßlichen Tiefe auf; sie ist Podium geworden.¹⁴³

Brecht betont analog dazu im *Messingkauf* die Auflösung des sakralen Bühnensubstrats, die für Benjamin in der »Orchestra« räumlich fassbar wurde: »Im Ganzen handelt es sich um eine Säkularisierung der alten kultischen Institutionen« (BFA 22.2, 702). Das *Antigonemodell* verfolgt entgegen dieser »unermeßlichen Tiefe« der kultischen Theatersituation einen Maßstab für die Bühne, mit welchem die Tiefe des Raumes nicht nur funktionalisiert, sondern ausgeleuchtet und entlang ihrer Erarbeitung dokumentiert wird. Für Neher liegt dieser »Maßstab [auf] einer Ausstattung von hoher Variabilität und Mobilität«¹⁴⁴. Auch Brecht hatte zuvor festgehalten, dass die »Grundvorstellung [des Bühnenbauers, L. K.] möglichst allgemein und elastisch sein« müsse, um im ständigen Probieren, Umstellen und Anpassen die Bühne und schauspielenden Körper, ihre Gesten und Äußerungen aufeinander abzustimmen: »Der Bühnenbauer vermag den Sinn von Sätzen der Schauspieler grundlegend zu verändern und neue Gesten zu ermöglichen.« (BFA 22.1, 231) Diese Formulierungen prägen sich in die Struktur des Modellbuchs ein. Die Doppelung von Exemplarischem wie Variationsfähigem in Neher's Bühne etabliert eine Rhetorik, die im *Antigonemodell 1948* für das gesamte Modell Geltung beanspruchen kann, wenn es als ein nachzuahmendes und zu variierendes eingeführt wird: »Ein solches Modell steht und fällt natürlich mit seiner Nachahmbarkeit und Variabilität.« (BFA 25, 76) In dieser Hinsicht bietet die Bühnenkonstruktion nicht nur eine räumliche Erarbeitung des Stückes, sondern gründet das Fundament des *Antigonemodells* als Arbeitsmaterial zwischen Fixierung und Variation.

An dieser Stelle lässt sich noch ein Blick auf das Vorspiel im kriegszerstörten Berlin werfen. Denn die Motivik des Raumes wird hier als Zerstörung aufgegriffen. Es sind Trümmer, die eine zentrale räumliche wie historische Signatur einführen und dem Bühnenraum des Modells seine Rahmung verleihen. So nehmen auch Brecht und Neher gleich in den ersten Zeilen des *Antigonemodells* eine Verortung ihres Unterfangens in den »Trümmer[n] der Theaterhäuser« (BFA 27, 268) vor, die nicht nur eine zerstörte Bausubstanz, sondern auch kaputte Spielweisen symbolisieren: »Die Beschädigung an den Theatergebäuden ist heute weit auffälliger als die an der Spielweise. Dies hängt damit zusammen, daß die erstere beim Zusammenbruch des Naziregimes, die letztere

143 Ebd., S. 519.

144 Susanne de Ponte: »Auf der Bühne und auf dem Papier«. In: Deutsches Theatermuseum München, Susanne de Ponte (Hg.): *Caspar Neher – Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater*. Leipzig 2006, S. 32–53, hier S. 50.

aber bei seinem Aufbau erfolgte.« (BFA 25, 73) Von hier aus veranschlagen sie die Hinwendung zur epischen Spielweise, welche sich kritisch von jenen Theatertraditionen absetzt, die im Dritten Reich Verbreitung fanden.¹⁴⁵ Denn diesen »schwebt eine Wirkung vor«, die sie dann »irgendwie« herstellen, das Stück als Material dazu vergewaltigend« (BFA 27, 268). Dagegen profilieren Neher und Brecht ihren Umgang mit Material, der auf bewusste Er- und Verarbeitung, auf Variabilität und Überlieferung, setzt. Diese motivische Gegenüberstellung lässt sich auch innerhalb des Stückes wiederfinden, als Antigone sich in direkte Opposition zu Kreon begibt:

Antigone: Besser zwischen den Trümmern der eigenen Stadt
Säßen wir doch, und sicherer auch, als mit dir
In den Häusern des Feinds.

Kreon: Jetzt hat sie's gesagt! Und ihr hörtet's.
Jedwede Satzung bricht sie, die Maßlose, wie der Gast, der
Nicht mehr verbleibend lang, noch jemals zurückgewünscht
Frech, sein Bündel machend, die Lagergurte durchschneidet. (BFA 8, 215)

Die »[m]aßlose« Antigone wagt es, die Trümmer der eigenen Stadt in Kauf zu nehmen, in die ihr wenig später auch Kreon folgen wird, wenn es von dessen Abgang heißt: »Und wandte sich um und ging [...] [i]n die stürzende Stadt hin.« (BFA 8, 241) Die Grundierung einer auf auktoriale Festigkeit zielenden Ordnung, die sodann zusammenbricht, eröffnet jenen Kontrast zu einem Modelldenken der flexiblen Änderungen und Anpassungen, der dokumentierten Widersprüche und Unklarheiten und ihren Ausstellungsmöglichkeiten, die an dieser Stelle mit der Figur eines ortlosen, nicht lange verbleibenden Gastes gleichgestellt scheint. Derart wird das Modell auch als »unfertig« beschrieben, »seine Mängel [schreien] nach Verbesserungen« durch Benutzung und es soll in keiner Weise »die Aufführungsweise fixieren« (BFA 25, 77). Das Kalkül des Modells wird am Fragmentierten und Unfertigen, am Beweglichen und am Einfallenden, an dem stets weitergebaut werden kann, ausgerichtet.¹⁴⁶ Nicht durch eine fixierte Anordnung, aber auch nicht durch willkürliche Entscheidungen, sondern durch das Probieren möglicher Bedeutungsebenen und -verschiebungen wird der Bühnenraum zum variationsfähigen Ordnungsparadigma des Modells.

145 Dieter Baldo hat das *Antigonemodell* bezüglich seiner Reaktion auf die nationalsozialistische Theaterkonzeption situiert und spricht in diesem Sinne von einer Abgrenzung zum faschistischen »Theater des Herzens«. Dieter Baldo: *Bertolt Brechts »Antigonemodell 1948«. Theaterarbeit nach dem Faschismus*. Köln 1987, S. 24–59.

146 Augst: *Tragic effects. Ethics and Tragedy in the age of Translation*, S. 209.

2.2 Brückenverse und Erzählstränge

Das *Antigonemodell* dokumentiert nicht nur die Geschichte des Bühnenbildes, sondern es nutzt die Bilder der Bühne und Aufführung als entscheidendes erzählerisches Scharnier der Modellbildung. Brechts Dramentheorie zielt bekanntlich auf eine enge Verknüpfung von Erzählung und Schauspiel, die sich im Begriff der Fabel konzentriert. Als »Herzstück der Tragödie« (BFA 25, 79) wird auch im *Antigonemodell 1948* die Fabel mit dieser zentralen Funktion betraut. Denn die Fabel ist schlichtweg alles: »Die Fabel soll nicht ein bloßer Ausgangspunkt für allerhand Ausflüge in die Seelenkunde oder anderswohin sein, sondern sie soll alles enthalten, und alles soll für sie getan werden, so daß, wenn sie erzählt ist, alles geschehen ist.« (BFA 25, 79) In Anlehnung an den aristotelischen Fabelbegriff¹⁴⁷ korrigiert Brecht dessen Fokussierung auf personale Ausdrucksformen – pejorativ als Seelenkunde aufgeführt – und subsumiert darunter die »Gruppierung und Bewegung der Figuren«, welche »eine Verknüpfung von Begebenheiten ermöglichen« (BFA 25, 79). Hans-Thies Lehmann sieht in dieser Setzung der Fabel als organisatorisches Zentrum, welches »aufs abstrakte Ganze« zielt, eine gleichzeitige Evokation von Widersprüchlichkeiten und Spannungen eines Stückes.¹⁴⁸ Die Fabel dient auf diese Weise nicht nur als Instrument zur Ordnung eines Stückes, sondern treibt auch die Störungen und Widersprüche der Dramenhandlung hervor.

Wie verhalten sich Fabel und *Antigonemodell* zueinander? Stand zuvor der Bühnenraum als Grundlage des Modells im Zentrum, so lässt sich im Anschluss daran eine Technik beobachten, welche diesen Raum narrativ organisiert. Brecht bezeichnet sie als »Brückenverse«: »Um die Darstellung der Fabel unterzuordnen, wurden den Schauspielern beim Probieren *Brückenverse* gegeben, welche sie in die Haltung von Erzählern brachten.« (BFA 25, 79) Was sind Brückenverse? Es sind Erzählpartikel, die, ähnlich wie Zwischentitel, Handlungselemente entwickeln. Sie werden aber von den Schauspielenden selbst gesprochen. So rezitiert Helene Weigel während ihres ersten Auftretts als Antigone beim Übertreten der »Spielfeldgrenze« folgende reimlose Verse: »Aber Antigone ging, des Ödipus Kind, mit dem Krüge / Staub aufsammeln, damit Polyneikes' Leib zu bedecken / Den der erzürnte Tyrann vor die Vögel und Hunde geworfen.« (BFA 25, 79) Hier wird die Grundlage der Fabel – Antigones Totengedächtnis gegenüber Kreons Bestattungsverbot – von der Figur in dritter Person erzählend vorgebracht. Die Figur moderiert sich selbst und soll auf diese Weise eine Distanz zu sich selbst aufbauen und ausstellen. Denn »[d]ie so eingeleitete Rede oder Verrichtung bekommt dann den Charakter der näheren Ausführung, und die restlose Verwandlung des Schauspielers in die Figur wird verhindert: der Schauspieler zeigt.« (BFA 25, 79)

Als solch schauspielerische Technik sind die Brückenverse zunächst ein Instrument der Probe. Sie werden von den Schauspielenden laut rezitiert, danach bisweilen von Inspizientinnen und Inspizienten aufgesagt und zuletzt als stille Rezitation in den schau-

147 Vgl. Hellmut Flashar: »Aristoteles und Brecht«. In: *Poetica* 6 (1974), S. 17–37, hier S. 28–29.

148 Hans-Thies Lehmann: »Fabel-Haft«. In: Lehmann, Hans-Thies: *Brecht lesen*. Berlin 2016, S. 147–164, hier S. 160.

spielerischen Habitus verlegt.¹⁴⁹ Als »pädagogisches Experiment« sind sie während der Proben jedoch nur mäßig erfolgreich.¹⁵⁰ Dagegen entwickelt sich das Schreiben der Brückenverse für Brecht zur veritablen Stilübung im Umgang mit den formalen Herausforderungen des Stückes.¹⁵¹ Die Handlung narrativ zu ordnen, stilistische Register zu schärfen und die Identifikation der Schauspielenden mit ihren Figuren moderat zu halten stellt zu diesem Zeitpunkt die variablen Funktion der Brückenverse dar.

Tatsächlich erhalten die Brückenverse im *Antigonemodell* ein Nachleben. Dort dienen sie als Bildbeschreibungen: »Die Brückenverse sind als Beschriftungen unter den Bildern abgedruckt, aus denen sie passend ausgeschnitten werden müssen.« (BFA 25, 80) Die Aufforderung zum Ausschneiden der Verse spiegelt die Praxis des Probens bei Brecht wider, denn er schreibt die Verse immer wieder neu und lässt sie in die jeweiligen Textbücher der Schauspielenden einkleben.¹⁵² Hatten bereits in den Szenenskizzen Caspar Nehers jeweilige Bildunterschriften die erzählerische Einbettung der dargestellten Szene vorgenommen (Abb. 16), so werden in der Druckfassung von 1949 die Brückenverse zwischen den Fotografien angeordnet, sodass sie als verbindende »Brückenköpfe« zwischen den Bildern fungieren und eine »fortlaufende Bildergeschichte«¹⁵³ entwickeln (Abb. 19).¹⁵⁴ Damit erhalten sie im Modell ein Nachleben als erzählerisches Scharnier, welches Fabel und Bild miteinander verzahnt.

Die Brückenverse etablieren eine Erzählordnung des Modells, durch welche Motive und Zusammenhänge, Spielende und ihre Rollen, Bilder und Text miteinander verbunden und gleichzeitig auf Distanz gehalten werden. Die narrativen Möglichkeiten der so entstandenen Bildbeschriftungen und ihrer Zusammenhänge lassen sich besonders prägnant ausgehend vom Vorspiel verfolgen, das die Handlung aus dem kriegszerstörten Berlin heraus entwickelt. Zwar ist das Vorspiel von der Probepaxis der Brückenverse ausgenommen, weil das spätere Spielfeldmodell hier noch nicht die Bühne prägt, besitzt jedoch im Text episodierende Einschübe, die eine ähnliche Erzähltechnik etablieren. Das Vorspiel handelt von zwei Schwestern, die in den Trümmern Berlins auf die Rückkehr ihres an der Front kämpfenden Bruders hoffen. Eröffnet wird das Stück beim Heraustreten der Schwestern aus dem Schutzkeller: »Und als wir kamen aus dem Luftschutzkeller / Und es war unversehrt das Haus und heller / Als

149 Die Brückenverse erhielten dadurch den Status von »Vortexten« der Probe. Wüthrich: *Die »Antigone« des Bertolt Brecht*, S. 156–157.

150 So urteilt zumindest Hans Curjel: »Die berühmten »Brückenverse«, von Brecht als Hilfsmittel ausgedacht, um den Schauspieler von der neutralen Zone in die des Spielfeldes zu führen – Brecht brachte fast täglich deren neue auf die Proben –, waren ein pädagogisches Experiment, mit dem die Schauspieler mit Ausnahme der Brecht-gewohnten Weigel nichts Rechtes anzufangen wußten.« Hans Curjel: »Brechts Antigone-Inszenierung in Chur 1948«. In: Werner Hecht (Hg.): *Brechts Antigone des Sophokles*. Frankfurt a. M. 1988, S. 187–193, hier S. 190–191.

151 Brecht sah sie in einer Nähe zu seinem Versuch, das »Kommunistische Manifest« in Hexametern neu zu schreiben (BFA 27, 259).

152 Wüthrich: *Die »Antigone« des Bertolt Brecht*, S. 156–158.

153 Schmitt-Sasse: »Aspekte des Bild-Text-Verhältnisses auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Brechts und Nehers »Antigonemodell 1948«, S. 230.

154 Im *Antigonemodell* der Reihe der Modellbücher werden sie dagegen als einzelne Bildunterschriften verwendet.



Aber Antigone ging, des Ödipus Kind, mit dem Krüge
Staub aufsammeln, damit Polyneikes' Leib zu bedecken,
den der erzürnte Tyrann vor die Vögel und Hunde geworfen.

Und Ismene, die Schwester, betraf sie beim Sammeln des Staubes.



Abb.19 Brückenverse der ersten Szene. Brecht/Neher (Hg.): *Antigonemodell* 1948. Redigiert von Ruth Berlau. Berlin 1949, S. 19.

von der Früh, vom Feuer gegenüber, da / War's meine Schwester, die zuerst sah.« (BFA 8, 195) Gleich zu Beginn wird die Handlung erzählend situiert und die Unklarheit des Auftrittsmoments sortiert.¹⁵⁵ Gleichzeitig wird eine notwendige Weiterführung des Gesprochenen – was sah die Schwester? – am Ende virulent. Die Rede wird im epischen Präteritum der Selbstmoderation vorgebracht, ähnlich einem Brückenvers, wodurch die Figurenrede eine distanzierende Situierung der beiden Schwestern aus der Position einer personalen Erzählinstanz heraus vornimmt.

Die im *Antigonemodell* eingefügten Bildunterschriften des Vorspiels beginnen mit der Frage nach der offen stehenden Türe (»Schwester, warum steht unsre Türe offen« (BFA 25, 85)) und enden mit dem Eintritt eines SS-Manns und der Gewissheit, dass der Bruder desertierte und daraufhin erhängt wurde. Die Verbindung des Vorspiels zur *Antigone* gelingt nun nicht einzig über die Analogien der Figurenkonstellation und des ermordeten Bruders, sondern durch eine Reihe filigraner, erzählerischer Eingriffe, welche motivische Verbindungslinien schaffen. Denn die beiden Schwestern erkennen den Tod ihres Bruders wie folgt: »Schwester, sie haben gehängt ihn / Drum hat er laut nach uns geschrien.« (BFA 8, 198) Exakt dieser Satz wird als Bildunterschrift im Modell verwendet (Abb. 20) und um eine Einstellung ergänzt, in welcher eine der Schwestern dem SS-Mann entgegnet: »Meinen Bruder laß ich nicht hängen / Weil er aus eurem Krieg gegangen.« (BFA 25, 89) Eingeleitet wird damit Brechts Änderung der *Antigone*-Handlung, in welcher Polyneikes zum Deserteur wird, der sich dem Angriffskrieg widersetzt und damit nicht, wie in der sophokleischen Vorlage, im Zweikampf mit seinem Bruder Eteokles fällt. Brecht verbindet diese Änderungen jedoch auf entscheidende Weise mit einem Motiv: dem Erhängen, das sich im nicht ›hängen lassen‹ durch die Schwester fortführt und als dramatisches ›Verhängnis‹ bis zum Schluss weiterzieht.

Mit der Motivik des Hängens aus dem Vorspiel eröffnet sich ein anderer Blick auf die folgende Dramenhandlung. Als Kreon durch einen Botenbericht die Nachricht von der Niederlage bei Argos erreicht, taucht das Motiv des Hängens erneut auf und wird mit dem Ende Thebens motivisch verknüpft:

In neuer Schlacht / Geschlagen ist dein Heer vor Argos, auf der Flucht. / Dein Sohn Megareus ist nicht mehr. Zerstückt liegt er auf Argos' hartem Boden. Als du / Des Polyneikes Flucht gehandelt und die vielen / Die das im Heer verübelten, gefaßt / Und öffentlich gehängt und selber / Zurückgeilt nach Theben warst, trieb gleich / Dein Erstgeborener uns aufs Neue vorwärts. [...] Doch immer trieb dein Sohn uns vor und trieb / Uns tiefer in die Stadt, die sich, veheert / Jetzt in ein Grab verwandelte. Die Trümmerstätten / Begannen uns zu trennen voneinander. (BFA 8, 236–237)

155 In diesem Sinne spricht Juliane Vogel von der Krisenstruktur des Auftritts, in welchem der Prozess der Figuration selbst auf der Bühne ausgehandelt werden muss. Vgl. Juliane Vogel: »WHO'S THERE?: Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«. In: Juliane Vogel, Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 22–37.



Schwester, sie haben gehängt ihn,
drum hat er laut nach uns geschrien.

Meinen Bruder laß ich nicht hängen,
weil er aus eurem Krieg gegangen.



Abb.20 Vorspiel der *Antigone*. Brecht/Neher (Hg.): *Antigonemodell 1948*. Redigiert von Ruth Berlau. Berlin 1949, S. 17.

Beinahe alle zentralen Motive des Vorspiels sind hier wieder präsent: Krieg, Desertion, Trümmer. Sie kulminieren in einem dramatischen Knoten, der aus verschiedenen Erzählsträngen gebildet wird: Das Verhängnis wird ikonisch vorgeprägt durch den am »Fleischerhaken« hängenden Bruder im Vorspiel und wirkt bis zur Nachricht an Kreon, der die Deserteure »öffentlich gehängt« hatte, nach. Auch im Modell wird diese Motivik aufgerufen. Denn beim ersten Auftritt als Antigone nutzt Helene Weigel einen Brückenvers, der das Hängen des Bruders adressiert: »Vor Vers 1 sagt die Weigel: Bitter beklagte Antigone da der Brüder Verhängnis.« (BFA 25, 80) Auf diese Weise wird die Konstellation der Figuren als Verhängnis verknüpft, das jedoch nicht als schicksalhafte Fügung verstanden werden soll, sondern als Verhängnis durch Handlungen – durch Hängen und nicht hängen lassen – eingeführt und über diese Erzählebenen hinweg ausdifferenziert wird.

Direkt nach dem Bühnenwechsel, in welchem das Vorspiel abgebaut wird und das von den Pferdeköpfen abgesteckte Spielfeld ins Sichtfeld des Publikums rückt, setzt die Figur der Antigone wie folgt ein: »Schwester, Ismene, Zwillingsreis / Aus des Ödipus Stamm, weißt du etwas / Irrsal, traurige Arbeit, Schändliches / Das der Erde Vater noch nicht verhängt hat / Über uns, die bis hierher lebten?« (BFA 8, 200) Brecht ändert hier die Vorlage Hölderlins.¹⁵⁶ Dieser schließt in seiner Übersetzung die Eröffnung wie folgt: »Nicht eine traur'ge Arbeit, auch kein Irrsal, / Und schändlich ist, und ehrlos nirgend eines, / Das ich in deinem, meinem Unglück nicht gesehn.«¹⁵⁷ Bei allen Änderungen, die Brecht vornimmt, indem er etwa Versmaß und Rhythmisierung von Hölderlins Jambus bricht,¹⁵⁸ wechselt er an dieser Stelle vom »Unglück« zum »Verhängnis«. Dieses Verhängnis wird nicht im Bild eines hereinbrechenden Unglücks über die Familie des Ödipus, die Labdakiden, gefasst, sondern in jenem eines von Händen erwirkten und geknüpften Geschicks:

Antigone: Nicht, ich bitt euch, sprecht vom Geschick.
 Das weiß ich. Von dem spricht
 Der mich hinmacht, schuldlos; dem
 Knüpft ein Geschick! Denkt nämlich nicht
 Ihr seid verschont, ihr Unglückseligen.
 Andere Körper, zerstückte
 Werden euch liegen, unbestattet, zu Hauf um den
 Unbestatteten. (BFA 8, 227)

156 Ulrich Weisstein hat Brechts Umgangsweise mit der Übersetzung Hölderlins mit einem »quarry to be mined in whatever way suited him best« verglichen. Ulrich Weisstein: »Imitation, Stylization, and Adaptation: The Language of Brecht's *Antigone* and Its Relation to Hölderlin's Version of Sophocles«. In: *The German Quarterly* 46 (1973), H. 4, S. 581–604, hier S. 596.

157 Friedrich Hölderlin: »Antigonae«. In: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 2: Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen*. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1994, S. 859–912, hier S. 861.

158 Baldo: *Bertolt Brechts »Antigonemodell 1948«*, S. 125 f.

Antigones Todesurteil, lebendig begraben zu werden, stellt nicht nur die »Inversion des verweigerten Begräbnisses«¹⁵⁹ für ihren Bruder Polyneikes dar, sondern gleichzeitig die Umkehrung des eigenen Schicksals in einen Knoten von Handlungen, Abhängigkeiten und Gründen. Verhängt sind »Irrsal, traurige Arbeit, Schändliches«, aber eben auch, in Referenz auf die im Vorspiel bereits aufgeführte Zukunft, der erhängte Bruder. Auf Ismenes Ausruf »Laß Vergangnes!« begegnet Antigone: »Vergangnes, gelassen / Bleibt nicht vergangen.« (BFA 8, 202) Die Verwehrung des Begräbnisses, eines »Urakte[s] der Kultur«, wird mit jenen hängenden Körpern und deren Nachleben als von politischen Machtansprüchen durchdrungene Überreste kontrastiert, die gleichsam das zerstörerische Potenzial des gesamten Stückes und die damit verbundenen »Unheilsketten« ausstellen.¹⁶⁰

Auf diese Weise nutzt Brecht eine vielschichtige Motivik des Verhängnisses, um den Zusammenhang von Handlungen und Konsequenzen, von Figuren und Räumen, aber auch von Bildern und Text zu strukturieren. Dies prägt auch noch die Schlusszene. Während Kreon offenen Auges in sein Verderben läuft und Theben opfert, folgt ihm der Chor der Alten. In der Hölderlin'schen Übersetzung leitet Kreon die eigene Familientragödie noch aus einer unglückseligen Schicksalsfügung ab.¹⁶¹ Bei Brecht kommentiert der Chor dagegen den abschließenden Zerfall wie folgt: »Denn kurz ist die Zeit / Allumher ist Verhängnis, und nimmer genügt sie Hinzuleben, undenkend und leicht / von Duldung zu Frevel und / Weise zu werden im Alter.« (BFA 8, 241) Das Verhängnis markiert als wiederkehrendes Motiv wie auch als abschließende Klammer einen prägenden Erzählstrang des Stückes und von Brechts Bearbeitungsweise.

2.3 Semiotisches Zukunftskalkül

Nach der bisher betrachteten räumlichen und narrativen Strukturierung des Modells lässt sich abschließend der Zukunftshorizont und das Nachleben des *Antigonemodells* genauer betrachten. Denn das Modellbuch erweist sich für Brecht und Berlau als ein Format mit Zukunft. Bald darauf wird am Berliner Ensemble die Erstellung und Nutzung von Modellbüchern zur obligatorischen Probepaxis.¹⁶² Daneben erweist sich das *Antigonemodell* auch als Kontrollinstrument für zukünftige Inszenierungen des Stückes. Als »verpflichtendes Aufführungsmodell« (BFA 25, 75–76) ist der »Vorschlag, ein Modell zu benutzen«, mit einem mehr als bloß sanften Zwang versehen.

Doch worin genau liegt die Verpflichtung eines verpflichtenden Aufführungsmodells? Zunächst ist es eine Verpflichtung zur »neue[n] Spielweise« des epischen Theaters, was eine völlig »freie Gestaltung« des Stückes unterbinden soll (BFA 25,

159 Friedrich Balke: *Figuren der Souveränität*. Paderborn 2009, S. 114.

160 Hartmut Böhme: »Götter, Gräber und Menschen in der ›Antigone‹ des Sophokles«. In: Gisela Greve (Hg.): *Sophokles*. Tübingen 2002, S. 93–124, hier S. 97 u. 114.

161 »Denn alles Schiefe hat / Hier in den Händen und hier mir auf das Haupt / Ein wüst Schicksal gehäufet.« Hölderlin: »Antigonae«, S. 912.

162 Barnett: *Brecht in Practice*, S. 169.

75–76). Das epische Theater – seine schauspielerischen Techniken, Probepraktiken und sein Bühnenbau – werden zur obligaten Arbeitsweise.¹⁶³ Es ist darüber hinaus aber auch die Praxis des Modells selbst – dessen Benutzung sowie der Akt des Fortschreibens, Dokumentierens und weiteren Modellierens –, die eingefordert wird: »Die Abänderungen, richtig vorgenommen, haben selber modellhaften Charakter, der Lernende verwandelt sich in den Lehrer, das Modell ändert sich.« (BFA 25, 77) Die Verpflichtung des *Antigonemodells* liegt solcherart nicht in der bloßen Nachahmung, sondern in der forcierten Auseinandersetzung mit dem dokumentierten Arbeitsmaterial und seinen möglichen Modifikationen. Verpflichtend ist daher nicht das Modell als Ideal, sondern das modellierende Dokumentieren als Arbeitsweise, denn »[a]uf der Entwicklung liegt das größte Gewicht« (BFA 25, 77).

Ein anderer Blick auf diese Thematik eröffnet sich, wenn die Handlung der *Antigone* berücksichtigt wird. Denn darin ist die Thematik von Pflicht und Nachleben zentral. Antigone und Kreon werden im Stück von unterschiedlichen Verpflichtungen religiöser, familiärer und politischer Art eingeholt und auf diese Weise ihre Handlungsspielräume und Rechte abgewogen:

Die Alten: Freilich hatte die Schwester ein Recht, den Bruder zu bergen.

Kreon: Freilich hatte der Feldherr ein Recht, den Verräter zu züchtigen.

Die Alten: Nackt geltend gemacht, stürzt uns Recht und Recht in den Abgrund.

Kreon: Krieg schafft neues Recht.

Die Alten: Und lebt von dem alten.

Und es frißt sich selber der Krieg, dem, was er da braucht nicht gegeben. (BFA 8, 234–235)

Der Zerfall Thebens hängt auch mit diesem Zerfall der Rechtsordnung und ihrer Verpflichtungen zusammen.¹⁶⁴ Will man verstehen, wie das *Antigonemodell 1948* die Zukunft durch eigene Verpflichtungen und Ansprüche zu gestalten bemüht ist, so lohnt es sich, der Ausformung dieses Problems in Rekurs auf die Handlung des Stückes zu folgen.

Das Stück eröffnet im Vorspiel mit einer Szene des Spurenlesens. Aus dem Keller heraufgetreten, beginnen die Schwestern ihre Umgebung zu deuten: »Schwester, warum steht unsre Türe offen? [...] Schwester, woher kommt da im Staub die Spur? [...] Schwester, was ist das für ein Sack im Eck?« (BFA 8, 195) Was sich in diesen Zeichen und Spuren andeutet, ist eine »gestörte Ordnung«, welche durch eine Deutung das »spurbildende Geschehen« zu rekonstruieren versucht.¹⁶⁵ Das schrittweise Ausdeuten

163 Jörg Wilhelm Joost: »Antigonemodell 1948«. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch*. Bd. 4. Stuttgart/Weimar 2001, S. 330–341, hier S. 336.

164 George Steiner: *Antigones. How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*. New Haven/London 1984, S. 37–38.

165 Sybille Krämer: »Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme«. In: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a. M. 2007, S. 11–33, hier S. 17.

der Indizien führt zur Gewissheit, dass der Bruder zurückgekehrt sein muss.¹⁶⁶ Am Ende des Vorspiels wird die Frage nach zukünftigen Konsequenzen aufgegriffen. Als eine der Schwestern mit dem Messer in der Hand auf den erhängten Bruder zutritt, kommentiert die andere:

SS-Mann: Was will die mit dem Messer dann?

Die Erste: Da sah ich meine Schwester an. / Sollt sie in eigener Todespein / Jetzt gehn, den Bruder zu befreien? / Er mochte nicht gestorben sein. (BFA 8, 198–199)

Was im Wechsel von der Dialogebene zur kommentierenden Erzählhaltung sich ankündigt, ist ein semiotisches Kalkül zur Prognose, ein Deuten der Zeichen als Anzeichen für Zukünftiges und darin ein Nachleben des Bruders, der »nicht gestorben sein« soll.

Dieses Motiv findet sich in der Haupthandlung wieder. Vor dem Abgang zu ihrer Hinrichtung wirft Antigone den Alten vor: »Nicht / Weit blickt ihr« (BFA 8, 226), worauf die Alten ihr »[b]licklos« (BFA 25, 132) hinterherschauen. Die Zusammenführung von Weitblick und Blicklosigkeit personifiziert jene Figur, die daran anschließend auftritt: der blinde Seher Tiresias. Er ist die zentrale Figur einer prognostischen Semiotik. Denn seine Seherfähigkeit während der feierlichen Bacchanalien offenbart die prekäre Lage der thebanischen Armee und die bevorstehende Niederlage. Tiresias erhält seine Einsichten dabei gerade aus der Unmöglichkeit einer Prognose. Nachdem seine Feuerstellen keinerlei Zeichen in ihren Flammen und ihrem Rauch liefern, schließt er daraus: »Dies wär der zeichenlosen Orgien tödliche Erklärung: / Du Kreon bist's, durch den die Stadt erkrankte. Denn die Altäre sind und Feuerstellen / Entweiht von Hund und Vogel, die sich sättigten / Vom unschicklich gefallen Sohn des Ödipus.« (BFA 8, 230) Nicht das Feuer, sondern die am Leichnam sich sättigenden Streuner dienen dem Tiresias als Zeichen für Kreons Vorgehen. Gleich im Anschluss erkennt er in dessen Silberangebot einen Bestechungsversuch, den er als Zeichen seiner Tyrannei deutet, und erblickt im geschäftigen Treiben Thebens die Zeichen des fehlschlagenden Feldzugs:

Da ich ins Zukünftige / Wie du mir sagst, nicht schauen kann, muß ich / Ins Jetztige und Vergangene sehn und bleib / In meiner Kunst so und ein Seher. Zwar, ich seh / Nur, was ein Kind sieht: daß den Siegessäulen / Das Erz recht dünn ist; sag ich: weil man noch / Viel Speere macht. Daß man fürs Heer / Jetzt Felle näht; sag ich: als käm ein Herbst. / Und daß man Fische dörrt, als gäb's ein Winterlager. (BFA 8, 231)

¹⁶⁶ Dass hier die Spur des Bruders im Staub gelesen wird, weist bereits auf die spätere Symbolik des Staubes in der *Antigone* voraus, in welcher der Staub ein Todesmotiv des Bruders und des von Antigone verfolgten Begräbnisses darstellt. Vgl. Klaus Heinrich: »Der Staub und das Denken. Zur Faszination der sophokleischen *Antigone* nach dem Krieg«. In: Gisela Greve (Hg.): *Sophokles*. Tübingen 2002, S. 25–58, hier S. 30 u. 34.

Im genauen und gleichzeitig ›kindlichen‹ Blick fußt Tiresias' semiotisches Kalkül. Er achtet auf das Unbeachtete seiner Gegenwart und Vergangenheit, um derart die Zukunft zu antizipieren. Brecht moduliert derart den blinden Seher zum scharfsinnigen Beobachter: »Der Seher *Tiresias*, der im alten Gedicht der Mitwisser göttlicher Voraussicht ist, ist in der Bearbeitung ein guter Beobachter und deshalb in der Lage, einiges vorauszusagen.« (BFA 24, 351) Prognostische Weitsicht ist keine Gabe, sondern durch Aufmerksamkeit und semiotisches Geschick geprägt.

Eine solche Profanisierung des Sehers hatte Brecht bereits vor der *Antigone* reflektiert. In seinem als »Handgelenkübung« (BFA 26, 399) angelegten Stück-Entwurf *Die Straße des Ministeriums* vom Juli 1940 wird die Figur eines blinden Bettlers eingeführt, der sich als vorausschauender Beobachter des sich ankündigenden Krieges entpuppt:

Ein blinder Bettler mit einem Jungen sitzt in der Straße der Ministerien. Aus dem, was er hier sieht, winzigen Vorgängen, schließt er auf das, was geschehen wird, nämlich den großen Krieg und die große Niederlage. Er ist so imstand, seinen Freunden gute Ratschläge zu geben, damit sie sich in Sicherheit bringen können. (BFA 26, 399–400)

Die Fähigkeit des Sehens liegt hier in der Verknüpfung von »winzigen Vorgängen« und »große[m] Krieg«, von Mikroereignissen und Makrostrukturen.

Diese Bearbeitung des Tiresias und dessen Semiotik bleibt nicht ohne Resonanz für die Ausrichtung des Modellbuchs, in welchem aus den vergangenen und gegenwärtigen Zeichen der Theaterarbeit Anzeichen für zukünftige Reproduktionen entstehen sollen. Um dieses prognostische Kalkül genauer zu situieren, lohnt es sich, die Umstände der Churer *Antigone*-Inszenierung zu berücksichtigen. Wie Brecht im *Arbeitsjournal* festhält, treffen während der Arbeit an der *Antigone* Zeitungsrezensionen zur New Yorker Aufführung des *Galilei* ein (BFA 27, 256). Ihr Echo ist verhalten. Auch vom Journalisten Armin Kesser muss sich Brecht die Frage gefallen lassen, »wie tief die Mißverständlichkeit meiner Stücke in ihnen steckt« (BFA 27, 263). Seine Antwort lautet: »Der Stückeschreiber kann sich nur dadurch retten, daß er die Substanz aufgibt oder (und) einen Leitartikel anhängt.« (BFA 27, 263) Die gesamte Ambivalenz von Brechts Modell spannt sich hier zwischen dem eingeklammerten ›und‹ und gesetzten ›oder‹ auf: Rettet ein erklärender Leitartikel die Substanz des Stückes oder werden sie gemeinsam aufgegeben?

Hierfür ist eine weitere Eintragung aus dem *Arbeitsjournal* erhellend, die eine Episode während der amerikanischen Exilzeit beschreibt. Hanns Eisler kritisiert ausgehend von Brechts Anmerkungen, die er z. B. zur *Dreigroschenoper* oder zu *Mahagonny* verfasst hatte, dessen Praxis der Kommentierung:

Eisler attackiert übrigens die *Anmerkungen* zu den Stücken. Sie sind ihm zu positivistisch. Nun sind die Anmerkungen zwar nur technische Hinweise für die Aufführung, nötig, weil ohne sie die Bühnen die Stücke stilmäßig einschmelzen und um ihre spezielle Wirkung bringen, andererseits aber auch Bruchstücke einer Ästhetik des Theaters, die nicht geschrieben ist. (BFA 27, 94)

Gegen den Vorwurf rigider und positivistischer Sinnfestlegung seitens Eislers wehrt sich Brecht mit »kleine[n] Proben einer fröhlichen Wissenschaft, [...] der Lust des Lernens und Probierens« (BFA 27, 94), welche als »Bruchstücke« einer Theaterästhetik das Unfertige gegenüber einem systematischen Anspruch hervorheben.¹⁶⁷ Legt man diese beiden Anmerkungen – Kessers Kritik an der Verständlichkeit der Stücke und Eislers Kritik an der rigiden Kontrolle ihres Verständnisses – einander gegenüber, so zeichnet sich eine zwiespältige Situation ab, in der einerseits Unklarheiten, andererseits Überdeterminierungen als zwei konträre Fremdwahrnehmungen Brecht entgegentreten. Diese Eindrücke müssen als Vorgeschichte des Konzepts eines verpflichtenden Ausführungsmodells bedacht werden. Das Modell löst diesen Konflikt nicht, sondern trägt ihn aus: Unverständlichkeit soll durch präzise und begründete Ausgestaltung verhindert werden und gleichzeitig soll eine strikte, positivistische Festlegung der gesamten Theaterarbeit im Sinne eines idealen Modells vermieden und stattdessen die Lust zur weiterführenden Darstellung, zum Probieren und Dokumentieren wie zur Modellierung hervorgerufen werden. Diese widerstreitende Grundkonstellation prägt das Modell und die Problematik seiner ebenso rigiden wie experimentierfreudigen Ansprüche.

Der Versuch, beiden Ansprüchen gerecht zu werden, scheint in der Geschichte rund um das *Antigonemodell* zunächst in einen Pendelausschlag auf die Seite der Überdeterminierung zu münden. Brechts Vorgehen mit dem verpflichtenden Modellbuch wird als geradezu autoritäre Bevormundung empfunden.¹⁶⁸ Dass der Konflikt weniger eindeutig ist, lässt sich an einer Episode während der Proben erkennen. In deren Zentrum steht kein Mensch, sondern ein Stuhl. Im *Messingkauf* wird über Caspar Neher berichtet: »Wie sorgsam wählt er einen Stuhl, und wie bedachtsam placiert er ihn! Und alles hilft dem Spiel.« (BFA 22.2, 854) Ein solcher Stuhl, ein alter Kolonialstuhl, wird während der Proben zur *Antigone* zum entscheidenden Requisit, dessen Platzierung abseits der Bühne von Hans Curjel beobachtet wird:

Die Gesten und Gänge regelte Brecht von einem sogenannten ›Kolonialstuhl‹ aus, einem niederen zusammenlegbaren Sessel, wie er früher in den englischen Kolonien von Verwaltern und Militärs benutzt wurde. Brecht hatte sich in Zürich für ihn begeistert. Als der Stuhl während einer der ersten Proben in Chur ankam, wurde eine halbe Probe dafür verwendet (aber nicht verschwendet), ihn in einer Mischung von Bastelei und Zeremonie zusammzusetzen und seine verschiedenen Sitzqualitäten auszuprobieren. Der Stuhl, außer den wenigen realistischen Möbeln des Vorspiels das einzige Möbel der ›Antigone-Bühne, diente zugleich dem König Kreon als Thron. Mit seiner Verwendung als Regiestuhl identifizierte sich Brecht in gewisser Beziehung mit Kreon.¹⁶⁹

167 Mosse: »Fragment und Modell. Brechts Theaterästhetik der Zukunft«, S. 62.

168 Frick: *Die mythische Methode*, S. 500.

169 Curjel: »Brechts Antigone-Inszenierung in Chur 1948«, S. 191.

Der Stuhl manifestiert die zentrale Ambivalenz des Modellanspruchs: Er ist als Thron Herrschaftsinstrument des Tyrannen und symbolisiert eine gewaltvolle Administration; gleichzeitig ist er ein Gegenstand, an dem sich die »Bastelei« entzündet und an dem »verschiedene Sitzqualitäten« ausprobiert werden können. Die Identifikation mit Kreon verweist auf die restriktive Gewalt der eigenen Theaterpraxis, die Brecht in seinem *Arbeitsjournal* registriert: »In der Tat scheint es die hauptsächliche Wirkung einer Produktion wie der meinen heute zu sein, soviel wie möglich vom Theater niederzureißen und zu ruinieren.« (BFA 27, 256) Brecht äußert dies freilich im Gestus der forcierten Erneuerung, aber er belässt einen Restzweifel, in welchem das Gewaltpotenzial der eigenen Praxis als Antagonismus zur geforderten »Freiheit der Kalkulation« zumindest aufscheint.

Dieser Konflikt prägt die Theatermodelle und den Umgang mit ihnen. Für die Inszenierung des Stückes *Die Mutter* entwickelt Ruth Berlau 1950 ein »Leipziger Modell«, das sich an der Uraufführung von 1932 orientiert.¹⁷⁰ Es erscheint Brecht zunächst als »Zwangsjacke«, weil es »Humor und Grazie [nicht] zu übertragen« vermag (BFA 27, 310). Bei einer darauffolgenden Aufführung in Berlin lobt Brecht sodann, dass »[d]ie Auflockerung des alten Modells, das Berlau noch im vorigen Jahr in Leipzig ausgezeichnet (und streng) nachgezeichnet hatte, [...] gelungen« sei (BFA 27, 317). Man erkennt aus dieser Perspektive eine ambivalente Setzung, wenn einerseits Pflicht gefordert wird, andererseits der spielerische Aspekt des Lockerns als Gegengewicht beansprucht wird. So notiert vermutlich Ruth Berlau im späteren Kontext des Berliner Ensembles bezüglich der Regie: »HUMOR UND ERNST IN REGIE / DEMOKRATIE UND DIKTATUR IN REGIE.«¹⁷¹ So heißt es auch im *Antigone-modell* bereits: »Man braucht die Arbeit an den Modellen auch nicht mit mehr Ernst zu betreiben, als zu jedem Spiel nötig ist. Ja, sie mögen ruhig als etwas dem ›Wohltemperierten Klavier‹ Verwandtes betrachtet werden.« (BFA 25, 81) Gefordert wird nicht nur eine wohltemperierte Stimmung zwischen Ernst und Spiel, sondern vor allem eine erarbeitete Leichtigkeit der Darstellung, die sich bis zum Abgang der Schauspielenden durchzieht. Im *Antigone-modell* heißt es hierzu: »Es ist in der letzten Szene besonders wichtig, daß die Darsteller in lockerer Haltung zur Spielfeldgrenze kommen, wo sie die geplante Gruppe formieren, und daß sie, das Spielfeld verlassen, in lockerer Haltung abgehen.« (BFA 25, 154) Der lockere Abgang ist nicht nur als Kritik am Theater als eines »Gefäß[es] für namenlosen Schrecken« – des »phobos« – zu lesen,¹⁷² sondern auch als prekärer Balanceakt zwischen den eigenen Kontrollansprüchen an das Stück und seinem sich entziehenden Nachleben.

170 Weigel/Berliner Ensemble (Hg.): *Theaterarbeit*, S. 337.

171 Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 1969/82.

172 Heinrich: »Der Staub und das Denken. Zur Faszination der sophokleischen *Antigone* nach dem Krieg«, S. 48.

3 Das *Couragemodell* zwischen Dokumentation und Destruktion

Noch während der Arbeit an der *Antigone* plant Brecht bereits das nächste Projekt: eine Inszenierung von *Mutter Courage und ihre Kinder* in Deutschland. Die Episode am Churer Stadttheater dient als Hauptprobe für die beabsichtigte Rückkehr auf die Berliner Bühnen.¹⁷³ Die Niederschrift der *Mutter Courage* fiel in die Zeit kurz vor Kriegsausbruch 1939 im skandinavischen Exil. Isoliert im schwedischen Svendborg vermischt sich die Niederschrift mit den sich überschlagenden Radio- und Zeitungsnachrichten des heraufziehenden Kriegs:

Über das grüne und freundliche Fünen fiel schon ein großer Schatten. Vom Sund her gab es Geschützdonner zu hören. Im Radio kündeten Geräusche, die menschlichen Stimmen entfernt ähnelten, daß die Vorbereitungen zu einem großen Raubzug in Deutschland vor dem Abschluß standen. Zwischen Koffern schrieb ich noch ein Stück. (BFA 24, 271)

Diese Situation reflektiert Brecht in der *Mutter Courage* durch den Rückgriff auf Szenarien des Dreißigjährigen Krieges.¹⁷⁴ Die Figur der handeltreibenden Marketenderin Anna Fierling, bekannt als Mutter Courage, reist mit ihrem Planwagen durch die Kriegswirren, um die Soldatenheere mit Waren zu versorgen. Sie tut dies gemeinsam mit ihren drei Kindern: der Tochter Kattrin und den beiden Söhnen Schweizerkas und Eilif. Sie bleibt im Verlauf der Handlung ebenso der Gewalt des Kriegstreibens wie den Handelsfluktuationen ausgeliefert und verliert alle ihre Kinder.

Brecht hält am 20. April 1941 in seinem *Arbeitsjournal* fest, dass der »in zahlreichen Exemplaren« an Freunde verschickte *Gute Mensch von Sezuan* im Kriegsgeschehen unterzugehen scheint: »[D]ie Tanks der Sieger von 1940 begraben unter sich den ›Guten Mensch von Sezuan.« (BFA 26, 475) Dagegen behauptet sich *Mutter Courage* besser im Kriegsgeschehen. Mitten im Krieg 1941 gelangt das Stück am Schauspielhaus in Zürich unter der Regie von Leopold Lindtberg und mit dem Bühnenbild von Teo Otto zur Aufführung, nachdem es zuvor von schwedischen Bühnen abgelehnt wurde. Brecht vermag von der Uraufführung einzig durch telegrafische Rückmeldungen Kenntnis zu nehmen, wie er am 22. April 1941 in seinem *Arbeitsjournal* festhält.¹⁷⁵

173 »Habe schon angefangen, junge Schauspieler für die ›Courage‹ im Deutschen Theater auszuprobieren. Um *Neher* zu erreichen, muß ich vom amerikanischen Sektor aus Zürich anrufen, damit von dort nach Salzburg despeschiert wird.« (BFA 27, 282)

174 Walter Hinck: »*Mutter Courage und ihre Kinder*: Ein kritisches Volksstück«. In: Walter Hinderer (Hg.): *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1984, S. 162–177, hier S. 162.

175 »Am 19. wurde im Zürcher Schauspielhaus die ›Mutter Courage‹ aufgeführt. Heut kommt ein Telegramm von der Direktion und eines von Giehse, Lindtberg und Otto, daß die Premiere erfolgreich war. Es ist mutig von diesem hauptsächlich von Emigranten gemachten Theater, jetzt etwas von mir aufzuführen. Keine skandinavische Bühne war mutig genug dazu.« (BFA 26, 476)

Diese Distanz ändert sich mit der Aufführung in Berlin 1949, wo nun eigenhändig Regie geführt werden kann. Das Stück avanciert in der Folge rasch zum Aushängeschild des Berliner Ensembles und Helene Weigels Darbietung der *Courage* zum Magneten der öffentlichen Wahrnehmung.¹⁷⁶ Als eines der erfolgreichsten Stücke Brechts wird nach der Berliner Aufführung 1949, der erfolgreichen Weiterentwicklung 1951 und den einflussreichen Gastspielen in Paris 1954 auch die *Mutter Courage* zu einem der von Ruth Berlau herausgegebenen Modellbücher, das 1958 als *Couragemodell 1949* publiziert wird.¹⁷⁷ Es wird in der Zusammenarbeit von Brecht und Berlau mit Fotografien von Hainer Hill und Ruth Wilhelmi sowie mit Anmerkungen des Regieassistenten Heinz Kuckhahn gestaltet.¹⁷⁸

Das *Couragemodell* vereint Charakteristika der bisher behandelten Modellbücher. Durch die Dokumentation wird die Werkpolitik eines Stücks geprägt, das von enormer Bedeutung für die öffentliche Wahrnehmung des Berliner Ensemble und des Brecht'schen Theaters ist. Dahingehend aktualisiert sich im *Couragemodell* der Widerstreit der Dokumentation zwischen Fixierung und Variation. Die Regulation von allgemeinen Vorgaben und kleinteiligen Details, der Antrieb zu neuen Ideen und die Wahrung ihrer genauen Durchführung wird zu einer wesentlichen Herausforderung bei der Überlieferung des Stückes. Gegenüber Peter Suhrkamp berichtet Brecht im Februar 1950:

[W]as das Buch über das ›Courage‹-Modell angeht, habe ich jetzt, wie ich denke, eine Form gefunden, die nicht zu pedantisch ist. Es werden nicht Erklärungen der Bilder sein, sondern Text wie Bilder sollen getrennt die Aufführung reportieren und kommentieren. Der Text [soll] mehr das Prinzipielle der Regie geben, nicht das ›geht nach links vorn‹ usw. Zugleich machen wir neue Detailaufnahmen, wie Sie vorgeschlagen haben. (BFA 30, 16)

Die finale Form des Modells wird an dieser Stelle in einem doppelten Anspruch verortet: detailgenaue Beobachtungen und allgemeine Festlegungen sollen sich ergänzen. Was sich bereits im *Antigonemodell* ankündigt, wird auf diese Weise im *Couragemodell* weitergeführt: eine »delikate Balance«¹⁷⁹ zwischen den Polen von pedantischer Kontrolle und theaterästhetischen Prinzipien.

176 Vgl. Gitta Honegger: »Gossip, Ghosts, and Memory: Mother Courage and the Forging of the Berliner Ensemble«. In: *TDR/The Drama Review* 52 (2008), H. 4, S. 98–117.

177 Das Modellbuch wird aber bereits während der ersten Neuaufführungen der *Courage* von Brecht selbst benutzt und für weitere Aufführungen angepasst. Vgl. BFA 25, 394.

178 Ana Kugli: »Mutter Courage und ihre Kinder«. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch*. Bd. 1. Stuttgart/Weimar 2001, S. 384–401, hier S. 398.

179 »Brecht's work with and on Mutter Courage is characterized by a delicate balance between pushing the capacity of the text to its very limit (the text as an ›editorial, where each additional word would mean a loss of substance) and experimenting with non-verbal, gestural resources that can be read into the text and are written into it.« Christa Hasche: »Through the Minefield of Ideologies: Brecht and the Staging of *Mutter Courage und ihre Kinder*«. In: *Modern Drama* 42 (1999), H. 2, S. 185–197, hier S. 191.

Diese Ambivalenz der Dokumentation verdeutlicht sich noch 1950, als in München die *Mutter Courage* mit Therese Giehse in der Hauptrolle aufgeführt wird. Dabei kommt das Modell der Berlinaufführung zum Einsatz:

8. 10. 50: Sonntag. Abends Premiere der ›Courage‹. Die Arrangements des Modells triumphieren. Giehse, Domin, Blech, Wilhelmi, Lühr, Lieffen, ganz verschieden von Berlin und ausgezeichnet. Während der ganzen Proben nicht ein Disput. Die Giehse baut bewunderungswürdig das ganze Arrangement um, das sie mit solchem Erfolg in Zürich und Wien benutzt hatte. (BFA 27, 316)

Gerade weil sie »ganz verschieden von Berlin« ist, erweist sich die Produktion in München als »ausgezeichnet«, auch weil Therese Giehse ihre bisherigen und erfolgreichen Interpretationen »bewunderungswürdig« hinter sich lässt. Wie im *Aufbau einer Rolle* zeichnet sich das *Couragemodell* dadurch aus, dass unterschiedliche schauspielerische Interpretationen – diejenige von Helene Weigel und Therese Giehse – in ein abwägendes Verhältnis zueinander gesetzt werden. Das Modell organisiert diese Momente und zielt auf eine in den Differenzen aufscheinende Struktur – die »Arrangements des Modells« – die im *Couragemodell* als »Grundarrangements« für jede Szene einzeln aufgestellt werden. In diesem Sinne entwickelt das *Couragemodell* ein dynamisches Verhandlungsgeschehen zwischen Änderungen und Fixierungen, das sich mit der Thematik des Krieges und dessen Destruktivität auseinandersetzt.

War *Mutter Courage* anfänglich als Reflexion des sich anbahnenden Krieges entworfen worden, so entwickelt das Stück nach dem Kriegsende 1945 ein Nachleben, welches den Topos der Zerstörung neu verhandelt: »Als der Wagen der Courage 1949 auf die deutsche Bühne rollte, erklärte das Stück die immensen Verwüstungen, die der Hitlerkrieg angerichtet hatte.« (BFA 24, 272) Auf diese Weise verändert sich die Auslegung der *Mutter Courage*, die nun nicht mehr als Antizipation eines kommenden Kriegs, sondern als Reflexion eines vergangenen und seiner Zerstörungen dient. So lautet zunächst auch Brechts Urteil: »Mutter Courage und ihre Kinder: kam also zu spät.« (BFA 24, 272) Zu spät aufgeführt stehen die vom Kriege gezeichneten Zuschauerinnen und Zuschauer den von Armut und Zerstörung gezeichneten Theatergestalten gegenüber: »Die zerlumpte Kleider auf der Bühne glichen den zerlumpte Kleidern im Zuschauerraum.« (BFA 24, 272) Diese Konstellation markiert die Ausgangslage, von der aus das Stück in seinen Bedeutungsmöglichkeiten modelliert wird. Zwar bleibt für Brecht auch nach dem Kriegsende die Warnung vor einem zukünftigen Krieg virulent.¹⁸⁰ Doch dient ihm die *Mutter Courage* nun dazu, das Phänomen des Krieges neu und theaterästhetisch auszudeuten. Vor diesem Hintergrund wird im *Couragemodell* das Verhältnis von Dokumentation und Destruktion als Moment des Theaters reflektiert, das die gewaltvollen Spuren vergangener Kriege als Reflexionsraum für die eigene Gegenwart und ihre zukünftigen Möglichkeiten verarbeitet.

180 Hecht: »Vom Weibsteufel zur Mutter Courage«, S. 201.

3.1 Brüche und Titel ordnen

Nachdem Brecht im Oktober 1948 nach Berlin reist und mit den Proben zur *Courage* beginnt, wird er bereits wenige Monate später, im Januar 1949, in das Büro des Oberbürgermeisters von Berlin, Friedrich Ebert junior, zitiert. Von diesem Treffen wird er den »stinkenden Atem der Provinz« (BFA 27, 296) als ernüchternden Eindruck festhalten. Denn im Beisein von Wolfgang Langhoff, Leiter des Deutschen Theaters, und Fritz Wisten, Direktionsleiter des Theaters am Schiffbauerdamm, wird ihm ein eigenes Ensemble – vorerst – verwehrt: »Der Herr Oberbürgermeister sagte mir weder Guten Tag noch Adieu, sprach mich nicht einmal an und äußerte nur einen skeptischen Satz über ungewisse Projekte, durch welche Vorhandenes zerstört würde.« (BFA 27, 296) Das Gespräch offenbart die durchaus ablehnende Haltung, mit der Brecht und seinem Theatervorhaben in der sowjetischen Besatzungszone und in der späteren DDR zunächst begegnet wird.¹⁸¹ Als er im Sommer 1951, »[b]eschäftigt mit dem ›Courage-Modellbuch Ruths«, über weitere Schritte nachdenkt, erscheint ihm der gegenwärtige, »schnelle Verfall« der Künste als Rechtfertigung der eigenen Arbeit in der DDR:

Dieses Modell und die Neueinstudierungen, die sie erweitern und säubern, sind so nötig, weil die Künste auf Grund des kulturellen Ausverkaufs des Spätkapitalismus und trotz der emphatischen Aufnahme der Künste durch die neue Klasse, zumindest zeitweise von schnellem Verfall bedroht scheinen. Einige wenige haben sich noch unter dem Kapitalismus bemüht, das Erbe von der ansteckenden Fäulnis des niedergehenden Bürgertums zu bewahren, indem sie die Künste für die neue Klasse vorbereiten, aber die neue Klasse tritt die Herrschaft zwar mit neuen guten Impulsen, aber auch mit künstlich verbildetem Geschmack an. (BFA 27, 321)

Daß ein »politische[r] Auftrag [...] dringend und wichtig« für die künstlerische Arbeit sei, führt Brecht daran anschließend zu einer Verhältnisbestimmung von »Möglichkeiten« und »Notwendigkeit« seiner eigenen Arbeit (BFA 27, 321–322). Vor dem Hintergrund dieser Einbettung des Theaters in politische und gesellschaftliche Handlungsräume tritt das *Couragemodell* als Auslotung von Möglich- und Notwendigkeiten in Erscheinung.

Im Zentrum des Stückes wie auch des Modells steht der Krieg als ökonomisches wie soziales Phänomen, welches als Verhältnis von Produktion und Destruktion thematisiert wird.¹⁸² In der Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Teo Otto, der bereits das Bühnenbild für die Uraufführung in Zürich besorgt hatte, wird diese Relation augenfällig:

181 Kugli: »Mutter Courage und ihre Kinder«, S. 397; vgl. hierzu allgemein: Werner Hecht: *Die Mühen der Ebenen. Brecht und die DDR*. Berlin 2013.

182 Herfried Münkler: »Der Dreißigjährige Krieg, die neuen Kriege und Brechts MUTTER COURAGE«. In: Sabine Kebir, Therese Hörnigk (Hg.): *Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute*. Berlin 2005, S. 16–33, hier S. 30.

Von hier aus, von unten aus, wird sichtbar, daß der ›kriegerische Geist‹, der die Kriege entfesselt, welche kein friedlicher Geist je zu fesseln vermöchte, der Geist der Geschäfte ist. Nicht so ist es, daß ein zerstörerisches, kriegerisches Element immer wieder (jedoch eventuell ausschaltbar) die friedliche Produktion unterbricht, sondern die Produktion selbst gründet sich auf das zerstörerische, kriegerische Prinzip. (BFA 23, 63)

Krieg und Zerstörung werden als Regelfälle, nicht als Ausnahmen, kapitalistischer Produktivität interpretiert. Diese Sichtweise erweist sich für die Erarbeitung des *Couragemodells* insofern als einflussreich, weil der Zerstörungskraft des Krieges mit neuen theatralen Produktionsweisen begegnet werden soll. Darum wird die Theaterproduktion innerhalb einer von destruktiven Kräften gezeichneten Gesellschaft verortet und zu Beginn des *Couragemodells* die Szene eines Wiederaufbaus entworfen:

Wo die großen Schutthaufen liegen, liegen auch die wertvollen Unterbauten, die Kanalisation und das Gas- und Elektrizitätsnetz. Selbst das unversehrte große Gebäude ist durch das Halbzerstörte und das Geröll, zwischen denen es steht, in Mitleidenschaft gezogen und unter Umständen ein Hindernis der Planung. Provisorisches muß gebaut werden, und die Gefahr besteht, es bleibt. (BFA 25, 171)

Bereits am 10. Oktober 1943 klebt Brecht in sein *Arbeitsjournal* einen Zeitungsausschnitt zu einer Theateraufführung in den Ruinen Londons ein (Abb. 21). Der konkrete wie auch ideelle Ort des Theaters innerhalb des Kriegs steht zur Disposition. Dass im Anschluss daran der Aufbau eines eigenen Theaters nach Kriegsende nicht auf voreiliger Improvisation beruhen dürfe, sondern mit einer weitsichtigen Reflexion der Institution selbst verbunden sein müsse, unterstreicht Brecht in einem Brief an Peter Suhrkamp an der Jahreswende von 1945 zu 1946.¹⁸³ Wiederaufbau bedeutet nicht die Reparatur und Wiederherstellung des Beschädigten, sondern aus den Zerstörungen der Vergangenheit heraus etwas Neues zu errichten und dabei eine neue Produktionsweise zu entwickeln. So wird das *Couragemodell* direkt in das Zentrum dieser architektonischen wie zeitlichen Konfiguration hineinversetzt: »Die Kunst spiegelt all dies wider; Denkweisen sind Teil der Lebensweisen. Was das Theater betrifft, werfen wir in den Bruch hinein die Modelle.« (BFA 25, 171)

Dieser Bruch ist die Bildhaftigkeit eines theaterästhetischen Registerwechsels, der eine neue Arbeits- und Produktionsweise des Theaters anvisiert. Walter Benjamin hat andernorts den Moment des Bruches, genauer des Unterbruchs, als entscheidendes Charakteristikum für Brechts episches Theater beschrieben: »Das epische Theater, meint Brecht, hat nicht so sehr Handlungen zu entwickeln, als Zustände darzustellen. [...] Diese Entdeckung (Verfremdung) von Zuständen vollzieht sich mittels der

183 »Der Wiederaufbau des deutschen Theaters kann nicht improvisiert werden. Sie wissen außerdem, daß ich auch schon vor der Hitlerzeit es nötig fand, angesichts des experimentellen Charakters meiner Stücke mich sehr in die Uraufführung hineinzumischen.« (BFA 29, 372)

In the Ruins (continued)

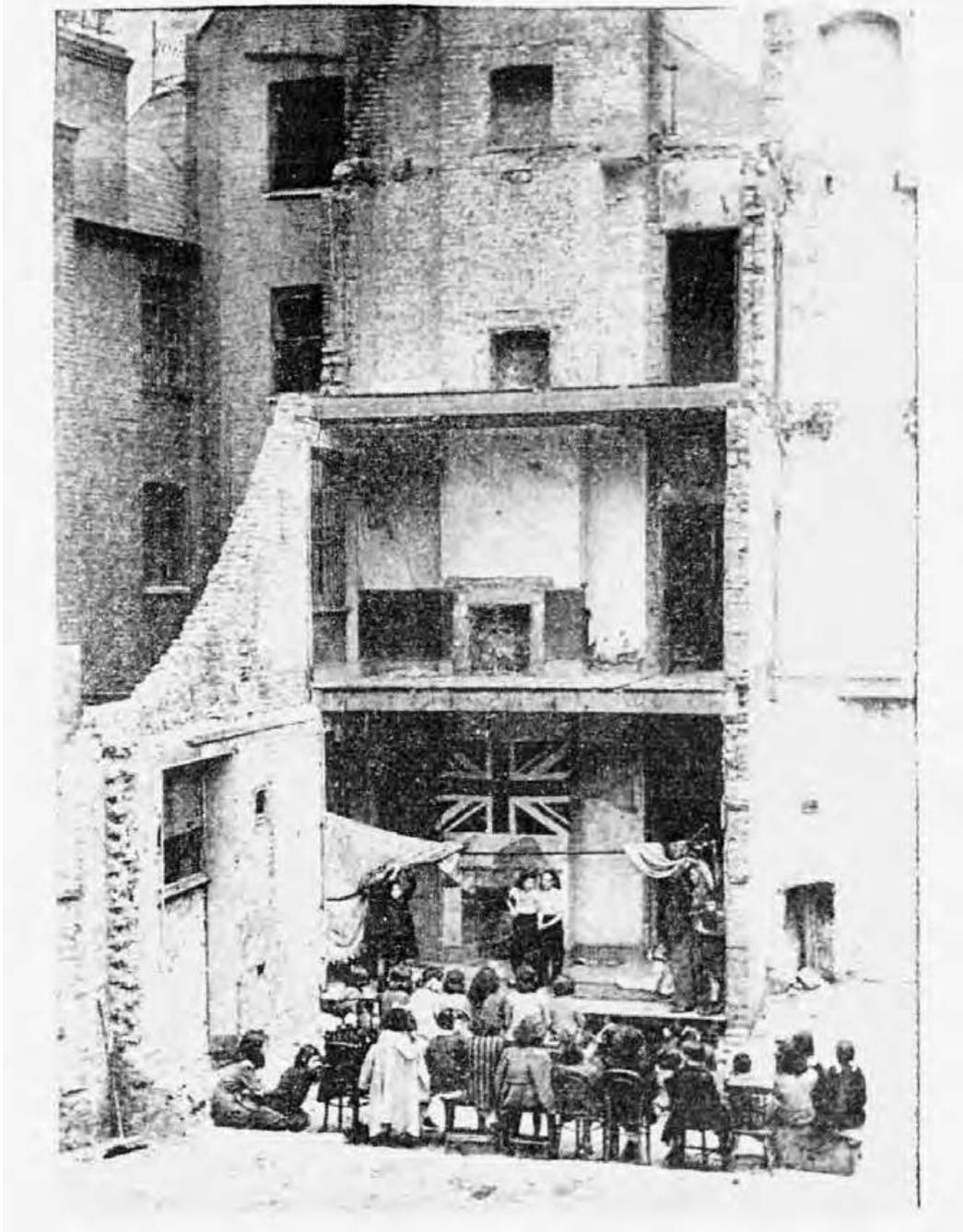


Abb.21 Zeitungsausschnitt in Brechts *Arbeitsjournal* zum »Kinder-Vaudeville« in Aldgate, London. BFA 27, 178.

Unterbrechung von Abläufen.«¹⁸⁴ Dieser Akt des Unterbrechens wird in *Mutter Courage* besonders prominent durch eingefügte Szenentitel und Songs umgesetzt, welche eine »dialektische[] Brechung«¹⁸⁵ in den Ablauf der Handlung einziehen. Der Ablauf des Stückes wird durch solche Momente kurzweilig arretiert. Benjamin fasst jedoch das Moment der Unterbrechung durchaus weiter: »Man darf hier weiter ausgreifen und sich darauf besinnen, daß das Unterbrechen eines der fundamentalen Verfahren aller Formgebung ist. Es reicht über den Bezirk der Kunst hinaus.«¹⁸⁶ Der Unterbruch ist nicht einzig als Moment der Stillstellung zu verstehen, sondern als Moment einer Herstellungsweise oder im Sinne Benjamins als Formgebung.

Den Ausgangspunkt für diese unterbrochene Form liefert bereits der Untertitel von *Mutter Courage*. Als *Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg* wird eine chronologische Organisation von Ereignissen suggeriert, die für Benjamin mit der Evokation von »Musterstücke[n] des Weltlaufs«¹⁸⁷ in Verbindung steht. Ein Ideal des Musters, das sich nicht nur in der *Mutter Courage* als »Musterdrama«¹⁸⁸ des epischen Theaters wiederfinden lässt, sondern durch das *Couragemodell* auch als Frage nach einer idealen Inszenierung Resonanzen erfährt. Das Stück eröffnet gleich in der ersten Szene hierfür eine Perspektive, worin Muster und Bruch verhandelt werden. Der auf der Heeresstraße nach neuen Soldaten Ausschau haltende Feldwebel konstatiert:

Frieden, das ist nur Schlamperei, erst der Krieg schafft Ordnung. [...] Nur wo Krieg ist, gibts ordentliche Listen und Registraturen, kommt das Schuhzeug in Ballen und das Korn in Säck, wird Mensch und Vieh sauber gezählt und weggebracht, weil man eben weiß: Ohne Ordnung kein Krieg! (BFA 6, 9)

Der Krieg erscheint an dieser Stelle durch administratives Paperwork als Struktur.¹⁸⁹ Brecht ist darum bemüht, verallgemeinerbare Aspekte des Krieges in den Dialogen zu verhandeln und sie als Muster für seine Theaterfiguren und ihr Verhalten zu nutzen.¹⁹⁰ Diese strukturelle Konzeption des Krieges als Frage nach seiner Ordnung hat Brecht nämlich auch an anderer Stelle hervorgehoben. In den kurz nach der *Courage* verfassten *Flüchtlingsgesprächen* heißt es etwa über den Krieg, dass in ihm »planmä-

184 Walter Benjamin: »Was ist das epische Theater?« In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2: *Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 532–539, hier S. 535.

185 Helmut Jendriek: »Die Struktur von »Mutter Courage und ihre Kinder««. In: Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Brechts »Mutter Courage und ihre Kinder«*. Frankfurt a. M. 1982, S. 273–284, hier S. 284.

186 Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 536.

187 Walter Benjamin: »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2: *Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 438–465, hier S. 451.

188 Vgl. Kugli: »Mutter Courage und ihre Kinder«, S. 388.

189 Claire Gleitman: »All in the Family: *Mother Courage* and the Ideology in the *Gestus*«. In: *Comparative Drama* 25 (1991), H. 2, S. 147–167, hier S. 151. Hierzu auch kritisch: Münkler: »Der Dreißigjährige Krieg, die neuen Kriege und Brechts MUTTER COURAGE«, S. 26–27.

190 Kugli: »Mutter Courage und ihre Kinder«, S. 388.

ßig verschwendet«, aber gleichzeitig das Zerstörte stets dokumentiert werde: »Alles, was weggeschmissen wird oder verdirbt oder zerstört wird, muß aufm Papier stehn und nummeriert sein, das ist die Ordnung.« (BFA 18, 201) Dass dabei der Drang zur Ordnung zerstörerische Elemente amplifiziert, verleitet den Flüchtling Ziffel zur Reflexion über die »ungeheuren Vorteile der Schlamperei«: »Die Schlamperei hat schon Tausenden von Menschen das Leben gerettet. Im Krieg hat oft die kleinste Abweichung von einem Befehl genügt, daß der Mann mit dem Leben davongekommen ist.« (BFA 18, 202) Die Abweichung erscheint an dieser Stelle als Möglichkeit, sich der gewaltvollen Ordnung des Krieges zu entwinden.

Unter Berücksichtigung dieser Überlegungen stellt sich die Frage: Was für eine Ordnung entwickelt das *Couragemodell*? Oder anders gefragt: Wie lassen sich die Brüche des Stückes im Gegenlicht dieser zerstörerischen Ordnung dokumentieren? Hierfür folge ich einer Szene innerhalb des Modellbuchs, um die Auslegeordnung des Modells nachzuvollziehen. Denn das *Couragemodell* zeichnet sich durch einen elaborierten Umgang mit Titelsetzungen und Szenenbeschreibungen aus, die eine wesentliche Technik nicht nur der Dokumentation, sondern auch der Erarbeitung des Stückes selbst darstellen. Während des Stückes werden Unterbrüche der Handlung – etwa ein Szenenwechsel – durch Schriftzüge begleitet, die der halbhohen Gardine vorgelagert sind. In den Anmerkungen zur *Dreigroschenoper* spricht Brecht von solch eingeschobenen Zwischentiteln als einem »primitive[n] Anlauf zur *Literarisierung des Theaters*«, weil es den Zuschauenden aus der direkten Handlungsebene des Stückes heraushebt und stattdessen ein »komplexe[s] Sehen« erzwingt (BFA 24, 58–59). Sie dienen nicht bloß als Orientierungshilfen durch weiterführende Angaben über Ort und Zeit der Handlung, sondern kündigen sich anbahnende Wendungen und Ereignisse bereits an. Hierdurch soll die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Frage nach Gründen und Zusammenhängen des dramatischen Bogens verschoben werden.¹⁹¹ Statt eines »Imflußdenken[s]«, das emphatisch von der Handlung mitgerissen wird, soll ein »Überdenflußdenken« provoziert werden und das Publikum die abgebrühte »Haltung des Rauchend-Beobachtens« einnehmen (BFA 24, 58–59).

1952 wird in der *Theaterarbeit* auf Basis der Zwischentitel von *Mutter Courage* die Fabel auf einer wuchtigen Doppelseite aneinandergereiht. Auf einen Blick fassbar wird die Geschichte des Stückes.¹⁹² In der Anordnung der Zwischentitel erscheint das »Rückgrat des Dramas«¹⁹³ verdichtet. Doch diese Titel sind mehr als bloße Synopsis: Sie sind ein Arbeits- und Dokumentationswerkzeug der Modellierung. So notiert Brecht im Dezember 1940 in seinem *Arbeitsjournal*, dass beim »Aufstellen des *Titulariums* zur ›Courage‹ [...] alles Psychologische völlig vernachlässigt« und der »Plot [...]

191 Hinck: »*Mutter Courage und ihre Kinder*: Ein kritisches Volksstück«, S. 174. Die Titel sind in ihrem ausladenden Stil an die barocken Zwischentitel bei Grimmelshausens angelehnt. Irmtraud Hnilica: »Zum Titularium in Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder*. Plädoyer für einen starken Nebentextbegriff«. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 48 (2018), H. 3, S. 481–494, hier S. 484.

192 Weigel/Berliner Ensemble (Hg.): *Theaterarbeit*, S. 228–229.

193 Hnilica: »Zum Titularium in Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder*«, S. 489.

kaum berücksichtigt« werden soll (BFA 26, 450). Es geht weder um eine getreue Nacherzählung noch um eine Figurenzeichnung, sondern um ein Ordnungselement, das zwischen Figuren und Plot vermittelt. Wie Irmtraud Hnilica feststellt, wird dadurch der »Nebentext zur geschehensvermittelnden Hauptsache« und dient sowohl zur Verdichtung und Kommentierung des dramatischen Geschehens wie auch zu dessen Erweiterung und ausdeutender Supplementierung.¹⁹⁴

Diese Bedeutung der Titel entwickelt im *Couragemodell* ein Nachleben. So werden darin die Szenentitel als Basis eingesetzt, an die alle weiterführenden Kommentare und Beobachtungen angegliedert sind. Satz für Satz werden sie zu einem »Grundarrangement« ausdifferenziert und mit kleinteiligen Erläuterungen versehen. Ich folge hierfür exemplarisch der Entfaltung eines solchen Titels. Die dritte Szene wird mit folgender Überschrift versehen: »Mutter Courage wechselt vom Lutherischen zum Katholischen Lager über und verliert ihren redlichen Sohn Schweizerkas« (BFA 25, 194). Geschildert wird die Episode, in welcher Courages Sohn Schweizerkas als »Zahlmeister« und Hüter der Regimentskasse von einer Gruppe katholischer Truppen aus Polen gefangen genommen und daran anschließend hingerichtet wird. Courage, die sich unter den neuen Herrschaftsverhältnissen umgehend als Katholikin tarnt, bemüht sich zwar um die Rettung ihres Sohnes, versucht dabei jedoch einen möglichst tiefen Preis für seine Freilassung auszuhandeln. Sie scheitert. Schweizerkas stirbt. Als der Feldwebel den toten Sohn vorführt, weil dessen Name »notiert werden [soll], daß alles in Ordnung geht« (BFA 6, 46), verleugnet Courage ihn.

Nimmt man den obigen kurzen Zwischentitel als Ausgangspunkt, so wird zunächst offengelassen, inwieweit die beiden Handlungen – der konfessionelle Wechsel und der Verlust des Sohnes – zusammenhängen. Es werden schlicht zwei Akzente der Szene als Konjunktion verbunden: der Opportunismus von Courage und das Auseinanderbrechen der Familie. Daran anschließend wird im *Couragemodell* der Titel in eine detailliertere Synopsis überführt:

Schwarzhandel mit Munition. Mutter Courage bewirbt eine Lagerhure und warnt ihre Tochter vor Liebschaften im Felde. Während die Courage mit dem Koch und dem Feldprediger kokettiert, probiert die stumme Katrin Hut und Stiefel der Lagerhure an. Der Überfall. Erstes Mittagmahl im katholischen Lager. Gespräch der Geschwister und Verhaftung des Schweizerkas. Mutter Courage verpfändet ihren Wagen an eine Lagerhure, um den Schweizerkas loszukaufen. Die Courage versucht die Bestechungssumme herunterzuhandeln. Die Courage handelt zu lange und hört die Salve, die den Schweizerkas niederstreckt. Die stumme Katrin tritt an die Seite der Mutter, den toten Schweizerkas zu erwarten. Um sich nicht zu verraten, verleugnet die Courage ihren toten Sohn. (BFA 25, 194)

194 Ebd., S. 491.

Die größtenteils parataktische Aneinanderreihung formiert eine sukzessive Deskription der Szene, wobei die kausale Verknüpfung der einzelnen Szenenelemente erneut lose verbleibt.¹⁹⁵ Nochmals detailorientierter wird nun jeder syntaktischen Einheit ein eigener Paragraf gewidmet, um Erläuterungen anzuführen. So entsteht eine kaskadenförmige Textur vom Allgemeinen des auf der Bühne präsenten Zwischentitels hin zu einzelnen Szenenelementen und Erklärungen des Modells. So wird etwa die Sequenz, in welcher die Courage die Gewehrsalve der Hinrichtung hört («Die Courage handelt zu lange und hört die Salve, die den Schweizerkas niederstreckt»), wie folgt ausgeführt: »Kaum ist die Pottier weggeschickt, steht die Courage plötzlich auf und sagt: ›Ich glaub, ich hab zu lang gehandelt.‹ Die Salve ertönt, und der Feldprediger verläßt sie und geht hinter den Wagen. Es wird dunkel.« (BFA 25, 196) Diese Beschreibung umfasst einzelne Sprechakte, Geräusche, Auf- und Abtritte bis hin zur Beleuchtung der Bühnensituation. Auf diese Weise entwickelt das Modell aus den Szenentiteln heraus schrittweise die als notwendig erachteten Arrangements bis hin zu Details der Handlungssequenz. Das Modell unterbricht damit den Fluss der Handlung und fördert abgesetzte, zerlegbare Elemente des Stücks zutage, die gleichzeitig in einer Beziehung zum Szenentitel stehen und auf die übergeordnete Fabel orientiert bleiben.

Doch dieser reibungslose Übergang erfährt selbst Risse. Denn beim Blick auf die Fotografie des Szenentitels im *Couragemodell* erweist sich dieser als nicht identisch mit dem Zwischentitel des Arrangements. Der fotografierte Szenentitel der Aufführung ist ausführlicher, liefert den zeitlichen Horizont der Handlung und kontrastiert den Verlust des Sohnes mit der Rettung des Planwagens und der Tochter Katrin (Abb. 22). Diese Änderungen lassen sich möglicherweise aus der Bühnensituation heraus erklären, in welcher die zeitliche Orientierung und eine stärkere Verkettung von Rettung und Verlust den Erfahrungsraum des Publikums vorstrukturieren sollen. Die Abweichung zeugt jedoch vor allem von einer losen Verknüpfungslogik des Modells, wo noch in der regulierten Ordnung des Stückes kleine Freiräume der Abweichung, Ungenauigkeit und der rettenden ›Schlamperei‹ belassen werden.

Auf diese Weise werden Zwischentitel im Stück wie auch im Modellbuch zu zentralen Ankerpunkten der Dokumentation, die kleine Änderungen und Anpassungen im Rahmen der Aufführung erlauben. Dieser Akzent auf den Titeln erklärt sich auch aus der Rolle, die sie während der Proben erhalten. Als das Schwedische Theater im Dezember 1940 eine Inszenierung der *Courage* in Betracht zieht, sitzt Brecht mit dem Schauspieler Hermann Greid zusammen, um »ein paar Szenen [...] durchzuarbeiten«, wobei sich die Titel als Hauptschwierigkeit erweisen: »Das Zerschneiden der großen Szenen in Teilszenen geht leicht, jedoch gelang es bis jetzt Greid nicht, auch nur einen einzigen Titel zu finden.« (BFA 26, 445) Brecht und Greid vergleichen ihre Titel. Dabei zeigt sich, dass der Schauspieler in seinen Titeln die Handlung komprimiert, wäh-

195 Vgl. Peter Thomson: *Brecht: Mother Courage and her children*. Cambridge/New York/Melbourne 1997, S. 25.

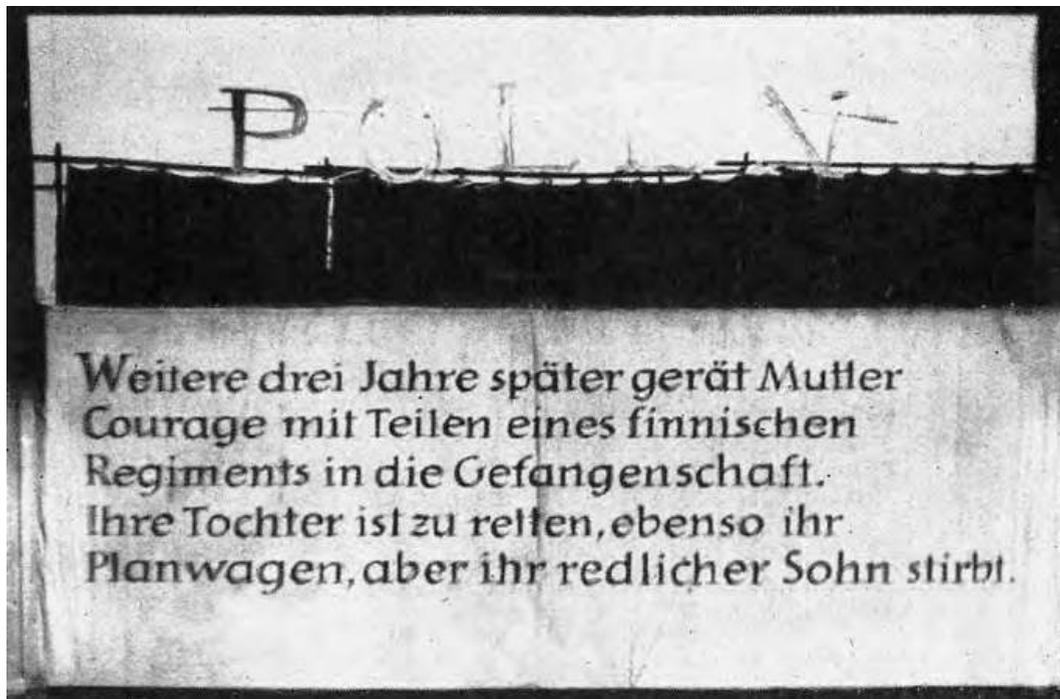


Abb. 22 Zwischentitel der 3. Szene samt halbhoher Gardine mit Schriftprojektion. Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Couragemodell 1949*. Mappe: Aufführung. Berlin 1958, S. 20.

rend sich Brecht ein Konzentrat der Handlungswidersprüche erhofft.¹⁹⁶ Dies führt ihn zu einer grundlegenden Reflexion über Titel als Arbeitsinstrument:

Schon beim Aufstellen der *Titel*, welche das szenische Arrangement ermöglichen sollen, genügt es z.B. nicht, bloß eine soziale Qualität zu verlangen; die Titel müssen auch eine kritische Qualität enthalten, einen Widerspruch anmelden. Sie müssen voll arrangierbar sein, also muß die Dialektik (Widersprüchlichkeit, Prozeßualität) konkret werden können. Die Welträtsel werden nicht gelöst, sondern gezeigt. (BFA 26, 445)

Titel müssen »arrangierbar« sein und damit die Möglichkeit der weiteren Ausdifferenzierung in sich tragen. Arbeitsmaterialien und Ideen werden durch Titel disponiert und die Inszenierung in ihren Wirkungsmöglichkeiten synoptisch überprüfbar. Nach der Besprechung mit Greid zeigt sich Brecht demgemäß zunächst »etwas enttäuscht« von dessen Titeln und geht das Problem nun mit einem »Schema von Wirkungsquanten [...], nach denen die Szenen befragt werden müssen«, an (BFA 26, 445). »[E]ine kleine Tabelle der möglichen Wirkungen« wird für den Bühnenbau zusammengestellt, mit der »für jede Szene des Stückes die Wirkungsquanten eingezeichnet«

196 Hierzu fügt Brecht die Vorschläge zur zweiten Szene an. Vgl. BFA 26, 445.

werden könnten. Diese Vorstellung hatte Brecht bereits 1937 als »Schema der Wirkungsquanten« ungleich allgemeiner entworfen:

Wirkungen können sein:
Gesellschaftliche Merkmale
Geschichtliche Merkmale
Verfremdungseffekte
Ästhetische Effekte
Poetische Effekte
Technische Neuerungen
Traditionseffekte
Illusionszerstörung
Ausstellungswerte (BFA 22.I, 269)

Das grundlegende Problem in diesem Versuch der Schematisierung und Wirkungsvermessung ist das Moment der Übersetzung einer übergeordneten Handlung in kleinteilige, unterbrochene und arrangierbare Handlungssequenzen. Diese Crux verdeutlicht die Titelfindung mit Greid. In diesem Prozess stellt sich die Frage nach Details und ihren Wechselwirkungen für das Fabelkonstrukt des Stückes. Fabel und Detail sollen nicht auseinanderbrechen, sondern gezielt und wirkungsbewusst miteinander verbunden sein, ohne das Moment ihrer Zerlegbarkeit und Unterbrechung zu verlieren. In diesem Zuge wird die Ausarbeitung von Details und ihre Einpassung in die Gesamtstruktur zu einer entscheidenden Herausforderung des *Couragemodells*.

3.2 Details dokumentieren

Achtzehn Anmerkungen des *Couragemodells* werden explizit als »Detail« ausgewiesen, ganz zu schweigen davon, dass viele weitere Kommentierungen sich mit kleinteiligen Einzelheiten des Stücks beschäftigen. Diese Stoßrichtung wird bereits zu Beginn des Modellbuchs vorgespurt: »Gibt es im Großen ein schönes Ungefähr, so gibt es das nicht im Kleinen.« (BFA 25, 177) So sehr es allen Modellbüchern gemein ist, Details zu erläutern, ist in keinem die Auseinandersetzung so explizit und intrikat wie im *Couragemodell*. Bereits die Bühnenelemente der Inszenierung werden unter diesem Aspekt eingeführt: »Wichtig für realistische Darstellung ist das sorgfältig ausgearbeitete Detail in Kostüm und Requisit, denn hier kann die Phantasie des Zuschauers nichts hinzufügen.« (BFA 25, 177) Gerade für die Requisiten wird eine reduzierte und ausgewählte Darstellung, die von »peinlichster Genauigkeit« zeugen soll, beansprucht.¹⁹⁷ Diese Genauigkeit steht im Dienste des Details, weil sich darin mögliche Wirkungen

¹⁹⁷ Brecht: »Über die Arbeit am Berliner Ensemble. Bertolt Brecht, Claus Küchenmeister, Prof. Dr. Bruno Markwart und Studenten der Universität Greifswald. Berlin 1954«, S. 126.

und unerwünschte Störungen beobachten lassen.¹⁹⁸ Das Detail dient auf diese Weise als Indiz.¹⁹⁹ An ihm wird die eigene Arbeit überprüfbar, indem die Wirkung aufs Arrangement bis hin zur Fabel zurückbezogen werden kann.

Vor diesem Hintergrund gewinnt das ausgearbeitete Detail im *Couragemodell* seine Dringlichkeit: »Das Detail, auch das kleinste, muß natürlich bei der strahlend hell erleuchteten Bühne voll ausgespielt werden.« (BFA 25, 185) Die Bühne dient der Beleuchtung von Detailarbeit. Diese Arbeit ist nicht dekorativ, sondern funktional. Wenn etwa im Modellbuch das Detail erläutert wird, dass die Courage beim Eintreffen der Werber »keine Wildheit« zeige, sondern ihr Messer gelassen ziehe, so wird eine klare Wirkung dieses Details veranschlagt: In der nüchternen Retardierung des sich anbahnenden Konflikts soll »die Darstellerin zeigen, daß die Courage Situationen wie diese kennt und zu meistern versteht« (BFA 25, 186). Das einzelne, situative Detail wird mit der Funktion eines allgemeinen Charakterzugs versehen. Die Normalität des Ausnahmezustandes soll im augenblicksgebundenen Verhalten anschaulich werden.

Ganz ähnlich wird ein weiteres Detail der Inszenierung ausgelegt. Als der Sohn Schweizerkas von den polnischen Truppen abgeführt wird, werde die Courage gezwungen, von der Rolle der »beschäftigte[n] Geschäftsfrau« schlagartig in diejenige der Mutter zu wechseln (BFA 25, 202). In einem genau getakteten Umschlagen dieser »fatalen Dialektik der Interessen«²⁰⁰ zwischen Mutter und Handelsfrau soll der Widerspruch der Courage und ihrer zwei Rollen aufscheinen.²⁰¹ Wenig später wird dieses Motiv wieder aufgegriffen, wenn sich die Tochter Katrin eines verwaisten Säuglings annimmt und Mutter Courage diesem Ansinnen erst nach einigem Widerstand nachgibt. Auf diese Weise soll der Widerstreit von Mutterrolle und Handelsfigur auch zwischen der Mutter und Tochter weitergeführt werden.²⁰² Deutlich wird dies in der

198 Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel, Thomas Macho: »Das Detail, das Teil, das Kleine. Zur Geschichte und Theorie des kleinen Wissens«. In: Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel, Thomas Macho (Hg.): »Der liebe Gott steckt im Detail«. *Mikrostrukturen des Wissens*. München 2003, S. 7–17, hier S. 12; Sigrid Weigel: »Nicht weiter als ...«. Das Detail in den Kulturtheorien der Moderne: Warburg, Freud, Benjamin«. In: Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel, Thomas Macho (Hg.): »Der liebe Gott steckt im Detail«. *Mikrostrukturen des Wissens*. München 2003, S. 91–111, hier S. 100.

199 Carlo Ginzburg: »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«. In: Ginzburg, Carlo: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Übers. von Gisela Bonz, Karl F. Hauber. Berlin 1995, S. 7–57, hier S. 47–48. Tatsächlich spiegelt sich dies auch in der symbolischen Aufladung des Details wider, die sowohl als Hort des Teuflischen wie des Göttlichen gedeutet wird. Vgl. Sam Weber: »Gott und Teufel – im Detail«. In: Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel, Thomas Macho (Hg.): »Der liebe Gott steckt im Detail«. *Mikrostrukturen des Wissens*. München 2003, S. 43–51.

200 Voges: »Arbeitsbereich VII. Gesellschaft und Kunst im »wissenschaftlichen Zeitalter«. Brechts Theorie eines episch-dialektischen Theaters (Marxistische und philosophische Studien, Der Messingkauf, Kleines Organon für das Theater, Über den Realismus)«, S. 282.

201 Hinck: »Mutter Courage und ihre Kinder: Ein kritisches Volksstück«, S. 165.

202 Pia Kleber spricht in diesem Sinne von einer »Entbiologisierung der Mutterschaft«. Pia Kleber: »Die Courage der Mütter. Am Beispiel von Bertolt Brecht«. In: Renate Möhrmann (Hg.): *Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur*. Stuttgart/Weimar 1996, S. 130–144, hier S. 137. Kim Solga beschreibt diese Szene im Umkehrschluss gleichsam als Besitzanspruch

DAS MODELLBUCH GIBT TEMPO UND ABLAUF DER AUFFÜHRUNG AN

In einer bestimmten Probenphase wird es etwa ratsam, die Szenendauer des Modells zu studieren. Auf diese Weise können zum Beispiel Tempoverschiebungen korrigiert werden. Dabei muß allerdings darauf geachtet werden, daß alle Details erhalten bleiben und besonders, daß keine Pause wegfällt. Die Lautstärke darf nicht zunehmen, das Spiel nicht schwerer werden. Es kann sich sogar herausstellen, daß eine Passage, etwa das Holzhacken des Bauern in der 11. Szene, welches das Trommeln der stummen Kattrin übertönen soll, verlängert werden muß, und die Szene doch im ganzen die festgelegte Dauer behalten kann.

Vorspiel:	2.20 Min.	Umbau	0.30 Min.	6. Szene:	18.50 Min.	Umbau	0.50 Min.
1. Szene:	15.50 Min.	Umbau	1.06 Min.	7. Szene:	1.20 Min.	Pause	
2. Szene:	15.00 Min.	Umbau	1.12 Min.				
3. Szene:	a) 19.00 Min.	Unterbr.	0.36 Min.	8. Szene:	22.55 Min.	Umbau	1.40 Min.
	b) 10.30 Min.	Unterbr.	0.18 Min.	9. Szene:	17.06 Min.	Umbau	0.55 Min.
	c) 14.40 Min.	Umbau	1.08 Min.	10. Szene:	0,50 Min.	Umbau	1.30 Min.
4. Szene:	9.30 Min.	Umbau	1.30 Min.	11. Szene:	9.08 Min.	Umbau	1.18 Min.
5. Szene:	3.50 Min.	Umbau	1.50 Min.	12. Szene:	7.00 Min.		

Abb. 23 Zeittabelle der Szenendauer. Helene Weigel/Berliner Ensemble (Hg.): *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. Dritte, durchgesehene und erweiterte Aufl. Berlin 1967, S. 302.

Gegenüberstellung beider Rollen: »Am Schluß der Szene hob die stumme Kattrin den Säugling hoch, während die Courage den Pelzmantel rollte und in den Planwagen warf: Die beiden Frauen hatten ihren Beuteanteil.« (BFA 25, 211)

Die Dokumentation von Details und ihren Wirkungen bedarf einer spezifischen Arbeitsweise und Regie. Die Taktung und gezielte Choreografie kleinteiliger Bühnereignisse muss in einem Gleichgewicht zu übergeordneten, narrativen Elementen der Handlung stehen. In der Einteilung der Regie in insgesamt fünfzehn Phasen – von der Stückanalyse bis zur Premiere – markiert die »Detailprobe« exakt die Mitte dieses Arbeitsprozesses.²⁰³ Für Brecht sind Details während der Proben ein zunächst langsam zu erarbeitender Bestandteil: »Es ist tatsächlich schwierig, bei den Proben der Ungeduld der Schauspieler, die auf das Mitreißen auszugehen gewohnt sind, entgegenzutreten und die Details mit dem Grundsatz epischen Spiels *eins nach dem andern* gründlich und erfinderisch auszuarbeiten.« (BFA 25, 186) Details unterliegen einer Methodik, die das Regulativ der übergeordneten Fabel wie auch den theoretischen Rahmen des epischen Theaters schrittweise und langsam auf konkrete Gesten, Haltungen, Gegenstände und Bewegungen übersetzt. Das darüberstehende Credo lautet: »Nichts ist zufällig«²⁰⁴. Dieser Detailfokus bedingt zumeist auch eine längere

Kattrins an einer mütterlichen Ökonomie. Kim Solga: »*Mother Courage* and Its Abject: Reading the Violence of Identification«. In: *Modern Drama* 46 (2003), H. 3, S. 339–357, hier S. 345–346.

203 Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 1969/80–82; vgl. auch Weigel/ Berliner Ensemble (Hg.): *Theaterarbeit*, S. 256–258.

204 Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 1969/148.



Abb.24 Stummer Schrei. Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Couragemodell* 1949. Mappe: Aufführung, Berlin 1958, S. 36.

Probezeit der Stücke²⁰⁵ sowie einen eigenen Arbeitsrhythmus: »Jede kleine Szene fertig machen (nichts schludern). Jedes winzige Detail fixieren, als werde nur diese kleine Szene gespielt. [...] Das Auf-Tempo-Setzen ist eine eigene Operation, und sie muß ziemlich spät erfolgen. Nur so enthält die beschleunigte Aufführung alles, ist dicht genug.« (BFA 24, 182) Aufbauend auf der Fabel und den Titeln werden die Details langsam als »kleine Szenen« fixiert und verdichtet. »Das Tempo bei den Proben sei langsam, schon der Herausarbeitung des Details wegen [...]« (BFA 25, 186) Danach erst wird das Tempo der Aufführung wieder auf ein strenges Register der Zeitabläufe, unterstützt durch eine »Stoppuhr«²⁰⁶, verpflichtet, welches die gesamte Dauer des Stückes genau taktet (Abb. 23).²⁰⁷

Das schrittweise Herausarbeiten eines Details und seiner narrativen Einbettung wird im Falle des *Couragemodells* besonders prominent an einer Geste dokumentiert: dem stummen Schrei der Courage (Abb. 24). Kaum ein Detail des Stückes hat eine solche Nachwirkung entfaltet wie diese Geste, die von Helene Weigel 1951 erstmals eingesetzt wird.²⁰⁸ Als in der dritten Szene eine Gewehrsalve die Hinrichtung des Sohns Schweizerkas markiert, verkrümmt sich die Courage in Trauer um ihren Sohn und stößt einen Schrei aus, der lautlos bleibt. Die Geste vereint Schmerz und Trauer

205 Matzke: *Arbeit am Theater*, S. 241.

206 »Die Stoppuhr darf bei der Regie nicht fehlen.« (BFA 25, 396)

207 Matzke: *Arbeit am Theater*, S. 243–244.

208 John Rouse: »Brecht and the Contradictory Actor«. In: *Theatre Journal* 36 (1984), H. 1, S. 25–41, hier S. 34.

jenseits von Sprache oder Klang.²⁰⁹ Das *Couragemodell* erläutert vor aller Wirkung zunächst die Genese dieser Geste. Ihr Ursprung wird in einer Fotografie von 1942 verortet, welche eine Szene aus der japanischen Eroberung des von Großbritannien beanspruchten Singapurs zeigt. Darauf sind zwei trauernde Frauen neben einem toten Kind inmitten von lädierten Rikscha-Gefährten zu erblicken:

Der Ausdruck des äußersten Schmerzes nach dem Anhören der Salve, der schreiend geöffnete Mund bei zurückgebogenem Kopf stammt vermutlich von der Pressefotografie einer indischen Frau, die während der Beschießung von Singapore bei der Leiche ihres getöteten Sohnes hockt. Die Weigel muß sie vor Jahren gesehen haben, wiewohl sie sich auf Befragen nicht daran erinnerte. So gehen Beobachtungen in den Fundus der Schauspieler ein. – Die Weigel nahm diese Haltung übrigens erst in späteren Vorstellungen ein. (BFA 25, 203–204)

Brecht hat die Aufnahme aus dem Magazin *Life* vom 23. März 1942 ausgeschnitten und sie in einer Eintragung, datiert auf den 5. April, in sein *Arbeitsjournal* eingefügt (BFA 27, 80).²¹⁰ In der Verklebung verknüpft er die persönliche Perspektive seines Journals mit historischen Zeugnissen und deren Ereignishorizonten.²¹¹ Bezeichnenderweise beschreibt er in exakt jener Eintragung das Unvermögen, vor dem Hintergrund dieses Ereignisses überhaupt noch Literatur zu verfassen: »Es ist, als betreibe man Goldschmiedekunst.« (BFA 27, 79) Gedichte dienen unter solchen Umständen einzig als »Flaschenpost« (BFA 27, 80) für andere Zeiten als die eigene.

Doch damit endet die Geschichte dieses Bildes keineswegs. Brecht greift auf es zurück, als er das Projekt einer *Kriegsfiibel* in Angriff nimmt. Im Versuch, die durch »Tausende von Fotos in den Illustrierten« entstandene Bilderwelt des Krieges lesbar zu machen, versieht er die Fotografien mit vierzeiligen Epigrammen (BFA 12, 129). Eine Vorform dieser Konstellation erprobt Brecht im amerikanischen Exil und präsentiert am 3. April 1943 einige Bilder als Dia-Projektion mit den jeweiligen Texten an der Veranstaltung »We Fight Back!« von Erwin Piscator in New York.²¹² 1955 erscheint, nach Durchlaufen etlicher bürokratischer Hürden, die *Kriegsfiibel* als Buch.²¹³ Die

209 Hans-Thies Lehmann hat das Motiv des stummen Schreies ausgehend vom Gedicht *Die Kindesmörderin Frau Farrar* in der *Hauspostille* als fortlaufende Thematik im Werke Brechts beschrieben, in welcher der unterdrückte Schrei immer wieder von Neuem verhandelt wird. Vgl. Hans-Thies Lehmann: »Der Schrei der Hilflosen«. In: Lehmann, Hans-Thies: *Brecht lesen*. Berlin 2016, S. 63–87.

210 Jan Gerstner: *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2014, S. 216.

211 Helmut Koopmann: »Zeitzeuge Brecht. Seine Journal-Kommentare zum Weltgeschehen.« In: Jürgen Hillesheim (Hg.): *Bertolt Brecht. Zwischen Tradition und Moderne*. Würzburg 2018, S. 225–238, hier S. 229.

212 Grischa Meyer: »Kann man von Bildern des Krieges etwas für den Frieden lernen?« In: Sabine Kebir, Therese Hörnigk (Hg.): *Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute*. Berlin 2005, S. 70–86, hier S. 79.

213 Hecht: *Die Mühen der Ebenen*, S. 241–246.

Singapore Lament



Abb. 25 Bertolt Brecht: *Kriegsfibel*. Hg. von Ruth Berlau. Frankfurt a.M. 1978 [1955], S. 39.

Fotografie der beiden trauernden Frauen wird als Bildtafel Nr. 39 darin aufgenommen (Abb. 25).²¹⁴ Das Bild wird mit der Überschrift »Singapore Lament« versehen, welche mit dem darunterstehenden Epigramm in Verbindung steht.²¹⁵ Denn dieses hebt gleich in der ersten Zeile mit einer Anrufung der Stimme als Lamento an: »O Stimme aus dem Doppeljammerchore / Der Opfer und der Opferer Fron! / Der Sohn des Himmels, Frau, brauchst Singapore / Und niemand als du selbst brauchst deinen Sohn.« (BFA 12, 206) Die Stimme erklingt aus dem trauernden Chor der beiden Frauen. Der Sohn wurde zum Opfer des »Sohn[s] des Himmels«, einer Umschreibung des japanischen Kaisers.²¹⁶

Georges Didi-Huberman hat die Montagemethode und Kommentierung durch die Epigramme treffend als »dokumentarischen Lyrismus«²¹⁷ bezeichnet, der gerade durch Arrangieren und Kommentieren der Bilder wiederholt die Frage nach deren Lesbar-

²¹⁴ Bertolt Brecht: *Kriegsfibel*. Frankfurt a.M. 1978, S. 39.

²¹⁵ Im *Arbeitsjournal* fehlt diese Überschrift und wird dagegen einen Blick in den Hintergrund der Szene ermöglicht (BFA 27, 80).

²¹⁶ Vgl. Welf Kienast: *Kriegsfibelmodell. Autorschaft und »kollektiver Schöpfungsprozess« in Brechts Kriegsfibel*. Göttingen 2001, S. 113–114.

²¹⁷ Georges Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*. Übers. von Markus Sedlaczek. München 2011, S. 199.

keit und Deutung aufwirft. Wie Didi-Huberman ausführt, liegt diesem Konzept der Kommentierung eine doppelte, dialektische bzw. polyphone Kommentierungsprozedur zugrunde²¹⁸: »Die tiefere Notwendigkeit eines dokumentarischen Lyrismus beruht auf dem Versuch, das Unerhörte der Geschichte, das uns tagtäglich in so vielen Photo-Reportagen erreicht, *nicht stumm zu lassen*.«²¹⁹ Doch auch wenn das Bild lesbar gemacht wird, das Unerhörte nicht verstummen soll und die Stimmen der beiden Frauen gleich in der ersten Zeile des Epigramms angerufen werden, so ist in dieser Fotografie selbst der Schrei nur als stummer dokumentiert. Die fotografische Abbildung selbst bringt zuallererst diese Stummheit hervor. Es ist diese akustische Leerstelle des Schreis durch das Medium der Fotografie, welche die Opfer zwar sichtbar werden lässt, ihr Verstummen jedoch auf einer medialen Ebene evoziert. Die Fotografie entwickelt auf diese Weise die Paradoxie des stummen Schreis aus ihren Aufzeichnungsbedingungen. Helene Weigel selbst adressiert im Gespräch mit Werner Hecht diese bildtechnische Transformation des Schreis: »Es gab ein Foto, das habe ich irgendwo bei Brecht in seiner Ausschnittsammlung gesehen, mit einer Frau vor einem toten Kind. Die Frau schreit, das heißt – das hörte man auf dem Bild natürlich nicht – sie hat den Mund offen ...«²²⁰

Der fotografierte, stumme Schrei wird im Modell nun als Geste wiederum in einer Serie von »Detailfotografien« verfolgt (Abb. 26 a u. b). Die Reihe der Fotografien lässt die Geste von einer augenblickhaften Eruption zu einem in unterschiedlichen Phasen ablaufenden Prozess ansichtig werden. Der Schrei hebt lautlos im offenen Mund an, bevor sich der Körper der Courage ins hohle Kreuz krümmt, um in dieser Position zu verharren. Die Hände verkrampfen und suchen Halt im Rock. Der Platz neben der Courage erscheint im folgenden Bild leer, womit der Abgang des Kochs und damit die Dauer des Schreis sichtbar wird. Zuletzt schließt sich der Mund, die Mundwinkel erschlaffen und die Hände kommen auf dem Schoß zur Ruhe. Das Hohlkreuz weicht einer eingefallenen Haltung. Weigel selbst deutet diese Choreografie des Schreis mit dem Verweis auf eine weibliche Körpererfahrung:

Eine Frau spürt sehr viel in ihrem Unterleib. Einen Schock auch: die Gebärmutter zieht sich zusammen ... Ich weiß nicht, was es ist. Das ist eine sehr typische Sache. Man krampft sich zusammen, das ist der Mittelpunkt. Dabei kommt natürlich eine Symbolwirkung heraus: Sohn – Mutterleib, ein unklares symbolisches Zeug, das man mitbenutzt.²²¹

Die Detaillierung des Schreis eröffnet an dieser Stelle einerseits eine schrittweise und bewusste Ausarbeitung aus den Arbeitsmaterialien, gleichzeitig aber auch in der körperlichen Durchführung Latenzen und symbolische Überschüsse, deren genaue

218 Ebd., S. 200–201.

219 Ebd., S. 200.

220 Werner Hecht: »Das Stichwort heißt: praktisch. Helene Weigel im Gespräch«. In: Hecht, Werner: *Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2000, S. 9–68, hier S. 18.

221 Ebd.



Abb. 26 a u. b Ablauf des Stummen Schreis. Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Couragemodell* 1949. Mappe: Aufführung, Berlin 1958, S. 119–120.

Verweisstruktur unklar verbleibt. Das Modell entwickelt in der schrittweisen Übertragung und Schichtung des stummen Schreies die Spuren eines »Gedächtnisses der Gesten«²²² aus Bildern, Zeugnissen und individuellen Erfahrungen, welche in ihrem Nachleben als Arbeitsmaterialien zwar dokumentierbar werden, gleichzeitig aber Überschüsse von Sinn und Bedeutung mit sich führen.

Diese Eigenheit des ausgearbeiteten Details lässt sich abschließend an einem aufmerksamen Beobachter solcher Feinheiten nachvollziehen: nämlich an Roland Barthes. Als das Berliner Ensemble 1954 in Frankreich gastiert, stellt dies ein Großereignis und einen entscheidenden Durchbruch für die internationale Rezeption des Berliner Ensembles dar.²²³ Das Stichwort einer »révolution brechtienne«²²⁴ liegt in der Luft. Als aufmerksamer Beobachter jener Auftritte spricht Roland Barthes 1971 rückblickend jedoch lieber von einer »subtile[n] Revolution«²²⁵, die das Brecht'sche Theater ausgelöst habe.²²⁶ Diese Subtilität erblickt er nicht zuletzt in Brechts Umgang mit Details, die als Material für Gesten, Gegenstände und Haltungen eine neue Aufmerksamkeit für die Zeichenhaftigkeit des Theaters eröffnen.²²⁷ Entlang von sieben »Modellphotos« des Gastspiels des Berliner Ensembles in Paris von 1957, die Barthes mit einer ausführlichen Kommentierung versieht, sucht sein Blick nach solch bedeutsamen Kleinigkeiten: »Denn die Photographie offenbart genau das, was von der Aufführung selbst hinweggefegt wird, nämlich das Detail. Das Detail ist jedoch der eigentliche Ort der Bedeutung, und das Detail ist im Theater Brechts von solcher Wichtigkeit, weil sein Theater ein Theater der Bedeutung ist.«²²⁸ Barthes betrachtet Details nicht einfach als ausgearbeiteten Bestandteil einer Theaterproduktion, sondern verbindet sie in diesem Kontext mit dem Format des Modellbuchs und deren Fotografien. In seinem *Kommentar* zur Übersetzung der *Mutter Courage* insistiert er hierauf:

Denn diese Photographien sind zwar der Wirklichkeit treu, unterwerfen sich ihr aber nicht knechtisch; sie offenbaren die Inszenierung, das heißt, sie machen Details sichtbar, die im Ablauf der Aufführung womöglich übersehen werden, aber

222 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 190.

223 Agnes Hüfner: *Brecht in Frankreich, 1930–1963. Verbreitung, Aufnahme, Wirkung*. Stuttgart 1968, S. 37–40.

224 Kugli: »Mutter Courage und ihre Kinder«, S. 397.

225 Roland Barthes: »Bewunderndes Staunen«. In: Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Übers. von Dieter Hornig. 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2012, S. 183–184, hier S. 184.

226 Barthes war für die französische Rezeption, die generell sich durch eine Entpolitisierung der Brecht'schen Ästhetik auszeichnet, ein wichtiger Vermittler. Anne Übersfeld: »*Mother Courage* in France«. In: *Modern Drama* 42 (1999), H. 2, S. 198–206, hier S. 199 u. 205.

227 Barthes akzentuiert auf diese Weise Brecht als Semiotiker, der mit seinem V-Effekt die Distanz zwischen signifiant und signifié durchmisst. Mueller: *Bertolt Brecht and the Theory of Media*, S. 108.

228 Roland Barthes: »Sieben Modellphotos von »Mutter Courage««. In: Barthes, Roland: *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater*. Hg. von Jean-Loup Rivièrè. Übers. von Dieter Hornig. Berlin 2001, S. 203–224, hier S. 203.

zu ihrer Wahrheit beitragen, und in dieser Hinsicht sind sie wirklich kritisch: Sie illustrieren nicht, sie helfen, die tiefere Absicht der Aufführung zu entdecken.²²⁹

Barthes entbindet die Fotografie von illustrativen Aufgaben. Sie wird stattdessen zu einem Aufzeichnungsmedium, das Zeichen in einer kritischen und sinnfälligen Relation zum Theater dokumentiert. Über die Fotografien und die darin offenbarten Details eröffnet sich für ihn die entscheidende Qualität des Brecht'schen Theaters:

Bei Brecht gibt es eine Moral des Details: Das Detail ist eine Waffe gegen die Metaphysik, ein subversives Mittel gegen den Mythos der Unendlichkeit und der Unsagbarkeit, das heißt der Bedeutungslosigkeit. Diejenigen, die (mehr oder weniger heuchlerisch) bedauern, daß Brecht sein Werk in ein System gezwängt hat, werden aufgefordert, in diesem von Pic zusammengestellten imaginären Museum aufmerksam den Sinn der Brechtschen Details zu beobachten; sie werden erkennen, daß Brecht, wie alle wahren Künstler, sich aus dem Kleinen heraus entfaltet.²³⁰

Barthes situiert den »Sinn der Brechtschen Details« im Kontrast zu einer Theorie oder Systematik. Eher dienen sie in seinen Augen dazu, den »Kreislauf zwischen dem Schauspieler und dessen eigenem Pathos [zu] unterbrechen« und dergestalt »einen neuen Kreislauf« zwischen »der Rolle und der Handlung« zu errichten.²³¹ Das Detail stellt in Barthes' Lesart jenes Scharnier zwischen kleinteiligen Gesten, Posen oder Haltungen und dem Handlungsbogen des Stückes dar, indem es Bedeutungen dazwischen transportiert. Es fungiert verbindend und gleichzeitig unterbrechend. Doch entscheidend an dieser Interpretation von Barthes ist ihre materielle Grundlage: Die Entfaltung aus dem Kleinen heraus bedarf des mit Fotografien ausgestatteten »imaginären Museums« namens Modellbuch.

3.3 Enden im Drehpunkt

In der zwölften und abschließenden Szene hat Courage alle ihre Kinder verloren. Nachdem ihre Tochter Katrin erschossen und ihr Leichnam bestattet wurde, zieht sie weiter jenen Kriegstruppen hinterher, in deren Umfeld sie ihren Handel zu treiben beabsichtigt und sich neue Gewinne erhofft. Gewinne, die ihr ein besseres Leben ermöglichen sollen. Nicht losgelassen hat sie von der vagen Hoffnung, dass nach der nächsten Schlacht ein anderes Leben beginnen könnte, dass ihr Sohn Eilif noch am Leben sei, dass alles besser wird. Eine Hoffnung, von welcher zu diesem Zeitpunkt das

229 Roland Barthes: »Kommentar (Vorwort zu Brechts ›Mutter Courage und ihre Kinder‹ mit Photographien von Pic)«. In: Barthes, Roland: *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater*. Hg. von Jean-Loup Rivière. Übers. von Dieter Hornig. Berlin 2001, S. 228–252, hier S. 228.

230 Ebd., S. 243.

231 Roland Barthes: »Sieben Modellphotos von ›Mutter Courage‹«, S. 204.

Publikum bereits weiß, dass sie hohl geworden ist. Denn es hat Eilifs Hinrichtung, in Abwesenheit der Courage, miterlebt. Eilif, der Courage in der ersten Szene von den Werbern abgenommen wurde, ist längstens verloren.

Für Brecht ist der Schluss von entscheidender Bedeutung für das Verständnis des gesamten Stückes. Maßgeblich ist hierbei die Asymmetrie des Wissens im Schlussbild. Das Publikum weiß mehr als die Hauptfigur auf der Bühne. Doch welche Wirkungen resultieren aus dieser Konstellation? »Nach Berichten von Zuschauern und nach Zeitungskritiken zu urteilen«, so hält Brecht in Rückschau auf die Zürcher Uraufführung 1941 fest, wurde »das Bild des Krieges als einer Naturkatastrophe und eines unabwendbaren Schicksals gegeben und dazu dem Kleinbürger im Zuschauerraum seine eigene Unzerstörbarkeit, seine Fähigkeit zu überleben, bestätigt.« (BFA 25, 241) Wie Courage die Zerstörung am eigenen Leib und an ihrer Familie nicht zu verstehen scheint, so hält auch das Publikum inmitten der zeitgenössischen Kriegshandlungen seine Unzerstörbarkeit für gewahrt. Brecht zeigt sich verdrossen über diese Sichtweise und attestiert dem Publikum die gleiche Blindheit wie seiner Hauptfigur: »Sie sahen nicht, was der Stückschreiber meinte: daß die Menschen aus dem Krieg nichts lernen.« (BFA 24, 273)

Dieses Nicht-Lernen – konzentriert in der Blindheit der Courage – soll eine über das Ende hinausreichende »Dramaturgie der Beunruhigung«²³² ermöglichen. Auch Roland Barthes spricht in diesem Sinne von der Blindheit der Courage als entscheidender Crux des Schlussbildes, in welcher das Nicht-Sehen vom Publikum gesehen werden muss:

[W]eil wir Mutter Courage blind *sehen, sehen wir*, was sie nicht sieht. Mutter Courage ist für uns eine duktile Substanz: Sie sieht nichts, aber wir sehen durch sie hindurch, wir begreifen aufgrund der dramatischen Evidenz, die so unmittelbar überredend wirkt, daß die blinde Mutter Courage das Opfer dessen ist, was sie nicht sieht, und daß sich diesem Übel abhelfen läßt. Dadurch erzeugt das Theater in uns Zuschauern eine entscheidende Doppelperspektive: Wir sind Mutter Courage und gleichzeitig diejenigen, die sie erklären. Wir partizipieren an der Blindheit von Mutter Courage, und wir *sehen* diese Blindheit, wir sind passive, in Unabwendbarkeit des Krieges verstrickte Akteure und zugleich freie Zuschauer, die zur Entmystifizierung dieser Unabwendbarkeit geführt werden.²³³

Durch diese Perspektive wird die Courage wortwörtlich zum Reflexionsgegenstand für die Zuschauenden und ihr Sehen, entlang dessen eine Identifikation wie auch eine Distanzierung vollzogen werden soll.²³⁴ Für die Wirkung der Schlusszene ist es

232 Hinck: »Mutter Courage und ihre Kinder: Ein kritisches Volksstück«, S. 174.

233 Roland Barthes: »Die blinde Mutter Courage«. In: Barthes, Roland: *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater*. Hg. von Jean-Loup Rivièrè. Übers. von Dieter Hornig. Berlin 2001, S. 304–307, hier S. 305.

234 Laura Bradley: »Training the Audience. Brecht and the Art of Spectatorship«. In: *The Modern Language Review* 111 (2016), H. 4, S. 1029–1048, hier S. 1038–1039 u. 1047.

folglich entscheidend, dass sie nicht so sehr begriffen, sondern dass sie gesehen wird.²³⁵ Denn erst im reflektierten Sehen entsteht die Möglichkeit, die Performanz dieses Vorgangs, des eigenen Blickwinkels und seiner blinden Flecken, zu durchlaufen.

Zunächst wird für diese Blicksituation die Bühne von allen Requisiten, mit Ausnahme von Courages Wagen, befreit.²³⁶ Alles und gerade auch nichts soll zu sehen sein, während Courage ihren Wagen im Kreis zieht. Diese Bühnensituation schließt gleichzeitig einen Bogen zur ersten Szene, in welcher Courage mit ihrer Familie auf dem Planwagen auftritt. Die leere Bühne eröffnet einen Projektionsraum für die Erinnerung der Zuschauenden. Diese rahmende Parallelisierung akzentuiert das *Couragemodell* und macht die besondere Zeitlichkeit der Szene zum zentralen Baustein ihrer Bedeutung:

Die völlig leere Bühne mit dem Rundhorizont [...] erzeugt zweifellos die Illusion flacher Landschaft mit Himmel. Dagegen ist deshalb nichts zu sagen, weil eine poetische Regung im Gemüt des Zuschauers vonnöten ist, damit diese Illusion zustande kommt. Sie ist eben leicht genug hergestellt, daß die Schauspieler durch ihr bloßes Spiel am Anfang eine freie Landschaft daraus machen können, sich darbietend dem Unternehmungsgeist der kleinen Marketenderfamilie und am Ende der erschöpften Glücksjägerin eine nicht auszumessende Wüstenei. Und jedenfalls ist immer zu hoffen, daß sich mit diesem stofflichen Eindruck der formale vermischt, daß der Zuschauer teilnehmen darf an dem ersten Nichts, aus dem alles entsteht, indem er zunächst nur die schiere Bühne erblickt, die leere, die sich bevölkern wird. Auf ihr, der tabula rasa, haben die Schauspieler, weiß er, in wochenlanger Arbeit, dies und jenes erprobend, die Vorgänge der Chronik kennengelernt, indem sie sie darstellten, und sie dargestellt, indem sie sie beurteilten. (BFA 25, 176–177)

Die »nicht auszumessende Wüstenei« muss im Blick des Publikums vermessen werden und die entleerte Bühne soll bis zum Beginn des Stückes und darüber hinaus bis zur Ebene der Probearbeit hinleiten.

Einen wesentlichen Arbeitsschritt während der Proben bezeichnet Brecht dabei als Herausbildung von »Drehpunkten«: »Beginnen in den Proben vorsichtig mit der Episierung. Sofort gliedern sich die Szenen, indem die Drehpunkte sichtbar werden.« (BFA 27, 90) Bei der Verfertigung von Notaten während der Probe gilt diesen Dreh-

235 Vgl. Rainer Nägele: »Augenblicke: Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung«. In: Marc Silberman u. a. (Hg.): *The other Brecht I / Der andere Brecht I*. Madison, Wis. 1992, S. 29–52, hier S. 39.

236 »Für die 12. Szene wurden Bauernhaus und Stall mit Dach (der 11. Szene) weggeräumt und nur Wagen und Leichnam der stummen Katrin zurückgelassen. Das Wegschleppen des Planwagens – die großen Buchstaben ›Sachsen‹ werden mit Beginn der Musik hochgezogen – fand so auf der völlig leeren Bühne statt, wodurch die Erinnerung an die Szenerie der 1. Szene geweckt wurde. Auf der Bühnenscheibe beschrieb die Courage mit ihrem Wagen einen ganzen Kreis; sie kam noch einmal an der Rampe vorbei. Die Bühne war, wie gewöhnlich, strahlend beleuchtet.« (BFA 25, 240)

punkten besondere Aufmerksamkeit.²³⁷ Die Wahl der Terminologie ist bezeichnend. Konträr zum dramatischen Umschlag – der Peripetie – wird eine physikalische Bewegungslogik des Drehens aufgerufen, die sich durch Gliedern und Ordnen der Szenen und ihrer Elemente herausbildet. Brecht bemerkt hierzu bereits um 1939, dass sein Interesse an Philosophie auf eine »niedere«, praktischere Form derselben beschränkt sei, in der »die Begriffe der akademischen und gelehrten Philosophie Griffe sind, an denen sich die Dinge drehen lassen« (BFA 22.I, 513). Der Drehpunkt ist eine Übertragung dieser Praxeologie in die Theaterästhetik, die jedoch für die Schlusszene von *Mutter Courage* von besonderer Bedeutung ist. Denn das Verhältnis von Sehen und Blindheit, von Publikum und Hauptfigur, wird durch den technischen Einsatz einer Drehbühne mitgestaltet: »Die Drehscheibe beginnt sich zu drehen, und die Courage umrundet einmal die Bühne. Die Gardine schließt sich, wenn sie zum zweitenmal nach rechts hinten einbiegt.« (BFA 25, 238)

Die Drehscheibe verzögert den Abgang. Doch was bewirkt dieses Retardieren des Abgangs? Welche Sinnebene wird damit für das Stück geschaffen?²³⁸ Im *Courage-modell* amplifiziert die Drehscheibe den Drehpunkt der Schlusszene, weil sie die Wirkung auf das Publikum entscheidend forciert:

Auch am Schluß ist es nötig, daß man den Wagen entlangfahren sieht. Das Publikum versteht natürlich, wenn der Wagen weggezogen wird. Geht es dann weiter, entsteht ein Moment der Irritation (das ist nun lang genug). Geht es noch weiter, beginnt ein tieferes Verstehen. (BFA 25, 240)

Erst in der Retardierung und Überlänge des Anblicks und des verlangsamten Abgangs durch die Drehbühne eröffnet sich die Möglichkeit, dass Sehen und Blindheit sich reflektieren und ein »tieferes Verstehen« entwickeln.

Nun hat Manfred Wekwerth diese Konzeption der Schlusszene als einen glücklichen Zufall beschrieben. Denn als Helene Weigel während der Proben nach der ersten Runde von der Bühne abgeht, tritt sie bei laufender Drehscheibe nochmals auf die Bühne, um sich die Kritik seitens der Regie anzuhören: »Die Wirkung war enorm. Denn sie kam nicht wirklich nach vorn, sondern es wirkte, als setzte sie ihren Weg ins

237 Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 1969/015.

238 Bereits während der Inszenierung des *Soldaten Schwejk* durch Erwin Piscator 1928, in welcher die Hauptfigur auf einem Laufband vor verschiedenen projizierten Hintergründen situiert ist, hat Brecht nicht bloß von der Möglichkeit dieser Technik Notiz genommen, sondern sie mit der Frage verknüpft, wie eine solche technische Neuerung zu einer sinnhaften Notwendigkeit eines Stückes gemacht werden kann. »Man kann vorwegnehmen, daß Piscators Regieversuche darauf hinzielen, das Theater zu elektrifizieren und es auf den neuesten technischen Standard zu bringen, den die meisten Einrichtungen heute erreicht haben. Der Film ermöglicht es, den Prospekt realistischer zu machen und die Kulisse mitspielen zu lassen. Das laufende Band macht den Bühnenboden beweglich usw. Damit ist also das Theater auf dem besten Weg, die Aufführung modernerer Stücke oder eine moderne Aufführung älterer Stücke zu ermöglichen. Ermöglicht diese Bühne und nur diese Bühne aber das Zustandekommen neuer Stücke? Müssen für diese Bühne neue Stücke geschrieben werden?« (BFA 21, 226)



Abb. 27 Schlussbild der *Courage*. Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Couragemodell* 1949. Mappe: Aufführung. Berlin 1958, S. 106.

Unendliche fort, da das Rund der Drehscheibe während der ganzen Aufführung als der ›lange Weg‹ durch den Krieg etabliert war.²³⁹ Das zufällige, aber wirkungsvolle Detail wird sogleich in die Fabel eingebunden, indem es als Titel verschriftlicht wird: »Brecht wollte zeigen, daß sie sich in der Unendlichkeit des überfälligen Krieges verliert. Er gab der Szene den Titel MUTTER COURAGE ALS ZULETZT GESEHEN.«²⁴⁰

Die Schwierigkeiten der Schlusszene, ihrer Blick- und Tempoverhältnisse, sind an diesem Punkt in der Gestaltung von Details und Titeln, von Sehen und Nicht-Sehen, von Ende und Nachleben zusammengezogen. Tatsächlich verbindet Brecht mit dem Schluss und dessen Frage von (Nicht-)Sehen und (Nicht-)Lernen die ungebrochene Aktualität seines Stückes. Zunehmend betrachtet er *Mutter Courage* nämlich nicht mehr als zu spät gekommen, sondern als »Warnung« vor einem neuen Krieg, der sich in der Aufrüstung der Blockstaaten ankündigt. Diese Gefahr sieht er in seiner Gegenwart einer verdächtigen Verdrängung unterworfen: »Niemand spricht davon, jeder weiß davon.« (BFA 24, 273) Nun ist aber das »Unglück allein ein schlechter Lehrer« (BFA 24, 273), wie Brecht selbst bemerkt. Dass auch die lehrreichen Kunstformen zu den »Lustbarkeiten« (BFA 25, 243) zählen sollen, etabliert die wiederkehrende Idee, dass gerade das Komische und Leichte als wesentlicher Bestandteil der Theaterarbeit nicht zu vernachlässigen sind. Wie im *Antigonemodell* 1948 und dem *Aufbau einer Rolle* wird das Moment der Leichtigkeit als Schlussakzent gesetzt. Der Ernst des Stü-

239 Manfred Wekwerth: »Theater und Wissenschaft. Überlegungen für eine Theorie des Theaters«. In: Wekwerth, Manfred: *Schriften. Arbeit mit Brecht*. Hg. von Ludwig Hoffmann. 2. durchgesehene und erweiterte Aufl., Berlin 1975, S. 393–525, hier S. 462.

240 Ebd.

ckes und seiner Schlusszene wird mit der notwendigen Lockerheit der Theaterarbeit kontrastiert: »Es ist zu hoffen, daß die vorliegenden Notate, anzeigend einige der Erörterungen und Erfindungen mannigfacher Art, die für die Vorstellung eines Stückes nötig sind, nicht den Anschein eines unechten Ernstes erzeugen.« (BFA 25, 243) Mit Blick auf die vergangene und als Warnung vor der zukünftigen Destruktivität des Krieges wird eine Theaterarbeit profiliert, deren Bedingungen und Möglichkeiten im Prozess der Dokumentation zutage treten. Der funktionalen und abschließenden Bestimmung im Modell wird damit erneut das Moment zukünftiger Veränderbarkeiten entgegengehalten, wie es bereits im *Messingkauf* als Kontur erscheint:

In dieser Leichtigkeit ist jeder Grad von Ernst erreichbar, ohne sie gar keiner. So müssen wir allen Problemen die Fassungen geben, daß sie im Spiel erörtert werden können, auf spielerische Weise. Wir hantieren hier mit einer Goldwaage, in abgemessenen Bewegungen, mit Eleganz, gleichgültig, wie sehr uns der Boden unter den Füßen brennen mag. Es mag ja auch beinahe anstößig erscheinen, daß wir hier jetzt, zwischen blutigen Kriegen, und keineswegs, um in eine andere Welt zu flüchten, solche theatralischen Dinge diskutieren, welche dem Wunsch nach Zerstreuung ihre Existenz zu verdanken scheinen. Ach, es können morgen unsere Gebeine zerstreut werden! Wir beschäftigen uns aber mit dem Theater, gerade weil wir ein Mittel bereiten wollen, unsere Angelegenheiten zu betreiben, auch damit. Aber die Dringlichkeit unserer Lage darf uns nicht das Mittel, dessen wir uns bedienen wollen, zerstören lassen. (BFA 22.2, 817)

Zwischen einer »Zerstreuung« im Theater und dem drohenden »Zerstören der Gebeine« in den Katastrophen der Geschichte verbleibt der Möglichkeitsraum des Theaters.

Brecht wusste aus eigener Hand über die gewaltvollen Kräfte der Geschichte, vor denen auch das Theater selbst nicht gefeit ist. So hielt er bereits 1938 in einem Text zur *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweisen*, der jedoch erst 1954 publiziert wurde, fest: »Die Wirklichkeit selbst ist weit, vielfältig, widerspruchsvoll; die Geschichte schafft und verwirft Vorbilder.« (BFA 22.1, 432) Der Destruktivität der Zeit wird die Dokumentation als Versprechen für ein Nachleben entgegengehalten, das jedoch nicht gegenüber den Verwerfungen des Geschichtsverlaufs resistent ist. Auch Modelle können an den Widersprüchen und Kräften der Geschichte zerbrechen. Wer die Blindheit der eigenen Zeit anschaulich werden lässt, ist nicht davor geschützt, selbst zu erblinden. Die Modellbücher sind nicht die Lösung, sondern die ausgebreitete Bearbeitung dieses Konflikts von Brechts Werkpolitik und dem Anspruch, mit einer ebenso exakten wie anpassungsfähigen Dokumentation im Gang der Geschichte – und sei es nur demjenigen der eigenen Stücke – mitzuwirken.

III Das Große im Kleinen. Die Notizbücher von Peter Weiss

»Alles von innen nach außen gestülpt, von außen nach innen gestülpt.«¹

Als Peter Weiss 1978 mit der Arbeit am letzten Band der *Ästhetik des Widerstands* beginnt, eröffnet er dem Lektor der Edition Suhrkamp, Günther Busch, in einem Brief vom 9. Oktober die Idee einer Ausweitung des sich bereits seit etlichen Jahren dahinziehenden Romanprojekts: »[I]ch führe seit bald 20 Jahren Notizbücher, bin jetzt bei der Nr. 41 angelangt«, so Weiss, um sodann die Frage in den Raum zu stellen, »ob man sich an solche Notizbücher heranwagen soll [...] oder ob sie zu Lebzeiten des Autors doch lieber in die Schublade gehören«.² Die zunächst abwägend formulierte Überlegung konkretisiert sich in den folgenden zwei Jahren, sodass Weiss Ende 1980 beim absehbaren Abschluss der *Ästhetik des Widerstands* seinem Verleger Siegfried Unseld ankündigt, dass er »etwa gleichzeitig mit dem Buchmanuskript auch die Manuskripte der ›Notizbücher 1971–1980‹ schicke«.³ Aus der vagen Ankündigung ist ein druckreifes Manuskript geworden und kurz darauf erscheinen die *Notizbücher 1971–1980* als erste Materialsammlung zusammen mit dem abschließenden Band der *Ästhetik des Widerstands*. Auch die Notizbücher der 1960er Jahre werden im Anschluss daran vorbereitet und kurz nach Weiss' Tod 1982 als *Notizbücher 1960–1971* nachgereicht. Der *Ästhetik des Widerstands* mit ihren zu wuchtigen Prosablöcken geronnenen Erzählwegen, den dokumentarischen und politischen Theaterstücken, autobiografischen und grotesk-surrealen Erzählungen sowie den experimentellen und dokumentarischen Filmarbeiten stellt sich zuletzt das aus Hunderten von Eintragungen und zahlreichen Bildern durchwobene Format des Notizbuchs zur Seite, das mit der »kleinen Prosaform«⁴ der Notiz eine neue Ebene in das Werk von Peter Weiss einführt.

Der Ästhetik und dokumentarischen Konzeption von Weiss' *Notizbüchern*, die sich zwischen kleiner Eintragung und großem Œuvre, zwischen privatem Arbeitsinstrument und öffentlicher Zurschaustellung bewegen, gehe ich im Folgenden nach.

- 1 Peter Weiss: »Der große Traum des Briefträgers Cheval«. In: Weiss, Peter: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 36–50, hier S. 37.
- 2 Siegfried Unseld, Peter Weiss: *Der Briefwechsel*. Hg. von Rainer Gerlach. Frankfurt a. M. 2007, S. 983.
- 3 Ebd., S. 1049.
- 4 Vgl. Matthias Thiele: »Notizen. Zur Poetik, Politik und Genealogie der kleinen Prosaform ›Aufzeichnung««. In: Sabine Autsch, Claudia Öhlschläger (Hg.): *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*. Paderborn 2014, S. 165–192.

»[M]eine Arbeit richtet sich an andere – an wen?« (NB I, 70⁵), hält Peter Weiss in einer seiner Eintragungen fest und artikuliert damit nicht bloß eine persönliche Verunsicherung, sondern auch die Unsicherheit der Lesenden beim Blick in die *Notizbücher*: An wen sind diese Notizen adressiert? In ihrer publizierten Form erweisen sie sich als rohe, heterogene, anspielungsreiche und oftmals auch kryptische Aufzeichnungssammlung. Die Eintragungen verbleiben vielfach ohne genaue Datierung und gerinnen weniger zu einer diaristischen und chronologischen Stringenz, denn zu einer losen Ansammlung von Notaten, Verweisen, Anspielungen und Reflexionen. Jenny Willner charakterisiert die *Notizbücher* dahingehend als Vermischung von »Kladde, Arbeitsheft, Kalender, Einkaufsliste, Adressbuch und Tagebuch in einem«, die ein »wucherndes Material« hervorbringen.⁶ Sie gleichen einer verwitterten Textur. Burkhardt Lindner hat jedoch festgehalten, dass die *Notizbücher* trotzdem nicht auf eine »Art Nachlaßverwaltung zu Lebzeiten« reduziert werden dürfen, sondern dass sie »als integraler künstlerischer Bestand des oeuvres [sic!] von Weiss anerkannt werden« müssen.⁷ In diesem Sinne stellt sich die Frage, wie das Format der *Notizbücher* durch seine rohe Textgestalt und seine Funktion als intensiv genutztes Arbeitsinstrument sich in Weiss' Œuvre und Ästhetik einfügt und welche Verfahren der Dokumentation sich mit diesem Format entfalten. Kurz gefragt: Wie können für Weiss aus privaten Notizbüchern der eigenen Arbeit Manuskripte und schlussendlich publizierbare Bücher werden?

Bevor ich mich den *Notizbüchern 1960–1971* und *Notizbüchern 1971–1980* widme, skizziere ich zunächst einige allgemeinere Gründe, die das Notizbuch so zentral für Weiss' Schreibverfahren und Ästhetik werden lassen. Es ermöglicht gänzlich andere Möglichkeiten der Dokumentation als etwa die Modellbücher bei Brecht. Bereits aus der brieflichen Ankündigung gegenüber dem Verlag lassen sich einige Rahmenbedingungen erkennen. Erstens werden die *Notizbücher* nicht einfach dem Verlag übermittelt, sondern be- und überarbeitet: Auslassungen, Hinzufügungen und Änderungen werden vorgenommen, Eintragungen werden neu zusammengestellt, Bilddokumente sowie Abbildungen von Notizbuchseiten eingefügt und damit ein weit gefächertes Korpus der eigenen Arbeitsmaterialien und -reflexionen konstruiert. Überliefert ist im Nachlass eine Sammlung von 71 Notizbüchern, wobei im engeren Sinne die *Notizbücher* größtenteils aus den rund 46 nummerierten, zwischen 1960 und 1982 von Weiss benutzten, kleinen Notizbüchern im handlichen Oktavformat gebildet werden, die zwischen 80 und 100 Blätter umfassen und meist mit perforierten Seiten versehen sind, womit auch das Ausreißen einzelner Blätter möglich ist (NBKG, 15⁸). Aus diesem Materialfundus verarbeitet Weiss rund 40% in den publizierten *Notizbüchern*, wo-

5 Die Sigle NB I wird im Folgenden verwendet für Peter Weiss: *Notizbücher 1960–1971*. Frankfurt a. M. 1982.

6 Jenny Willner: *Wortgewalt. Peter Weiss und die deutsche Sprache*. Konstanz 2014, S. 20–21.

7 Burkhardt Lindner: »Spaltungen. Die Kunst und die Künste bei Peter Weiss«. In: Yannick Müllender, Jürgen Schutte, Ulrike Weymann (Hg.): *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*. Frankfurt a. M./Berlin/Bern 2007, S. 105–118, hier S. 118.

8 Die Sigle »NBKG« wird im Folgenden benutzt für Peter Weiss: *Die Notizbücher. Kritische Gesamtausgabe*. Hg. von Jürgen Schutte. 2., verb. und erw. Aufl., St. Ingbert 2012.

bei Auslassungen und Umstellungen ebenso vorgenommen werden wie Ergänzungen und Abänderungen (NBKG, 11). Aus den Notizbüchern Manuskripte zu verfertigen, bedeutet im Falle von Weiss, sie einem Prozess des Umordnens der Eintragungen, einer Montage und Erweiterung des bestehenden Materials zu unterziehen. Aus den Notizbüchern werden *neue* Notizbücher gemacht, die jedoch nicht vollends aus dem Materialhorizont ihrer ursprünglichen Textgestalt heraustreten.⁹

Zweitens sind die *Notizbücher 1971–1980* zunächst als Supplementbände zur *Ästhetik des Widerstands* konzipiert, indem sie den seit 1972 andauernden Arbeitsprozess an Weiss' *Opus magnum* nachzeichnen sollen. In einer nicht publizierten Eintragung verortet Weiss die *Notizbücher* als mögliche Antwort auf die »Frage, ob dem Roman eine Bibliographie hinzuzufügen sei« (NBKG, 10263). Weiss hatte bereits für den zweiten Band einen bibliografischen Apparat geplant, diese Idee jedoch später verworfen.¹⁰ Im Zuge dieser Überlegungen werden die Notizbücher für ihn als ein zu bearbeitendes Material augenscheinlich. Doch, wie Weiss mit einer nachträglichen Ergänzung an diesem Eintrag deutlich werden lässt, betrifft dies nur »einen Teil der Notizbücher«, womit das Unterfangen einen kontrollierten Zugriff auf das Material einschließt (NBKG, 10263). Das Projekt der *Notizbücher* und ihrer Dokumentation nehmen ihren Ausgang vom Konzept der Bibliografie, der Supplementierung des Werks durch Angabe der verwendeten Arbeitsmaterialien und Quellen.

Die spätere Erweiterung durch die *Notizbücher 1960–1971* um ein weiteres Jahrzehnt eröffnet noch einen dritten Aspekt, welcher über die enge Anbindung an die *Ästhetik des Widerstands* hinausgeht. Auf das Jahr 1960 zurückführend markieren sie den Beginn der Zusammenarbeit von Weiss mit Siegfried Unseld und dem Suhrkamp Verlag und damit die zentrale Phase von Weiss' deutschsprachiger Rezeption. Die *Notizbücher* in ihrer zeitlichen Rahmung spannen einen werkpolitischen Bogen und folgen auf diese Weise der steten »Neuorientierung«¹¹ von Weiss' Arbeit innerhalb der Materialien seiner zwei Jahrzehnte umfassenden Zusammenarbeit mit Unseld. Als die *Notizbücher* 1981 und 1982 bei Suhrkamp erscheinen, sind sie jedoch keineswegs eine Besonderheit. Die zunehmende Öffentlichkeit, die solche Aufzeichnungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts genießen, hat gerade der Suhrkamp Verlag im deutschsprachigen Raum mitgeprägt. Prominent durch die Publikation von Max Frischs *Tagebüchern* (1950 und 1972) wie auch mit der im Umfeld der *Notizbücher* für Furore sorgenden Publikation¹² von Peter Handkes *Gewicht der Welt* ist das Stichwort der Journalliteratur in aller Munde.¹³

9 Es gilt in diesem Sinne zwischen den überlieferten Notizbüchern aus Weiss' Nachlass, die von Jürgen Schutte, Wiebke Amthor und Jenny Willner kritisch editiert wurden, und den publizierten *Notizbüchern* zu unterscheiden.

10 »Bibliographie u. andre Quellenhinweise werden im 2. B. erscheinen«. NBKG, 7582.

11 Rainer Gerlach: *Die Bedeutung des Suhrkamp Verlags für das Werk von Peter Weiss*. St. Ingbert 2005, S. 261.

12 Der Erstausgabe im Residenzverlag 1977 folgt 1979 die Ausgabe bei Suhrkamp.

13 Matthias Thiele: »Schreibtechniken des Notierens«. In: Martin Stingelin, Ludger Hoffmann (Hg.): *Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe; Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven*. Paderborn 2018, S. 115–142, hier S. 128.

Die Frage, wieso Weiss seine *Notizbücher* publiziert, lässt sich eingehender klären, wenn das Verhältnis von Dokumentation und Format betrachtet wird. Hierfür lohnt es sich, das Notizbuch als mit vielfältigen Bedeutungen verknüpft Format in Weiss' Werk nachzuverfolgen, das eine lang anhaltende Faszination bei ihm auslöst. So berichtet er 1960 im *Kopenhagener Journal* von einer einschneidenden Erfahrung. Im Zuge der Publikation von *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960) und der Vorbereitung seiner autobiografischen Erzählung *Abschied von den Eltern* (1961) besucht Weiss am 18. August 1960 Siegfried Unseld in Frankfurt und bekommt dabei mehr zu sehen als nur seinen Verleger: »Gestern Nacht bei Unseld Einblick in Brechts nachgelassene Tagebücher.«¹⁴ Brechts 1973 als *Arbeitsjournal* publizierte Tagebücher¹⁵ werden als initiales Moment des Abwägens über die Möglichkeiten einer »[k]onsequente[n] Tagebuchführung« angeführt. Eine Praxis, die zwischen subjektiven Ansprüchen und materieller Objektivierung vermitteln soll:

Das Tagebuch könnte der feste Punkt in einem nach vielen Richtungen hin expansiven Leben sein. Grösste Schwierigkeiten, eine Synthese zu finden zwischen den intimsten, subjektivsten Reflexionen und dem ständigen Bedürfnis nach Objektivierung. Das ist ja überhaupt mein Problem. Einerseits die Absicht, das Erleben so direkt und roh zu lassen, wie möglich, das Unmittelbare unmittelbar wiederzugeben, andererseits die Absicht, alles zu gestalten, auszuformen, zu verwandeln. Es müsste gelingen, das zu vereinen. Die Möglichkeit, doch wieder Tagebuch zu schreiben, nach vielen Abbrüchen und Überdrüssigkeiten, kam beim Einblick in Brechts Journal, am letzten Abend bei Unseld. Kurze, sehr konzentrierte Eintragungen.¹⁶

Weiss führt zu diesem Zeitpunkt bereits Notiz- und Tagebücher, erblickt jedoch »benommen vom Einblick in Brechts Aufzeichnungen«¹⁷ neue Möglichkeiten für das Format solcher Aufzeichnungen. In ihnen manifestiert sich eine rohe und konzentrierte Kreuzung politischer Beobachtungen und persönlicher Zeugnisse. Außen und Innen stülpen sich ineinander.

Zwei Jahre später wird Weiss mit der nummerierten Führung seiner Notizbücher beginnen und bis zu seinem Lebensende insgesamt 46 dieser Notizbücher beschrei-

14 Peter Weiss: *Das Kopenhagener Journal. Kritische Ausgabe*. Hg. von Rainer Gerlach, Jürgen Schütte. Göttingen 2006, S. 29.

15 Die Überblendung der Bezeichnung von Tagebuch und *Arbeitsjournal* erklärt sich aus der Publikationsgeschichte. Gegenüber dem SED-Funktionär Wilhelm Girnus hatte Helene Weigel zugesichert, Brechts »Tagebücher« nicht zu publizieren. Eine Publikation im westdeutschen Suhrkamp Verlag fasste sie ins Auge, ohne diese Zusicherung zu brechen, indem sie den Titel zu *Arbeitsjournal* änderte. »Wir brauchen es nur anders zu nennen, nicht *Tagebuch*, da steht doch hauptsächlich was zur Arbeit drin, wie wär's mit: *Arbeitsjournal*?« Hecht: »Die Kennerin der Wirklichkeit. Erinnerungen an Helene Weigel«, S. 93. Die Titeländerung teilt Siegfried Unseld im November 1966 mit. Hecht: *Die Mühen der Ebenen*, S. 291.

16 Weiss: *Das Kopenhagener Journal*, S. 29.

17 Ebd., S. 31.

ben, die überarbeitet als Grundlage der publizierten *Notizbücher* dienen. Doch die *Notizbücher* werden die relativ strikte Ordnung der jeweils datierten Eintragungen von Brechts *Arbeitsjournal* zugunsten einer loseren, auch flüchtigsten Aufzeichnungen Raum verschaffenden Struktur auflösen und dies bis in ihre publizierte Gestalt hinein erhalten.¹⁸

Es lohnt sich, die *Notizbücher* in dieser Justierung als integralen Bestandteil von Weiss' Ästhetik zu situieren und die mit diesem Format verbundenen Möglichkeiten ernst zu nehmen. Weiss differenziert zu jenem Zeitpunkt 1960 nicht zwischen Tagebuch, Notizbuch oder Journal. Der vereinigende Fluchtpunkt seiner Faszination liegt in einer materialisierten Unmittelbarkeit der Aufzeichnung selbst, wie er es bei etlichen Autoren wiederfindet: »So umgeben mich die Aufzeichnungen Hebbels und Heyms, Gides, Musils und Klees, die des anonymen Verfassers von THE ANSWER TO LIFE IS NO, die alles überragenden Beobachtungen Kafkas und die selbstbiographischen Schriften Genets und Millers.«¹⁹ Verbindender als eine Textgattung ist der Anspruch, das eigene Ich zum »Forschungsobjekt« zu machen und in der »intimsten Genauigkeit« des Schreibaktes zu durchmessen.²⁰ Das Notizbuch dient dabei als epistemisches Schreibinstrument, das mit seiner Dokumentation die introspektive Selbstbeobachtung mit einem politischen Horizont der Subjektivierung zusammenzuführen verspricht.²¹

Diese Überlegungen lassen sich bereits in den autobiografischen Erzählbögen, die in den Romanen *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* eingeschlagen werden, nachverfolgen. Den eher konventionellen Erzählverfahren, die Weiss hier nutzt und die er später als misslungen erachten wird, werden innerhalb des *Fluchtpunkts* auch andere Aufzeichnungsformen zur Seite gestellt: »In der Forderung nach Wahrheit konnten nur noch die intimsten persönlichen Aussagen gelten. Tagebücher, Krankenjournale, Berichte aus Gefängnissen nahmen den Romanen die Kraft« (PWW 2, 289–290²²). Diese Faszination spiegelt sich auch in der Überlegung wider, *Abschied von den Eltern* zunächst unter dem Titel »Journal« zu publizieren.²³ Im *Fluchtpunkt* wird diesem Sammeln von Zeugnissen und Aufzeichnungen sodann auch die Idee eines eigenen Journals zur Seite gestellt:

18 Robert Cohen: *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*. Stuttgart/Weimar 1992, S. 169; Burkhardt Lindner: »Halluzinatorischer Realismus. ›Die Ästhetik des Widerstands‹, die ›Notizbücher‹ und die Todeszonen der Kunst«. In: Alexander Stephan (Hg.): *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt a. M. 1983, S. 164–204, hier S. 167.

19 Der anonyme Verfasser ist Wey Gardiner. Weiss: *Das Kopenhagener Journal*, S. 67.

20 Ebd.

21 Zur epistemischen Rolle des Notizbuchs vgl. Christoph Hoffmann: »Wie lesen? – Das Notizbuch als Bühne der Forschung«. In: Birgit Griesecke (Hg.): *Werkstätten des Möglichen 1930–1936. L. Fleck, E. Husserl, R. Musil, L. Wittgenstein*. Würzburg 2008, S. 45–57; Christoph Hoffmann: »Festhalten, Bereitstellen. Verfahren der Aufzeichnung«. In: Christoph Hoffmann (Hg.): *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*. Zürich 2008, S. 7–20.

22 Mit der Sigle »PWW« samt Bandnummer wird im Folgenden zitiert aus Peter Weiss: *Werke in sechs Bänden*. Hg. von Gunilla Palmstierna-Weiss. Frankfurt a. M. 1991.

23 Unsel'd/Weiss: *Der Briefwechsel*, S. 83.

Ich antwortete, daß ich in meiner Arbeit nicht eine freistehende Mechanik sehen könnte, meine Arbeit sei Teil meines täglichen Lebens, ich könne mir keine abgesonderten Kunstwerke denken, nur einen unmittelbaren Ausdruck für eine gegenwärtige Situation, für eine fortlaufende Veränderung und Umwertung, und deshalb gebe es nur ein Journalführen für mich, ein Aufzeichnen von Notizen, Skizzen, Bildstadien, vielleicht durchmischt mit Improvisationen musikalischer, dramatischer Art, doch nie diese Bremsklötze eines Romans, eines durchgeführten Bildes. (PWW 2, 270–271)

Man kann in dieser Profilierung des »Journalführen[s]« und dessen apologetischer Unmittelbarkeit den surrealistischen Einfluss der »écriture automatique« erahnen,²⁴ wobei dieser fortlaufende Schreibprozess den projektgebundenen »Bremsklötzen« des Romans und seiner durchgearbeiteten Form gegenübergestellt wird.²⁵ Grundlegender ist jedoch, dass die ästhetischen Koordinaten des Notizbuchs bei Weiss zusammengeführt erscheinen: unmittelbare Inskription, Dokumentation des Flüchtigen ohne die Notwendigkeit einer übergeordneten Formung, fortlaufende Veränderbarkeit und Offenheit für stete Abweichungen und Improvisationen, die Überblendung visueller und skripturaler Aufzeichnungstechniken sowie die Integration der Arbeit des Schreibens als »Teil des täglichen Lebens« in eine künstlerische Form.

Die Dokumentation des Notizbuchs liegt für Weiss in einem Umschlagpunkt von faktenorientierter Aufzeichnung und ästhetischer Entgrenzung. Eine solche Ansicht hat er analog auch als Signum der Dokumentation in den Filmen Luis Buñuels wahrgenommen: »In seinen beiden ersten Filmen machte Bunuel die Sprache des Traums zu einer Sprache der Wirklichkeit. Die verborgenen, verdrängten Kräfte schilderte er im harten, kalten Tageslicht, wie Journalfilmbilder.«²⁶ Diese »Dialektik von Faktentreue und freier schöpferischer Phantasie«²⁷ – Burkhardt Lindner münzt sie auf die Formel des »halluzinatorischen Realismus«, der »Vergangenes in dokumentarischer Faktizität und ästhetischer Wirklichkeitssteigerung« darstellt²⁸ – prägt die ästhetische Anziehungskraft des Notizbuchs für Weiss. Im *Fluchtpunkt* erlebt der Erzähler allerdings auch die Kehrseite eines solchen Aufzeichnungsbegehrens:

24 Zur kritischen Verarbeitung des Surrealismus im *Fluchtpunkt* vgl. Silvia Kienberger: *Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten*. Opladen 1994, S. 287.

25 Susanne Nietmuth-Engelmann hat, im Anschluss an Thomas Lappes Arbeiten zur Aufzeichnung, auf die organisatorische Komponente des Sortierens, der Serienbildung aus einzelnen Aufzeichnungen, verwiesen und damit das Konzept eines Aufzeichnungswerk, das sich von der losen Aufzeichnungssammlung unterscheidet, vorgebracht. Susanne Nietmuth-Engelmann: *Alltag und Aufzeichnung. Untersuchungen zu Canetti, Bender, Handke und Schnurre*. Würzburg 1998, S. 21–24.

26 Peter Weiss: »Avantgarde Film«. In: Weiss, Peter: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 7–35, hier S. 27.

27 Cohen: *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*, S. 98.

28 Lindner: »Halluzinatorischer Realismus. ›Die Ästhetik des Widerstands‹, die ›Notizbücher‹ und die Todeszonen der Kunst«, S. 183.

In diesem Raum der Gegenwart liegen die Ablagerungen vergangener Augenblicke in den Stößen von Papieren, deren Hieroglyphen ich zu deuten versuche. Wie war ich damals, im Frühjahr 1947, in dem zerwühlten Zimmer, zwischen den Zeichnungen, den Blättern, voll von abgebrochenen Anfängen, den Notizen, Skizzen, von denen viele nicht mehr zu entziffern sind, so stand ich, was sollte ich sagen. Hier liegen die kristallisierten Augenblicke, in diesen Papieren, doch sie geben mir keinen Aufschluß, ich kann mir meine Gegenwart damit nicht unterbauen, es sind die Mitteilungen eines Fremden. (PWW 2, 290)

Als Material ohne forminhärente Ordnung tendiert das Verfahren des Notierens zur Maßlosigkeit. Das Versprechen der Introspektion führt zu äußerlich bleibender Entfremdung. Einzig »[e]in Berg von raschelnden knisternden Papieren blieb im Zimmer zurück. Nichts hatte sich mit diesen Papieren halten lassen.« (PWW 2, 290) So erscheint es bezeichnend, dass im romanhaft erzählten *Fluchtpunkt* nicht nur dieses notierende Aufzeichnungsprojekt verworfen wird, sondern auch der ursprünglich geplante Titel des Buches: »NOTIZEN EINES SABOTEURS«²⁹.

Notizen als Schreibverfahren und das Format des Notizbuches werden also schon früh in Weiss' Werk Teil ästhetischer und epistemischer Überlegungen, in welchen die Möglichkeiten des Notierens und Aufzeichnens problematisiert werden. Das Notizbuch konzentriert die Problematik des Schreibens zwischen Vereinzelung und Vergemeinschaftung, idiosynkratischer Einschreibung und kommunikativer Adressierung, Ordnung und Unordnung.³⁰ Von sich selbst behauptet Weiss, dass »zwei Pole des Schreibens« das konfliktreiche Fundament seiner Poetik bilden: »Die Richtung des freien, hemmungslosen Stroms, der subjektiven Entladung, und die Richtung des objektiven Ordners des Materials, des Analysierens.«³¹ Implodiert im *Fluchtpunkt* der Spagat zwischen subjektiver Aufzeichnungspraxis und objektivierender Ordnung, so ist mit Weiss' Hinwendung zum dokumentarischen Theater ein neues Feld eröffnet, das diesen Konflikt in einen neuen Rahmen der Dokumentation verlegt. Von den Ego-Dokumenten der eigenen Biografie wird auf die Theaterbühne und die Verarbeitung historischen Quellenmaterials gewechselt.

Es lässt sich kaum vermeiden, so man das Notizbuch als dokumentarisches Format bei Peter Weiss situiert, seine Konzeption des Dokumentartheaters mindestens am Rande zu berücksichtigen. Noch bevor *Die Ermittlung. Ein Oratorium in 11 Gesängen* mit sechzehn gleichzeitig stattfindenden Uraufführungen am 19. Oktober 1965 inszeniert wird, toben bereits hitzige Debatten über Sinn und Zweck des Stückes und seiner

29 Weiss: *Das Kopenhagener Journal*, S. 125.

30 Matthias Thiele charakterisiert dies als einen Konflikt des Notierens zwischen projektgebundener Ordnung und zweckfreier Ansammlung, wobei diese beiden Aspekte nicht strikt getrennt sein müssen, sondern auch als Nebeneinander in einem Notizbuch vorkommen können. Vgl. Thiele: »Notizen. Zur Poetik, Politik und Genealogie der kleinen Prosaform ›Aufzeichnung‹«, S. 166–187.

31 Weiss: *Das Kopenhagener Journal*, S. 99.

Machart, die in den nachfolgenden Jahrzehnten nicht abbrechen werden.³² Nicht zuletzt wird das Stichwort des Dokumentartheaters mit diesem Stück zu einem Reizwort ästhetischer, moralischer und geschichtlicher Verfehlungen, die man Weiss anlastet und damit besonders die ethische Dimension dokumentarischer Darstellungsformen in den Vordergrund rückt. An dieser Stelle sei jedoch darauf hingewiesen, dass Weiss mit der thematischen Wahl der Frankfurter Auschwitzprozesse nicht nur ein Material von höchster zeitpolitischer Aktualität aufnimmt, sondern mit dem Gegenstand der Gerichtsverhandlung einen institutionellen Rahmen wählt, der äußerst eng mit seiner Konzeption des Dokumentartheaters zusammenhängt. Die Gerichtsverhandlung fußt für Cornelia Vismann auf einem »theatralen Dispositiv«³³, in welchem nicht nur rhetorische, sondern auch mediale Aspekte des Dokuments auf eine Bühne gestellt werden: Dinge und Ereignisse werden zu Indizien und aktenförmig dokumentiert, sie werden referiert, protokolliert, gedeutet und beurteilt, um eine Geschichte zu konstruieren. Die Gerichtsverhandlung ist stets auch ein Theater der Dokumente, die in eine »symbolische[] Ordnung«³⁴ und deren Narrative eingefügt werden und daraus Rechts- und Machtansprüche ableiten.

Angesichts der Vorwürfe und Debatten rund um *Die Ermittlung* sieht sich Weiss 1968 zu einer grundlegenden Klarstellung seines Verständnisses des Dokumentarischen angehalten. Sich selbst verortend in der Strömung eines »realistische[n] Zeittheater[s], das seit der Proletkultbewegung, dem Agitprop, den Experimenten Piscators und den Lehrstücken von Brecht zahlreiche Formen durchlaufen hat«³⁵, sieht er die »Dokumentation eines Stoffes« als herausstechendes Charakteristikum seiner eigenen Position:

Das dokumentarische Theater ist ein Theater der Berichterstattung. Protokolle, Akten, Briefe, statistische Tabellen, Börsenmeldungen, Abschlußberichte von Bankunternehmen und Industriegesellschaften, Regierungserklärungen, Ansprachen,

32 Siehe grundlegend hierzu: Christoph Weiß: *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die »Ermittlung« im Kalten Krieg*. St. Ingbert 2000. Zum Gattungsproblem des Dokumentartheaters siehe: Burkhardt Lindner: »Protokoll, Memoria, Schattensprache. ›Die Ermittlung‹ von Peter Weiss ist kein Dokumentartheater«. In: Stephan Braese (Hg.): *Rechenschaften. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen*. Göttingen 2004, S. 131–145; Elin Nesje Vestli: »Das dokumentarische Drama: Gattung oder Problem?« In: Knut Ove Arntzen, Siren Leirvåg, Elin Nesje Vestli (Hg.): *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*. St. Ingbert 2000, S. 136–157. Zum Problem der Holocaustdarstellung bei Peter Weiss siehe: James Edward Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke*. Frankfurt a. M. 1992. Für eine anregende Replik auf Youngs grundlegende Einwände siehe: Jean-Michel Chaumont: »Der Stellenwert der ›Ermittlung‹ im Gedächtnis von Auschwitz«. In: Irène Heidelberger-Leonard (Hg.): *Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte*. Opladen 1994, S. 77–93.

33 Vgl. Cornelia Vismann: *Medien der Rechtsprechung*. Hg. von Alexandra Kemmerer, Markus Krajewski. Frankfurt a. M. 2011, S. 19–37.

34 Ebd., S. 20.

35 Peter Weiss: »Notizen zum dokumentarischen Theater«. In: Weiss, Peter: *Rapporte II*. Frankfurt a. M. 1971, S. 91–104, hier S. 91.

Interviews, Äußerungen bekannter Persönlichkeiten, Zeitungs- und Rundfunkreportagen, Fotos, Journalfilme und andere Zeugnisse der Gegenwart, bilden die Grundlage der Aufführung.³⁶

Weiss verpflichtet in seiner programmatischen Grundlegung des Dokumentartheaters zunächst Autorschaft auf »Quellenstudium«³⁷. Materialien sollen gesichtet, gesammelt und schlussendlich auch geformt werden. Gefordert wird dabei eine kollektive Arbeitsweise »als feste, politische und soziologisch geschulte Arbeitsgruppe [...], unterstützt von einem reichhaltigen Archiv, zur wissenschaftlichen Untersuchung«.³⁸ Nicht nur die Dokumente werden aus dem personalisierten Rahmen herausgerissen, sondern auch die Konzeption von Autorschaft wird im Umgang mit Dokumenten reorganisiert.

Entscheidend ist jedoch, dass für Weiss das Dokumentartheater eine aktive politische Haltung provoziert. Zwar legt es »Fakten zur Begutachtung vor«³⁹ und »enthält sich jeder Erfindung«,⁴⁰ aber es organisiert das Material keineswegs neutral, sondern »in der Form bearbeitet«⁴¹ und daher mit einer spezifischen Wirkungsausrichtung. Auch *Die Ermittlung* orientiert sich an der Form des Oratoriums, in welcher eine Auslegeordnung des Prozessmaterials in einer »künstlich synthetisierten ›Protokollsprache«⁴² verfolgt wird. Das Dokumentartheater sei auf einer »Skala« zu verorten, die »von einem verhältnismäßig objektiven Zur-Diskussion-Stellen bis zur propagandistischen Aufforderung zu politischer Stellungnahme« reicht.⁴³ Für Weiss fußt die Dokumentation des Dokumentartheaters gerade nicht auf der Herstellung von Objektivität, sondern stellt im Gegenteil eine Kritik an derselben dar.⁴⁴ Eher ist »[d]as dokumentarische Theater [...] parteilich« und »kann die Form eines Tribunals annehmen«, wobei »[v]iele seiner Themen [...] zu nichts anderem als zu einer Verurteilung führen«.⁴⁵ In dieser Orientierung wird das Dokumentarische zu einem Kanalisierungsmoment von Wirkungen. Materialien werden auf bestimmte Deutungshorizonte hin bearbeitet

36 Ebd.

37 Dieter Stér: »Gespräch mit Peter Weiss, Frühjahr 1964«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M. 1986, S. 44–49, hier S. 44.

38 Weiss: »Notizen zum dokumentarischen Theater«, S. 103.

39 Ebd., S. 97.

40 Ebd., S. 91–92.

41 Ebd.

42 Lindner: »Protokoll, Memoria, Schattensprache. ›Die Ermittlung‹ von Peter Weiss ist kein Dokumentartheater«, S. 138. Minou Arjomand macht auf die zentrale Rolle der Musik von Luigi Nono im Stück aufmerksam, die gerne ausgeblendet wird. Erwin Piscator wendete sich bei der Inszenierung der *Ermittlung* explizit gegen Bildmaterialien und setzte einzig auf die musikalische Intermedialität des Stückes. Minou Arjomand: »Performing Catastrophe: Erwin Piscator's Documentary Theatre«. In: *Modern Drama* 59 (2016), H. 1, S. 49–74, hier S. 67.

43 Sjaak Onderdelinden: »Fiktion und Dokument. Zum Dokumentarischen Drama«. In: Gerd Labrousse (Hg.): *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. Bd. 1. Amsterdam 1972, S. 173–206, hier S. 185.

44 »Für ein solches [dokumentarisches, L. K.] Theater ist Objektivität unter Umständen ein Begriff, der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dient.« Weiss: »Notizen zum dokumentarischen Theater«, S. 99.

45 Ebd., S. 99–100.

und arrangiert, wobei Ähnlichkeiten zur Theaterästhetik Erwin Piscators deutlich werden. Piscator übernimmt sodann auch die Regie der Uraufführung von *Die Ermittlung* an der Freien Volksbühne in Berlin.

Doch welche Rolle spielt in Anschluss an diese Überlegungen zum Dokumentartheater das Notizbuch? Weiss hat seine grundlegenden Gedanken zum Dokumentartheater zunächst unter dem Titel *Das Material und die Modelle* publiziert. In der revidierten Fassung tilgt er jedoch diesen Titel und belässt die programmatischen Äußerungen einzig unter ihrem Untertitel: *Notizen zum dokumentarischen Theater*. Statt der Konkretion als Modell wird die lose Form der Notiz präferiert. Als der mit Weiss befreundete Germanist Manfred Haiduk sich angesichts dieser Änderung verunsichert zeigt und bezüglich des endgültigen Titels nachhakt, bekundet Weiss kurz angebunden: »*Notizen zum dokumentarischen Theater* ist richtig.«⁴⁶ Wieso diese Tilgung und Akzentuierung auf die »Notizen«, die Weiss auch in seinen *Notizbüchern* (NB I, 565) wiedergibt? Das Modell des Dokumentartheaters als organisatorische Straffung der beanspruchten und weitläufigen Materialsichtung, wird sich für Weiss auf lange Sicht nicht bewähren.⁴⁷ Auch die Versuche, ein neues Theatermodell in Form eines Welttheaters zu entwickeln, scheitern. Das Modell, für Brecht noch leitend als Denkfigur für seine Dokumentation, löst sich bei Weiss auf. Stattdessen werden die Notizen zu seiner zentralen Denkfigur der Dokumentation.

Während der Arbeit an der *Ermittlung* ist Weiss, neben der Berichterstattung aus der Zeitung, auf seine eigenen Notizen angewiesen: »Da vom Frankfurter Auschwitz-Prozeß keine eigentlichen Gerichtsprotokolle vorlagen (wie etwa im Fall Oppenheimer), war ich bei meiner Arbeit, neben meinen eigenen Notizen, auf das Studium der Zeitungsberichte angewiesen.« (NB I, 391) Die Zeitungsberichte Bernd Naumanns⁴⁸ und seiner Mitarbeiter der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, die als aufmerksame Gerichtsreporter »ausführlich über jeden der Verhandlungstage, oft bis in die Einzelheiten des Dialogs, Rapport ablegten«, zieht Weiss ebenso als Material hinzu wie seine eigenen Notizen und fördert aus ihnen sein theatrales »Konzentrat« (NB I, 390–391). Ein Konzentrat, das in seiner Formulierung wiederum an die Bewunderung für die »konzentrierten Eintragungen« in Brechts *Arbeitsjournal* erinnert. Diese Justierung der Notiz als Verarbeitungsinstrument erhält sich auch während der Arbeit zum ersten Band der *Ästhetik des Widerstands*, wenn Weiss festhält:

46 Der Kontext des Briefs vom 22. Mai 1978, in dem Weiss dies bemerkt, ist Haiduks Arbeit an einer neuen Edition von Weiss' Stücken im Henschelverlag, wofür er die *Rapporte*-Bände einer Relektüre unterzieht. Rainer Gerlach, Jürgen Schutte (Hg.): *Diesseits und jenseits der Grenze. Peter Weiss – Manfred Haiduk, der Briefwechsel 1965–1982*. St. Ingbert 2010, S. 169.

47 Als Weiss' programmatische *Notizen zum dokumentarischen Theater* erscheinen, arbeitet er bereits an *Trotzki im Exil* und hat in diesem Zuge eine Rückkehr zur Fabel- und Figurenkonzeption eines konventionelleren Theaters unternommen, das sich an historischen Stoffen orientiert. Cohen: *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*, S. 201.

48 Bernd Naumann: *Auschwitz. Bericht über die Strafsache Mulka u. a. vor dem Schwurgericht Frankfurt*. Neuausgabe, Berlin 2004.

Ich nähere mich dem Stoff, indem ich Hinweise, Erklärungen, Berichte einhole, Briefe, Tagebücher, Dokumente studiere. Ich erhebe keinen Anspruch darauf, eine umfassende Schilderung geben zu können. Kann mich nur an Einzelheiten halten, die ich selbst in Erfahrung bringe. (NB II, 51–52⁴⁹)

Was aus der Masse an Zeugnissen und Dokumenten letztlich festzuhalten und zu organisieren ist, richtet sich an der eigenen Erfahrung und an Einzelheiten aus. Der Akt des Notierens speichert nicht bloß Erfahrenes, sondern versieht es mit einem subjektiven Materialzugang. Diese Erfahrung des Notierens lässt sich auch beim Erzähler der *Ästhetik des Widerstands* wiederfinden:

Wir konnten uns die Ausführung eines Buchs, eines Bilds, noch nicht vorstellen, waren der Kunst bisher nur rezeptiv begegnet und hatten, ausgenommen ein paar Gedichte von Heilmann, höchstens hin und wieder eine Notiz angefertigt, zumeist über Erfahrungen aus dem Arbeitsbereich, die jedesmal wieder auf die unendliche Schwierigkeit hinwies, zu einer Sammlung, zu einem größeren Überblick zu kommen. (PWW 3, I/81)

Auch im Romangeschehen ist die Notiz als Erfahrungsraum präsent. An ihr eröffnet sich jedoch ein Problemhorizont: Was verbindet die einzelne Notiz und das übergreifende Werk? Damit fügen sich in den *Notizbüchern* die augenblicksgebundene Praxis des Notierens und die reorganisierende Position der Überarbeitung, die Weiss etliche Jahre später einnimmt, eng aneinander, um den Werkstatus der Notiz neu zu entwickeln. Erst aus der doppelten Konfiguration von erfahrungsgesättigter Niederschrift und nachträglicher Überarbeitung sind die *Notizbücher* in ihrer publizierten Form zu verstehen und in ihrer Vermischung von Faktizität und Gestaltung als Dokumentation des Arbeitsmaterials und seines Nachlebens zu situieren.⁵⁰

Weiss' Aufzeichnungsprojekt ist der Anspruch eingeschrieben, die rational nicht völlig einholbaren Gründe des Schreibens zu vermessen. Roland Barthes spricht dahingehend von einer »Lust am Notieren«⁵¹, die einer Eigenbewegung des Schreibens folgt. Auch Weiss kennt diese »Lust, einiges zu notieren« (NBKG, 9156), welche das Schreiben aus Bedürfnissen und Impulsen heraus begründet: »Die Areale der Schreib-

49 Die Sigle »NB II« wird im Folgenden verwendet für Peter Weiss: *Notizbücher 1971–1980*. Frankfurt a. M. 1981.

50 So hat auch Jennifer Clare die *Notizbücher* im Schwellenraum von Leben und Schreiben, Fakt und Fiktion situiert und festgehalten, dass sie niemals nur fremdes Material dokumentieren, sondern immer auch die Geschichte eines Erfahrungshorizonts des Schreibens skizzieren. Jennifer Clare: »Autofiktionale Grenzgänge. Peter Weiss' *Notizbücher 1971–1980* als poetologisches und lebenskulturelles Experiment zwischen Fakt und Fiktion«. In: Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow, Arno Gimber (Hg.): *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hildesheim/Zürich/New York 2018, S. 59–80, hier S. 63–64.

51 Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*. Hg. von Éric Marty, Nathalie Léger. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt a. M. 2008, S. 153.

bedürfnisse – ständig gefüllt von Impulsen, Vorschlägen, Themen« (NB I, 211). Diese Impulse sind für Weiss mit körperlichen Prozessen kurzgeschlossen, wenn er etwa den eigenen Herzschlag mit dem Schreibvorgang parallelisiert: »Merkwürdig: wie es gleich zu kritzeln anfing, in der Intensiv-Station, festgebunden an die Schläuche u Drähte – auf dem Monitor die Kurven der Herzstätigkeit – von der Hand aus die Worte aufs Papier« (NB I, 738). So beschreibt Weiss eine Szene im Spital kurz nach seinem Herzinfarkt am 8. Juni 1970. Bereits zuvor bemerkt er: »hatte nur das Notizbuch mitgenommen – mit Reflexbewegung in die Tasche gesteckt« (NB I, 735). Der Körper erscheint als Akteur des Notierens. Das Notizbuch wird von Weiss dahingehend nicht nur als »Denkmedium«⁵² begriffen, das reflexive Momente der eigenen Arbeit auslöst, sondern es entwickelt sich bei ihm auch zu einem Medium der Immersion, in welchem körperliche Begehren, Impulse, Imaginäres, materielle Opazitäten und Widerstände artikulierbar werden.⁵³ Das Notizbuch wird auf diese Weise zu einem Kreuzungspunkt unterschiedlicher Ansprüche: Rationale Konkretisierung und traumhaft impulsive Bilderwelt, Privates und Öffentliches, ambitionierte Projekte und lustvolle, kleine Kritzeleien stoßen aufeinander.

Wie also die *Notizbücher* lesen? An wen richten sie sich? In seiner filmtheoretischen Studie über den *Avantgardefilm* streift Weiss Jean Vigos *Zéro de Conduite* aus dem Jahr 1933 und hält dabei eine Maxime seines eigenen Bildverständnisses fest: »Die Wirklichkeit ist das Rohmaterial für die Phantasie.«⁵⁴ Eine Ansicht, die sich ebenso für das schriftliche Werk von Weiss als Dynamik von Imagination und Material beanspruchen lässt und von ihm selbst noch in späteren Arbeitsphasen der *Ästhetik des Widerstands* aufgegriffen wird.⁵⁵ Robert Cohen hat mit Bezug auf die *Ästhetik des Widerstands* auf Döblins Begriff der »Tatsachenphantasie« rekurriert, um Weiss' Arbeitsweise zu charakterisieren.⁵⁶ Die *Notizbücher* dokumentieren und gestalten die Widerstände und Fügungen von Fantasie und Rohmaterial.

In diesem Sinne kann man die *Notizbücher* als Materialfantasien auf den Begriff bringen. Dies werde ich in einem ersten Schritt an den *Notizbüchern 1960–1971* skizzieren. Ich wende mich hierfür zunächst der Eröffnung des ersten Notizbuchs zu, bevor ich über Weiss' Erzählung *Der Schatten des Körpers des Kutschers* bis zum Projekt

52 Vgl. Svetlana Efimova: *Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium in der russischen und deutschen Literatur*. Paderborn 2018.

53 Matthias Thiele bemerkt hierzu: »Die Ungeordnetheit arbeitet nämlich den Zufällen des Denkens zu, da aus dem chaotischen Durcheinander unerwartet ein produktives Miteinander werden kann. Die willkürliche Mischung der Notate eröffnet der elaborierten Notierpraxis die Möglichkeit, daß unvorhersehbare Konstellationen und netzartige Korrespondenzen aufblitzen und mit den entdeckten und erkannten Konnexionen wie Konjunktionen spielerisch weiter experimentiert werden kann.« Thiele: »Schreibtechniken des Notierens«, S. 141.

54 Weiss: »Avantgarde Film«, S. 33.

55 »Je weitläufiger und freischwebender die Phantasie wurde, um so wichtiger erschien es mir, zumindest mit den Füßen auf dem Boden der Wirklichkeit zu stehen.« Arne Ruth: »Für den arbeitenden Menschen kann nichts zu schwer sein.« Interview mit Peter Weiss«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M. 1986, S. 231–238, hier S. 232.

56 Robert Cohen: *Versuche über Weiss' »Ästhetik des Widerstands«*. Bern/Frankfurt a. M./New York/Paris 1989, S. 70–71.

des Welttheaters voranschreite. Im Zentrum steht in dieser Phase das Verhältnis von Notiz und Werk. Die Notiz artikuliert dabei eine exzessive Qualität der Materialverbreitung, die besonders im Horizont des *Commedia*-Projekts zur Problematik eines Überflusses an Stoffen ohne verbindliche Form führt. Meine These lautet, dass Weiss sich an einer medialen Charakteristik der Notiz abarbeitet, die in ihrer Möglichkeit zur konzentrierten Aufzeichnung zwischen Vereinzelung und Verknüpfung, isoliertem Zeugnis und zukünftiger Weiterverarbeitung changiert. In einem zweiten Schritt werde ich diesen Problemhorizont in den *Notizbüchern 1971–1980* und ihren Querverbindungen zur *Ästhetik des Widerstands* thematisieren. Dabei werden die ersten Impulse zur Romanniederschrift aus dem Notizbuch heraus zur Sprache kommen, aber auch die Reflexion künstlerischen Arbeitens, die sich beispielhaft in den romaninternen thematisierten Kunstwerken und im Notizbuch manifestiert. Dabei wird die enge Verbindung deutlich, mit welcher Weiss die Arbeit am Roman mit der politischen Figur des Arbeiters überblendet und im Horizont des Notizbuchs reflektiert.

1 Materialfantasien aus den 1960er Jahren

1.1 Die Materialisierung des ›ersten‹ Notizbuchs

Der Einsatz der *Notizbücher 1960–1971* kennt einen genauen Ort und Tag: »Paris, 13. Mai« (NB I, 9). An diesem Tag folgt Weiss dem »Skulpturenzug« des Schweizer Künstlers Jean Tinguely auf dem Weg vom Boulevard Montparnasse zum Boulevard Raspail. Tinguely mobilisiert ein Arsenal seiner kinetischen Maschinenskulpturen, die aktionistisch in den alltäglichen Berufsverkehr eindringen und diesen blockieren: »[D]ie Kunst mischte sich unmittelbar ins Alltagsleben ein, eine Materialisierung war entstanden, die das Gewohnte, Kenntliche in Frage stellte.« (NB I, 9) Ein Kollisionsgeschehen zeichnet sich ab, in welchem sich der avantgardistische »Versuch, Kunst in Leben aufzulösen« (NB I, 17), als Verkehrsturbulenz konkretisiert. Das Zusammenreffen von Alltäglichkeit und Ausnahme, von Verkehrsstrom und Blockade, aber auch von öffentlichem Maschinentheater und privatem, notierendem Blick bildet den Ausgangspunkt der *Notizbücher 1960–1971* und wirft die Frage auf: wieso dieser Einstieg, diese Szenerie? Wieso beginnen die *Notizbücher* in Paris am 13. Mai 1960? Damit ist nach der Poetologie dieser Einstiegspassage und ihrer Relevanz für das Projekt der *Notizbücher* gefragt. Um dies nachzuvollziehen, werde ich zuerst die Hintergründe der Szene und sodann die Umstände der Niederschrift berücksichtigen. Dadurch wird erkennbar, dass am 13. Mai 1960 in Paris eine Schreibsituation im Zentrum steht, welche die ästhetische Materialisierung, die Medialität der *Notizbücher* und ihre Zeitlichkeit verhandelt.

Den zunächst banal erscheinenden Ausgangspunkt von Tinguelys Umzug an jenem Maitag bildet eine logistische Herausforderung. Die Maschinen müssen vom Atelier an der Impasse Ronsin zum Ausstellungsraum der Galerie des Quatre Saisons gebracht werden: »Der logistisch für den Künstler sonst nur schwer zu bewältigende Umzug wird tatsächlich zu einem Umzug, der Kunsttransport zu einem Happening.«⁵⁷ Die Maschinen, die allesamt mit Produktionsmechanismen ausgestattet sind, werden auf Räder gehievt und von einer musikalischen Kapelle begleitet.⁵⁸ »Le Transport« nimmt Fahrt auf.

Diesem Ereignis steht Weiss' Anwesenheit gegenüber, der dem Schauspiel zunächst nicht mit notierender Hand, sondern mit einem filmenden Auge beiwohnt. Er dreht zu jener Zeit einen Spielfilm in Paris, der zunächst als *Le sacré du printemps* betitelt ist, nach Streitigkeiten mit dem Produzenten jedoch als *Schwedische Mädchen in Paris* (*Svenska flickor i Paris*) erscheint. Der Film wird von Weiss als hochgradig kommerziell kritisiert und bleibt schlussendlich völlig erfolglos. Dadurch wird ein Kontrast

⁵⁷ Dominik Müller: *Jean Tinguely. Motor der Kunst*. Basel 2015, S. 87–88.

⁵⁸ »Die Skulpturen waren Maschinen, die Kunst produzierten: ›La Machine à Faire des Sculptures‹ meißelte eine Skulptur, ›Le Cyclograaveur‹ war eine Zeichenmaschine, ›Gismo‹ erzeugte Töne, während ›La Machine à Détruire des Sculptures‹ ein Gipsrelief zerschnitt.« Bloum Cardenas, Ulrich Krempel, Andres Pardey (Hg.): *Niki & Jean. L'art et l'amour*. München u. a. 2005, S. 27.



Abb. 28 Fotografie des Umzugs in Paris 1960 von Michel Martin. In der linken Bildhälfte ist Peter Weiss zu sehen. NB I, 11.

zum Schweizer Künstler und seiner Kunstaktion hergestellt, wenn dessen Aktion im *Notizbuch* mit einer »revolutionären Handlung« (NB I, 9) verglichen wird, während Weiss im Machtgefüge seiner Filmproduktion eingezwängt bleibt. Die Szenerie eröffnet in der Anlage ihrer Akteure und künstlerischen Projekte eine Gegenüberstellung von ästhetischer Aspiration und kommerzieller Verwertung.

Doch die Maschinen halten abrupt an. Die »Trillerpfeifen der Polizisten« vermischen sich mit der »klirrende[n], scheppernde[n] Sprache der Apparate« (NB I, 9) und legen die Konfliktlinien zwischen künstlerischer Intervention und gesellschaftlicher Restriktion offen. Tinguely wird festgenommen, der Umzug gestoppt. Weiss reflektiert diese Maßnahmen in den *Notizbüchern* mit seinem eigenen Filmprojekt. So schildert er, dass zuletzt auch die Szene des Umzugs auf Wunsch des Produzenten aus dem Film geschnitten und durch »pornographische Szenen« (NB I, 32) ersetzt worden sei. Parallelisiert wird durch die grotesk wie typisiert anmutende Figur des kapitalistischen Produzenten Weiss' eigene Position mit derjenigen Tinguelys und seiner Niederschlagung durch die staatliche Obrigkeit. Von beiden, dem Film und dem Umzug, bleibt schlussendlich kaum mehr übrig als am Straßenrand liegende Maschinenteile und herausgeschnittene Filmstreifen.

Diese Engführung beider Künstler fußt auf einem hohen Grad an Konstruiertheit. Denn das »unnummerierte« Notizbuch, mit dem die *Notizbücher 1960–1971* anheben,

existiert in dieser Form nicht.⁵⁹ Nachvollziehen lässt sich, dass Weiss bei der Genese dieses ›ersten‹ Notizbuchs auf sein *Pariser Journal* und *Kopenhagener Journal* zurückgreift und zusammen mit weiteren verstreuten Notizen, Skizzen und Textbausteinen ein eigenständiges Notizbuch montiert. Jene Szenerie des Umzuges ist im *Pariser Journal* enthalten, das 1962 publiziert wird, und Weiss übernimmt großflächig Passagen aus jener Niederschrift.⁶⁰ Im Notizbuch Nr. 47, das er erst während der Jahreswende 1980/1981 verwendet, lässt sich nachverfolgen, wie er auf jene Passagen zurückkommt. Die in die publizierten *Notizbücher* eingehenden Bilder erhält er von Christer Strömholm, einem Mitarbeiter beim Film in Paris, und gleichzeitig wird das fixierende Anfangsdatum des »13. Mai 1960« festgehalten und bezüglich Tinguely nochmals akzentuiert hervorgehoben: »eine phantastische Handlung, die Dinge auf die Straße zu führen u. dann verhaftet zu werden« (NBKG, 10289). Sodann erstellt Weiss eine maschinengeschriebene Abschrift, die er zerschneidet und zum ›ersten‹ Notizbuch zusammengeklebt (Abb. 29). Wie Tinguely seine Maschinen aus alten Bestandteilen zusammenfügt, so zerlegt und verklebt Weiss seine eigenen Schreibmaterialien zu einem neuen Notizbuch.

Weiss' Umgang mit seinen Notizen folgt einer Materialfantasie, mit welcher er seine Bausteine neu sortiert und komponiert. So trifft es etwa keineswegs zu, dass die Filmsequenzen des Umzugs aus dem Film herausgeschnitten wurden.⁶¹ Gar auffällig einseitig wird in den ersten *Notizbüchern* der Aspekt des Scheiterns in den Vordergrund gerückt. Weiss verfährt dabei wie »beim Ablauen des Bildmaterials« am Scheidetisch, wo noch alle »Fehler gutgemacht werden sollten«, nur in umgekehrte Richtung (NB I, 16–17). Wie Tinguely mit seinen Maschinen und ihrem »Transport«, so »materialisiert« auch Weiss mit seiner Sequenz der Notizen eine eigenwillige Konstruktion, schneidet und montiert einen neuen Text aus den bestehenden Materialien, ohne deren Provenienz jedoch völlig zu tilgen.

Weil das ›erste‹ Notizbuch ein montiertes Arrangement ist, lohnt es sich, nach den Bedingungen und Gründen für die gewählte Anfangsszenerie zu fragen. Denn Weiss selbst hat den Konstruktionscharakter des Anfangens darin keineswegs verschwiegen: »Die Schwierigkeit beim Suchen nach einem Anfang ergeben sich aus dem Festhalten an einer Illusion. Es gibt diesen Anfang nicht, ebenso wenig, wie es einen Abschluss gibt. Die hingestellten Anfänge sind immer fiktiv, und jede Beendigung bleibt offen.« (NB I, 34) Was hier, im Zuge der Arbeit an der autobiografischen Erzählung *Abschied von den Eltern*, hervorgehoben wird, lässt sich analog auf die *Notizbücher* und ihre Schnitt- und Montagetechnik beziehen. »Schnitt-Technik – keine äussere Logik« (NB I, 605), hält Weiss 1968 im Zuge seiner Arbeit am Vietnam-Material fest und in den *Notizen zum dokumentarischen Theater* wird eine »Schnitttechnik« beschrieben, durch

59 Im Nachlass ist kein solches Notizbuch überliefert und Günter Schütz hält dessen Existenz mindestens für fraglich. Günter Schütz: *Peter Weiss und Paris. Prolegomena zu einer Biographie. 1947–1966*. Bd. I. St. Ingbert 2004, S. 153–154.

60 Peter Weiss: »Aus dem Pariser Journal«. In: Weiss, Peter: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 83–112, hier S. 88–91.

61 Schütz: *Peter Weiss und Paris. Prolegomena zu einer Biographie. 1947–1966*, S. 178.

zu wem spreche ich eigentlich?

Alles ist wahnsinnig, sagte er, alles was man im Leben treibt ist
wahnsinnig -

Dieses Aufatmen, endlich geschieht etwas, eine Katastrophe, ein Krieg,
etwas Ausserordentliches -

alles was ich bisher geschrieben habe, ist gefälscht, zurechtgelegt, abgefasst, um
mein eigenes Gesicht zu retten. Mit dem Geschriebenen wollte ich mir ein Ich geben
das ich akzeptieren kann, ich wollte mir einen Hintergrund, einen Entwicklungs-
gang erklären, und es ist alles nur Konstruktion und Ambition. Ich wollte mir
vorspiegeln, dass ich fähig sei, zu leben, und am Gespräch teilzunehmen, ich
heuchle die Ausdauer, sprach meinen Handlungen Folgerichtigkeit zu, ich errichtete
mir ein Dasein, das ich für gesichert hielt,

Eine These aufstellen. Als liesse sich irgendetwas nachprüfen -

Etwas ist in die Kommode eingekratzt, ich versuche, es zu entziffern -
es sind nur Schrammen -

Sie steht auf den Zehenspitzen, leicht nach links geneigt, und hebt ihr
Hemd mit der rechten Hand, so dass ihr Schoss halb bloss liegt

Eine Suche nach Beschäftigungen

Weg vom Spezialisierten zum Universalen

Die fromme Frau des Geistlichen, die in der Umnachtung enorme Schweine-
reien ausspricht -

Narkoanalyse

Der Saboteur. Der Provokateur. Die Geschichte des Psychopathen. Das
Unheimliche. Das Grauen.

Ich lehne den Arm auf den Tisch und stütze den Kopf in die Hand und der
Tisch bricht auseinander -

Wenn ich die Unterseite der Tischplatte betaste, scheint sie schräg
nach rückwärts abzufallen

Wieder Paris: Abschlussarbeiten an unserm Film.
Zusammenstoss mit dem Produzenten. Gebe den Marokko-Film auf.

Auf den Balkon in der Mitte der Hauptfassade des grossen Hotels tritt
eine Frau u breitet die Arme weit aus, mit nach oben gerichteten Hand-
flächen. So steht sie eine Weile, um zu prüfen, ob Regentropfen fallen.

Bei der Bestellung des Hotelzimmers: pour le moment je suis seul, tout
seul -

Ein Zimmer für drei, mit einem grossen Bett.

Menschen, die durch das Zimmer springen -

Die Topographie einer 20 Jahre zurückliegenden Zeit anlegen.

Abb. 29 Das Notizbuch als zusammengeklebtes Typoskript. Am Seitenende platziert findet sich die Eintragung zur »Topographie«. Akademie der Künste, Berlin, Peter-Weiss-Archiv, Sign. 2264.

die »Einzelheiten aus dem chaotischen Material« herausgehoben werden können.⁶² Will man den Anfang der *Notizbücher* verstehen, so muss ihr Konstruktionscharakter als Materialfantasie der Dokumentation nachgezeichnet werden.

Warum also zunächst der Fokus auf Tinguelys »Transport«? Angenommen Weiss unterzieht spätestens 1981, beim Zusammenstellen der *Notizbücher 1960–1971*, sein *Pariser Journal* und *Kopenhagener Journal* aus dem Jahr 1960 einer erneuten Lektüre, so dürfte er ohne Zweifel auch auf jene Szene gestoßen sein, in welcher er von seinem Besuch bei Siegfried Unseld und dem Blick in Brechts *Arbeitsjournal* berichtet. Im *Kopenhagener Journal* hebt er einen spezifischen Aspekt seiner damaligen Lektüreerfahrung hervor:

Vor allem beschäftigte ich mich mit der amerikanischen Periode der Emigration, 1942/43. Seine [d. i. Brechts, L. K.] Bemühungen, in Hollywood Filmmanuskripte zu schreiben. Die Plagerei bei der Zusammenarbeit mit Fritz Lang, der sich den Ansprüchen der kommerziellen Produktion angepasst hatte. Brecht drückte die gleichen Konflikte aus die auch ich nur allzu gut kenne von meiner Filmarbeit. Diese ständigen Reibereien mit Leuten die nur die äusseren Effekte gelten lassen wollen, ja, die von etwas anderem garnichts zu wissen scheinen. Die riesenhafte Korruption, die Versessenheit aufs Geld, bei der die Absicht, inhaltlich und künstlerisch wertvolle Dinge zu schaffen, völlig absurd wird. Indem man es doch versucht, wird einem klar, in welcher zwiespältiger Situation man sich befindet. [...] In meinem Parisfilm waren meine Produzenten völlige Analfabeten [sic!], verlaust vom Mammon, für nichts anderes interessiert als für Aktien, Kapital, Rennpferde und Alkohol.⁶³

Weiss' Schnitttechnik in der Eröffnungsszene der *Notizbücher* folgt der Diktion dieses Lektüreeindrucks.⁶⁴ Zentriert wird jene Szenerie des »Parisfilms«, die 1960 zur Identifikation mit Brecht dient und mit welcher die Faszination für dessen *Arbeitsjournal* anhebt. Die Lektüreszene des *Arbeitsjournals* führt Weiss zur Anfangskoordinate der *Notizbücher*. Dabei wird die direkte Referenz getilgt und stattdessen die thematische Ebene der Filmarbeit angesteuert.

Auf diese Weise materialisiert sich der Einsatz der *Notizbücher 1960–1971* und das Jahr 1960 unter Weiss' organisierenden Händen. Das Spiel mit vorhandenem Material und den daraus resultierenden Montagemöglichkeiten lässt erahnen, wieso der Tinguely-Umzug zum programmatischen Einsatz avanciert. Denn auf eine ganz eigene Weise wird das Problem der Materialorganisation im Falle des Schweizer Künstlers aufgeworfen: »Er [d. i. Tinguely, L. K.] füllt die Straßen mit seinem geräuschvollen

62 Weiss: »Aus dem Pariser Journal«, S. 97.

63 Weiss: *Das Kopenhagener Journal*, S. 29–30.

64 Brecht notiert: »Was für eine Vergeudung, dieses Storyentwerfen für die pictures, das große Roulette. Und vor allem, daß man niemals längere Zeitspannen vor sich gesichert sieht, materiell.« Wenig später hält er polemisch fest: »Rezept für Erfolg im Filmschreiben: Man muß so gut schreiben, als man kann, und das muß eben schlecht genug sein.« (BFA 27, 170 u. 177)

Aufruhr, hinter sich läßt er Wrackstücke einiger zusammengebrochener Konstruktionen wie Gefallene zurück.« Von diesem »Gerümpel am Straßenrand« wird berichtet, dass mit ihm »mehr erreicht worden [sei], als Kunst es sonst vermochte« (NB I, 10). Bot für Brecht im *Messingkauf* die Straßenszene noch das »Grundmodell einer Szene des Epischen Theaters« (BFA 22.1, 370), in welchem der theatrale Erzählraum im Zentrum steht, so fokussiert Weiss im Blick auf Tinguelys Maschinentheater in den Pariser Straßen gerade die materielle Desorganisation dieser Theatralität, die zwischen Produktion und Zerfall, zwischen Kunst und Abfall changiert. Denn Tinguelys aus Restmaterialien entstandene Maschinen navigieren in ihrer Faktur zwischen künstlerischer Verarbeitung und anarchischer Materialität. In den Ausstellungsräumen angekommen fällt diese Ambivalenz für Weiss schlagartig ab: »Was eben noch wild und überraschend gewesen war, wurde im Handumdrehen entmachtet und, jetzt in einer Galerie aufgestellt, zu katalogisierten Raritäten verwandelt.« (NB I, 10)

Weiss schließt hier an seine Faszination für einen surrealistischen Materialismus an, der aus der Ding- und Warenwelt herausbricht. Silvia Kienberger bemerkt hierzu: »Das poetische Rohmaterial surrealistischer Prosa bilden ›Fakten‹, Orte, Begebenheiten, Dinge, die mit dokumentarischer Exaktheit beschrieben werden. [...] Irritation entsteht, indem die ›Fakten‹ aus ihrer funktional bestimmten Ordnung herausgelöst [...] werden.«⁶⁵ Bereits für Walter Benjamin verdeutlicht die surrealistische Hinwendung zu den Dingen auch eine Politisierung, welche sie aus dem »Elend des Interieurs«⁶⁶ herausprengt. Weiss schließt hieran in seinen filmtheoretischen Arbeiten an, wenn er im Surrealismus das »Alltägliche, Gewohnte, [...] aus den natürlichen Funktionen herausgerissen und zu sonderbaren Konfrontationen gebracht«⁶⁷ wahrnimmt. Diese Konzeption überblendet er mit der politischen Rhetorik seiner Kapitalismuskritik – der »Zwangsherrschaft des immer mehr kommerzialisierten Films«⁶⁸ – und greift auf diese Konstellation zurück, wenn Tinguelys Maschinen in den Galerieräumen wieder zu Waren gerinnen und als katalogisierte Exponate eingehegt werden.

Doch reflektieren die ersten Szenen der *Notizbücher* die Materialisierung von Kunst nicht nur entlang von Tinguelys Maschinen und Weiss' Filmen, sondern auch entlang des Schreibens selbst. Im *Pariser Journal* hält Weiss resignierend fest: »Mein Buch ist meine Handelsware.«⁶⁹ Gegen diese ökonomische Vereinnahmung wird die Idee eines »Gedankenbuch[s] ohne Anfang und Ende«⁷⁰ aufgeworfen und damit das Projekt eines Notizbuchs vage umrissen, das in Opposition zur Warenform steht. Die Eröffnungsszene rund um Tinguely und seine performative Materialschau eröffnet Analogien, in welchen die konservierende Musealisierung und Vermarktung mit einer

65 Kienberger: *Poesie, Revolte und Revolution*, S. 172.

66 Walter Benjamin: »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. II.1: Abhandlungen*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 295–310, hier S. 299.

67 Weiss: »Avantgarde Film«, S. 9.

68 Ebd., S. 31.

69 Weiss: »Aus dem Pariser Journal«, S. 87.

70 Ebd.

gegenläufigen Praxis des unförmigen Materials konfrontiert wird. Diese spitzt sich zuletzt in einem Akt der materiellen Zerstörung zu: »Daß er [d. i. Tinguely, L. K.] dabei seine Werke Akte der Selbstzerstörung, des Suizides, vollziehen läßt, ist das Ehrliche an ihm: er weiß, er will sich selbst verwirklichen und muß sich gleichzeitig vernichten lassen.« (NB I, 10) Weiss spielt wohl nicht nur auf die am Straßenrand liegen gebliebenen Restmaterialien an, sondern hat sicherlich auch Tinguelys ab 1960 zunehmend autodestruktive Installationen im Blick.⁷¹ Von der Jahreswende 1980/1981 zurückblickend hält er bezüglich jener »Selbstzerstörungsmaschinen« fest: »alles Schrott, Schrott der lebendig wird, der nichts übersteigert, vortäuscht, die am wenigsten illusionäre Kunst / entmaterialisiert« (NBKG, 10290). Das Material erhält Lebendigkeit im Moment seiner Zerstörung. Die Materialisierung findet ihre höchste Konsistenz in ihrer entmaterialisierenden Verkehrung, im Nachleben. Der avantgardistische Impetus der Auflösung von Grenzen wird an dieser Stelle als Auflösung des Materials selbst verhandelt. Dieser Gedanke besitzt durchaus einen Bezug zum Projekt der Notizbücher. Denn in einer Eintragung wird mit Bezug auf die Dadaisten und Surrealisten nicht nur ihre »Verhöhnung der ›Werke‹« festgehalten, sondern auch – in Referenz auf den dadaistischen Dichter Arthur Caravan – der Anspruch auf die »Verbrennung von Manuskripten + Notizbüchern« verzeichnet, der das Problem einer autodestruktiven Materialisierung in Bezug zu den *Notizbüchern* aufwirft (NB I, 512).

Wie können Notizbücher zwischen diesen Ansprüchen von Auflösung und Konservierung navigieren? Diese Frage stellt sich 1960 für Weiss, als er am Manuskript von *Abschied von den Eltern* arbeitet. Dabei sieht er sich mit einschneidenden Umstellungen und Korrekturen seitens des Verlags konfrontiert (NB I, 34). Der titelgebende Abschied von den verstorbenen Eltern wird erst spät ins narrative Zentrum gerückt und eröffnet die Erzählung, die mit dem Tod der beiden »Portalfiguren meines Lebens« einsetzt. Sodann schreitet der Text rasch zu einer Szene der abzuwickelnden »Testamentsvollstreckung und Verteilung des Inventars« voran, während der sich die »endgültige Auflösung der Familie« vollzieht (PWW 2, 61). Eine Szene, welche ebenfalls durch die Ambivalenz von Auflösung und Konservierung des Nachlasses gezeichnet ist:

Die Urnen von Vater und Mutter standen nebeneinander in der schwarzen, feuchten Erde des Friedhofs, und wir Geschwister hockten zwischen den Bruchstücken des zerstörten Heims, wir tranken die Flaschen aus dem Weinschrank des Vaters leer und brachen die Schreibtische auf, um Briefschaften und Dokumente zu sichten. Berge von Papieren wurden, auf Grund des testamentarischen Wunsches, zum Verbrennen aufgeschichtet, heimlich nahm ich einige vergilbte Blätter mit der Handschrift meines Vaters an mich, und ein paar Tagebücher mit den Notizen meiner Mutter. (PWW 2, 62)

71 Weiss verweist im Notizbuch von 1980 (NBKG, 10290) auf Tinguelys Intervention in New York im Skulpturengarten des Museum of Modern Art, womit er die Zerstörungsaktion »Homage to New York« aufgreift. Vgl. Jenny Graser: »It's a sculpture, is a picture, makes a picture« – Die bildkonstituierenden Elemente von Jean Tinguelys »Homage to New York« (1960) und deren Modifikation durch fotografische Bildgebungsverfahren«. In: *wissenderkuenste.de* 5 (2016), S. 1–9.

Den verbrannten Körpern und dem zu verbrennenden Nachlass steht der Wunsch gegenüber, Dokumente und Zeugnisse der Eltern aufzubewahren. Bedeutsam ist diese Rettung auch, weil Peter Suhrkamp 1956 seine ablehnende Haltung gegenüber dem Manuskript von *Abschied von den Eltern* dadurch bekundet, dass er es mit »Notizen von einer Psychoanalyse, und zwar in Rohform«⁷², verglichen hatte. Aus dieser Perspektive wird mit der Rettung der Notizen nicht nur die eigene Familiengeschichte, sondern auch das eigene Manuskript mit einem Nachleben versehen.

Wie also wird dieses Verhältnis von Auflösung und Bewahrung für die *Notizbücher* poetologisch fruchtbar? Inwieweit erhalten nicht gerade sie die in den Eröffnungspassagen so negativ situierte Warenform? Hierfür entscheidend ist der größere Bogen der *Notizbücher*. Denn im »ersten« Notizbuch wird ein Auftrag notiert: »Die Topographie einer 20 Jahre zurückliegenden Zeit anlegen« (NB I, 40). Die Eintragung übernimmt Weiss aus seinem *Kopenhagener Journal* von 1960. Sie folgt auf eine drei Seiten umfassende Auflistung der eigenen Biografie, die Weiss mithilfe der Tagebücher seiner Mutter erstellt. Strukturiert werden sie in einer chronologischen Ordnung: Der am linken Rand platzierten Jahresangabe fügt Weiss entscheidende Ereignisse – bisweilen mit der genauen Datierung von Tag und Monat – hinzu (Abb. 30). Diese Auflistung endet mit dem Auftrag, eine »Topographie dieser 20 Jahre an[zul]egen«⁷³ sowie mit der von Weiss akzentuiert hervorgehobenen »Freiheit« dieser zwanzig Jahre. Die Veränderung vom demonstrativen zum unbestimmten Artikel bei der Übernahme in die *Notizbücher* – von »dieser 20 Jahre« zu »einer 20 Jahre zurückliegenden Zeit« – tilgt die direkte biografische Anknüpfung des *Kopenhagener Journals*. Dort ist mit diesem Zeitraum nämlich die »Arbeit an der Sache über die Stockholmer zwei Jahrzehnte«⁷⁴, also der Zeitraum des Romans *Fluchtpunkt*, gemeint.⁷⁵

Diese chronologische Materialdisposition erhält im Kontext der *Notizbücher* neue Anschlusspunkte. Bei einem 1960 in den Notizen auftretenden Flug über den Luganer See in der südlichen Schweiz wandert »der Blick hinab in meine Vergangenheit« zu jener Umgebung von Montagnola, wo der junge Peter Weiss sich bei Hermann Hesse aufhielt: »Vor mehr als 20 Jahren lag ich dort unten im lauen Wasser und sah hinauf zum Himmel, den ein Flugzeug durchquerte« (NB I, 29). In den originalen *Notizbüchern* taucht der Auftrag, »[d]ie Topographie einer zwanzig Jahre zurückliegenden Zeit« anzulegen, im Verlauf der 1970er Jahre erneut als Eintragung auf, während Weiss an der *Ästhetik des Widerstands* arbeitet (NBKG, 6587). Weiss hält dort eine Reihe von Eintragungen fest, die allesamt auf das Jahr 1960 datiert sind. Vermutlich schreibt er zu diesem Zeitpunkt Eintragungen aus seinem *Kopenhagener Journal* ab. Weiss greift

72 Unseld/Weiss: *Der Briefwechsel*, S. 33.

73 Weiss: *Das Kopenhagener Journal*, S. 40.

74 Ebd.

75 So setzt Alfons Söllner die Eintragung in ein Verhältnis zum *Fluchtpunkt*. Alfons Söllner: *Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung*. Opladen 1988, S. 147. Im *Kopenhagener Journal* hält Weiss bezüglich *Abschied von den Eltern* fest: »Die Aussagen über diese Vergangenheit waren bestimmt von der jeweiligen gegenwärtigen Lage. Die frühesten Ansätze zur Ausformung hatten romantische Prägung. Diese Ansätze liegen zwanzig Jahre zurück.« Weiss: *Das Kopenhagener Journal*, S. 119.

1950
 Sonne mit Le im der fernen Villa bei Guntersberg. Randi?
 8. Nov. 1950 Nach Paris def. Bruch mit Le Retardan?
DUELLEN

Floßbach

1951 Siehe Tagebuchblätter

1952 Juni Erde nach Vikersdal mit Rafi . Daigj.
 August Bonilla Freigang STUDIE I STUDIE II Herbst
 Oktober Aufsp. Paris mit G. Randi in Alpejs
 Friede Bleibst. Tod. KUTSCHER - VERSICHERUNG

Neujahr 52/53 Heimkehr

1953 Frühling brünett zimm. Skansen Freigang es provisorischer Scherker zimm.
 Mutter bei Alex bezahlt ihre Rechnungen, wäre sonst gepöppelt
 werden. / ~~sonst~~ ~~brünett~~ ~~zimm.~~ FRIGÖRELSE
 besorgen kost der Eltern, Verfall der Kula.

14 Juni Helga mit Randi nach Stockholm gemacht.
 Nov. Bobi Stockh. Waldviad. 53 München Bobi. AVANTGARDEFILM 56
 Sommer 54 Helga Freigang Freigang Freigang Freigang
 wie hat G. bei mir anhalt kommen. Was habe ich während d. Jahr
 gemacht?
 1953 - JOURNAL 55/59 SITUATIONEN 50/52 1001 NÄCHT 57
 1959 VAKELSPOL 55 ANSÄTTEN. SKUGGA 56 FAUST 56 WÖRTERBUCH 50/51 1001 57
 1959 - Februar/März. Tod. + ENLIG LAB 57 VADSKAVIGORA 58 HÄRNINGEN 58

Juli Wien. Rumänien
 November Waldviad. Kopa liegen. Weiteres mit Kerli R.
 Neujahr.
 Weihnachten Paris. G. *
 Januar Stockholm

1960 Februar/März Kopa liegen
 April/August Paris
~~Waldviad. Kopa liegen~~

Eine Topographie dieser 20 Jahre anlegen. 20 Jahre d. Freigang.
 Scheitern, pessimist. Ende - aber, für Schote

3. Sept. 1960. Seit 3 Tagen Arbeit an der Sache über die Stockholm zimm. fähigkeit.
 Psychoanalyse. Ich habe auf als da Analytiker sagte, vielleicht spannen sie
 fangen sie zu mehr über zu schreiben, vielleicht ist das was Ihre Nervose, die sich
 da ausdrückt, und sie sollte vielleicht auch bürgerliche Beruf anführen, es
 ist ein Symptom - ist es da so schlimm, wie angenommen. Da Analytiker ist

Abb. 30 Tabellarischer Lebenslauf im Kopenhagener Journal. Im unteren Viertel findet sich die Eintragung: »Eine Topographie dieser 20 Jahre anlegen«. Akademie der Künste, Berlin, Peter-Weiss-Archiv, Sign. 2317.

nun 1980 auf diese Passagen zurück, als er sein »erstes« Notizbuch montiert und auf die Koordinate »13. Mai 60 Tinguely« (NBKG, 10289) zusteuert,⁷⁶ tilgt aber bei der Aufnahme in die publizierten *Notizbücher* jene ursprüngliche Datierung ebenso wie den tabellarischen Kontext (Abb. 29). Der Auftrag, die eigene Biografie nach Zeiten und Orten zu ordnen, wird ausgekoppelt. In diesem Umstellungsprozess wird die zeitliche und räumliche Projektion aus dem Jahr 1960 um einen anderen Zeithorizont erweitert. Es entsteht eine neue Lesbarkeit im Kontext der benachbarten Notizen. Die nun in den *Notizbüchern* aufscheinenden zwanzig Jahre sind lesbar als die zwanzig Jahre der *Notizbücher* selbst. Die Eintragung changiert zwischen einer retrospektiven Ordnung und projektiven Strukturierung der Aufzeichnungen.

Dieser Prozess verdeutlicht, dass in der Materialisierung des »ersten« Notizbuchs alte Zusammenhänge aufgelöst, jedoch aus den materiellen Spuren der Vergangenheit neue Sinnelemente entwickelt werden. Die Notiz wird zum Arbeitsmaterial für Weiss, dem durch Be- und Umarbeitung ein Nachleben mit neuen Lesbarkeiten im Kontext der *Notizbücher* eröffnet wird. Hierfür ist ein Gedanke Roland Barthes' hilfreich. In seiner 1978 bis 1980 gehaltenen Vorlesung *La préparation du roman* thematisiert er den Übergang von den »fragmentarischen Aufzeichnungen des Gegenwärtigen« hin zu einem »Romanprojekt« und legt dabei den Fokus auf die praktischen Bedingungen dieses Schreibprozesses, u. a. auf das Notieren.⁷⁷ Instruktiv ist hierbei sein Hinweis auf die Doppeloperation von »notula et nota«.⁷⁸ Die Ebene der *notula* – des momentgebundenen Aufzeichnens –, die tendenziell an einen starken Gegenwartsbezug gekoppelt ist, wird mit einer zweiten Ebene der *nota* – des Katalogisierens, Ordnen und Umschreibens des Aufgezeichneten – ergänzt. Hier fügen sich die Notizen in Reihen und größere Textzusammenhänge ein und können projektgebunden geordnet und alteriert werden. Das fragmentarische Notieren wird mit einem administrativen Systematisieren gekoppelt. Entscheidend ist dabei, dass zwischen diesen beiden Arbeitsschritten eine Latenzphase liegt, in welcher sich neue Deutungshorizonte in das Notierte einprägen können. Diese Latenzzeit der Notizen, die bei Weiss vom Mai 1960 bis in die zweite Jahreshälfte 1980 reicht und damit »20 Jahre« umfasst, kommt in diesen Schnitten und Umstellungen zum Tragen. Die Tilgung der genauen Datierung eröffnet einen neuen Zeithorizont, der nun das Projekt der *Notizbücher* miteinschließt. Die »Topographie einer 20 Jahre zurückliegenden Zeit an[zul]egen« erscheint als zeitlich ausgekoppelte Anweisung, welche die topografische und ästhetische Zentralkoordinate Paris an den Anfang der *Notizbücher* rückt. Das Resultat dieser Eingriffe ist eine Behandlung der Notizen als Arbeitsmaterial, welches weder konserviert noch zerstört, sondern im Nachleben über die originäre Zeitgebundenheit hinaus Wirkung entfaltet.

Meine Ausgangsfrage lautete: Wieso konstruiert Weiss den Einsatz seiner *Notizbücher* mit jener Pariser Szene? Paris, so hat Weiss gegenüber Manfred Haiduk in einem Brief 1978 festgehalten, sei »eine Art Enzyklopädie für mich, da hier ja alles

76 So nimmt er etwa eine Streichung vor, die er 1980 in seinem Notizbuch 47 festhält (»streiche weinte i. Lugano«) und die sich direkt auf das frühere Notizbuch bezieht. NBKG, 6591 u. 10289.

77 Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*, S. 152.

78 Ebd.

lebte, was für meine eigene Entwicklung Bedeutung hatte«.79 Tatsächlich führt Weiss auf dichtestem Raum zentrale Einflüsse seines Œuvres zusammen und zentriert im Fokus auf die Materialästhetik Tinguelys die Poetologie seines Schreibens wie die Formgenese der *Notizbücher* und ihre ästhetische wie dokumentarische Machart. Weiss montiert diesen Einsatz und reflektiert in ihm die Poetik der Dokumentation als eines Umarbeitens von Materialien. Die *Notizbücher* präsentieren keine Programmatik ihrer Genese, sondern die materielle Problematik ihrer Form als szenisches Schauspiel. Was sich dabei als Konstante erhält, ist ein unentwegter Aufzeichnungsdrang:

Beim Schwanken zwischen zwei verschiedenen Möglichkeiten, führe beide Möglichkeiten aus, und wenn drei oder vier Möglichkeiten auftauchen, nimm sie alle an, lasse sie alle nacheinander, zur Sprache kommen, in doppelter, dreifacher, vierfacher Buchführung. Breche mit dem fruchtlosen Sichblindstarren der Ambivalenz. Wähle die Ambivalenz als Voraussetzung der Arbeit.⁸⁰

Gegen das unschlüssige »Schwanken« steht der Auftrag einer »[d]oppelte[n], dreifache[n] Buchführung. Ein Tagebuch mit Aufzeichnungen über die Filmarbeit. Ein Notizbuch mit Hinweisen auf eine ›persönliche Situation‹. Papiere mit Skizze zum Dasein eines anderen, an den ich mich nicht heranwage.« (NB I, 37) Aus diesem Anspruch eines umfassenden Aufzeichnungsbegehrens wie auch aus dem reorganisierenden Schneiden und Montieren heraus entwickeln sich die Materialfantasien der *Notizbücher*.

1.2 Exzess und Exerzitium

1960 stellt für Peter Weiss ein Jahr von Auf- und Abbrüchen dar. Beschäftigt mit Filmarbeiten in Paris, im marokkanischen Tanger und in Kopenhagen, zweifelt er an seiner Zukunft im Filmgeschäft. Gleichzeitig ist er mit den Korrekturen von *Abschied von den Eltern* beschäftigt. Dazwischen besucht er den französischen Ort Biot. Aus dieser Erfahrung heraus entsteht der *Große Traum des Briefträgers Cheval*. Damit legt Weiss eine schriftstellerische Produktivität an den Tag, die trotz steten Zweifels sich in etlichen Projekten niederschlägt. Nicht zuletzt ist die Aufnahme im Suhrkamp Verlag 1960 – Siegfried Unseld übernimmt den Verlag 1959 nach Peter Suhrkamps Tod – entscheidend. Weiss besitzt nun erstmals eine verlässliche Publikationsmöglichkeit im deutschsprachigen Raum. Als neuer Autor im Verlagsprogramm reist er in diesem Jahr nach Frankfurt zur Buchmesse, wo er mit seinem aufwendig gestalteten, mit Collagen versehenen und im limitierten Tausendruck erschienenen »Mikro-Roman«⁸¹

79 Gerlach/Schutte (Hg.): *Diesseits und jenseits der Grenze*, S. 162.

80 Weiss: *Das Kopenhagener Journal*, S. 124–125.

81 Der Begriff des »Mikro-Romans« wird durch Hans Magnus Enzensberger geprägt. Georges Felten: *Explosionen auf weiter Flur. Narration und Deskription bei Arno Schmidt und Peter Weiss*. Bielefeld 2013, S. 13.

Der Schatten des Körpers des Kutschers in Erscheinung tritt. Bei diesem Auftritt fühlt sich Weiss erneut auf die Figur des Fremdlings zurückgeworfen.⁸² So berichtet er es zumindest in den *Notizbüchern*:

Ich wurde als neuer Schriftsteller vorgestellt. Nach der Lesung aus dem KUTSCHER ließ ich den Blick über die Gäste im Haus des Verlegers gleiten. Nachdem ich den Ausdruck von Befremden oder Ablehnung in den Gesichtern wahrgenommen hatte, sah ich ein Gesicht, das mir zulachte und zunickte. (NB I, 29)

Die von Unselde veranstaltete Lesung präsentiert einen 43-jährigen »Neuling« dem Literaturbetrieb.⁸³ Den durchaus positiven Reaktionen⁸⁴ auf Weiss' Lesung steht in den *Notizbüchern* eine erneut einseitige Amplifizierung des in den Gesichtern abgelesenen Befremdens gegenüber, die einzig durch das vertraute Gesicht des Jugendfreundes Robert »Bob« Jungk durchbrochen wird.⁸⁵ In der Wiederbegegnung mit dem Zukunftsforscher Jungk, mit dem Weiss 1938 von Zürich aus ins tessinische Montagnola zu Hermann Hesse aufbrach, tritt sogleich dessen Verhalten ins Zentrum der Aufmerksamkeit: »Bobs Unruhe, sein Hang, ringsum Stoff für die Arbeit zu sammeln, sein Bedürfnis, Personen, die ihm nützlich sein könnten, kennenzulernen, hatte sich noch verstärkt.« (NB I, 31) Dieser Sammlungsdrang des Freundes erscheint so exzessiv, dass kein längeres, persönliches Gespräch mit ihm zustande kommt:

Die Möglichkeit zu einem langen Gespräch bestand nicht, es waren immer andre dabei, von denen Bob irgendwelche Auskünfte erhalten konnte, immer wieder wurde er, der mit seinen Büchern Ruhm erlangt hatte, abberufen, um an einer Unterredung teilzunehmen, und wenn er zurückkam, kramte er in seiner Brusttasche nach Papieren, füllte sie mit Notizen, suchte nach Zetteln, die er nicht finden

82 Die Figur des Fremden und Emigranten besitzt bei Weiss ein biografisches Narrativ, das immer wieder in Texten aufgearbeitet wird und von autobiografischen Bezügen wie in der Erzählung *Der Fremde* bis zu politischen Verarbeitungen, etwa dem Stück *Trotzki im Exil*, reicht. Vgl. Julian Kuhn: »Wir setzen unser Exil fort«. *Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss*. St. Ingbert 1995.

83 Unselde spricht in einem Brief vom 16. September 1960 von »nicht weniger als 60 (ich würde sagen führende, wenn es wirklich so viele gäbe) Kritiker«, die zur Lesung eingeladen wurden. Unselde/Weiss: *Der Briefwechsel*, S. 91.

84 Ebd., S. 96.

85 Weiss übernimmt die Szene aus dem *Kopenhagener Journal*: »Bob ist in ein Leben hineingeraten, das sich auch in seiner Arbeit spiegelt, oder seine Arbeit ist es, die sein Leben prägt, ein Dasein des Sammelns, des Verarbeitens äusserer Eindrücke. Eine Arbeit, die Zeitgeschehen umfasst, ein Journalismus von höchstem Niveau, der sich mit den riesenhaften Forschungen auf dem Gebiet der Atomzertrümmerung auseinandersetzt. Hierbei gilt es für ihn, der selbst kein Fachmann und Wissenschaftler ist, soviel Kenntnisse wie möglich aufzunehmen und in seine Systeme einzuordnen. Er hat dabei den Ausdruck eines Gehetzten, Überladenen bekommen. Bezeichnet [sic!] für seine Situation, in der er irgendwo diesem Andrang von ständigen Neuheiten entkommen will, ist sein zerfahrenes Suchen nach Dingen in Taschen, Brieftaschen, Koffern, er findet nie was er sucht, er verliert, verlegt, was er braucht, vergisst Zusammenkünfte, die wichtig erschienen.« Weiss: *Das Kopenhagener Journal*, S. 57.

konnte, stülpte alle Taschen um, fand anderes, vergaß, wonach er gesucht hatte, strich sich mit dem Ausdruck des Gehetzten über die hohe Stirn und durch das Haar, das grau geworden war. (NB I, 31)

Dieses verzettelte Aufzeichnungsverhalten legt einen Exzess des Notierens offen, in welchem Sammlungsdrang und Unordnung ineinandergreifen. Gegenüber Hermann Levin Goldschmidt, der mit Weiss und Jungk zusammen die Reise ins Tessin unternommen hatte, berichtet Weiss in einem Brief vom 20. Dezember 1960, dass Robert Jungk noch »[g]anz der gleiche [sei], mit seiner Hetze, seiner Unordnung, seinem ständigen Suchen nach Gott und der Welt«. ⁸⁶ Alles muss aufgeschrieben und geordnet werden, woraus jedoch Unordnung, Lücken, graue Haare und umgestülpte Hosentaschen resultieren.

Diese von Bob Jungk figurierte Arbeitsweise spielt für Weiss' eigene künstlerische Verfahren, die Notiz und seine Technik der Dokumentation eine Rolle, die ich unter dem Stichwort einer Poetik des Aufzeichnens betrachte. Sie lässt sich besonders markant an dem an jenem Abend vorgelesenen Text verfolgen. So sehr *Der Schatten des Körpers des Kutschers* als einer der meistrezipierten Prosatexte von Weiss und als »Initialzündung« ⁸⁷ für die Wahrnehmung in Deutschland nach 1960 gelten kann, war er für Weiss Ende der fünfziger Jahre ein Rückgriff auf vergangenes, möglicherweise ihm selbst schon wieder leicht fremd gewordenes Material. Geschrieben wurde der *Kutscher* 1952, im selben Jahr, in dem Weiss mit *Studie I* und *Studie II* seine ersten Experimentalfilme produziert und das Theaterstück *Die Versicherung* niederschreibt. ⁸⁸ Der *Kutscher* weist mit seiner erzählerischen »Kameraoptik« ⁸⁹ eine ebenso enge Verbindung zu Weiss' Filmschaffen wie der bereits im Titel prominent platzierte »Körper« an die fragmentierten Körperteile in seinen Avantgardefilmen erinnert. ⁹⁰ Auf Anregung Unselds wird die Erzählung in einem aufwendigen Format mit Collagen ver-

86 Peter Weiss: *Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk, 1938–1980*. Hg. von Beat Mazenauer. Leipzig 1992, S. 171.

87 Gerlach: *Die Bedeutung des Suhrkamp Verlags für das Werk von Peter Weiss*, S. 59.

88 Rainer Gerlach: »Isolation und Befreiung. Zum literarischen Frühwerk von Peter Weiss.« In: Rainer Gerlach (Hg.): *Peter Weiss*. Frankfurt a. M. 1984, S. 147–181, hier S. 168.

89 Beat Mazenauer: »Staunen und Erschrecken. Peter Weiss' filmische Ästhetik.« In: Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 5. Opladen 1999, S. 75–94, hier S. 80 u. 93; vgl. auch Christine Ivanović: »Die Sprache der Bilder. Versuch einer Revision von Peter Weiss' ›Der Schatten des Körpers des Kutschers.« In: Michael Hofmann, Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 8. St. Ingbert 1999, S. 34–67, hier S. 35 u. 51.

90 Die Situierung des Körpers zwischen Fragmentierung und Opazität, die Weiss sowohl im *Kutscher* als auch in seinen Filmen thematisiert, hat Richard Langston in einer intermedialen Exegese verhandelt. Richard Langston: *Visions of Violence. German Avant-Gardes after Fascism*. Evanston, Ill. 2008, S. 80–95. Ähnlich hat auch Luisa Banki das Phänomen der Körperlichkeit in Bezug zum »Textkörper« des *Kutschers* in den Blick genommen: Luisa Banki: »Widerständige Schatten. Körperlichkeit in Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers*.« In: Sarah Mohi-von Känel, Christoph Steier (Hg.): *Nachkriegskörper. Prekäre Korporealitäten in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2013, S. 189–200.

sehen, die Weiss in der letzten Phase seines bildkünstlerischen Schaffens als Technik für sich entdeckt hatte.

1981, nach dem Abschluss der *Ästhetik des Widerstands* und mit der Redaktion der *Notizbücher 1960–1971* beschäftigt, dürfte Weiss kaum entgangen sein, wie sich bereits im *Kutscher* gewisse Konstellationen seines Schreibens auffinden lassen, die noch über zwanzig Jahre später seine Arbeit beeinflussen: die Namenlosigkeit des Haupterzählers, die narrative Stilistik der Bildbeschreibung, die in abgeschlossenen Erzählblöcken durchlaufende Prosa, die Vermischung von sachlich-katalogisierender Beschreibung und surrealer Verfremdung. Dies alles prägt auch noch die *Ästhetik des Widerstands*. So erläutert auch der Erzähler im dritten Band derselben sein Schreibprojekt über den antifaschistischen Widerstand: »Wenn ich beschreiben würde, was mir widerfahren war unter ihnen, würden sie dieses Schattenhafte behalten.« (PWW 3, III/265) Ein Schatten, der bereits prominent den *Kutscher* und seine Beschreibungslogik prägt. Doch nicht zuletzt das Moment des exzessiven Sammelns tritt wiederholt im Werk von Weiss auf.⁹¹ Dieses Phänomen lässt sich vom *Kutscher* ausgehend in seiner Bedeutung für die Schreibverfahren der Notiz und das Projekt der *Notizbücher* situieren.

Der *Kutscher* ist ein enigmatischer, symbolisch dichter und ungemein komplexer Text, dessen Handlung hier dennoch kurz umrissen sein will. Die Geschichte geht von einem namenlosen Erzähler aus, der fortlaufend damit beschäftigt ist, sein Umfeld genau zu beobachten und das Gesehene aufzuschreiben. Er bildet die generative Instanz des Textes, indem er die Ereignisse auf einem abgelegenen Hof während dreier Tage und Nächte verfolgt. Die elf Abschnitte des Mikro-Romans thematisieren das Zusammenleben einer Mikro-Gesellschaft. Der Erzähler beschreibt diese Gemeinschaft, verbleibt jedoch relativ isoliert und unterzieht sich in seinem abgeschotteten Dachzimmer optischen Experimenten, in welchen er durch in die Augen eingestreutes Salz in halluzinierende Zustände versetzt wird. Seine Rahmung erhält der Text durch das zu Beginn bereits antizipierte Eintreffen eines Kutschers, der eine Kohlelieferung mit sich führen soll. Am Ende trifft dieser tatsächlich ein und wirft im nächtlichen Beischlaf mit der Haushälterin ein für den Erzähler geradezu halluzinatorisches Schattenspiel in den Innenhof.⁹²

Der Text stellt demonstrativ den Akt des Beschreibens in den Vordergrund. Der Erzähler, so sehr er als automatisierte »Registrieremaschine«⁹³ erscheint, muss dieses

91 In Ähnlichkeit zu Walter Benjamins Konzeptionen des melancholischen Allegorikers sind gerade die Sammlerfiguren immer wieder Teil von Weiss' Texten und konstruieren ein Netz aus Bezügen und Referenzen, deren Übersicht sie zwar anstreben, die ihnen aber oft verwehrt bleibt. Vgl. Magnus Bergh: »Peter Weiss, der Sammler«. In: Yannick Müllender, Jürgen Schutte, Ulrike Weymann (Hg.): *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*. Frankfurt a. M./Berlin/Bern 2007, S. 93–104.

92 Diese abschließende und wohl berühmteste Szene hatte Weiss bereits 1957 in Walter Höllersers Zeitschrift *Akzente* abdrucken lassen.

93 Felten: *Explosionen auf weiter Flur. Narration und Deskription bei Arno Schmidt und Peter Weiss*, S. 285.

Aufschreiben nicht nur in Gang bringen, sondern hinterfragt es auch ständig, sodass der Automatismus tatsächlich nur ein stotternder ist:

Zum ersten Mal in meinen Aufzeichnungen um weiter als einen sich im Nichts verlierenden Anfang hinausgeratend setzt ich nun fort, indem ich mich an die Eindrücke halte die sich mir hier in meiner nächsten Umgebung aufdrängen; meine Hand führt den Bleistift über das Papier, von Wort zu Wort und von Zeile zu Zeile, obgleich ich deutlich die Gegenkraft in mir verspüre die mich früher dazu zwang, meine Versuche abubrechen und die mir auch jetzt bei jeder Wortreihe die ich dem Gesehenen und Gehörten nachforme einflüstert, daß dieses Gesehene und Gehörte allzu wichtig sei um festgehalten zu werden und daß ich auf diese Weise meine Stunden, meine halbe Nacht, ja vielleicht meinen ganzen Tag völlig nutzlos verbringe; aber dagegen stelle ich folgende Frage, was soll ich sonst tun; und aus dieser Frage entwickelt sich die Einsicht, daß auch meine übrigen Tätigkeiten ohne Ergebnisse und Nutzen bleiben. (PWW 2, 29–30)

Bereits die Länge dieses einzelnen Satzes etabliert eine grundlegende Antinomie der Aufzeichnung zwischen elaborierter Satzperiode und spontan vorgenommener Eintragung. Die syntagmatische Struktur folgt hypotaktischen Verschachtelungen und ausgreifenden Partizipialkonstruktionen, die das Satzende fortlaufend aufschieben. Zuzüglich Semikola wird die Schließung des Satzes arretiert und durch hypertrophe Beschreibung des Schreibens – »von Wort zu Wort und von Zeile zu Zeile« – eine schriftliche Dehnung des Augenblicks erzeugt. Die Aufzeichnung, erstmals über einen »sich im Nichts verlierenden Anfang hinausgeratend«, hält sich selbst im Schreibfluss und erwehrt sich des Abbruchs.

Dass der *Kutscher* ein höchst bildaffiner Text ist, offenbart sich nicht nur in den Collagen und Beschreibungssequenzen, sondern auch im medienunspezifischen Begriff der Aufzeichnung, welcher sowohl schriftliche, auditive wie auch visuelle Phänomene umfassen kann.⁹⁴ Diese Konfiguration der Aufzeichnung lässt sich bereits in der Anfangspassage verfolgen. So ist die Eröffnungsszene durch das limitierte Blickfeld einer halb offenen Tür bestimmt, welche den Rahmen für das Zusammenspiel von Sehen, Hören und Schreiben mit dem »Schreibblock auf den Knien [sic!]« (PWW 2, 11) bildet:

94 Die schriftliche Aufzeichnung unterhält eine enge Verbindung zur Notiz und affirmiert ebenfalls den Status des transitorisch Festgehaltenen, steigert sich aber weitaus stärker als die Notiz im zwanzigsten Jahrhundert zu einer eigenen Kunstform. Vgl. Thomas Lappe: *Die Aufzeichnung. Typologie einer literarischen Kurzform im 20. Jahrhundert*. Aachen 1991, S. 103. Im Anschluss an Thomas Lappe hat Claas Morgenroth die enge Verbindung der Aufzeichnung zur Notiz herausgestellt, die beide, in der rhetorischen Tradition der *inventio*, »all jene Schreibbewegungen, die zur Einfallskunst gehören«, umfassen und für die *dispositio*, die Anordnung der Eintragungen, eine Rolle spielen. Claas Morgenroth: »Aufzeichnen«. In: Ludger Hoffmann, Martin Stingelin (Hg.): *Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe; Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven*. Paderborn 2018, S. 143–162, hier S. 146–147.

Durch die halboffene Tür sehe ich den lehmigen, aufgestampften Weg und die morschen Bretter um den Schweinekofen. Der Rüssel des Schweines schnuppert in der breiten Fuge wenn er nicht schnaufend und grunzend im Schlamm wühlt. Außerdem sehe ich noch ein Stück der Hauswand, mit zersprungenem, teilweise abgebröckeltem gelblichen Putz, ein paar Pfähle, mit Querstangen für die Wäscheleinen und dahinter, bis zum Horizont, feuchte, schwarze Ackererde. (PWW 2, 9)

Die Beschreibung durchläuft das Blickfeld, das durch die Tür einer neben dem Landhaus gelegenen Latrine bis zur Horizontlinie führt. Subvertiert wird in dieser Setzung des Erzählers auf dem Klo eine Schreibposition, die sich auktorial über der Materialität der Dinge verortet.⁹⁵ Besonders auffällig ist dabei das rahmende Umfeld dieses Einsatzes des Notierens. Abgebildet wird eine Welt des Verfalls: Der Putz blättert, das Holz ist morsch und der Hof zeugt weniger von Fruchtbarkeit denn von leblosen Überresten. Skizziert wird eine negative Schöpfungsbildlichkeit⁹⁶, die eine später eingeworfene Erzählung des Hausknechts unterstreicht: Die geplante Befruchtung einer Kuh mit einem eigens herbeigebrachten Stier schlägt fehl, weshalb die vom Knecht als »Mißgeburt« abgeurteilte Kuh »geschlachtet« wird (PWW 2, 42). Der Akt des Notierens ist in eine Welt eingebettet, die nicht von einem (künstlerischen) Schöpfungsideal, sondern von Verfallenem, versiegenden Anfängen und abgebrochenen Resten gezeichnet ist.

Die Hintergründe für diese Szenerie werden in einer Szene des *Fluchtpunkts* geschildert, die überraschende Übereinstimmungen mit dem im *Kutscher* skizzierten Milieu aufweist.⁹⁷ Während des Sommers 1942 zieht Weiss mit seiner damaligen Partnerin Helga Henschen (genannt Edna) in eine ländliche Region Schwedens und verdingt sich als Helfer bei der Heuernte am benachbarten Hof. Die Szenerie des *Kutschers* findet sich in wesentlichen Bestandteilen darin wieder.⁹⁸ »Die Tür des Abtritts hing schief in den Angeln«, während der Blick zu einem »Gehege für die Schweine« schweift, wo »ihre schnuppernden feuchten Rüssel zwischen den Balken« sichtbar werden, untermalt von den Klängen »wie ihre Füße im Matsch wühlten und ihre borsigen Leiber sich am Holz rieben.« (PWW 2, 206) Das negativistische Naturerlebnis verknüpft sich mit der Perspektive des Schreibenden:

Das Korn auf den Feldern, das saftige Gras, das welke Laub auf dem Waldboden erinnerte mich nicht an Fruchtbarkeit, an den Kreislauf der Jahreszeiten, es hatte für mich nur den Geruch der Vergänglichkeit. Ich konnte nichts anfangen mit dieser

95 Gunther Witting: »Bericht von der hohen Warte: Peter Weiss' Travestie des Dichter-Mythos«. In: Theodor Verweyen, Gunther Witting (Hg.): *Einfache Formen der Intertextualität. Theoretische und historische Untersuchungen*. Paderborn 2010, S. 153–166, hier S. 164–165.

96 Vgl. Arnd Beise: »Die fremde Stadt. Neoromantische Stadtflucht und surrealistische Rückeroberung des Stadtraums bei Peter Weiss«. In: Michael Hofmann, Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 14. St. Ingbert 2005, S. 47–68, hier S. 47.

97 Cohen: *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*, S. 76.

98 Vgl. Mireille Tabah: »Modernität in ›Der Schatten des Körpers des Kutschers‹«. In: Irène Heidelberger-Leonard (Hg.): *Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte*. Opladen 1994, S. 39–50, hier S. 40.

Natur, konnte sie weder beschreiben noch abzeichnen, ich hatte nichts für Spinnen und die ewig summenden Mücken übrig, und morgens, nach dem Aufwachen, lag ich betäubt im Gepfeife der Vögel. Edna war längst verschwunden, badete im See, sonnte sich auf einer warmen Felsböschung, und ich saß untätig, mit einem Buch, einem Schreibheft in der Hütte am Tisch, hörte dem Schwirren der Vögel zu und blickte durch das Fenster hinaus in das dichte Grün, in dem es entfernt von Kuhschellen bimmelte. (PWW 2, 205–206)

Resümierend wird konstatiert: »Es war ein Ort der Verbannung, der Verdammnis« (PWW 2, 206). Der Anblick der Natur, mit der »nichts an[zu]fangen« ist, führt zu einer Schreibblockade, für die »weder beschreiben noch abzeichnen« ein probates Mittel zur Überwindung liefern. Diese Szenerie prägt die im *Kutscher* zur Disposition gestellte Poetik des Aufzeichnens. So wird die Vergänglichkeit und Abfälligkeit der Dingwelt beim näheren Blick in die Latrine als Phänomen sichtbar, das auch Schriftstücke umfasst. Zeitungsausschnitte, die zunächst als Packpapier und sodann als Küchenpapier genutzt wurden, wandern zuletzt als Toilettenpapier in den Abtritt:

Das Papier reißt sich jeder zu seinem Bedarf aus den zerfledderten Zeitungen von denen ein Stoß in der Ecke des Sitzes liegt. [...] Und hier im Abtritt geraten die Reste der Zeitungen mit ihren meist viele Jahre alten Nachrichten noch einmal an einen Lesenden; vorgebeugt sitzend, die Füße auf dem Absatz vor dem Kasten gestützt vertieft man sich in kleine, durcheinandergewürfelte Bruchstücke der Zeit, in Ereignisse ohne Anfang und ohne Ende, oft auch in der Längsrichtung oder in der Quere geteilt. (PWW 2, 11)

Resultierend aus dieser Szenerie des Verfalls, der Dekomposition, verstärkt sich die Frage nach der Komposition des Textes, der Bindung der Aufzeichnung in einer stabilen Form.⁹⁹ Der Versuch des genauen und umfassenden Aufzeichnens im *Kutscher* resultiert nämlich inhaltlich in der Amplifikation von Unberechenbarkeit, Leerstellen und Unordnungen.¹⁰⁰ Bereits die »Unregelmäßigkeit der Verteilung der Gäste im Raum« während des Abendessens bildet ein »zu Anfang [...] schwer überblickbares Muster in der Verkettung der Bewegungen und Laute« (PWW 2, 22), das sodann sachlich-katalogisierend in der Aufzeichnung eingeholt werden soll. Minutiös wird die Tischgemeinschaft situiert, die sich sodann mit der Ankunft des Kutschers auflöst. Am Ende des Textes ist es die »Schattenmasse« eines »unförmig zusammengeballten, dichten Gefüge[s] der Körperschatten« von Haushälterin und Kutscher (PWW 2, 54), welche in schriftliche Form und Ordnung gebracht werden soll. Auch die Figur des

99 Vgl. Christine Ivanović: »Die Ästhetik der Collage im Werk von Peter Weiss«. In: Michael Hofmann, Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 14. St. Ingbert 2005, S. 69–100, hier S. 75–77.

100 Dieter Hensing: »Die Position von Peter Weiss in den Jahren 1947–1965 und der Prosatext ›Der Schatten des Körpers des Kutschers‹«. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 2 (1973), S. 137–187, hier S. 180.

Kutschers verbleibt in der Erzählung mit einer enigmatischen Unfassbarkeit verbunden, welche sich auch in der unkalkulierbaren Lieferung der mitgeführten Kohlesäcke manifestiert.¹⁰¹ Es erscheint zunehmend alles »nur [wie] eine Täuschung« (PWW 2, 53). Der Drang, eine sich entziehende, abfällige und abgründige Welt schreibend zu ordnen, kollidiert mit ihrer »vertrackten Widerständigkeit«.¹⁰²

Das Resultat ist ein exzessives Aufzeichnen, das zunehmend aus der Beschreibungslogik des Augenblicks herausbricht: »Den auf diese Nacht folgenden Tag verbrachte ich, bis zum Einsetzen der Dämmerung, mit der Beschreibung des eben zuende beschriebenen Abends.« (PWW 2, 49) Diese Schreibsituation führt zuletzt in ein ausladendes Um- und Weiterschreiben, das bis zum Satzsatz anhält. Gerhard Schmidt-Henkel hat bezüglich der Schreibkonzeption des *Kutschers* festgehalten: »Genauigkeit und Chaos treffen sich in diesem Stil, die Genauigkeit der Beschreibung führt zum Chaos der Einzelheiten, das Chaos der Eindrücke aber wird in der Genauigkeit der Beschreibung fixiert, entschärft.«¹⁰³ Das exzessive Aufzeichnungsbegehren des Erzählers, das alles genau zu verzeichnen bemüht ist, produziert damit Turbulenzen, die es notierend gerade zu tilgen bemüht war.

Als im *Fluchtpunkt* der Erzähler einen Durchgang durch verschiedene künstlerische Arbeitsweisen absolviert, erinnert eine Schreibpraktik frappierend an die im *Kutscher* vorgebrachte: »Ich sah die Dinge, tastete ihren Formen nach, zeichnete sie auf, beschrieb sie mir. [...] Das Beobachten, das Aufzeichnen des Erfahrenen, war meine Arbeit.« (PWW 2, 216–217) Doch inwieweit spiegelt sich diese Poetik des exzessiven Aufzeichnens in den *Notizbüchern* wider? Bezeichnenderweise ist es während der Arbeit am Dokumentarfilm *Hinter den Fassaden* in Kopenhagen, dass Weiss konstatiert: »Dinge so beschreiben, als sähe ich sie zum ersten Mal. Ihnen keine andere Bedeutung zumessen als die ihnen eigene. Das Gewöhnliche, Alltägliche, Abgegriffene« (NB I, 42). Diese Notiz wird im Umfeld einer Selbstbeobachtung situiert, in welcher »Augenblicke des Verfalls, der Übermüdung« geschildert werden und die Dingwelt von »Krümeln, ranziger Butter, vertrockneten Teeresten« in ihrer Vergänglichkeit in Erscheinung tritt (NB I, 42). Die Verfallsoptik des *Kutschers* ist auch mehrere Jahre nach seiner Niederschrift im Zuge seines Erscheinens von maßgeblichem Einfluss.

101 »Was ich, angesichts der großen Zahl der Säcke und des Umfangs des entstandenen Kohlehaufens, nicht begriff, war, wie alle die mit Kohlen angefüllten Säcke in der allem Anscheine nach nicht einmal vollbeladenen Kutsche Platz gefunden hatten, und dies wurde mir, nachdem ich einige Male zwischen der Kutsche und dem Kohlehaufen im Keller hin und hergegangen war, um die Raummenge zu vergleichen, nur noch unverständlicher. Hatten denn auch noch auf dem Dach der Kutsche die Säcke aufgetürmt gelegen; der Kutscher, den ich danach fragte, verneinte es; und was sollte er für einen Grund haben, mich anzulügen, auch wäre es mir sicher bei der Ankunft des Wagens aufgefallen, und, mit einer Last von Säcken hinter sich, hätte sich die Silhouette des Kutschers nicht mit der gleichen Deutlichkeit über dem Wagen abzeichnen können wie sie es bei der Annäherung des Wagens getan hatte.« (PWW 2, 52–53)

102 Söllner: *Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung*, S. 105.

103 Gerhard Schmidt-Henkel: »Die Wortgraphik des Peter Weiss«. In: Volker Canaris (Hg.): *Über Peter Weiss*. Frankfurt a. M. 1970, S. 15–24, hier S. 22.

Wenig später wird in den *Notizbüchern* erneut der Status der eigenen Aufzeichnungen reflektiert und in der engen Legierung von Leben und Schreiben verortet: »In diesem Stadium meiner Aufzeichnungen bin ich wieder zu Einsicht gelangt, daß Schreiben und Leben sich nicht voneinander trennen lassen.« (NB I, 45) Entscheidend ist nun, dass direkt im Anschluss die Schreibszenen selbst in den Vordergrund tritt:

Dies alles wurde mir heute nachmittag klar, in einem Gartencafé, bei einer Tasse Tee. Ich hatte die Füße auf die Querstange unterm Tisch gestemmt, saß weit zurückgelehnt auf dem Stuhl, der auf den Hinterbeinen wippte. Vor- und zurückschaukelnd dachte ich an das Schwankende und Schwindelnde der Situation des Schreibenden und Lebenden, der diese beiden Tätigkeiten nicht zum Einklang bringen konnte. Da verlor ich die Balance und kippte mit dem Stuhl hintenüber. Während des Sturzes, und als ich einige Sekunden lang auf dem Rücken lag, sah ich alles Geschriebene, mit seiner festgehaltenen Ordnung, als eine dünne, kaum existierende Schicht über dem übrigen, in dem es keine Bewertungen gab, nur unendliche, nach allen Richtungen hin ausstrahlende Möglichkeiten. (NB I, 46)

Die Überblendung von Leben und Schreiben findet genau in jenem Kippmoment statt, in welchem der Körper seine Balance verliert und in die Vertikale stürzt.¹⁰⁴ Das Leben prägt sich als Missgeschick in die Aufzeichnung ein. Die »festgehaltene[] Ordnung« der Schrift führt im Absturz zur Unberechenbarkeit der Dinge, zu den Störungen des Schreibens und offenbart die »dünne, kaum existierende Schicht« des Geschriebenen.

Die *Notizbücher* sind in vielerlei Hinsicht von dieser Poetik des Aufzeichnens aus dem *Kutscher* geprägt, indem die Möglichkeiten und Abgründe des Schreibens und Ordnen zwischen loser Notiz und dichter Prosaform ausgehandelt werden. Der Gegenpol zum exzessiven Notieren findet sich hierbei in der Möglichkeit der Disziplinierung. Für Michel Foucault zeichnet sich das Notieren nicht durch einen Hang zur Vereinsamung und Isolierung aus, sondern durch die Tendenz zur Selbstbeobachtung und -überwachung.¹⁰⁵ An dieser Stelle wird im *Kutscher* eine Konfiguration der Aufzeichnung erkennbar, die sie als »Tätigkeit ohne Ergebnis und Nutzen« zur Übung werden lässt. Während der Erzähler den Nutzen und Zweck seines Schreibens als Arbeit hinterfragt, erscheinen auch andere Figuren mit diesem Problem konfrontiert. Besonders entlang der Figur eines ebenfalls im Hause anwesenden Jünglings, der als

¹⁰⁴ Karl Heinz Götze liest diese Passage aus den *Notizbüchern* als paradigmatisches Sturzmoment, das sich in Weiss' autobiografischer Prosa wiederholt auffinden lässt und auf die Grunddynamik »von himmelhoher Erhebung und tiefem Fall in den Abgrund, von Himmel und Hölle, von Hochfahrt und Versinken, von Kletterkünsten und unaufhaltsamem Abgleiten, von Sehnsucht nach der Tiefe und Grauen vor dem letzten Grund, vom energischen *Hochbau* am eigenen Ich und von tiefer Regression« zeugt. Karl Heinz Götze: *Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss*. Opladen 1995, S. 14 u. 25–26.

¹⁰⁵ Vgl. Michel Foucault: »Über sich selbst schreiben«. In: Foucault, Michel: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden, Bd. IV 1980–1988*. Hg. von Daniel Defert, François Ewald. Übers. von Michael Bischoff u. a. Frankfurt a. M. 2005, S. 503–521.

Einzig im gesamten Text den Blick des Erzählers erwidert, wird die Frage von Arbeit und Nutzen in der kleinen Hausgesellschaft thematisiert:

Der Vater streckt die Hand die er in die Säbelscheide gesteckt hatte nach den Steinen aus und betastet diese, und von seinen Worten unterscheide ich haben natürlich, vielleicht arbeiten, treibt sich nur herum, zu nichts nutze, werd ihn gleich fragen. (PWW 2, 23)

Im Anschluss an die von Leerstellen durchzogenen Wiedergabe der väterlichen Weisung wird vereinbart, den Sohn mit dem Transport der Steine zu beauftragen.¹⁰⁶ Der sinnlos anmutende Transport¹⁰⁷ spiegelt sich sodann in der Schreibearbeit des Erzählers:

Ich konnte nicht die Kraft aufbringen, noch einmal zu beschreiben, wie ich mich vom Holzstoss hinabgab und dem Sohn beim Aufklauben der Steine half, sondern ich legte mich, nachdem ich mich nach dem Aufklauben der Steine in mein Zimmer begeben, diesen letzten Abschnitt meiner Beobachtungen niedergeschrieben hatte, auf mein Bett, streute mir ein paar Salzkörner in die Augen und sah, nach einem kurzen verschwommenen Stadium, ein Bild vor mir, oder besser, ich glitt in das Bild hinein [...]. (PWW 2, 34)

Schreiben wird mit dem Kraftaufwand einer Arbeit und deren Erschöpfung parallelisiert.¹⁰⁸ Die Arbeit des Sohnes stellt zwar »weder eine Erleichterung noch einen Zeitgewinn« (PWW 2, 31) dar, aber sie ist Teil einer väterlichen Disziplinierung, die sich in etlichen Szenen – von einer Prügelstrafe bis zum Arbeitsauftrag – durchzieht. Während einer solchen Disziplinierung des Sohnes vernimmt der Erzähler von dessen Mutter die Worte: »[V]or zurück, vor zurück, exerzier, futsch, aus« (PWW 2, 42).

¹⁰⁶ »Aus dem Gespräch in das der Sohn hineingezogen wird, kann ich folgendes vernehmen, Worte des Vaters wie Frühe, Nutzen, Herrn Schnees, Tätigkeit, lange genug zugesehen, einmal zeigen, Karren, Schaufel, Sand, sieben, acht, neun Steine, wegschaffen, putzen, einreihen; Worte von Herrn Schnee ausgesprochen wie natürlich, vorsichtig sein, sorgfältig, verstehen was es geht, bisher dreitausendsiebenhundertzweiundsiebzig Steine, von Grund auf lernen, auch mit Lohn rechnen; eingefügte Worte des Hauptmanns wie besser, sehr wohl, nicht das schlechteste, zu meiner Zeit, viel geändert.« (PWW 2, 23–24)

¹⁰⁷ Soboczynski sieht im Auftrag des Steineschleppens eine leere Signifikation. Adam Soboczynski: »Von Schatten oder Schwarz auf Weiß. Überlegungen zu *Der Schatten des Körpers des Kutschers* von Peter Weiss«. In: Michael Hofmann, Jochen Vogt, Martin Rector (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 8. St. Ingbert 1999, S. 68–88, hier S. 74–75. Die Motivik des Steinschleppens in Anlehnung an Sisyphos hat bei Weiss eine motivische Vorgeschichte, die sich im Frühwerk wiederholt auffinden lässt. So wird bereits in *Von Insel zu Insel* der sinnlose Steintransport innerhalb eines Gefängnishofes geschildert (PWW 1, 39).

¹⁰⁸ Der sehr präsenten Bindung des Sohnes an den Erzähler unterliegt laut Helmut J. Schneider eine sich bis ins Spätwerk weiterziehende Motivik des verlorenen Sohnes. Vgl. Helmut J. Schneider: »Der Verlorene Sohn und die Sprache. Zu *Der Schatten des Körpers des Kutschers*«. In: Volker Canaris (Hg.): *Über Peter Weiss*. Frankfurt a. M. 1970, S. 28–46.

Der Topos des Exerzitiums,¹⁰⁹ der hier aus einem militaristischen Vokabular abgeleitet wird, erscheint als Gegenpol zum exzessiven Aufzeichnungsbegehren. Der ausufernden, sich selbst zersetzenden Tendenz der Aufzeichnung steht ihre Disziplinierung und Instrumentalisierung für ein Werk entgegen. Noch im Zuge der Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands* wird von Weiss der Übungscharakter des Schreibens hervorgehoben: »[V]on keinem Schriftsteller ist mir bekannt, daß er das Schreiben auf andre Weise erlernt hätte, als durch eigene Erfahrung, durch fortwährende Übung.« (NB II, 783) Ähnlich bezeichnet Weiss 1964 in einem Gespräch mit Michael Roloff mit einem gewissen Understatement den *Kutscher* als »reine Sprachübung« und hält fest: »Ich wollte herausfinden, wie gut ich mit Sprache umgehen konnte.«¹¹⁰

Diese Konzeption des Übens besitzt eine Vorgeschichte, die bis zum Austausch mit Hermann Hesse zurückführt. Als Weiss im Januar 1937 Kontakt mit Hesse aufnimmt und ihm Zeichnungen sowie das Manuskript *Skruwe* zusendet, reagiert dieser mit einer mahnenden Replik:

Es ist beim Malen und Zeichnen leichter, sich des Handwerks zu erinnern und einfach Studien und Übungen zu machen – beim Schreiben geht das schwerer, es ist aber dennoch notwendig. Ich würde raten: versuchen Sie immer wieder, neben Ihren anderen Arbeiten her, literarische Übungen, das Aufzeichnen von Erlebnissen, von Gesehenem, von Kunstwerken, das möglichst genaue, präzise, nüchterne Nachzeichnen durch Worte, und nehmen Sie jede solche Übung nochmals durch, bis jedes Wort feststeht und Sie für jedes Wort einstehen können.¹¹¹

Hier finden sich überraschende Konkordanzen zwischen dem Programm des Erzählers im *Kutscher* und den Anweisungen Hesses, wenn das »Aufzeichnen von Erlebnissen« und das »möglichst genaue, präzise, nüchterne Nachzeichnen durch Worte« in die Schreibszenen des *Kutscher* übertragen werden:

Mit dem Bleistift die Geschehnisse vor meinen Augen nachzeichnend, um damit dem Gesehenen eine Kontur zu geben, und das Gesehene zu verdeutlichen, also das Sehen zu einer Beschäftigung machend, sitze ich neben dem Schuppen auf dem Holzstoß, dessen knorplige, mit Erde, Moos und welchem Laub beklebte Wurzelstücke einen bitteren, morschen Geruch ausströmen. (PWW 2, 30)

109 In dem Erzählfragment *Schmolk*, das in seiner exzessiven Beschreibungslogik dem *Kutscher* verwandt ist und Weiss in seinen *Notizbüchern* abdruckt, sieht Hans-Ulrich Treichel ebenfalls ein »Exerzitium der Genauigkeit«. Hans-Ulrich Treichel: *Auslöschungsverfahren. Exemplarische Untersuchungen zur Literatur und Poetik der Moderne*. München 1995, S. 180.

110 Michael Roloff: »Ein Interview mit Peter Weiss«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M. 1986, S. 31–43, hier S. 35.

111 Hermann Hesse, Peter Weiss: »Verehrter grosser Zauberer«. *Hermann Hesse – Peter Weiss. Briefwechsel 1937–1962*. Hg. von Beat Mazenauer, Volker Michels. Frankfurt a. M. 2009, S. 30.

Der Nachhall des Hessischen Auftrags ist im *Kutscher* zu vernehmen. »[E]in richtiges Zeichnen und Bauen mit den Worten probieren, so bewußt und nüchtern wie möglich«,¹¹² wie Hesse es in seinem Brief fordert, wird zur disziplinierenden Anweisung. Hesse endet mit der Mahnung an den jungen Autor, »nicht aus Ihrer Dichtung Brot machen suchen! Nur dies nicht!«¹¹³

Die eigene Kunst zur Arbeit zu machen, war für Weiss jedoch ein bleibendes Anliegen. Nachdem er zunächst in Kleinstauflagen und mit wenig Erfolg auf schwedisch publiziert hatte, stellt sich die Frage nach der eigenen künstlerischen Existenz im Juli 1948 erneut, als er sein »erstes kleines deutschsprachiges Manuskript«¹¹⁴ mit dem Titel *Der Vogelfreie* Peter Suhrkamp zusendet. Weiss beschreibt bereits in einem früheren Brief an Suhrkamp die zuvor vollzogene Hinwendung von der schwedischen zur deutschen Sprache, da er das Schwedische stets als Mangel empfunden habe, »als fehlte mir etwas Wesentliches, als läge unter jedem Wort ein schwer fassbarer Schatten«. ¹¹⁵ Gleichzeitig äußert er ein Bedauern nach der Wiederaufnahme des Deutschen, »dass ich nicht in der Sprache in der ich arbeite, Gespräche mit einem Freund führen kann«. ¹¹⁶ Dieser Mangel an Gesprächsmöglichkeiten wird von Peter Suhrkamp in seiner Kritik des Manuskripts sogleich aufgegriffen: »Es ist die Niederschrift eines, der an Selbstgespräche gewöhnt ist. Dessen Sprache eine wesentliche Fähigkeit der Sprache verloren hat, nämlich sich verständlich mitzuteilen, die Übersetzung ins Sichtbare. Die Visionen bleiben Phantasien einer innerlichen Welt, ihre Realität ist nicht die Realität von anderen Menschen.«¹¹⁷ Weiss wird vom Verleger in jene sprachliche Isolation zurückgeworfen, aus der er sich zu lösen versucht.¹¹⁸ Der Vorwurf, dass Weiss seine »Isolierung etwas kultiviert« habe, kontrastiert Suhrkamp mit seiner Lektüre von Paul Valéry's *Monsieur Teste*, in welchem »Abstraktheit« mit einem »Ordnungsprinzip« verbunden sei und damit auch noch im Abstrahierten die »reale Welt von jedermann, [...] geordnet und gedeutet wird.«¹¹⁹ Der Verweis auf Valéry ist durchaus nicht willkürlich, war dessen *Monsieur Teste* doch ein für den Surrealismus von André Breton zentraler Referenztext, womit die surrealistischen Einflüsse von Weiss' Früh-

112 Ebd., S. 31.

113 Ebd.

114 Unseld/Weiss: *Der Briefwechsel*, S. 12.

115 Ebd., S. 9.

116 Ebd., S. 11.

117 Ebd., S. 15.

118 Alfons Söllner hat in seiner grundlegenden Studie zur Frage der Verdrängung als Problemhorizont in Weiss' Werk dafür argumentiert, dass die Isolation von Weiss keinen existenziellen Rückzug eines Einzelgängers darstellt, sondern eine, die aus einem kollektiven geschichtlichen Horizont erwächst und damit auch aus Erfahrungen wie jenem Lektorat. Söllner: *Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung*, S. 29. Ähnlich hat bereits Rainer Gerlach Weiss' Frühwerk unter der Dynamik von Isolation und Befreiung gefasst und dabei die Chiffren von »Unzugehörigkeit, Isolierung, Entfremdung, Einsamkeit« ins Zentrum gerückt, diese jedoch noch weitaus stärker als Söllner als existenzielle und identitätszentrierte Krise artikuliert. Gerlach: »Isolation und Befreiung. Zum literarischen Frühwerk von Peter Weiss«, S. 161.

119 Unseld/Weiss: *Der Briefwechsel*, S. 15.

werk von Peter Suhrkamp aufgegriffen und auf ein elaboriertes Ordnungsprinzip hin verpflichtet werden.¹²⁰

Die Erfahrungen dieser Kritiken und die wiederholte Mahnung zur sprachlichen Übung – zum genauen Aufzeichnen – überführt Weiss im *Kutscher* in eine Exzessivität des Notierens, unter welcher diese Disziplinierung an ihre Grenzen stößt. In ihm wird der »verwickelten deutschen Sprache, der Lianensprache mit den langen Perioden«¹²¹ erzwungenermaßen ein Übungsraum eröffnet, der zwischen dem Nichts des weißen Papiers und dem Abschluss als Buch ein Experimentierfeld der Aufzeichnung etabliert. Die reduktive Geste von Weiss, mit welcher er den Text »ganz und gar realistisch«¹²² verstanden wissen will, soll jedoch keineswegs zur Degradierung als poetische Trockenübung führen: »Roloff: mit anderen Worten: nichts weiter als eine sprachliche Übung ... Weiss: das kann man natürlich auch nicht sagen.«¹²³ Aus dieser Perspektive eröffnet sich entlang des *Kutschers* und seiner Vorgeschichte eine Poetik der Aufzeichnung, die das Verhältnis von erzwungener Übungssituation und ausschweifender Niederschrift, schreibtechnischer Disziplinierung und materieller Dekomposition, loser Notiz und werkförmiger Formatierung verhandelt. Diese Konstellation, die Weiss im kleinen Rahmen seiner 1960 zu kunstvoller Formatierung gerinnenden Prosaerzählung entwickelt, wird für seine darauffolgenden Theaterprojekte und ihre exzessiven Materialansprüche zu Problemen führen, welche die Frage nach einem Format der eigenen Dokumentation zuspitzen.

1.3 Ordnungsversuche im Weitwinkel

Im Verlauf eines Jahrzehntes – von 1960 bis 1970 – durchläuft Weiss eine rasante schriftstellerische Entwicklung. Zunächst an die deutschsprachige Öffentlichkeit mit seiner Prosa herangetreten, wird er in der Folge mehrheitlich im Theaterkontext wahrgenommen, als er 1964 mit seinem Stück *Marat/Sade* zum weltweit gefeierten Bühnenautor avanciert.¹²⁴ 1965 durchläuft er sodann mit seinem offenen Bekenntnis zum Sozialismus, dessen Richtlinien er zu verbindlichen »Arbeitspunkten« seines Schreibens

120 Peter Bürger markiert in dieser Nähe von Breton und Valéry gleichzeitig die entscheidenden Differenzen, indem Breton Valérys Konzepte des »Geistes« zum »Leben« umcodiert. Valérys Position mutiert dabei für Breton von einem wichtigen Einfluss, besonders durch den *Monsieur Teste*, hin zu einer scharf zu kritisierenden »Gegenposition«. Peter Bürger: *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*. Um neue Studien erw. Ausg., Frankfurt a. M. 1996, S. 54–58.

121 Thomas von Vegesack: »Kann man in zwei Sprachen schreiben? Interview mit Peter Weiss [8. September 1963]«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M. 1986, S. 27–30, hier S. 29.

122 Roloff: »Ein Interview mit Peter Weiss«, S. 35.

123 Ebd., S. 36.

124 Durch die englischsprachige Inszenierung und spätere Verfilmung von Peter Brooks erreicht das Stück auch weit über den deutschsprachigen Raum hinaus Resonanz.

deklariert, eine öffentlichkeitswirksame Politisierung, die sein Autorbild prägt.¹²⁵ Die *Notizbücher 1960–1971* dokumentieren diesen Werdegang nicht einzig als biografische Entwicklungsgeschichte, sondern als Veränderung der damit verbundenen Schreibpraktiken und Stoffe. 1965 hält Weiss darin fest: »[D]ie Wirklichkeit liegt dort, wo das krasse Elend, die krasse Unterdrückung und Ausbeutung herrscht. Was hier harmonisch erscheint, ist durch Disharmonie und Leiden an anderen Orten erkaufte« (NB I, 373). Die veranschlagte Perspektive erblickt im Harmonischen die Dissonanz, die Wirklichkeit im Leid und im ›hier‹ den steten Verweis auf andere Orte. Sie richtet gegenwärtige und lokale Zustände in einem globalen und historischen Weitwinkel aus. Mit dieser geweiteten und von Gewalt durchzogenen Perspektive stellt sich unweigerlich die Frage, wie die damit verbundene Materialfülle dieses globalen und von »Maßlosigkeit«¹²⁶ gezeichneten Anspruchs geordnet und in Form gebracht werden kann. Dabei artikuliert sich in der Notiz ein Konfliktfeld, in dem sich unterschiedliche Ordnungs- und Werkansprüche gegenüberstehen und an den Arbeitsmaterialien und ihrer Dokumentation entzünden.

Kein Projekt verdeutlicht diese Problematik deutlicher als Weiss' Versuch einer Neuschreibung der *Divina Commedia* Dantes. Weiss verfolgt zunächst den Ansatz einer modernisierenden Säkularisierung der *Commedia* hin zu einer »gottlose[n] Komödie« (NB I, 592). Sie fungiert dabei nicht primär als inhaltliches, sondern als strukturelles Modell zur Verarbeitung der eigenen Gegenwart: Die formale Ordnung in Gesängen sowie die drei Ebenen von Paradiso, Purgatorio und Inferno werden zu leitenden Parametern, die Weiss mit seinen eigenen Arbeitsmaterialien bestückt.¹²⁷ In unterschiedlichen Werkphasen wird dieses Modell mit jeweils verschiedenen Gewichtungen und Akzenten ausgelegt. Das schlussendlich unabgeschlossene *Commedia*-Projekt ist von Yannick Müllender in einer umfassenden Rekonstruktion verschiedener Entwurfsfassungen und Skizzen ausführlich und differenziert rekonstruiert und innerhalb des Zeitraums vom Frühjahr 1963 bis Ende 1969 situiert worden.¹²⁸ Müllender weist dabei die bisweilen einschneidenden Veränderungen der jeweiligen Werkphasen aus, wobei er zwei zentrale Akzente der diversen Umarbeitungen ausmacht: Einerseits wird entlang des Projekts das Verhältnis von Biografischem und Geschichtlichem immer wieder neu ausgehandelt, andererseits bietet die *Commedia* ein »formales Muster«, das

125 So Weiss im zehnten »Arbeitspunkt«: »Die Richtlinien des Sozialismus enthalten für mich die gültige Wahrheit. Was auch für Fehler im Namen des Sozialismus begangen worden sind und noch begangen werden, so sollten sie zum Lernen da sein und einer Kritik unterworfen werden, die von den Grundprinzipien der sozialistischen Auffassung ausgeht.« Peter Weiss: »10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt«. In: Weiss, Peter: *Rapporte II*. Frankfurt a.M. 1971, S. 14–23, hier S. 22.

126 Cohen: *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*, S. 141.

127 Vgl. Erika Salloch: »The *Divina Commedia* as Model and Anti-Model for *The Investigation* by Peter Weiss«. In: *Modern Drama* 14 (1971), H. 1, S. 1–12, hier S. 4. Auch Sarah Pourciau sieht in Weiss' Aneignung von Dantes *Commedia* das zentrale Transfermoment in einer »peculiarity of narrative structure«. Sarah Pourciau: »Infernal Poetics: Peter Weiss and the Problem of Postwar Authorship«. In: *Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 87 (2007), H. 2, S. 157–178, hier S. 158.

128 Yannick Müllender: *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt (1964–1969). ... lässt sich dies noch beschreiben« – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik*. St. Ingbert 2007.

verschiedene historische Stoffe – von der deutschen Geschichte und dem Trauma Auschwitz bis zur Kolonialgeschichte – fortlaufend zu organisieren erlaubt.¹²⁹ Doch wie verhalten sich solche Muster und Modelle zum Notizbuch?

Die Entwicklungen dieses Projekts – seine wiederholten Modifikationen und »Umpolungszwänge«¹³⁰ – werden entlang der *Notizbücher* als Stoffgeschichte dokumentiert. Während der Proben zum *Viet Nam Diskurs* an der Jahreswende 1967/68 notiert Weiss theoretische Überlegungen zu seiner Theaterästhetik und vermerkt, »daß dies alles Vorskizzen, Vorbereitungen sind, auf der Suche nach neuer Form« (NB. I, 565). Kaum hat er den *Viet Nam Diskurs* am 25. April 1967 abgeschlossen, hält er umgehend fest, dass das übergeordnete Modell der *Commedia* zwar das Stück hervorgebracht habe, die Einordnung in dasselbe jedoch gescheitert sei:

Viet Nam Diskurs abgeschlossen. Freistehendes Stück, wie Ermittlung u Popanz, aber aus der Grundkonzeption der Divina Commedia entstanden. DC als Plan besteht weiter. 2 Entwürfe, die sich eng anlehnen an Dantes Struktur des Inferno – nicht brauchbar. Der Viet Nam Diskurs war in der ersten Arbeitsphase gedacht als Abschnitt des Welttheaters, zu dem Stücke über Angola, Südafrika, Kongo, Lateinamerika, Cuba, die deutsche Misere gehörten. Diesen Plan nicht weiter verfolgt. (NB I, 537)

Der geplante Lehrstückzyklus zerbricht, die »D[ivina]C[ommedia] als Plan« und die »Suche nach neuer Form« bleiben jedoch bestehen. Im darauffolgenden Jahr wird Weiss die Eindrücke seiner Reisen nach Vietnam als *Notizen zum kulturellen Leben der Demokratischen Republik Viet Nam* in Form einer »Reisedokumentation«¹³¹ publizieren. Die *Notizen* werden auf diese Weise zum publikationsfähigen Format, welches die Darstellung von historischen und biografischen Stoffen erlaubt.¹³² Mit dieser Möglichkeit der Notiz, Reste und unverwirklichte Pläne zu dokumentieren, gewinnen die *Notizbücher 1960–1971* eine ihrer Funktionen: Das Unförmige, das nicht genau Passende, das übrig gebliebene Arbeitsmaterial wird überliefert und arrangiert.

Die *Notizbücher* erzählen diese Stoffgeschichte des »DC-Plans«. Ihren Einsatz findet sie in Weiss' Faszination für die Figur Dantes. Stoffe werden via Figuren erarbeitet und eingeordnet. Hierfür muss ich vor das Projekt der *Commedia* zurückgehen, um bei einer Figur zu beginnen, die für Weiss solche Darstellungsfragen bündelt: Jean Paul Marat. Mit der Hinwendung zum französischen Revolutionstheoretiker und Mediziner findet bei Weiss ein figurativer Einsatz historischer Stoffe statt. In der

129 Ebd., S. 14–15 u. 207.

130 Klaus Schuhmacher: »Das Textparadies als Autorenhölle. Dante-Lektionen deutscher Dichter«. In: *Arcadia* 31 (1996), H. 1/2, S. 254–272, hier S. 269.

131 Jan Kostka: *Peter Weiss' Vietnam/USA-Variationen über Geschichte und Gedächtnis*. Schkeuditz 2006, S. 14.

132 Kai Köhler: »Mythisierung des Widerstands? Peter Weiss' *Notizen zum kulturellen Leben in der Demokratischen Republik Viet Nam*«. In: Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 5. Opladen 1999, S. 95–119, hier S. 97.

Konstellation des Marquis de Sade und Marat wird ein agonaler Dialog arrangiert, der den Kern des daraus resultierenden Stücks bildet. *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* – kurz *Marat/Sade* – wird 1964 in West-Berlin uraufgeführt. Wie der Titel deutlich werden lässt, verschachtelt Weiss den zentralen Dialog in ein komplexes, metaleptisches Ebenenspiel.¹³³ Das Stück thematisiert den Aufenthalt des Marquis de Sade in der Anstalt von Charenton. Im Hospiz veranstalten die Patientinnen und Patienten Theateraufführungen, an denen de Sade als Regisseur und Schauspieler mitwirkt. In einer Inszenierung bringt dieses Theaterensemble unter de Sades Anleitung und den wachsamen Augen des Anstaltsleiters sodann die letzten Stunden des in einer Badewanne sich kurierenden Jean Paul Marats zur Aufführung, bevor dieser durch Charlotte Corday ermordet wird.

Im Spannungsbogen des heraufziehenden Attentats trägt sich der Disput zwischen den beiden Hauptakteuren zu, in dem die Frage des Politischen und der individuellen Freiheit auf offener Bühne debattiert wird. De Sade formuliert die Einsicht, »daß dies eine Welt von Leibern ist / und jeder Leib voll von einer furchtbaren Kraft / und jeder allein und gepeinigt von seiner Unruhe« (PWW 4, 244) sei, während Marat die Pein seiner chronischen Hautkrankheit in der Badewanne liegend zu mildern versucht und dabei an die politische Verantwortung des Individuums appelliert. Er verteidigt die Dringlichkeit gesellschaftlicher Partizipation und Agitation und damit die Formung eines gemeinschaftlichen, politischen Körpers. Weiss inszeniert solcherart ein konfliktreiches »Selbstgespräch«, welches die widerstreitenden Prämissen seiner eigenen ästhetischen und politischen Auffassungen aufgreift.¹³⁴ Entscheidend an dieser Stelle ist jedoch, wie Jean Paul Marat sein Revolutionsverständnis und seine Politisierung als Schriftsteller entlang seiner Arbeitsweise beschreibt:

Ich hatte zu nichts anderem Zeit / als zur Arbeit / Der Tag und die Nacht reichten mir nicht aus / Wenn ich einen Mißstand untersuchte / so verzweigte er sich gleich / Wo ich auch hingriff / überall geriet ich in ein Wuchern / [...] Wenn ich schrieb / so schrieb ich immer mit dem Gedanken an Handlung / hatte immer vor Augen / daß dies nur Vorbereitung war / Wenn ich schrieb / so schrieb ich immer im Fieber / und hörte schon das Dröhnen der Handlungen / Damals bei der Abfassung der Schrift über die Ketten der Sklaverei / saß ich drei Monate lang einundzwanzig Stunden am Tag / über Bergen von Wälzern / das Material zusammensuchend und das Material sichtigend / das sich knisternd und siedend ausbreiten wollte / immer weiter / bis ich in den Sümpfen versackte (PWW 4, 234–235)

Die dargelegte Situation während Marats Arbeit an den *Chaînes de l'esclavage* fächert das Motiv einer materialexzessiven Schreibszenen auf. Skizziert wird das Verhältnis von Schriftsteller und Material in der Drastik einer wuchernden Verschneidung, in der die

133 Gérard Genette: *Metalepse*. Übers. von Monika Buchgeister. Hannover 2018, S. 58.

134 Arnd Beise: *Peter Weiss*. Stuttgart 2002, S. 89.

von Leibern durchzogene Bilderwelt de Sades auf das Feld des politisierten Schriftstellers und seines Arbeitsmaterials verschoben wird. In den *Notizbüchern* wird Weiss diese Körperlichkeit des Schreibens mit einer Abbildung des *L'ami du peuple* Nr. 678 untermauern, der »getränkt mit dem Blut von Marat« (NB I, 201) das mortifizierende Zusammenfließen von Körper und Schrift demonstrativ zur Schau stellt (Abb. 31).

Interessant an dieser Figuration Marats ist ihr Kontrast zur von Weiss in seinen *Notizbüchern* dargelegten Arbeit am Stück. Von den ersten Gesprächen mit Alexander Koval über Ideenentwürfe, Materialänderungen und Leselisten bis zur schlussendlichen Inszenierung mit dem Regisseur Konrad Swinarski, rekapituliert Weiss die Entstehung des *Marat/Sade* als sich geradezu eigenständig »abrollendes« Unterfangen:

erste Gedanken zu MARAT im Nov. 62, blätterte mit Gs Sohn Micke in dem Standardwerk DIE FRANZÖSISCHE REVOLUTION, stieß auf das Bild Marats in der Badewanne – hatte in der eigenen Schulzeit schon von dem Revolutionär in der Wanne gehört. Plan entstand zu einem Hörspiel: die Ermordung Marats. Konfrontation nur Marat – Corday. Revolution – Konterrevolution. Erst im Februar 63, als ich in der Galerie Springer die Vorbereitungen für meine Vorstellung im November traf, nahm der Plan Gestalt an. Die Dramatik Marat – Corday war zu einfach gewesen, suchte nach einem stärkeren Gegenspieler, nach reicheren Verknüpfungen. Gespräche mit Alexander Kowal waren inspirierend. Wir kamen auf Sade zu sprechen, dessen Werke ich seit Mitte der 50er Jahre kannte, in der engl. Übersetzung der Olympia Press. Als Gegensatz zu Marat Sade geeignet, doch wie ließen sie sich miteinander verbinden? Kowal erinnerte daran, daß Sade die Rede bei Marats Begräbnis gehalten hatte. Er, der Individualist – hält die Gedenkrede auf den Kollektivist? Aber was gab es sonst für Beziehungen? Ich wollte nichts erfinden, sondern von historischem Sachverhalt ausgehen. Bei weiteren Gesprächen mit Kowal: Sade hatte während seiner Internierung in Charenton Theatervorstellungen abgehalten! Las darüber nach in der Sade-Biographie von Lely. Plötzlich war die dramatische Struktur gegeben. Das Stück konnte abrollen – (NB I, 143–144)¹³⁵

Die Arbeit wird, angestoßen durch Jacques Louis Davids Gemälde *La Mort de Marat* (1793),¹³⁶ entlang verschiedener Episoden über Bilder, Gespräche und Bücher hinweg entwickelt und wechselt von der zunächst rein akustischen Ebene des Hörspiels auf die visuelle Bühne des Theaters; ein Wechsel, der nicht zuletzt auch durch das gefundene Material – die Theateraufführungen von de Sade – motiviert ist.¹³⁷ Die *Notizbücher*

135 Weiss schreibt hier Alexander Kovals Namen wohl unabsichtlich falsch als Kowal.

136 Die starken bildlichen Einflüsse Davids für den *Marat/Sade* hat Genia Schulz zusammengefasst. Genia Schulz: »Peter Weiss: *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*«. In: O. Hg.: *Interpretationen. Drama des 20. Jahrhunderts, Bd. 2*. Stuttgart 1996, S. 157–181, hier S. 161–175.

137 Dennoch hat *Marat/Sade* auch eine Geschichte als Hörfassung erlebt. So wurden Mitschnitte der Uraufführung 1964 als Hörspiel veröffentlicht und eine eigens bearbeitete Hörfassung der Aufführung von 1965 unter der Regie von Hanns Anselm Perten auf Schallplatte produziert.



Abb. 31 Verschränkung von Körper und Schrift. »Nr. 678 von »L'ami du peuple«, getränkt mit dem Blut von Marat«. NB I, 201.

geben dies in einer rückblickenden Kausalitätslogik der Entstehung wider, in welcher sich Materialien und Ideen griffig ineinanderfügen. Weiss hat diese Passage jedoch nicht nur nachträglich den *Notizbüchern* eingeschrieben,¹³⁸ sondern noch in den Druckfahnen mit etlichen Korrekturen und Änderungen versehen, um das Bild der reibungslosen Materialfüzung präzise zu treffen.¹³⁹ So sieht er etwa die Initialzündung des Stückes – die Kenntnisnahme von de Sades Theaterfähigkeit in Charenton – zunächst in der eigenen Lektüre der Biografie über de Sade von Gilbert Lély, bevor er sie in ein Gespräch mit Koval verlegt, woran dieser ihn in einem Brief vom 20. November

138 Einzig eine Passage im Notizbuch 4 (04.10.1963–31.12.1963), in welcher Weiss am 31. Dezember auf das vergangene Jahr zurückblickt, kommt der Beschreibung nahe, wobei jedoch der Blickwinkel prospektiv auf das erst 1964 zur Aufführung gelangende Stück blickt und nicht retrospektiv dessen Gelingen herausstellt: »In diesem Jahr habe ich Marat geschrieben. Die erste Fassung in mindestens 3 Stadien, vom kurzen Hörspiel (nur Marat – Corday) bis zur Kombination mit Sade. Sade kam erst hinzu in Gesprächen mit Koval und dann durchs Quellenstudium Dühren. Den Hinweis auf Sades Theater in Charenton. Schrieb im Juli Mockinpott. Muss dieses Stück aber noch einmal umarbeiten. [...] Für das neue Jahr. Nur das Notwendigste für die Bühnenaufführung des Marat tun.« (NBKG, 1076–1078) Daneben notiert sich Weiss als »Vorsatz: das intime Tagebuch: The Truth nothing but the truth.« (NBKG, 1078)

139 Akademie der Künste, Berlin, Peter-Weiss-Archiv, Sign. 2066.

1968 erinnert.¹⁴⁰ Dieses aus der Retrospektive konstruierte Bild der Materialfü- gung etabliert einen Kontrast zur Exzessivität von Marats Materialüberfluss. Doch exakt dieser Überfluss wird im Zuge des ›DC-Plans‹ wiederholt zum Problem und die Möglichkeit eines Abrollens des Werks zum in die Ferne gerückten Wunsch.¹⁴¹ In einer 1970 den *Notizbüchern* eingefügten Passage aus der *Rekonvaleszenz* bringt Weiss diese Herausforderung im Rückblick auf seine materialintensive Arbeitsweise, die »Exzerpte, Zeitungsausschnitte, Bibliotheken, wissenschaftliche Archive, Korrespon- denzen« und ein »mühsames langwieriges Zusammenstellen« (NB I, 779) benötige, auf den Punkt: »[A]ber was jetzt mit Leichtigkeit, aus der Kraft des selbstständigen Prozesses ablaufen sollte, wie ich es nach langen Vorarbeiten früher gewohnt war, wurde zu einem unübersteigbaren Widerstand.« (NB I, 780)

Materialwiderstände entstehen nicht nur durch die übersteigerte Ambition des *Commedia*-Projektes, sondern auch durch die mediale Eigenart der Notiz selbst. Als Aufzeichnungsprozedur ist ihr kein Ordnungsanspruch inhärent. Notizen erlauben Anschlüsse für weitere Arbeitsmaterialien, bewahren jedoch eine singuläre, inerte Aufzeichnungsgestalt, die keine werkförmige Fügung erzwingt. So treten Dante und die *Commedia* in den *Notizbüchern* als Knotenpunkt verschiedener Projektionsmög- lichkeiten auf. Sie bieten für Weiss die Möglichkeiten für biografische Parallelisierung der Exilierung sowie für die Suche nach Darstellungstechniken und Arbeitsweisen.¹⁴² Bereits in der ersten Ausarbeitung des Projekts, dem frühen Stückentwurf *Inferno*, wird die Klage über ein »enge[s] Denken«¹⁴³ formuliert, das in Opposition zu Dantes Sichtweise steht. Auf Dantes Ambition eines ›weiten‹ Denkens folgen bloß Zweifel und Gelächter: »Ja streng dich an / versuche diese Welt zu fassen / und sieh dann zu was noch hineinpasst hier / von deinen weit entfernt / gesponnenen Plänen.«¹⁴⁴ In

140 »Erinnere Dich doch: Du kamst mit einem Stück über Marat. Dieses Stück war ich in der Lage so zu ergänzen (»Wußtest Du daß de Sade die Totenrede auf Marat gehalten hat, und daß er die Theaterstücke mit den Insassen von Charenton zum Ärger der Anstaltleitung aufgeführt hat?«) daß es zu ›Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspiel- gruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade‹ wurde.« Akademie der Künste, Berlin, Peter-Weiss-Archiv, Sign. 609.

141 Karlheinz Braun warnt Peter Weiss 1968, als er beginnt, das »DC-Projekt« in ein Welttheater von globalen Ausmaßen zu steigern, dass die Stoffmassen nicht mehr zu bewältigen sein werden. Kostka: *Peter Weiss' Vietnam/USA-Variationen über Geschichte und Gedächtnis*, S. 23.

142 Ein Faszinosum der *Commedia* für Weiss liegt darin, dass Gewalt in der Jenseitswelt gleichsam historische wie surreale Bezüge eröffnet und mit einer distanzierten Beschreibungslogik und formaler Strenge wiedergegeben werden kann. Susanne Knoche: »Die Hölle der Gegenwart und ihre Ästhetik als Potential des Widerstands. Bildanalogien zwischen Peter Weiss und Dante«. In: Alexander Honold, Ulrich Schreiber (Hg.): *Die Bilderwelt des Peter Weiss*. Hamburg 1995, S. 48–63, hier S. 49–51; Martin Rector: »Sechs Thesen zur Dante-Rezeption bei Peter Weiss«. In: Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 6. Opladen 1997, S. 110–115, hier S. 112; Burkhardt Lindner: *Im Inferno. »Die Ermittlung« von Peter Weiss. Auschwitz, der Histori- kerstreit und »Die Ermittlung«*. Frankfurt a. M. 1988, S. 68–71.

143 Peter Weiss: *Inferno. Stück und Materialien*. Hg. von Christoph Weiß. Frankfurt a. M. 2003, S. 95.

144 Ebd., S. 94. Innerhalb des *Inferno* sind nicht nur Dantes Pläne gegen das »Vergessen« und für die Namenlosen auf einen globalen Rahmen ausgerichtet, sondern in einer Gegenbewegung auch die seines Halbbruders Geryon, der sich als Wissenschaftler in seiner Forschung einem

diesem frühen Entwurf reflektiert Weiss entlang der Figur Dantes die Möglichkeit einer Ausweitung des eigenen Stoffkreises.¹⁴⁵ Ähnlich schildert Weiss noch im Mai 1966 in den *Notizbüchern* eine Szene, als das *Commedia*-Projekt zunehmend in die Konzeption eines Welttheaters überführt wird, die als Traumsequenz verdichtet wird:

Wir kommen in einen verfallenen Raum. Reste von Papier. Meine eigenen Notizen. Wasser bricht durch die Decke. Oder Blut. Ein dicker Strahl. Wie aus durchschnittner Ader. Der Blutstrom ergießt sich in ein Loch im Boden. [...] Die Welt ist da: ein großer Globus. Übergossen mit Blut. Alles rot gefärbt. Gelächter über das Gleichnis (NB I, 538)¹⁴⁶

Der Einbruch der Welt geschieht im Modus des Traums und im Privaten der Notiz, wobei ein Körper mit der Welt verzahnt wird.¹⁴⁷ Der Albtraum führt im Blutstrom die auflösende Grenze von Privatheit und Globalität, von Körper und Welt vor und metaphorisiert den Materialüberfluss. Gleichzeitig wird umgehend der Zweifel an der gesamten Bildlichkeit, das »Gelächter über das Gleichnis«, aufgerufen und das Projekt infrage gestellt.

Die Gegenüberstellung von Anspruch und Geleistetem, von Werk und vorläufig Notiertem, hat Weiss zu wiederholten Stellungnahmen bezüglich seines Vorhabens geführt. Dies geschieht besonders prominent in zwei Texten: der *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia* sowie dem fiktiven *Gespräch über Dante*. Obwohl beide Texte 1965 erscheinen, fallen sie bereits in zwei unterschiedliche Werkphasen des Projekts.¹⁴⁸ So reflektiert die *Vorübung* aus der Konstellation von Giotto und Dante heraus jenen Stoffkreis, der mit dem *Inferno*-Entwurf und der Erarbeitung der *Ermittlung* zu einem ersten Plan gerinnt. Das *Gespräch über Dante* rückt von dieser Idee bereits ab und ordnet die Materialien auf eine neue, globalere Konstellation hin. Der Publikati-

»weltumfassenden Resultat« verschreibt, das sich am Ende des Stückes in Form der Atombombe als katastrophischer Horizont abzeichnet. So lässt sich zumindest die folgende Passage am Ende interpretieren, in welcher die Figur des »Chefs« verkündet: »Ich habe für mein nächstes Spiel / die Lösung schon im Kopf / Dort kommen wir sehr schnell zum Ziel / ich drück nur auf den Knopf«. Ebd., S. 103 u. 119.

145 Entscheidend ist, dass der Rahmen für Weiss' ästhetische Entwürfe, so sehr auch auf biografischen Momenten aufgebaut wird, bereits zu diesem frühen Zeitpunkt die Welt als Referenzraum eines ausgeweiteten Plans in den Blick nimmt. Tabea Kretschmann hat das *Inferno* dagegen dem Werkkomplex eines autobiografischen Schreibens innerhalb des »DC-Projekts« zugeordnet. Tabea Kretschmann: »Höllmaschine/Wunschapparat«. *Analysen ausgewählter Neubearbeitungen von Dantes Divina Commedia*. Bielefeld 2012, S. 72.

146 Die Sequenz findet sich in ihren Grundzügen bereits in den originalen Notizbüchern und wird von Weiss mit kleineren Veränderungen übertragen. Vgl. NBKG, 2366–2367.

147 Burkhardt Lindner charakterisiert drei grundlegende Maßstäbe bei Weiss, die stets vom Körper, dem eigenen Lebensbereich und dem globalen Horizont her zu bestimmen sind. Burkhardt Lindner: »Der große (kommunistische) Traum des Schriftstellers Peter Weiss. Zur »Rekonvalleszenz«, zur Dante-Prosa und zur »Ästhetik des Widerstands«. In: Michael Hofmann (Hg.): *Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss*. St. Ingbert 1992, S. 65–78, hier S. 66.

148 Müllender: *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt (1964–1969)*, S. 152.

onskontext beider Texte ist ebenfalls informativ: Sie werden zunächst in Zeitschriften (*Akzente* bzw. *Merkur*) gedruckt und 1968 von Weiss in die Aufsatzsammlung *Rapporte* eingefügt. *Rapporte*, dies dürfte dem mit dem Textilhandwerk vertrauten Peter Weiss bewusst gewesen sein, bezeichnen nicht nur protokollarische Lageberichte, sondern auch eine stoffliche Musterbildung, die an dieser Stelle als Muster eines künstlerischen Großprojekts und seiner unterschiedlichen Modelle aufgegriffen wird.

In der *Vorübung* wird die Komposition des Projekts als Suche nach einem »Grundmuster«¹⁴⁹ thematisiert. Als »Vorübung« ist diese Suche sowohl als Versuchsfeld wie auch als Disziplinierung konnotiert. Der Einsatz der Arbeit wird auf erste »Studien über Giotto« gelegt, die bald eine Beschäftigung mit Dante zur Folge hatten: »Dante und Giotto umkreisend stieß ich auf dieses Gewirr / von weltpolitischen Plänen, ökonomischen Interessen.«¹⁵⁰ Über allem steht die Frage: »War dies Stoff zu einem Schauspiel?«¹⁵¹ Die darauffolgende Auseinandersetzung mit dem Stoff etabliert bereits die Dynamik einer sich stetig steigernden Materialfülle und die Suche nach einem diesen Überfluss einhegenden Plan. So sammeln sich Materialien an, gerinnen aber zu keiner Form:

Keine Gesichte, / nur stockende Aussagen von einigen wenigen Überlebenden, dazu / Beweisstücke, belichtete Filme, Spiegelungen aus dem Abstand / von zwei, drei Jahrzehnten geworfen, Dokumente, Aktenpapiere, Protokollhefte, / Tabellen, Ziffern und Bücher, Bibliotheken, ein Buch forderte / das Lesen von anderen Büchern, lesend Band nach Band verbrachte ich / lange Zeit, alles war schon gesagt, und doch war für mich / noch nichts gelöst, was aber konnte ich da noch lösen?¹⁵²

Die Lösung des Problems findet sich in Dantes triadischem Strukturmodell der Jenseitsebenen: »[I]ch fertigte Auszüge an, füllte Blätter mit Notizen, dabei den Plan / in Sicht behaltend, das Unförmliche, nach allen Richtungen hin / sich Erweiternde, einzuordnen in Dantes dreigeteilte / Komposition.«¹⁵³ Gleichzeitig wird diese ordnende Grundstruktur neu ausgerichtet. Denn man müsse »den Sinn revidieren, den er [d. i. Dante, L. K.] den Ortschaften Inferno, Purgatorio und Paradiso beigemessen hatte«, weil ansonsten »im Anwachsen / des schwammigen Materials, das sich immer mehr / spaltete, vervielfältigte, ins Unübersichtbare verlor und von keiner / Vereinfachung mehr gebändigt werden konnte«, keine klare Ordnung möglich sei.¹⁵⁴

Eine gänzlich andere Bearbeitungsweise schlägt das *Gespräch über Dante* vor. In seiner Form reflektiert es den für Weiss wichtigen Kanal des Autorengesprächs zur öffentlichen Profilierung seines Projekts. In Interviews äußert er sich bereits früh zur *Commedia* als möglichem Projekt, ganz zur Irritation seines noch uninformierten

149 Peter Weiss: »Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia«. In: Weiss, Peter: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 125–141, hier S. 137.

150 Ebd., S. 129.

151 Ebd., S. 128.

152 Ebd., S. 136.

153 Ebd.

154 Ebd.

Verlegers Unsel. ¹⁵⁵ Das Problem des sich ständig verändernden Plans und seiner öffentlichen Kommentierung wird auch für Weiss rasch offensichtlich. Nach einem Interview mit Alfred Alvarez 1964 muss er Änderungen für die Publikation des Gesprächs nachreichen, weil sich die Konzeption des Projekts binnen weniger Monate bereits wieder verschoben hat. ¹⁵⁶ Diese Form der diskursiven Arbeitsreflexion nimmt Weiss 1965 in die eigene Hand und publiziert das fiktive *Gespräch über Dante* als gestalteten »Werkstattbericht« ¹⁵⁷.

Der Gesprächsbedarf, aber auch die Artikulationsmöglichkeit des Dialogs, wird gleich zu Beginn in Parallelität zu Dantes eigener Organisationsstrategie situiert. ¹⁵⁸ Denn »[i]m Zwiegespräch mit Vergil durchschaut Dante seine Beweggründe, erkennt er die Zusammenhänge. Aus der Verwirrung gibt es nur einen Ausweg: durch das Wort, durch das Artikulieren.« ¹⁵⁹ Die Schwierigkeiten des geplanten Welttheaters werden so gleich umrissen:

Ich plante ein Welttheater. War mir aber über die Form noch nicht klar. Suchte nach einem Modell, nach einer Möglichkeit, den Stoff zu konzentrieren. Im Renaissancetheater gab es diese großen zusammenfassenden Allegorien, diese Chöre, diese festlichen und makabren Aufzüge, dazwischen einzelne Gesangsstimmen, Tänze, Trommeln und Dudelsäcke. Etwas von dieser Totalität schwebte mir vor. ¹⁶⁰

Das hierbei eingebrachte Kompositum des Welttheaters besitzt die Eigenheit, als Verhältnis von Welt und Theater in beide Richtungen lesbar zu sein: Das Theater beansprucht, die Welt zu repräsentieren, aber auch die theatrale Verfasstheit von Welt zu adressieren, was zu einem »infiniten Regress« ¹⁶¹ der beiden ineinander gespiegelten Bestandteile von Welt und Theater führt. Dantes Vorteil, so der Sprecher, liege darin, dass »es für ihn noch Normen gibt«, mit denen er »diese expansive Welt immer noch mit der Struktur eines großen Gedichts ein[zufangen] vermag«. ¹⁶² Doch für Weiss

155 So schreibt Unsel in einem Brief vom 30. November 1964 an Weiss: »Lieber Peter, ich hörte Du seiest in Berlin gewesen mit einem fertigen Stück, dem ersten Teil einer Trilogie, die jetzt abendfüllend würde. Ich lese in der ›Welt‹ über das neue Drama von Weiss und in vielen anderen Zeitungen Auszüge aus einem Interview mit der ›Weltwoche‹. Bitte sei vorsichtig mit allen Ankündigungen und Verlautbarungen über das neue Stück.« Unsel/Weiss: *Der Briefwechsel*, S. 374.

156 Vgl. ebd., S. 506–510, besonders 507; Alfred Alvarez: »Peter Weiss im Gespräch mit Alvarez«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a.M. 1986, S. 50–60, hier S. 55–56 u. 58–60.

157 Christine Ivanović: »Der Schritt zur Vernunft. Peter Weiss' Dante-Diskurs als Paradigma einer Dichtung nach Auschwitz«. In: Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 6. Opladen 1997, S. 68–93, hier S. 80.

158 Vgl. ebd., S. 72.

159 Peter Weiss: »Gespräch über Dante«. In: Weiss, Peter: *Rapporte*. Frankfurt a.M. 1968, S. 142–170, hier S. 157.

160 Ebd., S. 142.

161 Tobias Döring: »Welttheater«. In: Thomas Erthel, Robert Stockhammer (Hg.): *Welt-Komposita. Ein Lexikon*. Paderborn 2020, S. 216–220, hier S. 218.

162 Weiss: »Gespräch über Dante«, S. 163.

wird die Welthaftigkeit zum problematischen Anspruch einer kaum mehr zu bewältigenden Masse von Arbeitsmaterialien. Vor diesem Hintergrund wird die Notwendigkeit einer strukturbildenden Ordnung – eines Modells – erneut ins Spiel gebracht, das nun jedoch nicht mehr mit den drei Jenseitsebenen der *Commedia* einhergeht.

Weiss hält in den *Notizbüchern* fest, dass es für dieses Vorhaben eines »Arbeits-Team[s]« (NB I, 484) bedürfe und artikuliert das Verlangen nach einem Mitarbeiter gegenüber Unseld.¹⁶³ Für den *Viet Nam Diskurs* erhält er sodann Unterstützung von Jürgen Horlemann, der aus den zusammengetragenen Materialien 1968 das Buch *Modelle der Kolonialen Konterrevolution: Beschreibung und Dokumente* verfasst.¹⁶⁴ Doch die Frage nach den Darstellungs- und Ordnungsmöglichkeiten, die ein »heutiger Dante«¹⁶⁵ bilden könnte, um dem globalen Stoff ästhetische Form zu verleihen, bleibt bestehen: »Wie lassen sich die komplizierten Zusammenhänge, die unsre Gesellschaftsordnungen ausmachen, in ihrer Totalität überhaupt darstellen?«¹⁶⁶ Das *Gespräch über Dante* liefert eine Antwort:

In einem Welttheater, das der Struktur der *Göttlichen Komödie* folgte, wäre das Material hier überwältigend. Dante könnte untersuchen, wer da alles in den Kerkern unserer Gefängnisse sitzt, er könnte in die Hinterhöfe der Städte gehen und durch die Länder und Erdteile streifen, die von Diktatoren und Kolonisatoren regiert werden, er könnte das Netz der ökonomischen Interessen aufdecken, unter dem Bevölkerungen erwürgt werden, er könnte die ihrer Rasse wegen Verurteilten zeigen, er könnte die Fabriken aufsuchen und den Lohnkämpfen der Arbeiter zuhören. [...] Was immer er auch beschreibt, und wie unzugänglich und unbekannt es auch ist, er muß es mit Worten beschreiben, die einen Standort auf der Erde deutlich machen.¹⁶⁷

Weiss gibt an dieser Stelle den entscheidenden Hinweis, wie eine neue Form und Ordnung des Projekts möglich sei: mit »Worten«, die einen »Standort« besitzen. Unterstrichen wird diese Aussage durch den Wechsel vom Konjunktiv (»er könnte«) zur Aufforderung im Indikativ (»er muß«). Gefordert ist ein politischer Standort, der in der öffentlichkeitswirksamen Politisierung, die Weiss noch vor der Aufführung der *Ermittlung* mit seinen *10 Arbeitspunkten eines Autors in einer geteilten Welt* und 1966 mit seiner Princeton-Rede *I Come Out of my Hiding Place* vorantreibt, in Angriff genommen wird. Der eigene politische Standpunkt und die damit verbundenen »Arbeitspunkte« bilden im Rahmen des »DC-Plans« die Reaktion auf eine Materialfülle, die Weiss auch noch Ende 1970 im »Journal« seiner *Rekonvaleszenz* reflektiert.¹⁶⁸

163 Unseld/Weiss: *Der Briefwechsel*, S. 490.

164 Kostka: *Peter Weiss' Vietnam/USA-Variationen über Geschichte und Gedächtnis*, S. 53–55.

165 Weiss: »Gespräch über Dante«, S. 163.

166 Ebd.

167 Ebd., S. 168–169.

168 In der *Rekonvaleszenz* kommentiert er seine Hinwendung zum Sozialismus als eine »Arbeitsmethode«, welche »die Klassifizierung in Arme und Reiche auf den Nenner des Klassenkampfes zu bringen« verhalf. Doch weist Weiss auf die zweifelhafte Konstruktion dieses ideologischen

Mit dieser Politisierung seines Projekts reagiert Weiss auf ein Problem seiner Arbeitsmaterialien, denen nun nicht mehr nur mit ästhetischen, sondern auch politischen Klassifizierungen begegnet werden soll.¹⁶⁹ Diese Veränderung dokumentieren die *Notizbücher*. Bei einem Besuch von Manfred Haiduk 1967 in Stockholm, der selbst gerade mit einer Arbeit zu Weiss' Theaterstücken beschäftigt ist, führen die beiden u. a. ein »Gesp. über DC«, wobei Weiss seinem Gast »[a]uch Einblick in [die] Notizbücher« (NB I, 552) gewährt. »Uneingeschränktes Vertrauen« (NB I, 552) zeigt sich für Weiss in dieser Geste. Möglicherweise hat Haiduk bei diesem Blick in die Notizbücher zum »DC-Projekt« die wiederholten Versuche wahrgenommen, mit denen Weiss sein Material zu strukturieren versucht. 1965 wird hierfür das Muster der drei Jenseitsebenen bemüht. »INF«, »PAR« und »PURG« werden zu Kürzeln, die als sortierende Abkürzungen dienen und mit unterschiedlichsten Akzenten Stoffe und Ideen einzuordnen erlauben. So wird im Notizbuch 9 deutlich, wie Weiss seine ersten *Inferno*-Entwürfe durch das Kürzel mit etlichen Bedeutungsradialen versieht. Ich führe hier verschiedene Stellen nebeneinander auf:

INF – Die große Werft – Das Arsenal (NB I, 365)

INF – die arabischen Ölscheiche, die mit den Imperialisten die Bewohner ihrer eigenen Länder ausbeuten (NB I, 368)

INF – Die südafrikanischen Minenarbeiter, die für die reichen Touristen tanzen (NB I, 369)

INF – Die Selbstmörder, die sich rächen wollen an den Lebenden, die ihnen durch ihren Freitod eine Schuld auferlegen wollen – die das Leben betrügen (NB I, 370)

Die Abkürzung »INF« wird zum Klassifizierungsinstrument für unterschiedlichste Phänomene: von Ideen des Spielortes, zu Figurentypen bis hin zu partikularen Handlungselementen. Sie dient zum Einordnen einer Welt, die, gezeichnet von globalen Unterdrückungsmechanismen, als Materialfundus für schier nicht versiegende Schreckensszenarien dient.¹⁷⁰ Ähnlich verfährt Weiss mit Eintragungen, die dem »Paradiso« oder »Purgatorio« zugeschlagen werden und die als »PURG« und »PAR« im Notizbuch auftreten.

Klassifikationsinstruments hin: »Die Frage, ob ich dabei einem Wunschdenken, einer Utopie verfallende, habe ich noch nicht gelöst.« (PWW 2, 525)

169 So urteilt auch Arlene A. Teraoka: »In the attempt to offer a comprehensive and analytical portrait of the world-political situation (specifically, in dramas devoted to colonial struggles on each of the three continents of the Third World), Weiss is necessarily bound to certain beliefs or ideals that ground his Dantesque project. Underlying his vision is a faith in grand historical narratives, or grand dramatic conflicts, that set good against evil and oppressors against oppressed – a view of history and of political reality in which, given the proper insight, everything can be distilled into two clearly identifiable positions.« Arlene A. Teraoka: *East, West, and Others. The Third World in Postwar German Literature*. Lincoln, Ne. / London 1996, S. 76.

170 Das *Inferno* wird derart auch zur zunächst zentralen Referenzebene für Weiss. Müllender: *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt (1964–1969)*, S. 99.

Erkennbar wird der Versuch, den Prozess des Notierens mit einem Formprinzip und einer Organisationskompetenz kurzzuschließen. Weiss nutzt diese Kürzel als Technik der Zuweisung und Differenzierung von Ideen und Materialien. So gliedert er etwa einen Zeitungsausschnitt als Material in unterschiedliche Ebenen ein, indem er ihn auf ein Papier aufklebt und mit Verweisen versieht (Abb. 32). Datiert auf den 16. Juli 1965 wird das ausgeschnittene Fundstück in Weiss' ästhetische Register eingeordnet und als Arbeitsmaterial klassifiziert. Erste Exzerpte werden angefertigt und markante Aussagen und Motive aus der Zeitungsmitteilung herausdestilliert und als Typoskript eingefügt. Doch eine eindeutige Zuordnung dieses Materials mag nicht vollends gelingen: Der übergeordneten thematischen Kategorisierung als »Rassenkampf« und der länderspezifischen Verortung »USA« fügt Weiss die Eingliederung in das triadische Modell der *Commedia* als »PAR (PURG)« hinzu. Das Material verbleibt in dieser Stufe in einer Vielfalt möglicher Verarbeitungsmöglichkeiten und Arrangements.

Der Zweifel am triadischen Modell der *Commedia* spitzt sich so weit zu, dass sie zugunsten einer Gliederung in »Gesängen« aufgelöst wird, bevor auch diese Idee wiederum fallen gelassen wird.¹⁷¹ Als Nächstes wechselt Weiss in ein an Ländern orientiertes Register, welches als eklektischer wie chronologischer Rahmen für eine Geschichte von Aufständen und Unterdrückungen dienen soll.¹⁷² So wird in einer dem »Notizbuch 10« beigelegten Studie dem Einfluss der US-amerikanischen »United Fruit Company«¹⁷³ (später »Chiquita«) in den mittelamerikanischen Staaten Nicaragua, Costa Rica, Guatemala und Kuba nachgegangen.¹⁷⁴ Dieser Stoff wird als Geschichte Guatemalas eingepasst und entlang einiger Daten organisiert:

Guatemala:

2000 vor unserer Zeitrechnung – Reich der Maya Kultur

1522 von den Spaniern »entdeckt«

1889 Einzug der United Fruit, Errichtung der ersten Diktatur

1922 Bauernaufstand

1944 Volksaufstand

1955 Militärpakt mit den USA

1960 Aufstandsversuch, niedergeschlagen von der Militärdiktatur

1961 Errichtung von Ausbildungslagern für cubanische Konterrevolutionäre, Zentrum der CIA

(NB I, 416–417)

171 Ebd., S. 239–240.

172 Vgl. Jennifer Jenkins: »Weiss's »Third World«: Its Construct and Portrayal in *Engagierte Literatur of the 1960's*«. In: Jost Hermand, Marc Silberman (Hg.): *Rethinking Peter Weiss*. New York u. a. 2000, S. 143–149, hier S. 144.

173 1984 gelangt die »United Fruit Company« zu ihrem bis heute gültigen Namen »Chiquita«. Ihre Rolle beim Sturz 1954 des guatemalteckischen Präsidenten Jacobo Árbenz Guzmán war bereits 1959 von Wolfgang Schreyer zum Stoff für seinen Roman *Das grüne Ungeheuer* gemacht worden.

174 Müllender: *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt (1964–1969)*, S. 230.

PAR (PURG)

A 2

Bürgerrechtsdemonstrationen in Bogalusa Louisiana

Eine Gruppe Weisser greift Neger an, die verletztes Negermädchen mit Auto in Sicherheit bringen wollen

Während des Handgemenges löst sich ein Schuss
Ein Weisser angeschossen

Gegenkundgebung der Weissen Der Nigger ist unser Feind

Vor kurzem ein farbiger Hilfssheriff ermordet
Der des Mordes verdächtige Weisse wurde gegen Kautions freigegeben



Louisiana 1965: Nach Bürgerrechtsdemonstrationen in der Kleinstadt Bogalusa wurden zwei Neger festgenommen, die einen jungen Weissen niedergeschossen haben sollen. Eine Gruppe weißer Männer half die Neger angegriffen, als sie ein verletztes Negermädchen mit dem Auto in Sicherheit bringen wollten. Während des

Handgemenges löste sich ein Schuss. Auf einer nachfolgenden Gegenkundgebung der Weissen verkündete ein Redner: „Der Nigger ist unser Feind.“ Erst vor einem Monat war in diesem Bezirk ein farbiger Hilfssheriff ermordet worden. Der des Mordes verdächtige Weiße wurde gegen Kautions freigelassen. AP

Abb.32 Materialien ausschneiden, einordnen, kategorisieren und verarbeiten. Akademie der Künste, Berlin, Peter-Weiss-Archiv, Sign. 2156.

Die Notizen sind an dieser Stelle topografisch auf ein Land und chronologisch auf eine lineare Zeitachse hin ausgerichtet. Während die Siglen der drei Jenseitsebenen ein elastisches System zur Fügung heterogenster und szenisch lose gehaltener Ideen und Materialien erlaubte, werden nun zeitliche und räumliche Koordinaten herangezogen, um die globale Ausweitung des Stoffes wieder einzuhegen.

Immer wieder scheitern Weiss' Versuche, den Stoffen eine nachhaltige Struktur zu verleihen. Den Plan, die Stücke als Welttheater in einem »Lehrstückzyklus« zusammenzuführen, gibt er bald schon wieder auf.¹⁷⁵ So löst er die fertiggestellten Stücke *Gesang vom Lusitanischen Popanz* und *Viet Nam Diskurs* aus dieser Projektrahmung. Als er sich 1968 mit Alexander Koval nochmals über eine mögliche Wiederaufnahme des »DC-Plans« verständigt, tauchen sodann wieder die drei Jenseitsebenen als Modell auf. Weiss fügt die Entwürfe den *Notizbüchern* als »[e]ingefügte Blätter zu DIVINA COMMEDIA« bei, in denen er für eine Besprechung mit Koval »[e]inzelne Arbeitspunkte, ungeordnet« zusammenstellt (NB I, 594). In diesen Arbeitspunkten erscheint das »PURGATORIO« als ein Ort der »Splitterungen, Auseinandersetzungen«, besetzt mit der Figur des »Zweifler[s]«, wobei »[n]ichts was ausgesprochen wird, [...] als etwas Absolutes betrachtet werden« darf: »Alles in Bewegung, dialektisch. Pol – Gegenpol.« (NB I, 594) Vage bleibt die Perspektive auf eine Schließung dieser Werkebene: Es »müßte optimistisch enden« (NB I, 595).

Doch die Zusammenarbeit mit Koval gestaltet sich nicht wie erwartet und ihr Ende wenig optimistisch. Aus der von Koval gleich zu Beginn vorgebrachten Forderung nach einer vertraglich geregelten Entlohnung entwickeln sich rasch Verwerfungen in der Kollaboration. Daneben zeigt sich Koval verstimmt über die Auslassung seines Namens in der *Marat/Sade*-Ausgabe bei Suhrkamp¹⁷⁶ und erinnert Weiss daran, welchen Einfluss er bei der Erarbeitung des Stückes innehatte (und worauf Weiss für seine Nacherzählung der Arbeit am *Marat/Sade* in den *Notizbüchern* zurückgreifen wird). Auf diese Weise hilft auch die erneute Zusammenarbeit mit Koval nicht, die Materialfülle des *Commedia*-Projekts in ein »Abrollen« wie beim *Marat/Sade* zu überführen. So zeigt sich Weiss gegenüber Koval in einem Brief vom 12. November 1968 bereits resignativ gestimmt:

[I]ch hatte gehofft, nun recht viel material von Dir zu bekommen, das mich inspiriert und mir Impulse vermittelt hätte – ich hätte es gebraucht. Doch Du scheinst ebenso wenig voran zu kommen, wie ich selbst. Ich habe in diesen Tagen gesessen und meditiert, und mir alle die Stösse von Notizen und Vorstudien zur Divina noch einmal durch gesehn, und doch nur wieder mit dem Resultat, dass ich mutlos werde, und dass mir die ganze Idee wieder unendlich verstiegen vorkommt.¹⁷⁷

175 Ebd., S. 243–244.

176 »In Amsterdam hatte ich Deine Suhrkamp-Buchausgabe in der Hand und fand meine versprochene Erwähnung noch nicht. Du wolltest das, für den Fall Marat – de Sade »in Ordnung« bringen. Du hattest es verdrängt. Also mehr ein Kind Freuds als von Marx.« Akademie der Künste, Berlin, Peter-Weiss-Archiv, Sign. 609.

177 Ebd.

Die »mißglückte Arbeit mit Koval« wird später als »Beginn der großen Zweifel« für das eigene Projekt beschrieben (NB I, 617).¹⁷⁸ War es während der gemeinsamen Arbeit am *Marat/Sade* noch das »spontane Gespräch [gewesen], bei dem ein Bild aus dem andern entstand«, sieht Weiss sich nun in einer »organisierte[n] Zusammenarbeit, zu der ich auch nicht recht taug« (NB I, 601). Das »Abrollen« des Projekts will nicht gelingen.

Die *Notizbücher* dokumentieren die Stoffgeschichte der 1960er Jahre zwischen dieser idealisierten Materialfügung des *Marat/Sade* und den unorganisierbaren Materialfüllen des *Commedia*-Projekts. Sie begleiten diesen Prozess von Ent- und Verwerfen. Dabei stellt die Notiz als isolierte wie anschlussfähige Aufzeichnungsform den Kristallisationspunkt eines Dokumentationsproblems dar: Sie ermöglicht das Erproben verschiedener Anordnungen wie des unentwegten Sammelns, ohne eine abschließende Form des Projekts für Weiss zu evozieren. Stattdessen amplifizieren die *Notizbücher* fortlaufend die Skepsis an den gewählten Modellen und Plänen. In ihnen wird nicht nur die wiederholte und modulierte Rückkehr zum »DC-Plan« festgehalten, sondern auch dessen stete Infragestellung. Dabei entwickelt sich die Notiz zu einem Sensorium und einer Verwaltungsmöglichkeit des Zweifels: »[H]örte meine Zweifel in mir? / Ich hörte in mir meine eigenen Zweifel / Sensibilität / unter kommissarischer Verwaltung« (NBKG, 9398). Wenig später stellt Weiss fest: »Der Zweifel muss mitarbeiten« (NBKG, 10698). Die Verwaltung des Zweifels setzt sich nicht dessen Tilgung, sondern seine Mitarbeit zum Ziel.¹⁷⁹ »Dieses In-Gegensätzen-Denken – angefressen von der Zweifel-Krankheit«, so Weiss, führt zu keinem Abschluss des Projekts, aber zu einer Funktionsbestimmung der *Notizbücher*. Sie folgen dem »ständige[n] Auspeilen« von »im Streit liegenden Polen«, denn »zwischen diesen wird alles ausgemacht, immer wird Gegensätzliches von mir verlangt, das ist meine Triebkraft, die all meine Arbeit erzeugt« (NB I, 850). Im Zerbrechen aller poetischen wie politischen Modelle, ja noch in der Kritik an der materialintensiven Arbeit durch die »Notizbücher« (PWW 2, 348), bleibt das Notieren die ungebrochene Konstante, um die Materialfantasien und -widerstände in den 1960er Jahren zu dokumentieren. Vor diesem Hintergrund wird *Die Ästhetik des Widerstands* und das nächste Jahrzehnt der *Notizbücher 1971–1980* zu einem erneuten ambitionierten Versuch, die Widerstände von Arbeitsmaterialien und ihre politische wie ästhetische Reflexion in Angriff zu nehmen.

178 Alexander Koval will auf die von Weiss vorgenommene Aktualisierung des Stoffes in die Gegenwart hinein jedoch verzichten. Auch dieser Entwurf des Projektes scheitert innert kürzester Zeit. Vgl. Müllender: *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt (1964–1969)*, S. 264–269.

179 Vgl. auch Weiss' Überlegung hierzu in der *Rekonvaleszenz*: »Beim Schreiben dieses Tagebuchs muss die Instabilität überwiegen, sie ist sogar die Voraussetzung für die Notizen, die nichts andres reflektieren wollen als den innern Disput.« (PWW 2, 504)

2 Die Ästhetik des Widerstands im Spiegel der Notizbücher 1971–1980

Als 1981 die *Notizbücher 1971–1980* publiziert werden, stehen sie im Zeichen der Arbeit und des lange erwarteten Abschlusses des dritten und letzten Bandes der *Ästhetik des Widerstands*. Siegfried Unseld gegenüber skizziert Weiss als »Begründung für die Publikation« seiner Notizbücher, »der Arbeit am Roman einen Hintergrund zu geben, auch Hinweise auf Gespräche sowie Quellenverzeichnisse u., vor allem, Fotos«. ¹⁸⁰ Nach Erscheinen des dritten Bandes sitzt Weiss sodann mit dem Germanisten Burkhardt Lindner für ein Gespräch zusammen, in welchem er auf die Rolle der *Notizbücher* zu sprechen kommt. Weil der Roman »ungeheuer kompakt wirke« und wie etwas »Starres, Regloses« erscheine, sei es notwendig »den Arbeitsprozeß, das ständige Fließen des Lebens mit allen Einfällen danebenzustellen«. ¹⁸¹ Die Faszination für das Notizbuch, in welchem »ganz spontaneistisch und ungeordnet das Material aus dem Alltag abläuft«, untermalt Weiss, indem er »aus der Jackentasche ein rotes Büchlein« hervorzieht: »Es sind solche kleinen Bücher hier, die ich immer mit mir herumführe und in die ich Einfälle, Privates, Titel von Büchern, alles, was tagsüber kommt, festhalte. Das hier ist das letzte, Nr. 47, am 11. September 1980 begonnen.« ¹⁸²

Diese kleinen Bücher, taschentauglich und portabel, sind neben den »grossen Notizbüchern« im Format DIN A5, in denen dezidiert Recherchen und Entwürfe des Romans festgehalten werden, das wichtigste Medium zur Dokumentation der *Ästhetik des Widerstands*. Die *Ästhetik* und die *Notizbücher 1971–1980* bilden auf diese Weise ein komplexes Verhältnis zueinander, in welchem sich Verzahnungen, aber auch Differenzen nachzeichnen lassen. In der Folge werde ich mich dieser Zurschaustellung und dokumentarischen Anbindung der *Notizbücher* an die *Ästhetik des Widerstands* widmen und ihren Verknüpfungen mit verschiedenen Akzenten nachgehen. Zunächst rücke ich dabei die Dokumentation der beginnenden Arbeit am Roman in den Fokus, durch welche eine verschränkte Konstellation von Figuren, Stoffen und Themen ausgestellt wird. Danach werde ich mich genauer der Thematisierung künstlerischer Arbeit im Roman und in den *Notizbüchern* annähern, bevor ich abschließend der Frage nach dem Verhältnis von Notieren und Arbeit nachgehe. Ich beginne zunächst mit dem Einsatz der Arbeit am Roman und der Frage, wie das von Weiss als »ständige[s] Fließen des Lebens mit allen Einfällen« beschriebene Antriebsmoment des eigenen Schreibens im Format des Notizbuchs zur Darstellung gelangt.

¹⁸⁰ Unseld/Weiss: *Der Briefwechsel*, S. 1049.

¹⁸¹ Burkhardt Lindner: »Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe. Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner. Mai 1981«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M. 1986, S. 263–289, hier S. 272.

¹⁸² Ebd. Weiss' demonstrative Exposition des Notizbuches markiert hier tatsächlich die Grenze der publizierten *Notizbücher*, die mit der Nr. 46 am 10. September 1980 enden.

2.1 Entgrenzung des Romans aus dem Material der Notizen

Mit den *Notizbüchern* erhält Weiss die Möglichkeit, den Beginn und den Abschluss der eigenen Arbeit am Roman zu dokumentieren und die Grenzen des Prosaprojekts aus dem Material der Notizen heraus zu vermessen. Im »Buch 23«, dem vom 22. 3. 1972 bis zum 15. 6. 1972 geführten Notizbuch, das in die *Notizbücher 1971–1980* aufgenommen wird, hält Weiss gleich zu Beginn fest: »Seit Anfg. Okt. 71 Gedanken zum Roman« (NB II, 41). Es ist der noch unbestimmte Singular eines Romanprojekts, der hier adressiert wird und neben die gleichzeitig stattfindende »Bearbeitung des Hölderlin nach den Theatererfahrungen« (NB II, 41) aufgenommen wird. Diese Gedanken zum Roman erscheinen parallel zu Eindrücken von den Aufführungen seines Theaterstücks *Hölderlin* und liefern den ersten konkreten Hinweis, der von der Herausbildung des kurz darauf als »WIDERSTAND« (NB II, 103 u. 163) und später als »ÄSTHETIK DES WIDERSTANDS« (NB II, 219 u. 228) Form gewinnenden Projekts zeugt.¹⁸³ Doch die Passage ist eigenwillig platziert. So wechselt Weiss für die leicht anders lautende Eintragung seines originalen Notizbuchs (»Okt. 71 – Beginn der Gedanken z. Roman« (NBKG, 3898)) nicht nur den Stift von blau zu schwarz, sondern versieht die entsprechende Seite auch mit einem Buchzeichen, welches er mit »Anfang Roman« beschriftet (Abb. 33). Es erscheint wahrscheinlich, dass dieser Anfang von Weiss nachträglich eingetragen wurde und einen retrospektiv Einsatz des Projekts in das Notizbuch einzieht (NBKG, 4027).

So es gute Gründe gibt, die Genese von Ideen zur *Ästhetik des Widerstands* weitaus früher anzusetzen, interessiert mich im Folgenden der Umstand, dass die ersten Gedanken zum Roman wie das Buchzeichen in die *Notizbücher* eingefügt werden und damit eine distinkte Grenze – ein Anfang der Arbeit am Roman – markiert wird. In einer Parallelspur zu den »Theatererfahrungen« am *Hölderlin* wird die Grenze des Romans gezogen. Wie gestaltet und dokumentiert Weiss diese ersten Ideen und ihre Emergenz in den *Notizbüchern* und mit welchem Ziel? Meine These lautet, dass Weiss in den *Notizbüchern* eine distinkte Balance zwischen Eingrenzung seines Romanprojekts und Entgrenzungen seiner Stoffe und Materialien ausführt. Die Stoffgeschichte seines Romans erzählt Weiss in den *Notizbüchern* nicht als kausale Aneinanderreihung von Ideen, sondern als Überblendungen und Synergien seiner Arbeitsmaterialien und Lebenswelt, die sich zusammenschließen, aber gleichzeitig eine lose Form der Bindung bzw. Aneinanderreihung eingehen.

Wenn im »Buch 23« rückblickend festgehalten wird, dass im Oktober die ersten Gedanken für den Roman sich abzeichnen, so lohnt sich der Blick in das eröffnende »Buch 22«, geführt vom 9. 9. 71 bis zum 21. 3. 72, um nach Spuren dieser ersten Gedanken zu suchen. Weiss begibt sich in diesem Zeitraum von Schweden nach Deutschland, um der Uraufführung des *Hölderlin* am 18. September 1971 in Stuttgart beizuwohnen.

183 Weiss hatte zuvor schon mit der Überführung des »DC-Projekts« in eine Prosafassung, die sogenannte »Dante-Prosa«, begonnen, die motivisch bereits viele Ähnlichkeiten mit der *Ästhetik des Widerstands* aufweist, jedoch noch nicht als deren Vorstufe gelten kann. Vgl. Müllender: *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt (1964–1969)*, S. 271–298.

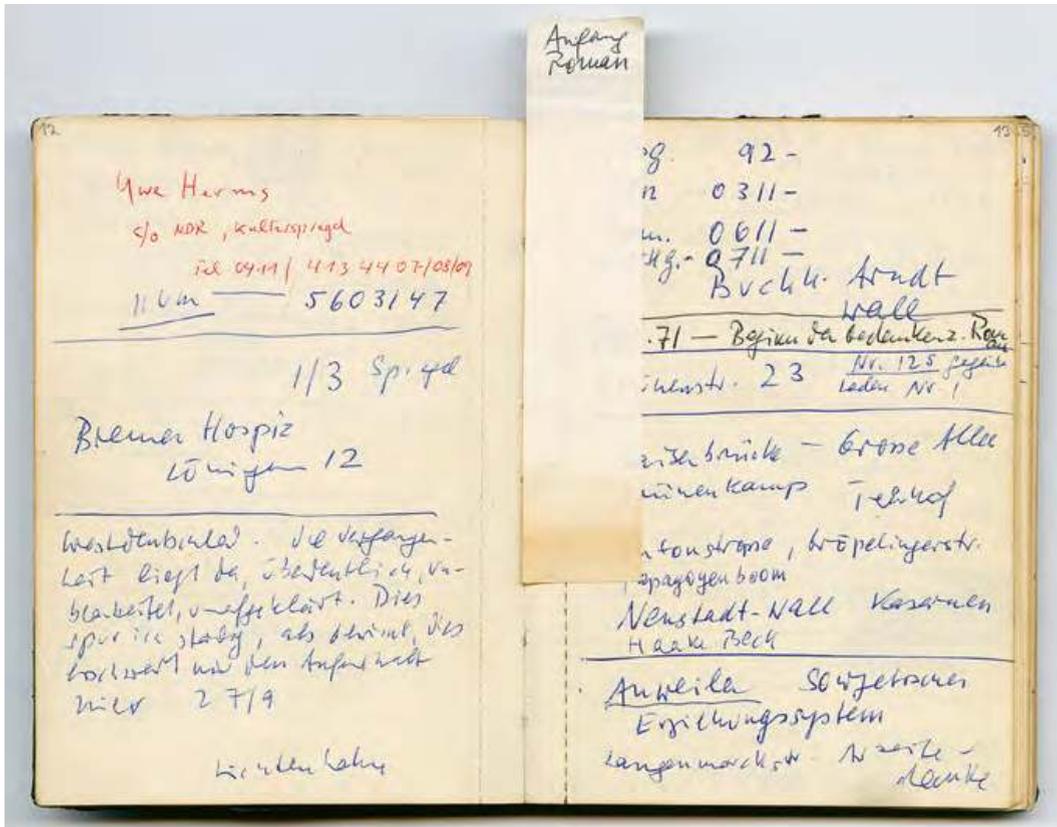


Abb. 33 Der Anfang des Romans im Notizbuch. Akademie der Künste, Berlin, Peter-Weiss-Archiv, Sign. 2103.

Es folgt, nach einer weiteren Vorstellung des *Hölderlin* in Hamburg und einem Besuch der Kindheitsstadt Bremen, der Grenzübertritt in die DDR, um bei der Inszenierung des *Hölderlin* durch Hans Hollmann am Schillertheater zugegen zu sein. Alles in allem zeigt sich Weiss wenig angetan von den Darbietungen seines Stückes. Besonders am Schillertheater, wo er noch 1964 mit *Marat/Sade* reüssierte, setzt Resignation und wenig später der Wille zur Überarbeitung des Stückes ein (NB II, 16). Dazu kommen die politischen Nachwehen der skandalträchtigen *Trotzki*-Inszenierung von Anfang 1970, die sich bereits in Protesten während der Generalprobe ankündigten und im November 1971 dazu führen, dass Weiss die Einreise in die DDR verweigert wird.¹⁸⁴ Die Erfahrung dieser »schäbigen u demütigenden Abweisung an der Grenze« (NB II, 28) sitzt tief.

¹⁸⁴ Weiss wurde mit seiner Aufführung von *Trotzki im Exil* im Leninjahr 1970 in der DDR zur *persona non grata*. Er skizziert in seinem Stück in der Figur Trotzki's ein visionäres Potenzial für die Zusammenführung von Kunst und Politik, während Lenin als Pragmatiker zum protostalinistischen Funktionär stilisiert wird. Matias Mieth: »Vom ›monologischen‹ Drama zum ›dialogischen‹ Roman. ›Trotzki im Exil‹ und ›Die Ästhetik des Widerstands‹«. In: Jens-F. Dwars, Dieter Strützel, Matias Mieth (Hg.): *Widerstand wahrnehmen. Dokumente eines Dialogs mit Peter Weiss*. Köln 1993, S. 29–49, hier S. 36. Zum fehlgeschlagenen Grenzübertritt, Cohen: *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*, S. 215.

Während seiner Reise durch das geteilte Deutschland macht Weiss einen Abstecher und besucht seine Kindheitsstadt Bremen. Dieser Besuch verdient besondere Aufmerksamkeit. Denn hier eröffnet sich eine Weggabelung von der deutsch-deutschen Grenzziehung der Gegenwart hin zu einer Erinnerungstopografie der eigenen Biografie, die in den *Notizbüchern*, datiert auf den 28. und 29. September, beschrieben wird. »[D]er erste Weg, wie immer zur Grünestraße« (NB II, 12), jener Straße, in welcher die Familie Weiss von 1918 bis 1939 untergekommen war. Aber das Kindheitshaus erscheint als »Leere« (NB II, 12). Die Stadt wird mit den eigenen »Traumempfindungen« (NB II, 12) abgeschritten, wirkt aber befremdlich. Noch der abschließende Barbesuch an der Ecke Grünestraße und Langemarckstraße klingt trist aus: »Geschwätz, eintönig wie der Regen« (NB II, 12), rauscht dahin und perlt an Weiss ab.

Die Leere beim Aufsuchen der biografischen Erinnerungsräume ändert sich jedoch am Folgetag. Am 29. September besucht Weiss das »Focke Museum« für die »Beschaffung von Fotos der Grünenstraße, Weserbrücken, Packhäuser, Deichanlagen, Seitenstraßen, Höfe, Freimarktplätze, aus den Jahren 1916–26« (NB II, 12). Diese Aufnahmen, abgebildet in den *Notizbüchern*, erscheinen zunächst als Veranschaulichung der vergangenen Orte. Sie treten als Material jenen introspektiven Projektionen entgegen, die Weiss am 29. November 1970 in der *Rekonvaleszenz* noch als »Bilder aus den frühesten Ablagerungen« der eigenen Kindheit, als »Augenblicksaufnahmen« und »Filmstreifen aus den zentralsten Kammern des Gedächtnisses«, charakterisiert und denen eine »Lähmung« bei späteren Besuchen gegenüberträte, in der das frühere Leben »von Ruinen und Schutt überlagert« erscheine (PWW 2, 496). Diese Einrückung historischer Quellen formiert eine Gegenüberstellung von Weiss' Biografie im Gegenlicht der Stadtgeschichte. So heißt es zwar noch in einer früheren Eintragung: »Bremen im seltsamen Licht. *Divina Commedia*« (NB II, 40), aber der alte Plan der *Commedia* verlischt, und Bremen wird in die noch ungeplanten Konturen eines neuen Romanprojekts gerückt. Eine Signatur der *Ästhetik des Widerstands* bildet sich an dieser Stelle in ersten Ansätzen heraus und wird in den *Notizbüchern* in der Folge weiterentwickelt. Denn direkt im Anschluss, als Weiss bereits nach Berlin weitergezogen ist, wird die Lektüre der *Illustrierten Geschichte der deutschen Revolution* vermerkt (NB II, 13). Diese Aufarbeitung und reich bebilderte Nacherzählung der Novemberrevolution von 1918 wurde 1928 vom Internationalen Arbeiter Verlag publiziert und öffnet den individuellen Erinnerungsraum Bremens auf eine nun nicht nur historische, sondern auch politische Chiffre.

Die *Illustrierte Geschichte der deutschen Revolution* folgt einer marxistischen Geschichtsschreibung, ist kollektiv und ohne distinkte Autorschaft verfasst, wobei bereits im »Vorwort« die Materialbeschaffung hervorgehoben wird. Denn Archivmaterialien und Sammlungen zu den Novemberereignissen werden als verschollen beklagt, andere Dokumente seien wiederum in »Polizeiarchiven« verwahrt oder es werden »einzelne politische Dokumente als Andenken [gehütet], ohne sich des Wertes bewusst zu sein, den ihr Besitz nur im Zusammenhange mit anderen Dokumenten erhält.«¹⁸⁵

185 *Illustrierte Geschichte der Deutschen Revolution*. Berlin 1929, Vorwort (unpaginiert).

Weiss nimmt dieses Buch zur Hand und überträgt teils paraphrasierend, teils Wort für Wort, Passagen, die sich mit der Niederschlagung der Bremer Räterepublik befassen, in seine *Notizbücher* (NB II, 14–15). Die Chronologie der Niederschlagung der Bremer Widerstandskämpfer durch die Korps von Walter Caspari wird mit dem historischen Bildmaterial aus dem Focke-Museum in den *Notizbüchern* auf einer gemeinsamen Seite zusammengefügt. Sie stellt den Blick in die Hinterhöfe der eigenen Kindheitsjahre dem historischen Horizont der Widerstandskämpfe gegenüber. Die Geschichte der Arbeiterbewegung während der Novemberrevolution wird durch historische Bildmaterialien dem Raum der eigenen Biografie angenähert und gleichzeitig der individuelle Akt des Notierens zum Echoraum einer kollektiven Geschichtsschreibung.

Das gesammelte Bremenmaterial findet Eingang in den ersten Band der *Ästhetik des Widerstands* und wird als Erinnerung des Vaters aufgerufen, der an den dortigen Widerstandskämpfen beteiligt war (PW W 3, I/99–114). Die in den *Notizbüchern* entwickelten Querverbindungen und Überblendungen dokumentieren die Entstehung des Romans nicht als Plan, sondern als eigenwillige Verschränkung von Arbeitsmaterialien und lebensweltlichen Erfahrungen. Diese Dynamik lässt sich besonders markant anhand der Emergenz des Figurenensembles der *Ästhetik des Widerstands* verfolgen. Hierfür sei an jene Parallelisierung der beginnenden Arbeit am Roman mit den Theatererfahrungen des Hölderlin erinnert, die Weiss in den *Notizbüchern* festhält. Zwischen den Eintragungen in Bremen und jenen in Berlin findet sich folgende Notiz: »er hat die Gränzlinie gezogen –« (NB II, 12). Die »Gränzlinie« verweist hier nicht auf den räumlichen Grenzübertritt von West- nach Ostdeutschland, sondern ist ein Zitat aus dem *Hölderlin*. Im Moment von dessen Zusammenbruch urteilt sein Freund »Schmid«: »Er hat die GränzLinie / gezogen« (PW W 6, 224). Die ansonsten recht freie »Verwendung historisierender Sprachformen«¹⁸⁶ im *Hölderlin* orientiert sich mit der »Gränzlinie« an einem Begriff, den Hölderlin selbst in seiner Kritik an Schillers *Über Anmut und Würde* vorgebracht hat und dort als »kantische Gränzlinie« relativ dunkel belässt.¹⁸⁷ Weiss verwendet den Begriff sodann für eine mentale Grenze von Hölderlins Umnachtung, wenn der am Ende des Stückes auftretende »Sänger« über Hölderlin und dessen »grosses Schweigen« reflektiert: »Sag uns besteht für dich noch ein Hoffen / siehst du den Weg zur Erneuerung noch offen / oder musstest du bei der Anstrengung scheitern / dir die Gränzen deines Denckens zu erweitern« (PW W 6, 237).¹⁸⁸

186 Michael Neumann: »Hölderlin«. In: Martin Rector, Christoph Weiß (Hg.): *Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen*. Opladen/Wiesbaden 1999, S. 210–234, hier S. 214.

187 Die »Kantische Gränzlinie« taucht bei Hölderlin in einem Brief vom 19. Oktober 1794 an seinen Jugendfreund Christian Ludwig Neuffer auf, in welchem er eine geplante Abhandlung skizziert, die jedoch unrealisiert bleiben wird. Die Überschreitung der »Kantischen Gränzlinie« wird dabei als Entwurf einer Ästhetik formuliert, die sich aus der subjektzentrierten Begründung des Schönen in der kantischen Ästhetik heraus bewegt und nach dem Status des Objekts und einem »objektiven Prinzip des Schönen« fragt. Vgl. Lars Meier: *Konzepte ästhetischer Erziehung bei Schiller und Hölderlin*. Bielefeld 2015, S. 253 ff.

188 Die Figur Hegels argumentiert innerhalb des Stückes für die Eingrenzung des Denkens: »Statt des abstracten Sterbens / nach gränzenloser Erweiterung / bin ich für methodische Beschränkung«. (PW W 6, 215)

Das Motiv der Grenze, das Weiss prominent bereits 1965 in seiner Lessing-Preisrede *Laokoon oder über die Grenze der Sprache* platziert hat, taucht hier als Grenzziehung künstlerischer Projekte in den *Notizbüchern* auf. In Passagen aus der *Rekonvaleszenz*, die in die *Notizbücher* übernommen werden, ist die »Grenzlinie« Teil des Arbeitsprozesses, welche die »Meditation, das Phantasieren, die poetische Erfindung« und das angehäuften »Material« separiert (NB I, 779).¹⁸⁹ Mit der von Weiss im Umfeld des Hölderlin in den *Notizbüchern* übertragenen »Gränzlinie« wird eine poetologische Figur motiviert, welche die Grenze des Materials und seiner möglichen Ideen zur Disposition stellt. So bietet Hölderlin für Weiss eine Projektionsmöglichkeit,¹⁹⁰ um seine eigene Arbeitsweise zu reflektieren: »Ich verwende bei der Arbeit Hölderlins eigene Souveränität, mit der er sich über die Begrenztheiten, die Normen und Gesetze des realen Lebens hinwegsetzte« (NB I, 839). Eine solche Entgrenzung markiert der Übergang vom Hölderlin zur *Ästhetik des Widerstands*, der sich im Figurenwechsel von Hölderlin zu einem der Hauptprotagonisten des Romans niederschlägt: zum Arzt und marxistischen Sozialpädagogen Max Hodann.

Als Weiss sich einige Überlegungen zur Hölderlin-Figur notiert, bezeichnet er sie als »Holderer« (NB II, 34). Nun wird während des Stückes Hölderlin mit verschiedenen Rufnamen versehen, etwa »Holder« (PWW 6, 114, 139, 141, 175, 189, 201, 218, 231, 235–236), »Holterlein« (PWW 6, 191), »Holterling« (PWW 6, 192) und »Hölder« (PWW 6, 194), jedoch nie mit »Holderer«. Im *Fluchtpunkt* tritt jedoch Max Hodann unter dem Pseudonym »Hoderer« auf. »Holderer« ist vielleicht nicht anders lesbar, als eine eigenwillige Vermischung von Hölderlin und Hodann und markiert die Entgrenzung von Weiss' Materialdisposition. So schieben sich in den *Notizbüchern* an dieser Stelle Hölderlin und Max Hodann ineinander. Für diese Annahme lassen sich zusätzliche Indizien finden. So wird während eines Besuchs bei Gert Nyman am 26. März 1972 die Szenerie des *Fluchtpunkts* rund um Hodann in Erinnerung gerufen:

Nur mit Hodann, Helbig, Barth war ich befreundet. Alle tot. Meine Erinnerungen an sie sind mangelhaft, einseitig. Gefärbt von subjektiven Eindrücken. Ich gehe vom Fehlenden aus und versuche, Zusammenhänge herzustellen. Hole Erkundigungen ein über die Vorgänge vor 30, 35 Jahren. In diesen Jahren bahnt sich in Stockholm an, was sich jetzt in der Situation der beiden deutschen Staaten zeigt. (NB II, 51)

Direkt am folgenden Tag findet ein »Gespräch mit Rucena, der Witwe Hodanns« statt, wodurch Weiss »dessen Tagebücher« erhält (NB II, 54). Das erneute Interesse an Max Hodann wird auf diese Weise entlang der *Notizbücher* zu einem figurativen Verdichtungsknoten des Materials und der »Gränzlinie« zwischen Roman und Theaterstück.

189 Zum Motiv der Grenzlinie vgl. Michael Hofmann: *Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman »Die Ästhetik des Widerstands«*. Bonn 1990, S. 21.

190 Cohen: *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*, S. 223.

Dazu passend fügt Weiss eine Reihe von Porträts verschiedener Widerstandskämpfer in seine *Notizbücher* ein. Besonders die Bilder der Widerstandsgruppe »Rote Kapelle« und ihrer Mitglieder werden aus dem zweibändigen Werk *Deutsche Widerstandskämpfer 1933–1945* – erschienen 1970 im Dietz-Verlag und von Weiss als »wichtige Quelle« und »[u]ngeheurliches Denkmal mit tausend eingemeißelter Namen« wertgeschätzt – übernommen (NB II, 243). Gegen die »kläglichen, verlogenen Machwerke aus dem Westen«, in welchen »die Widerstandskämpfer zu einer Horde von Abenteurern« stilisiert würden, findet Weiss hier die zentralen Hintergründe seiner Figuren angelegt (NB II, 243–244). Doch nicht nur die Wahl der in ihren Mitgliedern äußerst heterogenen »Roten Kapelle« als tragende Figurenkonstellation des Romans ist überraschend,¹⁹¹ sondern dass Hodann in diese Ansammlung von in die *Notizbücher* übernommenen Porträts stillschweigend als erste Person eingefügt wird (Abb. 34) und derart Teil einer Widerstandsgeschichte wird, in der sein Name ansonsten kaum vorkommt.¹⁹²

Diese Disposition der beiden Figuren – von Hölderlin und Hodann – lässt sich bis in den Roman hinein verfolgen. Weiss selbst will Hodann retrospektiv als »Mentor« für den Erzähler der *Ästhetik des Widerstands* situiert wissen und erblickt in ihm die »Symbolfigur« des steten Zweifels und Widerspruchs.¹⁹³ Er bildet eine Verbindungsfigur, die durch ihre marxistische Sexualpädagogik eine Verknüpfung von psychischer Tiefendimension und gesellschaftlichen Kräften und Widerständen ins Zentrum rückt.¹⁹⁴ So taucht Max Hodann in allen Teilen der *Ästhetik des Widerstands* auf und tritt wiederholt als Gesprächspartner des Erzählers mit entscheidenden Impulsen und Überlegungen in Erscheinung. Bezeichnenderweise ist er in der Eröffnung der *Ästhetik des Widerstands* Lehrer an der »Scharfenbergschule«, an der ihm die jungen Arbeiter Hans Coppi, Horst Heilmann und der Erzähler während »Frageabenden im Ernst Haeckel Saal« gegenüber treten und Hodann in »Gesprächen über Psychologie, Literatur und Politik« ersten Einfluss ausübt (PWW 3, I/16).¹⁹⁵ Als der Erzähler beschließt, sich dem spanischen Widerstand der Internationalen Brigaden anzuschließen und in Richtung Barcelona aufbricht, trifft er im katalanischen Hinterland wiederum auf Hodann. Für seine eigene Recherchereise nach Spanien nutzt Weiss Hodanns Ta-

191 Achim Kessler: »Schafft die Einheit!«. *Die Figurenkonstellation in der »Ästhetik des Widerstands« von Peter Weiss*. Berlin/Hamburg 1997, S. 70.

192 Bei den Bildnachweisen fehlt die Angabe zum Porträt Hodanns. NB II, 929.

193 Burkhardt Lindner: »Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe. Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner. Mai 1981«, S. 266.

194 Karl Braun: »Jugendbewegung, Sexualaufklärung, Sozialhygiene. Das Beispiel Max Hodann (1894–1946)«. In: Karl Braun, Felix Linzner, John Khairi-Taraki (Hg.): *Avantgarden der Biopolitik. Jugendbewegung, Lebensreform und Strategien biologischer »Aufrüstung«*. Göttingen 2017, S. 33–60, hier S. 45.

195 Tatsächlich stellte Ernst Haeckel einen frühen und entscheidenden Einfluss für Max Hodann dar. Wilfried Wolff: *Max Hodann (1894–1946). Sozialist und Sexualreformer*. Hamburg 1993, S. 15–16.



Abb. 34 Porträt von Max Hodann.
NB II, 55.

gebuch als Reiseanleitung.¹⁹⁶ Im Roman erfährt der Erzähler in den darauffolgenden Gesprächen mit Hodann nicht nur von dessen Sichtweisen zur Sexualpädagogik, zur politischen Gemengelage und zur Rolle der Kunst, sondern erlebt auch dessen zunehmende Abschottung und Isolation. Sein körperlicher Zerfall wird dabei augenfällig mit der Figur Hölderlins in Verbindung gebracht:

Schlaflos stieg Hodann immer wieder die knarrenden Stufen hinab, zum Nebenraum der Halle, dessen Tisch vollgepackt war mit seinen Papieren, Schreibheften, Büchern, setzte sich dort, eingehüllt in Mantel und Decke, in den schwarzen hölzernen Sessel, dessen Rückenlehne seinen Kopf gewaltig überragte. Arbeitete er nicht an Aufsätzen, Tagebucheintragungen, so las er Hölderlin in diesen Nächten. (PWW 3, I/257)

Die lose Legierung von Hölderlin und Hodann tritt an dieser Stelle als verarbeiteter Stoff auf. In der Folge weitet sich der körperliche Zerfall Hodanns aus: »Nach einem Erstickenanfall, als ich zu ihm hinuntergegangen war, zeigte er mir die Notizen seiner Lektüre« (PWW 3, I/257). Die Notizen erscheinen in dieser Situation als Kon-

196 »Oliva entspricht nicht den Beschreibungen des Rekonvaleszenzheims in Hodanns Tagebuch.« NB II, 301.

trapunkt zu den Papieren der parteipolitischen Direktiven und Arbeitsunterlagen, zwischen denen Hodanns Handschrift zu versinken droht: »Es waren dann noch Papierfetzen zu sehn, hineingeschoben in die Rapporte, Listen, Krankenberichte, nach Friedensfreiwilligen anstatt Kriegsfreiwilligen verlangte seine kleine, säuberlich flüssige Handschrift.« (PWW 3, I/257) In Hodanns Notizen eröffnet sich die an den organisatorischen Parteirichtlinien zweifelnde Position, die »gleich wieder zugedeckt von den Protokollen« auf losen Schriftträgern verbleibt und für welche die »Zeit zu ihrer Ausführung [...] nicht vorhanden« ist (PWW 3, I/258). Diese losen Notizen tauchen außerhalb und neben den administrativen Listen und Berichten auf. Damit orientiert sich Weiss auch an einem Paperwork Hodanns, der an seinen Vorträgen zur Sexualpädagogik einen Zettelkasten nutzte, um anonymisierte Fragen zu schambehafteten Themen zu ermöglichen.¹⁹⁷ Die Überblendung von Hodann und Hölderlin aus den *Notizbüchern* heraus dient als Folie für die Konfliktlinie zwischen bürokratischer Dokumentation und ungebundener Notiz. So hält der Erzähler beim Blick über Hodanns handschriftliche Zettel fest: »Wie aber, fragten seine Worte auf dem zerknitterten Zettel, ließe sich die dazugehörige Neuorientierung und Stabilisierung erreichen.« (PWW 3, I/257)

Mit Hodann und Hölderlin wird die Grenzziehung zwischen Figuren und unterschiedlichen Werken, Rationalem und Irrationalem sowie Notizen und stabilisierter Romanform verhandelt. Die Grenzen des Romans werden im Format des Notizbuchs neu vermessen und die Dynamik der Arbeitsmaterialien und ihr figuratives Potenzial dokumentarisch ausgestaltet. Hodann bildet jedoch nicht nur einen verschwommenen Anfang, sondern auch eine Schlusskadenz für den Roman. »[A]m 27. August mit dem Buch durch« (NB II, 898). So hält es Weiss 1980 in den *Notizbüchern* fest, um einen Tag später zu präzisieren: »[H]eute, Donnerstag den 28. August habe ich die Ästhetik abgeschlossen« (NB II, 926). Weiss gelangt zum Abschluss seines Romans durch eine zirkuläre Komposition, indem er das Ende wieder vor dem Pergamonaltar platziert, jenem Ort, wo die Handlung im ersten Band anhebt. Um diese Komposition zu ermöglichen, streicht er das »Epitaph über Hodanns Leben« aus dem Roman und druckt es in Form »[e]ingefügte[r] Blätter« in den *Notizbüchern* ab.

Das »Epitaph« als verschriftlichte Totenrede¹⁹⁸ thematisiert die letzte Vortragsreise Hodanns durch die Schweiz bis zu seinem Tod im Dezember 1946. Gegenüber Burkhardt Lindner begründet Weiss den Transfer der Sequenz aus dem Roman in die *Notizbücher* mit einem Konflikt der Romanchronologie, die 1945 enden sollte: »[I]ch hätte dann über diesen Schlußpunkt 1945 hinausgehen müssen.«¹⁹⁹ Aus diesem Grund

197 Wolff: *Max Hodann (1894–1946) Sozialist und Sexualreformer*, S. 181.

198 Die antike Tradition des »Epitaph« umfasst sowohl die Grab- und Trauerrede, als auch ein Gedächtnisdenkmal in Form einer Schrifttafel. Vgl. Johanna Dahm: »Epitaph«. In: Jens Ruchatz, Nicolas Pethes (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 144.

199 Weiss spricht im Interview fälschlicherweise von 1947 als Todesjahr Hodanns. Lindner: »Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe. Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner. Mai 1981«, S. 285.

lagert Weiss »mit großem Widerstreben«²⁰⁰ das »Epitaph« aus, womit er die chronologische Eingrenzung des Romans festigt. Einzelne Passagen aus dem »Epitaph« übernimmt Weiss dennoch in den Roman, indem er sie im Konjunktiv Futur wiedergibt und dadurch im antizipierenden Duktus der Schlusspassagen aufgreifen kann.²⁰¹ Das »Epitaph« in den *Notizbüchern* schildert die Entwicklung der verfehlten Einheitsfront, die in der *Ästhetik des Widerstands* auch die verfehlte Einheit von künstlerischer Avantgarde und politischem Widerstand umfasst, aus der Sicht Hodanns. Im November 1918 wird er von Karl Kautsky in die »Parteipolitik« eingeführt und erblickt bereits in dieser Szene – im Streit zwischen Kautsky und Rosa Luxemburg – das Zerbrechen der erhofften Einheit.²⁰² Mit dieser Szene wird nicht nur der Beginn eines Bruches markiert, sondern mit der Figur Rosa Luxemburgs auch die Projektionsfigur für eine utopische, andere Geschichte aufgerufen.²⁰³ Das »Epitaph« parallelisiert den zunehmenden ideologischen Pessimismus und körperlichen Zerfall Hodanns, sein Scheitern in der Befürwortung einer Einheitsfront und seine Diffamierung als Verräter. Seine letzte Vortragsreise durch die Schweiz erscheint als Überzeugungsarbeit eines von der Sache nicht mehr Überzeugten, der mit seiner Vision – in Analogie zu Hölderlin²⁰⁴ – an den gesellschaftlichen und politischen Widerständen scheitert.

Durch das Einfügen des Epitaphs in die *Notizbücher* wird die Figur Hodanns prominent an deren Ende gesetzt. Sein Tod, »halb nackt, in einer Lache aus Schweiß«

200 Ebd.

201 »Ein paar Jahre würde er durchhalten, mittellos, als Arzt längst von den schwedischen Behörden gemordet, sich um Handelsvertretungen bemühen, um die Familie zu ernähren, ruhelos wandern, mit dem Musterkoffer, zusammenbrechen unter dessen Gewicht, sich wiederaufraffen, bis zur frühen Morgenstunde am siebzehnten Dezember Neunzehnhundert Sechszundvierzig, als ihn der Erstickenfalls überkam, als er die Spritze noch einmal füllte, dann aber zurücklegte in den Kasten, in die Knie sank und vornüber fiel, und tot aufgefunden wurde, in einer Lache von Schweiß.« (PWW 3, III/267) In dieser temporalen Konfiguration einer sich auflösenden Vorausschau, die bis zur Teilung Deutschlands vorausgreift, erblickt Burkhardt Lindner eine Ausweitung des Romans bis in das Jahr der Niederschrift 1971. Burkhardt Lindner: »Ich Konjunktiv Futur I oder die Wiederkehr des Exils«. In: Karl-Heinz Götze, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die »Ästhetik des Widerstands« lesen. Über Peter Weiss*. Berlin 1981, S. 85–94, hier S. 91–92.

202 »Schon damals war gewettert worden über die Frage, wen die Schuld an der Spaltung der Partei treffe, Blitze waren aus dem Zwicker des Patriarchen gefahren, das Wort Einheit, das Rosa vorbrachte, stand schon verloren zwischen Sozialdemokratie und Kommunismus« (NB II, 911). Tatsächlich war Hodann durch seine Schulfreundschaft mit Benedikt Kautsky, dem Sohn von Karl Kautsky, erstmals mit theoretischen Einflüssen des Marxismus in Berührung gekommen und Kautsky wurde zu einem entscheidenden Vermittler für ihn. Bei Weiss artikuliert Hodann im Streit zwischen Kautsky und Luxemburg eher Sympathien für die Seite Rosa Luxemburgs. Wolff: *Max Hodann (1894–1946). Sozialist und Sexualreformer*, S. 17–18 u. 143–145.

203 Julia Hell: »Rosa oder die Sehnsucht nach einer Geschichte ohne Stalin. Zur Logik einer vergeschlechtlichten Textproduktion in der *Ästhetik des Widerstands*«. In: Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 6. Opladen 1997, S. 138–163, hier S. 153. Ganz ähnlich stilisiert auch Heiner Müller die Ermordung Karl Liebknechts und Rosa Luxemburgs zur »Enthauptung der KPD« und damit als Zerbrechen jeder Möglichkeit einer eigenständigen deutschen Revolution: »Danach gab es keinen Partner mehr, es gab nur noch Funktionäre« (HMW 10, 392).

204 »Die Welt wird seine Hellsicht / mit Blendung strafen / im Turm: Die Kunst muß allen gehören!« (NB II, 36)

(NB II, 925), verweist gleichzeitig auf den Beginn der *Notizbücher* der 1970er Jahre zurück, an welchem Weiss diese Umstände recherchiert: »Hodann tot auf dem Fußboden im Badezimmer. Er lag in einer Lache aus Speichel und Schweiß.« (NB II, 61) Der pessimistischen Schließung, die mit der Figur Hodanns in den *Notizbüchern* Raum gewinnt, wird im Gegenzug jedoch eine Reflexion über das Notieren und das Notizbuch eingefügt. Während sich sein Gesundheitszustand durch »Keuchhusten« (NB II, 904) zunehmend verschlechtert, er seine bleiernen Glieder mühselig durch die schweizerischen Kantone schleppt und dort den »Geist der Einöde« (NB II, 914) erfährt, gelangt er an die Dorfschule im aargauischen Safenwil, wo er sich nochmals seine Vortragsbemühungen vor Augen hält:

Weil er noch einmal anfangen wolle, sagte er, weil er noch einmal lernen wolle, wie es im Kleinen bestellt sei, weil er, der sich weit und breit ausgelassen habe über Europa, keine Antwort geben könne auf die Frage, was aus diesem Erdteil werden solle, weil er, der für den Internationalismus gekämpft habe, wie ein Blinder sei vor dem Zustand der Welt. Nichts konnte er, dem vor zwei Jahren noch alle Informationen zugänglich gewesen waren, der seinem Auftraggeber jeden Monat einen ausführlichen Rapport abgelegt hatte, über das Land sagen, durch das er vor einer Woche gereist war, nur das Wort Tot hatte er im Zug in sein Notizbuch geschrieben, aber tot war es nur in ihm, draußen, hinter dem Schutt, hatten längst wieder fieberhafte Aktivitäten eingesetzt. (NB II, 915)

Als Totenreise wird hier die letzte Reaktivierung der eigenen politischen Aufklärungsarbeit charakterisiert und ihre Erinnerung als Epitaph gestaltet. Doch wo Hodann in seinem Notizbuch den eigenen Tod antizipiert, hält Weiss in seinen *Notizbüchern* eine alternative Möglichkeit fest: »[E]r schrieb ein Wort ins Notizbuch: Glücklich« (NB II, 897). Die Eintragung, flankiert von »[f]ast ununterbrochenen Todesvorstellungen« (NB II, 896), sticht heraus, weil sie ebenfalls nachträglich von Weiss in seine *Notizbücher* eingefügt wurde. In dieser Ambivalenz, in welcher das Notizbuch als Möglichkeitsraum zwischen Glück und Tragik aufscheint, soll noch das Verstummen Hodanns zur Sprache kommen. Auf diese Weise zeichnen die *Notizbücher* nicht eine lineare oder plangemäße Ausarbeitung des Romans nach, sondern dokumentieren die eigensinnigen Querverbindungen und losen Anschlüsse, aber auch die ungenutzten Alternativen, Enden und das Nachleben der eigenen Arbeitsmaterialien und ihrer Figuren.

2.2 Durcharbeiten der Künste

Die erzählerische Eigendynamik von Weiss' Arbeitsmaterialien gewinnt nicht nur in der Dokumentation der *Notizbücher*, sondern auch im Verlauf der Romanhandlung zunehmend an Bedeutung. In der Vielfalt und Anzahl von Kunstwerken, die in der *Ästhetik des Widerstands* eine Thematisierung erfahren, tritt nicht einzig das Werk selbst, sondern der künstlerische Arbeitsprozess in den Fokus der Deutung. Die pro-

minent in den Titel eingearbeitete Konstellation von Politik und Kunst vollzieht sich in der *Ästhetik des Widerstands* im Blick auf Arbeitsweisen, ihre Widerstände sowie ihre Überlieferung. So wird, als Weiss sich in seinem 27. Notizbuch auf den Titel der *Ästhetik des Widerstands* festlegt, dieser Entscheid direkt von Überlegungen zum Verhältnis von Arbeit und Kunst begleitet:

Kunst entsteht aus paradoxalen Situationen, aus Konflikten – harmonische Kunst von oben bestimmt gegen das Wesen der Kunst gerichtet

Die Künstler waren zuerst Handwerker

Werden die Widersprüche weggeschnitten bleibt von Kunst nur noch Hülle übrig
(NB II, 219)

Kunstwerke sind zuallererst Handwerke, deren Arbeitsspuren und Techniken sich als widersprüchliche Materialität, nicht als geordnete Hülle, erhalten. Die Bedeutungsebenen eines Werks sind in dessen Erarbeitung geerdet. Sigmund Freud hat den Umgang mit tiefenpsychologischen Widerständen nicht durch ein bloßes Benennen und Kategorisieren, sondern durch ein Erinnern und Wiederholen im Akt des Durcharbeitens charakterisiert.²⁰⁵ In der *Ästhetik des Widerstands* wird der Blick auf Kunstwerke entlang einer Erinnerung und Deutung existenzieller, psychologischer und ästhetischer Widerstände im Horizont politischer Dynamiken durchgearbeitet. Die Ausdeutung eines Kunstwerks und seines Nachlebens findet im Spiegel seiner geschichtlichen Gewordenheit statt und rückt den Akt seiner Entstehung als Arbeitsprozess prominent in den Vordergrund. So wird in der *Ästhetik des Widerstands* die politische Widerstandsfähigkeit von Kunst nicht selten als Widerstandsmoment des künstlerischen Arbeitsprozesses selbst aufgefasst.²⁰⁶

Am 23. Juni 1972, nachdem Weiss damit begonnen hat, Gespräche mit den Zeitzeugen des antifaschistischen Widerstands – u. a. mit Charlotte Bischoff und Karl Mewis – in Berlin zu führen, besucht er den dortigen »Pergamon-Altar« (NB II, 103). Am Vortag hatte er – in der für Weiss üblicherweise Titeln vorbehaltenen Großschreibung – das Romanprojekt erstmals als »DER WIDERSTAND« (NB II, 103) benannt. Die aus der kleinasiatischen Stadt Pergamon stammende Tempelanlage, datiert auf das 2. Jahrhundert v. Chr., stellt die Gründungsmythologie der Stadt durch Telephos dar. Doch wie bereits die Eintragung als »Gigantenfries« (NB II, 103) bei Weiss verrät, ist es vor allem die den Sockel schmückende Darstellung des Kampfes der Titanen gegen die aufbegehrenden griechischen Götter, die sein Auge anzieht.

205 Sigmund Freud: »Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II)«. In: Freud, Sigmund: *Schriften zur Behandlungstechnik*. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey (†). Frankfurt a. M. 1975, S. 205–215, hier S. 215; Christiane Weller: »The Transference to Work – The Concept of ›Work‹ in Psychoanalysis«. In: Franz-Josef Deiters u. a. (Hg.): *Narrative der Arbeit – Narratives of Work*. Freiburg im Breisgau 2009, S. 119–132, hier S. 120–122; Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Übers. von Emma Moersch. Frankfurt a. M. 1972, S. 123–125.

206 Vgl. Max Reithmann: »Das Subjekt am Ort der Geschichte«. In: Michael Hofmann, Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 14. St. Ingbert 2005, S. 139–156.

Seine ersten Eindrücke, »notiert in den Museums-Katalog«, zeigen sich bereits in dieses Schauspiel vertieft und die Szenerie verdichtet sich als »ein einziges fürchterliches Morden« (NB II, 104).

Diese Eintragung überträgt Weiss aus dem Museumskatalog in seine *Notizbücher*. Auffällig an der aus dem Katalog in die *Notizbücher* übernommenen Eintragung ist die Abwesenheit mythologischer Namen. So treten Jagdhunde, Schlangen, Löwen, Leiber, Pferde, Ochsen, Reiter, Krieger, Meeresungetüme und Fischmäuler auf, aber die gesamte Beschreibung verbleibt in der Präsenz eines ersten Anblicks ohne mythologische Hintergründe (NB II, 104). Möglicherweise hat Weiss tatsächlich seinen ersten, sinnlichen, noch von keinerlei Hintergrundwissen geprägten Eindruck des Frieses festgehalten. Bei der Lektüre des Katalogtextes unterstreicht er sodann die Formulierung: »Ein erbittertes, von leidenschaftlicher Erregung erfülltes Ringen«,²⁰⁷ und setzt daneben die Jahresangabe 1937, jenes Jahr, mit dem die *Ästhetik des Widerstands* einsetzt. Dieses »Ringen« taucht in den folgenden Entwürfen motivisch auf und wird noch im Einsatz der Endfassung prominent als Dynamisierung der in Stein erstarrten Figurengruppe eingesetzt: »Ein riesiges Ringen, auftauchend aus der grauen Wand, sich erinnernd an seine Vollendung, zurücksinkend zur Formlosigkeit.« (PWW 3, I/7) In seinen *Notizbüchern* hält Weiss hierzu einen Entwurf fest, der bereits die Grunddynamik des Frieses und seine Figuren in einer Bewegung zwischen konservierter, fester, steiniger Materialität und auflösender Formlosigkeit – zwischen Werden und Vergehen – als einen Akt des Ringens artikuliert:

Die Fragmente der Körper, von der Zeit zerlegt, der Fries der Gestalten zerbrochen, abgeschliffen, in ihrem Ende wieder zu einem Anfang werdend, wieder entstehend aus dem Fluß der Zeit, einen Anfang suchend, aus Bruchstücken, auftauchend hier und da aus dem Stein, einen Arm reckend, einen Fuß vorstemmend, aus dem Gestaltlosen aufsteigend.

Ende, Bruchstücke übriggeblieben, Köpfe, Leiber, Gewänder mit stürmischem Faltenwurf, Pferde, Bestien andeutungsweise sich erhebend aus dem Grau, wieder zu etwas werdend.

Diese zerschlagenen Gesichter, diese Flügel, diese mächtigen Hände, dieser steinerne Blick, diese aufgerißnen Münder, dieses maskenhafte Starren aus dem erstarrten Ringen.

Sie handeln in höherem Auftrag, träumend, verschlungen in einen gemeinsamen Alptraum

das gewaltige Löwenmaul in die Hüfte des Kriegers verbissen –
ein furchtbares Dröhnen –

stumm – eine wahnsinnige Bewegung – reglos – erschauernd, wartend, harrend
(NB II, 104–105; NBKG, 4628–4629)

207 Akademie der Künste, Berlin, Peter-Weiss-Archiv, Sign. 5337.

Weiss spart noch immer die konkrete Benennung der Figuren und des Handlungsrahmens aus und unterstreicht stattdessen die überlieferte Materialität des »von der Zeit zerlegt[en]« Frieses. Die Präsenz wird durch eine Reflexion über die materielle Einprägung der Zeit in die Figurenkomposition untermauert. Vergehen und Werden der Figuren sowie die Beschädigungen am Fries sind Teil seiner Geschichte. Weiss fügt bereits in diesem Entwurf der Bildbeschreibung des Frieses die Umstände des Museumskontexts an, wenn »die hallenden Stimmen der umhergehenden Menschen« (NB II, 105) den Titankampf umspielen.

Der Pergamonfries wird zu einem Arbeitsmaterial, das sich Weiss über den eigenen Besuch und die Notizen im Katalog stückweise erschließt und zwischen sinnlichem Eindruck und Katalogtext, Notizbuch und Roman, Durcharbeitungsprozesse in Gang setzt. Dabei sucht Weiss nach Anschlüssen, um die kraftvolle Bildsprache, die er bereits in den ersten Entwürfen anstrebt, mit Ideen der Widerstandsthematik zu verknüpfen. Den in der Folge gefertigten Übergang erarbeitet sich Weiss nicht nur in der Lektüre des Begleittextes im Katalog, sondern auch entlang der darin aufgeführten Darstellung des Frieses, in welcher die Komposition separiert, und die jeweiligen mythologischen Figuren identifiziert werden. Die Zerlegung des Frieses in distinkte Elemente samt Zuordnung der mythologischen Figuren verkittet Weiss durch Annotationen und eine eigene Nummerierung in eine neue Anordnung (Abb. 35). Die erste Nennung im Roman gebührt der im Katalog mit der Nummer Eins annotierten Erdgöttin Ge, von der aus Weiss zu deren Sohn Alkyonus überleitet (PWW 3, I/9–10). Nach Ausführungen zu Athena und Nyx, Zeus, Eos, Helios zielt er abschließend auf Herakles, der im Roman wiederholt als zentrale Reflexionsfigur des Widerstands herbeigezogen wird. Die katalogisierende Separierung der Frieselemente nutzt Weiss also zunächst zur Konfiguration eines eigenen Erzählbogens.

Doch im Oktober 1972 hadert Weiss mit der sich abzeichnenden Form des Romans. Nicht zuletzt unterzieht er die eigene Friesbeschreibung einer Überarbeitung (NB II, 172) und bemerkt in diesem Zuge: »Der Marmor wirkt stumpf in dem grauen Saal. Benötigt das Licht der westasiatischen Künste. Dort lebte der Stein. Jetzt ein Grabmal.« (NB II, 173) Die entscheidende Veränderung tritt direkt daran anschließend in einer Eintragung auf, welche dem verstummten Grabmal ein Nachleben im Roman eröffnet: »Coppi legte seine große knöcherne Hand an den Sims des Relieffes« (NB II, 173). Der Widerstandskämpfer Hans Coppi legt seine Hand auf den Fries. Noch in der finalen Fassung der Szene findet sich diese Verbindung von Altargeschehen und politischem Widerstand entlang der Figur Hans Coppis und seiner Hand. Aus dem Fries heraus sind es zunächst die Hände der Ge, dieser »Dämonin der Erde«, die, »den losgerissnen Klumpen der einen Hand suchend erhoben, die andre Hand um Einhalt bittend«, aus der Steinkante herausragt und den Rahmen des Frieses überschreitet (PWW 3, I/8). Eine erste Grundlage dieser Idee entwirft Weiss bereits im Katalog, als er am Rande des Katalogtextes die emporgestreckten Hände als entscheidendes Charakteristikum der Ge festhält.²⁰⁸ Im Roman treffen ihre Hände nun auf die »lang-

208 Akademie der Künste, Berlin, Peter-Weiss-Archiv, Sign. 5337.



gliedrigen[n], knotige[n] Finger«, die sich »unterhalb des Simses entlang [bewegen]« und nach »verwischten Spuren eingeritzter Buchstaben« suchen. Es ist eine zunächst noch apersonale Hand, die über die Verlängerung der Hände Ges den Fries sodann auf »Coppis Gesicht, mit kurzsichtigen Augen hinter der Brille mit dünnem Stahlrand« hin überschreitet. Diese schrittweise »Handreichung« der Materialien vollzieht Weiss in der Entwicklung einer Figurenkonstellation von Ge und Coppi, die in den *Notizbüchern* dadurch unterstrichen wird, dass die Porträts der Widerstandskämpfer um Porträts der Friesfiguren erweitert werden (Abb. 36 a u. b).

Die *Notizbücher* dokumentieren diese Durcharbeitung des Frieses hin zum anschlussfähigen Arbeitsmaterial. Die Beschreibung des Altars geht vom stillgestellten, namenlosen Artefakt aus, um es in eine narrative Bewegung – vom Akt der notierenden Beschreibung zur Entzifferung, Deutung und Komposition – überzuleiten. Der Roman reflektiert dieses Durcharbeiten. Er erhält den Bogen der Friesschilderung

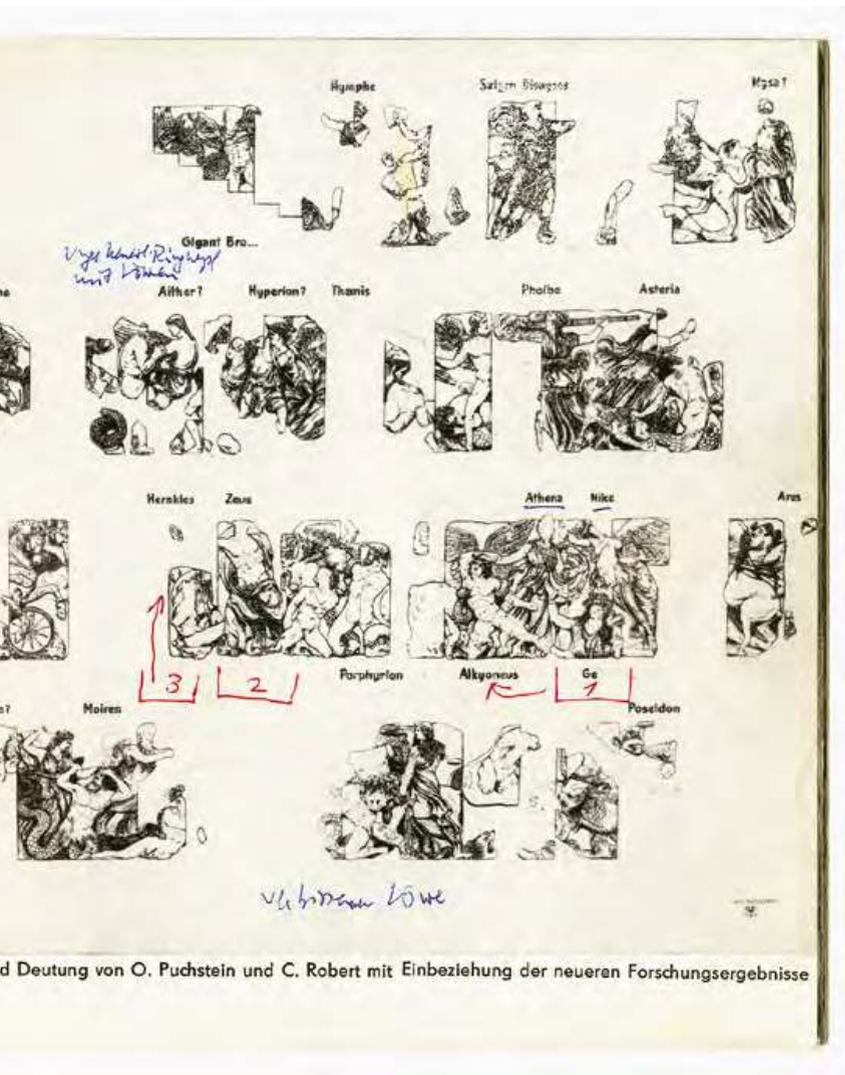


Abb. 35 Katalogseite des Pergamonmuseums mit Notizen und Eintragungen. Akademie der Künste, Berlin, Peter-Weiss-Archiv, Sign. 5337.

in medias res über das erste Auftauchen der Romanfiguren Hans Coppi und Horst Heilmann, welche mit der Entzifferung und Deutung der Figuren anheben (PWW 3, I/8). Diese Szene, in welcher die Bedeutungsschichten des Frieses diskutiert werden, bildet den ersten großen Erzählblock des Romans. Dieser Vorgang dominiert auch nach dem Verlassen des Museums die Debatten der Freunde, wie Weiss bereits in einer ersten konzeptionellen Überlegung festhält: »Auf dem Weg durch die Stadt Coppis wissenschaftliche Ausdeutung des Frieses.« (NB II, 115)²⁰⁹ Der Kampf der Titanen wird in den Augen der jungen Betrachter zum Paradigma ihrer eigenen politischen Kämpfe und zur mythischen Gesamtschau einer Geschichte von Unterdrückern und Unterdrückten. Den Gesprächen, die sich daraus entspinnen, fügt jedoch die Mutter

209 Die historischen Umstände des Frieses wie auch der Stadtgeschichte Pergamons hält Weiss in einem unnummerierten Notizbuch fest, das er erst Ende 1973 anlegt (NBKG, 5870–5900).



Abb. 36 a u. b Fotografien von Hans Coppi und der Erdgöttin Ge. NB II, 68 u. 113.

von Hans Coppi später ergänzend die Hintergründe und »Nachgeschichte des Altars« (PWW 3, I/13) hinzu. In dieser »Kulturarbeit« (PWW 3, I/59) wird die Auslegeordnung des antiken Artefakts von seiner Entstehung in Pergamon und bis zu seinem Nachleben in den Berliner Museumshallen skizziert. Daraus resultiert die Forderung Heilmanns, »daß Werke wie jene, die aus Pergamon stammen, immer wieder neu ausgelegt werden müßten« (PWW 3, I/53). Der Fries etabliert damit im Roman zwei grundlegende Betrachtungsebenen: die Versenkung in die augenblicksgebundene Wahrnehmung und die auf Recherchen aufbauende Ausdeutung vom Entstehen und Nachleben eines Werkes.

Die akzentuierte Materialität des Frieses, die bis in veranschlagte Betrachtungsweise durchdringt,²¹⁰ folgt an dieser Stelle auch einem Blick auf die daraus entstehende narrative Form. Wenn Stephan Meyer in der prominenten Positionierung des Frieses als Rahmung der gesamten *Ästhetik des Widerstands* das Erzählverfahren der wuchtigen Textblöcke gespiegelt sieht, so gilt es zu bemerken, dass diese Blöcke zu-

²¹⁰ Klaus Müller-Richter erblickt in der Ekphrasis des Pergamon-Frieses ein »Modell der körperlichen Lektüre«, das für den Roman prägend bleibt. Klaus Müller-Richter: »Ekphrasis als politische Hermeneutik des Körperlichen«. In: Yannick Müllender, Jürgen Schutte, Ulrike Weymann (Hg.): *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*. Frankfurt a. M./Berlin/Bern 2007, S. 135–148, hier S. 140.

nächst als einzeln notierte »Bruchstücke« im Katalog Form gewinnen.²¹¹ Das darin sich formierende Ein- und Umschreiben der Frieselemente in die Konstruktion des Romans bedarf einer Verdichtung der Einzelteile und Einpassung in den Erzählfluss.²¹² So werden in der romaninternen Deutung des Frieses dessen Fragmentierung und Schäden nicht als Leerstellen, sondern als Bestandteile seiner historisch gewachsenen Bedeutung gelesen.²¹³ Die Schäden des Altars bilden deformierte Körper und die Abwesenheit des Herakles, der aus dem Bild herausgebrochen ist, wird zu einer den gesamten Roman umspannenden Allegorese von Befreiung und Unterdrückung.²¹⁴ Die Skalierung der Friesbetrachtung zwischen phänomenaler Einsenkung und übergreifender thematischer Verarbeitung wird im weiteren Verlauf der Handlung an etlichen Kunstwerken aufgegriffen. Einen Höhepunkt findet sie in der Betrachtung von Pablo Picassos *Guernica*, bei welcher die Frage der Dokumentation ins Zentrum rückt.

Nachdem sich der Erzähler den Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg angeschlossen hat, erfährt er in der Krankenstation von Denia von der zunehmenden Auflösung der Brigaden und der heraufziehenden Niederlage gegen die Truppen des Franco-Regimes, die in der Ebroschlacht wenig später bittere Realität werden sollte. In Spanien werden ihm zudem die tiefgreifenden Verwerfungen innerhalb der Widerstandsbewegungen – gespalten in politische Vorstellungen von Anarchismus und Kommunismus – deutlich.²¹⁵ Als die Widerstandskämpfenden sich auf dem Rückzug nach Valencia einfinden, »jegliche Funktion verloren« haben und »nicht mehr gebraucht werden«, begegnet dem Erzähler der Brigadier Ayschmann, der »unterm Arm [...] einige Hefte und Bücher« trägt, die er in einem »Antiquariat in der Calle Castellon« erstanden hat (PWW 3, I/331). »Er zog mich mit sich, wollte mir die Abbildungen zeigen« und so suchen die beiden einen »Apfelsinenwald« auf, wo Ayschmann aus seinen Unterlagen die Zeitschrift »Cahier d'Art [aufschlägt], in der die Reproduktion der verschiedenen Entwicklungsstufen des Bilds Guernica, bis

211 Stephan Meyer: *Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' »Die Ästhetik des Widerstands«*. Tübingen 1989, S. 15–23.

212 Genia Schulz spricht bezüglich der im Romanverlauf zunehmenden auftauchenden Listen auch von »Weiss' Stil der Registratur, des Administrativen, des Katalogs, der affektlosstatuarischen Sprache«. Genia Schulz: »Die Ästhetik des Widerstands«. *Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman*. Stuttgart 1986, S. 106.

213 Wolfgang Schindler: »Der Große Fries des Pergamonaltars – Peter Weiss' Deutungen in der Sicht des Klassischen Archäologen«. In: Norbert Krenzlin (Hg.): »Ästhetik des Widerstands«. *Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss*. Berlin 1987, S. 31–45, hier S. 32 u. 35–36.

214 Vgl. Harry Timmermann: »Vom Helden zum Heiligen. Überlegungen zu einigen Funktionen des Herakles-Mythos in der »Ästhetik des Widerstands««. In: Jürgen Garbers u. a. (Hg.): *Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*. Jena 1990, S. 258–271.

215 »Die Errichtung der sozialistischen Einheitsfront scheiterte am Gegensatz zwischen dem kommunistischen und dem anarchistischen Prinzip. Der Gedanke des strengen Parteaufbaus ließ sich nicht mit der freiheitlichen Improvisation verbinden.« (PWW 3, I/233) Die Kritik an der patriarchalen und reaktionären Parteilinie wird durch die Figur Marcauers geäußert, während die Figur Nordahl Griegs die parteilichen Direktiven wie auch die Moskauer Prozesse verteidigt (PWW 3, I/292–297).



Abb. 37 Entwurfsskizzen Picassos für *Guernica*. Abgebildet in: Christian Zevros: »Histoire d'un tableau«. In: *Cahiers d'Art*, 4/5 (1937) S. 105–111, hier S. 106.

zur fertigen Form, und die Vorstudien, enthalten waren« (PWW 3, I/332). Mit Ayschmann, der vier Jahre älter als der Erzähler ist und als Sohn jüdischer, bürgerlich gebildeter Emigranten aus London stammt, hatte der Erzähler bereits bei der gemeinsamen Ankunft in Barcelona die Sagrada Família betrachtet und über die Machart eines Kunstwerkes reflektiert, das einzig als »Bruckstück« oder »Ruine« erhalten werden könnte (PWW 3, I/197). Dieses Motiv aus den Anfängen der noch von Hoffnung gezeichneten Spanienepisode findet seine Fortführung im Zeichen des Rückzugs der Brigadisten. Die beiden Kämpfer ziehen sich in eine ebenso verzweifelte wie bukolische Isolation zurück. Inmitten von Schafherden beugen sie sich gemeinsam über das Kunstmagazin *Cahier d'Art*, wo ihre Blicke Picassos *Guernica* zu deuten beginnen.

Was den beiden Brigadisten in Abwesenheit des tatsächlichen Ölgemäldes und seiner riesigen Ausmaße (349 × 777 cm) entgeht, wird im kleinen Abdruck des Magazins (Abb. 37) mit den Fotografien der ersten Entwürfe und Skizzen, die »andeutungsweise die ersten Züge des Bildes« (PWW 3, I/333) erkennen lassen, durch eine Lesbarkeit der Vorstufen aufgewogen:

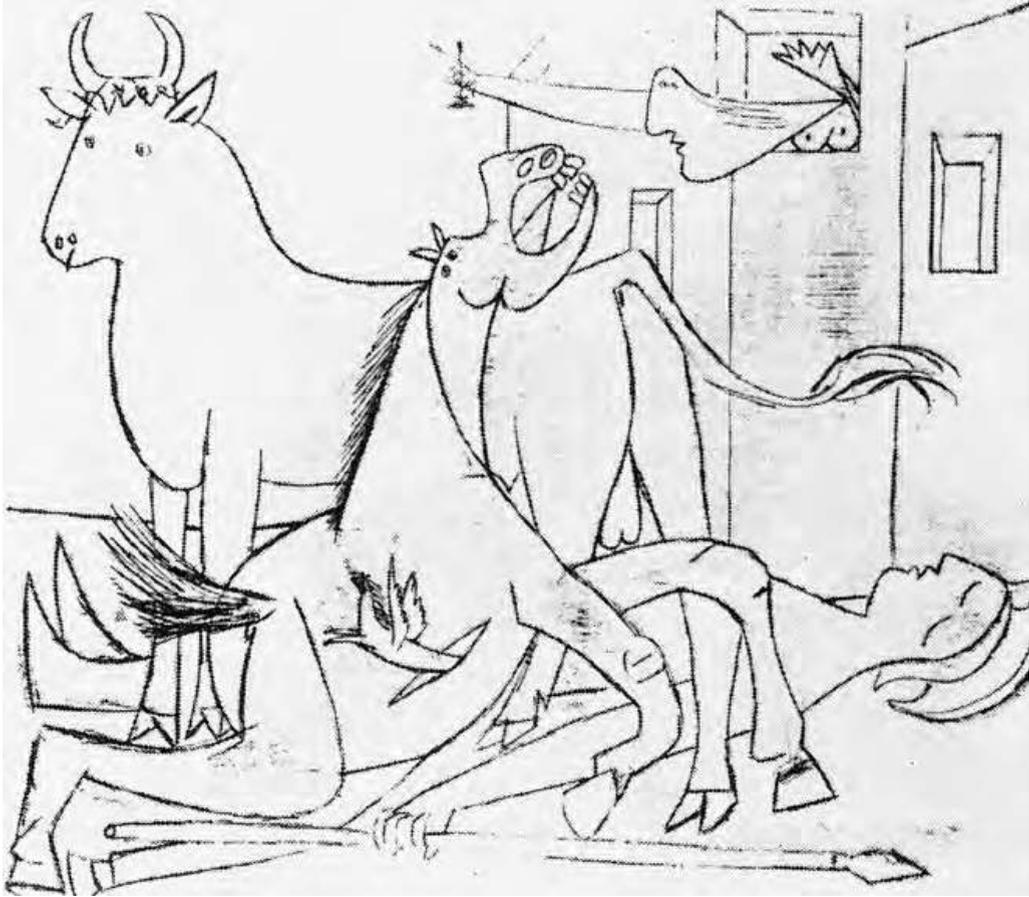


Abb. 38 Zeichnung von Picasso, die Weiss aus den *Cahiers d'Art* übernimmt und in seine *Notizbücher* einfügt. NB II, 127.

Die Skizzen in der Zeitschrift, die Zeichnungen, die ersten Fassungen des Bildes gaben zu erkennen, daß der Stier und die vorschnellende Hand mit dem Notlicht von Anfang an die Vision überragten, und da der Stier immer menschlicher wurde und das Pferd immer bestienhafter, meinten wir im Taurus die Dauerhaftigkeit des spanischen Volks dargestellt zu sehn, und im engäugigen, starr schaffierten Hengst, den verhaßten, vom Faschismus aufgezwungenen Krieg. (PWW 3, I/334)

In seine *Notizbücher* hat Weiss eine Abbildung dieser Zeichnungen eingefügt (Abb. 38) und hält in einer nicht abgedruckten Eintragung fest, wie darin »das Pferd oder die überwältigte Medusa den Pegasus gebärend, aus der riesigen Wunde« (NBKG, 5505), dargestellt sei. Erblicken lässt sich in diesem Entwurf nicht nur die Grundkonstellation des in der linken Bildhälfte platzierten Stieres, des von Schmerzen durchdrungenen Pferdes und der darüber platzierten Lichtquelle in Form einer Öllampe – Elemente, die bis in die finale Version von *Guernica* mit Änderungen weitergeführt werden –, sondern auch das Verschwinden des aus der Wunde heraustretenden, geflügelten Pferdes, welches die Brigadisten als Pegasus identifizieren:

Denn da entfloß einmal der in den Pferdeleib geschlagenen Wunde ein kleines geflügeltes Roß, das dann wiederzufinden war, zierlich sitzend auf dem gezähmten gesattelten Bullen. In der gemalten Fassung war es nicht vorhanden, oder zur Taube transformiert, so übergroß, fast störend aber war die schwarze rhombische Wunde, daß die Aufmerksamkeit immer wieder darauf gelenkt wurde. Mit solchem Loch im Rumpf konnte das Tier sich eigentlich gar nicht mehr aufrecht halten, die Seele mußte ihm schon entwichen sein. An die eindringlichen Zeichnungen des Pegasus denkend, fragten wir uns, ob nicht grade durch das Fehlende, durch die erschreckende Aushöhlung, auf ein Hauptmotiv des Gemäldes hingewiesen werden sollte. (PWW 3, I/334)

Die Werkgenese und ihre Dokumentation eröffnen an dieser Stelle die Lesbarkeit einer Leerstelle. In der durch die Wunde formgewinnenden ›Aushöhlung‹ des Bildes wird das finale Gemälde als eine Realisierung betrachtet, welche durch das Nachleben der Arbeitsmaterialien und ihrer anderen, nicht ausgeführten Darstellungsmöglichkeiten erst an Sinnhaftigkeit gewinnt. Die »Oberfläche des Bildes« wird von den »Erinnerungsspuren« der Arbeitsmaterialien und der Leerstelle des Pegasus durchdrungen.²¹⁶

Die beiden Widerstandskämpfer setzen im Roman ihre Lektüre des Bildes dahingehend fort, Picassos *Minotauromachie* als »Brunnen, aus dem das Guernicabild gestiegen« (PWW 3, I/336–337) sei, zu deuten und in Form von »Parallelbilder[n]«²¹⁷ einander gegenüberzustellen. Diese Verweise schöpfen sich aus der Dokumentation des Arbeitsprozesses, die schlussendlich als Teil des Werkes aufgefasst wird und mit der Notiz parallelisiert wird: »Jedes der Werke Picassos war als Bestandteil einer Vielfalt zu verstehen, deren Summe auch die flüchtigste Notiz einbezog.« (PWW 3, I/335)

Diese Betrachtungsweise reflektiert die Poetik der *Notizbücher* und ihrer Dokumentation. Es ist die Gewichtung des Flüchtigen, des unbewusst Mitgeführten oder Verworfenen, welche die beiden Interpreten innerhalb des Romans in ihrem eigenen Vorgehen bestärkt:

Doch daß der Pegasus, unsichtbar, in das Bild gehörte, bestätigte sich, als wir einen Ausspruch Picassos fanden, der keinen Zweifel ließ an seiner Arbeitsweise, bei der nichts, keine Vorstudie, als verloren, als verworfen angesehen wurde. [...] Er setzte den Kampf um die Wahrheit in der Kunst der Auflehnung gegen die Demagogie gleich, für ihn war die künstlerische Arbeit untrennbar von der sozialen und politischen Realität. (PWW 3, I/335)

Die Trennung von Kunst und Politik wird an dieser Stelle nicht über direkte Referenz oder Agitation, sondern über eine Arbeitsweise und Dokumentation der verstreuten Arbeitsmaterialien aufgelöst.

²¹⁶ Reithmann: »Das Subjekt am Ort der Geschichte«, S. 141 u. 148.

²¹⁷ Hofmann: *Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise*, S. 66.

Bei einem ähnlichen Blick in die *Cahiers d'Art* entdeckt Bertolt Brecht im Juni 1940, während er sich im finnischen Exil aufhält, die Darstellung »alle[r] phasen« des Werkprozesses von *Guernica*, die einen »starken Eindruck« bei ihm hinterlassen, in dem die eigenartige Mischung »interessante[r] romantische[r] v-effekte« bei einer gleichzeitig »klassizistische[n] Form« dominiert (BFA 26, 393). Auf diese Weise importiert er seine eigene Terminologie in das Bild, während der Erzähler in der *Ästhetik des Widerstands* eine andere Lektion davonträgt. Gerade das Aufbrechen der »statische[n] Anordnung« und der »geschlossenen Aspekt[e]« wird sinnbildlich für eine Betrachtungsweise von Kunst, die ein aktives Aneignen bedingt:

Indem das Bild uns aufforderte, den ersten Eindruck nur als Anlaß zu benutzen, das Gegebene auseinanderzunehmen und von verschiedenen Richtungen her zu überprüfen, es dann aufs neue zusammzusetzen und es sich somit anzueignen, bestätigte sich die Regel, die ich von frühesten künstlerischen Untersuchungen kannte. (PWW 3, I/336)

In den Widerständen des Arbeitsprozesses und seinen Leerstellen suchen die beiden Brigadisten nach »Wegzeichen im Gewirr der historischen Linien« (PWW 3, I/341) ihrer Zeit und reflektieren derart den Stellenwert von Entwürfen und Notizen im Horizont einer politischen Auffassung von Kunst als Arbeit und Durcharbeiten.

2.3 Die Arbeit des Notierens

Weiss hat dem Format des Notizbuchs nicht erst mit der Publikation seiner *Notizbücher* besondere Aufmerksamkeit geschenkt, sondern bereits während der langjährigen Arbeit am Roman die soziale wie ästhetische Einbettung dieses Formats bedacht. Am 8. November 1978, während er sich an den abschließenden Band der Romantrilogie macht, resümiert er anlässlich seines Geburtstags den Stand der Arbeit:

So beginnt mein neues Lebensjahr voller Ungewißheit über den Werdegang der beiden grauen Bände, die von vielen als häßlich empfunden werden, u die ich, grade ihrer Einfachheit, ja Ärmlichkeit wegen – ihres Charakters von Arbeitsheften – schön finde, u auch mit der langsamen Hinwendung zum Einstieg in den Epilog, der zu einer Hades-Wanderung werden wird. (NB II, 761)

Das Format der *Ästhetik des Widerstands* sticht hervor: graue Bände, die ihrer Einfachheit wegen schön sind; Arbeitshefte, die in ihrem monumentalen Tableau und ihrem blockartigen Schriftsatz gleichzeitig bescheiden wirken.²¹⁸ Die Terminologie der Arbeitshefte und des gräulichen Umschlags verweist auf Bertolt Brechts *Versuche*, die im Untertitel als *Hefte* ausgewiesen werden und für deren gräuliches Format Weiss

218 Vgl. Cohen: *Versuche über Weiss' »Ästhetik des Widerstands«*, S. 27–31.

bereits zuvor gegenüber Unselde lobende Worte gefunden hatte.²¹⁹ Ebenso präsent ist in dieser Begrifflichkeit des Arbeitshefts das Verhältnis von Arbeit, Dokumentation und Format, welches für die Konstellation von Notizbuch und Roman eine entscheidende Rolle einnimmt. Mit der Praxis des Notierens wird auf ganz grundsätzliche Weise das Verhältnis von Schreiben und Arbeiten, von Arbeiter und Schriftsteller in der *Ästhetik des Widerstands* reflektiert. Denn die Überblendung des proletarischen Erzählers und des arbeitenden Schriftstellers findet ihre engste Verfassung in den *Notizbüchern*.²²⁰

Noch vor deren Publikation hat Weiss bereits 1975 mit der umstrittenen Formulierung einer »Wunschbiographie«²²¹ die Rezeptionsbahnen seines Romans entscheidend vorgespurt, nur um sich von dieser interpretatorischen Anleitung später wieder zu distanzieren.²²² Diese Formulierung wurde auch von philologischer Seite zur Genüge kritisiert.²²³ Jedoch, wie ein Interview mit der schwedischen Journalistin Disa Håstad Ende 1972 verrät, war der Erzähler für Weiss zunächst als namenlose Projektionsfläche für alternative Biographeme angelegt: »Gut, ich habe einen bürgerlichen Hintergrund und leider keinen proletarischen, aber ich bin davon nicht beeinflusst worden. Warum sage ich eigentlich ›leider‹, das nehme ich zurück. Ich habe mich nie an bürgerlichen Maßstäben orientiert, und meine Arbeit war immer auch eine politische.«²²⁴ Nun hat Weiss bereits in seinem Frühwerk autobiografische Gestaltungsfreiräume für sich beansprucht,²²⁵ aber die hier formulierte Zurücknahme durch das eingeschobene ›leider‹ signalisiert den entscheidenden Bruch zwischen Wunsch und Wirklichkeit, nur um sodann Arbeit als politischen wie ästhetischen Begriff einer anti-bürgerlichen Haltung ins Zentrum zu rücken. Noch im Epitaph zu Max Hodann wird von dessen »Wunsch, der Arbeiterbewegung anzugehören« (NB II, 909), berichtet. Entscheidend ist folglich diese Dimension des Wunsches, die bis zum Abschluss der Romantrilogie und der

219 Während der Publikationsvorbereitung für *Die Ermittlung* im Mai 1965 schreibt Weiss an Unselde: »Man sollte sie so einfach wie möglich drucken. [...] Aber vielleicht kann man eine billige Ausgabe machen – mein alter Traum: Brechts graue geheftete ›Versuche‹.« Unselde/Weiss: *Der Briefwechsel*, S. 463. Vgl. zum Verhältnis der *Versuche* zur *Ästhetik des Widerstands* auch: Jost Hermand: »Der Über-Vater. Brecht in der ›Ästhetik des Widerstands‹«. In: Werner Hecht (Hg.): *Brecht 83. Brecht und Marxismus. Dokumentation. Protokoll der Brecht-Tage 1983, 9.–11. Februar*. Berlin 1983, S. 190–202, hier S. 199–201.

220 Schulz: »*Die Ästhetik des Widerstands*«. *Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman*, S. 30.

221 Rolf Michaelis: »Es ist eine Wunschbiographie«. Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M. 1986, S. 216–223, hier S. 217.

222 Ruth: »Für den arbeitenden Menschen kann nichts zu schwer sein.« Interview mit Peter Weiss«, S. 231.

223 Ursula Heukenkamp: »Angelus novus oder der Erzähler in der *Ästhetik des Widerstands*«. In: Norbert Krenzlin (Hg.): »*Ästhetik des Widerstands*«. *Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss*. Berlin 1987, S. 100–121, hier S. 100; Lindner: »Ich Konjunktiv Futur I oder die Wiederkehr des Exils«, S. 87.

224 Disa Håstad: »*Hölderlin* beginnt mit Marats Tod. Gespräch mit Peter Weiss«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M. 1986, S. 192–201, hier S. 192.

225 Vgl. Beat Mazenauer: »Konstruktion und Wirklichkeit. Anmerkungen zur autobiographischen Wahrhaftigkeit bei Peter Weiss«. In: Rainer Koch u. a. (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 2. Wiesbaden 1993, S. 41–50.

Publikation der *Notizbücher* thematisch präsent bleibt und ihre Dynamisierung nicht bloß in der von Weiss betriebenen Vermischung der eigenen Biografie mit seinen Romanfiguren erfährt, sondern vor allem im Notizbuch ausgehandelt wird.²²⁶

Ich widme mich zunächst einer eher unscheinbaren Szene innerhalb des Romans. Im letzten Band der *Ästhetik des Widerstands* findet ein Gespräch zwischen Hodann und dem Erzähler statt, in welchem die Position des Letzteren dargelegt wird. Er erzählt von seiner Bemühung, Schreiben und Arbeiten miteinander zu koordinieren. Dabei kristallisiert sich in den kritischen Nachfragen Hodanns die beinahe unüberwindbare Segregation beider Bereiche für den Erzähler heraus, die sich im Fluchtpunkt des Notizbuchs entzünden:

Er hatte recht, in der Fabrik griff ich nur verstohlen zum Notizbuch, das ich bei mir trug, und wenn wir während der Pause, mit unsern Thermosflaschen, unsern Blechbüchsen, am Rand des Waschkessels saßen, im stechenden Geruch der Säure, darauf verzichteten, zur Kantine im obersten Stock des Hofgebäudes hinter der Rampe zu gehn, weil uns dies fünf Minuten gekostet hätte, wäre mir das Eintragen von Stichworten überheblich oder wie etwas Anrühiges vorgekommen. Dabei hatte ich mich doch seit jeher darum bemüht, keinen Bruch entstehen zu lassen zwischen den manuellen und den intellektuellen Tätigkeiten, hatte immer darauf bestanden, daß wir das, was sich in den Werkstätten und Montagehallen mechanisch vollzog, bewußt aufnehmen. (PWW 3, III/45)

Das Notizbuch materialisiert an dieser Stelle die »Scheu vor dem selbstbewußten Notieren« (PWW 3, III/45). Die Kehrseite zu Weiss' Wunsch, Arbeiter zu werden, ist die Scham des erzählenden Arbeiters, zu schreiben. Diese Scham artikuliert sich an einem Schreibprozess, welcher der industrielle Arbeitsökonomie der Fabrik und dem sozialen Habitus des Arbeiters entgegengesetzt wird.²²⁷ Erst zu Hause setzt sich der Erzähler »an den Tisch zum Schreiben« und bemüht sich um die beinahe schon »verflognen gestrigen Sätze« (PWW 3, III/44). Unterstrichen wird dies durch den Wechsel vom notierenden Singular des Erzählers (»Dabei hatte ich mich seit jeher darum bemüht [...]«) zum Plural der arbeitenden Gemeinschaft (»[...] daß wir das, was sich in den Werkstätten und Montagehallen mechanisch vollzog«). Dieses »Wir« projiziert eine Gemeinschaft, aus welcher der Erzähler im Akt des Notierens herauszufallen droht. Zugespitzt wird dieser Sachverhalt, wenn Weiss dieses Verhältnis des Erzählers in seinen *Notizbüchern* spiegelt.²²⁸ Wiederholt beansprucht er darin die kollektive Form

226 Wie Jennifer Clare festhält, lässt sich das Zusammenspiel dieser Wunschökonomie und autobiografischen Gestaltung entlang der *Notizbücher* an verschiedenen Stellen nachverfolgen. Clare: »Autofiktionale Grenzgänge. Peter Weiss' *Notizbücher 1971–1980* als poetologisches und lebenskulturelles Experiment zwischen Fakt und Fiktion«, S. 79.

227 Ganz ähnlich überwältigt Hodann in seinem Ausfall gegenüber dem »Kulturbund« eine »schneidende, siedende Scham«, als er sich kritisch vom Bolschewismus abwendet (NB II, 908).

228 Schulz: »*Die Ästhetik des Widerstands*«. *Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman*, S. 30.

des ›Wir‹ für seine Eintragungen²²⁹ und die Zugehörigkeit zur »Arbeiterklasse« wird als Frage der »Haltung«²³⁰ und nicht einzig der Herkunft oder ökonomischen Position reklamiert. Derart kreuzen sich im Notizbuch – auf der Ebene des Romans wie auch in der publizierten Form der *Notizbücher* – die Projektionslinien des schriftstellernden Arbeiters und des sich als Arbeiter figurierenden Schriftstellers.

Diese Konstellation verdeutlicht sich beim Blick in Weiss' unveröffentlichte Notizbücher. In seinem Notizbuch 42 hält er am 30. November 1978 einen ersten Entwurf jener Schreibszenen in der Fabrik fest, in welcher der Erzähler sein Befremden entlang des Notizbuchs bekundet:

Auch mir ist meine Unterschiedlichkeit gegenüber meinen Arbeitsgenossen so in die Augen fallend, dass ich mich immer darum bemühe, sie zu verschweigen, geheim zu halten, ich spreche nie davon, dass ich mit einem Notizbuch im Overall rumlaufe und, wenn ich unbeobachtet bin, etwas eintrage, während der freien Stunden dann am Tisch sitze, schreibe und lese. Diese Scheu davor, mich als der zu zeigen, zu dem ich geworden bin, hängt damit zusammen, dass diese Arbeit uns von alters her vorbehalten war, es muss ihr, so denke selbst ich zuweilen, etwas Zwieltichtiges anhaften, darüber helfen mir auch nicht die Bücher hinweg, die tatsächlich von Proletariern verfasst worden sind. Ich gehöre einer neuen Art an, ich erprobe etwas, oder die gesellschaftl. Kräfte erproben an mir etwas, ich weiss nicht, wohin das führen soll, es gibt da noch kaum Modelle, Gebrauchsanweisungen, ich finde mich mit mir selbst noch nicht zurecht [...]. (NBKG, 9268–9269)

Hier wird die Differenz von Arbeiterschaft und dem Erzähler noch deutlicher herausgestellt, gleichzeitig aber auch die Möglichkeit einer Überblendung von Arbeiter und Erzähler – eine neue Art des Schreibarbeiters – antizipiert. Diese Ideen werden wenig später erneut aufgegriffen, wenn, in der Diskussion über die unzulänglichen Lebensumstände der Arbeiterschaft, das Notieren zwischen Scham und künstlerischer Aspiration verortet wird:

[...] da sitzt du und kritzelst, dachte ich, und, wenn sie mich hier kritzeln sähn, dann würden sie Grimassen schneiden, mit den Fingern auf ihre Stirn pochend ticken,

229 Bezeichnend ist etwa folgende Passage, in welcher eine Hinwendung zur Lektüre von »Fachliteratur, Zeitschriften, Zeitungen, überhaupt nur noch Tagebücher« wenig später von der Perspektive einer Gruppe aus kommentiert zu werden scheint: »Wie sollten wir noch Romane schreiben, etwas erfinden, irgendetwas ausdenken können, wenn ringsum Ungeheurliches im Entstehen begriffen ist, sich ständig entpuppt, schreckliche Gestalt annimmt, sich verwandelt, plötzlich wilde Hoffnungen weckt, diese dann durch überraschende Einbrüche wieder zerschlägt, wie könnten wir uns etwas Nicht-Authentischem hingeben, wenn das Authentische uns fortwährend mit phantastischer Kraft überwältigt« (NB II, 59).

230 »Arbeiterklasse, nicht etwas, von wo du herkommst, sondern etwas, wo du hingehörst. Nicht eine große Familie, mit der du von Anfang an zusammenlebst, sondern eine Armee, in die du dich stellst. Woher du kommst, ist gleichgültig, danach wird nicht gefragt. Nur deine Haltung gilt.« (NB II, 246).

aber, immer noch besser, kritzeln, als den Sonntag in der Arena beim Fussball zu sitzen, oder beim Bier abends, zum Geplärr aus dem Radio, und schliesslich müsste es auch dahin kommen, dass ich mich nicht mehr scheute, das Notizbuch hervorzuziehn, rauszurufen durch den Lärm der Kettenbänder, der Eisenräder, was ich da schrieb, denn es handelte nicht von mir und meiner Seele, sondern von uns allen, ich schrieb noch was Zusätzliches zu dem was meine Hände eben an Werkzeugen, Hebeln, Schaltern vollzogen hatten, ich bereitete etwas vor (NBKG, 9549–9550)

Die einzige Annäherung findet im Moment des Beschreibens der Fabrikarbeit, im Wechsel von Schaltern und Hebeln zu Stift und Papier, statt. Der Passus verbleibt jedoch gezeichnet von Vorurteilen gegenüber einer typisiert dargestellten proletarischen Kultur. Weiss nimmt diesen Kontrast in seinen Entwürfen auch in der Gegenüberstellung von Sportkultur und Schreibgewohnheiten des Erzählers auf, wenn in hitzigen Debatten »über die Umstände, die zu einem Tor führten«, die Mitarbeiter dem Erzähler so nahe kommen, dass »sie mir in diesem Augenblick das verfluchte Notizbuch hätten aus der Hand schlagen können« (NBKG, 9623). In einer anderen Umschrift der Szene tendiert Weiss wiederum dazu, die Ablehnung des Schreibens seitens der Arbeiterschaft durch ein Verdachtsmoment zu fundieren, indem das Notieren nicht nur »etwas Überflüssiges« darstellt, sondern auch als etwas »Verbotnes« angesehen wird, weil es auf mögliche Spitzeltätigkeiten des Schreibenden schließen lässt (NBKG, 9593).

Diese Entwürfe sind Spuren einer Kollision von Schreib- und Arbeitskulturen im Akt des Notierens. In einer Art von Vexierbild strebt der proletarische Erzähler in diesen Passagen eine Autorschaft an, während der Schriftsteller Peter Weiss sich in den publizierten *Notizbüchern* bei der Arbeit zu dokumentieren bemüht ist. Diese mimetische Anlage ist im Werk von Weiss keineswegs erst mit der *Ästhetik des Widerstands* von Bedeutung. Im bereits 1956 auf Schwedisch verfassten, jedoch zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Roman *Die Situation* reflektiert die Reporterin Fanny künstlerische Arbeit explizit in einem solchen Verhältnis zu gesellschaftlichen Arbeitsabläufen:

Was für ein sonderbares Dasein, welch eigenartige Beschäftigung, hier in Zurückgezogenheit zu sitzen in einer Muschel, in einem Kokon, und Worte hervorzuspinnen und sie auf Papier zu fixieren, während draussen Menschen und Maschinen in gewaltsamen Aktivitäten brodeln. Maler, Bildhauer, Schriftsteller, Musiker in ihren Zimmern, überall, in allen Städten, eingeschlossen in ihr seltsames Bedürfnis, einige Gedanken und Gefühle anschaulich zu machen, webend, spinnend, hämmernd und polierend an Worten, Klängen, Farben, Formen, isoliert in ihrer eigenen inneren Welt, während um sie herum das Leben im Gange ist mit Börsennotierungen, schnurrenden Turbinen, Waffenfabrikationen, Landung von Fallschirmtruppen, Paraden, Volksaufständen, Bombardements von strategisch wichtigen Punkten, politischen Treffen, Lohnabsprachen, Radiovorträgen, Auktionen, Schlachtungen, Ausverkäufen, Häuserbau, Markthandel, Schlägereien, Predigten, Modeschauen, Hundeausstellungen, Geburten und was weiß ich. Wir, die aus dieser großen Ganzheit herausgeraten sind, wir Lauschenden, wir Beobachter, die ver-

steckt sitzen mit unseren Peilungsinstrumenten und Reflektoren, wir unnützen Wesen im Produktionsapparat, die nichts besitzen als unsere Träume, unsere Sicht, unsere Fühler. Wir sind Proletarier unserer Zeit.²³¹

Eröffnet wird ein topologisches Nebeneinander der unterschiedlichen Produktionsprozesse.²³² Der Passus skizziert die Selbstverortung der Kunstschaffenden, die sich zwar räumlich separiert zeigen, aber ideell an einer proletarischen Vergemeinschaftung teilhaben. Eine Vergemeinschaftung, die sich bis zum empathischen ›Wir‹ der Schlussentenz steigert. Dieser Situierung wird eine Konzeption von produktiver Arbeit gegenübergestellt. Wenn sie als »unnütze[] Wesen im Produktionsapparat« erscheinen und eine externe, beobachtende Position bewahren, so bleiben die Bereiche der Kunst und der Arbeitswelt damit schlussendlich getrennt.

Diese poröse Separierung wird von Weiss dennoch immer wieder auf Durchlässigkeiten hin sondiert. Als die Mutter dem jungen Erzähler in *Abschied von den Eltern* deutlich einflößt, »leben heißt arbeiten, arbeiten und arbeiten und immer wieder arbeiten«, und kurz darauf der Vater für »Berufsfragen« in das Zimmer des Sohnes eintritt, so ist es das Tagebuch, das sogleich »hastig [...] in der Schublade verschwand« (PWW 2, 88). Die Scham des Schreibenden nimmt auch hier im Angesicht des Arbeitsauftrags überhand. Im *Fluchtpunkt* wird der Erzähler diese Konstellation von Arbeiten und Notieren nochmals während seiner ersten Jahre im schwedischen Exil und seiner Arbeit auf einem Bauernhof erleben. Dort stößt er bei seinen »Genossen auf Widerstand und Ablehnung«, als er vorschlägt, »daß man uns Bücher schicken sollte« (PWW 2, 214). Denn nicht nur gegenüber der Lektüre wird Misstrauen laut, sondern auch gegenüber der Schreibtätigkeit: »Auch, daß ich schreibend über einem Heft saß und manchmal zeichnete, verstanden sie nicht. Sie hätten mich verachtet, wenn ich nicht morgens mit ihnen in den Wald und abends mit ihnen aus dem Wald gestiegen wäre.« (PWW 2, 215) Die Trennung von Arbeit und Kunst wird durch das Schreiben amplifiziert.²³³ Wenig später erfährt der Erzähler bei der morgendlichen Fahrt in der Straßenbahn erneut den Wunsch, eine Verbindung zwischen der eigenen Schreibtätigkeit und der Arbeitswelt zu stiften:

Mit mir fuhren die Angestellten zu ihren Kontoren, die Beamten zu ihren Kanzleien, die Verkäufer zu ihren Geschäften. [...] Manchmal zog ich Kraft aus dieser morgendlichen Fahrt, ich nahm teil an den Funktionen meiner Mitpassagiere, die nach und nach den Wagen verließen und ihren Arbeitsplätzen zueilten, so wie auch ich schließlich, im anwachsenden Verkehr der Geschäftsöffnung, meine Werkstatt erreichte. (PWW 2, 229)

231 Peter Weiss: *Die Situation*. Übers. von Wiebke Ankersen. Frankfurt a. M. 2000, S. 146.

232 Wiebke Annik Ankersen: »Ein Querschnitt durch unsere Lage«. *Die Situation und die schwedische Prosa von Peter Weiss*. St. Ingbert 2000, S. 75.

233 Weiss selbst hat die eigene Erfahrung auf einem Bauernhof während seiner Anfangsjahre in Schweden als Einfluss für seine eigene ›Proletarisierung‹ ins Spiel gebracht. Vgl. Ruth: »Für den arbeitenden Menschen kann nichts zu schwer sein.« Interview mit Peter Weiss«, S. 231–232.

Die Trennung beider Bereiche wird im Moment des Transits durchlässig. Der einsame Hochsitz des Arbeitszimmers im »obersten Stockwerk«, versetzt den Erzähler sodann in eine zwar erhabene, aber auch abgetrennte Sicht über das Geschehen in den Straßen (PWW 2, 228). Der Wechsel in die Horizontale der Straßenbahn stellt ihn dagegen auf eine Ebene mit einer Gemeinschaft der Arbeitenden. Diese Ebene der Arbeit ist es, die der Erzähler für sich und sein Schreiben beansprucht: »Ich war auf dem Posten wie sie, den ganzen Tag lang, und wenn auch niemand nach meinem Mitwirken fragte, so wollte ich doch einen Wert in den Dingen sehen, die ich produzierte.« (PWW 2, 229) Die Membran, welche die Schreibstube von den Büros der Beamten und den Hallen der Fabrikarbeitern trennt, wird auf diese Weise wiederholt auf mögliche Anschlüsse und Identifikationsmöglichkeiten hin abgesucht.

Innerhalb dieser Wunschkonzeption des künstlerischen Arbeitens wird in *Abschied von den Eltern* ein weiterer Einblick in die Arbeitswelt eröffnet. Als frisch eingestellte Arbeitskraft erfährt der Erzähler das »Innere der Säle des Warenhauses« als Versteinigung einer »tropischen Urwelt« (PWW 2, 114) und der Fabrikinnenraum in der eingefügten Collage erscheint als eine stählerne Organik, in deren menschenleeren Hallen mittig ein Vater seinen Sohn auf seinem Schoß umfasst (Abb. 39). Diese Bildlichkeit tritt in den *Notizbüchern* während der Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands* nun unter gänzlich anderen Umständen wieder zutage:

Gemeinsam mit meinem Vater hatte ich die Bindung an den Leib der Fabrik. Unter Fluch und Notwendigkeit hingen wir an diesem Organismus, klammerten uns an ihn, der, total gleichgültig uns gegenüber, dahinstampfte. Wie ich in den Eingeweiden des Separatorrumpfs herumkroch, in ständiger Furcht, durch irgendeinen schmalen Spalt hinausgesogen zu werden, so klebte mein Vater in seiner Textildruckerei (NB II, 533)

Vermischt werden hier die biografische Koordinate des eine Textilfabrik im schwedischen Alingsås betreibenden Vaters von Weiss mit der erzählerischen Fiktion des in den Stockholmer Separatorwerken von Alva Laval tätigen Sohns. Dieser konkrete Fabrikraum des Separatorwerks wird in den *Notizbüchern* zum Recherchegegenstand. Weiss benutzt hierfür eine Fabrikbroschüre, um sich durch eigene Eintragung am Rande die Topografie seines Gegenstands zu erschließen (Abb. 40). Ergänzt wird diese Abbildung in den *Notizbüchern* mit einer Reihe von historischen Fotografien der Separatorwerke aus dem Stockholmer Stadtmuseum; die skizzierte und annotierte Vogelperspektive der Fabrik wird durch Aufnahmen aus der Horizontalen auf die Fabrik ergänzt und damit die beiden Achsen des *Fluchtpunkts* durch unterschiedliche Materialien und Schreibverfahren miteinander verknüpft (NB II, 482–483, 486–488 u. 490). Nicht nur durch diese Bilder und architektonische Visualisierung wird der Arbeitsraum vermessen, sondern er tritt auch als Rahmen der Schreibsituation in Weiss' *Notizbüchern* in Erscheinung. Denn die Fabrik liegt an derselben Straße wie sein Arbeitszimmer – an der Flemmingatan in der Stockholmer Innenstadt – und wird mit einer geradezu aufdringlichen Nähe geschildert: »Wenn ich etwas andres

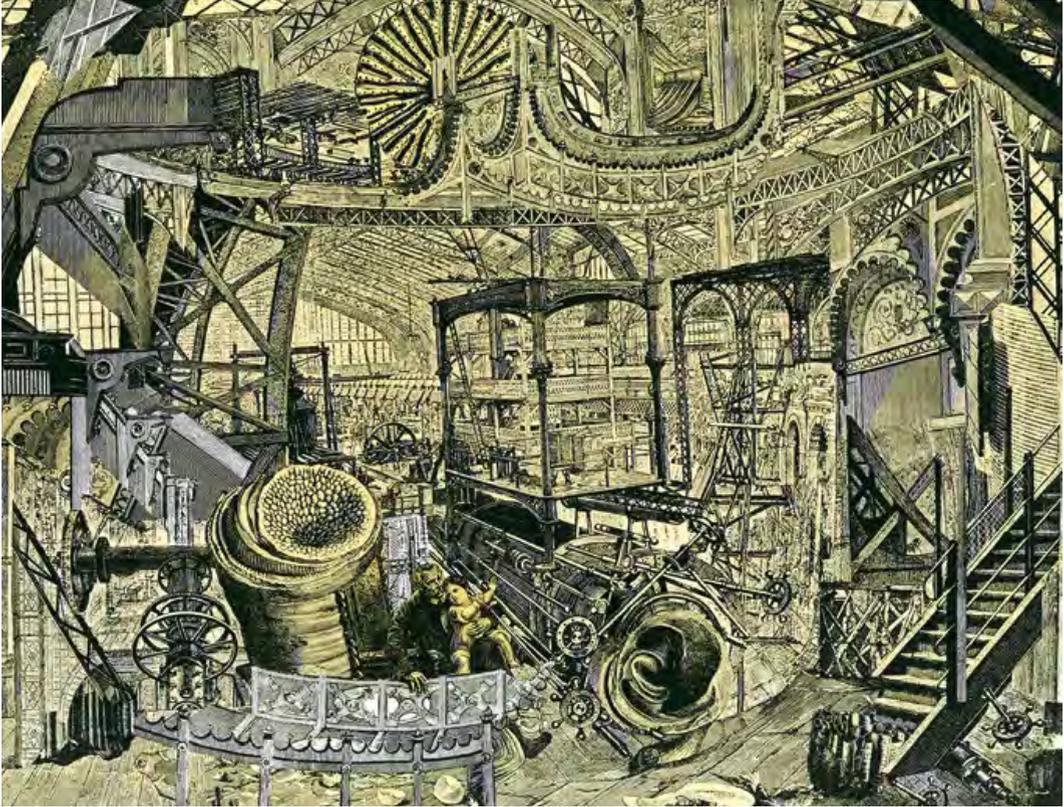


Abb. 39 Collage aus Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. Leipzig 1980 [1961], S. 18–19.

tun wollte, lesen, schreiben, kam, zwanghaft, die Fabrik vor mir auf, durchs Fenster sah ich drüben den Schornstein, in Gedanken mußte ich dort sein.« (NB II, 484) So erscheint der Horizont von Leben und Schreiben geprägt durch die Fabrikarchitektur, die geradezu »zwanghaft« zur Arbeit am Roman antreibt und das Schreiben mit der Fabrikarbeit parallelisiert: »[Z]wingt mich tagsüber zur Arbeit« (NB II, 488).

Die Scham des Arbeiters vor dem Schreiben und der Wunsch bzw. Zwang, durch Schreiben zu arbeiten, bilden eine komplexe Struktur, in welcher Weiss die Möglichkeiten und Widerstände einer literarischen Arbeitskultur verhandelt. Notizbuch und Roman bilden ein reflexives Verhältnis der Schreibarbeit. Die Einbindung des Erzählers der *Ästhetik des Widerstands* im Arbeitermilieu wird gleich zu Beginn in der »städtische[n] Abendschule«, einem »Sammelpunkt für Proleten und abtrünnige Bürger«, thematisiert (PWW 3, I/15). Bei einer Führung im Kaiser Friedrich Museum kommt die Verblüffung über die bildungsdurstigen Arbeiter zum Ausdruck, als »bei einer nach der Führung stattfindenden Diskussion, da ein Kunsthistoriker, erfahrend, daß Coppi und ich Arbeiter waren, in Erstaunen über unsre Kenntnisse ausbrach und die Zuhörer immer wieder auf unsre Herkunft aufmerksam machte« (PWW 3, I/92). Die wiederholte Zuordnung als »Proleten« markiert jenen kulturgeschichtlichen Ausgangspunkt, von welchem aus in der DDR die Integrationsbemühungen von Arbeiterinnen und Arbeitern in Kunst- und Kulturbereiche staatlich forciert und 1959 unter

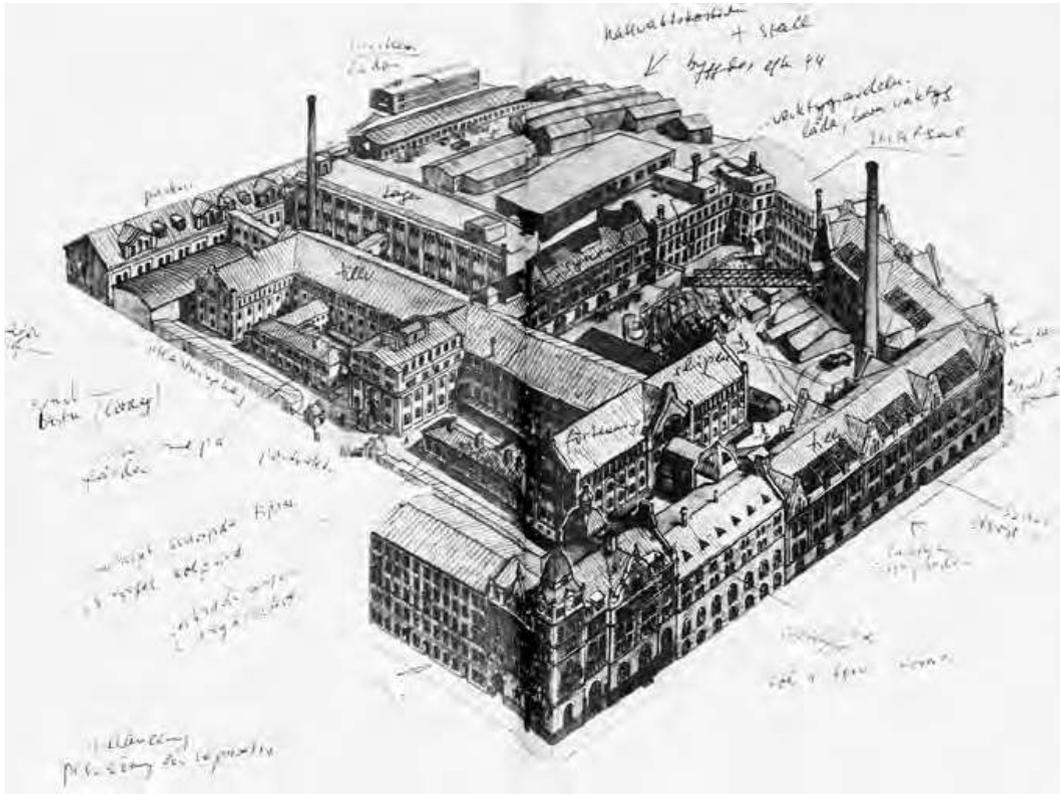


Abb. 40 Abbildung der Separatorwerke aus einer Broschüre mit Notizen von Peter Weiss. NB II, 42–43.

dem Schlagwort des Bitterfelder Wegs bemüht werden.²³⁴ Dabei steht nicht Agitation im Zentrum, sondern eine »Kompensation« der Arbeiterschaft, der nun Zugang zu Kulturgütern und kultureller Repräsentation sowie Partizipation ermöglicht werden soll.²³⁵ Innerhalb dieser Bewegung werden auch sogenannte »Brigadetagebücher« eingesetzt, mit denen Arbeiterinnen und Arbeiter ihre Alltagserfahrung aufzeichnen und gleichzeitig eine literarische Erfahrungswelt der Arbeiterschaft konstituieren sollen.²³⁶

Weiss steht dieser dirigierten Form der Arbeiterkultur, die wenig später revidiert wurde, äußerst kritisch gegenüber. In seinen *Notizbüchern* bezeichnet er den Bitterfelder Weg schlicht als »bittere[n] Feldweg« (NBKG, 4812). Seine Überlegungen in der *Ästhetik des Widerstands* und in den *Notizbüchern* entwerfen ein Gegenprogramm, indem die Konflikte und Wunschkonflikte der Überblendung von Arbeit und Schrei-

234 Vgl. Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR 1945–1988*. 5., erw. u. bearb. Aufl., Frankfurt a. M. 1989, S. 107–110.

235 Ingeborg Gerlach: *Bitterfeld. Arbeiterliteratur und Literatur der Arbeitswelt in der DDR*. Kronberg/Ts. 1974, S. 10.

236 Merve Lühr: »Tagebuch schreiben im Kollektiv. Brigadetagebücher in der DDR zwischen Ideologie und Alltagspraxis«. In: Rüdiger Graf, Janosch Steuwer (Hg.): *Selbstreflexionen und Weltdeutungen. Tagebücher in der Geschichte und der Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts*. Göttingen 2015, S. 163–185, hier S. 165.

ben reflektiert werden. Dies lässt sich nicht nur an der Szene des Notierens in der Fabrik nachverfolgen, sondern auch an verschiedenen Stellen im Roman, in welchen über die Möglichkeit einer Geschichtsschreibung der Arbeiterschaft und ihres Widerstands nachgedacht wird. So stellt der Erzähler die Frage, wie sich aus der Lebenswelt der Arbeiterschaft ein eigenes Narrativ entwickeln ließe:

An der Geschichtsschreibung hatten wir nicht teil, die Geschichte schrieben andre für uns, Mengen von Fakten wurden erbracht, Material für künftige Bücher, für Bibliotheken oder für Archive, dem Einblick entzogen, fieberhaft wurde notiert, durcheinander tickten die Telegraphen, schwirrten die Stimmen der Reporter, für uns galt immer etwas andres, etwas, das nicht genannt wurde, das nichts zu tun hatte mit dem, was in scheinbarer Übersichtlichkeit sich auf den Seiten der Zeitungen in großen Schlagzeilen ausbreitete. Was bei uns zutage trat, war nicht geordnet, oder vielmehr, es unterstand andern Folgerichtigkeiten, es gehörte nicht den breitfließenden Strategien an, sondern kam tropfend, kaum hörbar, aus trocknen, verschorften Lippen. (PWW 3, I/308–309)

Die Oral History von Widerstand und Arbeiterschaft steht hier im Kontrast zu kulturellen wie administrativen Akten der Verschriftlichung. Entworfen wird das Projekt einer Geschichtsschreibung, die in der Bildlichkeit der kaum zum Sprechen fähigen, ausgetrockneten Lippe ihre liminale Quellengrundlage erfährt.²³⁷ Die Übertragung des Gesprochenen zum Geschriebenen referiert dabei nicht nur auf Weiss' eigene Arbeitsweise, in der er Gespräche mit Zeitzeugen als wesentliche Grundlage nutzt, und seinen »dialogisch« aufgefächerten Erzählstil,²³⁸ sondern auch auf die Arbeit des Notierens:

Die Ausarbeitung der Notizen zu diesen Gesprächen wurde diktiert wie von einem Chor. Nicht nur Rogebys, Ströms Stimme hörte ich, sondern die Stimmen aller derer, die genannt worden, die aufgetaucht waren und jetzt Gestalt annahmen. Ich begann meine neue Tätigkeit als ein Chronist, der gemeinsames Denken wiedergab. Bücher, aus den Bibliotheken geholt, lagen gestapelt auf meinem Tisch, ich ergänzte, was ich andeutungsweise vernommen hatte. Anfangs fand ich nicht mehr als bloße Wegzeichen, die sich, kaum sichtbar, in einem Dickicht erhoben, doch konnten von ihnen aus Vermessungen vernommen, Verbindungen hergestellt werden, die mir einen ungefähren Begriff von weiträumigen, bis unbekanntem Gebieten vermittelten. Von jetzt an war mein Bewußtsein vom Prozeß des Schreibens erfüllt, es war darin ein Registrieren von Impulsen, Aussagen, Erinnerungsbildern, Handlungsmomenten, alles bisherige war Vorübung gewesen, alles Schwankende,

237 Vgl. Cohen: *Versuche über Weiss' »Ästhetik des Widerstands«*, S. 217.

238 In diesem Sinne spricht Matias Mieth von einem »Polylog« in der *Ästhetik des Widerstands*. Mieth: »Vom »monologischen« Drama zum »dialogischen« Roman. »Trotzki im Exil« und »Die Ästhetik des Widerstands«», S. 39.

Zersplitterte, Vieldeutige, alle brodelnden Monologe wurden zum Resonanzboden für meine Gedanken und Reflexionen. (PWW 3, II/306)

Der sich selbst als Chronist begreifende Erzähler verortet seine Arbeit als Diktat eines Chors. Die dabei vorgebrachte Ambiguität zwischen versachlichendem Registrieren und ergänzendem, bearbeitendem Formulieren der versammelten Stimmen wird im dritten Band nochmals in Richtung eines subjektiven Eingreifens hin gesteigert: »Mit meinem Schreiben würde ich sie zum Sprechen bringen. Ich würde schreiben, was sie mir nie gesagt hatten.« (PWW 3, III/265–266) Diese Konstellation fußt auf der paradoxen Anlage, den individuellen Akt des Notierens und Aufzeichnens mit einem der Vergemeinschaftung engzuführen.

Diese Anlage prägt sich im letzten Band der *Ästhetik des Widerstands* bis in die Erzählform ein. Große Teile werden in Form einer indirekten Berichterstattung durch Charlotte Bischoff wiedergegeben, die sich in das nationalsozialistische Berlin einschleust, um dort den Widerstand zu unterstützen. Nach ihrer Rückkehr wird sie zur Vermittlungsfigur, welche den Verrat an der Roten Kapelle und deren Hinrichtung dem Erzähler gegenüber berichtet und damit die Quelle des vom Erzähler vorgebrachten Narrativs bildet.²³⁹ In einem Zeitsprung²⁴⁰ wird die Erzählsituation aus der Gegenwart des Widerstandskampfs in die spätere Nacherzählung durch Bischoff transponiert und der Roman als Nacherzählung des sich erinnernden Erzählers offenlegt.²⁴¹ So führt die Frage nach der »Erinnerung an die Gesichter der Toten, diese Stimmen der Toten« (PWW 3, III/222) auch zur Frage der Erzählform dieses Stoffs und seiner Bearbeitung.²⁴² In dieser Situation wird die bereits zuvor von Max Hodann eingeführte Göttin »Mnemosyne«²⁴³ – die Erinnerung – für die Romankonstruktion als symbolträchtige Figur vorgebracht. Mnemosyne wirft jedoch nicht nur die Frage

239 Lindner: »Halluzinatorischer Realismus. ›Die Ästhetik des Widerstands‹, die ›Notizbücher‹ und die Todeszonen der Kunst«, S. 175.

240 Der Wechsel führt vom Jahr 1942, dem Zeitpunkt der Hinrichtung, ins Jahr 1944, von wo aus Charlotte Bischoff erzählt. Hell: »Rosa oder die Sehnsucht nach einer Geschichte ohne Stalin. Zur Logik einer vergeschlechtlichten Textproduktion in der *Ästhetik des Widerstands*«, S. 158.

241 Beise: *Peter Weiss*, S. 224.

242 In diesem Sinne spricht Burkhardt Lindner von der Erzählsituation des Romans als Erinnerungssituation eines Déjà-vu, in welchem die Zeiterfahrung durch eine Wiederholung und Verschiebung gebildet wird. Vgl. Burkhardt Lindner: »Déjà-vu im Zeitriss. Die Erinnerungspolitik der *Ästhetik des Widerstands*«. In: Arnd Beise, Michael Hofmann, Jens Birkmeyer (Hg.): »*Diese bebende, zähe, kühne Hoffnung*«. 25 Jahre Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*. St. Ingbert 2008, S. 77–104.

243 Diese Überlegungen Hodanns werden in der Betrachtung von Alfred Dürers *Melencolia I* formuliert: »Die Kunst, sagte Hodann, setze dort ein, wo alle Philosophien und Ideologien aufhören, sie entspringe der Entelechie, jener rätselhaften Kraft, die allem Lebenden innewohnt, um es zu steuern und, erleide es Schaden, wieder herzustellen, zu den mnemistischen Funktionen gehöre sie, die im Hirn, in den Zentren des Visuellen und Akustischen, der örtlichen und zeitlichen Orientierung, alles Vernommene bewahren und es uns, auf Nervenreize hin, zugänglich machen, ohne daß je, beim Sezieren, Spuren dieser aus Erinnerungen bestehenden Denkfähigkeit entdeckt worden wären. Die Mneme, beschützt von der Göttin Mnemosyne, leite uns zu den künstlerischen Handlungen an, und je mehr wir von den Erscheinungen der Welt in uns

nach der materiellen Form dieses Gedächtnisses auf, welches Charlotte Bischoff am Ende ihres Berichts beschreibt, sondern auch die Frage nach dem Nachleben dieser Zeugnisse:

Deshalb hatte sie alles, was sie vom Dasein und Sterben ihrer Gefährten wußte, in ein kleines Heft eingetragen, das sie jedes Mal wieder unter den Himbeersträuchern vergrub. Waren es auch nur dürre Notizen und Daten, die nichts deckten von dem, was sie geleistet hatten, so sicherte es ihr doch etwas von ihrer Unvergänglichkeit. Vielleicht könnte sie es einmal ergänzen, denn die große Grabplatte mit allen eingemeißelten und vergoldeten Namen würde nicht genügen. (PWW 3, III/223)

Der symbolischen Erinnerungskultur stellt der Roman die Erinnerungsarbeit eines verscharrten Notizbuches gegenüber, das immer wieder von Neuem ausgegraben werden muss, um erinnert, verarbeitet und fortgeschrieben zu werden. Charlotte Bischoff wird in dieser Situation zu einer Figur, die den Widerstreit zwischen erlebter Gewalt und deren Versprachlichung als Problem des Erzählens und des Nachlebens in Notizen und Symbolen artikuliert.²⁴⁴ Im Sinne dieses »*experimentellen Erinnerns*, das beim Schreiben eine bis ins *Körperliche* reichende Mimesis des Beschriebenen«²⁴⁵ zu erzeugen scheint, wird die Notiz zu einer Arbeit der Dokumentation, welche die Erinnerungs- und Erzählwege der Romanhandlung wie auch von Weiss' eigener Arbeit mit der Lesbarkeit vergangener Spuren und dem Zukunftshorizont möglicher Erinnerungen und Verarbeitungen reflektiert. Das Nachleben des politischen Widerstands der Arbeiterklasse und seiner Geschichtsschreibung stellt sich dahingehend auch als eine Geschichte von Materialwiderständen in der Arbeit des Notierens dar, die in den *Notizbüchern* Gestalt gewinnt.

aufgenommen hätten, zu desto reichern Kombinationen könnten wir sie bringen, zu der Vielfalt eben, aus der sich der Stand unsrer Kultur ablesen lasse.« (PWW 3, III/134)

244 In diesem Sinne spricht Birgit Feusthuber davon, dass Charlotte Bischoff als einzige der Frauenfiguren den Konflikt zwischen Einfühlung und Sprachlosigkeit zu überbrücken vermag. Achim Kessler hat hierzu kritisch bemerkt, dass es jedoch wiederum die männliche, vom Erzähler dirigierte Stimme ist, welche diese Synthese vermittelt. Birgit Feusthuber: »Najaden und Sirenen. Weiblichkeitsbilder in der ›Ästhetik des Widerstands‹«. In: Irène Heidelberger-Leonard (Hg.): *Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte*. Opladen 1994, S. 97–110, hier S. 97; Kessler: *Schafft die Einheit!*, S. 118–119.

245 Lindner: »Halluzinatorischer Realismus. ›Die Ästhetik des Widerstands‹, die ›Notizbücher‹ und die Todeszonen der Kunst«, S. 172.

IV Dialog und Dokumentation. Heiner Müllers Gespräche

»Man kann ja nicht anders als sich selbst auch als
Dokument zu behandeln ...«¹

Am 22. Oktober 1954 begibt sich ein in literarischen Kreisen noch gänzlich unbekannter Heiner Müller als Reporter der Wochenzeitung *Sonntag* in den Plenarsaal der Deutschen Akademie der Künste in Berlin. Anlass ist ein Gesprächsabend, an dem der sowjetische Autor Konstantin Fedin, der unter anderem am Maxim-Gorki-Institut für Literatur in Moskau tätig ist, zusammen mit dem »Professor für Literatur des Westens« der Lomonossow-Universität, Roman M. Samarin, teilnehmen. Geleitet wird das Gespräch von dem deutschen Schriftsteller und Kulturfunktionär Alfred Kurella, der ein Jahr später erster Direktor des Instituts für Literatur in Leipzig wird.² Die drei hochrangigen Gesprächsteilnehmer wollen an diesem Abend Fragen der Literatur und ihrer Funktion im kulturellen Feld der DDR diskutieren. Die Aufmerksamkeit des jungen Reporters zieht aber nicht der Inhalt auf sich, sondern die Art der Gesprächsführung seitens der russischen Gäste:

Sie servierten nicht Dogmen und Lehrsätze, was einige Teilnehmer zu erwarten schienen. Sie gaben Anregungen auf der Grundlage ihrer persönlichen Erfahrungen mit Theorie und Praxis der Literatur, die in der Sowjetunion schon ist, was sie bei uns erst werden muß: ein Ensemble. Sie hielten es für richtiger, den Gesprächspartnern, wo es nötig war, die Augen zu öffnen, als ihnen Brillen aufzusetzen. (HMW 8, 106–107)

Anstelle von Pedanterie und Leitsätzen würden Sichtweisen auf das Literarische eröffnet, welche den Raum der »persönlichen Erfahrungen« zum ausschlaggebenden Maßstab erheben. Statt »einengende[r] Dogmen« werde ein »kritische[r] Maßstab« im Akt des Sprechens erst gebildet (HMW 8, 108). Vor diesem Hintergrund will der junge Müller einen Diskursraum formiert wissen, den er in einer Aussage Samarins beispielhaft artikuliert sieht: »In der Sowjetunion, sagte Professor Samarin, heißt es

1 HMW II, 153.

2 Die Diskussion wird durch den Schriftstellerverband und die »Deutsch-Sowjetische Freundschaft« organisiert, weshalb Müller es als »öffentliches Gespräch mit deutschen Schriftstellern« beschreibt. HMW 8, 106 u. 639. Zur weiteren Geschichte des Leipziger Instituts vgl. Isabelle Lehn, Sascha Macht, Katja Stopka: *Schreiben lernen im Sozialismus. Das Institut für Literatur »Johannes R. Becher«*. Göttingen 2018.

nicht: Ich schreibe, und du kritisierst, sondern: Ich schreibe, und wir diskutieren gemeinsam darüber.« (HMW 8, 109)

Gelangt die Gesprächsführung der sowjetischen Gäste hier zur beinahe schablonenhaften Projektionsfläche,³ so vollzieht Müller diese Idealisierung primär, um seine Kritik an der Gesprächskultur in der DDR zu untermauern. Kaum ein halbes Jahr zuvor, am 9. Mai 1954, hatte er im Zuge eines Artikels über die Briefe des Arbeiters Hans Alscher an den neu ernannten Kulturminister Johannes R. Becher das »Detailwissen« und die »Kenntnis vom ›Handwerksmäßigen« in den »Leserdiskussionen« der Sowjetunion als Kontrastfolie zur DDR genutzt, wo man »noch darauf angewiesen [sei], nach Eindrücken zu urteilen oder nach Maßstäben, die von außen an das Kunstwerk herangetragen werden« (HMW 8, 82). Statt Kriterien und Maßstäbe diskursiv aus der eigenen Lebenswelt heraus zu entwickeln, würden schlicht »Rezept[e]« (HMW 8, 107) aus der Literaturtheorie der Sowjetunion übernommen und normativ gesetzt.⁴ Ein Korrektiv erblickt Müller in einer vage verbleibenden Form der Diskussion: »Befriedigende Antworten zu finden wäre Aufgabe einer breiten Diskussion.«⁵ Was Müller in seinem Artikel zum Gesprächsabend in der Akademie – erschienen am 31. Oktober 1954 als *Gespräche über Literatur* – sodann einfordert, fußt auf einer Forderung nach neuen Formen des Dialogs und des Gesprächs: »Die Art, in der sie [die sowj. Gesprächspartner, L. K.] Fragen beantworteten und selbst Fragen aufwarfen, zeigte, daß sie an der Entwicklung unserer Literatur ernsthafter und tiefer interessiert sind als viele unserer Kulturfunktionäre und Theoretiker.« (HMW 8, 106)

Mit dieser DDR-kritischen Gegenüberstellung handelt sich Müller bei den eigenen Funktionären wenig Kredit ein. Die *Gespräche über Literatur* führen zum Bruch mit der Redaktion des *Sonntag*.⁶ Müller berichtet später in seiner in Gesprächsform aufgezeichneten Autobiografie *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, dass er am Tag nach Erscheinen des Artikels den Redakteur Wolfgang Joho im Büro der Zeitschrift angetroffen habe. Dieser sei bereits dabei gewesen, mit »rasender Geschwindigkeit« einen »Gegenartikel« zu verfassen: »Wir haben uns für mittags verabredet, und dann hat er mir seinen Gegenartikel gezeigt, in dem sich die Redaktion von dem unflätigen Bericht des Mitarbeiters H. M. abgrenzte.« (HMW 9, 79) Statt eines offenen, mündlichen Diskussionsraumes herrscht der schriftlich regulierte Raum der Kritik. Ein

3 Kristin Schulz: *Attentate auf die Geometrie. Heiner Müllers Schriften der »Ausschweifung und Disziplinierung«*. Berlin 2009, S. 185.

4 Tatsächlich spielt Müller hier auf Debatten der 1950er Jahre an, die um die Frage einer eigenständigen sozialistischen Literatur in der DDR kreisen. Debatten, die den Bitterfelder Weg von 1959 prägen. Vgl. Günther Rüter: »Vom Stalinismus zum ›Bitterfelder Weg««. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern/Stuttgart/Wien 1997, S. 215–233.

5 Müller reiht sich damit in eine sich zunehmend ausbreitende Kritik ein, die seit dem Tod Stalins und den Aufständen des 17. Juni 1953 den »Vorwurf der administrativen Bevormundung und Doktrinarisierung der Literatur« vorbringt. Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR 1945–1988*, S. 106.

6 Jan-Christoph Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*. Berlin 2001, S. 120.

Raum, den Müller zu dieser Zeit selbst in seinem polemischen Rezensionstil gerne bespielt.⁷ Wie Joho gegenüber Müller anmerkt, wird der Schreibende in diesem Akt zum ausführenden wie auch ohnmächtigen Organ der Parteilinie: »Einer mußte es ja machen«, sagte er, »es mußte gemacht werden, und ich war gerade da um diese Zeit, und da habe ich das schnell geschrieben.« (HMW 9, 79) So erlebt Müller retrospektiv seinen »erste[n] klassische[n] Dissidentenkonflikt« (HMW 9, 79) zwischen Vorstellungen einer Diskussion und bereits beschlossenen Urteilen. Die Idealisierung eines »Gesprächs über Literatur« trifft auf rasche, vernichtende und papierene Kritik.⁸

Die Episode rund um die *Gespräche über Literatur* liefert einen Einsatzpunkt, von dem aus ich im Folgenden den Vorstellungen und Möglichkeiten des Gesprächs bei Heiner Müller nachgehen werde. Der damalige Artikel artikuliert – auch abseits idealisierter Projektion und repressiver Zensur – die grundlegende Frage danach, auf welche Weise Gespräche über Literatur geführt werden können und welche Bedeutung sie entfalten. Die Tragweite dieses Artikels und seiner Thematik unterstreicht Müller beinahe vierzig Jahre später, als er ihn 1992 *Krieg ohne Schlacht* als »Dokument« beifügt (HMW 9, 301–304). Das Gespräch, das zum Dokument wird und als Dokument wiederum Gesprächsstoff liefert, zeugt von einer Konstellation, in welcher Dokument und Dialog in ein eigentümliches und produktives Verhältnis zueinander gerückt werden. Doch wie funktionieren Gespräche als Gegenstände und Verfahren der Dokumentation? Und welche Formate erlaubt diese Konstellation?

Innerhalb der beinahe vier Jahrzehnte zwischen dem Gespräch im Plenarsaal der Akademie der Künste und seinem Tod 1995 steigt Müller nicht nur vom unbekanntem Rezensenten zum letzten Präsidenten der Akademie der Künste Ost auf,⁹ sondern auch zu einem der international bekanntesten DDR-Schriftsteller sowie zum umtriebigen Gesprächs- und Interviewpartner. Sind Interviews und Autorengespräche ein obligater Bestandteil des modernen Literaturbetriebs und der »Inszenierungspraktiken«¹⁰ von Autorschaft, so trifft dies im besonderen Maße auch für Müller zu, hat er doch selbst den performativen Aspekt solcher Gesprächssituationen dezidiert hervor-

7 Müller situiert sich selbst als Teil des DDR-Diskurses und der Kritikerkultur, wenn er von sich als »Präzeptor« spricht, der mit einem »apodiktisch[en]« Stil in »[s]tarke Verrisse, starke Lobgesänge« einstimmt. (HMW 9, 62)

8 Eine Fortsetzung der Arbeit beim *Sonntag* ist danach nur noch in Form einiger Kurzrezensionen für Müller möglich. Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, S. 121.

9 Müller bekleidet von 1990 bis 1993 als letzter Amtsträger die Präsidentschaft der Akademie der Künste Ost, bevor sie wieder mit der Akademie der Künste West zusammengeführt wird. Der Zusammenbruch der DDR etabliert Müller als »Übergangspräsident«, der besonders mit der Zusammenführung der zwischen Ost- und West-Berlin verteilten Institutionen beschäftigt ist. Vgl. Matthias Braun: *Kulturinsel und Machtinstrument. Die Akademie der Künste, die Partei und die Staatssicherheit*. Göttingen 2007, S. 431–436.

10 »Inszenierungspraktiken, das meint hier zunächst jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen, in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen.« Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser: »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese«. In: Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, S. 9–30, hier S. 10.

gehoben.¹¹ Doch nicht nur als inszenatorisches wie theatrales Werkzeug der Selbstdarstellung ist das Gespräch für ihn wichtig. Im Folgenden gehe ich der These nach, dass Gespräche bei Müller Verbindungen zu Verfahren der Dokumentation und zur Thematik der Arbeitsmaterialien und ihrem Nachleben eingehen. Damit soll nicht ausgeblendet werden, dass Gespräche für Müller inszenatorisches und kulturpolitisches Potenzial bieten, sondern der Fokus auf die Frage gerichtet werden, in welcher Weise Gespräche Arbeitsmaterialien verhandeln, strukturieren und dokumentieren.

Müller steht dem Begriff der Dokumentation skeptisch gegenüber. Dokumentarische Ästhetiken betrachtet er bisweilen etwa als Reduktion der Literatur auf journalistische Aufgaben¹² und versteht sich 1987 explizit nicht als »Dokumentarist« (HMW 10, 603). Daneben nutzt Müller 1984 in einem Gespräch mit Ulrich Dietel den Begriff der Dokumentation innerhalb einer von Technikpessimismus nicht freien Szenerie neuer medialer Aufzeichnungsmöglichkeiten: »Ich glaube, mit der Verbreitung der technischen Medien, also mit der Möglichkeit, Gespräche aufzunehmen, Dokumentationen zu machen mit elektronischen Geräten, entfällt eigentlich für die Literatur ein ganzer Aufgabenbereich.« (HMW 10, 319) Wo Müller hier die Dokumentation als Teil technologischer Entwicklungen in ein Gegenlicht zu literarischen Bemühungen rückt, so lässt sich diese aufgespaltene Positionsbestimmung andernorts als weitaus durchlässiger beobachten.¹³ Für diesen anderen Blick auf die Dokumentation dient ein Element als Ausgangspunkt, das zum Fundament des Theaters selbst gehört: der Dialog.

Wird Müller und seine Theaterästhetik gemeinhin mit einer Entkoppelung des Dialogs aus der dramatischen Struktur verbunden, die in die Extreme des Monologischen oder der chorischen Vielstimmigkeit ausspreizen,¹⁴ so situiert Müller noch 1989 den Dialog als markanten Bestandteil des eigenen Schreibens:

11 Berühmtheit erlangte diese Feststellung Müllers durch ein Gespräch aus dem Jahr 1984 mit Ulrich Dietzel, Archivar an der Akademie der Künste, welches explizit die Funktion des Interviews verhandelt. Die Abhängigkeit des Gesprächs von der Gesprächssituation und dem -partner führt Müller dazu, das Interview als Performance zu klassifizieren: »Insofern sind es mehr Performances, es hat vielleicht mehr mit Theater zu tun als mit Literatur. Man produziert sich auch in dem Sinne, wie sich Leute auf der Bühne produzieren.« (HMW 10, 319)

12 So hält Müller in einer Kritik an Rolf Hochhuth und dessen Dokumentarismus fest, dass seine Stücke eine »journalistische Qualität« haben: »Wir haben eine andere Vorstellung vom Theater. Uns interessiert beim Theater nicht der journalistische, der unmittelbare aktuelle Aspekt. Ich glaube nicht an die unmittelbare Aktualität auf der Bühne. Das machen andere Medien besser.« (HMW 8, 497)

13 In dem Gespräch mit Ulrich Dietzel fügt Müller, nachdem er sich von der Bezeichnung des Dokumentaristen distanziert hat, an: »Was ich schreibe ist immer Dichtung und Wahrheit, eine Mischung aus Dokument und Fiktion. Ich erlebe etwas und bringe es auf eine poetische Formel, um eine Distanz zu schaffen.« (HMW 10, 603)

14 Vgl. Hans-Thies Lehmann: »Zwischen Monolog und Chor«. In: Ian Wallace, Dennis Tate, Gerd Labrousse (Hg.): *Heiner Müller. Probleme und Perspektiven. Bath-Symposion 1998*. Amsterdam 2000, S. 11–26; Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. 6. Aufl., Frankfurt a. M. 2015, S. 45–46.

Ich habe schon ziemlich früh Dialoge geschrieben oder versucht, Stücke fürs Theater zu schreiben. Unter anderem, weil ich einfach Gesellschaft brauchte und zu wenig davon hatte. Und wenn man Stücke schreibt, dann ist man in Gesellschaft. In verschiedener Hinsicht. Da ist zunächst der Dialog mit dem Material, also zwischen Autor und seinem Stoff oder Thema. Dann ist das ein Dialog zwischen dem fertigen Text und dem Theater. Und dann eben ein Dialog des Autors via Text/Theater mit dem Publikum. Und insofern ist es auch der Dialog des einzelnen Schreibers mit der Gesellschaft. (HMW 8, 355–356)

Verschiedene Dialogebenen – als Element der Theaterhandlung, als Vorgang des Schreibens, als Teil des Inszenierungsprozesses und als Konstellation von Autor und Publikum – überlagern sich an dieser Stelle. Müllers Gespräche, die sich in so unterschiedlichen Konstellationen wie dem Feuilletoninterview, dem Podiumsgespräch oder der Lesung zutragen, finden eine wesentliche Grundlage in dieser Staffelung des Dialogischen, die auch den Dialog mit literarischen Stoffen und Arbeitsmaterialien umfasst. Drei Jahre zuvor hat Müller dies auf die schlichte Formel einer intertextuellen Dialogizität¹⁵ heruntergebrochen: »Ich schreibe nicht voraussetzungslos, sondern im Dialog mit Geschriebenem.« (HMW 10, 518)

Wie verbindet sich diese Konzeption des Dialogischen mit Verfahren der Dokumentation? Einen ersten Hinweis liefert die von Müller mitgestaltete, zwischen 1974 und 1989 erscheinende Rotbuchausgabe seiner Werke, die insgesamt elf Bände umfasst.¹⁶ Dabei »ordnete, überarbeitete und montierte er seine bis dahin entstandenen Texte« und arrangierte sie dergestalt, dass eine »möglichst produktive, reibungsstarke Reihenfolge« entstehen sollte.¹⁷ Müller überliefert die Texte nicht in einer streng nach Gattungen und »brutaler Chronologie«¹⁸ geordneten Form, wie er sie im Zuge der von Frank Hörnigk besorgten Werkausgabe profiliert, sondern behandelt seine Texte als Material, das er in thematische Konstellationen versetzen kann und mit neuen Abbildungen und Materialien ergänzt.¹⁹ Gleich der erste Band von 1974, betitelt mit *Geschichten aus der Produktion*, stellt diese Anordnung durch eine Zusammenführung von Prosa, Stücken, Gedichten und Bildern vor, wobei auch »Protokolle« von

15 Zurückgehend auf Michail Bachtins Begriff der Polyphonie haben Julia Kristeva und Renate Lachmann den Begriff der Dialogizität als intertextuelles Phänomen ausgearbeitet. Julia Kristeva: »Wort, Dialog und Roman bei Bachtin«. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, II. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1972, S. 345–375; Renate Lachmann (Hg.): *Dialogizität. Beiträge eines Symposiums »Dialogizität in Prozessen der literarischen Kommunikation«, 8. bis 11. Juli 1980 an der Universität Konstanz*. München 1982.

16 Nach dem gescheiterten Versuch, in der DDR eine Werkausgabe auf den Weg zu bringen, wird der Versuch beim Rotbuchverlag in Zusammenarbeit mit Friedrich Christian Delius auf den Weg gebracht. Marcus Kreikebaum: *Heiner Müllers Gedichte*. Bielefeld 2003, S. 59.

17 Ebd.

18 Kristin Schulz: »Gegen den (Pseudo)begriff der Vollendung – Notizen zur Heiner-Müller-Werkausgabe«. In: Theo Girshausen, Günther Heeg (Hg.): *Theatrographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*. Berlin 2009, S. 16–22, hier S. 16–17.

19 Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. 137.

Gesprächen beigelegt sind. Diese Gespräche werden als Bestandteil der Stücke und ihrer »Produktionsgeschichte« wie auch ihrer Rezeption integriert.²⁰ So findet sich darin der Protokollauszug einer Diskussion mit Arbeitern des Kombinats »Schwarze Pumpe« über das Stück *Die Korrektur*. Die darin geäußerte Kritik forciert auf entscheidende Weise eine Überarbeitung des Stückes und führt 1958 zur »Korrektur der KORREKTUR«, ein Umarbeitungsprozess, von dem Müller später wiederum berichten wird, dass er nur noch als »Dokument« von Interesse sei (HMW 9, 113). Daneben findet sich in diesem Band der Rotbuchausgabe auch ein Gespräch von 1965, das in der Zeitschrift *Sinn und Form* 1966 abgedruckt wurde. In diesem versucht Müller sich, nach seinem Ausschluss aus dem Schriftstellerverband 1961, mit den damit verbundenen Publikationseinschränkungen und der aufkeimenden Kritik an seinen Stücken *Der Bau* und *Philoktet* erneut in der Öffentlichkeit zu positionieren und nutzt das Gespräch mit Werner Mittenzwei und Rudolf Münz als Instrument der Selbstsituierung.²¹ Die Rotbuchausgabe zeugt nicht nur vom »Magazincharakter« (HMW 9, 459), der sich am montierenden und arrangierenden Modell von Brechts *Versuchen* orientiert, sondern auch von einem als Teil der Werke zu dokumentierenden »Diskussionsraum« (HMW 9, 484), der Schreib-, Rede- und Publikationszwänge der Kulturpolitik in der DDR aufgreift und formatiert.

Nun ist Heiner Müller weder ein Einzelfall, was solche Gesprächsaufzeichnungen anbelangt, noch ist die Form des Autoreninterviews zu seiner Zeit ein neuartiges Phänomen. Ein kurzer Überblick über die Entwicklung des Gesprächs mit Autorinnen und Autoren kann dabei helfen, Müllers Konfiguration des Gesprächs distinkter einzuordnen. Zunächst fließen in solche Gespräche, abhängig vom Format und Publikationsort, unterschiedliche Diskursregeln und Erwartungshaltungen ein, die aus so divergierenden Traditionen wie dem gelehrten, philosophischen Dialog oder der journalistischen Recherche entstammen können.²² Für das spezifisch »literarische Interview« oder das »Autoreninterview« zeichnet sich seit dem 19. Jahrhundert eine zunehmende Standardisierung im Literaturbetrieb ab, in welcher markante Ereignisse – etwa eine Neuerscheinung, eine neue Inszenierung oder eine Preisverleihung –

20 Vgl. Barbara Hahn: »Das Gesetz der Serie und das Gesetz des Werkes. Zu Heiner Müllers Projekt«. In: Christian Schulte, Brigitte Maria Mayer (Hg.): *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller. Bestandsaufnahme*. Frankfurt a. M. 2004, S. 265–274, hier S. 265–266.

21 Helen Fehervary: »Heiner Müllers Brigadenstücke«. In: Jost Hermand, Helen Fehervary (Hg.): *Mit den Toten reden. Fragen an Heiner Müller*. Köln/Weimar/Wien 1999, S. 1–38, hier S. 33–37.

22 »Offenbar speist sich das Schriftsteller- bzw. das literarische Interview der Form und dem Inhalt nach aus zwei Quellen, dem künstlerisch-ästhetischen Gespräch einerseits und der journalistischen Gebrauchstext-Varietät andererseits. Es spricht demnach alles dafür, einzelne literarische Interviews als jeweilige syntagmatische Realisierung der beiden Gattungs-Paradigmata, des künstlerischen und des journalistischen, in je spezifischer Mischung zu betrachten. Literarische Interviews sind weder autonomes Kunstwerk noch heteronomer Gebrauchstext, sondern stets beides. Ihre Spielarten bewegen sich zwischen Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung und journalistischer Rhetorik; sie sind nicht Werk, aber auch nicht nur Beiwerk.« Klaus Birnstiel: »Interview, Präsenz, Paratext. Versuch einer vorläufigen Feldbestimmung«. In: Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser (Hg.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Paderborn 2014, S. 63–80, hier S. 69.

von öffentlichkeitswirksamen Gesprächen begleitet werden, die unter einem »Aktualitätsdruck«²³ entstehen und die symbolische Kapitalisierung solcher Ereignisse vorantreiben.

Pierre Bourdieu hält hierzu fest, dass der scheinbar sekundäre Diskurs des Gesprächs und des Kommentierens im literarischen Feld der Moderne zunehmend zum integralen Bestandteil künstlerischer Produktion heranwächst: »Der Diskurs über das Kunstwerk ist kein bloß unterstützendes Mittel mehr zum besseren Erfassen und Würdigen, sondern ein Moment der Produktion des Werks, seines Sinns und seines Werts.«²⁴ Ganz ähnlich hat Gérard Genette das Interview und das Gespräch als paratextuelles Zeugnis thematisiert und die Frage gestellt, inwieweit auch Gespräche Kunst- oder Werkcharakter aufweisen können.²⁵ Im Anschluss daran markiert das von Holger Heubner als »Eckermann-Syndrom« beschriebene Phänomen eine spezifische Gesprächskonstellation – aufbauend auf dem Muster von Goethe und Eckermann –, in welcher diskursive Informationsverteilung und eigensinnige, literarische Selbstcodierung miteinander einhergehen, sodass Gesprächsäußerungen als »subjektives, literarisches Dokument«²⁶ in der Verschneidung von Konstruktion und Dokumentation situiert sind. In all diesen Sichtweisen werden eine werkhafte Autonomisierung der Diskursform und eine heteronome Einbindung und Funktionalisierung als zentrale Charakteristika der Gesprächsform akzentuiert.²⁷

1926 bemerkt Robert Musil in einem Gespräch mit Alfred Polgar, dass Schriftsteller im Interview nicht nur »psychotranchiert«²⁸ würden, sondern dabei selbst noch den Großteil der Arbeit besorgen müssten: »Eines Tages sagte ich mir, das Interview ist die Kunstform unserer Zeit; denn das großkapitalistische Schöne am Interview ist, daß der Interviewte die ganze geistige Arbeit hat und nichts dafür bekommt, während der Interviewer eigentlich nichts tut, aber dafür honoriert wird.«²⁹ Die polemische Pointe eröffnet den Blick auf das Interview als ein spezifisches Arbeitsverhältnis von AkteurInnen. Im Falle Heiner Müllers geschieht diese Arbeit vor dem Hintergrund der Öffentlichkeitsmechanismen der DDR. Johannes R. Becher prägt 1956 die Chiffre der »Literaturgesellschaft« in der DDR und das Versprechen einer Demokratisierung des literarischen Feldes, doch künstlerisches Arbeiten bleibt den Reglementierungen durch das Ministerium für Kultur und deren Zensurmechanismen stets unterwor-

23 Volkmar Hansen: »Das literarische Interview«. In: Andrea Bartl u. a. (Hg.): *»In Spuren gehen ...«*. Festschrift für Helmut Koopmann. Tübingen 1998, S. 461–473, hier S. 472.

24 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. von Bernd Schwibs, Achim Russer. Frankfurt a. M. 1999, S. 276.

25 Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, S. 343–348.

26 Florian Kessler: *Werkstattgespräche. Funktionen und Potentiale einer Form literarischer Praxis*. Salzhemmendorf 2012, S. 102.

27 Vgl. Anneleen Masschelein u. a.: »The Literary Interview: Toward a Poetics of a Hybrid Genre«. In: *Poetics Today* 35 (2014), H. 1–2, S. 1–50, hier S. 40.

28 Robert Musil: »Interview mit Alfred Polgar [5. März 1926]«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 1154–1160, hier S. 1155.

29 Ebd., S. 1154.

fen.³⁰ Peter V. Zima spricht in diesem Sinne von einem »Mythos der Monosemie« in der DDR, der eine prägende Diskursregulierung darstellt. Konkretisiert sieht Zima dies darin, dass eine hermeneutische Eindeutigkeit von Texten vonseiten der Kulturadministration angestrebt wurde, um deren »Parteilichkeit« zu bemessen: »Parteilichkeit ist nur meßbar, wenn ein literarischer Text dem ideologischen Diskurs der Partei über die Wirklichkeit kommensurabel gemacht wird.«³¹ Dies führt in der DDR zu einer Reihe »von elastischen Sammelbegriffen, die nahezu allen Erscheinungen, Individuen und Theorien dogmatisch aufgepropft werden können«.³² Wie David Bathrick bemerkt, sind auch gegen die DDR gerichtete Aussagen stets innerhalb dieser diskursiven Rahmenbedingung verankert.³³ Müllers Sprechen gegen Eindeutigkeit und klare Interpretation ist innerhalb solcher Diskursordnungen der Monosemie und ihrer Zensurmechanismen zu situieren, die selbst Schwankungen hinsichtlich ihrer Intensität und konkreten Ausführung unterworfen sind. Diese volatile Rede- und Erklärungssituation hat Müller in einem Gespräch mit der Regisseurin Ruth Berghaus sehr deutlich als »Zwangslage« beschrieben:

Berghaus: Oder: wenn ich ein Stück von dir inszeniere, kann ich nicht alles lesen, was du über Kulturpolitik in Zeitungen und so weiter gesagt hast, ich muß das Stück lesen. Und Wagner hat, glaube ich, mit seinen Schriften abgelenkt, er hat mit diesen Schriften seine Existenz gegründet und bewahrt.

Müller: Ich ja auch, zu großen Teilen. Diese Interviews und Erklärungen sind ja zum großen Teil auch Selbstverteidigung oder auch in bestimmten Zwangslagen abgegeben. Eine Öffentlichkeit ist immer eine Zwangslage, man muß sich nach vielen Seiten hin verhalten, und da entsteht eine Art Diplomatsprache. Am besten wird es dann, wenn man es schriftlich macht, wenn man auf dem Drahtseil formulieren kann. Dieser Punkt von Genauigkeit ist aber auf dem Theater ungeheuer wichtig. (HMW II, 88)

30 So urteilt Wolfgang Emmerich: »Die autoritäre Praxis von Lenkung und Zensur der Literatur führte die Parole der ›Demokratisierung‹ *ad absurdum* und machte die Idealkonstruktion ›Literaturgesellschaft‹ zur Farce.« Wolfgang Emmerich: »Literarische Öffentlichkeit und Zensur in der DDR«. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern/Stuttgart/Wien 1997, S. 113–139.

31 Peter V. Zima: »Der Mythos der Monosemie. Parteilichkeit und künstlerischer Standpunkt«. In: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): *Einführung in Theorie, Geschichte und Funktion der DDR-Literatur*. Stuttgart 1975, S. 77–108, hier S. 90.

32 Ebd., S. 85. Solche Sammelbegriffe sind in negativer Hinsicht etwa Formalismus, Dekadenz und Imperialismus, wogegen als positive Begriffe Produktivität, Sozialismus und Humanität gelten.

33 »For to ›speak‹ meant to function within the paradigms of a carefully delineated and heavily encoded linguistic network and to have internalized the dominant narrative patterns that ensured meaning as part of the lifeworld. One might choose to parody, critique, destabilize, or even attempt to transform them, as many writers did, but in order even to mock one had to partake in the paradigm.« David Bathrick: *The Powers of Speech. The Politics of Culture in the GDR*. Lincoln 1995, S. 17.

Die Genauigkeit einer ausgearbeiteten Textur erschöpft sich hier gerade nicht in mündlichen Erklärungen und Anmerkungen. Ist das Sprechen eingespannt in Zwangslagen, situative Stellungnahmen und gehüllt in Diplomaten-sprache, so wird die schriftliche Stellungnahme zum abschließenden Drahtseilakt, in dem genau mit Bedeutungsmöglichkeiten verfahren werden muss.

In einem frühen Gedicht aus den 1950er Jahren namens *Geschichten des Homer* wird diese Motivik des gespannten Schreibens und Besprechens bereits vorgespurt. Im Zentrum des Gedichts steht das Verhältnis Homers zu seinen Schülern: »Häufig redeten und ausgiebig mit dem Homer die / Schüler, deutend sein Werk, ihn fragend um richtige Deutung.« (WADG, 16³⁴) Homer nimmt an diesen Gesprächen teil, nicht um Antworten zu liefern, sondern um das eigene Werk neu zu betrachten: »Denn es liebte der Alte immer sich neu zu entdecken.« (WADG, 16) Das Gedicht verhandelt in der Folge die zwiespältige Darstellung des Thersites in der *Ilias*, der sich gegen den trojanischen Krieg stellt und von Homer als äußerst hässlich und abstoßend beschrieben wird. Gegenüber den Schülern begründet Homer dies mit der eigenen Unterwerfungshaltung gegenüber den Fürsten. Dem Thersites werden »die richtigen Worte« – die Kritik am Krieg – in den Mund gelegt, aber »mit eigenen Worten [wird] ihm unrecht« gegeben, um das Wohlgefallen der Mäzene zu ernten und dadurch die Verbreitung des Gedichts zu ermöglichen (WADG, 16).

Diese Verknüpfung von Gespräch und Deutung wird sodann weitergeführt, als Homer in der zweiten Strophe gegenüber seinem Meisterschüler, der »ein großer Frager« ist, sein Textverständnis im Gleichnis von Bogen und Pfeil vorführt. Der Text selbst wird darin zum gespannten Bogen, der immer neue Bedeutungen jenseits seines Schützen zu generieren vermag: »Und der Bogen stirbt nicht mit dem Schützen.« (WADG, 16) Homer erscheint in diesem Gedicht als opportuner »Taktiker«³⁵, der »Mißdeutbarkeit in Kauf«³⁶ nimmt, um dadurch den Text als Artefakt für unterschiedliche Bedeutungen und ein produktives, weitreichendes Nachleben zu sichern. In versifizierter Gesprächsform wird ein Textverständnis reflektiert, welches durch Dialogisierung und Kommentierung die Wirkungsmöglichkeiten zwischen poetischer Genauigkeit und beliebiger Bedeutungsvielfalt herausarbeitet.

Im Folgenden werde ich mich bezüglich Müllers Gesprächen auf solche Aushandlungsprozesse fokussieren. Es kann kaum verwundern, dass Heiner Müllers Gespräche zu einem vielfach thematisierten Gegenstand mit unterschiedlichen Forschungsperspektiven geworden sind.³⁷ Mein Fokus wird jedoch auf der Verbindung des Ge-

34 Mit der Sigle ›WADG‹ wird zitiert aus Heiner Müller: *Warten auf der Gegenschräge*. Gesammelte Gedichte. Hg. von Kristin Schulz. Frankfurt a. M. 2014.

35 Für Krikebaum spiegelt sich hierin Müllers Verhältnis zu Brecht. Vgl. Krikebaum: *Heiner Müllers Gedichte*, S. 158–159.

36 Volker Riedel: »Zwischen Ideologie und Kunst. Bertolt Brecht, Heiner Müller und Fragen der modernen Horaz-Forschung«. In: Riedel, Volker: *Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge*. Jena 1996, S. 295–310, hier S. 300.

37 Vgl. Sascha Löschner: *Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche*. Frankfurt a. M. 2002; Holger Heubner: *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*. Berlin 2002, S. 177ff.; Gaetano

sprächs zu Verfahren der Dokumentation liegen, wobei der mediale Transfer zwischen mündlicher Äußerung und schriftlicher Formatierung im Zentrum steht. Im Falle Müllers wird das Gespräch nicht einer formatspezifischen Denkfigur untergeordnet, sondern es lässt sich eine Vielzahl von Formaten beobachten, welche die situative Eingebundenheit des Gesprächs als Möglichkeit je eigener medialer Verarbeitungs- und Darstellungsmodi aufgreifen.

Damit steht mit Müller zuletzt eine Figur im Zentrum, die eine andere Medialität und Produktivität als in Brechts Modellbüchern oder Weiss' Notizbüchern entwirft. Bereits bei der zusammen mit Inge Müller in Angriff genommenen und schließlich als gescheitert erachteten Bearbeitung von Brechts *Glücksgott*-Fragment von 1959 schreibt Heiner Müller von den »Zerreißproben« des Textes, die eine »Austreibung aus dem zertrümmerten heilen Weltmodell der Parabel« nötig machen (HMW 3, 166). Wenn Müller sodann seinen *Philoktet* als Modell verstanden wissen will (HMW 8, 158),³⁸ so geht es gerade nicht um eine organisierte Modellhaftigkeit, sondern um eine flexible, stets neu zu ordnende Bedeutungskonstruktion, die, wie Homers Bogen, weiter reicht als ihr Autor.³⁹ Diese Werkvorstellung fasst Müller unter dem Begriff der Arbeit. Denn für ihn ist das theaterästhetische Konzept des Modells gezeichnet durch eine zunehmende Dogmatisierung der Brecht'schen Theaterästhetik am Berliner Ensemble.⁴⁰ Dagegen plädiert er, die Texte »wirklich aufzubrechen und aus dieser Kanonisierung wirklich herauszubrechen«, um sie als »rohes Material« (HMW 10, 113) neu zu entdecken: »Man braucht ganz andere Zugänge dazu, damit die Texte wieder arbeiten können. So wie es jetzt gemacht wird hier, arbeiten die Texte nicht mehr, es sind Operntexte und sind Monumente. Sie arbeiten nicht.« (HMW 10, 112)

Bicarrì: »Heiner Müllers Fernsehinterviews. Performance – Oralität – Autobiographie«. In: Theo Girshausen, Günther Heeg (Hg.): *Theatrorgraphie. Heiner Müllers Theater der Schrift*. Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 215–226; Torsten Hoffmann: »Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autorkritische Selbstinszenierungen in Interviews von Heiner Müller und W.G. Sebald«. In: Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, S. 313–340.

38 Bereits 1954 merkt Müller in einer Rezension von Briefen Johannes R. Bechers an: »Man könnte einwenden, Modelle sind unschöpferisch, lähmen die Initiative, engen die Phantasie ein. Das Gegenteil ist der Fall. Dies beweist zur Genüge die Praxis des Berliner Ensembles.« (HMW 8, 80) Dies stellt ein klares Echo auf die Diktion Brechts im *Antigonemodell 1948* dar. Vgl. BFA 25, 76.

39 Es ist in dieser Hinsicht markant, dass sich Müller zu kaum einem Stück so widersprüchlich und seine Interpretationen immer wieder verschiebend geäußert hat wie zum *Philoktet*. Vgl. Wolfgang Emmerich: »Der vernünftige, der schreckliche Mythos. Heiner Müllers Umgang mit der griechischen Mythologie«. In: Frank Hörnigk (Hg.): *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*. Leipzig 1989, S. 138–156, hier S. 144; Karol Sauerland: »Notwendigkeit, Opfer und Tod. Über PHILOKTET«. In: Frank Hörnigk (Hg.): *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*. Leipzig 1989, S. 183–193, hier S. 191.

40 Richard Weber: »Theater in der DDR«. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern/Stuttgart/Wien 1997, S. 509–522, hier S. 517. Es ist bezeichnenderweise unter der Intendanz von Ruth Berghaus, die sich von den Modellpraktiken des Berliner Ensembles distanziert, dass Müllers *Zement 1973* zur Aufführung kommt. Vgl. Barnett: *A History of the Berliner Ensemble*, S. 235–244.

Gegenüber dem Philosophen Wolfgang Heise formuliert Müller 1986 diese Möglichkeit, Texte wieder zum Arbeiten zu bringen, gerade in Abgrenzung zu Brecht. Denn »diese Parabelstücke von Brecht [sind] sehr schwer, die sind ungeheuer kalkuliert, zu geschlossenen Gebilden gemacht. Lebendig werden sie erst wieder, wenn man sie aufbricht, also wenn die Texte wieder arbeiten können.« (HMW 10, 501) Auf die Nachfrage Wolfgang Heises, was denn unter diesem »Arbeiten« von Texten« zu verstehen sei, antwortet Müller: »Es geht darum, mit heutiger Erfahrung den Realitätskern seiner [d. i. Brechts, L. K.] Erfahrung neu aufzuschließen. Dabei tritt der Widerspruch zwischen ›Urteil und Erfahrung‹ hervor. Dann arbeiten die Texte.« (HMW 10, 502) Der Widerspruch im Aufeinanderprallen unterschiedlicher Erfahrungen, Lebenswelten und Zeiten markiert jenen Ort, an dem der abgeschlossene Text neu zu arbeiten beginnt und die Produktivität seines Nachlebens entfaltet.

Nun hatte bereits Brecht für sein *Antigone*modell die Form eines fiktiven Gesprächs genutzt und aus den Problemen des Wuppertaler Intendanten Erich-Alexander Winds bei der Adaption der *Antigone* einen Fragekatalog zur »Benutzung von Modellen« gestaltet (BFA 25, 386–391). Peter Weiss hat die Form des Autoreninterviews imitierend sein *Gespräch über Dante* als schriftlichen Werkstattbericht gestaltet. In seiner *Erinnerung an Peter Weiss* lässt Heiner Müller die Szene eines scharfen Streitgesprächs nach der DDR-Premiere von Weiss' *Viet Nam Diskurs* Revue passieren. Das dabei auch ein gewisser Neid gegenüber dem Schriftstellerkollegen im Spiel war, weist Müller gerade entlang der behördlichen Gesprächseinladungen aus: »Man lud nicht uns, sondern ihn, Peter Weiss, zu Gesprächen im Kommandoturm des Politbüros ein.« (HMW 8, 392) Erst mit dem Skandal um das *Trotzki*-Stück, das Weiss zur *persona non grata* in der DDR werden lässt, glätten sich die Wogen zwischen ihm und Müller. Zuletzt planen sie zusammen Weiss' Stück *Die Versicherung* zur Aufführung zu bringen, »weil die Wirklichkeit des ›real existierenden‹ Sozialismus nur mit psychiatrischen Kategorien noch zu beschreiben sei« (HMW 8, 392). So sehr Gespräche und Dialoge Müller mit Brecht und Weiss verbinden, so stellt sich im Folgenden die Frage, wie Müller diese Ebene seines Werkes als Möglichkeit zur Dokumentation ausnutzt.

Das Gespräch zeichnet sich bei Müller in einem Facettenreichtum ab, der das Streitgespräch wie den Dialog mit Freunden, den diplomatischen Kanal gegenüber den DDR-Funktionären wie die provokative Selbstpositionierung im Rest der Welt umfasst: Im Gespräch können Verbindungen aufgebaut und gekappt werden. Eingebunden ist dieses Gespräch in einen Dialog mit eigenen und fremden Texten und ihren Arbeitsmöglichkeiten. Müller bemerkt hierzu 1974 in einer seiner Bearbeitung des *Prometheus* beigefügten Anmerkung, dass die Arbeit bzw. der Gebrauch des Textes den »Verzicht auf Erklärung (Aufhellung dunkler Stellen, Übersetzung = Interpretation von Eigennamen), die den Kreis der möglichen Bedeutungen einengt«, einschlieÙe (HMW 4, 45). Doch gerade durch andere Formen des Dialogs, des Kommentierens und Sprechens soll das produktive Potenzial eines Textes als Arbeitsmaterial entwickelt werden.

In diesem Kapitel folge ich solchen Verwindungen von Dialog und Dokumentation bei Heiner Müller. Zunächst widme ich mich hierfür der 1988 stattfindenden

Inszenierung von *Der Lohndrücker*. Diese Aufführung wird nicht nur von zwei Dokumentationsbänden begleitet, sondern auch mit einem die eingeflossenen Arbeitsmaterialien reflektierenden Programmheft. In beiden Fällen nimmt das Gespräch eine zentrale Rolle ein, um Quellen und Materialien auf distinkte Weise einzuführen, zu bearbeiten und zu dokumentieren. Ein anderer Fall lässt sich anlässlich von Müllers Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises verfolgen. Im Anschluss an dieses Ereignis wird eine Diskussion der Preisrede als eigenständiges Buch publiziert. Dabei werden Verbindungsmöglichkeiten zwischen Text und Gespräch, Dialog und Monolog dokumentiert, um unterschiedliche Bedeutungsebenen zu entwickeln und innerhalb politischer Redezwänge artikulierbar werden zu lassen. Daran anschließend richte ich den Blick auf die aus Gesprächen kompilierte und redigierte Autobiografie *Krieg ohne Schlacht*. Darin lässt sich verfolgen, wie Müller das Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit nutzt, um die Genese seiner Arbeitsweise zu erzählen. Der Skandal um Müllers Stasi-Akten führt sodann zu einer Konstellation, in welcher diese Arbeits- und Redeweise in einen Konflikt um die Deutungshoheit von administrativen Dokumentationsprozessen gerät. Zum Abschluss werde ich Müllers Gesprächspraxis in der medialen Konfiguration des Fernsehens verfolgen. Im Format des Fernsehgesprächs mit Alexander Kluge wird die Frage nach dem Nachleben des eigenen Œuvres zur spätabendlichen Sendezeit ein letztes Mal gestellt.

1 Gesprächsstoff

Müller pflegt in seinen Gesprächen sowohl das Register der indirekten Abschweifung wie der zugespitzten und bisweilen polemischen Verkürzung. Bietet Letzteres reichlich Gesprächsstoff durch einige von Müllers umstrittensten Äußerungen, so ist Ersteres durch Zitationen und Anekdoten geprägt, mit welchen die eigene Arbeit kommentierend und intertextuell reflektiert wird.⁴¹ Eine solche wiederholt aufgenommene Anekdote stellt die Geschichte von Brechts Rückkehr 1948 ins zerstörte Deutschland dar, welche Müller in seinem 1979 verfassten Vortrag *Fatzer ± Keuner* aufgreift. Laut Müller bekundet der aus dem Exil zurückgekehrte Brecht bei seiner Ankunft in der sowjetischen Besatzungszone das »Bedürfnis nach einem Theater ›zur wissenschaftlichen Erzeugung von Skandalen«, das »auf die politische Spaltung des Publikums statt auf eine illusionäre ›Vereinigung‹ im ästhetischen Schein« ziele (HMW 8, 226). Der Skandal als kalkuliert erzeugter Gesprächsstoff für Diskussionen steht im Zentrum des Arguments und wird kritisch abgegrenzt von den sich ansonsten zutragenden Theaterprovokationen und Feuilletondebatten: »Die Skandale fanden nicht, als Initialzündung für die große Diskussion, im Theater statt, sondern, als Behinderung der Diskussion, auf den Kulturseiten der Presse.« (HMW 8, 226) Die »große Diskussion« spielt auf Brechts Konzept einer großen Pädagogik an, mit welcher das Aufbrechen der verfestigten Verhältnisse von Zuschauenden und Spielenden im Theater vorangetrieben werden sollte (BFA 21, 397). Bezeichnenderweise will Müller jedoch die Anekdote und Brechts Äußerung als Teil einer Diskussion verortet wissen:

Brecht, in einer ersten Diskussion mit Studenten 1948 nach seiner Übersiedelung in die sowjetische Besatzungszone, sprach von Ideologiezertrümmerung als der Zielsetzung seines Theaters für zwanzig Jahre. Er ist nicht der zahnlose Löwe, als den ihn zu betrachten modisch wird, weil er zum Baustein einer Ideologie gebraucht werden kann. Der Stein arbeitet in der Wand. (HMW 8, 214)

Die Anekdote wird von Müller gegen faktische Überprüfbarkeit imprägniert, soll aber als hinter verschlossenen Türen abgehaltene Diskussion mehr als im bloßen Hörensagen verbleiben. Sie zeichnet sich nicht nur durch den Reiz des Arkanen aus, sondern stellt Müllers Versuch dar, Brechts Theaterästhetik aus den Bezugnahmen der frühen »Antifa-Dramatik«⁴² in der DDR zu entkoppeln und ihre destruktiven, skandalösen Energien zu akzentuieren. Dass Müller diese Geschichte in Leipzig – möglicherweise in einem Seminar von Hans Mayer⁴³ – angesiedelt wissen will, lädt

41 Hoffmann: »Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autorkritische Selbstinszenierungen in Interviews von Heiner Müller und W. G. Sebald«, S. 319.

42 Weber: »Theater in der DDR«, S. 509.

43 Alexander Karschnia: »Anarchiv Heiner Müller: von der ›Literarisierung der Bühne‹ zum ›Theater des Textes«. In: Theo Girshausen, Günther Heeg (Hg.): *Theatrographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*. Berlin 2009, S. 295–311, hier S. 308.

die Szene symbolisch zusätzlich auf. Denn 1955 wird dort das Institut für Literatur (ab 1958 nach Johannes R. Becher benannt) gegründet und fungiert als Kaderschmiede parteilich regulierter Literaturdidaktik. Dagegen markiert Müller, in Rückgriff auf Brecht, einen Moment agonaler Dynamisierung, den er als Signatur seiner Theaterästhetik 1982 im Gespräch mit Sylvère Lotringer in prägnanter Formelhaftigkeit zum Ausdruck bringt: »Ich glaube an Konflikte. Sonst glaube ich an nichts. Das versuche ich in meiner Arbeit zu tun: das Bewußtsein für Konflikte zu stärken, für Konfrontation und Widersprüche.« (HMW 10, 197) Der Konfliktglaube umfasst nicht zuletzt auch die Überlieferungsgeschichte von Autor und Werk. Im Bild des in der Wand noch arbeitenden Steines wird die Unruhe eines unerlöst arbeitenden Nachlebens aus verfestigten Strukturen heraus entworfen. Doch wie wirkt sich diese Vorstellung des Nachlebens und seines Diskussionsraums auf Müllers eigene Theaterarbeit aus? Inwieweit kultiviert er diese Form des Gesprächsstoff nicht bloß, sondern dokumentiert und überliefert ihn in eigenen Formaten?

1.1 *Der Lohndrucker* als Textarchäologie und »Urschlammbrei aus Gespräch«

In einem in den 1950er Jahren verfassten Gedicht skizziert Müller eine minimale Redekonstellation, die sich als *Gespräch mit Horaz* auf zwei Verszeilen beschränkt: »Silbenzähler beiläufig dein Vers unterm Schritt der Kohorten / Die Kohorten wo sind sie Mein Vers geht ins zweite Jahrtausend« (WADG, 17). Verarbeitet wird darin die von Horaz geprägte Formel des *exegi monumentum aere perennius* – der Errichtung eines »Denkmals dauerhafter als Erz« –, welches der römische Dichter für seine Verse in Anspruch nahm.⁴⁴ Horaz beanspruchte für seine Gedichtzeilen eine größere zeitliche Dauer, als sie jegliche römische Eroberung zu besitzen vermochte. Dieser Gedichtfassung geht ein Entwurf voraus, in der Müller diese Idee deutlich breiter anhand der Überwerfung der römischen Republik durch Octavianus entwickelt.⁴⁵ In dieser Fassung bezeichnet Horaz seine Verse noch als »Totgeboren« in der kaiserlichen Gegenwart und antizipiert ihr Verlebendigung erst in der Zukunft des »zweiten Jahrtausend[s]« (WADG, 480). Im gedichteten Gespräch zwischen Legionär und dichtendem »Silbenzähler« wird die Frage nach dem Nachleben eines Schrifterzeugnisses gestellt und in der Beanspruchung einer Eigenzeit des Werks reklamiert.

Diese Einbettung eines Textes in einen vom Autor beanspruchten, jedoch ihm entzogenen Zukunftshorizont verdeutlicht Müller 1987 im Gespräch mit Eva Brenner:

44 Vgl. Riedel: »Zwischen Ideologie und Kunst. Bertolt Brecht, Heiner Müller und Fragen der modernen Horaz-Forschung«, S. 296 u. 300–301.

45 Daneben entwickelt Müller in seinem im selben Zeitraum entstandenen Gedicht *HORAZ* eine weitaus negativere Sichtweise auf die politischen Einlassungen Horaz' in seiner Zeit, in welcher das »*Aere perennius*« zum Status als »Liebling der Philologen« verkommt (WADG, 18). Vgl. Kreikebaum: *Heiner Müllers Gedichte*, S. 141 u. 147.

Eva Brenner: Aber ich begreife kreative Kunst als Arbeit. Warum sagen Sie, dass Kunst weniger kalkulierbar ist als die Herstellung von Schuhen oder Nähmaschinen?
Müller: Weil es so ist. Ein literarischer Text ist eine viel komplexere Angelegenheit als ein Schuh. Man kann nicht genau kalkulieren, was da entsteht und welche Wirkung es haben wird. Einen Schuh, wenn er seine Funktion erfüllt und paßt, kann man nicht in Frage stellen. (HMW II, 110)

Müller äußert diese Analogie in einer Zeit, als er sich mit dem Nachleben eines eigenen Textes beschäftigt. 1987 verdichtet sich der Plan, das von ihm 1957 mit seiner damaligen Frau Inge Müller verfasste Stück *Der Lohndrucker* neu zu inszenieren. Das Stück nimmt seinen Ausgang bei der historischen Figur Hans Garbes, der 1949 bei laufendem Betrieb die 36 Kammern eines Hochofens in den Werken von Siemens-Planina in Lichtenberg bei Berlin reparierte. Er benötigte dafür zwei Monate, knapp die Hälfte der eigentlich geplanten Zeit einer »kalten« Reparatur.⁴⁶ Obwohl als Gruppe agierend wurde Hans Garbe in der Folge zum heroischen Symbol des Aufbaus in der DDR und als »Held der Arbeit« gefeiert. Müller und seine Frau Inge entwickeln aus dem Stoff 1958 ein Stück, das zum Bühnenerfolg avanciert, im darauffolgenden Jahr mit dem Heinrich-Mann-Preis prämiert und bald schon als Schullektüre in der DDR kanonisiert wird.⁴⁷ Müllers Plan einer Neuaufführung 1988 entsteht demgegenüber unter gänzlich anderen Bedingungen und wird als einigermaßen überraschend empfunden.⁴⁸ Seine Stücke sind mittlerweile in ihren ästhetischen und thematischen Registern weit entfernt vom *Lohndrucker*. Doch bietet der Text für Müller die Möglichkeit, das Phänomen des Nachlebens genauer zu reflektieren und mit der zeitlichen Einprägung von rund dreißig Jahren das Stück mit neuen Augen zu bearbeiten. Hierfür gehe ich im Folgenden zunächst der ersten Bearbeitung des Stoffes rund um den Arbeiter Hans Garbe im *Lohndrucker* nach, um die Thematik des Stückes zu skizzieren. In einem zweiten Schritt steht die Frage der Dokumentation des Stoffes bei der Bearbeitung 1988 im Zentrum. In einem letzten Schritt reflektiere ich diese Arbeitsweise entlang des Programmheftes zur Aufführung, welches die Konstellation von Dialog und Dokumentation programmatisch entwickelt.

Müller ist nicht der erste Autor, der sich mit dem Stoff rund um Hans Garbe beschäftigt. Bereits Brecht hatte sich 1951 in seinem *Büsching*-Fragment der Geschichte angenommen und hierfür Käthe Rüllicke eine Reihe von Gesprächen mit Garbe füh-

46 Heinz Hillmann: »Arbeiterheld oder Lohndrucker? Arbeiter, Dichter, Ökonomien«. In: Heinrich Mohr, Paul Gerhard Klussmann, Gregor Laschen (Hg.): *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod zum Werk von Heiner Müller. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters*. Bonn 1990, S. 201–228, hier S. 201.

47 Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. 200.

48 Angefragt wird Müller im Rahmen einer geplanten Theatersaison am Deutschen Theater mit Fokus auf Gottfried Ephraim Lessing. In diesem Zuge liegt es nahe, Müllers »Greuelmärchen« *Leben Gundlings Friedrich von Preussen. Lessings Schlaf Traum Schrei* aufzuführen. Zur Überraschung des Intendanten Dieter Mann entscheidet sich Müller jedoch für den *Lohndrucker*. Michael Wood: *Heiner Müller's Democratic Theater. The Politics of Making the Audience Work*. Rochester, NY 2017, S. 117.

ren lassen.⁴⁹ Als Müller sich dem Stoff widmet, beansprucht er jedoch eine eigene Bearbeitungsform: Aus Hans Garbe wird Balke, der Lohndrucker. In den Fokus rückt die Konsequenz von Balkes ›heroischem‹ Einsatz: Seine Reparatur des Hochofens bei laufendem Betrieb führt zur Setzung einer »neue[n] Norm« (HMW 3, 33) der Arbeitsleistung. Sie hat eine Erhöhung des geforderten Produktivitätsstandards zur Folge. Dabei greift Müller auf die historische Situation Ende der 1940er Jahre in der sowjetischen Besatzungszone zurück, in welcher neue Normierungen und Produktivitätsstandards eingesetzt wurden, die Hans Garbe mit seinem »Vorschlag Nr. 10 (Ofenumbau unter Feuerung)« vom 16. Dezember 1949 noch übertraf.⁵⁰ Die erhöhte Disziplinierung von Arbeitskraft durch Balke, der als »ein Taylorist am eigenen Leibe«⁵¹ Optimierungen vorzunehmen weiß, rückt die sozialen Konfliktfelder der DDR – exemplarisch gefasst in der Figur des Lohndruckers – ins Zentrum des Stückes. Konflikte, die sich in den Demonstrationen des 17. Juni 1953, als sich breite Teile der Arbeiterschaft gegen die Normerhöhung zur Wehr setzten, und deren blutiger Niederschlagung durch sowjetische Panzer entluden.

Mit dieser Anlage geht eine zweite motivische Justierung des Stoffes bei Müller einher: Arbeit wird als Kraft und Energie reflektiert. Losgelöst von der historischen Figur Garbes wird Balke im *Lohndrucker* mit einer zwiespältigen Vergangenheit versehen: Er hat ebenso in der nationalsozialistischen Rüstungsindustrie wie im sozialistischen Aufbau mitgewirkt. Balkes Arbeitskräfte sind in dieser Hinsicht sowohl für die Nazis wie für die DDR, sowohl für den Aufbau wie für die Zerstörungen der Kriegsindustrie fruchtbar. Dabei erweist sich Balkes Arbeitsleistung nicht einer Ideologie verpflichtet, sondern allein der Steigerung ihrer selbst. Während seiner Arbeit im Dritten Reich hat er seinen Kollegen Schorn, der gegenwärtig mit ihm in der Fabrik arbeitet, denunziert, da dieser die Rüstungsproduktion der Nationalsozialisten zu sabotieren versuchte. Müller übernimmt diese Ausrichtung nicht zuletzt aus der Fabrikanlage von Siemens-Plania, welche durch die Herstellung von Elektrokohle ein unverzichtbarer Bestandteil der Rüstungsindustrie war,⁵² und personalisiert dies in seinem Hauptprotagonisten. Diese »Vergangenheit als Problem der Gegenwart«⁵³ konzentriert das Moment der Arbeit und seine Politisierung, die zwischen Balke und seinen Kollegen wie auch zwischen der sozialistischen Administration und der Öffentlichkeit die Kon-

49 Vgl. Stephan Bock: »Die Tage des Büsching. Brechts *Garbe* – ein deutsches Lehrstück«. In: Ulrich Profitlich (Hg.): *Dramatik der DDR*. Frankfurt a. M. 1987, S. 19–77; Wolfgang Storch: »Brechts Erbe. Die Erdung«. In: Peter Kammerer, Klaudia Ruschkowski, Wolfgang Storch (Hg.): *Working for Paradise. Der Lohndrucker. Heiner Müller Werkbuch*. Berlin 2011, S. 70–107.

50 Grischa Meyer: »Schwarze Bude im Roten Oktober«. In: Peter Kammerer, Klaudia Ruschkowski, Wolfgang Storch (Hg.): *Working for Paradise. Der Lohndrucker. Heiner Müller Werkbuch*. Berlin 2011, S. 46–69, hier S. 50–54.

51 Hillmann: »Arbeiterheld oder Lohndrucker? Arbeiter, Dichter, Ökonomen«, S. 211.

52 Meyer: »Schwarze Bude im Roten Oktober«, S. 46–48.

53 Marianne Streisand: »Heiner Müllers ›Der Lohndrucker‹ – Zu verschiedenen Zeiten ein anderes Stück«. In: Inge Münz-Koenen (Hg.): *Werke und Wirkungen. DDR-Literatur in der Diskussion*. Leipzig 1987, S. 306–360, hier S. 321.

flikte des Stückes hervortreiben.⁵⁴ Anson Rabinbach hat dieses Moment einer energiegelichen Arbeitsvorstellung und ihrer Objektivierung als »transcendental materialism« beschrieben.⁵⁵ Müller nutzt eine ähnliche Sichtweise, um Arbeit als Energie- oder Kraftkonzept auf die Bühne zu stellen und nach den politischen, ökonomischen und sozialen Bedeutungsebenen von Arbeit zu fragen und deren Rolle für die Entstehung der DDR und ihre Ideologie nachzuzeichnen.

Im Zuge dieser Ausrichtung rückt auch die Rolle von künstlerischer Arbeit in den Fokus. 1972 beschreibt Müller diesen Aspekt mit der Distanz von rund fünfzehn Jahren seit der ersten *Lohndrucker*-Inszenierung in seinem Prosatext *Ein Diskussionsbeitrag*. Er referiert darin die offene Form der eigenen Arbeitsweise, die er an Brechts Anspruch der »Umformung des Schöpferischen durch die Arbeitsteilung«, als Verwandlung des »Schöpfungsakt[s]« in einen »kollektive[n] Schöpfungsprozeß« situiert wissen will (HMW 8, 168). Im Programmheft zur *Lohndrucker*-Inszenierung von 1957 findet sich hierzu die auf einem eingelegten Zettel festgehaltene Aufforderung zur Partizipation des Publikums; eine Aufforderung, die im Zwielficht der im Stück verhandelten Optimierungsvorschläge Garbes und der auf sie folgenden Morddrohungen ambivalent verbleibt (Abb. 41 a u. b).⁵⁶ Doch aus einer Diskussion des Stückes heraus entwickelt Müller in seinem Text eine grundlegende Überlegung zur Arbeitsweise am Theater:

In einer Diskussion der LOHNDRÜCKER-Aufführung des Maxim Gorki Theaters 1957 wurde die Szene moniert, in der ein Arbeiter und ehemaliger SA-Mann um Aufnahme in die SED nachsucht. Es dürfe nicht in der Luft hängenbleiben, ob er aufgenommen wird oder nicht. Gegenkritik eines anderen Zuschauers: Wieso in der Luft. Wir reden doch darüber. Zwei Ansichten über Funktion und Wirkungsweise von Theater. In der Praxis hat sich, aus welchen Gründen immer, die erste durchgesetzt: Theater als Zustand. Es scheint mir an der Zeit, die zweite Ansicht in Erinnerung zu bringen, die Theater als Prozeß begreift. (HMW 8, 166)

Was in der frühen DDR unter dem Stichwort der Demokratisierung zur Formelhaftigkeit geronnen war, wird von Müller in das Schlagwort des »Theater[s] als Prozeß«,

54 Vgl. Karl-Heinz J. Schoeps: »Der Lohndrucker Revisited«. In: Gerhard Fischer (Hg.): *Heiner Müller: conTEXTS and HISTORY. A collection of essays from the Sydney German Studies Symposium 1994*. Tübingen 1995, S. 41–54, hier S. 42–43.

55 Anson Rabinbach: *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. New York 1990, S. 4–6, 46 ff.

56 »In the case of the performance shown to workers in June 1959, the short scenes facilitated conversation among the workers between scene changes, which grew »zu lebhaften Gesprächen« (into lively discussions) during the intermission between *Der Lohndrucker* and *Die Korrektur*. The inclusion of a note asking for audience feedback in the program for performances at the Maxim Gorki Theater helped to create an atmosphere of free discussion in the audience.« Wood: *Heiner Müller's Democratic Theater. The Politics of Making the Audience Work*, S. 62, vgl. auch 57 u. 60.

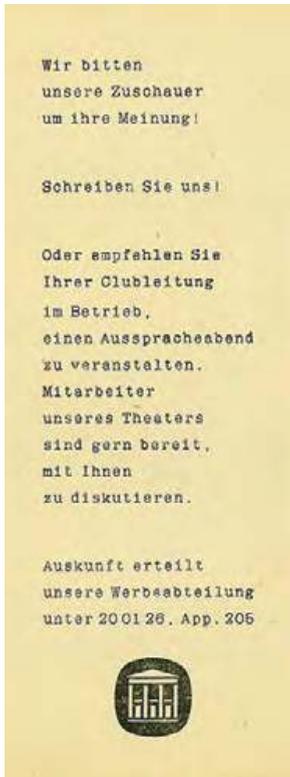
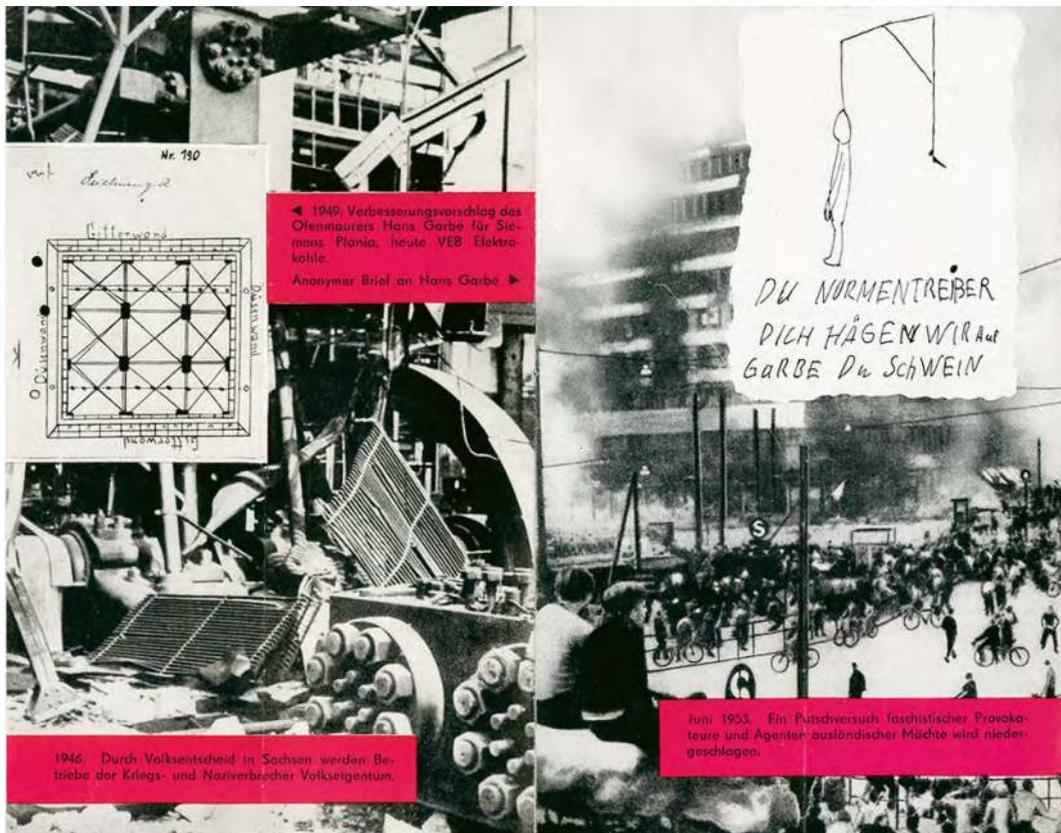


Abb. 41 a u. b Verbesserungsvorschläge und die Gewalt der Optimierung. Das Programmheft der Inszenierung von *Der Lohndrücker* und *Die Korrektur* 1958 am Maxim Gorki Theater in Berlin samt eingelegtem Zettel. Maxim Gorki Theater (Hg.): *Der Lohndrücker, Die Korrektur* von Heiner Müller und Inge Müller. Berlin 1958, o.S.



der durch Diskussionen in Gang gesetzt wird, überführt. Die Diskussion wirkt als Verlängerung der Theaterarbeit.⁵⁷

Diese Konfiguration des Gesprächs gewinnt besondere Bedeutung, als 1987 eine neue Inszenierung des *Lohndrückers* geplant wird. Gespräche werden darin nicht nur unverzichtbarer Bestandteil der alltäglichen Zusammenarbeit, sondern zu dokumentierendes Arbeitsmaterial. Als sich Müller am 10. September 1987 mit dem Ensemble zur ersten »Konzeptionsprobe« trifft, steht ein Tonband bereit.⁵⁸ Gespräche sollen keine flüchtige Existenz fristen, sondern als Material des Stückes und seiner Bearbeitung überliefert werden. In der ersten Konzeptionsprobe mit dem Dramaturgen Alexander Weigel, dem Bühnenbildner Erich Wonder und den Schauspielenden Martin Trettau, Ulrich Mühe, Horst Weinheimer, Johanna Schall, Jan Josef Liefers und Horst Hiemer kommt das Publikationsvorhaben einer eigenen Dokumentation zur Sprache. Vor dem Ensemble liest Alexander Weigel zunächst aus Walter Benjamins Aufsatz über Eduard Fuchs und legt die Idee einer in Gegenständen eingelassenen Vor- und Nachgeschichte dar, die durch eine spezifische Perspektive in den Blick genommen werden könne: »Geschichtliches Verstehen faßt der historische Materialismus als ein Nachleben des Verstandenen auf, dessen Pulse bis in die Gegenwart spürbar sind.«⁵⁹ Weigel nimmt dieses Zitat Benjamins zum Anlass, die »Nach-Erfahrungen« des *Lohndrückers*, dessen Nachleben in der DDR, ins Zentrum zu rücken.⁶⁰ Dieser Erfahrungsraum soll durch eine Sammlung historischer Materialien im Foyer des Theaters⁶¹ sowie durch ein Programm- und ein »Arbeitsheft«, welche »die Inszenierung, aber auch Historisches, dokumentieren«, ausgestellt werden.⁶² Auf diese Weise werden aus Stoffen mit geschichtlichen Signaturen versehene Arbeitsmaterialien für unterschiedliche Formate.

Das geplante »Arbeitsheft« wird in der Folge in zwei Bände aufgeteilt, die beide unter das Stichwort der Dokumentation gestellt werden. Der erste Band erscheint 1988 und skizziert ausgehend von den Recherchen Stephan Suschkes und Grischa Meyers

57 Vgl. hierzu auch eine Äußerung von 1974: »Es geht um Kunst als Diskussion, bei völliger Gleichberechtigung von Produzenten und Konsumenten. Das erst wäre auch im umfassenden Sinne, die wirkliche Demokratie im Theater.« (HMW 10, 651)

58 Carena Schlewitt (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*. Berlin 1988, S. 10–11.

59 Benjamin: »Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker«, S. 468.

60 Schlewitt (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*, S. 11; HMW 11, 19–20. Weigel bezieht sich auf eine Passage aus dem Aufsatz über Eduard Fuchs, in welcher sich Benjamin explizit dem Kunstwerk in seiner historischen Dialektik zuwendet: »Diese Werke integrieren für den, der sich als historischer Dialektiker mit ihnen befaßt, ihre Vor- wie ihre Nachgeschichte – eine Nachgeschichte, kraft deren auch ihre Vorgeschichte als in ständigem Wandel begriffen erkennbar wird. Sie lehren ihn, wie ihre Funktion ihren Schöpfer zu überdauern, seine Intentionen hinter sich zu lassen vermag; wie die Aufnahme durch seine Zeitgenossen ein Bestandteil der Wirkung ist, die das Kunstwerk heute auf uns selber hat, und wie die letztere auf der Begegnung nicht allein mit ihm, sondern mit der Geschichte beruht, die es bis auf unsere Tage hat kommen lassen.« Benjamin: »Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker«, S. 467.

61 Zur Ausstellung im Rangfoyer des Deutschen Theaters vgl. Stephan Suschke: *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*. Berlin 2003, S. 104–105.

62 Schlewitt (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*, S. 11; HMW 11, 20.

die Entwicklung des *Lohndrückers* vom historischen Quellenmaterial Hans Garbes und der frühen DDR bis zur Bearbeitung und Inszenierung des Stückes 1957/58. Unter der Leitung von Carena Schlewitt widmet sich der zweite Band der Aufführung vom Probebeginn 1987 bis hin zur mit Farbfotografien festgehaltenen Inszenierung, die am 29. Januar 1988 am Deutschen Theater in Berlin Premiere feiert. Fokussiert der erste Band die Stoffgeschichte, Zeitzeugnisse und die Umstände der ersten *Lohndrucker*-Inszenierung unter dem Stichwort »Spuren«, so widmet sich der zweite Band einer »Chronologie der Inszenierung« von 1988, die von den ersten Überlegungen, Gesprächen und Proben bis zur Aufführung reicht. Diese Chronologie wird durch eine auf der linken Heftseite mitlaufenden Spalte strukturiert, in der Gespräche und Proben datiert und ihre Inhalte kurz umrissen werden. Vom Herbst 1986, dem ersten Kontakt Müllers mit dem Bühnenbildner Erich Wonder, bis zum 28. Januar 1988, dem Tag der Hauptprobe, und der Aufführung vom 29. Januar reicht diese Zeitachse. Die restliche Fläche der Seite wird zur Darstellung weiterer Materialien, Bilder und Quellen, aber auch diverser Gesprächstranskriptionen genutzt (Abb. 42).

Solche Theaterdokumentationen erfuhren seit Brechts Modellbüchern in der DDR eine zunehmende Institutionalisierung.⁶³ So wurde Müllers Inszenierung von *Macbeth* an der Volksbühne in Berlin 1982 als Aufführungsdokumentation in die Schriftenreihe »Theaterarbeit in der DDR« aufgenommen.⁶⁴ Für den *Lohndrucker* wird jedoch weit über die Aufführung hinaus ein »Riesenmaterial« seiner Stoffgeschichte, nicht bloß der Inszenierung, als »Spurensuche« aufbereitet (HMW II, 300). So wird in der »Chronologie der Inszenierung« gleich zu Beginn, im Herbst 1986, in einem Gespräch Müllers mit dem Bühnenbildner Erich Wonder das Sammeln von »Literatur im weiten Umkreis der Stoffgeschichte (geschichtliche Darstellung, Alltagsgeschichte 1945–1959, Trivalliteratur, originale Presseerzeugnisse, politische und gesellschaftswissenschaftliche Publikationen)«⁶⁵ beschlossen und am 3. März 1987 zusammen mit Alexander Weigel, Stephan Suschke und Grischa Meyer über »mögliche Aktivitäten« wie etwa eine Ausstellung, ein Programmheft, Arbeitsheft, eine Inszenierungsdokumentation oder Inszenierungsmaterial gesprochen.⁶⁶ Am 9. April 1987 wird mit der Akademie der Künste und dem Deutschen Theater die Zusammenarbeit abgeklärt und die Publikation eines »Arbeitsheft[s] der Akademie in zwei Teilen« vereinbart.⁶⁷

Die Konstellation von Gesprächen und Arbeitsmaterialien leitet die Gestaltung des zweiten Dokumentationsbands, der sich der Inszenierung von 1988 widmet, an. Ein Blick auf die eröffnende Seite und ihre Anordnung verdeutlicht dieses Zusammenspiel. Während die Chronologie der Stückbearbeitung am linken Seitenrand mit dem ersten Kontakt Müllers zu Erich Wonder im »Herbst 86« einsetzt und die in den darauffolgenden Monaten stattfindenden Treffen und ersten Überlegungen fest-

63 Nach 1967 wurde vom Verband der Theaterschaffenden der DDR eine intensive Inszenierungsdokumentation gefordert. Matzke: *Arbeit am Theater*, S. 107.

64 Lily Leder, Angela Kuberski (Hg.): *Macbeth von Heiner Müller nach Shakespeare*. Berlin 1982.

65 Schlewitt (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*, S. 2.

66 Ebd.

67 Ebd.

Vorschlag von Roth, „Horatier“ als Kugelblitz durch das ganze Stück zu jagen, den Müller wegen der schon vorhandenen Disparität des Stückes, u. a. durch die Firma, abtöten. Studenten beschreiben die Schwierigkeit im Umgang mit dem Text, der andioses Spiel herausfordert.

13. 12. 87
Gespräch über „Horatier“ ohne Studenten. Bei der Probe am Vormittag gab es keine neuen Ergebnisse.

14. 12. 87
Gespräch über Kostüme, Bühne und anderes nach der ersten Probe in Originaldekoration (Müller, Wonder, Weigel, Stromberg, Utzi, Suschke, Rasche, Balaschki).
Offenbilder müssen unnaturalistisch, unrealistisch sein. Die Masken müssen noch mehr weg vom Normalen; Arbeit verunstaltet, die sind keine Menschen mehr.
Jeder, der im Ofen ist, hat ein anderes Gesicht. Man muß ganz hart mit den Sehgewohnheiten brechen, auch Schureks Anzug muß verändert werden. Wunder: „Der ist heute Mode, deshalb ist er harmlos.“ Stettiner wird agil, wenn er auf der richtigen Seite ist. Entwicklung vom erloschenen zum rosigen Gesicht.

15. 12. 87
Requisitenbesprechung. Beteiligte: Müller, Wonder, Weigel, Segtrop, Trotsch, Krause, Himmladt, Suschke.

18./19. 12. 87
Durchlauf

19./20. 12. 87
Gespräch über Figurenbiographien (Müller, Weigel, Suschke)
Im ersten Durchlauf wurde deutlich, daß es notwendig ist, Figurenbiographien herzustellen. Sie betreffen sowohl das mögliche Vorleben der Figuren wie auch ihre Haltungen und deren Veränderung in den Szenen des Stückes. Damit soll den Schauspielern konkretes Material für die einzelnen Bilder gegeben werden.

21. 12. 87
Auswertung des Durchlaufs. Beteiligte: Stromberg, Weigel, Roth, Schlewitt, Heise, Suschke.
Übergänge stimmen noch nicht. Frage, ob und wie die nötig sind; betont man die Montage, oder zieht man Szenen zusammen.
Grundklima der Aggressivität fehlt in allen Bildern. Bei den Anzügen der Studenten muß die Gruppe noch deutlicher werden.
Unterschiedliche Auffassungen über den Anzug von Schorn: Für einige kommt er aus dem Exquisit, Stromberg, Müller sehen den als Kammgarnanzug aus Nazibeständen. Wichtig für alle Kostüme: Wirkung in der Originaldekoration.
Titel sollen eingesprochen werden, man muß alles literarisieren und entdramatisieren. Müller soll die Szenentitel selbst sprechen.
Schauspieler müßten mehr Textblöcke sprechen. Müdigkeit nicht in die Sprache nehmen, Text und Spiel voneinander trennen. Problem vor allem in den Offenbildern, die immer noch naturalistisch sind.

21./22./23. 12. 87
Dekorations- und Beleuchtungsprobe. In 33 Stunden werden 3 Bilder geleuchtet. Ursache ist neben personellen Problemen die mangelhafte Ausstattung der Technik mit HNC-Scheinwerfern.

28./29./30. 12. 87
Proben zu „Horatier“, Johanna Schall, Uli Mühe und der Chor der Schauspielstudenten.

29. 12. 87
Fortsetzung der Gespräche über Figurenbiographien (Müller, Weigel, Suschke).

30. 12. 87
Schauspielstudenten und Regieteam besuchen den „VEB Elektrokohle“ und besichtigen Werkgebäude mit Ringblöden, begleitet vom stellvertretenden Parteisekretär Boris Lewinsky.

20

Karsten 2 3 6 + 10 12 14
 2 in 10 Minuten
 2 in 10 Minuten
 keine Utopie
 Aktivität 2. am 12. Tieral
 Spiel Wiers
 von Schnaps? von Karsten
 (schnell bezahlen)
 Insel der Unwissenheit
 & Kameradschaft
 Geld & Zusammenhalten
 bei Weigel in nichts
 zu fressen (kein Geld) habe
 (Wert)
 bei Klugheitsfächer? nicht zu Ballke
 müssen
 3 I hilft ungraben
 (nicht interveniert im Laufe der Arbeit)
 Konfrontation als Ersatz für Kamera hinterher
 in der Tasche
 Hand abwärts aus
 Verhandlung für die Gruppe (keine Menschen)
 nicht zu sein
 zu lange aus Teil
 Karsten der Unabhängige
 Direktor Pünzler lange auf Karsten
 Karsten & Hand in Text
 dann Musik → (B) steht länger



Abb. 42 Materialien im Spiegel ihrer Chronologie. Schlewitt (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*. Berlin 1988, S. 20.

hält, finden sich auf der restlichen Seite Äußerungen Müllers aus einem Gespräch mit Rick Takvorian für die Zeitschrift *Ballett International*, das am 21. September 1986 stattfand – also ziemlich exakt zu Beginn der Probearbeit des *Lohndrückers*. Auf der gegenüberliegenden Seite wiederum finden sich Ausschnitte aus Benjamins »Geschichtsphilosophischen Thesen«⁶⁸. Im Zusammenspiel dieser verschiedenen Materialien gewinnt die Arbeit am Stück wie auch deren Dokumentation erste Konturen. So schildert Müller in dem montierten Ausschnitt aus dem Gespräch mit Takvorian seine Überlegungen zum initialen Schreibimpuls. Verallgemeinernd will er diesen Einsatz in einem Schweigen verortet wissen, welches »ein Gefühl für einen Raum und für die Positionen der Figuren im Raum und zueinander«⁶⁹ entwickelt: »Daraus entsteht erst allmählich Dialog oder Text; aber zuerst ist eigentlich etwas Nicht-Verbales da.«⁷⁰ Den Anfang markiert eine sprachliche Leerstelle, aus der heraus eine räumliche Konstellation von Sprachmaterialien emergiert. Dass Müller die ersten Impulse des Stückes mit dem Bühnenbildner Erich Wonder einleitet, scheint derart ein direkter Anknüpfungspunkt für die Räumlichkeit der eigenen Arbeitsweise zu sein. Doch im Gesprächsausschnitt fasst Müller seinen Gedanken daraufhin als Dynamik der Infragestellung: »Der Text stellt das Schweigen in Frage, und das Schweigen stellt den Text in Frage, und das kann man endlos fortsetzen.«⁷¹

Diese Dynamik findet sich in der Folge in den Gesprächen wiederholt dokumentiert und als »Problemschwerpunkt«⁷² vieler Gespräche aufgegriffen. Als Erich Wonder etwa das Bühnenbild gegenüber den Schauspielenden erläutern soll, markiert Müller sofort die Bedeutungsleere seiner Aussage, was Wonder wiederum bestätigt: »Wenn man's erklärt, ist es eigentlich tot.«⁷³ Dies hält Müller nicht davon ab, im Anschluss daran das Bühnenbild auf konzeptioneller Ebene weiter auszuführen.⁷⁴ Doch die Erläuterung verbleibt im Horizont ihrer vorherigen Infragestellung in ihrer Überzeugungskraft beschnitten. Auf diese Weise werden Pläne und ihre Erklärungen zum Gesprächsstoff, dessen Antrieb in der Infragestellung fußt. Produktiv ist dabei das Antriebsmoment der Frage selbst. Wenn Müller sich etwa mit den Bühnentechnikern unterhält, insistiert er auf diesem Primat der Frage: »Nee, ich rede nicht gerne über meine Stücke. Wenn ich die inszenieren muß, ist das schon schlimm genug. Ich bin

68 Im Dokumentationsband wird dieser Titel für Benjamins Text *Über den Begriff der Geschichte* gewählt.

69 Schlewitt (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*, S. 2; HMW 8, 296.

70 Schlewitt (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*, S. 2; HMW 8, 296.

71 Schlewitt (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*, S. 2; HMW 8, 303.

72 Schlewitt (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*, S. 2.

73 Festgehalten ist dies in der »Chronologie der Inszenierung«. Vgl. Schlewitt (hg. von): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*, S. 15; HMW 11, 23.

74 In diesem Sinne verortet Hans-Thies Lehmann den *Lohndrucker* von 1988 zwischen einer Ästhetik des Textes und des Theaters. Vgl. Hans-Thies Lehmann: »Ästhetik des Textes – Ästhetik des Theaters. Heiner Müllers ›Der Lohndrucker‹ in Ostberlin«. In: Heinrich Mohr, Paul Gerhard Klussmann, Gregor Laschen (Hg.): *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod zum Werk von Heiner Müller. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters*. Bonn 1990, S. 51–62, hier S. 56.

kein guter Redner über die eigenen Sachen. Wenn es aber Fragen gibt, gern.«⁷⁵ Und die Schauspielenden betreffend äußert Müller am 20. Oktober 1987 in einem Gespräch mit Alexander Weigel und Thomas Heise den Wunsch nach unterbrechenden Fragen während einer Leseprobe: »Jeder, der dabei ist, darf unterbrechen mit einer Frage oder einem Hinweis. Ich glaube, das ist wichtig, daß die [Lesenden, L. K.] unterbrochen werden.«⁷⁶

Dieser Punkt führt zur Zitatmontage der einleitenden Seite zurück. Neben der »Chronologie der Inszenierung« und den Ausschnitten aus dem Gespräch mit Takvorian sind Passagen aus Walter Benjamins *Über den Begriff der Geschichte* abgedruckt.⁷⁷ Benjamin erläutert darin ein grundlegendes Misstrauen des »historischen Materialisten« gegenüber dem, was gemeinhin als Kulturgut beschrieben wird: »Denn was er an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann. [...] Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.«⁷⁸ Aus der Janusköpfigkeit des Dokuments leitet Benjamin die Notwendigkeit einer Betrachtungsweise ab, welche Kultur »gegen den Strich zu bürsten« vermag.⁷⁹ Diese Betrachtungsweise wird für den *Lohndrucker* als Dokumentation der DDR-Geschichte reklamiert: »Die Geschichte nach dem Stück, die hat so einen Kommentar geliefert zu dem Stück, den man jetzt mit berücksichtigen muß, ohne das andere wegzuschmeißen, also diese Impulse und was daran zu bewahren ist. Das kann man aber nur bewahren, wenn man auch alles genau sieht, was daran frißt.«⁸⁰ Aus der Nachgeschichte des Stückes soll der »Geburtsfehler«⁸¹ der DDR in den Blick geraten.

Der Dokumentationsband des *Lohndrucker* 1988 verfolgt diesen Blick durch Anschlüsse des Stückes an Arbeitsmaterialien sowie deren Vor- und Nachgeschichte. Ihre Anordnung folgt weniger einem kontinuierlichen, denn einem losen, nebeneinandergestellten Arrangement von Gesprächen und Stoffen. Diese Darstellungsweise verdichtet sich programmatisch im Programmheft zur Aufführung von 1988. Hierfür führt Alexander Weigel mit Heiner Müller ein Gespräch, welches von Beginn an als Grundlage für das Heft geplant ist und mit kleineren Abänderungen auch abgedruckt wird. Im Gegensatz zu den Dokumentationsbänden, die am Format A4 orientiert sind, bleiben die Möglichkeiten der Materialschau im Programmheft aufgrund seines

75 Schlewitt (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*, S. 12; HMW II, 44.

76 Schlewitt (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*, S. 15; HMW II, 239.

77 Insgesamt werden die Abschnitte VI bis XII übernommen. Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I.2: Abhandlungen*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 691–704, hier S. 695–700.

78 Schlewitt (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*, S. 3; Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, S. 696.

79 Schlewitt (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*, S. 3; Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, S. 697.

80 Schlewitt (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*, S. 19; HMW II, 35.

81 Alexander Weigel: »Die Archäologie des Maulwurfs. Heiner Müller und das Deutsche Theater«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Heiner Müller*. 2. Aufl. Neufassung, München 1982, S. 155–178, hier S. 169.

Drucks im knappen A5 begrenzt. Doch die gewählte Ausrichtung im Querformat macht es möglich, auf den 34 Seiten des Heftes nicht nur etliche Textauszüge, von Friedrich Schiller, Friedrich Nietzsche, Karl May und Karl Marx bis zu Bertolt Brecht und Heiner Müller selbst, sowie verschiedene Bilder zu integrieren, sondern sie nebeneinanderzustellen. Am linken Seitenrand findet durch das Gespräch von Müller und Alexander Weigel eine anleitende Moderation der Materialien statt. Die im Querformat erzielte Breite erlaubt es, drei separate Spalten zu bespielen und Querverbindungen zwischen den Texten zu evozieren. Das Programmheft verfolgt auf engstem Raum eine reichhaltige Einbindung von Arbeitsmaterialien, in denen weder eine klärende Übersicht beabsichtigt scheint noch die moderierende Funktion des am linken Seitenrand mitlaufenden Gesprächs aufgegeben wird.⁸² Die Balance zwischen Gespräch und Material steht im Zentrum des Programmheftes.

Dass Alexander Weigel gleich zu Beginn seinen Widerwillen gegen die Gesprächsform anführt, denn »das machen alle mit dir«, und bekundet, dies nehme nur »viel Platz weg«, verhindert nicht, dass trotzdem das Gespräch als eine Ebene des Programmheftes den »Denkweg« der Inszenierung skizziert.⁸³ Die Mehrheit des Platzes wird jedoch den Arbeitsmaterialien überlassen. Der Dialog von Müller und Weigel wie auch die Dialogizität der eingebetteten Materialien wird sodann im Gespräch auf die Chiffre der Archäologie gemünzt und durch eine aus dem *Wörterbuch der Geschichte* abgedruckte Definition ergänzt: »Gegenstand der A.[rchäologie] ist also letztlich die Geschichte früher Gesellschaftsformationen, die vorwiegend durch Untersuchung der Reste der materiellen Kultur zu erschließen ist ...«⁸⁴ War die Metaphorik des Archäologischen für Müller bereits während der Umarbeitung von *Anatomie Titus Andronicus. Ein Shakespearekommentar* präsent gewesen (HMW 5, 188), so wird im Zuge des Programmheftes der Verweis auf Michel Foucaults *L'archéologie du savoir* gelenkt.⁸⁵ Foucault nutzt den Begriff gleichermaßen als Metapher und Methode. Er versteht darunter die Offenlegung der »diskursiven Formationen«⁸⁶ vor jeglicher Deutung ihres Inhalts. Stattdessen werde nach den »Bedingungen«⁸⁷ von Diskursen und ihren

82 »The program contains three separate columns, each presenting different materials, including excerpts from Brecht's *Arbeitsjournal*, extracts from texts by Friedrich Nietzsche, shorter texts by Müller, poetry by Friedrich Hölderlin, and photographs. Alongside these, a transcription of a discussion between Müller and Weigel occupies the left-hand column. The reader is therefore presented with a profusion of material that cannot possibly be consumed at one glance, yet between which associations can be generated.« Wood: *Heiner Müller's Democratic Theater. The Politics of Making the Audience Work*, S. 145–146.

83 Grischa Meyer, Stephan Suschke, Alexander Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*. Berlin 1988 o. S.; HMW 11, 224.

84 Meyer/Suschke/Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*, o. S.

85 »Archäologie, also die konventionelle, ist ja eigentlich immer nur die Suche nach den Müttern. Die Väter werden nicht gesucht. Die Väter finanzieren die Expeditionen, Archäologie ist ein Mutterersatz. Neu definiert hat die Archäologie Foucault.« Meyer/Suschke/Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*, o. S.; HMW 11, 226.

86 Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 193.

87 Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, S. 25.



Abb. 43 Titelblatt des Programmhefts. Meyer/Suschke/Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*. Berlin 1988, o.S.

Dokumenten gefragt, um »zu konstatieren, anstatt sie zu deuten«.⁸⁸ Dieser Anspruch wird von Müller für den *Lohndrucker* reklamiert, der durch das Versammeln von Text- und Bildmaterialien eine andere Geschichte des Stückes abseits seiner bisherigen Deutungen zutage fördern soll.⁸⁹ Gemünzt wird dies auf den Begriff einer »Archäologie des Maulwurfs«.⁹⁰ Durch die Dokumentation des *Lohndrucker*s von 1988 sollen die »Werkschichten«⁹¹ des 1957 verfassten Stückes entlang von »Textschichtung[en]«⁹² dokumentiert werden, ohne einer »Sinn-Frage«⁹³ unterstellt zu werden.⁹⁴

Doch wie führt das Programmheft diese Programmatik einer Textarchäologie vor? Bereits das Titelbild (Abb. 43) erscheint zweifach geschichtet. Beim Aufschlagen des Programmhefts tritt das unbearbeitete Original der Fotografie hinzu (Abb. 44). Im

88 Dietmar Schmidt: »Archäologie«. In: Jens Ruchatz, Nicolas Pethes (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 48–50, hier S. 50.

89 Vgl. Lehmann: »Ästhetik des Textes – Ästhetik des Theaters. Heiner Müllers ›Der Lohndrucker‹ in Ostberlin«, S. 61.

90 Meyer/Suschke/Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*, o.S.; HMW II, 230.

91 Norbert Otto Eke: *Heiner Müller. Apokalypse und Utopie*. Paderborn 1989, S. 15.

92 Meyer/Suschke/Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*, o.S.; HMW II, 225.

93 Meyer/Suschke/Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*, o.S.; HMW II, 230.

94 Vgl. Kai Bremer: »Müllers Intentionen. Textuelle und theatrale Archäologie am Beispiel von *Der Lohndrucker*«. In: Theo Girshausen, Günther Heeg (Hg.): *Theatrogaphie. Heiner Müllers Theater der Schrift*. Berlin 2009, S. 35–48, hier S. 46.



Bunker im Friedrichshain mit Trümmerbahn



Weigel: Etwas für das Programmheft würde ich nicht gern in Form eines Gesprächs machen, das machen alle mit Dir und ein Gespräch nimmt viel Platz weg.

Müller: Kostet viel Zeit.

W: Kostet viel Zeit, ja. Es wäre gut, wenn man so ein paar kurze Blöcke hätte. Wie man das autor-mäßig macht, weiß ich nicht. Entweder wir schreiben deinen Namen drunter oder einfach gar keinen, dann ist ja klar, daß es irgendwie von uns ist oder von dir. Das wird man ja erkennen.

M: Sag doch mal deine Punkte.

W: Die Punkte, die mich interessieren, sind:
1. Was man Archäologie nennt, das Beschäftigen mit Geschichte als Archäologie, hier des Sozialismus. Dazu gehören Fragen an die Geschichtsschreibung, zum Beispiel an eine behauptete Kontinuität. 2. Der Heldenbegriff.

Archäologie (griech., Lehre vom Alten, Altertumskunde): im 16. Jh. entstandener Begriff, der im Laufe der Zeit bedeutenden Wandlungen unterlag und auch heute noch unterschiedlich gebraucht wird; in den marxistisch-leninistischen Gesellschaftswissenschaften Bezeichnung für die Wissenschaftsmethodik, die die Überreste der materiellen Kultur früher Gesellschaftsformationen durch archäologische Ausgrabungen sichert und für die Erkenntnis des Geschichtsprozesses aufbereitet. Gegenstand der A. ist also letztlich die Geschichte früher Gesellschaftsformationen, die vorwiegend durch Untersuchung der Reste der materiellen Kultur zu erschließen ist... Je ausführlicher die schriftliche Quellenüberlieferung auch im Hinblick auf den sozialökonomischen Prozeß ist, desto weniger umfassend ist der Gegenstand der A.

Wörterbuch der Geschichte
1983

Abb.44 Bildmaterialien und Gesprächseinsatz. Meyer/Suschke/Weigel (Hg.): *Der Lohn-drucker. Programmheft.* Berlin 1988, o.S.

Aufschlagen wird eine Bearbeitungsschicht des Bildes offengelegt, die den Blick auf eine zerstörte Bunkeranlage samt ihrer für die Aufbauarbeiten installierten »Trümmerbahn« fallen lässt und dank der Bildlegende die Anlage im Berliner Friedrichshain verortet. Alexander Weigel hält gleichzeitig in seinen Unterlagen die Frage fest: »Archäologie w. Gespräch?«⁹⁵ Und so schlägt er zu Beginn des Gesprächs vor, das Interview in »ein paar kurze Blöcke« zusammenzufassen.⁹⁶ Eine Parallelisierung zur archäologischen Geschichtskonzeption wird auch für die Form des Gesprächs vorgenommen, wenn eine an bedeutenden Fixpunkten ausgerichtete Bearbeitung zugunsten einer basalen Transkription des Gesprochenen von Müller verabschiedet wird: »Was wir auf jeden Fall versuchen könnten als Form, daß man das abschreibt, was wir jetzt quatschen, und ohne Ordnung verwendet. Ein Urschlamm aus Gespräch und darum herum gruppieren wir dann die seriösen Beiträge.«⁹⁷

Das Programmheft stellt seine Materialien entlang der rohen Dynamik des Gesprächsflusses nebeneinander. In diesem Arrangement wird die Frage nach der Bearbeitung von Stoffen zur Disposition gestellt und motivisch entwickelt. Reflektiert wird etwa das Milieu des Hochofens über das Motiv des Feuers. Die erste Seite des Programmhefts eröffnet sogleich durch das Bild des rauchenden Ätnas, das einem von Peter Voigt für das Stück produzierten Film entnommen ist,⁹⁸ das Motiv einer elementarisierten Energetik. Der Abdruck im Programmheft in Schwarz-Weiß belässt dies wie auch die weiteren Bildmaterialien auf einer drucktechnischen Ebene gleichgeschaltet, während im Dokumentationsband die Fotografien der Inszenierung farblich herausstechen. Das von Alexander Weigel herausgehobene Assoziationsnetz entlang der Farbe Rot, welches vom Vulkanfeuer bis zum Hochofen, vom rothaarigen Balke bis zum Rot der Sowjetfahne reicht,⁹⁹ wird in seiner visuellen Virulenz erst im Dokumentationsband eingeholt, in welchem das glühende Rot des Hochofens das Bühnenbild vereinnahmt (Abb. 45). Statt dieser visuell einprägsamen Inszenierungsfotografien findet im Programmheft das Bild der vulkanischen Eruption seinen Anschluss durch ein Arrangement, indem es erneut abgedruckt und vergrößert in Kontiguität zu einem ebenfalls in Schwarz-Weiß eingefügten Porträt Hans Garbes gesetzt wird (Abb. 46).

Angeleitet wird diese anknüpfende Bildkonstellation durch das Gespräch. Denn als Weigel gleich zu Beginn von Müller dazu aufgerufen wird, seine »Punkte« für das Gespräch zu benennen, verweist er auf das Verhältnis von »Disziplin und Produktivität«¹⁰⁰ als möglichen Diskussionsstoff. Auf die Frage »Was ist Produktivität heute?« erwidert Müller jedoch, dass dies eine »falsch gestellte Frage« sei.¹⁰¹ Produktivität, so

95 Akademie der Künste, Berlin, Nachlass Alexander-Weigel-Archiv, Mappe 5.

96 Meyer/Suschke/Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*; o. S. Diese Passage wurde nicht in die Werkausgabe übernommen.

97 Ebd. Diese Passage wurde ebenfalls nicht in die Werkausgabe übernommen.

98 Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. 131.

99 Alexander Weigel: »Hölderlin und der Held der Arbeit. Heiner Müllers Inszenierung ›Der Lohndrucker‹ (1988). Ein Versuch zur Tragödie«. In: Michael Franz, Ulrich Gaier, Martin Vöhler (Hg.): *Hölderlin-Jahrbuch 2010–2011*. Bd. 37. Eggingen 2011, S. 198–210, hier S. 203.

100 Meyer/Suschke/Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*, o. S.; HMW 11, 227.

101 Meyer/Suschke/Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*, o. S.; HMW 11, 227.



Abb. 45 Im Feuer des Hochofens. Schlewitt (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 2*. Berlin 1988, S. 120.

erläutert er, sei immer mit Zerstörung verbunden. Die Kehrseite menschlicher Produktivität liegt für Müller nicht so sehr in energetischer Verausgabung und körperlicher Ermüdung des Einzelnen, sondern in der Einsetzung von Produktivität »jenseits von moralischen Kategorien«. ¹⁰² Produktivität wird dabei vom Motiv des Hochofens abstrahiert und über die archaische Bildlichkeit des Feuers als destruktives Potenzial aufgegriffen. So heißt es auch in einem im ersten Dokumentationsband erhaltenen Artikel der Gewerkschaftszeitung *Tribüne* vom März 1950 über Garbes Reparatur:

Die Kolonne Garbe hatte sich ein Ziel gesetzt, und dafür wurde alle Kraft angespannt. Sie hatte, so unwahrscheinlich es klingen mag, dabei einen Verbündeten, der so im wahrsten Sinne des Wortes immer wieder »anfeuerte«: das Feuer im Ofen. Es war den Maurern ständig auf den Fersen. ¹⁰³

Das produktive wie zerstörerische »Anfeuern« wird in der Bildfolge des Ätna elementarisiert. Diese bietet die Möglichkeit, Anschlüsse sowohl zu Hölderlins *Empedokles* ¹⁰⁴,

¹⁰² Meyer/Suschke/Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*, o. S.; HMW II, 227.

¹⁰³ Alexander Weigel, Grischa Meyer (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 1: Spuren. Texte, Bilder, Dokumente zu »Der Lohndrucker« von Heiner Müller*. Berlin 1988, S. 10.

¹⁰⁴ Vgl. Wood: *Heiner Müller's Democratic Theater. The Politics of Making the Audience Work*, S. 147. Gaston Bachelard hat in *Psychoanalyse des Feuers* gerade die Konfiguration des Feuers im *Empedokles* als eine Form der Träumerei des Werdens verstanden, in welcher sich Zerstörung und



W: „Arbeiten heißt, anderes denken als das, was man vorher dachte.“ (Foucault).

M: Das können wir als Kalenderspruch zitieren.

W: Das scheint mir ganz wichtig zu sein, dieses Denken außerhalb der üblichen Kategorien, und mit dieser Nichtbestimmbarkeit, Verworrenheit.

M: Einen Punkt habe ich vergessen. Diese gleiche Energie, also Gladow – Garbe/Balke, Blitzkrieg – Revolution, dazu gehört der Marx-Text über das Verbrechen, in „Theorien über den Mehrwert“.

W: Was das Verhältnis Garbe – Gladow anbelangt, ist es ja auch so, daß Geschichtsschreibung zum Zwecke der Ordnung den einen dahin ordnet und den anderen dahin. Und daß das ganze Vor- und Umfeld sozusagen vernachlässigt wird.



Reif sind, in Feuer getaucht, gekochet
Die Frücht und auf der Erde geprüft
und ein Gesetz ist,
Daß alles hineingeht, Schlangen gleich,
Prophetisch, träumend auf
Den Hügeln des Himmels. Und vieles
Wie auf den Schultern eine
Last von Scheitern ist
Zu behalten.

Friedrich Hölderlin
Mnemosyne. Dritte Fassung
1803

Hans Garbe 1950

Der Meister kann die Form zerbrechen
Mit weiser Hand, zur rechten Zeit,
Doch wehe, wenn in Flammenbächen
Das glühnde Erz sich selbst befreit!
Blindwütend, mit des Donners Krachen,
Zersprengt es das geborstne Haus,
Und wie aus offnem Höllenrachen
Speit es Verderben zündend aus.
Wo rohe Kräfte sinnlos walten,
Da kann sich kein Gebild gestalten;
Wenn sich die Völker selbst befrein,
Da kann die Wohlfahrt nicht gedeihn.

Abb. 46 Meyer/Suschke/Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*. Berlin 1988, o.S.

zur Figur Hans Garbes oder zu Schillers Gedicht *Die Glocke*, welches als Domestizierung und Disziplinierung des Feuers gelesen wird, zu ziehen. Neben literarischen Verweisen werden auch die politischen Ereignisse rund um den 17. Juni 1953 im Dokumentationsband als Aufbrechen dieser Destruktivität situiert. Im Programmheft findet darüberhinaus eine figurativere Formation destruktiver Produktivität statt. Denn im Anschluss an eine Wörterbuchdefinition der Disziplin als »an sozialen Normen gemessene[s] Verhalten[] der Menschen«,¹⁰⁵ werden Prozessakten zur sogenannten »Gladow-Bande« eingefügt. Die Gruppe rund um Werner Gladow galt als eine der ersten terroristischen Gruppierungen in der DDR, die nach einer Reihe von Raubüberfällen und Anschlägen 1949 festgenommen wurde. 1950 wurden Werner Gladow, Kurt Gaebler und Gerhard Rogasch zum Tode verurteilt und hingerichtet.¹⁰⁶ Die Ursache für diese Verbrechen wurde von der DDR-Führung auf äußere Einflussnahme geschoben.¹⁰⁷ Dagegen profiliert Müller mit der Figur Gladows, den er als *Fatzer*-Figuration begreift, eine der DDR und ihrer Arbeitsenergien inhärente Destruktivität. In der Ausstellung im Foyer des Deutschen Theaters werden Hans Garbe und Gladow als Pappkameraden in einer »Duellposition« einander gegenübergestellt.¹⁰⁸ Im Programmheft wird diese antagonistische Konstellation aufgegriffen, wobei Gladow im Stück selbst nicht auftaucht. Als überschüssiges Arbeitsmaterial dient er trotzdem der peripheren Ausformung des Stückes und seiner Bedeutungsschichten.

Das Programmheft vollzieht eine gesprächsangeleitete Moderation des Stückes und seiner Materialien. Produktiv mit dem eigenen Stück umzugehen, bedeutet in diesem Sinne die Leerstellen, Abwesenheiten und Brüche sowohl in historischer wie ästhetischer Hinsicht nicht zu tilgen, sondern diskursiv zu überliefern und mit neuen Anschlüssen und Stoffen zu koppeln. Weigel untermauert diesen Ansatz im Programmheft mit einem Zitat von Michel Foucault: »Arbeiten heißt, anderes denken, als das, was man vorher dachte«.¹⁰⁹ Das geringfügig abgeänderte Zitat stammt aus einem Interview Foucaults von 1984, das er anlässlich der Publikation des zweiten Bandes seiner *Histoire de la sexualité – L'usage des plaisirs* – im *Magazine littéraire* gibt. Ausgangspunkt des von Foucaults Assistenten François Ewald geführten Interviews ist die Beobachtung, dass sich der zweite Band seiner *Histoire de la sexualité* von den anfänglichen Überlegungen und Versprechungen des ersten Bandes gelöst habe. Foucault begründet diese Planänderung wie folgt:

Ich träumte, es würde ein Tag kommen, an dem ich vorweg wüsste, was ich sagen wollte, und an dem ich nichts mehr zu tun hätte als es zu sagen. Es war ein Alters-

Erneuerung überblenden. Gaston Bachelard: *Psychoanalyse des Feuers*. Übers. von Simon Werle. München 1985, S. 24–25.

105 Meyer/Suschke/Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*, o. S.

106 Vgl. ebd., o. S.

107 Gerald Endres: »Die Gladow-Bande – Chicago in Berlin«. In: Helfried Spitza (Hg.): *Die großen Kriminalfälle. Deutschland im Spiegel berühmter Verbrechen*. München 2003, S. 11–35, hier S. 32.

108 Suschke: *Müller macht Theater*, S. 105.

109 Meyer/Suschke/Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*, o. S.; HMW 11, 228.

reflex. Ich malte mir aus, ich wäre endlich in dem Alter angekommen, wo man nur noch abzuspulen hätte, was man im Kopf hat. Das war zugleich eine Form von Anmaßung und eine Reaktion der Selbstaufgabe. Denn Arbeiten ist das Unternehmen, anders zu denken, als man zuvor dachte.¹¹⁰

Das von Weigel vorgebrachte Foucault-Zitat kommentiert Müller lakonisch: »Das können wir als Kalenderspruch zitieren.«¹¹¹ (Abb. 46) Doch als Kalenderspruch, so lässt sich Müllers Begrifflichkeit auch verstehen, wird das Zitat in den Zeitverlauf des Stückes und seine Geschichte eingebunden. Was gesagt wird, verbleibt als Dokumentation eingeschrieben in den Materialkonnex des *Lohndrückers*. War in der Anordnung der Dokumentationsbände die kalendarische Ordnung der Gespräche eine verbindliche Zeitachse, so wird im Programmheft diese Organisation in einer loseren – an dieser Stelle auch ironisierenden – Anordnung des Materials als Assoziationsraum des Stückes aus dem Geiste des Gesprächs heraus dokumentiert.

In einem Rundfunkgespräch mit Dieter Kranz vom 8. Mai 1988 in der Sendereihe »Berlin – Weltstadt des Theaters« anlässlich der *Lohndrucker*-Inszenierung geht Müller nochmals auf das »Strukturproblem von Produktivität und Disziplin« (HMW II, 291) ein. Er betont dabei die »Zeit des Materials«, die sich mit der Zeit der Niederschrift ebenso zu vermischen beginnt, wie sie zuletzt im Zeitpunkt der Aufführungssituation neu gerinnt (HMW II, 289). Dieser »Anachronismus«¹¹² der zusammengesetzten, nicht eindeutig sortierten Zeitschichten schärfte den Blick für die Anfänge der DDR und führe Müller zum Schluss: »Die große Diskussion hat nicht stattgefunden.« (HMW II, 291)¹¹³ Was im Aufruf nach Theaterdiskussionen in den 1950er Jahren angefangen hatte, findet als Anordnung von Dialogebenen zwischen Materialien, Figuren wie auch Zeiten ein Nachleben in der Dokumentation. Danach gefragt, wie er bei der Regiearbeit vorgehe, akzentuiert Müller seine Arbeitsweise:

Kranz: Lag das Arrangement in Form eines Konzepts vor?

Müller: Nein, das gab es nicht unbedingt schriftlich. Wir haben zwar viel darüber gesprochen, aber nichts war wirklich fixiert. Festlegungen hatte ich. (HMW II, 303)

110 Michel Foucault: »Die Sorge um die Wahrheit«. In: Foucault, Michel: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden, Bd. IV 1980–1988*. Hg. von Daniel Defert, François Ewald. Übers. von Michael Bischoff u. a. Frankfurt a. M. 2005, S. 823–836, hier S. 823–824.

111 Meyer/Suschke/Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*, o. S. Diese Passage wurde nicht in die Werkausgabe übernommen.

112 Müller kommt erstmals 1975 auf diesen Anachronismus zu sprechen und reflektiert ihn ein Jahr nach der *Lohndrucker*-Inszenierung im Zuge der Aufführung 1989 nochmals intensiv als Bruchstelle, welche die Zeitebenen von Material, Stück und Inszenierungen in Verbindung zueinander bringt. Vgl. HMW 10, 82–93 u. HMW II, 568–569. Vgl. grundlegend Walter Hinck: »Geschichtsdrama und Anachronismus. Probleme moderner Inszenierungen«. In: Klaus R. Scherpe, Ulrich Profitlich, Hartmut Eggert (Hg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart 1990, S. 353–364.

113 Vgl. auch HMW II, 851.

Die Hefte der *Lohndrücker*-Inszenierung sind dem Bestreben verpflichtet, Dokumentation nicht mit einem Moment der Festlegung und Fixierung gleichzusetzen. Stattdessen wird die Idee einer diskursiven Arbeitsweise und ihrer situativen Entscheidungsfindung mit Verfahren der Dokumentation gekoppelt, entlang derer Materialien gesammelt, geordnet und bearbeitet werden, um ihre Leerstellen, assoziativen Dynamiken und unfixierten Bedeutungsmöglichkeiten hervorzutreiben.

1.2 *Die Wunde Woyzeck* und ihre (Neben-)Wirkungen

Während das Gespräch entlang der *Lohndrücker*-Inszenierung von 1988 als Arbeitsinstrument am Theater und zur Gestaltung der Dokumentation genutzt wird, lässt sich drei Jahre zuvor eine andere Konstellation verfolgen, die ihren Ausgang an einem distinkten Ereignis nimmt: Heiner Müller wird 1985 der Georg-Büchner-Preis verliehen. Er nimmt die prestigeträchtige Auszeichnung in Darmstadt am 19. Mai entgegen und hält seine Rede *Die Wunde Woyzeck*. Am darauffolgenden Tag tritt er nochmals auf, jedoch unter gänzlich anderen Verhältnissen. In der Darmstädter Georg-Büchner-Buchhandlung liest er erneut seine »Dankrede«¹¹⁴ vor, nun aber mit der Erwartung, dass nicht Applaus, sondern eine Diskussion mit dem Publikum folge. Diese Gesprächssituation wird 1986 unter dem Titel »*Ich bin ein Neger*«. *Diskussion mit Heiner Müller* als »geringfügig gekürzte und überarbeitete Tonbandabschrift«¹¹⁵ publiziert. Die Diskussion wird zum »Diskussionstext[]«¹¹⁶ und avanciert zur eigenständigen Veröffentlichung im hauseigenen Verlag der Georg-Büchner-Buchhandlung.

An dieser, von der skandalösen wie frisch preisgekrönten Figur Müllers zehrenden Publikation stellt sich die Frage, was die Aufzeichnung eines Gesprächs als Text bewirkt und welche werkpolitischen Möglichkeiten sich daraus ergeben. Dieses Phänomen lässt sich hierbei besonders deutlich verfolgen, weil während der Diskussion ein Text – die Preisrede – ausgelegt wird, der sich intensiv mit Fragen des Werks, seiner Politisierung und seines Nachlebens auseinandersetzt. Dabei werden die unterschiedlichen Ausdrucksregister von Schrift und Rede reflektiert, die bereits die Ausgangslage der *Wunde Woyzeck* und ihre situative Einbettung prägen. Die Bedeutungsmöglichkeiten eines Textes werden zwischen Monolog und Dialog, Rede und Diskussion reflektiert. Die Diskussion dient Müller hierbei als opportunes Instrument zur Moderation des eigenen Textes und dokumentiert dessen Wirkungshorizonte im geteilten Deutschland. Im Folgenden gehe ich vom Vortrag des Textes und seines Inhalts aus, um im Anschluss die spezifische Redehaltung Müllers während der Debatte in der Buchhandlung einzuordnen.

114 Im Erstdruck der *Süddeutschen Zeitung* vom 19./20. 10. 1985 lautet der Titel »Dankrede des Büchner-Preisträgers«. HMW 8, 662.

115 Heiner Müller: »*Ich bin ein Neger*«. *Diskussion mit Heiner Müller*. Zeichnungen von Eva-Maria Viebeg. Hg. von Jürgen Häusser, Jürgen Schneider. Darmstadt 1986, S. 5.

116 Ebd.

In der Kulturlandschaft der deutschen Literaturpreise stellt der Georg-Büchner-Preis seit seiner Neuausrichtung 1951 durch die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung eine der einflussreichsten Auszeichnungen in der BRD dar. 1985 wird sie Heiner Müller und damit nach Christa Wolf erst der zweiten Person aus der DDR zuteil. Die Jury, die sich unter anderem aus dem Schriftsteller Helmut Heißenbüttel und dem Direktor des Literaturarchivs Marbach Bernhard Zeller zusammensetzt, lobt Müller »für sein dramatisches Werk, das in der schmerzenden Wut seiner bildkräftigen Sprache Rebellion und Tradition vereint, und für seine unbequeme Theaterarbeit, mit der er das zeitgenössische Theater und sein Publikum unnachgiebig provoziert.«¹¹⁷ Bildkräftige Sprache und theatrale Provokation bilden Stichworte, die Müller mit seinem darauffolgenden Auftritt unter Beweis stellen sollte. Im Anschluss an die Laudatio von Helmut Krapp trägt er weniger eine Rede, denn »ein eigentümliches Stück verdichteter Kunstprosa«¹¹⁸, einen »Theater-Text«¹¹⁹, vor, der ebenso zentrale Facetten seiner Poetik wie seines Geschichtsverständnisses umreißt und die gerühmte Fähigkeit zur Provokation vorführt.

In der Wochenendausgabe der *Süddeutschen Zeitung* vom 19. und 20. Oktober 1985 wird Müllers Rede direkt abgedruckt. Auch der im Feuilleton tätige Joachim Kaiser bemerkt in seinem dem Abdruck beigefügten Prolog die eigenständige Qualität des Textes als »Kunst-Prosa«, denn »beim Lautlesen wird es ganz deutlich«, dass Müller »hier keinen Essay verfaßt« habe.¹²⁰ Doch in dem von »lyrischem Rausch« gezeichneten Text sei zuallererst ein Dokument überliefert: »Seit der Büchner-Preis existiert, ist es für die Feuilletonredaktion der *Süddeutschen Zeitung* eine Ehre, die Reden der Büchner-Preisträger abzudrucken. Wir präsentieren sie als Dokumente.«¹²¹

Diesem als Dokument abgedruckten Text fügt Müller eine Widmung an Nelson Mandela bei. Am Abend der Preisverleihung hatte er ihn jedoch mit einem Kommentar zur Hinrichtung des südafrikanischen Autors und Aktivisten Benjamin Moloise eingeleitet: »Heute früh sechs Uhr ist in Südafrika ein Schriftsteller hingerichtet worden, Benjamin Moloise. Ich möchte nur sagen, ich bin nicht froh über diesen aktuellen Kommentar zu dem Text, den ich jetzt vortragen will.«¹²² Es gehört zum Usus der Büchner-Preis-Reden, dass sie in relativ freier Form eine Kommentierung von Büchners Werk oder Person vornehmen und Bedeutungen für das eigene Lite-

117 Urkundentext zur Preisverleihung, einsehbar via: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/heiner-mueller/urkundentext> [zuletzt 23.10.2023].

118 Hans-Thies Lehmann: »Deutsche Literatur«. In: Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi, Olaf Schmitt (Hg.): *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart 2003, S. 123–129, hier S. 126.

119 Joachim Fiebach: »Müllers Wunde Woyzeck«. In: Ian Wallace, Dennis Tate, Gerd Labrousse (Hg.): *Heiner Müller. Probleme und Perspektiven. Bath-Symposium 1998*. Amsterdam 2000, S. 27–34, hier S. 27.

120 Akademie der Künste, Berlin, Heiner-Müller-Archiv, Nr. 4431

121 Ebd.

122 Heiner Müller: »Track 35: Die Wunde Woyzeck. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises«. In: Kristin Schulz (Hg.): *Müller MP3. Heiner Müller Tondokumente 1972–1995*. Berlin 2011.

ratur- und Schreibverständnis skizzieren.¹²³ Müller leitet seinen Text durch einen zeitgebundenen Kommentar zur eigenen Gegenwart ein: die Hinrichtung des südafrikanischen Autors Moloise, der unter Folter den Mord an einem Polizisten gestand und den Referenzrahmen des Textes und der Redesituation durchlässig werden lässt auf Kommentare aus der gegenwärtigen und zukünftigen Geschichte.¹²⁴

Die titelprägende »Wunde« erweist sich derart nicht nur als in den Körper eingeprägte Spur von Gewalt, sondern auch als eine Gedächtniskonzeption für die geschichtliche Einbettung eines Textes. Müller greift hierbei auf Theodor W. Adornos anlässlich des hundertsten Todestages von Heinrich Heine gehaltenen Rundfunkvortrag *Die Wunde Heine* von 1956 zurück. Adorno beschreibt darin die Mechanismen kultureller Gedächtnisformen im Bild der Wunde: »Wer im Ernst zum Gedächtnis Heines am hundertsten Tag seines Todes beitragen will und keine bloße Festrede halten, muß von einer Wunde sprechen, von dem, was an ihm schmerzt [...]«. ¹²⁵ In der Niederschrift seines Textes greift Müller in den ersten Entwürfen auf Adornos *Wunde Heine* zurück. Doch nicht nur bemerkt er, dass Woyzeck eine »tiefere Wunde« darstelle, sondern Müller reflektiert die mediale Konstellation von Adornos im Rundfunk ausgestrahltem Redetext. Müller akzentuiert in den ersten handschriftlichen Entwürfen und Typoskripten diese Gleichzeitigkeit des Textes als gesprochener wie geschriebener (Abb. 47 a u. b). Zunächst wird Adornos geschriebener Text in einem handschriftlichen Entwurf am Seitenrand als »gespr.« ergänzt, während bei einer Typoskriptfassung Müller diese Doppelung direkt übereinandersetzt.

Müller tilgt diese Konstellation in späteren Überarbeitungen. Er bettet nun *Die Wunde Heine* als Vorgeschichte ein, an welche Woyzeck als »offene Wunde« anschließt.¹²⁶ Wo Adorno in Heines Sprache den »ästhetischen Rissen«¹²⁷ nachgeht und diese in den Schmerzensraum der »deutschen Tradition«¹²⁸ und Geschichte stellt, entwickelt Müller seinen Text entlang einer transfigurativen Bildlichkeit Woyzecks. In einer Aneinanderreihung von Figuren und ihrem »surrealen Ineinanderverschachteln[]«¹²⁹ wird die Wirkung und das Nachleben Woyzecks aufgereiht. Dabei zehrt Müllers Bildlichkeit nicht zuletzt von Büchners *Dantons Tod*. Dort bringt Danton die Wunde als Teil einer negativen Schöpfungsmythologie ein: »Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung eine Wunde, wir sind seine Blutstropfen, die Welt ist das

123 Charis Goer: »Büchner-Preis-Rede«. In: Roland Borgards, Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2015, S. 345–348, hier S. 347.

124 Kristin Schulz spricht in diesem Sinne von der doppelten Adressierung der Rede, die sich einerseits an die Befreiungskämpfe in Südafrika wendet, gleichzeitig aber in der Redesituation an den westdeutschen Kulturbetrieb gerichtet bleibt. Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. 43–44.

125 Theodor W. Adorno: »Die Wunde Heine«. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften, Bd. 11: Noten zur Literatur*. Hg. von Rolf Tiedemann. 4. Aufl., Frankfurt a. M. 2012, S. 95–100, hier S. 95.

126 Akademie der Künste, Berlin, Heiner-Müller-Archiv, Nr. 4432.

127 Adorno: »Die Wunde Heine«, S. 99.

128 Ebd., S. 95.

129 Fiebach: »Müllers Wunde Woyzeck«, S. 28.

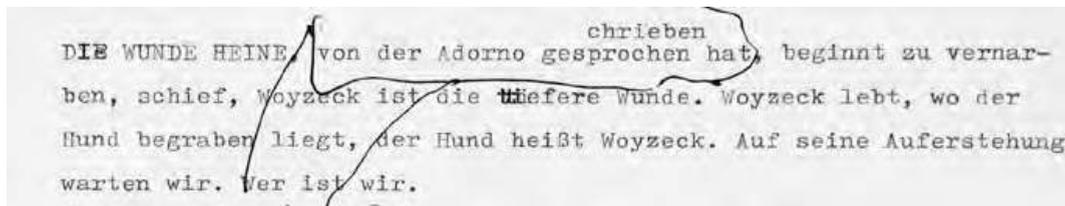
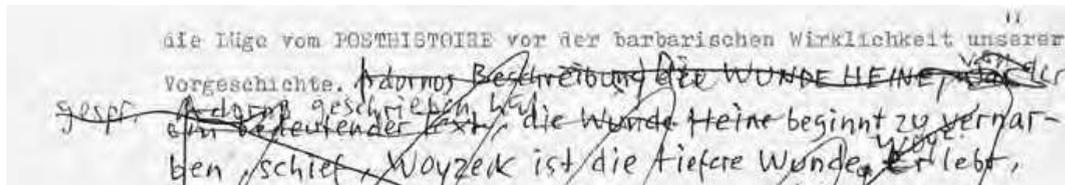


Abb. 47a u. b Zwischen Sprechen und Schreiben. Detailaufnahmen aus Entwürfen zu *Wunde Woyzeck*. Akademie der Künste, Berlin, Heiner-Müller-Archiv, Nr. 4431

Grab worin es fault.«¹³⁰ Die Wunde und die in ihr erhaltene Gewalt ist in einen vom Körper her gedachten Geschichtsraum eingeschrieben, der für Müller mit Formen der Einzeichnung und Verschriftlichung überblendet wird.¹³¹

Müllers Text ist bei aller ihm attestierten Rauschhaftigkeit keinesfalls unorganisiert. Er gliedert sich in drei Teile, die unterschiedliche Akzente entwickeln. Grob gesagt verfolgt der erste Woyzeck als literarische Figur, der zweite als Text und der dritte als eine geschichtsphilosophische Denkfigur.¹³² »Immer noch rasiert Woyzeck seinen

130 Georg Büchner: »Dantons Tod«. In: Büchner, Georg: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Ariane Martin. Stuttgart 2012, S. 61–152, hier S. 132.

131 Die Metaphorik der Wunde ist bei Müller über *Wunde Woyzeck* hinaus eine zentrale Denkfigur, welche Einschreibung und Körper verbindet. War bereits im *Philoktet* die Wunde des Titelhelden ein markantes Zeichen des hinsiechenden Hauptcharakters, so benutzt Müller gegenüber Sylvère Lotringer das Bild der Wunde als entscheidende Bildfläche seiner Arbeit: »Solange es Ideen gibt, gibt es Wunden, Ideen bringen den Körpern Wunden bei.« (HMW 10, 211) Die Konsequenz dieser Auffassung, die auch von Kafkas Strafkolonie zehrt (»Es ist nicht leicht, die Schrift mit den Augen zu entziffern; unser Mann entziffert sie aber mit seinen Wunden. Es ist allerdings viel Arbeit.« (HMW 2, 135)), schlägt sich in der *Hamletmaschine* nieder: »Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn.« (HMW 4, 553) Die Wunde wird derart jener Ort, an welchem Text und Körper sich gewaltvoll vermischen, wie an anderer Stelle auch in der bürokratischen Administration der *Wolokolamker Chaussee II* aufscheint: »Und Narben sahn mich an von Wunden alt / Und neue Wunden geschlagen mit Papier / Mit Schreibmaschinen und mit Kaderkarten / In unsern Ämtern und Büros im Namen / Der Sowjetordnung unserer Sowjetordnung.« (HMW 5, 202). Wenn hier die Wunde als bürokratischer Schreibakt für eine direkte Gewalt der Ordnung einsteht, so reichert Müller die Metapher der Wunde nicht nur als Eingriff, sondern auch als zeitliches Phänomen zwischen Heilung und Infektion, Vernarbung und Aufbrechen an: »Geschichten lesen sich anders zu anderer Zeit / Die Wunden schließen sich die Narben bluten / Aber nicht alle Toten bleiben jung.« (WADG, 421) Anspielend auf Anna Seghers Erzählung *Die Toten bleiben jung* (1949) wird das Altern der Wunde und die Möglichkeit des erneuten Aufbrechens als Moment eines Tradierungsprozesses ins Zentrum gerückt.

132 Harald Neumeyer: »Heiner Müller [Büchner-Preis-Rede]«. In: Roland Borgards, Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2015, S. 353–356, hier S. 354.

Hauptmann, ißt die verordneten Erbsen, quält mit der Dumpfheit seiner Liebe seine Marie, staatsgeworden seine Bevölkerung, umstellt von Gespenstern« (HMW 8, 281). So wird die *Wunde Woyzeck* geöffnet. Der temporale Modus fußt auf einem Präsens des »Immer noch«, der Wiederholung. »Immer noch« ist die Figur Woyzeck gefangen in der Szenerie ihres Stückes, transformiert sich jedoch in andere Figuren und wirkt bis in die gegenwärtigen Umstände nach.¹³³ Ausschlaggebend hierfür ist eine Deutung der Figur Woyzecks als Opfer und Täter zugleich, als unterdrückter Unterdrücker.¹³⁴ In diesem gespannten Verhältnis wird Woyzeck sowohl mit dem »Jäger Runge«, dem »Mörder von Rosa Luxemburg«, wie mit der Ermordeten selbst identifiziert (HMW 8, 281). Die hier folgende Verkettung und »monumentalisierende Reihung«¹³⁵ von historischen und künstlerischen Figuren folgt einem Prinzip der Analogisierung, deren besondere Charakteristik ihre Geschwindigkeit ist. Mit überfordernder Rasanz werden disparate Elemente als Sentenz gebunden. Die Verweise werden an keiner Stelle ein- oder ausgeführt, sondern erzeugen einen Überfluss von Namen, Anspielungen und Zeitebenen. Die Wunde dient dabei als treibende Metapher und damit als Übertragungsinstrument, welches den Assoziationsradius und die Morphologie der Figuren in Gang bringt. Müller spricht später gegenüber Alexander Kluge davon, dass in »der schnellen Aufeinanderfolge ganz unterschiedlicher oder widersprüchlicher Erfahrungen« (HMW 11, 11) solche Zeitsprünge und Figurenwechsel möglich würden.¹³⁶ Dies führt nicht nur zu einem dichten, sondern für die Maßstäbe der Büchner-Preisrede vergleichsweise kurzen Text.¹³⁷

Diese sprunghafte Geschwindigkeit taktet die Rede. So wechselt der zweite Teil das Register von der Figur Woyzecks zum gleichnamigen Text, der »einem Dreiundzwanzigjährigen passiert ist« (HMW 8, 282). Dieser »vielmals vom Theater geschundene[] Text« sei »vom Fieber zersprengt bis in die Orthographie«, womit die Metaphorik der Wunde auf die Textgestalt übertragen wird (HMW 8, 282). Auch die Zeitlichkeit des Textes wird bildlich gefasst. Denn durchzuckt sei Büchners *Woyzeck* von einem »schnellen Gewitter [...] mit der Geschwindigkeit einer anderen Zeit« und zusammengehalten von einer »Struktur wie sie beim Bleigießen entstehen mag, wenn die

133 Alexa Hennemann: *Die Zerbrechlichkeit der Körper. Zu den Georg-Büchner-Preisreden von Heiner Müller und Durs Grünbein*. Frankfurt a. M. u. a. 2000, S. 20.

134 Vgl. Andreas Moser: »Geschichte als utopisches Potential – Heiner Müllers Büchnerpreisrede *Die Wunde Woyzeck*«. In: Elżbieta Kapral, Karolina Sidwoska (Hg.): *Literatur, Utopie und Lebenskunst*. Frankfurt a. M. 2014, S. 165–182, hier S. 172–173.

135 Horst Domdey: »Historisches Subjekt« bei Heiner Müller. Müllers Büchner-Preisrede »Die Wunde Woyzeck«. In: Heinrich Mohr, Paul Gerhard Klusmann, Gregor Laschen (Hg.): *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod zum Werk von Heiner Müller. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters*. Bonn 1990, S. 93–114, hier S. 95.

136 Hans-Thies Lehmann hat diese Zeitlichkeit in *Woyzeck* selbst verortet, in welcher die »Zeitdisziplin des Soldatendaseins« mit dem Einbruch einer »andere[n] Zeit« der Fantastik kollidiere. Hans-Thies Lehmann: »Woyzeck-Zeit«. In: Lehmann, Hans-Thies: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. Berlin 2002, S. 148–153, hier S. 153.

137 Müllers Rede dauert knapp sechs Minuten. Im Durchschnitt liegen die Büchnerpreisreden bei ungefähr zehn Minuten Redezeit. Vgl. Goer: »Büchner-Preis-Rede«, S. 347.

Hand mit dem Löffel vor dem Blick in die Zukunft zittert« (HMW 8, 282). Der hier adressierte Zukunftshorizont, der sich aus einer »barbarischen Wirklichkeit unserer Vorgeschichte« (HMW 8, 282) zusammensetzt, bildet das Zentrum des dritten und abschließenden Teils. Die ›Dritte Welt‹ bzw. der globale Süden, wo Müller zu jenem Zeitpunkt ein Reservoir utopischen Potenzials situiert wissen will, markiert jenen Ort, an dem Woyzecks Nachleben sich entscheidet (HMW 10, 197). Sein Nachleben wird von seiner »Viehshionomik«¹³⁸ als Hund, der zugleich lebend und tot ist, eingeleitet und seine Wiederkehr als nicht domestizierter Wolf imaginiert (HMW 8, 282). Die Möglichkeit eines Ausbrechens aus dem Kreislauf von Opfer und Täter bleibt dabei jedoch fragwürdig. Büchners Woyzeck weiß, »die Hölle ist kalt«,¹³⁹ und ihm ist bisweilen, »als wär die Welt todt«,¹⁴⁰ Auch Müller schöpft zuletzt aus dieser Bildersprache des Katastrophischen, wenn er den »Frost der Entropie« und einen »Atomblitz« antizipiert, »der das Ende der Utopien und der Beginn einer Wirklichkeit jenseits des Menschen sein wird« (HMW 8, 282).

Ein Blick auf den Text von *Wunde Woyzeck* offenbart eine Fülle an Bildern und Anspielungen, aber auch eine markante Leerstelle. Beinahe gänzlich getilgt in dieser Bilderwelt ist die Position des Sprechenden selbst. Ein einziges Mal wird das Pronomen Ich verwendet: »Auf einem Wandbild in einer Klosterzelle in Parma habe ich seine abgebrochenen Füße gesehen, riesig in einer arkadischen Landschaft.« (HMW 8, 281) Es ist eine Sequenz der Abgeschlossenheit, merkwürdig isoliert von der ansonsten in vielerlei Hinsicht bekannten Bilderwelt Müllers, und isoliert vom Text, der an dieser Stelle für einen Moment stillzustehen scheint.

»Parma, was ist das für eine Wand?« (HMW 10, 395) Diese Frage formuliert am folgenden Tag einer der Diskussionsteilnehmer in der Georg-Büchner-Buchhandlung. Müller reagiert einigermassen vage und verweist auf »zwei Zellen von irgendeiner Äbtissin, die von Correggio bemalt worden sind« und deren »allegorische Gemälde« ihm als Inspiration dienen: »Ich weiß nicht, was damals die allegorische Bedeutung war, für mich hatte es etwas damit zu tun ... Sie können das völlig abstrus finden, das ist völlig frei.« (HMW 10, 395) Die Camera di San Paolo und Camera della Badessa, zwei Bezeichnungen für das gleiche Speisezimmer der Äbtissin Giovanna Picenza, welches ein kuppelartiges Deckenfresko von Antonio da Correggio ziert, wird als persönlicher Erfahrungsraum der Allegorese aufgegriffen und als »Kreuzung« zwischen den aneinandergereihten Verwandlungen Woyzecks und der subjektiven Sprecherposition vorgebracht.¹⁴¹ Müllers Antwort verbleibt dabei arretiert zwischen präzisierender Erläuterung und akzentuierter Vagheit des damit Ausgesagten. Die interpretative Valenz

138 Georg Büchner: »Woyzeck«. In: Büchner, Georg: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Ariane Martin. Stuttgart 2012, S. 225–275, hier S. 227.

139 Ebd., S. 251.

140 Ebd., S. 256.

141 Tatsächlich arbeitet Müller hier mit einer christlichen Ikonografie, welche von den gebrochenen Beinen des gekreuzigten Christus bis zur »Kreuzung mit der Maschine« und Woyzecks »Kreuzweg in die Geschichte« reicht (HMW 8, 281). Zum Motiv der Kreuzigung vgl. Janine Ludwig: »Christliche Motive in Heiner Müllers Texten«. In: Hans Kruschwitz (Hg.): *Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller*. Berlin 2017, S. 191–228, hier S. 204–214.

des Dargelegten wird zwar mit der Autorität des eigenen Standpunkts vertreten («für mich hatte es etwas damit zu tun»), gleichzeitig aber durch die Entscheidungshoheit des Gegenübers zurückgenommen («Sie können das völlig abstrus finden, das ist völlig frei«).

Die publizierte Diskussion verspricht bereits durch ein dem Text vorangestelltes Zitat Müllers, dass er hier »leichtfertiger formulieren« werde als in einem geschriebenen Text (HMW 10, 386). Der dicht gereihten Preisrede tritt die leichtfertige Formulierung ihres Autors gegenüber. Müller begibt sich durchaus selbstbewusst in diese Position. Durch den Moderator wird bei der Eröffnung des Gesprächs eine Aussage Müllers referiert, die aus einem Interview mit Sylvère Lotringer von 1981¹⁴² stammt: »Ich finde, im Westen wird zuviel geredet. Es gibt da zuviel Gemurmel, dicke Schichten von Gemurmel.« (HMW 10, 223 u. 386) Der Verweis leitet zur Frage über, wie Müller sich denn ein anderes Sprechen vorstelle. Den anschließenden Vorschlag, er solle zunächst eigene Texte vorlesen und danach Fragen beantworten, pariert Müller sogleich, indem er es als noch besser erachtet, zuerst die Fragen zu sammeln und dazwischen eigene Texte zu lesen (HMW 10, 387). Diese Aneignung des Gesprächsrahmens wird sodann kurios gesteigert, wenn Müller vorschlägt, dass das Publikum etwas vorlesen könne. Die Konstellation der Autorenlesung wird pervertiert und der Autor zum Zuhörer.

Dienlich ist diese humoristische Intervention für Müller als Destabilisierung der Diskursordnung, um gleich im Anschluss eine »Notlösung« zu offerieren: Er schlägt vor, den Text der Büchner-Preis-Rede nochmals vorzulesen und allfällige Fragen direkt während der Lektüre zu beantworten (HMW 10, 386–387). Müllers Aneignung der Lesesituation führt zu einer Imitation der an der Preisverleihung stattfindenden Redesituation mit der distinkten Verschiebung vom Monologischen zum Dialogischen. Denn Müller schlägt vor, dass »sie mich unterbrechen an Stellen, wo Sie etwas nicht verstehen oder etwas fragen wollen« (HMW 10, 389). Der Vorschlag wird mit Nachdruck versehen, denn »wenn mich hier niemand unterbricht, zweifle ich schon an Ihrer Aufrichtigkeit« (HMW 10, 391).

Tatsächlich ergeben sich während Müllers Lesung eine Reihe von Fragen aus dem Plenum, die teilweise bereits vor dem Hintergrund der Lektüre des in der Zeitung abgedruckten Textes, teilweise aber auch erst beim Zuhören in der Buchhandlung entstanden sein dürften. Wenn Müller bemerkt, dass er bei der Preisverleihung »in so einen Kontext, in den man gar nicht gehört« (HMW 10, 388) geraten sei, ist er in der Diskussion am Folgetag darum bemüht, diesen Kontext neu zu sortieren. Denn Kontext, so lässt Müller deutlich werden, ist eine entscheidende Bedingung zur Interpretation von *Wunde Woyzeck*:

[A]ber man muß den Kontext sehen, sonst kann man auch gar nicht wirklich kämpfen dafür, wenn man diesen Kontext ausklammert. Von mir aus ist es auch einfach ein Problem. Ich weiß, daß das ein Text ist, der ungeheuer auslegbar ist, der schwie-

142 Das Interview mit Lotringer wird 1982 unter dem Titel *Mauern/walls* im Band *Rotwelsch* abgedruckt.

rig ist, oder man kann das so und so interpretieren. Das hat aber mit einer ganz konkreten Situation zu tun. Ich lebe in Ostberlin, in der DDR. Ich schreibe also diesen Text, um den hier zu sagen, weil ich einen westdeutschen Literaturpreis kriege, was für die DDR ein Affront ist. Das sind zwei Welten in irgendeiner Weise. Und wenn ich so etwas formuliere dann, das ist gar nicht mehr bewußt, ist überhaupt nicht kalkuliert. Aber es ist ja kein Zufall, daß ich da leben will und auch bleiben will, mit allem, was ich dagegen habe und was mich da stört, was mich ärgert. Und ich will das eine sagen und will das andere sagen, und kann das eigentlich nur in einer metaphorischen Weise sagen und nicht journalistisch konkret. Weil dann wird es falsch, dann wird es sofort benutzbar von der einen oder anderen Seite. Dadurch komme ich irgendwie auf eine Ebene von Formulierung, die sicher auch in der Schwebe ist, die auch Fragwürdigkeiten hat. Und deswegen meine ich es auch ganz ernst, wenn ich sage, ich möchte gefragt werden, weil das ist fragwürdig, und das ist ein Versuch, ja, im Spagat nach zwei Seiten zu argumentieren und zu formulieren. (HMW 10, 405–406)

Müller beschreibt seinen »verquere[n] Standort«, der auf »eine doppelte Öffentlichkeit« ausgerichtet ist und zwischen den Diskursanforderungen von Ost und West balanciert.¹⁴³ In dieser Situation ist die Auszeichnung mit dem prestigeträchtigen Büchner-Preis Teil einer symbolischen Verortung des Autors im deutsch-deutschen Staatengefüge. Tatsächlich bleibt der Umstand, dass Müller den wichtigsten westdeutschen Literaturpreis erhält, in der DDR nicht ohne Reaktion. Im darauffolgenden Jahr erhält er den Nationalpreis 1. Klasse und wird dadurch von der DDR kulturpolitisch wieder neu eingehegt: Müller soll nicht als ein im Westen gespielter und prämiertes, aber in der DDR verfemter Schriftsteller erscheinen.¹⁴⁴ Gleichzeitig ermöglichen es die Preise Müller, in der DDR mit mehr symbolischem Kapital seine Stücke gegen kulturpolitische Restriktion zu schützen und zur Aufführung zu bringen.¹⁴⁵

In der Diskussion zeichnet sich auf diese Weise die Frage nach den Wirkungsmöglichkeiten eines Textes und seines Kontextes ab. Diese Wirkungen und ihre offene Thematisierung fallen in eine Zeit, in welcher das kulturpolitische Gefüge der DDR selbst von wechselnden Einflüssen durchdrungen wird: Mit der Wahl Michail Gorbatschows im März 1985 und der Perestroika 1986 steht die Frage nach dem eigenen politischen Narrativ und den literarischen Wirkungsmöglichkeiten in der DDR neu zur Disposition.¹⁴⁶ Müller hat drei Jahre später 1988 anlässlich des für das Büchner-Kolloquium produzierten Films *Lieb' Georg* angemerkt, dass für ihn Büchners *Woyzeck* eine »Krise des Dialogs« formuliert, die er im übergreifenden Kontext einer »Krise der Form und der Gattung« im Theater und einer »Krise der Gesellschaft« in der Moderne verortet

143 Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, S. 369.

144 Vgl. Judith S. Ulmer: *Geschichte des Georg-Büchner-Preises. Soziologie eines Rituals*. Berlin/Boston 2012, S. 268.

145 Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, S. 415–416.

146 Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuauflage. Leipzig 1996, S. 266–268.

wissen will (HMW 8, 347). In der *Wunde Woyzeck* heißt es dahingehend zu Beginn über Woyzeck, »die Zeit arbeitet nicht mehr für ihn« (HMW 8, 281). Der opake Duktus der Preisrede und ihre interpretative Auslegung am Folgetag stellen vor diesem Horizont die Wiederkehr Woyzecks und seiner Möglichkeiten, neu in der Zeit zu wirken, als äußerst konkrete Wiederkehr eines Textes dar, der durch erneutes Vorlesen und Diskutieren Wirkungen entfaltet. Seine Wiederkehr ist an diesem Tag von den jeweiligen Lektüreerfahrungen her bedingt und an die Deutungsarbeit der Diskussion gebunden.

Müller nutzt in seiner Gesprächsführung eine Rhetorik zwischen Erklärung und Verdunkelung, sachlicher Situierung und polemischer Verkürzung, mit welcher die Wirkungen des Textes angeleitet werden. Im Gespräch hält er nämlich fest, dass eine Gefahr im Zuge der Preisverleihung darin bestehe, »daß Wirkung irgendwann durch Ruhm ersetzt wird« (HMW 10, 384). Damit verbindet sich auch »das Erlebnis, das man zunehmend hat, daß Leute einen mit großer Verehrung behandeln, und es stellt sich heraus, sie haben nie etwas gelesen von dem, was man geschrieben hat« (HMW 10, 385). Noch in der Diskussion in der Büchner-Buchhandlung kommt Müller daher auf das Problem der »Freiheit von Wirkungslosigkeiten« und der »Angst vor Wirkung« zu sprechen (HMW 10, 437). Wirkungen eines Textes zu erfahren und zu provozieren ist Aufgabe der dialogischen Vorlesung des Textes an jenem Tag.

Dabei stößt Müller nicht zuletzt auch auf Widerspruch und ungeahnte Nebenwirkungen, wenn etwa sein Geschichtsbild und seine Darstellung der ›Dritten Welt‹ als eurozentristische Projektion hinterfragt werden (HMW 10, 414).¹⁴⁷ Einem dieser »boshaften« Diskussionsteilnehmer stellt Müller die Gegenfrage, welchem Beruf er denn nachgehe. Er sei Arzt in der pharmazeutischen Industrie, der sich mit »Fragen nach unerwünschten Wirkungen« von Medikamenten auseinandersetze, lautet die Antwort (HMW 10, 431). Den Zufall dieser Gesprächskonstellation aufgreifend erwidert Müller: »Das ist für mich ein Schock, wenn ich gezwungen werde, mit Leuten

147 Tatsächlich bleibt auch die Forschung in dieser Hinsicht gespalten. Zwar greift Müller kolonialistische Sujets in seinen Texten auf, aber die Frage, ob er diese schlichtweg reproduziert oder sie kritisch und ästhetisch reflektiert, teilt die Forschung. Vgl. zur Kritik: Herbert Uerlings: »*Ich bin von niedriger Rasse*«. (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur. Köln 2006, S. 73–76; Arnd Beise: »Ich, die Dritte Welt, oder: Heiner Müllers apokalyptische Utopie in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren«. In: Michael Hofmann (Hg.): *Unbegrenzt. Literatur und interkulturelle Erfahrung*. Frankfurt a. M. 2013, S. 187–204, hier S. 204; Richard Herzinger: »Der Krieg der Steppe gegen die ›Hure Rom‹. Vitalistische Zivilisationskritik und Revolutionsutopie in Texten Heiner Müllers«. In: Theo Buck, Jean-Marie Valentin (Hg.): *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven. Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993*. Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 39–60, hier S. 54; Rekha Kamath: »Die manichäische Welt. Heiner Müller: Der Auftrag«. In: *arcadia – International Journal for Literary Studies* 31 (1996), H. 1–2, S. 223–230. Arlene A. Teraoka spricht von Müllers Projektionsverhältnis zur ›Dritten Welt‹ als Teil einer »strategy of writing«, in welche eine Kritik dieser Projektion selbst eingeschlossen ist, und Ulrich Horstmann sieht in Müllers Projektion der ›Dritten Welt‹ eher eine globale Heimsuchungsmetapher«. Teraoka: *East, West, and Others. The Third World in Postwar German Literature*, S. 127–134; Ulrich Horstmann: »Anatomie Aaron. Heiner Müllers Totentanz und Negerkuß. Ein Krauskopfkomentar«. In: Christian Schulte, Brigitte Maria Mayer (Hg.): *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller. Bestandsaufnahme*. Frankfurt a. M. 2004, S. 102–119, hier S. 119.

zu reden, die irgendwas von mir gelesen haben, stoße ich dauernd auf unerwünschte Nebenwirkungen« (HMW 10, 432). Texte und ihre erwünschten wie unerwünschten Wirkungsmöglichkeiten werden durch die Diskussion als Gesprächsstoff dokumentierbar. Durch die Beteiligung an der Diskussion versucht Müller eine moderierende Haltung gegenüber solchen Wirkungsmöglichkeiten einzunehmen. Doch der politische Spagat zwischen den Rezeptionsmechanismen von Ost- und Westdeutschland sowie Müllers Rolle innerhalb der DDR sollten wenige Jahre später im Zuge seiner Autobiografie *Krieg ohne Schlacht* nochmals ungeahnten Diskussionsstoff liefern.

2 Sprech-Akte(n) im *Krieg ohne Schlacht*

Heiner Müller erachtet zeitlebens seine 1992 erschienene Autobiografie *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* als »problematisch« (HMW 9, 287). Auf die Pläne seines Lektors Helge Malchow eingehend, beginnt Müller 1990 eine Reihe von Gesprächen zu führen und aufzunehmen. Dem daran anschließenden Prozess des Transkribierens und Redigierens ist er jedoch bis zuletzt nicht wirklich zugetan, wie er im Schlusstext anmerkt: »Ich danke Katja Lange-Müller, Helge Malchow, Renate Ziemer und Stephan Suschke für ihre Arbeit. Sie haben mehr als tausend Seiten Gespräch, das über weite Strecken auch Geschwätz war, auf einen Text reduziert, den ich überarbeiten, wenn auch in der mir zu Verfügung stehenden Zeit nicht zu Literatur machen konnte.« (HMW 9, 287) Dieser zwiespältigen Beurteilung der literarischen Qualität hat Müller gleichermaßen auch eine epistemische Unsicherheit unterlegt, denn »die Problematik dieses Textes ist ja auch, daß, wenn man etwas erzählt, es schon nicht mehr dasselbe ist« (HMW 12, 244). Dies verstärkt die ohnehin zweifelhafte Faktenslage jeder autobiografischen Selbsterzählung hin zu »diskursiven Widersprüchen«¹⁴⁸, die Müllers Autobiografie attestiert worden sind.¹⁴⁹

Müller verweigert sich jedoch nicht schlichtweg dem autobiografischen Pakt, sondern er verschiebt den Anspruch auf eine Symptomatologie der eigenen Biografie und des eigenen Schreibens. Eingeführt wird dieser Blickwinkel in einem »Gesprächsprotokoll« Müllers zum »Fall Althusser«, der 1981 in der Zeitschrift *alternative* erscheint. Hatte sich die *alternative* in den Jahren zuvor bereits wiederholt der Diskussion von Althusser's Schriften gewidmet,¹⁵⁰ so ist das Gespräch mit Müller durch ein dramatisches Ereignis veranlasst. Der seit den 1960ern für die Theoriebildung des Marxismus einflussreiche französische Philosoph Louis Althusser erdrosselt am 16. November 1980 seine Frau Hélène Rytman. Vor Gericht wird er für unzurechnungsfähig befunden und in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen. Für Müller dient der »Fall Althusser« als Beispiel, um die Figur des Intellektuellen in ihrem gegenwärtigen Verhältnis zur Gesellschaft einzuordnen: »[D]a der Intellektuelle kein Repräsentant mehr sein kann, kann er nur noch Symptom sein oder sich als Symptom zur Verfügung stellen – und als Dokument. Was Althusser passiert ist und Poulantzas, das ist eine Dokumentation.« (HMW 8, 244) Müller verweist hier beiläufig auf den Fall des marxistischen Politologen Nicos Poulantzas, der sich ein Jahr vor dem Mord von Althusser das Leben genommen hatte. Der Intellektuelle erscheint für Müller derart als Krisenfigur, für

148 Jost Hermand macht einen solchen zentralen Widerspruch in der Art fest, mit welcher Müller seine Autorschaft als politisch nicht engagiert darstellt und dennoch sein Werk politisch auflädt. Jost Hermand: »Diskursive Widersprüche. Fragen an Heiner Müllers ›Autobiographie‹.« In: Jost Hermand, Helen Fehervary (Hg.): *Mit den Toten reden. Fragen an Heiner Müller*. Köln/Weimar/Wien 1999, S. 94–112.

149 Zur Haltung als unzuverlässiger Erzähler in *Krieg ohne Schlacht* vgl. Uwe Schütte: *Arbeit an der Differenz. Zum Eigensinn der Prosa von Heiner Müller*. Heidelberg 2010, S. 550–552.

150 Vgl. Moritz Neuffer: *Die journalistische Form der Theorie. Die Zeitschrift »alternative«, 1958–1982*. Göttingen 2021, S. 241–257.

die »das begriffliche Denken [...] lebensfeindlich wird« und sich in Gewalt äußert. Entscheidend an dieser Sichtweise ist Müllers überraschende Verwendung des Begriffs Dokumentation. Müller bettet ihn in den Kontext einer Symptomatologie ein, in welcher individuelle Handlungen nicht mehr autonome Repräsentationskraft entfalten, sondern gesellschaftliche Zustände unbewusst ausdrücken. Andererseits speist sich der Begriff der Dokumentation auch aus den im Fall Althusser entstandenen Dokumenten und Akten, die entlang journalistischer, psychiatrischer wie strafrechtlicher Verschriftlichungsprozesse entstehen. Nicht nur Müller sammelte solche Textzeugen zum Fall Althusser,¹⁵¹ sondern auch Althusser selbst greift in seiner autobiografischen Rückschau *L'avenir dure longtemps* 1985 auf diesen Umstand der »Dokumentation« zurück, wenn er Dokumente, Akten, Zeitungsartikel und Gespräche zu seinem Fall als Materialfundus der eigenen Selbsterzählung heranzieht.¹⁵² Dokumentation ist in diesem Kontext eingelassen in eine Konstellation, welche unbewusste Symptomatik und administrative Aufzeichnungsprozesse sowie Individuum und Gesellschaft in einen gemeinsamen Horizont rückt und nach ihren verbindenden Erzählungen fragt.

Das Symptom ist, wie Georges Didi-Huberman ausführt, nicht bloß als psychisches, sondern auch als temporales Phänomen zu verstehen: Es entwickelt ein »Unbewusste[s] der Zeit«.¹⁵³ Dieses Unbewusste der Zeit bildet die Ausgangslage, von welcher aus sich *Krieg ohne Schlacht* als eine Form der Dokumentation betrachten lässt, die einen neuen Blick auf Müllers Leben gestaltet. Mein Interesse liegt im Folgenden auf den Verfahren der Dokumentation, die sich sowohl auf der thematischen Ebene der beschriebenen Lebensepisoden, der verschiedenen Aufzeichnungs- und Schreibsituationen, aber auch der Dynamik zwischen Gespräch und Verschriftlichung eröffnen. Gegenüber dem Inszenierungscharakter der Autobiografie lege ich den Akzent auf die Wechselwirkung von medialer Dokumentation und biografischer Symptomatik. Im Spiegel der angehängten »Dokumente« zu *Krieg ohne Schlacht* frage ich dahingehend zunächst nach der Dokumentation von Müllers Poetik und ihrer biografischen wie historischen Emergenz, bevor ich mich in einem zweiten Schritt der Stasi-Affäre rund um Müller widme und der damit verbundenen Repräsentationskraft von Akten.

151 Noah Willumsen: »Müller ± Althusser: Die Intellektuellen, das Interview und die »Inseln der Unordnung«. In: Till Nitschmann, Florian Vaßen (Hg.): *Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung*. Bielefeld 2021, S. 323–344, hier S. 325.

152 »Und ich habe getan, was bisher niemand wollte oder konnte: ich habe die ganze verfügbare »Dokumentation«, so als ob es sich dabei um einen Dritten handelte, zusammengetragen und mich damit konfrontiert, im Lichte dessen, was ich selbst erlebt habe – und umgekehrt.« Louis Althusser: »Die Zukunft hat Zeit«. In: Althusser, Louis: *Die Zukunft hat Zeit. Die Tatsachen. Zwei autobiographische Texte*. Hg. von Olivier Corpet, Yann Moulier Boutang. Übers. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a. M. 1993, S. 19–326, hier S. 38.

153 Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, S. 125.

2.1 Bürokratischer Anarchismus

»Mein Interesse an meiner Person reicht zum Schreiben einer Autobiographie nicht aus. Mein Interesse an mir ist am heftigsten, wenn ich über andre rede.« (HMW 9, 287; HMW 5, 80) Zwei Überschneidungen – zwischen Schreiben und Reden, zwischen Eigenem und Anderem – sind an dieser am Ende von *Krieg ohne Schlacht* von Müller eingefügten Bemerkung als Basis der eigenen Autobiografie situiert. Erst im Reden über andere wird die Verschriftlichung des Eigenen möglich. Es ist diese sprechend-performative Form der Subjektivierung, die bei Müller die Dokumentation des eigenen Werks in einen Dialog mit anderen versetzt. Ausgehend von Müllers Erzählweise lässt sich nachvollziehen, wie er seine Poetik im Spannungsfeld von Rede und Schrift, von Sprechen und Dokumentieren, situiert. Dies wird besonders markant in seiner Rekonstruktion der frühen Kriegs- und Nachkriegserfahrungen eingeführt und im Skandal rund um die Uraufführung seines Stücks *Die Umsiedlerin* von 1961 aufgegriffen.

In den ersten Nachkriegsjahren im norddeutschen Waren, wo der Vater Kurt Müller den Posten als »stellvertretender Landrat« antritt, erlebt Müller im dortigen Tanzpalast eine »Mischung aus Endzeit und Karneval« (HMW 9, 35), die bereits wie eine Signatur späterer ästhetischer Motive anmutet.¹⁵⁴ Neben den durchzechten Nächten betätigt er sich an der »Entnazifizierung der Bibliotheken des Landkreises«, bevor er wenig später als »Angestellter im Landratsamt« wirkt: »So wurde ich ›Beamter‹.« (HMW 9, 35) Müller beteiligt sich an zwei wesentlichen administrativen Aufgaben in der sowjetischen Besatzungszone: der Entnazifizierung des Kulturguts und der Enteignung von Bauern mit großem Grundbesitz.¹⁵⁵ Es ist die Phase der Bodenreformen in der sowjetischen Besatzungszone. Großflächige Bauernbetriebe mit über 100 Hektar an Land werden enteignet und das Land unter zuziehenden ›Umsiedlern‹ neu aufgeteilt.¹⁵⁶

Müllers autobiografische Nacherzählung rückt die Administration dieser Vorgänge ins Zentrum. Denn »die Bauern kamen mit Beschwerden und Problemen ins Büro« (HMW 9, 35), wobei sich im Zuhören und Protokollieren retrospektiv ein Konzentrat des späteren Textes *Umsiedlerin* abzeichnet:

Ich saß da an einem kleineren Tisch, und der Beamte, der zuständig war, der Abteilungsleiter, saß an seinem Regierungsschreibtisch, und die Bauern standen und trugen ihre Sachen vor. Viel mehr als das, was sie sagten, haben mich die Tonfälle interessiert, die Art, wie sie sprechen. Ich weiß kein konkretes Detail mehr, weil das alles eingegangen ist in den Text von UMSIEDLERIN. Und damit ist es auch aus meinem Gedächtnis gelöscht.

154 Vgl. Mirjam Meuser: *Schwarzer Karneval – Heiner Müllers Poetik des Grotesken*. Berlin/Boston 2019.

155 Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR 1945–1988*, S. 11.

156 Vgl. Genia Schulz: *Heiner Müller*. Stuttgart 1980, S. 35–36.

Aber der Vorgang ist interessant: Ich saß dort und machte mir Notizen, aber ohne Interesse für die Sachen, um dies es ging. Mit der Beendigung des Textes ist dann jede Erinnerung an die Fakten ausgelöscht. (HMW 9, 36–37)

Müller situiert in seiner Erinnerung die Aufzeichnungsprozedur als Präparierung von Arbeitsmaterial für das spätere künstlerische Projekt, welche sich jedoch vernebelnd über die genaueren Umstände der Administration legt. Dabei treten Reste in den Vordergrund, die »ohne Interesse für die Sache« erscheinen: Nicht der zu verwaltende Fall, sondern der artikulierte Tonfall und damit der im Protokoll unbeachtete »Wust von Nebensächlichkeiten«¹⁵⁷ verbleibt im Gedächtnis der Werkgenese.

Ganz ähnlich beschreibt sich Müller bei der Entnazifizierung der Bibliotheken. Denn er »sammelt« die aussortierten Buchbestände für den Eigengebrauch ein:

Diese Tätigkeit war die Grundlage meiner eigenen Bibliothek. Ich habe geklaut wie ein Rabe. Das war eine schöne Zeit. Ich habe Bücher geklaut, gelesen und einfach sehr viel kennengelernt. [...] Gelegentlich mußte ich auf den Dachboden, um Akten zu holen. Außerdem lagerten auf dem Boden die Bestände der Stadtbücherei und der Kreisbibliothek. Es gab keine Räume dafür. Da legte ich mir dann immer die Bücher zurecht, die ich abends mitnehmen wollte. (HMW 9, 35–36)

Das ausgiebige Montieren fremder Texte in Müllers eigenen Werken findet an dieser Stelle der Erinnerung seinen Ausgangspunkt im materiellen Raubzug durch die lokalen Bibliotheksräume qua parteilicher Ausmusterung.¹⁵⁸ Solcherart wird der administrative Apparat – bürokratische Reformbestrebungen wie bibliothekarische Reorganisation – von Müller als Rahmung für die eigenen, subvertierenden Umgangsformen mit Materialien eingeführt und als »Grundstock für mindestens zwanzig Jahre meiner Arbeit« (HMW 9, 37) situiert. Müller gestaltet eine Beschreibung seiner ersten Erfahrungen und Arbeitsmaterialien, deren Symptomatik als Abfall von der Ordnung – als stimmliche Klänge jenseits der Protokolle und als Literatur abseits der neuen kulturellen Norm – erste Konturen gewinnt.

Diese Überblendung von Ordnung und den damit verbundenen Prozessen der Ausmusterung ist in die Szenerie der letzten Kriegstage eingelassen, die Müller als titelprägenden »Krieg ohne Schlacht« erlebt: »Die Blasen an den Füßen blieben meine einzige Verwundung: mein Krieg war ohne Schlacht.« (HMW 2, 186) Körperlich unversehrt

157 Michael Niehaus, Hans-Walter Schmidt-Hannisa: »Textsorte Protokoll. Ein Aufriß«. In: Michael Niehaus, Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Hg.): *Das Protokoll. Kulturelle Funktionen einer Textsorte*. Frankfurt a. M. u. a. 2005, S. 7–23, hier S. 13.

158 Ganz ähnlich berichtet Müller, wie er bereits während der letzten Kriegstage, »eine Kant- und Schopenhauer-Ausgabe« aus einem verlassenem Haus klatete (HMW 9, 27). In einem nachgelassenen Entwurf, der im Umfeld der Autobiografie entsteht, führt Müller jedoch aus, dass er die Kant-Lektüre schnell aufgibt: »Die Texte erschienen mir als die Emanationen eines Wahnsinnigen, der die Welt ordnen will, wenigsten im Kopf, nicht wissend, dass das Gehirn des Menschen die einzige wirkliche Wüste ist.« Einzig der in diesem Ordnungsversuch sichtbare Wahn, das »Stakkato seiner Denkfiguren«, fasziniert (HMW 2, 188).

bleibt – in Anspielung auf Ludwig Renns Roman *Krieg ohne Schlacht*¹⁵⁹ – die Nachwirkung des Krieges über dessen Ende hinaus präsent.¹⁶⁰ Derart ergibt sich eine Nähe zu Überlegungen Michel Foucaults, der in seiner Vorlesung Mitte der 1970er Jahre den »Krieg hinter der Folie des Friedens«¹⁶¹ aufsucht, um die modernen Machtverhältnisse als perpetuierte Konfliktstruktur in den Blick zu rücken.¹⁶² Dass Kriege heutzutage meist ohne Kriegserklärungen ablaufen (HMW 11, 379), führt Müller zur Frage, wie solche Konflikte ausgetragen und ästhetisch verarbeitet werden können.¹⁶³ Müller schildert hierbei eine Episode innerhalb der letzten Kriegstage. Nachdem er »ziellos durch die Gegend getrottet war« (HMW 9, 29) und die Erlebnisse beinahe wie ein »Traum oder [...] eine Operation mit örtlicher Betäubung« (HMW 2, 186–187) auf ihn einwirken, harrt er in einem Dorf nahe Schwerin einige Wochen aus. Dort will er eine »multikulturelle Gesellschaft« von Italienern, Rumänen, KZ-Häftlingen und Polen in »totale[r] Anarchie« (HMW 9, 31) erlebt und damit im Moment der politischen wie gesellschaftlichen Auflösung die Emergenz eines ausgemusterten Freiraums erfahren haben.

Abseits ihrer faktischen Überprüfbarkeit entwirft Müller in diesen Sequenzen von *Krieg ohne Schlacht* Entstehungskoodinaten seiner Poetik aus der bürokratischen Dokumentation und ihren Konflikten. Die Erfahrung des Krieges gerinnt zur Konfliktstruktur, die in der Nachkriegszeit, der Bürokratie und der eigenen Arbeitsweise nachlebt.¹⁶⁴ Die Momente von Auflösung, Ausschluss und Zerstreuung werden in den

159 Vgl. Anja Pompe: »Ich will nicht wissen [...] wer ich bin.« Autobiographie und Krieg – Heiner Müllers *Krieg ohne Schlacht*. In: Jan Röhnert (Hg.): *Autobiographie und Krieg. Ästhetik, Autofiktion und Erinnerungskultur seit 1914*. Heidelberg 2014, S. 203–216, hier S. 211–212.

160 Eine hierzu passende Passage aus der *Wolokolamsker Chaussee* (»In meinem Kopf der Krieg hört nicht mehr auf« (HMW 5, 96)) deutet Müller gegenüber Alexander Kluge als Weiterführung des Krieges in Form von gesellschaftlichen Interessenkonflikten. Tatsächlich zitiert Müller die Stelle wie folgt: »Der Krieg hört nicht mehr auf, wenn man ihn einmal erlebt hat, hört er nicht mehr auf« (HMW 11, 638).

161 Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*. Übers. von Michaela Haberland. 6. Aufl., Frankfurt a. M. 2016, S. 313.

162 Besonders markant ist dies in dem Gedichtentwurf *Klage des Geschichtsschreibers*, der im selben Jahr wie *Krieg ohne Schlacht* entsteht: »Im vierten Buch der ANNALEN beklagt sich Tacitus / Über die Dauer der Friedenszeit, kaum unterbrochen / Von läppischen Grenzkriegen mit deren Beschreibung er / Auskommen mußte, voll Neid / Auf die Geschichtsschreiber vor ihm / Denen Mammutkriege zur Verfügung standen / Geführt von Kaisern, denen Rom nicht groß genug war / Unterworfenen Völker, gefangene Könige / Aufstände und Regierungskrisen: guter Stoff. / Und Tacitus entschuldigt sich bei seinen Lesern. / Ich meinerseits, zweitausend Jahre nach ihm / Brauche mich nicht zu entschuldigen und kann mich / Nicht beklagen über Mangel an gutem Stoff.« (WADG, 345)

163 Müller hat dies zu einer seiner wohl kontroversesten Äußerungen bewogen: »Wichtig wäre die Entwicklung von Strukturen, die Krieg wieder sinnvoll machen. Das ist ein altes preußisches Thema – schon Kleist suchte nach dem sinnvollen Krieg. Ohne Kontakte, und Konflikte brauchen Kontakt, stirbt der Mensch im Menschen ab. In Konsequenz bedeutet das, daß der Krieg das letzte Refugium des sogenannten Humanen ist. Denn Krieg ist Kontakt, Krieg ist Dialog, Krieg ist Freizeit.« (HMW 11, 668)

164 Gerd Gemünden spricht gar von *Krieg ohne Schlacht* als »handbook for locating the materials for Müller's work«. Gerd Gemünden: »The Author as Battlefield: Heiner Müller's Autobiogra-

Nachkriegsjahren in die administrativen Prozeduren eingezogen. Müller beschreibt etwas, was man als bürokratischen Anarchismus bezeichnen könnte. Dieser prägt seine weitere Laufbahn in der DDR. So übernimmt er von 1949 bis 1951 die Rolle als »Literaturobmann« (HMW 9, 50) für politische Propaganda und die Stelle als Mitarbeiter in der Bücherei von Frankenberg, wo Müllers Vater seit 1947 Bürgermeister ist.¹⁶⁵ Dort lernt er die Diskrepanz zwischen ideologischem Anspruch und Alltag kennen: Der Direktive, dass progressive russische Literatur ausgeliehen und gelesen werden soll, steht das Leseverlangen der Bevölkerung nach den Heimatromanen Ludwig Ganghofers und Rudolf Herzogs gegenüber, die in einem »Giftschrank« eingelagert sind (HMW 9, 50).¹⁶⁶ Einzige Bedingung für dessen Öffnung stellt die Mitnahme russischer Literatur aus den Bibliotheksbeständen dar, um auf diese Weise das parteilich vorgegebene Kontingent an Ausleihen einzuhalten: »Meine Haupttätigkeit war, Ganghofer zu radieren, um ihn für die nächste Ausleihe wieder instand zu setzen, damit das Soll an progressiver Literaturausleihe bewältigt werden konnte.« (HMW 9, 51) Gegen die Regulierung des Leseverhaltens skizziert Müller eine Gegenbewegung, die nicht nur über versteckte Lektürebedürfnisse und ausradierte Lesespuren, sondern auch durch subversive Einlagen in den Buchbeständen aufscheint:

Damals, unter Hitler, stand Clausewitz oder Schiller auf dem Einband, und der Inhalt waren kommunistische Texte. Noch früher gab es Daumenkinos, mit Hitler-Fotos, fünfzig Hitler-Fotos mit seinen großen Gesten; die habe ich einmal in Bräunsdorf gesehen, dann nie wieder. Solche Mittel gehörten auch zu der riesigen Propagandamaschine, die gegen die SBZ, dann gegen die DDR, anließ, zum Beispiel »1984« von George Orwell, in Friedrich Engels' »Ursprung der Familie« eingebunden. (HMW 9, 31)

Die Szene greift die Konstellation von Administration und Anarchie für Müllers Poetik auf der Ebene des Bibliotheksbestandes auf. Politische Konflikte werden mittels Lektürezuweisungen ausgefochten, indem innerhalb der Bibliotheksordnung, in ihren Katalogen bis hin zum einzelnen Buch gegenläufige Inhalte eingesetzt und Weisungen sabotiert werden. Die politischen Konflikte werden wortwörtlich eingebunden.

In den ersten Jahren nach dem Umzug 1951 nach Berlin will Müller die Kneipen und ihre Gespräche – den »Bauch von Berlin« – als sein neues Stoffresiduum ver-

phy *War without Battle*«. In: Gerhard Fischer (Hg.): *Heiner Müller: conTEXTS and HISTORY. A collection of essays from the Sydney German Studies Symposium 1994*. Tübingen 1995, S. 117–128, hier S. 124.

165 Besonders nach 1949 wurden mit dem Gesetz zur Demokratisierung des Bücherwesens die Bibliotheken noch stärker mit einer gesellschaftlichen Aufgabe betraut. Das sächsische Bibliotheksgesetz diente als Vorbild für die Sowjetische Besatzungszone. Vgl. Lutz Winckler: *Kulturelle Erneuerung und gesellschaftlicher Auftrag. Zur Bestandspolitik der öffentlichen Bibliotheken und Betriebsbüchereien in der SBZ und DDR 1945 bis 1951*. Tübingen 1987, S. 20–21.

166 Martha Görner, die Leiterin der Stadtbücherei, bestätigt, dass es einen solchen »Rentnerbestand« an Blut-und-Boden- sowie Heimatliteratur gegeben habe. Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, S. 55.

standen wissen: »Das war die Hauptzeit der Stoffsammlung. Café Nord war eine Nachtkneipe, ein Tanzschuppen, Ecke Schönhauser/Wichertstraße, die ganze Nacht offen. [...] Das war wirklich eine gute Zeit, viel Arbeitsmaterial.« (HMW 9, 70) Während jener Zeit beginnt er damit, die Erfahrungen der administrierten Bodenreform als Stoff für das Stück *Die Umsiedlerin* zu verarbeiten. Für dieses Vorhaben erhält Müller nach der Aufführung von *Lohndrucker* und *Korrektur* 1958 vom Ministerium für Kultur finanzielle Unterstützung. Mit seinem Stück schließt Müller zunächst an den Zweig des ›sozialistischen Agrodramas‹ an, welches sich mit den Umsiedlungs- und Erneuerungsprozessen auseinandersetzt.¹⁶⁷ Aufgegriffen wird der Umsiedlungsvorgang jedoch in einer Abfolge von fünfzehn Szenen, die weniger eine stringente Fabel denn einen »ländliche[n] Bilderbogen«¹⁶⁸ von 1945 bis 1960 vorlegen.¹⁶⁹ Auf die Bühne gestellt werden die Hierarchiekämpfe zwischen den zugezogenen Neubauern und den noch verbliebenen Großbauern, dem korrupten Bürgermeister Beutler und dem administrativem Apparat der DDR sowie der persönliche Konflikt zwischen der Umsiedlerin Nieth¹⁷⁰ und dem »anarchischen Melancholiker«¹⁷¹ Fondrak, der nach der Devise lebt: »[D]ie Welt muß verbraucht werden« (HMW 3, 253). In den verschiedenen Figuren skizziert Müller jene Probleme, welche die sozialistische Aufbauideologie hervorbringt und gleichzeitig verdrängt.¹⁷² Der Widerstreit zwischen individuellen Ansprüchen und ideologischen Direktiven formt die Grundlage der von derber Situationskomik durchzogenen Szenenfolge.¹⁷³ Diesen Widerspruch spitzt die Figur des Rammler provokativ zu: »Hätt auch gern Kommunismus, die Idee / Ist gut. Wenn nur die Menschen besser wärn. / Der Kommunismus ist was für die Zeitung.« (HMW 3, 189)

Die Handlung zwischen beordeter Umverteilung und den vom Krieg gezeichneten Figuren wird im Modus »Administration statt Revolution«¹⁷⁴ auf die Bühne gestellt. Seine konfliktgeladene »Kontur« (HMW 9, 126) erhält das Stück jedoch erst während der Probearbeiten 1961. Diese stehen im Zeichen politischer Anspannungen der seit 1960 begonnenen Überführung landwirtschaftlicher Betriebe in Produktionsgenos-

167 Matthias Braun: *Drama um eine Komödie. Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande« im Oktober 1961.* Berlin 1995, S. 10.

168 Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, S. 186.

169 Helen Fehervary: »Heiner Müllers *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* und Alfred Matuschs *Die Dorfstraße*«. In: Hans Kruschwitz (Hg.): *Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller.* Berlin 2017, S. 247–258, hier S. 254.

170 Müller leitet den Namen von Anna Nieth aus Anna Seghers *Die Umsiedlerin* ab. Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, S. 189.

171 Schulz: *Heiner Müller*, S. 42.

172 Ebd., S. 41.

173 Jean-Claude François: »Heiner Müllers *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande.* Zum Kontext einer kulturpolitischen Affäre in der DDR«. In: Theo Buck, Jean-Marie Valentin (Hg.): *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven. Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993.* Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 77–100, hier S. 84–85 u. 90–91.

174 Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR 1945–1988*, S. 11.

senschaften sowie des Mauerbaus am 13. August 1961.¹⁷⁵ Zunächst als Inszenierung am Deutschen Theater geplant, wird *Die Umsiedlerin* an die Studentenbühne der Hochschule für Ökonomie in Berlin Karlshorst verlegt, wo eine »Versuchsaufführung«¹⁷⁶ mit Laien programmiert wird. In diesem Milieu erlebt das Stück zunächst einen von der Administration losgelösten Freiraum:

Aber das Stück hatte sich bereits verselbstständigt. Ich schrieb mit dem Gefühl der absoluten Freiheit im Umgang mit dem Material, auch das Politische war nur mehr Material. Es war wie auf einer Insel, es gab keine Kontrolle, keine Diskussion über den Text. Wir haben einfach probiert, und ich habe geschrieben. Der Spaß bestand auch darin, daß wir böse Buben waren, die dem Lehrer ins Pult scheißen. (HMW 9, 126)

Zu Beginn der Proben liegt erst etwa ein Drittel des Textes vor, an dem Müller fortlaufend weiterschreibt.¹⁷⁷ Dies erschwert die administrative Überprüfung des Textes durch das Ministerium für Kultur: Ein obligatorisch zu verfassendes Exposé des Stückes wird dem Ministerium nicht vorgelegt (HMW 9, 129). Noch am Premierentag ist der finale Stücktext nicht abschließend fixiert.¹⁷⁸ Wo die Proben noch von parteilichen Kontrollen und Diskussionen verschont bleiben, erinnert sich der Regisseur B. K. Tragelehn an die vorausschauende und wenig hoffnungsvolle Aussage eines Sekretärs: »*Ich mächt ma sang, s wärrd Diskussion'n gähm.*«¹⁷⁹

Die Premiere am 30. September 1961 artet zum parteipolitischen Skandal aus. Das Stück wird umgehend verboten. Die Laiendarsteller müssen schriftliche Selbstkritik üben und alle Stücktexte, Programmhefte und Unterlagen der Aufführung werden eingezogen.¹⁸⁰ Die Entwendung von Fotografien der Inszenierung durch die Behörden kann gerade noch verhindert werden.¹⁸¹ Der Regisseur Tragelehn wird im Anschluss aus der SED ausgeschlossen und zum Arbeitsdienst im Braunkohletagebau beordert.¹⁸² Für ihn wandelt sich die vorherige »Tiefe der Lust an der Subversion« schlagartig in eine »Tiefe der Panik« angesichts der einschneidenden Repression.¹⁸³ Auch Müller wird im Dezember zur Selbstkritik vor dem Schriftstellerverband ge-

175 Braun: *Drama um eine Komödie*, S. 16, 18–19.

176 Ebd., S. 14.

177 Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, S. 184.

178 B. K. Tragelehn: »Die Bühnenrepublik. Mit der Umsiedlerin durch die DDR-Geschichte«. In: B. K. Tragelehn: *Roter Stern in den Wolken: Aufsätze, Reden, Gedichte, Gespräche und ein Theaterstück. Ein Lesebuch*. Hg. von Gerhard Ahrens. Berlin 2006, S. 30–59, hier S. 35.

179 Ebd. Auch Müller erinnert sich an diese Bemerkung. Vgl. HMW 9, 127.

180 Braun: *Drama um eine Komödie*, S. 49.

181 Die von Studierenden der FDJ-Arbeitsgruppe Photographie und von Klaus Marschke gefertigten Fotografien wurden 2004 von B. K. Tragelehn zum »Fragment eines Modellbuchs« zusammengefügt. B. K. Tragelehn: *Heiner Müller. Die Umsiedlerin 1961. Fragment eines Modellbuchs*. Berlin 2004.

182 Norbert Otto Eke: »Frühe Biographie/Prägungen«. In: Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi, Olaf Schmitt (Hg.): *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart 2003, S. 45–52, hier S. 6.

183 Tragelehn: »Die Bühnenrepublik. Mit der Umsiedlerin durch die DDR-Geschichte«, S. 37.

drängt, bei deren Abfassung ihn Helene Weigel unterstützt (HMW 9, 139). Der Akt demonstrativer Abbitte bewahrt ihn nicht davor, bei der »Hinrichtungsversammlung« (HMW 9, 212) vom Schriftstellerverband ausgeschlossen und mit einem Publikationsverbot belegt zu werden.

Müller schildert die Ereignisse rund um die Premiere in *Krieg ohne Schlacht* nicht nur mit distanzierter Gelassenheit, sondern liefert eine eigene Begründung für die bürokratische Nachlässigkeit seitens der Behörden während der Proben. Denn dass die *Umsiedlerin* überhaupt zur Aufführung gelangen konnte, verdankt sich einem eigenwilligen Zusammentreffen von Gesprächsführung und Administration. Als sich während der Proben zunehmendes Misstrauen bei der Schulleitung und den Funktionären einstellt und ein »Durchlauf der schon geprobtten Szenen [...] und danach eine Diskussion der Parteileitung der Hochschule und einigen Vertretern des Lehrkörpers« (HMW 9, 127) geplant wird, findet Müller im Schriftsteller Boris Djacenko einen unerwarteten Fürsprecher für die eigene Sache:

Boris Djacenko kam dazu, der war gerade beim Zahnarzt gewesen, hatte eine dicke Backe und dadurch noch mehr russischen Akzent als sonst, der sprach nun emphatisch mit russischem Akzent für diese Aufführung. Daraufhin waren die Genossen eingeschüchtert und dachten, wenn die Russen dafür sind, müssen wir vorsichtig sein. (HMW 9, 127)

Die »aufgeblähte« Sprechweise seines »russischen« (aus Lettland stammenden) Kollegen Djacenko, der seine Romane auf Deutsch verfasst, dient als »Rauchvorhang« (HMW 9, 129), welcher die administrativen Kontrollmechanismen benebelt. Wie in den Bibliothekssälen von Eppendorf mit ihren gefälschten Umschlägen werden die Stimmblätter und ihr Tonfall zur maskierenden Täuschung, um den kontroversen Inhalt des Stückes den prüfenden Augen zu entziehen.¹⁸⁴ Boris Djacenko hatte Müller bereits einige Jahre zuvor, in einem Gedicht vom November 1989, als eine Figur aufgegriffen, an welcher die Mechanismen von Kulturpolitik und Administration in der DDR sich entzündeten:

184 Dem Dokumententeil sind auch Korrekturen B.K. Tragelehns angefügt. Dieser hält in seiner Erinnerung an Djacenkos Auftritt im angehängten »Dokument 21« fest, er habe diesen selber vorgestellt und dabei aus »Höflichkeit und Unsicherheit [...] den Namen russisch ausgesprochen« (HMW 9, 337).

KULTURPOLITIK NACH BORIS DJACENKO

Boris Djacenko sagte mir Nach dem Verbot
Meines Romans HERZ UND ASCHE Teil zwei
In dem zum erstenmal beschrieben wurden
Die Schrecken der Befreiung durch die ROTE ARMEE
Lud mein Zensor mich zu einem privaten Gespräch ein
Und der beamtete Leser zeigte mir stolz das verbotne
Typoskript in kostbares Leder gebunden SO
LIEBE ICH DEIN BUCH DAS ICH VERBIETEN MUSSTE
IM INTERESSE DU WEISST ES UNSRER GEMEINSAMEN SACHE
In der Zukunft sagte Boris Djacenko
Werden die verbotnen Bücher gebunden werden
IM INTERESSE DU WEISST ES UNSRER GEMEINSAMEN SACHE
In Leder geherbt aus den Häuten der Schreiber
Halten wir unsre Häute intakt sagte Boris Djacenko
Damit unsre Bücher in haltbarem Einband
Überdauern die Zeit der beamteten Leser
(WADG, 84)

Thematisiert wird Djacenkos Konflikt mit der Zensur, als er in der Fortsetzung zu seinem Roman *Herz und Asche* 1958 die Vergewaltigung deutscher Frauen durch Rotarmisten während des Zweiten Weltkriegs schildert. Die Konstellation des Gedichts verschachtelt die Zensurmaßnahme in eine Kaskade von Gesprächssituationen zwischen Zensor und Djacenko sowie zwischen Djacenko und einem angesprochenen lyrischen Ich. Im Angesicht des Publikationsverbots erscheint die opfernde »Häutung« des Autors für die politische Sache kontrastiert durch den Wunsch, einen haltbaren Einband für das Überdauern des eigenen Werks zu entwickeln.¹⁸⁵ Leben des Autors und Nachleben des Buches verzahnen sich im Bild des Buchumschlags und entwerfen gegen die bürokratische Kulturpolitik eine eigene Werkpolitik.

Für kein Werk musste Müller mit seiner eigenen Haut so sehr bezahlen wie für *Die Umsiedlerin*. Das Publikationsverbot für den gerade erst sich etablierenden Dramatiker ist eine Katastrophe. Doch gerade diesen prekären Abschnitt seiner Biografie will Müller in *Krieg ohne Schlacht* in einer weniger existenziellen denn theatralen Bedeutung situiert wissen. So kann sich etwa der Schauspieler, der in der *Umsiedlerin* den korrupten Bürgermeister Beutler spielt, am einfachsten aus den darauffolgenden Verhören herausbugsieren, weil er die Rolle bereits kennt, die es nun zu spielen gelte.¹⁸⁶ Ebenso erscheint Müllers Selbstkritik vor dem versammelten Gremium des Schriftstellerverbands in seiner Erinnerung als theatrale Aufführung und »dramatisches Material«

185 Stephan Pabst: *Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR*. Göttingen 2016, S. 70.

186 Rammlers Selbstkritik im Stück: »Mir fällt wie Schuppen von den Augen. Klar / Erkenn ich jetzt, was ich gewesen bin / Ein Karrierist, Sektierer, Opportunist / Und Ja sag ich und dreimal Ja zu eurer / Kritik, Kollegen. Mit einem Vorbehalt: / Daß sie nicht hart genug war, sondern eine / Schönfärberei.« HMW 3, 273.

(HMW 9, 143): »Ich erinnere mich nur noch ganz dumpf an diese Veranstaltung, in der ich die Selbstkritik vorgetragen habe. Es hatte auch einen Theateraspekt, wie die Leute an mir vorbeigingen und mich nicht grüßten. Ich war nicht verletzt, ich habe das alles mit Interesse beobachtet.« (HMW 9, 141) Die schützende Hülle der Erinnerung rückt die Theatralität des disziplinarischen Eingriffs in den Vordergrund.

Bereits Brecht hatte die kuriose wie theatralische Dimension der Selbstkritik in den Amtsorganen der DDR beschrieben.¹⁸⁷ Müller untermauert diese Facette in *Krieg ohne Schlacht* durch eine Dokumentation, die sich in amtlichen Stellungnahmen, Protokollen und Gutachten niederschlägt. Im »Dokument 6« sind die erzwungenen »Stellungnahmen der Studenten« nachzulesen, die sich vom Stück distanzieren und im daran anschließenden »Dokument 7« eine Reihe von »Meinungen von Mitgliedern des Berliner Ensembles«, welche Kritik an Müller und dem Stück vorbringen (HMW 9, 306–311). Ein weiteres Dokument verdeutlicht, wie das Sekretariat des Schriftstellerverbands in seiner Stellungnahme das fehlende Exposé ins Zentrum rückt, aufgrund dessen keine adäquate und frühzeitige »literarische Auswertung« möglich gewesen sei und äußert in diesem Zusammenhang Kritik an Müllers Nachlässigkeit wie auch der eigenen mangelnden Achtsamkeit (HMW 9, 312–313). Die angefügten Dokumente, welche die administrativen Mechanismen bis zu Müllers eigener Selbstkritik enthalten, reichen bis zum Ausschluss aus dem Schriftstellerverband, auf dem der 1. Sekretär Otto Braun handschriftlich noch um ein Gespräch »über Ihre letzte Stellungnahme und die Zukunft« bittet (Abb. 48). Diese Dokumente zeugen von den Mechanismen, in welchen die beanspruchten Freiräume der Theateraufführung in ein restriktives Paperwork rückübersetzt werden und zum »Papierkrieg« (HMW 3, 271) ohne Schlacht gerinnen.¹⁸⁸ Einzig in Müllers am Schluss seiner Selbstkritik beanspruchtem Aufschub werden die regulierten Papierflüsse nochmals ins Stocken gebracht: »Ich arbeite an dem Versuch einer Fehleranalyse von *Umsiedlerin*, meiner Grundlage zur Diskussion gegen das Stück, die ich wünsche. Ich bin damit nicht fertig geworden. Ich werde sie in zwei bis drei Wochen vorlegen.« (HMW 9, 321)¹⁸⁹ In der Selbstkritik wird die

187 Es handelt sich um das Gedicht *Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission*: »Geladen zu einer Sitzung der Akademie der Künste / Zollten die höchsten Beamten der Kunstkommission / Dem schönen Brauch, sich einige Fehler zu zeihen / Ihren Tribut und murmelten, auch sie / Zeihten sich einige Fehler. Befragt / Welcher Fehler, freilich konnten sie sich / An bestimmte Fehler durchaus nicht erinnern. Alles, was / Ihnen das Gremium vorwarf, war / Gerade nicht ein Fehler gewesen, denn unterdrückt / Hatte die Kunstkommission nur Wertloses, eigentlich auch / Dies nicht unterdrückt, sondern nur nicht gefördert. / Trotz eifrigsten Nachdenkens / Konnten sie sich nicht bestimmter Fehler erinnern, jedoch / Bestanden sie heftig darauf / Fehler gemacht zu haben – wie es der Brauch ist.« BFA 15, 268.

188 Einzig der »Gratulations-Brief zum Auschluss aus dem Schriftstellerverband« (HMW 9, 112) von Hans Mayer bricht die Dokumentation. Tatsächlich schreibt Hans Mayer: »Ich bin nicht zynisch genug, Ihnen meinen Glückwunsch auszusprechen.« Müller ist zynisch genug, es so zu lesen (HMW 9, 322–323).

189 Stephan Pabst sieht in der Art und Weise der Selbstkritik eine wesentliche Charakteristik von Müllers Produktionsästhetik: »Die Selbstverleumdung findet auf der Grundlage einer Produktionsästhetik statt, die die Bedeutung des Subjekts ohnehin kleinschreibt, so dass die Kritik an



DEUTSCHER SCHRIFTSTELLERVERBAND

Herrn
Heiner Müller

Berlin-Pankow
Kissingenplatz 12

Berlin W. Friedrichstraße 149
Telefon: 22 07 3100
Bankkonto: BSK Berlin Nr. 1/4024
Postcheckkonto: Berlin Nr. 1182
Telegramsadresse: Deschriwa Berlin
Berlin, den 14. Dez. 1961
Unser Zeichen OB/Kg
(bei Schriftwechsel bitte anfügen)

Wertes Kollege Müller!

Wie Ihnen vom Berliner Verbandsekretär, Kollegen Alfred Schulz, bereits mündlich mitgeteilt wurde, hat die Mitgliederversammlung des Bezirksverbandes Berlin des Deutschen Schriftstellerverbandes am 28. November dieses Jahres Ihren Ausschluß aus dem Deutschen Schriftstellerverband wegen Verstoß gegen die Ziele des Verbandes und Nichteinhaltung und Verletzung des Statuts beschlossen.

Es ist meine Pflicht, Ihnen nun mitzuteilen, daß der Geschäftsführende Vorstand des Deutschen Schriftstellerverbandes in seiner Sitzung am 6. Dezember 1961 den Ausschluß bestätigt hat. Die Begründung des Bezirksverbandes Berlin können Sie bei uns im Verbandsekretariat einsehen. Der Geschäftsführende Vorstand hat einen Zusatz beschlossen, in welchem er Ihnen empfiehlt, während einer Zeit kontinuierlich dort zu arbeiten, wo Sie "Die Umsiedlerin" angesiedelt haben, damit Sie das echte "Leben auf dem Lande" in unserer Republik kennen und erkennen lernen. Ich glaube, Sie sollten diese Empfehlung beherzigen.

Nach dem Statut sind Sie verpflichtet, Ihr Mitgliedsbuch an den Verband zurückzugeben, und ich bitte Sie, das zu tun.

*Vielleicht rufen Sie vorher an,
wenn Sie in den Verband
kommen, und machen
eine Verabredung mit uns.
Ich hätte gerne und freuen
über Ihre letzte Stellung-
nahme und die Diskussion
gesprächen. O.B.*

Hochachtungsvoll
DEUTSCHER SCHRIFTSTELLERVERBAND

Otto Braun
(Otto Braun)
1. Sekretär

Abb.48 Müller wird sein Ausschluss aus dem Schriftstellerverband durch Otto Braun mitgeteilt. Handschriftlich vermerkt dieser, dass er Müller gerne noch bei der Abgabe des Mitgliedsbuchs unter vier Augen sprechen möchte. HMW 9, 318.

»aufgeführte Fassung« der *Umsiedlerin* von Müller zum »Arbeitsmaterial« deklassiert, dass »lückenhaft, unfertig« sei (HMW 9, 320).

Krieg ohne Schlacht skizziert Symptome von Müllers Poetik und Theaterästhetik aus den administrativen Dokumentationsprozessen der Nachkriegszeit und ihren Arbeitsmaterialien heraus. In ihnen werden Konfliktsituationen zum literarischen Gegenstand auf und neben dem Papier. Ob in den Gesprächen ländlicher Amtsstuben, in Funktionärsbüros oder in den Kneipen Berlins: Im flüchtig Notierten genauso wie im administrativ organisierten Paperwork wirken diese Konflikte fort. Dies bildet das Fundament, von dem aus Müller in *Krieg ohne Schlacht* eine symptomatische Selbstdeutung unternimmt, in welcher die DDR weniger als politisches Gerüst, denn als Material der eigenen Arbeit erscheint: »Der Aufenthalt in der DDR war in erster Linie ein Aufenthalt in einem Material.«¹⁹⁰ (HMW 9, 97)

2.2 Gegen Akten sprechen

Krieg ohne Schlacht erlebt einen überraschenden Erfolg beim Publikum. Ein Erfolg, der nicht zuletzt durch die 1993 aufkommenden Vorwürfe, Müller habe für die Stasi gearbeitet, mit skandalträchtiger Würze versehen wurde. Durch einen Beitrag des *Spiegels* am 10. Januar 1993 wird dieser Vorwurf öffentlichkeitswirksam laut. Müller habe als sogenannter IM, als Inoffizieller Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS), Informationen für den Machtapparat der DDR besorgt. Seit 1969 die Abteilung XX/7 durch Ernst Mielke gegründet wurde, besaß das MfS eine Abteilung, die sich eigens mit der Überwachung des Kultursektors beschäftigte.¹⁹¹ Der Autor Dieter Schulze hatte bereits 1992 in einem offenen Brief Anschuldigungen gegen Müller erhoben und ihn der Kollaboration mit diesem Zweig des MfS bezichtigt.¹⁹² Schulze hoffte nach der Wende darauf, dass sich mit dem Aktenmaterial aus der Öffnung der Archive des MfS und der Vermittlung der Gauck-Behörde – benannt nach dem ersten Bundesbeauftragten Joachim Gauck –, dieser Verdacht erhärten ließe.¹⁹³ Am 5. Januar 1993 veröffentlicht er sodann eine Presseerklärung, in welcher er unter

sich als Konsequenz aus seinen poetologischen Überzeugungen dargestellt werden kann.« Pabst: *Post-Ost-Moderne*, S. 78–79.

190 Bereits Jost Hermand sah in Müllers Autobiografie einen Hang zur Entpolitisierung, durch welchen er seinen »asoziale[n] Sozialismus« sowie den Hang zu einem »attentatischen Anarchismus« für sich profilierte. Hermand: »Diskursive Widersprüche. Fragen an Heiner Müllers »Autobiographie«, S. 106 u. 108.

191 Gesine von Prittwitz: »Das MfS und die Schriftsteller der DDR«. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern/Stuttgart/Wien 1997, S. 161–173, hier S. 166.

192 Erik Grimm datiert vermutlich versehentlich auf 1982. Erik Grimm: »The Backstage Performance: Heiner Müller and the Young Poets from Prenzlauer Berg«. In: Gerhard Fischer (Hg.): *Heiner Müller: conTEXTS and HISTORY. A collection of essays from the Sydney German Studies Symposium 1994*. Tübingen 1995, S. 71–85, hier S. 79. Vgl. auch HMW 12, 335.

193 Zum Vorgang der Akteneinsicht vgl. Vismann: *Akten. Medientechnik und Recht*, S. 310–314.

Berufung auf Aktenmaterialien die Anschuldigung gegenüber Müller wiederholt und in der Folge der *Spiegel* Müller für ein Interview kontaktiert.¹⁹⁴

Die Signifikanz des Vorwurfs ruhte einerseits darauf, dass während der Nachwendzeit ein »Rechtfertigungsdruck«¹⁹⁵ für DDR-Autorinnen und -Autoren bestand, ihren Verbleib im sozialistischen Machtapparat zu begründen. Müller hat gegen diesen Rechtfertigungsdruck und die daraus resultierenden »Rechtfertigungsbücher«¹⁹⁶ den »Erfahrungsdruck« (HMW 9, 167) der DDR profiliert: ein Druck zur Erfahrung, mit welchem er den Materialgehalt der DDR als dringliche Notwendigkeit seines Schreibens hervorhob.¹⁹⁷ Der Stasivorwurf betraf solcherart jedoch nicht nur Müllers persönliche Integrität, sondern diejenige seines autobiografischen Narrativs und der damit verbundenen Materialästhetik. Im Folgenden gehe ich der Konstellation nach, in welcher Müller sich gegen die Vorwürfe und das Aktenmaterial zur Wehr setzt. Es entsteht dabei die Situation, dass die Dokumente des MfS entlang von Müllers Äußerungen, Interviews und Kommentaren in eine Auslegeordnung eingegliedert werden sollen.

Das Ende des Skandals sei vorweggenommen: Müller wird vom Vorwurf einer bewussten Stasimitarbeit entlastet.¹⁹⁸ Weniger die ethische Frage der Verantwortlichkeit und Integrität Müllers steht für mich im Folgenden im Vordergrund, sondern die mediale Strategie, mit welcher er sein Narrativ untermauert. Ausgangspunkt ist Müllers Interview mit *Spiegel TV* vom Januar 1993, in welchem die Anschuldigungen zur Sprache kommen. Er nimmt dabei vorweg, dass in der Neuauflage von *Krieg ohne Schlacht* »alles drinstehen [wird]. Es ist mir sowieso viel lieber, wenn ich so was aufschreibe, als wenn ich darüber mit Journalisten rede, wo ich nie weiß, was die daraus machen.« (HMW 12, 345) Der Fluchtpunkt dieser Debatte ist nicht nur ein persönliches und rechtliches Skandalon, sondern auch der Streit um die Diskurshoheit sowie die Frage von mündlicher Äußerung und ihrer verschriftlichten Verbreitung. Dass dabei das eigene Werk durch die Aktenfunde in Bedrängnis geraten könnte, veranlasst Müller, seine Autobiografie zu erweitern und 1994 die Neuauflage mit einem »Dossier von Dokumenten des Ministeriums für Staatssicherheit der ehemaligen DDR und weitere Materialien« zu versehen.

194 Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. 355–356; Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, S. 477–478.

195 Direkt thematisiert wird dies in einem Interview mit der Zeitschrift *Profil*: »Fühlten Sie sich unter einem Rechtfertigungsdruck? Meinten Sie Rechenschaft ablegen zu müssen? Müller: Sicher. Ich finde auch, daß ich zu viele Begründungen gebe. Aber diese Tonband-Gespräche mit meinem Lektor fanden statt in einer Situation von Inquisition und Hexenverfolgung. Der Trend war: Jeder, der in der DDR geblieben ist, war ein Schwein. Kein moralischer Mensch konnte in dieser DDR bleiben. Natürlich ist das Schwachsinn, aber die Rechtfertigung war ein Gebot dieser Situation.« (HMW 12, 254–255)

196 Vgl. Hermand: »Diskursive Widersprüche. Fragen an Heiner Müllers ›Autobiographie‹«, S. 95.

197 Bathrick: *The Powers of Speech. The Politics of Culture in the GDR*, S. 230–232. Die Aneignung dieses Motivs durch Müller geht auf T. S. Eliot zurück: »Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung.« (HMW 8, 225)

198 Vgl. Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, S. 476–483.

Dass Müller einen eigenen Abdruck des Aktenmaterials vornimmt, stellt keine gänzlich neue Strategie dar. So hat bereits Christa Wolf im Zuge ihrer ebenfalls im Januar 1993 publik gewordenen Stasi-Akten zunächst in einem Fernsehinterview mit Günter Gaus die eigene Vergangenheit geschildert, kritisch reflektiert und gleichzeitig die eigene Position zu wahren versucht.¹⁹⁹ Wolf beklagt sich hierbei, dass die Sprache der Akten in den gegenwärtigen Debatten ein unangenehmes Nachleben erfahre:

Das steht also: ›intellektuelle Ängstlichkeit‹, das macht nun Schlagzeilen. Wenn man das im Zusammenhang liest, kann man das auch so deuten, dass da jemand versucht hat, sich zurückzuhalten, sich aus der Sache herauszuziehen, sich nicht weiter hineinzubegeben. Das ist eine der obszönen Folgen dieser Aktenbeschreibung in der Presse, daß man die Stasi-Charakterisierung, die Sprache der Stasi übernimmt und sie auf mich heute anwendet.²⁰⁰

Diese Diskursentwicklung ist durch die Öffnung der Archive des MfS bedingt. Die zugänglichen Akten werden direkt in die Debatten eingeschaltet, denn »[s]ie sollten unmittelbar zugänglich sein und sich direkt mit der Gegenwart verbinden.«²⁰¹ Um diese direkte Verbindung eigens zu gestalten, nimmt 1993 Hermann Vinke mit dem Dokumentationsband *Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog* den Abdruck von Christa Wolfs Aktenmaterial sowie des daran anschließenden Medienechos vor, um Ruf- und Werkrettung im Fall Wolf einzuleiten.²⁰²

»Die Lektüre von Stasi-Akten ist mühsam.«²⁰³ So eröffnet Hermann Vinke die *Akteneinsicht*, um die Frage der Lesbarkeit und daran anschließend der Deutung ins

199 Tatsächlich wurde im Fall von Wolf, im Gegensatz zu Müller, eine kurzzeitige Mitarbeit durch die Akten belegt, von der sich Wolf befremdet zeigt und distanziert. »Mir ist natürlich völlig klar, daß ich meine Lage in einer bestimmten Öffentlichkeit erleichtern könnte, wenn ich mich zerknirscht zeigen und Schuldgefühle ausstellen würde. Die hab ich aber nicht. Es ist viel schlimmer – oder besser, je nachdem. Als mir klar wurde, daß es diese Akte gibt, und als ich sie kurz gesehen hatte und sie jetzt nun wirklich lesen konnte, ging etwas ganz anderes in mir vor. Ein fremder Mensch tritt mit da gegenüber. Das bin nicht ich. Und das muß man erst mal verarbeiten.« Christa Wolf: »Auf mir bestehen. Gespräch mit Günter Gaus«. In: Wolf, Christa: *Werke, Bd. 12: Essays/Gespräche/Reden/Briefe 1987–2000*. Hg. von Sonja Hilzinger. München 2001, S. 442–470, hier S. 460–461.

200 Ebd., S. 459.

201 Myriam Naumann: »Das aktenkundige Selbst. Vom Wandel der Akten der DDR-Staatssicherheit zu Biographemen«. In: Christine Hämmerling, Daniela Zetti (Hg.): *Das dokumentierte Ich. Wissen in Verhandlung*. Zürich 2018, S. 35–50, hier S. 35.

202 So schreibt Vinke im Vorwort: »Die Beschädigung selbst ist nicht mehr aus der Welt zu schaffen, wohl aber können die Folgen begrenzt und eingedämmt werden, was nicht zuletzt im Interesse der ehemaligen DDR-Bürgerinnen und -Bürger ist, deren Selbstwertgefühl im Einigungsprozeß mit Füßen getreten wurde. Insofern hat der ›Fall‹ Christa Wolf exemplarischen Charakter.« Die derartige Ausweitung des Falls auf ein generelles Verdachtsklima gegenüber allen BürgerInnen markiert die rhetorische Strategie Vinkes, mit welcher die Anschuldigungen gegen Wolf überboten werden sollen. Hermann Vinke (Hg.): *Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation*. Hamburg 1993, S. 13.

203 Ebd., S. 15.

Zentrum zu rücken. Was sieht und liest man in diesen Akten, die voller Abkürzungen, Formeln und Schwärzungen sind und deren Entstehung bisweilen nur stückweise nachvollzogen werden kann? Die Dokumentation der Akten ist wegen dieser Schwierigkeit an einen Deutungsrahmen gebunden, der das Lesen anleitet. Wie gestaltet nun Müller diese Rahmung seines Aktenmaterials? Bereits der Titel der Dokumente als »Dossier« in *Krieg ohne Schlacht* akzentuiert eine eigenständige Bündelung des Materials. Versammelt werden Stellungnahmen, Aktenmaterial und ein Interview Müllers, wodurch ein eigenes Narrativ und eine eigene Lesart der Akten ausgeprägt werden soll. Bereits die Anordnung ist Teil dieses Kalküls. Den Beginn machen nicht die »Akten des MfS«, die entlang von insgesamt elf Dokumenten in Auszügen abgedruckt werden, sondern eine von Helge Malchow verfasste Einleitung. Erst darauf folgt der Abdruck der Akten. Das »Dossier« endet mit dem Müller entlastenden Essay *Müller-Phantom* von Andreas Schreier und Malte Daniljuk, die in ihren Archivrecherchen die Emergenz des »Phantom-IM Heiner« beleuchten, und einem Gespräch Heiner Müllers mit Thomas Assheuer von der *Frankfurter Rundschau* vom 22. Mai 1993. Das Quellenmaterial wird solcherart flankiert durch deutende Texte. Diese Anordnung entwickelt eine Geschichte aus den Dokumenten, welche nicht die Emergenz von Müllers Stasi-Kontakten, sondern deren mediales Echo als Ausgangspunkt nimmt. So ist als erstes Dokument das Fax der *Spiegel*-Redaktion abgedruckt, welches die Debatte um Müller auslöst (Abb. 49). Es geht also nicht bloß um die Rekonstruktion der Vergangenheit Müllers, sondern um das Nachleben dieses Aktenmaterials über den Zerfall der DDR hinaus und seine Auslegeordnung.

Das Fax von *Spiegel TV*, welches am 10. Januar 1993 als Pressemitteilung verschickt wird, basiert auf einem einstündigen Gespräch, welches das Fernsehteam rund um Thomas Grimm und Tamara Duve mit Müller in Berlin führen. Aus dem einstündigen Gespräch entsteht ein vier Minuten langer Beitrag, der enorme Resonanz in den folgenden Wochen und Monaten erhält (HMW 12, 904–905). Ein Blick in das Gespräch ist an dieser Stelle hilfreich. Denn es beginnt zunächst sachte, kreist anekdotisch um Verlags- und Publikationssituationen in der DDR sowie die Umstände der Zensur, wobei Müller die stete Überwachung der eigenen Publikations- und Schreibtätigkeit und die damit verbundenen Gesprächssituationen mit Funktionären beschreibt. Sodann wird die entscheidende Frage nach der IM-Tätigkeit gestellt, auf die Müller zunächst unvoreingenommen reagiert: »Das interessiert mich.« (HMW 12, 331) Tatsächlich scheint darin eine Interessenhaltung auf, wie sie in *Krieg ohne Schlacht* vorformuliert ist. Das Interesse an Akten liege in ihrem Materialcharakter, nicht in ihrer politischen oder administrativen Aussagekraft: »Mein Interesse an den mich betreffenden Akten der Staatssicherheit ist gering. Wenn ich über die Person, die sie beschreiben, einen Roman schreiben will, werden sie ein gutes Material sein. Ich ist ein anderer.« (HMW 9, 171)

Als sodann die Nachfragen an Ernsthaftigkeit gewinnen und eine Stellungnahme seitens Müller eingefordert wird, rudert er zurück. Er sieht in den Akten eine »Denunziationskampagne« (HMW 12, 334) und betont den eigenwilligen Entstehungskontext solcher Schriftstücke. In der Pressemeldung werden diese Ausführungen so-

dann als Bestätigung des Stasi-Kontaktes wiedergegeben: »Dramatiker Heiner Müller bekennt sich zu Stasi-Kontakten« (HMW 9, 348). Die Anschuldigungen werden mit den Aktenfunden untermauert, die eine IM-Vorlaufakte unter dem Decknamen »Zement« beinhalten, welche später zum Status eines inoffiziellen Mitarbeiters mit Namen »Heiner« umgewandelt wurde. Neben dieser Anschuldigung wird nun auch der »vollständige Wortlaut des Interviews mit Heiner Müller« (HMW 9, 348) abgedruckt, worunter einige Passagen aus dem Interview zur Stasi-Affäre versammelt sind. In der Kombination von Akte und Gespräch wird die Selbstbelastung Müllers ostentativ profiliert, wenn etwa folgende Passage wiedergegeben wird:

Ich weiß nicht, mit wievielen hundert Mitarbeitern ich gesprochen habe, ohne zu wissen, daß sie Mitarbeiter der Staatssicherheit waren. In jeder Theaterkantine saß da einer, mindestens einer, und es gab auch direkte Gespräche. Ich wußte, ich rede nicht mit der Heilsarmee. Ich mußte immer wissen, was ich sage und was ich sagen kann. Und ich mußte auch immer wissen, wann ich lügen muß. Das gehört zu solchen Gesprächen. (HMW 9, 349)²⁰⁴

Müller schottet sich nicht vor dem Vorwurf ab, sondern integriert ihn als Teil der Lebenswelt eines Autors in der DDR, während die Aussage als Bekenntnis zur Zusammenarbeit interpretiert wird.

Gleich zu Beginn des Dossiers wird durch das Fax der Blick auf das Zusammenspiel und die Verwerfungen zwischen Akten und Gespräch, zwischen Dokumentation und Diskurs, gelenkt. Müller verfolgt daraufhin eine Umdeutung des Aktenmaterials sowie des damit verbundenen Wissens. Dieses Wissen schließt jene Gespräche ein, die sich gerade nicht in den Akten niederschlagen. Cornelia Vismann hat diese Konstellation wie folgt beschrieben:

Das Wissen, dem sie [d. i. die DDR, L. K.] ihre Macht verdankte, entlockte sie wissenden Subjekten mit Methoden des Informellen und Unmittelbaren. Insbesondere das Ministerium für Staatssicherheit, das mit Gesetz vom 08. 02. 1950 aus einer Abteilung des Ministeriums des Innern hervorgegangen war, bahnte unbürokratische Wege zur Erforschung des Innern seiner Staatssubjekte. Ausgerechnet das Ministerium also, das selbst einen Großteil der amtlichen Schriften der DDR produzierte (und eine schriftliche Festlegung der eigenen Aufgaben scheute), suchte den direkten, mündlichen Kontakt zu den Regierten. Es beherrschte pastorale Gesten wie das vertrauliche Gespräch, dessen vermeintliche Vertraulichkeit auf dem Hintergrund des obwaltenden Bürokratismus nur noch intimer wirken musste.²⁰⁵

204 Vgl. auch HMW 12, 340. Müller nimmt beinahe die gleiche Phrase später wieder auf: »Ich mußte immer wissen, was ich sage und was ich sagen kann. Und ich mußte auch immer wissen, wann ich lügen muß. Das gehört zu solchen Gesprächen.« (HMW 12, 435)

205 Cornelia Vismann: »Autobiographie und Akteneinsicht«. In: Vismann, Cornelia: *Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Markus Krajewski. Frankfurt a. M. 2012, S. 142–160, hier S. 149–150.

FAX

SPIEGEL TV

Postfach 11 04 53
2000 Hamburg 11
Tel.: 040 / 30 10 50

Seite 1 von 2 Seiten

Bitte rufen Sie an, wenn Übertragungsprobleme auftreten.

An		Fax-Nr.	
Von	SPIEGEL TV -	Fax-Nr.	040 / 30 10 6-222
Datum	10.01.93	Uhrzeit	21:30

Betrifft	Pressemeldung
----------	---------------

Dramatiker Heiner Müller bekennt sich zu Stasi-Kontakten

Der Dramatiker Heiner Müller ("Die Hamletmaschine") hat regelmäßig Kontakte zu Offizieren des Ministeriums für Staatssicherheit zugegeben.

In einem Interview mit "SPIEGEL TV" (Sonntagabend RTL) sagte der wohl bekannteste lebende deutsche Dramatiker: "Ich habe versucht zu beraten und Einfluß zu nehmen auf Dinge, weil es war ab einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr möglich, mit Parteifunktionären vernünftig zu reden. Und da war es möglich, mit Stasi-Offizieren vernünftig zu reden."

Nach Informationen von "SPIEGEL TV" soll Müller nach einer Vorlaufphase, in der er unter dem Decknamen "Zement" registriert war, von der Stasi als inoffizieller Mitarbeiter mit dem Decknamen "Heiner" geführt worden sein.

Heiner Müller erklärte gegenüber "SPIEGEL TV" weiter: "Ich wußte, ich rede nicht mit der Heilsarmee". Er habe stets gewußt, mit wem er sprach: "Das lief im Allgemeinen so ab: der sagt also, wir haben hier jetzt diesen Fall. Was halten Sie davon? Was können wir tun?"

Orden oder Geld hat Heiner Müller nach eigenen Angaben nie bekommen. Er stehe zu allem, was er gesagt und getan habe. "Ich kann aber zu nichts stehen, was in irgendwelchen Akten steht, solange ich es nicht kenne."

Der vollständige Wortlaut des Interviews mit Heiner Müller

"Ich war und ich bin ein Stück DDR-Geschichte und ich glaube schon, es geht um die Auslöschung von DDR-Geschichte und da ist das ein guter Schritt, so eine Aktion, so eine Denunzation. Und es ist ganz schwer in dieser Gift-geschwollenen Atmosphäre, überhaupt darüber zu reden. der Hauptpunkt ist, ich hatte natürlich, das ist unvermeidlich in einer Position wie ich sie hatte, Kontakte mit der Staatssicherheit. Ich weiß nicht, mit wievielen hundert Mitarbeitern ich gesprochen habe, ohne zu wissen, daß sie Mitarbeiter der Staatssicherheit waren. In jeder Theaterkantine saß da einer, mindestens einer, und es gab auch direkte Gespräche. Ich wußte, ich rede nicht mit der Heilsarmee. Ich mußte immer wissen, was ich sage und was ich sagen kann. Und ich mußte auch immer wissen, wann ich lügen muß. Das gehört zu solchen Gesprächen.

Abb. 49 Das Interview als gefaxte Pressemeldung, HMW 9, 349.

Diese Differenz von Gespräch und Akten, von Informellem und bürokratischer Regulierung, mit welcher die Stasi ihren Wissens- und Machtapparat fundiert, stellt die entscheidende Crux für Müllers Verteidigung dar. Bereits im Interview mit *Spiegel TV* argumentiert er, dass Gespräche mit der Stasi normaler Bestandteil der »Kulturpolitik« in der DDR gewesen seien, er jedoch nie etwas unterzeichnet habe (HMW 12, 333 u. 335–336). In der schriftlichen Erklärung Müllers vom 14. Januar, die als nächstes Dokument im »Dossier« eingefügt ist und mit der er auf die Anschuldigung der Pressemeldung von *Spiegel TV* reagiert, führt er diesen Punkt weiter aus:

Ich kann versichern und beeden, daß ich im Zusammenhang mit der Staatssicherheit kein Papier unterschrieben und kein Wort schriftlich formuliert habe. Ich war naiv genug, nicht zu wissen, daß Gespräche mit Mitarbeitern der Staatssicherheit als »IM-Tätigkeit« registriert wurden. Schon der Begriff »IM« war mir und meinen Freunden in der DDR-Zeit unbekannt. Was in mir unbekanntem Akten steht oder stehen kann, ist Stasiliteratur. (HMW 9, 352)

Damit trifft ein wesentlicher Punkt von Müllers Narrativ zutage. Die Dokumentation des Aktenmaterials wird herangezogen, um eine Leerstelle zu demonstrieren: die fehlende Signatur. Auf diese Weise werden die abgedruckten Akten mit einer Leseanweisung versehen, welche die Lücke in den Dokumenten als Kontrapunkt zu den geführten Gesprächen prominent in den Vordergrund rückt.

Zu Müllers Gunsten ist die Beweislast der Akten gering. Sie bestätigen keine intentionale Arbeit für den MfS sowie keine von Müller verschriftlichten oder signierten Dokumente. Die Akten verraten, dass Müller als IM-Vorlauf, also als möglicher Kandidat für eine IM-Tätigkeit, unter dem Decknamen »Zement« in Betracht gezogen und eine IM-Vorlaufakte angelegt wurde.²⁰⁶ Später wird »Zement« zum IM »Heiner« umgewandelt (Abb. 50) und in mehreren Operativplänen genannt sowie Treffen mit dem Stasi-Mitarbeiter Hans Girod dokumentiert, die durch Rechnungen belegt werden. Dem Wechsel des Status vom Vorlauf zu den Operativplänen begegnet Müller mit dem Argument, dass in der Bürokratie eine eigenwillige Wunschökonomie herrsche: »Es gibt keinen einzigen Beleg dafür. Was es gibt, ist die Wunschliste der Staatssicherheit, wonach ich auf Bettina Wagner und Klaus Schlesinger angesetzt werden sollte. Aber sie haben mich nie gefragt, denn das war nur für die Akten.« (HMW 12, 351) In diesem Sinne entbehrt der bürokratische Prozess der Dokumentation nicht einer Prägung durch Unbewusstes, durch Wünsche und Ängste.²⁰⁷ Im Falle Müllers fußt das Argument darauf, dass ein Großteil des Materials Operativpläne ausmachen,

206 Der erste Schritt bestand in der Prüfung der Eignung und Bereitschaft eines potenziellen IM durch einen Mitarbeiter des MfS, in deren Zuge eine IM-Vorlaufakte angelegt wurde. IM-Kandidaten hatten von diesem Vorgang und der Prüfung meist keine Kenntnis. Vgl. Slawomir Buczek: »IM-Vorlaufakte«. In: Roland Lucht (Hg.): *Das Archiv der Stasi. Begriffe*. Göttingen 2015, S. 127–128.

207 Vgl. hierzu Ben Kafka: *The Demon of Writing. Powers and Failures of Paperwork*. New York 2012.

Vorgang 731	"Zement" Heiner
Vorgangsart 27.8.80	Deckname
HMW IMS	XV/3370/78 J
Aktenart	Reg.-Nr.
Tatbestand	
HA/Abt./KD XX	MIS/BV/Verw. BV Berlin
angelegt am 27. Juli 1978	Mitarbeiter Holm
umregistriert am 14. 11. 79	zum IM-Vorg.
beendet am	wegen
Archiv-Nr.	
Form 77 147 177	

Abb. 50 Auftauchen in den Akten. Karteikarte zur Umwandlung des IM-Vorlaufs »Zement« zum IMS Heiner. HMW g, 382.

die als Entwürfe eher Absichten, Ziele und mögliche Mittel, denn tatsächliche Umsetzungen betreffen.²⁰⁸

Müller macht das Eigenleben der Akten stark. Die Wünsche und Machtkonstellationen der Aktenschreibenden sollen den Tatsachengehalt nivellieren, die Akte soll vom objektivierenden Zeugnis zum subjektiven Gestaltungsmedien umgedeutet werden. Die Akte Müllers wird in einen Deutungskonflikt zwischen der Positivität ihrer Überlieferung und der Infragestellung ihrer »selstdokumentarischen Leistung« – der Überlieferung ihres Zustandekommens – versetzt.²⁰⁹ Müllers Zuspitzung dieser Konstellation lautet: Der Dokumentationsanspruch von Akten beinhaltet immer auch Fantasie; der Modus ihrer Schriftlichkeit ist literarisch. Die Hintergründe hierfür werden von Andreas Schreier und Malte Daniljuk in ihrem Essay *Das Müller-Phantom* aufgenommen, der nach den abgedruckten Akten im »Dossier« eingeordnet ist. Die

208 Vgl. Slawomir Buczek: »Operativplan«. In: Roland Lucht (Hg.): *Das Archiv der Stasi. Begriffe*. Göttingen 2015, S. 166–167.

209 Vismann: *Akten. Medientechnik und Recht*, S. 26–27.

Figuration als Phantom greift dabei einen Vorwurf auf, den Uwe Kolb 1991 in seiner Kritik *Die Heimat der Dissidenten: Nachbemerkingen zum Phantom der DDR-Opposition* an der machtpolitischen Haltung von DDR-SchriftstellerInnen geäußert hatte.²¹⁰ Doch das »Müller-Phantom« des Stasi-Mitarbeiters ist für Schreier und Daniljuk eine »Karteileiche« (HMW 9, 387), die zwar im Räderwerk der bürokratischen Mechanismen entstanden ist, deren Nachleben jedoch von der Dynamik des bürokratischen Apparates und der jeweiligen Beamten abhängig war.

Diese Eigendynamik wird im abschließenden Gespräch von Müller mit Thomas Assheuer aufgegriffen. Dieses Gespräch wurde ursprünglich in der *Frankfurter Rundschau* abgedruckt und dient als letzte Kommentierungsschicht des »Dossiers«. Es ist ein Gespräch, in dem Müller sich erklärt und gleichzeitig tunlichst die Pose des Geständnisses zu vermeiden sucht.²¹¹ Die Akten und ihre Inhalte werden erneut als »Pläne und Wunschzettel« (HMW 12, 346) gedeutet: »Die Führungsoffiziere mußten natürlich auch Leistungen bringen, und wenn es ein Haufen Papier war.« (HMW 12, 346) Tatsächlich hatte Müller diese Sichtweise bereits 1990 gegenüber Frank M. Raddatz geäußert, als er die DDR eher vom Protestantismus als von der SED beeinflusst sah, weil eine regelrechte Bürokratisierung von Wünschen mit einer klaren »Reglementierung der Bedürfnisse« (HMW 11, 598) vorgenommen wurde: »In der DDR konnte man sich alles wünschen, man mußte nur einen Antrag stellen.« (HMW 11, 597) Diese Sicht hatte Müller bereits im Interview mit *Spiegel TV* 1993 bemüht: »Ich weiß doch genug über die Arbeitsweise und Arbeitsatmosphäre einer solchen Institution Bescheid, daß ich annehmen kann, wenn jemand da Notizen macht, etwas berichtet, dann muß er mindestens seinem Vorgesetzten gefallen ...« (HMW 12, 344–345)

Die Narration der Dokumente und ihre Darstellung unterliegen einer Taktik, die nicht einzig aus der von Müller beklagten hetzerischen Atmosphäre und dem geradezu »pastoralen« Rechtfertigungszwang der Jahre 1993 und 1994 entsteht.²¹² Grundsätzlich stellt sich nämlich die Frage, welche Geschichten und Biografien sich aus solchen Dokumenten und Akten entwickeln lassen und welche Mittel der Narration dabei verwendet werden. Dieses Interesse an der Erzählmöglichkeit von Akten ist bei Müller bereits 1989 in einem Gespräch mit Robert Weimann aufzufinden. So sehr Müller postmoderne Theorieansätze bisweilen enthusiastisch aufnimmt, positioniert er in diesem Gespräch solche Ansätze in einer historischen Erdung: »Unsere Postmoderne, wenn wir Lenin als die sozialistische Moderne ansehen, ist der Stalinismus, die Substitution der Realität durch das Wort, die Schrift, das Papier. Unsré Simulacra sind die (fiktiven) Dokumente, mit denen Geschichte simuliert wird.« (HMW 11, 450)

Müller findet eine ähnliche Szenerie bereits in Walter Benjamins Beschreibung des Kanzlisten Schuwalkin vor. Benjamin erzählt die Geschichte des Fürsten Potemkin

210 Vgl. Uwe Kolbe: »Die Heimat der Dissidenten. Nachbemerkingen zum Phantom der DDR-Opposition«. In: Hannes Krauss, Karl Deiritz (Hg.): *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder »Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge«*. Analysen und Materialien. Hamburg 1991, S. 33–39.

211 Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. 364.

212 »Ich bin kein Katholik, und ich muß nicht beichten.« (HMW 12, 752)

im zaristischen Russland, der in eine melancholische Starre verfällt. Als sich »in den Registraturen [...] Akten [häufen]« ist es der »eilfertige« Kanzlist Schuwalkin, der sich dem Stau der bürokratischen Prozessierung anzunehmen bestrebt ist und mit einem »Aktenbündel unterm Arm« die Gemächer des Fürsten aufsucht.²¹³ Als er im Halbdunkel des Schlafzimmers den Fürst »auf seinem Bett [sitzend], nängelkauend, in einem verschlissenen Schlafrock« auffindet, reicht er ihm den »erstbesten Akt auf seine Knie« samt der bereits in Tinte eingetauchten Feder zur Unterschrift.²¹⁴ Potemkin unterzeichnet die Papiere. Doch erst nach dem Verlassen von dessen Gemächern und der stolzen Präsentation des Aktenbündels gegenüber den restlichen Hofbeamten bemerkt Schuwalkin, dass der Fürst nur scheinbar seinem Willen nachgekommen war: »Ein Akt wie der andere war unterfertigt: Schuwalkin, Schuwalkin, Schuwalkin ...«²¹⁵ Als Müller diese Passage am 10. Juni 1992 am Deutschen Theater in Berlin vorliest, will er in diesem Moment bürokratischer Desavouierung eine Zeitdiagnose festgehalten wissen: »Das ist eine Erklärung, glaube ich, für den Zusammenbruch des Ostens, diese Geschichte.«²¹⁶

Einfluss auf Müllers Überlegungen zu Akten dürften aber auch die Thesen von Boris Groys ausgeübt haben. In *Gesamtkunstwerk Stalin* deutet dieser den Stalinismus und sozialistischen Realismus als Fortführung des Erbes der Avantgarden, wobei die Zusammenfügung von Leben und Kunst durch bürokratische Administration und Gestaltung verfolgt werde: »Als Parteibürokrat ist der sowjetische Künstler mehr Künstler, mehr Schöpfer der neuen Wirklichkeit als später zu Hause vor der Staffelei.«²¹⁷ Müller war von Groys' Ideen angetan und knüpft an sie an, verschiebt allerdings den Akzent auf die Eigenmächtigkeit des bürokratischen Aktes: »Für Stalin war – genau wie bei uns – Realität nicht, was auf der Straße passierte oder in den Betrieben; Realität war, was auf dem Papier stand. Die Schrift war das Wichtige, nicht die Wirklichkeit. Die Schrift war die Wirklichkeit oder die Statistik.« (HMW 12, 120) Eingearbeitet finden sich diese Gedanken noch in Müllers letztem Stückfragment *Germania 3. Gespenster am toten Mann*, in welchem der auftretende Stalin bemerkt: »Kein Mensch wiegt mehr als seine Akte, Tinte / Säuft Blut. Die Remington ersetzt die Mauser / Und jede Akte ist die Heilige Schrift.« (HMW 5, 256)

Müller hat sich dieser weitreichenden Gestaltungsgewalt von Akten und ihrer *sola scriptura* mit dem »Dossier« und seinen eigenen »Sprech-Akten« zu widersetzen versucht. Wenig hat er jedoch dazu geschrieben. Eine Anekdote hält er jedoch schriftlich fest, in welcher er seine eigene Situation mit einer Geschichte des Armeegenerals Georgi Schukow vergleicht:

213 Walter Benjamin: »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweggenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 409–438, hier S. 409.

214 Ebd.

215 Ebd., S. 409–410.

216 Heiner Müller: »Track 98: »Trockenwohner der Ewigkeit«. Heiner Müller liest Walter Benjamin«. In: Kristin Schulz (Hg.): *Müller MP3. Heiner Müller Tondokumente 1972–1995*. Berlin 2011.

217 Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. Übers. von Gabriele Leupold. München 1988, S. 59.

Schukow erzählt in einem seiner letzten Interviews eine Stalinanekdote. In den Jahren der Ungnade nach dem zweiten Weltkrieg wurde er eines Tages zu Stalin in den Kreml bestellt. Auf Stalins Schreibtisch lag eine Akte und Stalin sagte zu ihm: Schukow, in dieser Akte steht, daß Sie ein britischer Spion sind. Ich glaube das nicht, aber diese Akte ist ein Dokument und ich muß es ernstnehmen. Ich empfehle Ihnen, in den Fernen Osten zu gehn. Ich zweifle nicht an der Integrität der Mitarbeiter der Gauckbehörde oder an der von Jürgen Fuchs, aber Zweifel an der Integrität der Autoren von Staatssicherheitsakten sollte erlaubt sein. (HMW 2, 189)²¹⁸

Die Anekdote aus einem Interview akzentuiert die Gestaltungsmacht der Akte und den damit verbundenen Objektstatus des in ihr verfassten Individuums. Dokumentation besitzt an dieser Stelle ein Gewaltpotenzial abseits jeglicher Begründbarkeit. Dieser Fokus auf dem irrationalen und abwegigen Charakter der Aktennarrative wird in den Gesprächen Müllers wiederholt mit Anekdoten unterfüttert. Dass das symbolische Kapital von Akten angestiegen sei nach der Wende, verleitet Müller zur Annahme, dass es nun einen veritablen Aktenhandel geben müsse.²¹⁹ Ebenso verweist er süffisant auf eine Anekdote, in der Brechts Überwachung durch das FBI während seiner amerikanischen Exiljahre vom Verdacht motiviert ist, dass er ein Spion der Nazis sei (HMW 11, 696; HMW 12, 753). Die Akten werden von Müller in den Rahmen eines kuriosen Arbeitsmaterials gerückt, sodass sie, wie etwa bei Allen Ginsberg, zuletzt als unterhaltsames Aufzeichnungsverfahren dienen: »Allen Ginsberg erzählte mir mal, er brauche kein Tagebuch zu führen, denn er kann jeweils am Jahresende seine FBI-Akte kaufen.« (HMW 12, 753) Müllers Narrativ folgt der Infragestellung der Aktenkompetenz wie der bürokratischen Verantwortlichkeit hin zu irrationalen, verfälschenden und von Komik gezeichneten Situationen, in welchen die unordentlichen und anarchischen Bedürfnisse und Wünsche von Akten aufscheinen. So greift Müller noch weit vor der Durchsicht seiner Stasi-Akte dieses Narrativ der aktenförmigen Absurdität auf: »Also, was da rauskommt, kann wirklich völlig absurde Literatur sein. Und da hab' ich auch einen sehr glücklichen Namen, wer weiß, was alles an Müller-Akten da ist. Da ist einiges zu hoffen.« (HMW 11, 696) Auf diese Weise greift er auf jenen Anspruch zurück, den er in *Krieg ohne Schlacht* für seine eigene Schreibweise reklamiert, und nutzt ihn opportun zur Selbstverteidigung: Bürokratien bieten in ihrer Ordnung ein Residuum von Unordnung und damit Gestaltungsräume für Literatur.

Die im Nachlass überlieferten Materialien verdeutlichen, dass Müller die gesamte Affäre belastet. Das lakonische Parlando über die absurden Simulakren der Akten ist nicht zuletzt auch eine Rede- und Diskursstrategie. Mit Ausnahme des angehängten »Dossiers« wird Müller keine schriftliche Auf- oder Verarbeitung der eigenen Akte vollziehen. In den überlieferten Entwürfen für einen möglichen Essay wird

218 Vgl. auch HMW 12, 144.

219 »Es gibt mit Sicherheit auch eine Akte des westdeutschen Bundesnachrichtendienstes über mich. Und die wird es weiterhin geben. Die Frage ist nur, ob Staatssicherheitsakten zur Auswertung angekauft werden. Das hängt wohl davon ab, wieviel Geld die DDR braucht.« (HMW 11, 696)

die Verstrickung mit dem Staatsapparat in Müller'scher Diktion in ein Arsenal von literarischen wie politischen Verweisen verwandelt,²²⁰ wobei der Abweisung eines Schuldbewusstseins zugleich ein Problembewusstsein für die eigene Schreibsituation entgegengehalten wird: »Dieser Staat hat mir nichts geschenkt und ich habe mir von ihm nichts schenken lassen als die Erfahrung des Scheiterns einer Utopie, die der Motor meines Schreibens war, das diese Erfahrung dokumentiert mit Texten jenseits der Zensur. Die Problematik dieser Kontakte ist mir bewußt, seit ich sie aufnahm.« (HMW 8, 604) Im Spiegel jener »Prosa der Akten« (HMW 8, 612) entwirft Müller zuletzt die Möglichkeit einer Redesituation, die sich von den restriktiven Fähigkeiten der Dokumente und Materialien befreit und einen neuen Dialog eröffnen soll: »Der Rückzug aus dem Reden über Politik in das Schweigen der Kunst ist wahrsch[einlich] keine Hoffnung für die Menschheit, aber vielleicht der Beginn des Dialogs.« (HMW 8, 614)

220 Jens Pohlmann hat die Folie Gottfried Benns für diese Texte herausgearbeitet. Die Vorwürfe einer nationalsozialistischen Verstrickung von Benn dienen Müller dabei als Spiegelbild, um, ähnlich wie in Benns Autobiografie *Doppelleben*, die eigene Position auszuloten. Jens Pohlmann: »Ein Rückzug aus dem ›Reden über Politik‹ in das ›Schweigen der Kunst? – Aspekte der Gottfried-Benn-Rezeption Heiner Müllers«. In: Janine Ludwig, Mirjam Meuser (Hg.): *Literatur ohne Land? Schreibstrategien einer DDR-Literatur im vereinten Deutschland*. Bd. 1. Freiburg im Breisgau 2009, S. 93–110, hier S. 96–106.

3 Im Fernsehen oder Sprechen im Nachhall

Am 7. Mai 1995, kaum sechs Monate vor Müllers Tod, richtet Hendrik Werner – selbst gerade mit einer Dissertation zu Heiner Müller beschäftigt²²¹ – anlässlich der am Folgetag stattfindenden Gedenkfeiern zum 50. Jahrestag des Kriegsendes eine Frage an Müller: Wie blicke er auf diese institutionalisierte Erinnerungskultur? Hierauf wischt Müller die Festivitäten des großangelegten Gedenkzeremoniells zur Seite und skizziert stattdessen die Möglichkeiten für ein Gespräch:

Ich glaube, daß Gedenktage oder Feiertage einen ganz praktischen Wert haben, indem sie Gelegenheit zum Gespräch geben, mit Kluge beispielweise. Man vergißt soviel [sic!] und im Gespräch tauchen dann bestimmte Dinge wieder auf, die man sonst wahrscheinlich nicht erinnern würde. Und insofern ist es nützlich, auch wenn nichts Systematisches daraus entsteht. Natürlich entsteht kein Werk daraus und keine Form, aber es ist eine Hilfe, um Dinge auszugraben, die sonst vielleicht verschüttet bleiben würden: Archäologie. (HMW 12, 713)

Den weder Werk noch Form gewinnenden Gesprächen setzt Müller die Erinnerungspolitik durch institutionelle »Verwaltungsakte« entgegen, die »weder Erinnerung noch Erfahrung« hervorbringen (HMW 12, 754). Gleichzeitig greift er, vor dem Hintergrund seiner Autobiografie und der Erfahrung und Erinnerung des DDR-Zerfalls,²²² den Akt des Sprechens nicht als Authentifizierungsgestus auf, sondern will eine »Arbeit der Formulierung« (HMW 12, 725) – abseits von Faktenwissen – ins Zentrum seines dialogischen Erinnerungsdiskurses gerückt wissen.

Diese Arbeitsidee bildet das Fundament für die Gesprächskonstellation von Heiner Müller und Alexander Kluge. Der Filmemacher und Autor Alexander Kluge war bis zu diesem Zeitpunkt nicht nur als führende Figur des Neuen Deutschen Films und als Verfasser von Kurzgeschichten in Erscheinung getreten, sondern hatte in der Zusammenarbeit mit dem Soziologen und Philosophen Oskar Negt in einer Reihe großangelegter Studien zum Konzept der Öffentlichkeit unter anderem das Verhältnis des Denkmals zu Gedächtnis, Erinnerung und Erfahrung als »Differenzierungsstufen der Geschichtsöffentlichkeit«²²³ thematisiert. Dieses theoretische Bewusstsein für die Problematik, wie sich Erfahrungen und Erinnerungen an eine Öffentlichkeit vermitteln lassen, wird von Kluge in einer ganzen Reihe von Gesprächen mit Heiner

221 Hendrik Werner: *Im Namen des Verrats. Heiner Müllers Gedächtnis der Texte*. Würzburg 2001.

222 Vgl. Kristin Schulz: »Die DDR in den Alpen oder Der Müllberg der Geschichte. Heiner Müllers Positionierungen gegenüber der DDR 1949–1995«. In: *zeit german* 26 (2016), H. 1, S. 92–109, hier S. 103–105. Auch Werner hält in seiner Arbeit fest, dass es Müller gerade bezüglich des nationalen Denkmalkultes um das Unterlaufen institutionalisierter Gedenkformen geht, in welchen sich die Politik der Toten bemächtigt. Vgl. Werner: *Im Namen des Verrats*, S. 202.

223 Alexander Kluge, Oskar Negt: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1973, S. 452.

Müller in einer ›Arbeit der Formulierung‹ fortgeführt. Die Gesprächskonstellation von Kluge und Müller bedient sich dabei des Formats des Fernsehinterviews. Nicht mehr nur im Medium der Schrift, sondern in der audiovisuellen Dokumentation des Fernsehens rückt zuletzt ein Dialog ins Zentrum, dessen Darstellungsmöglichkeiten mit der Frage des Nachlebens kurzgeschlossen wird.²²⁴

3.1 Arbeit im Rausch(en) der Information

Das Totengespräch ist ein Leitmotiv von Müllers Spätwerk. So hält er in den 1990er Jahren nach dem Tod des Komponisten Luigi Nono fest: »...je länger man lebt desto mehr wird Schreiben ein Gespräch mit den Toten...« (HMW 8, 622). Jean Jourdeuil, der Müller ins Französische übersetzt, hält ein Jahr nach dessen Tod 1995 fest, dass er mit seinen Stücken »das Terrain sorgfältig präpariert« habe, um ein »Gespenst« zu werden und dialogfähig für die Nachwelt zu bleiben.²²⁵ Der Entwurf eines Spielplans am Berliner Ensemble vom März 1995 zeugt davon, dass Müller Totengespräche von Fontanelle bis zu Arno Schmidt und Karl Mickel auch als Inszenierungsidee in Betracht zog.²²⁶ Das Totengespräch bietet jedoch nicht nur die Möglichkeit der erinnernden, gesprächsförmigen Wiederbelebung des Vergangenen, sondern auch zur alterierenden Verarbeitung von Figuren und zur anachronistischen, entfremdenden Engführung unterschiedlichster Zeitebenen.²²⁷ Müllers Vorstellung fußt hierbei auf einem »Dialog mit den Toten«, welche nicht nur Vergangenheit und Gegenwart, sondern stets auch einen zu entwickelnden Zukunftshorizont einbindet: »Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. Man muß die Anwesenheit der Toten als Dialogpartner oder Dialogstörer akzeptieren – Zukunft entsteht allein aus dem Dialog mit den Toten.« (HMW II, 614)

Nachleben ist für Müller ein dialogisches Ereignis. Eine solch abstrakte Gesprächssituation wird für ihn noch zu Lebzeiten zu einem konkreten Erlebnis. 1993 wird bei ihm Kehlkopfkrebs diagnostiziert. Als er sich Ende 1994 noch im Klinikum im bayrischen Feldafing von der Behandlung erholt, lässt er sich von Kluge interviewen, um von seinem »Rendezvous mit dem Tod«²²⁸ zu berichten. Der Tod bildet bereits zuvor in den Müller-Kluge-Gesprächen einen manchmal mehr, manchmal weniger expliziten Horizont, über den nun auf persönlicher Ebene geredet wird. Bildlich präsent

224 Sigrid Weigel: »Echo und Phantom – die Stimme als Figur des Nachlebens«. In: Brigitte Feldecker (Hg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der »Stimme« als Medium*. Berlin 2004, S. 56–70, hier S. 59.

225 Jean Jourdeuil: »Die Kunst, die Toten zum Sprechen zu bringen«. In: Frank Hörnigk u. a. (Hg.): *Ich Wer ist das / Im Regen aus Vogelkot / Im KALKFELL. Für Heiner Müller. Arbeitsbuch*. Berlin 1996, S. 102.

226 Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. 354.

227 Vgl. Gernot Krapinger: »Totengespräch«. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 10. Darmstadt 2011, S. 1308–1316.

228 So der Titel eines der Interviews, das Alexander Kluge mit Müller in der Klinik Feldafing 1994 führt. Vgl. HMW 12, S. 588–599.

ist der von der Krankheit gezeichnete Müller, dessen Stimme sich nur flüsternd zu artikulieren vermag.²²⁹ Im Zuge dieses Gesprächs, das den Titel *Die Stimme des Dramatikers* trägt, kommentiert Müller sein eigenes Schreiben in der Klinik und kommt ausführlich auf das Gedicht *Ajax zum Beispiel* zu sprechen.

Bevor ich auf dieses Gespräch genauer eingehe und das Verhältnis von Kommentar und Gedicht sowie Dialog und Fernsehbild thematisiere, lohnt es sich, die medialen und konzeptionellen Bedingungen des Fernsehdialogs zu berücksichtigen. Grundlegend hierfür ist Müllers Differenzierung von Erfahrung und Information. Konstatiert er in der *Hamletmaschine* einen Zerfall des Dialogs in monologische Blöcke, die zum Theatertext einschrumpfen,²³⁰ so wird seine Sichtweise zunehmend von einer allgemeineren, kulturpessimistischen Diagnose der modernen Medienlandschaft und der damit verbundenen Informationsproliferation geprägt. 1994 veröffentlicht die Zeitschrift *Schattenlinie* den Artikel *Dialoge gibt es heute nicht mehr*, in welchem Müller diesen Punkt ausführt. Der Artikel ist aus Gesprächen Müllers (mit Peter Laudenbach, Thomas Gabler und Emil Galli) kompiliert. Die Dialogform wird jedoch zugunsten monologischer Aussagen getilgt, was das thematische Verschwinden des Dialogischen formal aufgreift: »Alles, was mit Dialog zu tun hat, wird schwierig. Monologe gibt's immer, aber eine Dialogform, auch jetzt unabhängig von Literatur und Kunst, da wird's schwierig. Die Kommunikation wird zunehmend sprachloser.« (HMW 8, 472) Dieses Überhandnehmen von Informationen ohne dialogische Verschränkung wirft für Müller die Frage nach Leerstellen und Störungen auf, die als mögliche Einsatzpunkte seines Schreibens dienen können: »Die Funktion der Überinformation ist ja die Verunmöglichung von Information. Und wie macht man da Löcher rein? Das ist so die Fragestellung ...« (HMW 8, 472) Vor diesem Hintergrund eröffnet Müller eine Verbindung zu Walter Benjamins Begriff der »Versuchsbohrung«,²³¹ die er als »blinde« (HMW 8, 480) Praxis der Materialverarbeitung situiert: Vom Zufall hängt ab, ob man bei der Bohrung auf Öl oder Scheiße stoße (HMW 8, 476). Hauptsache sind Löcher in der Ordnung, die Funde sind sekundär.

Müller schließt mit diesem Verweis auf Benjamin nicht nur an die Vorgängerausgabe der *Schattenlinie* an, die sich unter dem Titel *Grenzfall und Erwartung* Walter Benjamin widmete, sondern akzentuiert seine eigene und lang anhaltende Auseinan-

229 Dennis Püllmann spricht in diesem Sinne von zwei Bedingungen von Müllers Spätwerk: dem zerfallenden Gesellschaftskörper der DDR und dem Zerfall des eigenen Körpers. Dennis Püllmann: *Spätwerk. Heiner Müllers Gedichte 1989–1995*. Berlin 2003, S. 31.

230 »Was ich schon in Bulgarien gemerkt hatte, war die Unmöglichkeit, mit dem Stoff zu Dialogen zu kommen, den Stoff in die Welt des sogenannten real existierenden Sozialismus-Stalinismus zu transportieren. Es gab da keine Dialoge mehr. Ich habe immer wieder zu Dialogen angesetzt, es ging nicht, es gab keinen Dialog, nur noch monologische Blöcke, und das Ganze schrumpfte dann zu diesem Text.« (HMW 9, 230)

231 Tatsächlich spricht Benjamin in seinem *Brecht-Kommentar* nicht von Versuchsbohrungen, sondern von den Heften der *Versuche* als »Petroleumbohrungen«. Benjamin: »Aus dem Brecht-Kommentar«, S. 506.

dersetzung mit Denkfiguren Benjamins.²³² Nach dem Zusammenfall der DDR und der Sowjetunion wird Benjamin für Müller zu einem wesentlichen Autor, um »den Pessimismus zu organisieren«²³³ und die eigene geschichtsphilosophische Orientierungslosigkeit²³⁴ zu reflektieren. An diesem Punkt erweist sich Benjamins früher Aufsatz *Der Erzähler* als erstaunlich einflussreich für Müllers Überlegungen. Wo Benjamins Ausgangspunkt die Erfahrungsarmut der Kriegsheimkehrer darstellt, ist es für Müller der abgefallene »Erfahrungsdruck« der DDR, der nun als Vakuum des eigenen Schreibens mit Argumenten aus Benjamins Essay reaktiviert wird.²³⁵ Bezeichnenderweise verortet Benjamin gleich zu Beginn seines Aufsatzes die Quelle des Erzählens in einer Erfahrung, die durch mündliche Rede zirkuliert: »Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben.«²³⁶ Diese Quelle des Erzählens versiegt für Benjamin in der Moderne und im Überhandnehmen der Information als allgegenwärtiges Distributionsnetz ohne Erzählform: »Wenn die Kunst des Erzählens selten geworden ist, so hat die Verbreitung der Information einen entscheidenden Anteil an diesem Sachverhalt.«²³⁷ Benjamin sieht die Autorität des Erzählers zuletzt in einer »Sanktion« des Todes, von der aus er zu sprechen vermag.²³⁸ Mit dieser Autorität werden Erzählungen und Erfahrungen von der Information, die mit »Erklärungen schon durchsetzt«²³⁹ und am Folgetag bereits überholt sei, unterschieden:

Die Information hat ihren Lohn mit dem Augenblick dahin, in dem sie neu war. Sie lebt nur in diesem Augenblick, sie muß sich gänzlich an ihn ausliefern und ohne Zeit zu verlieren sich ihm erklären. Anders die Erzählung; sie verausgabt sich nicht. Sie bewahrt ihre Kraft gesammelt und ist noch nach langer Zeit der Entfaltung fähig. [...] Sie ähnelt den Samenkörnern, die jahrtausendlang luftdicht verschlossen

232 Vgl. Francine Maier-Schaeffer: »Utopie und Fragment: Heiner Müller und Walter Benjamin«. In: Theo Buck, Jean-Marie Valentin (Hg.): *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven. Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993*. Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 19–38.

233 Diese Bemerkung geht auf Benjamins Surrealismus-Aufsatz zurück. Dort beschreibt Benjamin den Surrealisten Pierre Naville und seine »Organisierung des Pessimismus«, um die Frage nach dem politischen Gehalt des Surrealismus in den Blick zu rücken. Benjamin: »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, S. 308–309. Zu Müllers Aufnahme dieser Denkfigur vgl. Rainer Nägele: *Der andere Schauplatz. Büchner, Brecht, Artaud, Heiner Müller*. Frankfurt a. M. 2014, S. 156.

234 Auf die Orientierungslosigkeit kommt Müller auch im Artikel der *Schattenlinie* zu sprechen: »Und ich glaube, der Grund ist, daß es eine völlig orientierungslose Gesellschaft ist, und deswegen kannst du auch keine Orientierung anzweifeln, weil es gar keine gibt. Es klingt ein bißchen kabarettistisch, aber das ist jetzt mein Problem, was mich beschäftigt.« (HMW 8, 471)

235 Vgl. HMW 12, 796.

236 Benjamin: »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, S. 440.

237 Ebd., S. 444.

238 Ebd., S. 450.

239 Ebd., S. 445.

in den Kammern der Pyramiden gelegen und ihre Keimkraft bis auf den heutigen Tag bewahrt haben.²⁴⁰

Die »gesammelte Kraft« der Erzählung wird gebündelt in der Metapher eines verschlossenen, aber mit einem Nachleben ausgestatteten Keims. Für Müller bildet dieser Keim das konzeptionelle Zentrum seines Erfahrungsbegriffs.²⁴¹ So hat er Erfahrung als entscheidenden Begriff des Theaters und als Weiterführung der von den Mythen der Antike geprägten kollektiven Erfahrungsmuster situiert (HMW 11, 261). Dabei folgt Müller Benjamins pejorativer Wertung der Information und verschiebt sie in Szenerien von Computerisierung und elektronischer Technisierung. Deren Gegenmoment findet sich für ihn in Erzählformen, die einen Dialog mit den Toten als Erfahrungsraum gestatten: »Literatur ist geronnene Erfahrung. Die Toten schreiben mit auf dem Papier der Zukunft, nach dem von allen Seiten schon die Flammen greifen. (Technik bildet nur Reflexe aus, sie verhindert Erfahrung. Unsrer Kamelhaut der Computer, er ist ganz Gegenwart.)« (HMW 8, 316)

An dieser Stelle rückt Müllers eigene Werkpolitik als Frage nach der Erzeugung von Erfahrungen im Rauschen der Informationen in den Vordergrund. Denn das Medium des Fernsehens befeuert jene kritisierte, ausufernde wie oberflächliche Informationsflut. Müller widmet sich dieser Thematik im während der Wendezeit 1989 und 1990 verfertigten Gedichtzyklus *Fernsehen*. Zusammengefügt aus vier einzelnen Gedichten markiert bereits der Titel eine entscheidende Justierung. Es geht nicht einzig um die technische Apparatur des Fernsehers, sondern um das mediale Programm einer »televisuelle[n] Wahrnehmung«²⁴²: ein Fern-Sehen über zeitliche und räumliche Distanzen hinweg. Diese Überblendungslogik wird in den vier verschiedenen Abschnitten des Gedichts verhandelt. Die ersten beiden blicken auf historische Ereignisse und ihre durch das Fernsehen transferierte Wirkung. Im dritten Teil erweitert Müller diese Sicht auf das lyrische Ich. Im Spiegel der zerfallenden DDR, deren Niedergang über Bildschirme in die Welt ausgestrahlt wird, erscheinen die eigenen Texte in einem neuen Licht, wobei die damit verbundene »Selbstkritik« an Müllers eigene Selbstkritik von 1961 und ihre Theatralität zu erinnern vermag.²⁴³ Dieses Motiv wird im

240 Ebd., S. 446.

241 »Mich interessiert auch nicht, warum Elektrizität funktioniert, Hauptsache, das Licht geht an, wenn ich den Schalter drücke. Ich will nicht wissen, was die Welt im Innersten zusammenhält. Ich will wissen, wie sie abläuft. Es geht eher um Erfahrung als um Erkenntnis.« (HMW 9, 212)

242 Kreikebaum: *Heiner Müllers Gedichte*, S. 299. Stefan Andriopoulos hat die Frühphase des Fernsehens in der Vermischung okkultur und technischer Vorstellungen rekonstruiert. Dabei ist der Topos einer spezifischen Wahrnehmungsweise im Fernsehen eine der Grundlagen des frühen Fernsehdiskurses. Stefan Andriopoulos: »Okkulte und technische Television«. In: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.): *1929 – Beiträge zur Archäologie der Medien*. Frankfurt a. M. 2002, S. 31–53. Marshall McLuhan hatte in *Understanding Media. Extension of Man* an diese Thematik angeschlossen und nach den Wahrnehmungsmechanismen gefragt, mit welchen das Fernsehen den Menschen und seine Sinne erweitert. Heidemarie Schumacher: *Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien- und Fernsehtheorie*. Köln 2000, S. 132–136.

243 Kreikebaum: *Heiner Müllers Gedichte*, S. 303.

letzten Teil des Gedichts auf die *Hamletmaschine* ausgeweitet. Die Fernsehbilder der Verhaftung Erich Honeckers, welche die »wachsende Disproportion zwischen dem Format der Akteure und ihrem Aktionsradius« (WADG, 91) veranschaulichen, werden mit den Bildern von Gunter Rambow kontrastiert. Rambow hatte das Plakat für die Aufführung der *Hamletmaschine* 1980 in Frankfurt gestaltet, das in der Folge des Gedichts aufgegriffen wird: »Hamletdarsteller ohne Gesicht, im Rücken eine Mauer, sein Gesicht eine Gefängniswand. Bilder, die keine Aufführung einholen konnte.« (WADG, 91) Rambows Plakat wird als Riss eines linearen Zeitverlaufs profiliert, der im in die Plakatoberfläche eingearbeiteten Riss eine Spiegelung erfährt (Abb. 51). Für den zu jener Zeit am Frankfurter Schauspielhaus tätigen Chefdramaturg Horst Laube stellt das Signum von Rambows Theaterplakaten die Nivellierung jener Grenze zwischen »theatralische[r] Konstruktion« und der »in nachrichtlichem Schwarzweiß« gehaltenen »Alltagsrealität« dar.²⁴⁴ Das Abreißen der Bildschicht tilgt nicht nur das Gesicht des Protagonisten und damit jenen Ort, von dem aus überhaupt die menschliche, visuelle Wahrnehmung stattfindet, sondern lässt Hintergrund und Vordergrund kollabieren, um das Paradox einer »plikativen Tiefe«²⁴⁵ zu formieren.²⁴⁶ Im Gedicht wird diese Konstellation als historischer Riss konnotiert. Die Verdrängung des »Gespenst[s] des Kommunismus« durch »das Phantom der Marktwirtschaft« (WADG, 91) erscheint als Riss zweier Zeitebenen und Systementwürfe in die Oberfläche des Plakats eingelesen.

In der Gedichtform von *Fernsehen* werden Wahrnehmungsmodi des Fernsehens in seiner Bedeutungsvielfalt ausgelegt und (mediale) Oberflächen und (historische) Tiefendimensionen genau wie divergierende Zeitebenen in ein Verhältnis der gegenseitigen Überblendung gesetzt. Das Versprechen der Live-Schaltung und der Präsenz des Fernsehens wird mit einer Wahrnehmungslogik der zeitlichen Disruption und des Auseinanderbrechens chronologischer Ordnungen gekoppelt. Disruptiv und konjunktiv zugleich wird die Gegenwärtigkeit des Bildes auf seine Geschichtlichkeit und den darin fußenden Erfahrungsraum hin versprachlicht.²⁴⁷ Eine Idee, die Müller explizit mit einer modifizierenden Fernsicht auf das eigene Werk zusammenführt, wenn vor dem Hintergrund des Mauerfalls die erneute Lektüre der eigenen Texte wie auch der Blickwinkel der Herausgeber auf das bereits Geschriebene eingeführt wird.

244 Volker Rattemeyer (Hg.): *Rambow im Museum Wiesbaden – Plakate 1960–1988*. Wiesbaden 1988, S. 38–39.

245 René Grohnert: »Rambow Plakate – kompromisslose Flächen«. In: Deutsches Plakat Museum im Museum Folkwang (Hg.): *Raumeroberungen – Plakatgestaltung von Gunter Rambow*. Göttingen 2010, S. 9–14, hier S. 10.

246 Rambow orientierte sich auch an der Spielanweisung in der *Hamletmaschine*, in welcher die »Zerreißen der Fotografie des Autors« in der 4. Szene eingefordert wird (HMW 4, 552). Krikebaum sieht darin den Versuch einer Fernsicht auf die historische Bewegung der beiden Systementwürfe. Krikebaum: *Heiner Müllers Gedichte*, S. 306.

247 So sieht Markus Werner in dem Gedicht eher das Moment einer Abbildlogik, die keinen Zugriff auf die historische Ereignisebene erlaubt, sondern nur noch Bilder aneinanderreicht. Werner: *Im Namen des Verrats*, S. 221.

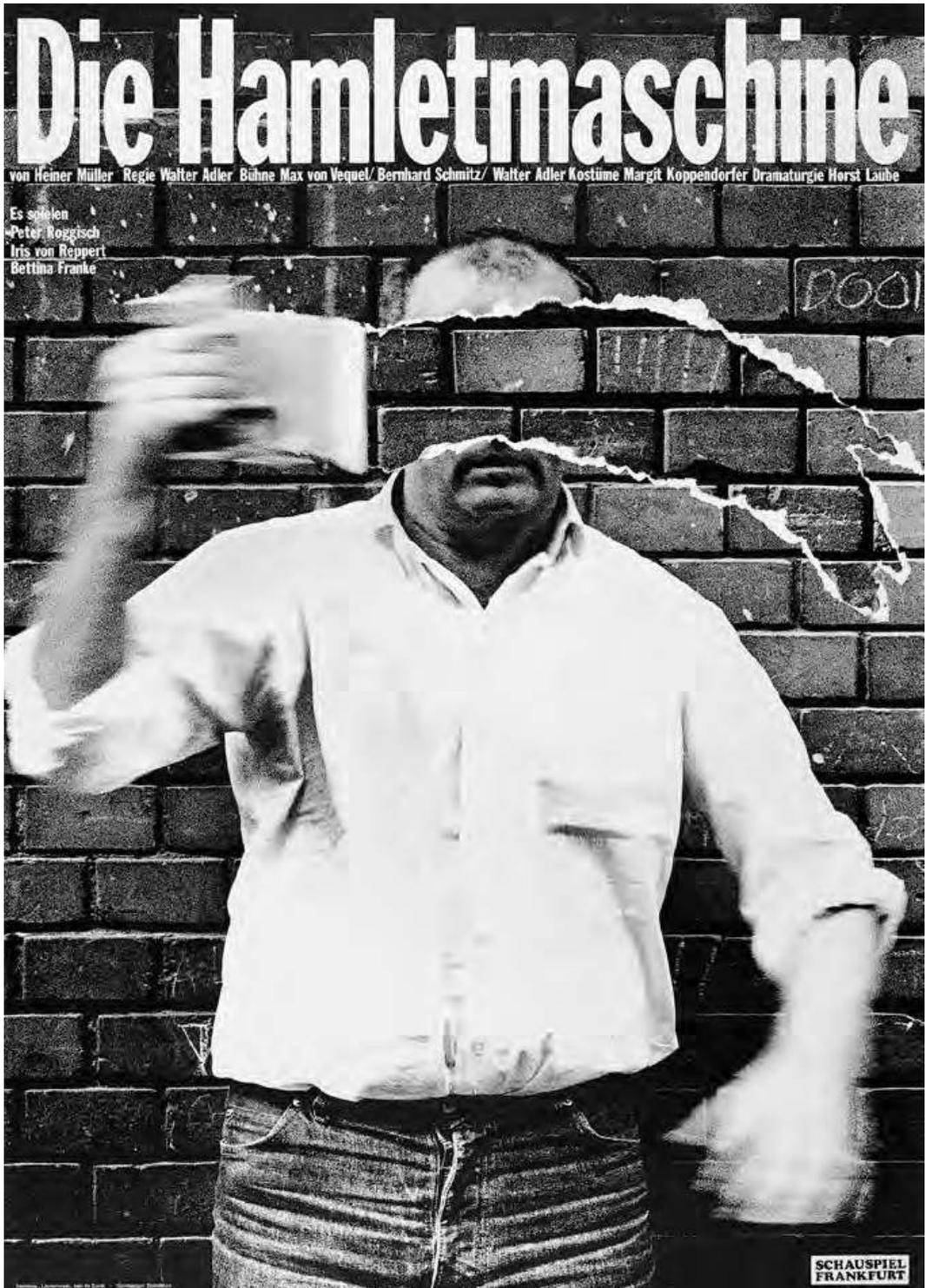


Abb.51 Ein Bild, das keine Aufführung einholen konnte. Gunter Rambows Plakat zur *Hamletmaschine*. Museum Folkwang (Hg.): *Raumeroberungen. Plakatgestaltung von Gunter Rambow*. Göttingen 2006, S. 26

Diese ästhetische Programmatik des Fernsehens findet sich unter gänzlich anderen Umständen in der Kollaboration von Müller und Kluge wieder. Kluge selbst hat 1985 über die Schwierigkeit geschrieben, dem Eigensinn eines Gesprächs innerhalb des gegenwärtigen Fernsehbetriebs zu folgen: »Das Programmschema läßt nicht zu, daß ich rede, wenn es mir einfällt.«²⁴⁸ Das unbestimmte ›Es‹ markiert die Abkehr von einer fixen Idee hin zu einem unbewussten Antrieb der Gesprächssituation – einem Rededrang –, welcher sich nicht in die zunehmende »*Industrialisierung der Kommunikation*«²⁴⁹ einpassen lässt: »Die Menschen, deren Köpfe ja nicht in eine industrielle Anordnung zu bringen sind (sozusagen horten sie weiterhin Einmaligkeit und Dauer), werden die *handwerklichen Begrenzer* eines jeden Medienversuchs sein.«²⁵⁰ Diese Äußerungen Kluges stemmen sich als Reaktion gegen die seit Anfang der 1980er Jahre einsetzende Privatisierung des Fernsehens in Westdeutschland.²⁵¹ Mit der zwei Jahre später gegründeten Development Company for Television Program (dctp) bezieht Kluge nun nicht mehr nur Opposition, sondern verfolgt eine aktive »Gegenproduktion«²⁵², mit der er innerhalb des Privatfernsehens nicht als ›handwerklicher Begrenzer‹, sondern als artistischer Entgrenzer zu wirken bemüht ist.

Diese Artistik der Gesprächsführung pflegt Kluge zusammen mit Müller im Format des Fernsehgesprächs.²⁵³ 1989 führt er anlässlich des 60. Geburtstags von Heiner Müller das erste Interview, das er in seinem Sendeformat *10 vor 11* zu einem Porträt zusammenfügt. Bereits hier ist die Vermischung von historischen Anekdoten, biografischen Erinnerungen und Kommentaren zu literarischen Texten ebenso präsent wie die Gesprächskoppelung von Müllers lakonischem Äußerungsstil und Kluges

248 Alexander Kluge: »Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit«. In: Günter Gaus u. a. (Hg.): *Industrialisierung des Bewusstseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den »neuen« Medien*. München 1985, S. 51–129, hier S. 74.

249 Ebd.

250 Ebd.

251 Vgl. Matthias Uecker: *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*. Marburg 2000, S. 13–17.

252 Christian Schulte: »Fernsehen und Eigensinn«. In: Christian Schulte, Winfried Siebers (Hg.): *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Frankfurt a.M. 2002, S. 65–81, hier S. 65. Kluge und Negt prägen den Begriff der Gegenproduktion bezüglich des Fernsehens in *Öffentlichkeit und Erfahrung*: »Produkte lassen sich wirksam nur durch Gegenprodukte widerlegen, Fernsehkritik muß von dem geschichtlichen Körper des Fernsehens ausgehen, das heißt vom Fernsehen als Produktionsbetrieb. Ebenso muß eine Selbstbestimmung der Zuschauer, als Grundlage einer möglichen emanzipatorischen Weiterentwicklung des Fernsehens sich an diesem Produktionsbetrieb, also an dem, was im einzelnen Sendemoment nicht ohne weiteres zu erkennen ist, orientieren. Fernsehen, das sich verändern läßt, ist nicht die einzelne Sendung, sondern die gesamte Fernsehgeschichte, die die Sendung bestimmt.« Kluge/Negt: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, S. 181–182.

253 Klaus Theweleit: »Artisten im Fernsehstudio, unbekümmert. Zwei Herren im west-östlichen Denkversuch«. In: Christian Schulte (Hg.): *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Osnabrück 2000, S. 283–292, hier S. 288.

insistierender und eigenwilliger Fragehaltung, seiner »Lust am Gespräch«. ²⁵⁴ Kluge wird nicht nur nach dem Mauerfall mit Müller im *Garather Gespräch* die politischen Ereignisse der Wende und ihre Einflüsse auf Müllers Texte aufgreifen, sondern auch seinen Aufstieg ins Präsidium der Akademie der Künste, den Bearbeitungsversuch der *Orestie* von Euripides und weitere Etappen und Themen in etlichen Gesprächen begleiten. Dem »Rohstoff der Erfahrung« ²⁵⁵ verpflichtet folgen Müller und Kluge einer Gesprächspraxis, die den Eigensinn der jeweiligen Diskurssituation und derart auch die Abwege des Gesprächs im Fernsehen zu dokumentieren bemüht ist. ²⁵⁶

Zurück ins Jahr 1994 und ins Klinikum in Feldafing. Die Aufzeichnungen dieses Gesprächs verarbeitet Kluge wenige Monate später in insgesamt drei Sendungen. Die letzte Sendung wird am 27. 3. 1995 unter dem Titel *Die Stimme des Dramatikers. Postoperative Texte von Heiner Müller* ausgestrahlt. Tatsächlich tritt Müller darin jedoch mit der Stimme des Lyrikers in Erscheinung, denn seine Stimme sei noch zu leise, um am Theater zu arbeiten (HMW 12, 644). Die Erfahrung der eigenen Behandlung habe ihn zur anästhesierenden, strengen Form des Gedichts geführt, worauf die ersten Gedichtentwürfe von *Ajax zum Beispiel* mit Kluge besprochen werden. Wenn Hubert Winkels festhält, dass im Allgemeinen »Television nicht an Schrift interessiert« ²⁵⁷ sei, so trifft dies an dieser Stelle gerade nicht zu. Denn Kluge montiert in der Mitte des Interviews eine längere Sequenz von »Schrift-Inserts« ²⁵⁸, in welchen das Gedicht als Text präsentiert wird, während Müller in einer anderen Einstellung auch Teile davon direkt vor der Kamera vorliest (Abb. 52 a u. b). Damit treffen nicht nur Kluge und Müller in diesem Gespräch aufeinander, sondern auch Stimme und Schrift, Text und Bild.

Doch von was handelt das Gedicht? Michael Ostheimer hält es für ein »poetologisches Zeugnis«, das »nach der Möglichkeit der Tragödie in der bürgerlichen Gesellschaft« fragt. ²⁵⁹ Als »Beispiel« für diese Fragestellung wird die antike Figur des Ajax aus der Tragödie des Sophokles fokussiert. Ajax werden nach dem Tod des Achilles während der Schlacht um Troja dessen Waffen versprochen. Doch das Versprechen wird nicht gehalten. Odysseus nimmt die Waffen in seinen Besitz. Derart übergangen sinnt Ajax auf Rache, wird jedoch von Athene getäuscht, woraufhin er im Wahn vermeint, seinen Widersacher Odysseus in mehreren Tieren zu erkennen und diese erschlägt. Als er seine Täuschung unter dem Gelächter der trojanischen Krieger erkennt,

254 Christian Schulte: »Wahrnehmungen am Nullpunkt der Sprache. Notizen zu Heiner Müller und Alexander Kluge«. In: Christian Schulte, Brigitte Maria Mayer (Hg.): *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller. Bestandsaufnahme*. Frankfurt a. M. 2004, S. 189–196, hier S. 190.

255 Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin zur realistischen Methode*. Frankfurt a. M. 1975, S. 221.

256 Zu Kluges Konzept des Eigensinns und seiner Regulierung vgl. Winfried Menninghaus: »Geschichte und Eigensinn. Zur Hermeneutik-Kritik und Poetik Alexander Kluges«. In: Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart 1990, S. 258–272.

257 Hubert Winkels: *Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und neue Medien*. Köln 1997, S. 37.

258 Uecker: *Anti-Fernsehen?*, S. 124.

259 Michael Ostheimer: »Mythologische Genauigkeit«. *Heiner Müllers Poetik und Geschichtsphilosophie der Tragödie*. Würzburg 2002, S. 153–154.

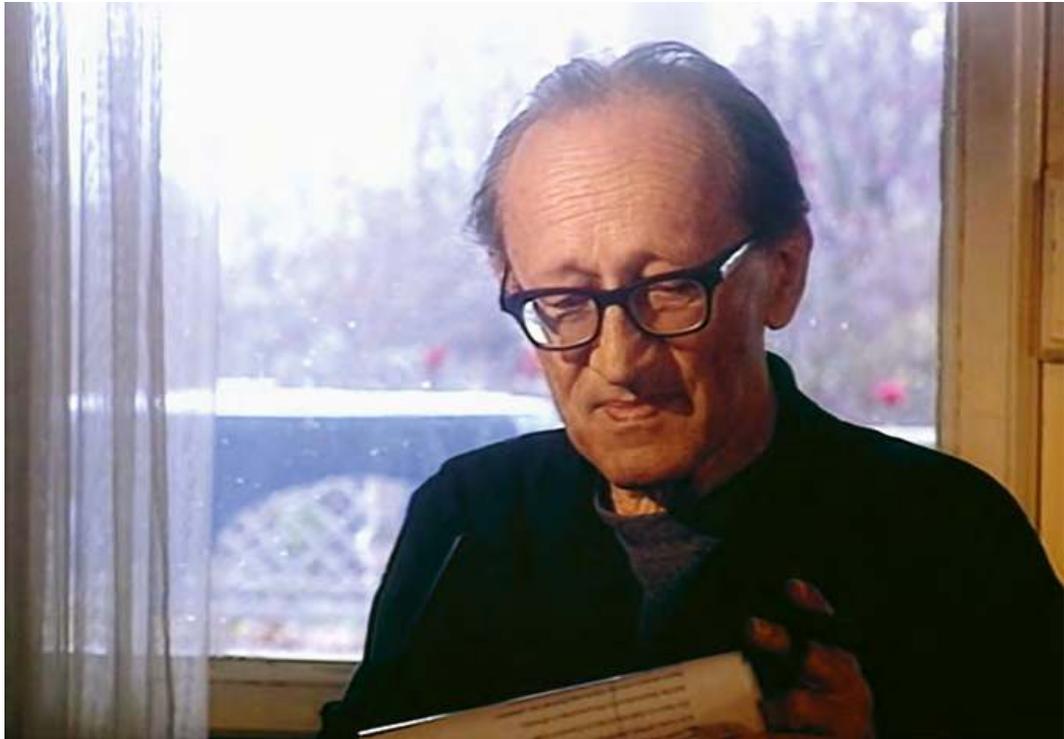


Abb. 52 a u. b Im Fernsehen lesen. Ausschnitte aus Alexander Kluge/Heiner Müller: Stimme des Dramatikers, dctp 1995, einsehbar via: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/104> [zuletzt 23.10.2023]

stürzt er sich von Scham getrieben in sein eigenes Schwert. Die Motivik von Rache und Täuschung, Schuld und Scham überträgt Müller in seinem Gedicht in eine ganze Serie von historischen Konstellationen und Figuren. In der »Parallelisierung historischer Epochen«²⁶⁰ und in einer »Reihe hart aneinander gefügter Sinnabschnitte«²⁶¹, die zu einem Langgedicht zusammengefügt werden, wird aus dem antiken Stoff heraus die Situation der zusammengebrochenen Sowjetunion und der Verbleib ihres utopischen Potenzials in den Blick genommen.

Nicht nur bildet das Gedicht *Ajax zum Beispiel* eine wesentliche Grundlage für Müllers Fragment gebliebenes letztes Stück *Germania 3. Gespenster am toten Mann*,²⁶² sondern es verhandelt die Problematik, ein Theaterstück unter den Bedingungen der eigenen Gegenwart zu schreiben. Nicht nur die »Bestseller Literatur« als publizistischer Massenmarkt wird aufgegriffen, sondern ebenso das »Fernsehn« und »langsam verblörende Kino« als Kontrapunkte zum Drama (WADG, 180). In dieser Szenerie wird die eigene Position, »Nachdenkend über die Möglichkeit / Eine Tragödie zu schreiben«, als »Heilige Einfalt« in eine ambivalente Unzeitgemäßheit verlegt (WADG, 180). Wenn Pierre Bourdieu später von der steten Tendenz zur »Dramatisierung«²⁶³ im Fernsehen sprechen wird, so stellt Müller in dieser medialen Situation die Frage nach der Berechtigungsgrundlage und Möglichkeit der Dramatisierung am Theater. Im »Elend der Information« (WADG, 182) erscheint der »Rausch der alten Bilder« (WADG, 184) in eine ebenso zweifelhafte wie irisierende Ferne gerückt. Die Figur des Ajax wird dabei als »Leitmotiv montiert in eine vom Murmeln des Fernsehers unterlegte Kette mythologisch-kommunistisch-kapitalistischer Schreckensszenen«.²⁶⁴ Mit der Figur des sterbenden Ajax identifiziert sich das lyrische Ich: »ICH AJAX DER SEIN BLUT VERSTRÖMT / ÜBER SEIN SCHWERT GEKRÜMMT AM STRAND VON TROJA« (WADG, 184). Der Tod als Auflösungsmoment wird jedoch ambivalent an einen Modus des Fernsehens geknüpft: »Im weißen Rauschen / Kehren die Götter zurück nach Sendeschluß« (WADG, 184). Die antizipierende Fernsicht nach der Tragödie bewegt sich aus den Bedingungen des Fernsehens heraus als antizipiertes Programmende. Das Nachleben der Tragödie und des theatralen Rausches der Erfahrung wird an eine Vorstellung des Rauschens der modernen Informationsgesellschaft gebunden.

Im Interview erläutert Müller Verweise und Einflüsse seines Gedichts und kommentiert eine »Grunderfahrung« (HMW 12, 625) des zeitlichen Stillstands in der Gegenwart, aus welcher heraus er die Frage nach dem Nachleben der Antike und der Tra-

260 Katharina Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder*. Würzburg 2001, S. 184.

261 Ebd., S. 194.

262 Im Programmheft der 1996 stattfindenden Aufführung von *Germania 3* wird *Ajax zum Beispiel* vollumfänglich abgedruckt und auch in den Materialband aufgenommen. Berliner Ensemble GmbH (Hg.): *Programmheft Berliner Ensemble 1995/96: Germania 3. Gespenster am Toten Mann*. Berlin 1996, S. 2–4; Berliner Ensemble GmbH (Hg.): *Heiner Müller: Germania 3. Gespenster am Toten Mann. Material*. Berlin 1996, o. S.

263 Pierre Bourdieu: *Über das Fernsehen*. Übers. von Achim Russer. Frankfurt a. M. 1998, S. 25.

264 Bettina Gruber: »Mythologisches Personal«. In: Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi, Olaf Schmitt (Hg.): *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart 2003, S. 75–82, hier S. 79–80.

gödie stelle. Deren Nachleben erscheint zunächst auf Markennamen reduziert. Ajax wird zum Putzmittel, Kreon zum Granulat für Krankenhäuser und der antike Bildhauer Polydor zur Schallplattenfirma.²⁶⁵ Als »Kulturverwaltung« (WADG, 181) erscheint die Gegenwart und ihre Kunst im Modus einer von ihren Ursprüngen abgetrennten Reproduktionslogik. Wie die Werke des antiken griechischen Bildhauers Phidias, deren Originale zerstört oder verschollen sind, ist deren Rezeption einzig auf Basis von Reproduktionen möglich.²⁶⁶ Es stellt sich die Frage: »Wer verwaltet Phidias« (WADG, 181) und damit das Nachleben seiner Werke.

Im Zuge dieser Thematisierung des Nachlebens kommt Müller auf eine Anekdote zur Figur der Hekuba zu sprechen. Als Gattin des trojanischen Königs Priamos verliert sie im Kampf um Troja sowohl ihren Mann als auch alle ihre Kinder und wird zur Gefangenen des Odysseus. Müller und Kluge erweitern diese Geschichte um eine Episode, in welcher die Konstellation des Fernsehens anachronistisch in die Vergangenheit übertragen wird:

Müller: Interessant fand ich eine Fortsetzung dieser Geschichte, daß [sic!] die Hekuba beschwert sich bei, ich glaube, sogar bei Poseidon, über diese Tötung ihres Sohnes oder noch mehr Söhne, es waren mehrere, und der gewährt ihr quasi als Wiedergutmachung ein merkwürdiges Schauspiel, nämlich eine Schlacht von Vögeln, die sie sehen könnte.

Kluge: Vogelschwärme, die einander ausrotten.

Müller: Vogelschwärme, die einander ausrotten.

Kluge: Sozusagen als Fernsehspiel, was da passiert.

Müller: Ja, er schenkte ihr einen Fernseher. Das ist völlig unerklärbar, eigentlich, die Geschichte. Ganz merkwürdige Metapher. (HMW 12, 616)

So unklar die tatsächliche Grundlage der Anekdote bleibt,²⁶⁷ verdeutlicht sie doch, wie Müller und Kluge kooperativ an Formulierungen arbeiten und auf welche Weise Ideen, Bilder und Wörter zwischen Sprechenden übertragen werden. Matthias Uecker bemerkt hierzu: »Autorentätigkeit besteht hier darin, andere zum Sprechen zu bringen und in dem so produzierten Material neue Zusammenhänge zu etablieren.«²⁶⁸ Müller liefert den Stoff, Kluge das entscheidende Stichwort: »Vogelschwärme«, die

265 Kreon aus der *Antigone* stellt für Müller die entscheidende Figuration des einsetzenden politischen Zugriffs auf die Toten dar: »In der ›Antigone‹ des Sophokles setzt bereits der staatliche Griff nach den Toten ein: Der Staat bestimmt, wer geehrt wird und wer nicht.« (HMW 11, 443–444)

266 Mario Baumann: »Phidias«. In: Peter von Möllendorff, Annette Simonis, Linda Simonis (Hg.): *Der Neue Pauly. Supplemente, Bd. 8: Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik*. Stuttgart/Weimar 2013, S. 751–758, hier S. 751.

267 Weder in Ovids *Metamorphosen* noch in Euripides' *Hekabe* lässt sich eine solche Stelle finden. Ein Auftritt Poseidons und Hekubas findet in Euripides' *Die Troerinnen* statt, doch hier fehlt die Motivik des Vogelschwarms. Auch die 1965 von Jean-Paul Sartre bearbeitete Fassung des Stückes, die 1991 von Hans Mayer übersetzt wurde, weist keine entsprechende Szene auf.

268 Uecker: *Anti-Fernsehen?*, S. 120.

kurz darauf zum »Fernsehspiel« eines hypnotisierenden Bilderschwarms gewandelt werden und derart die Metapher für die Übertragungswege zwischen Worten und den beiden Sprechenden bilden. Die Fernsicht auf Stoffe ist hier nicht nur im Modus des Fernsehgesprächs, sondern als eine von unterschiedlichen Blickwinkeln und Erfahrungshorizonten eingezogene Formulierungsarbeit in Szene gesetzt und dokumentiert. Die von Kluge und Müller gepflegten Anspielungen und Verweise – ein Netz von »trans-historischen und trans-kulturellen Konstellationen«²⁶⁹ – werden mit einem Bearbeitungskonzept des Fernsehens und im Format des Fernsehinterviews dialogisch ausgelegt. Vor dem Horizont einer konstatierten Informationsüberfülle in der eigenen Gegenwart wird die Konstruktion elementarer Erfahrungsmomente und das Nachleben vergangener Stoffe zum angestrebten Diskussionspunkt.

Das Fernsehen dokumentiert dieses Nachleben als Übertragungsmoment nicht mehr einzig textuell, sondern als Nachhallen von Stimmen und Wiederhallen in anderen Zeiten.²⁷⁰ In den Fernsehgesprächen wird eine »Arbeit am Gespräch«²⁷¹ entworfen, welche die Möglichkeiten der Dialogform medial und diskursiv ausbreitet. Daher ist dieses Format bei Müller nicht einzig unter dem Aspekt seines Inszenierungscharakter von Interesse, sondern auch als ein Format der Dokumentation zu verstehen, dass die Übertragungs- und Überlieferungsmöglichkeiten von Stoffen und ihren Bearbeitungsspuren auslegt und ihr Nachleben mitgestaltet.²⁷² Müller betont diesen Aspekt im Horizont einer in der künstlerischen Arbeit bisweilen verfeimten Eigenwilligkeit des Materials: »Die Angst vor der Metapher ist die Angst vor der Eigenbewegung des Materials.« (HMW 8, 255) Gerade durch die Lust an der sprachlichen Übertragungskraft der Metapher wie der televisuellen Übertragungsmöglichkeit des Fernsehens wird die Vorstellung einer Eigenbewegung des Materials beansprucht. In der Partizipation des Autors am Diskurs seines Werks und dessen Nachlebens soll gerade die Autonomie der Materialbestände forciert werden. In dieser paradoxen Konstellation sind die Fernsehgespräche von Kluge und Müller jene lustvolle »Arbeit an der Formulierung«, die Arbeitsmaterialien und ihr Nachleben als Gegenstand einer dialogischen Dokumentation entwirft.

269 Matteo Galli: »[...] eine Menge Arbeitsaufträge«. Alexander Kluge und Heiner Müller«. In: Heinz-Peter Preußner, Matthias Wilde (Hg.): *Kulturphilosophen als Leser. Porträts literarischer Lektüren*. Göttingen 2006, S. 343–359, hier S. 353.

270 Vgl. Sigrid Weigel: »Die Stimme der Toten. Schnittpunkte zwischen Mythos, Literatur und Kulturwissenschaft«. In: Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin 2002, S. 73–92, hier S. 79.

271 Knut Hickethier: »Von anderen Erfahrungen in der Fernsehöffentlichkeit. Alexander Kluges Kulturmagazine und die Fernsehgeschichte«. In: Christian Schulte, Winfried Siebers (Hg.): *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Frankfurt a. M. 2002, S. 195–219, hier S. 218.

272 Vgl. Torsten Hoffmann: »Totengespräche. Nachlebendes in/aus Heiner Müllers Interviews«. In: Stephan Pabst, Johanna Bohley (Hg.): *Material Müller. Das mediale Nachleben Heiner Müllers*. Berlin 2018, S. 195–212.

V Abschließende Unordnung

Organisation, so lässt sich in Dirk Baeckers *Postheroischem Management* nachlesen, ist einem Mülleimer vergleichbar. Für die Organisationstheoretiker James G. March, Michael D. Cohen und Johann P. Olsen ist »Organisation nicht als Ordnung, sondern als Anarchie«²⁷³ zu verstehen, in welcher nicht einzig rationale, sondern auch irrationale und kontingente Prozesse mitwirken und ein Knäuel von Problemen und Lösungen bilden:

Organisationen sind Ansammlungen von Lösungen, die nach Problemen suchen, ein Durcheinander von Themen und Gefühlen, die nach Entscheidungssituationen suchen, in denen sie Ausdruck finden können, und ein mehr oder weniger strukturierter Haufen von Entscheidungsträgern, die nach Arbeit, Einfluß und Selbstverwirklichung suchen.²⁷⁴

Heiner Müller kannte diese Theorie. Er widmete sich 1995 in einem Gespräch mit Alexander Kluge spezifisch Baeckers Vademecum *Postheroisches Management* und suchte nach Überschneidungen zu seiner eigenen Arbeit am Theater. Sein Interesse daran dürfte nicht zuletzt auch durch die Dokumentation seiner eigenen Arbeitsmaterialien geprägt worden sein. Denn zur Sammlungstätigkeit von Entwürfen, Notizen und Vorstufen bemerkte Müller, er habe »bei aller Unordnung nur ein Prinzip gehabt: nie etwas wegwerfen« (HMW 12, 748). Doch Organisation wird gerade dort zum Problem, wo die Differenz zwischen Abfall und wertvoll verschwimmt. Noch der unbedacht beschriebene Notizzettel bietet möglicherweise Lösungen für zukünftige Probleme.

Vier Jahre später sitzt Alexander Kluge Dirk Baecker gegenüber. Heiner Müller ist mittlerweile verstorben und Kluge hält dessen Exemplar von *Postheroisches Management* in seinen Händen. Seinem Gegenüber eröffnet er, dass die von Müller unterstrichenen Stellen, unter anderem die Anekdote des Mülleimers, ihm als Gesprächsgrundlage dienen: »Ich habe ihnen hier nur Beispiele genannt, die Heiner Müller angestrichen hat in dem Buch, das ich hier habe, die er vielversprechend fand, wo er sich wunderte und wollte, dass man ein Gedicht daraus entwickelt, ein Fragment oder ein Drama.«²⁷⁵ Müllers Exemplar des Buches samt seiner Lesespuren und Eintragungen erfährt in den Händen des »Archivars«²⁷⁶ Kluge ein Nachleben als Arbeitsmaterial

273 Dirk Baecker: *Postheroisches Management. Ein Vademecum*. Berlin 1994, S. 93.

274 Ebd.

275 Alexander Kluge: »Postheroisches Management. Dirk Baecker im Gespräch mit Alexander Kluge«. In: Christian Schulte, Winfried Siebers (Hg.): *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Frankfurt a. M. 2002, S. 221–231, hier S. 226.

276 Uecker: *Anti-Fernsehen?*, S. 195.

für mögliche Werke und Gespräche. Es begegnet auf ungeahnte Weise seinem Autor Dirk Baecker wieder.

Als Dokumentation von eingezeichneten Lesespuren, diskutierten Ideen und zukünftigen Projekten verhandelt diese Situation eine prekäre Form von Zeitlichkeit des Arbeitsmaterials. Im Zentrum dieses Buches standen Formate, welche durch Verfahren der Dokumentation einen Umgang mit dieser Zeitlichkeit und dem Nachleben von Arbeitsmaterialien entwickeln. Diese Geschichte hat mich von den Bibliotheks-sälen der Bibliothèque nationale und den Brüsseler Dokumentaristen der Jahrhundertwende bis zu den von Heiner Müller als Hilfskraft betreuten Bibliotheksbeständen der Nachkriegszeit, von den faksimilierten Schreibheften Paul Valérys über Bertolt Brechts Modellbücher bis zu den (um-)gestalteten Notizbüchern von Peter Weiss, von Piscators Projektionsräumen im Theater der Weimarer Republik bis zu den Fernsehbildern des spätabendlichen Privatfernsehens der Nachwendezeit geführt.

Ausgangspunkt dieser Geschichte war eine mit Dokumenten verbundene Ambivalenz: In ihren Deutungs- und Verarbeitungsmöglichkeiten können sie ebenso zur Verfestigung wie auch zur Destabilisierung von Wissen genutzt werden; sie können Macht beanspruchen wie auch ohnmächtig machen. Mein Interesse galt daher der Dokumentation und daran anschließenden ästhetischen Verfahren, welche diese Ambivalenz aushandeln und als zeitliches Moment der Überlieferung begreifen. Dokumentation ist gleichermaßen mit Ansprüchen der Kontrolle, der Gestaltung bis hin zum scheinbar nebensächlichsten Arbeitsmaterial verbunden, aber sie trägt auch eine Ohnmacht bezüglich des Zugriffs auf diese Materialien, die ihre Autorinnen und Autoren überdauern und in ihrem Nachleben neue Deutungshorizonte und Bearbeitungsmöglichkeiten erschließen, mit sich. Dies spiegelt sich auch in der soziologischen Verwendung des Begriffs des Dokumentarischen um 1900 bei Karl Mannheim wider. Denn für Mannheim stellt die dokumentarische Betrachtung eines Kunstwerks eine Verbindung zwischen den ästhetischen Ausdrucksformen eines Werks und einem übergreifenden Habitus dar, der jedoch »von ihm [d. i. dem Autor/der Autorin, L. K.] unbeabsichtigt, sich für mich über ihn darin *dokumentiert*«. ²⁷⁷ Dokumentation ist um 1900 nicht nur elaborierte Kulturtechnik, sondern auch der Moment eines Überschusses von Sinn und dessen Entzug. ²⁷⁸ Dokumentieren bedeutet, im Zugriff auf die eigene Überlieferung und das Nachleben mit einer Ohnmacht konfrontiert zu sein. Friederich Kittler hat dies als Phänomen für die Zeit um 1900 und ihre Aufschreibesysteme zugespitzt konstatiert: »Dokumente, die bloß ihren Autor dokumentieren würden, gibt es nicht.« ²⁷⁹

277 Karl Mannheim: »Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation«. In: Mannheim, Karl: *Schriften zur Wirtschafts- und Kultursoziologie*. Hg. von Amalia Barboza, Klaus Lichtblau. Wiesbaden 2009, S. 31–80, hier S. 44.

278 Vgl. hierzu auch die Überlegungen zu Exzess und Entzug in: Friedrich Balke, Oliver Fahle, Annette Urban: »Einleitung«. In: Friedrich Balke, Oliver Fahle, Annette Urban (Hg.): *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*. Bielefeld 2020, S. 7–20, hier S. 11.

279 Friederich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 4., vollständig überarbeitete Neuauflage, München 2003, S. 400.

Was Dokumente und Dokumentation an Versprechungen eröffnen, bleibt konfliktbeladen. Vor diesem Hintergrund entwickeln Brecht, Weiss und Müller, aber auch anderen Autorinnen und Autoren, Formate, welche diese Dynamik von Überschuss und Entzug als ästhetisches wie epistemisches Potenzial aufgreifen. Unter dem Stichwort des Nachlebens erhält sich dies als eine der Dokumentation inhärente Konstellation zwischen Erhalt und Alteration, Konservierung und Dynamisierung. Noch der mit Autorität vorgetragene Anspruch auf das Nachleben und der Akt der Selbst-Historisierung ist nicht gefeit vor der Möglichkeit der Umdeutung und Bearbeitung, des Einbüßens von symbolischem Kapital bis hin zum von Robert Musil ironisch akzentuierten Ausverkauf des Nachlasses. Diese Phänomene markieren den Problemhorizont, dem in unterschiedlichen Milieus und bei verschiedenen Akteuren mit je eigenen Verfahren und Formaten begegnet wird: von den institutionellen Fragestellungen der Bibliotheken und Archive und dem Auftritt des »homo documentator«, über die materialästhetischen Expositions- und Erzählmöglichkeiten in der Literatur nach 1900 bis hin zu den (werk-)politischen Versprechen der Dokumentation als operativer Handlungsmacht.

Diese Konstellationen entfalten ein eigentümliches, oftmals auch widersprüchliches, aber vor allem höchst produktives Potenzial der Dokumentation für literarische und künstlerische Arbeitsweisen nach 1900. Anliegen dieses Buchs war es, die Begriffslagerung von Dokumentarismus und Literatur aus den Praktiken der Dokumentation heraus zu rekonstruieren. Ausgangspunkt hierfür war die Einsetzung der Dokumentation als Kulturtechnik in den Bibliotheks- und Informationswissenschaften nach 1900 bei Suzanne Briet. Durch den Rückgriff auf diese Geschichte des Begriffs ließ sich die Dokumentation als eine Technik des Ordners, des Kategorisierens, Erschließens und Ablegens fassen. Nicht die Unterscheidung von Fakt und Fiktion oder Fragen der Authentizität standen am Ausgangspunkt dieser Geschichte, sondern die Frage, wie Informationen gespeichert, kanalisiert und organisiert werden können. Entlang von Wilhelm Diltheys Konzept des Literaturarchivs habe ich nach Anschlüssen der Dokumentation und ihren Versprechen für literarische Zeugnisse gefragt, wobei die Phänomene des Nachlasses und des Nachlebens an Gewicht gewannen. Von hier aus habe ich den Blickwinkel auf das Feld literarischer Schreib- und Publikationsformen verschoben und Praktiken der Dokumentation sowohl bei Autoren der klassischen Moderne wie Robert Musil, Paul Valéry und Thomas Mann verfolgt, aber auch bei Vertretern einer sich dezidiert als sozialistisch und avantgardistisch positionierenden Kunstkonzeption wie etwa Erwin Piscator und Sergej Tretjakow. Dabei wurde deutlich, wie Praktiken der Dokumentation zwischen Ordnen und Umordnen, Erzählen und Veranschaulichen, Agitieren und Konservieren mit (werk-)politischen Fragestellungen von den jeweiligen Autoren mithilfe unterschiedlicher Formate verhandelt werden. Die Organisation von Arbeitsmaterialien stand dabei nicht nur als epistemologisches Phänomen zur Debatte, indem der Wissensanspruch von Selbstdeutungen reflektiert wurde, sondern auch als Frage nach einer Poetik der Dokumentation.

In dieser Hinsicht bin ich in der Folge verschiedenen Formaten nachgegangen, welche die Dokumentation mit ästhetischem Gestaltungswillen verknüpfen. Ein wesentlicher

Fokus lag auf der Spezifik der dabei genutzten Formate – Modellbuch, Notizbuch, Programmheft, Arbeitsheft oder Fernsehinterview – und der darin vorgebrachten Konzepte von Arbeitsmaterial und Werk. Die drei exemplarischen Fälle von Bertolt Brecht, Peter Weiss und Heiner Müller haben keine Auflösung der inhärenten Ambivalenzen der Dokumentation und des Nachlebens eröffnet, sondern je eigene Herangehensweisen an diese Problematik. Bertolt Brecht und das Format der Modellbücher haben diesen Sachverhalt beispielhaft verdeutlicht. Bereits im Konzept des Modells, das gleichzeitig als ordnendes Ideal und als dynamisches Entwurfs- und Arbeitsinstrument fungiert, wird die Gegenüberstellung von Konservieren und Transformieren von Beginn an virulent. Die Modellbücher dokumentieren eine theatrale Inszenierung zwischen dem Anspruch genauer Regulierung und der Möglichkeit zur Abweichung. Dabei hat sich gezeigt, dass die Modellbücher als integraler Bestandteil von Brechts Ästhetik des Epischen Theaters aufzufassen sind und die Frage des Theaterstückes als Werk wie auch die mit ihm verbundene Praxis der Inszenierung verhandeln. Manifest wird in den Modellbüchern der Widerstreit zwischen kontrollierter Reproduktion und produktiver Alteration. Dieser Widerstreit zwischen einer bewahrenden, an Musealisierung grenzenden Archivierung der Stücke und dem Anspruch an ihre stete Erneuerbarkeit und modifizierbare Fortwirkung wird durch die Dokumentation der Modellbücher hindurch ausgehandelt.

Auf den ersten Blick konträr mutet die bei Peter Weiss eingesetzte Justierung der Dokumentation an: Nicht die institutionelle Modellierung, sondern die subjektiv und flüchtig erscheinende Notiz und damit das Format der Notizbücher standen hierbei im Zentrum. Dabei stellte sich nicht Brechts Theaterästhetik, sondern dessen *Arbeitsjournal* als wesentliche Referenz für Weiss dar. Von diesem ausgehend wurde die Notiz zu einem in etlichen Facetten auftretenden Element von Weiss' Poetik, die sich in unterschiedlichen Werkkontexten und Arbeitsverfahren ausprägt. Die Notiz und das Format der Notizbücher bilden bei Weiss die Kristallisation eines Schreibaktes, in welchem die singuläre, momentgebundene Aufzeichnung und die Möglichkeit einer planenden, werkförmigen Ausarbeitung zusammentreffen. Die Notiz ist bei Weiss gerade darum so einflussreich, weil sie am Kreuzungspunkt zwischen versachlichendem Aufzeichnungsmoment und subjektiver Projektion, zwischen kleinteiliger Entwurfsfantasie und groß angelegter Werkkonzeption situiert ist. So sind die publizierten *Notizbücher* zugleich dokumentarisch und konstruiert, werkförmig und Beiwerk. Dabei bieten sie die Möglichkeit, die Materialisierung von Arbeitsprozessen zu exponieren und erzählerisch zu gestalten. Die *Notizbücher* entwerfen auf diese Weise eine Materialästhetik *in situ* und eine eigene Poetik der Dokumentation.

Gegen eine Musealisierung von Brechts Stücken am Berliner Ensemble hatte sich Heiner Müller stets gewehrt und dagegen die anarchische, destruktive Seite des *Fatzer*-Autors profiliert. Doch wo Müller ebenfalls nicht in der Rolle des systematischen Dokumentaristen seines eigenen Werkes und seiner Arbeitsmaterialien in Erscheinung treten wollte, finden sich doch auch bei ihm komplexe Verfahren der Dokumentation. Statt eines fixierten Formats sind es bei ihm divergierende, oft mit dem Kalkül

der situativen Einbettung operierende Publikationsformen, die analog zur Gesprächsform auf einer Dynamik der Gegenüberstellung und der möglichen Assoziationen aufbauen. Auf diese Weise wird das Gespräch in unterschiedlichen Konstellationen mit Verfahren der Dokumentation gekoppelt. Die situative Gebundenheit der mündlichen Äußerung wie ihre schriftliche Bearbeitung und verfestigende Einbindung etablieren ein widersprüchliches Verhältnis Müllers zur Dokumentation, die einerseits Arbeitsmaterialien und Deutungen zur Schau stellt, andererseits stets Möglichkeiten der Verunklärung, der Selbstkorrektur und Umdeutung offenzuhalten bemüht ist. Die Kommentierungsebene des Gesprächs ist bei Müller nicht nur Spiegel seiner theatralen Ästhetik des Kommentars und seiner Eingebundenheit in die politische Gemengelage des geteilten Deutschlands, sondern fungiert als flexible Dokumentationspraktik seiner Arbeit und als Partizipation am Nachleben seiner Werke und Arbeitsmaterialien.

Den verschiedenen Facetten dieser Geschichte der Dokumentation ist gemein, dass in ihnen ein Nachlassbewusstsein in Form von Praktiken, medialen Strategien und Formaten greifbar wird. Dokumentation ist keine einzig für die Dokumentarliteratur zu beanspruchende Kategorie, sondern in einem weiten Horizont von Schreib-, Sammlungs- und Archivierungsprozessen zu situieren, der sich immer wieder mit Fragestellungen und Themenkomplexen der Dokumentarliteratur schneidet, ohne mit ihnen deckungsgleich zu sein. Die behandelten Formate bewegen sich dabei in einer Spannweite von der suggestiven Kontiguität bearbeiteter Materialien bis hin zur kausalen Anbindung, vom Realitätsanspruch einer präzisen Detaildarlegung bis hin zur Abstraktion auf verallgemeinerbare Ansprüche, von der Autorität des Wissens aus erster Hand bis zur Pose der eigenen Unkenntnis. Zumeist wurde bei den verhandelten Formaten eine Haltung sichtbar, die sich als lose Bindung des Arbeitsmaterials bezeichnen ließe. Reste, Materialien und Spuren werden versammelt, eingebettet und organisiert, ohne ihre Indexikalität in strikte Kausalität zu transformieren, sondern stattdessen ihre Kontingenzen und Deutungsmöglichkeiten kontrolliert offenzuhalten. In unterschiedlich starken Akzenten findet sich bei allen verhandelten Texten gleichzeitig der Anspruch, Arbeitsprozesse als Teil des Werkes zu reklamieren, sowie das Bedürfnis, eine abschließende Deutung dieser Arbeit zu unterlaufen.

Am Ausgang dieser Geschichte der Dokumentation standen Papierfluten und Bibliotheksäle, aus denen heraus die Versprechen und Verfahren der Dokumentation erwachsen sind. Kurz bevor Walter Benjamin 1933 ins Exil nach Paris aufbricht, veröffentlicht er 1931 unter dem Titel *Ich packe meine Bibliothek aus* eine Beschreibung der Sammlungsleidenschaft. Sie erscheint am 27. April zunächst als Rundfunkbeitrag und am 17. und 24. Juli in der Zeitschrift *Die literarische Welt*. Statt der großen institutionalisierten Sammlungen und Archive nimmt Benjamin jenen florierenden Markt privater Sammler aus dem 19. Jahrhundert in den Blick, dem er selber noch leidenschaftlich frönt. Seine Überlegungen bettet er in die Szenerie des Auspackens ein, als ein Erzähler auf seine in Kisten eingelagerten Bücher trifft. Benjamin dürften solche Szenen aufgrund seiner verstreut eingelagerten Bestände der eigenen Bibliothek

wohl durchaus vertraut gewesen sein.²⁸⁰ Im Wiedersehen mit den in Schachteln und Kisten verpackten Büchern entsteigt der Situation eine geradezu gespannte Sinnlichkeit:

Ich packe meine Bibliothek aus. Ja. Sie steht also noch nicht auf den Regalen, die leise Langeweile der Ordnung unwittert sie noch nicht. [...] Ich muß Sie bitten, mit mir in die Unordnung aufgebrochener Kisten, in die von Holzstaub erfüllte Luft, auf den von zerrissenen Papieren bedeckten Boden, unter die Stapel eben nach zweijähriger Dunkelheit wieder ans Tageslicht beförderter Bände sich zu versetzen, um von vornherein ein wenig die Stimmung, die ganz und gar nicht elegische, viel eher gespannte zu teilen, die sie in einem echten Sammler erwecken.²⁸¹

Zwischen den »Polen der Unordnung und Ordnung«²⁸² keimen Sammlungsleidenschaft und Ordnungstrieb auf. Im Rückgriff auf den Romancier Anatole France wird dabei festgehalten: »Das einzige exakte Wissen, das es gibt, hat Anatole France gesagt, ›ist das Wissen um das Erscheinungsjahr und das Format der Bücher.« In der Tat, gibt es ein Gegenstück zur Regellosigkeit einer Bibliothek, so ist es die Regelmäßigkeit ihres Verzeichnisses.«²⁸³ Benjamins Szenerie rückt die affektiven Ökonomien und Haltungen des Sammelns ins Zentrum und verfolgt sie von Auktionen und Antiquariaten bis in die verschachtelten Privatbibliotheken, von der Regulierung des Katalogs bis zur Regellosigkeit der sinnlichen Bucherfahrung. Jede noch so filigran verpackte und geordnete Sammlung bis hinab zu jedem einzelnen Buch enthält eine verschachtelte Unordnung für den Sammler. Bei diesem erfahre jedes erworbene Buch eine »Wiedergeburt«²⁸⁴, ein Nachleben.

Man kann in dieser Typisierung des Sammlers mehr erblicken als seine Fetischisierung des Gegenstandes. Denn für Benjamin ist diese Figur des Sammlers im Aussterben begriffen.²⁸⁵ So stellt sich nicht nur für jede Sammlung, sondern auch für den Sammler selbst die Frage nach seinem Nachleben in der Moderne. Dokumentationen und ihre Formate wirken in dieser Gemengelage als Versprechen, an denen sich im 20. Jahrhundert Sammlungs- und Ordnungsleidenschaften wie auch Deutungsansprüche und sinnliche Darstellungswünsche immer wieder von Neuem entzünden. Aby Warburg hat einmal geschrieben, dass »die Form des solide gebundenen Buches [...] etwas hoffnungsvolles [hat] – man meint dadurch Klarheit und Abschluß antici-

280 Ulrich Stadler, Magnus Wieland: *Gesammelte Welten. Von Virtuosen und Zettelpoeten*. Würzburg 2014, S. 166.

281 Walter Benjamin: »Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. IV.1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1991, S. 388–396, hier S. 388.

282 Ebd., S. 389.

283 Ebd., S. 388–389.

284 Ebd., S. 389.

285 Ebd., S. 395.

piren zu können – Symbol der fertigen Gedanken«. ²⁸⁶ Doch jedes noch so abgeschlossene gebundene Buch und jeder scheinbar fertige Gedanke bleibt Arbeitsmaterial für die Zukunft. In jenem Moment des Auspackens durch sammelnde Hände wie auch in der neuen Lektüre durch ein unbekanntes Augenpaar eröffnet sich noch jedem Buch die Möglichkeit eines ebenso ungreifbaren wie unabsehbaren Nachlebens.

286 Aby Warburg: »Symbolismus als Umfangsbestimmung (1896–1901)«. In: Warburg, Aby: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*. Hg. von Martin Treml, Perdita Ladwig, Sigrid Weigel. Frankfurt a. M. 2010, S. 615–629, hier S. 615.

Dank

Das vorliegende Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Doktorarbeit, die im Frühjahr 2022 an der Universität Basel angenommen wurde. Meinen Betreuern Alexander Honold und Hubert Thüring sei für ihre ebenso umsichtige Förderung des Projekts wie auch ihr stetes Vertrauen in meine Arbeit herzlich gedankt. Die Forschungsgruppe «Medien der Genauigkeit» rund um Markus Krajewski, Monika Dommann und Ralph Ubl war über vier Jahre ein bereichernder Begleiter bei der Diskussion neuer Ideen und Überlegungen. Besonders zu danken habe ich in diesem Kontext Aurea Klarskov, Larissa Dätwyler, Lisa Cronjäger, Antonia von Schöning und Mario Wimmer. Von den gemeinsamen Gesprächen und Lektüren trage ich einige der schönsten und lehrreichsten Erfahrungen jener Jahre davon. Oliver Simons, Michael Gamper, Thomas Preston, Niklas Straetker, Xan Holt, Christopher Hofmann, Isabelle Egger, Cosima Mattner, Nate Wagner, Michael Watzka, Peter Kalal und Chloe Vaughn sei herzlich gedankt für einen unvergesslichen Forschungsaufenthalt am Department of Germanic Languages der Columbia University in New York.

Wesentliche Zuwendungen erhielt das Projekt durch den Schweizerischen Nationalfonds. Das Doktoratsprogramm Literaturwissenschaft der Universität Basel hat mit einem Anschubstipendium meiner Forschung die ersten Schritte ermöglicht und der Forschungsfonds der Universität Basel hat die Fertigstellung unterstützt.

Anna-Theresa Kölczer danke ich für die Aufnahme beim Wallstein Verlag und ihre umsichtige Betreuung während der Drucklegung. Claudia Willeke sei für ihr Korrektorat und Susanne Gerhards für die Gestaltung des Umschlags gedankt. Wertvolle Lektüreeindrücke und Hinweise verdanke ich Amos Kuster, Martin Hurni, Robert Pursche und Thomas Traupmann.

Gedankt sei den Archivarinnen und Archivaren der Akademie der Künste in Berlin für ihre stets hilfreiche Betreuung. Brigitte Maria Mayer, Nicole Piscator und Nadja Weiss sei gedankt für die Publikationsgenehmigung von Archivalien, Gunter Rambow für die Zustimmung zum Abdruck seines Plakats.

Ein großer Dank gilt all jenen, die durch gemeinsame Gespräche und Austausch dazu beigetragen haben, dass aus Arbeitsmaterialien von über fünf Jahren schlussendlich ein Buch werden konnte. Besonders zu danken habe ich meiner Familie, die mich stets unterstützt hat. Und vor allem Giulia D'Amico.

Literaturverzeichnis

Siglen

- BFA Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.* Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 30 Bände. Frankfurt a. M. 1988–2000.
- HMW Heiner Müller: *Werke.* Hg. von Frank Hörnigk. 13 Bände. Frankfurt a. M. 1998–2011.
- NB I Peter Weiss: *Notizbücher 1960–1971.* 2 Bände. Frankfurt a. M. 1982.
- NB II Peter Weiss: *Notizbücher 1971–1980.* 2 Bände. Frankfurt a. M. 1981.
- NBKG Peter Weiss: *Die Notizbücher. Kritische Gesamtausgabe.* Hg. von Jürgen Schütte. 2., verb. und erw. Aufl. St. Ingbert 2012.
- PWW Peter Weiss: *Werke in sechs Bänden.* Hg. von Suhrkamp und Gunilla Palmstierna-Weiss. Frankfurt a. M. 1991.
- WADG Heiner Müller: *Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte.* Hg. von Kristin Schulz. Frankfurt a. M. 2014.

Primärliteratur

- Adorno, Theodor W.: »Die Wunde Heine«. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften, Bd. II: Noten zur Literatur.* Hg. von Rolf Tiedemann. 4. Aufl., Frankfurt a. M. 2012, S. 95–100. Alexander-Weigel-Archiv, Akademie der Künste, Berlin.
- Althusser, Louis: »Die Zukunft hat Zeit«. In: Althusser, Louis: *Die Zukunft hat Zeit. Die Tatsachen.* Hg. von Olivier Corpet und Yann Moulier-Boutang. Übers. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a. M. 1993, S. 19–326.
- Alvarez, Alfred: »Peter Weiss im Gespräch mit Alvarez«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch.* Frankfurt a. M. 1986, S. 50–60.
- Andler, Charles, Henri Moncel: *Goethe 1749–1832. Exposition organisée pour commémorer le centenaire de la mort de Goethe.* Paris 1932.
- [Anonym]: »Editorial«. In: *Ost-Probleme* 1 (1954), H. 4, S. 78.
- [Anonym]: »Feuilleton gegen Bürokratie«. In: *Ost-Probleme* 6 (1954), H. 4, S. 165–175.
- Arvatov, Boris: »Der Futurismus als soziales Phänomen«. In: Arvatov, Boris: *Kunst und Produktion.* Hg. von Hans Günther, Karla Hielscher. München 1972, S. 97–103.
- : »Die Kunst im System proletarischer Kultur«. In: Arvatov, Boris: *Kunst und Produktion.* Hg. von Hans Günther, Karla Hielscher. München 1972, S. 11–36.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe 1925–1930, Bd. III.* Hg. von Christoph Gödde, Henri Lonitz. Frankfurt a. M. 1997.

- : *Gesammelte Briefe 1935–1937, Bd. V*. Hg. von Christoph Gösde, Henri Lonitz. Frankfurt a. M. 1999.
- : *Gesammelte Schriften, Bd. V: Das Passagen-Werk*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1982.
- : »Der Autor als Produzent«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 683–701.
- : »Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I.2: Abhandlungen*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 509–690.
- : »Denkbilder«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. IV.1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1991, S. 305–438.
- : »Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 465–505.
- : »Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen. Auswahl und Einleitungen von Detlef Holz«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. IV.1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1991, S. 149–233.
- : »Aus dem Brecht-Kommentar«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 506–510.
- : »Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 519–531.
- : »Was ist das epische Theater?« In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 532–539.
- : »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 438–465.
- : »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. II.1: Abhandlungen*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 295–310.
- : »Über den Begriff der Geschichte«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I.2: Abhandlungen*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 691–704.
- : »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 409–438.
- : »Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. IV.1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1991, S. 388–396.
- Berlau, Ruth: »Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate«. Hg. von Hans Bunge. Darmstadt 1985.

- Berliner Ensemble GmbH (Hg.): *Programmheft Berliner Ensemble 1995/96: Germania 3. Gespenster am Toten Mann*. Berlin 1996.
- (Hg.): *Heiner Müller: Germania 3. Gespenster am Toten Mann. Material*. Berlin 1996. Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der Künste, Berlin.
- Brecht, Bertolt: *Die Gewehre der Frau Carrar. Text, Aufführung, Anmerkungen von Ruth Berlau*. Dresden 1952.
- : »Über die Arbeit am Berliner Ensemble. Bertolt Brecht, Claus Küchenmeister, Prof. Dr. Bruno Markwart und Studenten der Universität Greifswald. Berlin 1954«. In: Werner Hecht (Hg.): *Brecht im Gespräch. Diskussionen, Dialoge, Interviews*. Frankfurt a. M. 1975, S. 119–132.
- : *Kriegsfiabel*. Frankfurt a. M. 1978.
- : *Brecht probt Galilei 1955/56*. Hg. von Stephan Suschke. Berlin 2020.
- Brecht, Bertolt, Caspar Neher (Hg.): *Antigonemodell 1948*. Redigiert von Ruth Berlau. Berlin 1949.
- Brecht, Bertolt, Caspar Neher: *Antigonemodell 1948*. Hg. von Ruth Berlau. Berlin 1955.
- Briet, Suzanne: *Qu' est-ce que la documentation*. Paris 1951.
- : »Introduction Générale«. In: Bibliothèque Nationale de France (Hg.): *Arthur Rimbaud. Exposition organisée par le centième anniversaire de sa naissance*. Paris 1954, S. IX–XII.
- Büchner, Georg: »Dantons Tod«. In: Büchner, Georg: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Ariane Martin. Stuttgart 2012, S. 61–152.
- : »Woyzeck«. In: Büchner, Georg: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Ariane Martin. Stuttgart 2012, S. 225–275.
- Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Couragemodell 1949*. Berlin 1958.
- : *Aufbau einer Rolle*. Berlin 1962.
- Dilthey, Wilhelm: »Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik (1887)«. In: Dilthey, Wilhelm: *Gesammelte Schriften, Bd. VI: Die Geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Zweite Hälfte: Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik*. Hg. von Georg Misch. 4. unveränderte Aufl., Stuttgart/Göttingen 1958, S. 103–241.
- : »Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie [1889]«. In: Dilthey, Wilhelm: *Gesammelte Schriften, Bd. IV: Die Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Geschichte des deutschen Idealismus*. Hg. von Hermann Nohl. 3., unveränderte Aufl., Stuttgart/Göttingen 1959, S. 555–575.
- : *Gesammelte Schriften, Bd. VII: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Hg. von Bernhard Groethuysen. 4. Aufl., Stuttgart 1965.
- : »Archive für Literatur (1889)«. In: Dilthey, Wilhelm: *Gesammelte Schriften, Bd. XV: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Portraits und biographische Skizzen, Quellenstudien und Literaturberichte zur Theologie und Philosophie im 19. Jahrhundert*. Hg. von Ulrich Herrmann. Göttingen 1970, S. 1–16.
- Döblin, Alfred: »An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm«. In: Döblin, Alfred: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg im Breisgau 1989, S. 119–123.
- : »Der Bau des epischen Werks«. In: Döblin, Alfred: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg im Breisgau 1989, S. 215–244.

- : »Ausflug nach Mexiko«. In: Döblin, Alfred: *Ausgewählte Werke in Einzelbänden: Kleine Schriften III*. Hg. von Anthony W. Riley. Zürich/Düsseldorf 1999, S. 42–44.
- Einstein, Carl: *Die Fabrikation der Fiktionen. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Sibylle Penkert. Reinbek bei Hamburg 1973.
- Eisler, Hanns: »Aufbau einer Rolle. Buschs Galilei«. In: Deutsche Akademie der Künste (Hg.): *Aufbau einer Rolle*. Mappe: Buschs Galilei. Berlin 1962, S. 1–38.
- Erwin-Piscator-Center, Akademie der Künste, Berlin.
- Gerlach, Rainer; Schutte, Jürgen (Hg.): *Diesseits und jenseits der Grenze. Peter Weiss – Manfred Haiduk, der Briefwechsel 1965–1982*. St. Ingbert 2010.
- Goethe, Johann Wolfgang: »Archiv des Dichters und Schriftstellers«. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 21: Ästhetische Schriften 1821–1824. Über Kunst und Altertum III–IV*. Hg. von Stefan Greif, Andrea Ruhlig. Frankfurt a. M. 1998, S. 396–398.
- Göpel, Erhard: »Goethe-Ehrung in Paris. Die Ausstellung in der Bibliothèque nationale«. In: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 32 (1933), H. 1, S. 34–36.
- Håstad, Disa: »Hölderlin beginnt mit Marats Tod. Gespräch mit Peter Weiss«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M. 1986, S. 192–201.
- Heiner-Müller-Archiv, Akademie der Künste, Berlin.
- Hesse, Hermann, Peter Weiss: »Verehrter grosser Zauberer«. *Hermann Hesse – Peter Weiss. Briefwechsel 1937–1962*. Hg. von Beat Mazenauer, Volker Michels. Frankfurt a. M. 2009.
- Hölderlin, Friedrich: »Anmerkungen zur Antigonä«. In: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 2: Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen*. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1994, S. 913–921.
- : »Anmerkungen zum Oedipus«. In: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 2: Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen*. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1994, S. 849–857.
- : »Antigonä«. In: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 2: Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen*. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1994, S. 859–912.
- Jung, Franz: »Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht! Ein Taschenbuch für Jedermann. Die Technik des Glücks II. Teil«. In: Jung, Franz: *Werke 6: Die Technik des Glücks. Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht!* Hg. von Lutz Schulenburg. Hamburg 1987, S. 85–168.
- Jünger, Ernst: »Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt«. In: Jünger, Ernst: *Sämtliche Werke, Zweite Abteilung, Bd. 8: Essays II. Der Arbeiter*. Stuttgart 1981, S. 9–317.
- Kafka, Franz: *Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus dem Nachlaß. In der Fassung der Handschrift*. Frankfurt a. M. 2008.
- Kluge, Alexander: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin zur realistischen Methode*. Frankfurt a. M. 1975.
- : »Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit«. In: Günter Gaus u. a. (Hg.): *Industrialisierung des Bewusstseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den »neuen« Medien*. München 1985, S. 51–129.

- : »Postheroisches Management. Dirk Baecker im Gespräch mit Alexander Kluge«. In: Christian Schulte, Winfried Siebers (Hg.): *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Frankfurt a. M. 2002, S. 221–231.
- Kluge, Alexander, Oskar Negt: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1973.
- Kracauer, Siegfried: *Werke, Bd. 3: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hg. von Inka Mülder-Bach. Frankfurt a. M. 2005.
- : »Instruktionsstunde in Literatur. Zu einem Vortrag des Russen Tretjakow«. In: Kracauer, Siegfried: *Werke, Bd. 5.3: Essays, Feuilletons, Rezensionen 1928–1931*. Hg. von Inka Mülder-Bach. Berlin 2011, S. 308–311.
- Lenin, Wladim Iljitsch: *Was tun? Brennende Fragen unserer Bewegung*. Leipzig 1973.
- Lindner, Burkhardt: »Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe. Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner. Mai 1981«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M. 1986, S. 263–289.
- Mann, Thomas: »On Myself«. In: Mann, Thomas: *Gesammelte Werke, Bd. XIII: Nachträge*. Frankfurt a. M. 1975, S. 127–169.
- : *Tagebücher 1944–I. 4. 1946*. Hg. von Inge Jens. Frankfurt a. M. 1986.
- : *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Hg. von Ruprecht Wimmer. Frankfurt a. M. 2007.
- : *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 19.2: Essays VI. 1945–1950*. Hg. von Herbert Lehnert. Frankfurt a. M. Verlag 2009.
- : »Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans«. In: Mann, Thomas: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 19.1: Essays VI. 1945–1950*. Hg. von Herbert Lehnert. Frankfurt a. M. Verlag 2009, S. 409–581.
- : »Zur Urheberschaft der Zwölftontechnik im »Doktor Faustus««. In: Mann, Thomas: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 19.1: Essays VI. 1945–1950*. Hg. von Herbert Lehnert. Frankfurt a. M. Verlag 2009, S. 382.
- Mannheim, Karl: »Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation«. In: Mannheim, Karl: *Schriften zur Wirtschafts- und Kultursoziologie*. Hg. von Amalia Barboza, Klaus Lichtblau. Wiesbaden 2009, S. 31–80.
- Marx, Karl: »Lohnarbeit und Kapital«. In: Marx, Karl, Friedrich Engels: *Werke, Bd. 6*. Hg. von Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin 1961, S. 397–424.
- Marx, Karl, Friedrich Engels: »Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten«. In: Marx, Karl, Friedrich Engels: *Werke, Bd. 3*. Hg. von Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin 1978, S. 9–530.
- Meisner, Heinrich Otto: »Archive, Bibliotheken, Literaturarchive«. In: *Archivalische Zeitschrift* 50/51 (1955), S. 167–183.
- Michaelis, Rolf: »Es ist eine Wunschbiographie«. Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M. 1986, S. 216–223.

- Müller, Heiner: »*Ich bin ein Neger*«. *Diskussion mit Heiner Müller*. Zeichnungen von Eva-Maria Viebeg. Hg. von Jürgen Häusser, Jürgen Schneider. Darmstadt 1986.
- : »Track 35: Die Wunde Woyzeck. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises«. In: Kristin Schulz (Hg.): *Müller MP3. Heiner Müller Tondokumente 1972–1995*. Berlin 2011.
- : »Track 98: ›Trockenwohner der Ewigkeit‹. Heiner Müller liest Walter Benjamin«. In: Kristin Schulz (Hg.): *Müller MP3. Heiner Müller Tondokumente 1972–1995*. Berlin 2011.
- Musil, Robert: »Nachlaß zu Lebzeiten«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 471–562.
- : »Fallengelassenes Vorwort zu: Nachlaß zu Lebzeiten – Selbstkritik u – biogr. [1935]«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 959–974.
- : »Archivar [1922/23?]«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 785–787.
- : »Vorstufen zum Nachlaß zu Lebzeiten 1921–1931«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 563–622.
- : »Die Verwirrungen des Zöglings Törleß [1906]«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 7–140.
- : »Bücher und Literatur [15., 22., 29. Oktober 1926]«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 1160–1170.
- : »Komödie«. Theaterausstellung der Wiener Nationalbibliothek [10. Juni 1922]«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 1588–1589.
- : »Interview mit Alfred Polgar [5. März 1926]«. In: Musil, Robert: *Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 1154–1160.
- : *Tagebücher*. Hg. von Adolf Frisé. Neu durchgesehene und ergänzte Aufl., Hamburg 1983.
- : *Der Mann ohne Eigenschaften I. Erstes und Zweites Buch*. Hg. von Adolf Frisé. 12. Aufl., Hamburg 2002.
- Meyer, Grischa, Stephan Suschke, Alexander Weigel (Hg.): *Der Lohndrucker. Programmheft*. Berlin 1988.
- Nietzsche, Friedrich: »Unzeitgemäße Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben«. In: Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe, Bd. 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*. Hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari. München 2012, S. 243–334.
- : *Kritische Studienausgabe, Bd. 2: Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari. München 2019.
- Otlet, Paul: »La Documentation«. In: *L'organisation systématique de la documentation* 82 (1907), S. 7–15.

- : *Traité de documentation. Le livre sur le livre*. Bruxelles 1934.
- : *Monde. Essai d'universalisme*. Bruxelles 1935.
- : »Die Dokumentation«. In: Peter R. Frank (Hg.): *Von der systematischen Bibliographie zur Dokumentation*. Darmstadt 1978, S. 353–362.
- Otlet, Paul, Henri La Fontaine: »Répertoire Bibliographique Universel«. In: *Institut International de Bibliographie* 1 (1895), S. 15–38.
- : »Die Schaffung einer Universalbibliographie [Institut International de Bibliographie. Bulletin, No. 1 (Bruxelles 1895), S. 15–38. Übersetzt von Sigrid Richte]«. In: Peter R. Frank (Hg.): *Von der systematischen Bibliographie zur Dokumentation*. Darmstadt 1978, S. 143–169. Peter-Weiss-Archiv, Akademie der Künste, Berlin.
- Piscator, Erwin: *Das politische Theater. Faksimiledruck der Erstaussgabe 1929. Schriften* 1. Hg. von Ludwig Hoffmann. Berlin 1968.
- : »Piscator über Regie«. In: Piscator, Erwin: *Aufsätze, Reden, Gespräche. Schriften* 2. Hg. von Ludwig Hoffmann. Berlin 1968, S. 14–16.
- : »Das ABC des Theaters. Ein Rundfunkgespräch zwischen Herbert Ihering und Erwin Piscator«. In: Piscator, Erwin: *Aufsätze, Reden, Gespräche. Schriften* 2. Hg. von Ludwig Hoffmann. Berlin 1968, S. 61–69.
- : »Tonfilm Freund und Feind«. In: Piscator, Erwin: *Aufsätze, Reden, Gespräche. Schriften* 2. Hg. von Ludwig Hoffmann. Berlin 1968, S. 70–72.
- : »Über Politik, Kunst und Theater«. In: Piscator, Erwin: *Zeittheater. »Das politische Theater« und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. Hg. von Manfred Brauneck, Peter Stertz. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 401–407.
- Prinzhorn, Fritz: »Das Problem der Dokumentation und die Zusammenarbeit der Fachbibliographien«. In: *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 52 (1935), H. 1/2, S. 525–533.
- Rodtschenko, Alexander: »Gegen das synthetische Porträt – für die Momentaufnahme (1928)«. In: Rodtschenko, Alexander: *Schwarz und Weiss. Schriften zur Photographie*. Hg. von Schamma Schahadat, Bernd Stiegler. München 2011, S. 269–272.
- Roloff, Michael: »Ein Interview mit Peter Weiss«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M. 1986, S. 31–43.
- Ruth, Arne: »Für den arbeitenden Menschen kann nichts zu schwer sein.« Interview mit Peter Weiss«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M. 1986, S. 231–238.
- Schlemmer, Oskar, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár: *Die Bühne im Bauhaus*. Mit einem Nachwort von Walter Gropius. Berlin 2003.
- Schlewitt, Carena (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation* 2. Berlin 1988.
- Schürmeyer, Walter: »Aufgaben und Methoden der Dokumentation«. In: *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 52 (1935), S. 533–543.
- Stér, Dieter: »Gespräch mit Peter Weiss, Frühjahr 1964«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M. 1986, S. 44–49.
- Tretjakow, Sergej: *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*. Berlin 1931.
- : »[Autobiographie]«. In: Fritz Mierau (Hg.): *Lyrik, Dramatik, Prosa*. Leipzig 1972, S. 16–20
- : »Fortsetzung folgt«. In: Tretjakow, Sergej: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Hg. von Heiner Boehncke. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 74–79.

- : »Literarische Vielfelderwirtschaft«. In: Tretjakow, Sergej: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Hg. von Heiner Boehncke. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 80.
- : »Der neue Lev Tolstoj«. In: Tretjakow, Sergej: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Hg. von Heiner Boehncke. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 94–98.
- : »Das Wort ist zur Tat geworden«. In: Tretjakow, Sergej: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Hg. von Heiner Boehncke. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 99–102.
- : »Die Biographie des Dings«. In: Tretjakow, Sergej: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Hg. von Heiner Boehncke. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 81–85.
- : »Die Tasche«. In: Tretjakow, Sergej: *Lyrik, Dramatik, Prosa*. Hg. von Fritz Mierau. Leipzig 1972, S. 260–271.
- : »Schriftsteller, in die Kolchosa!«. In: Tretjakow, Sergej: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Hg. von Heiner Boehncke. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 103–110.
- : »Von der Fotoserie zur langfristigen Fotobeobachtung (1931)«. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie II. 1912–1945*. München 1979, S. 215–218.
- : »Für eine funktionale Einstellung zur Fotografie (1928)«. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie II. 1912–1945*. München 1979, S. 91–93.
- : »Sechs Pleiten. Erwin Piscator«. In: Tretjakow, Sergej: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*. Hg. von Fritz Mierau. Berlin(-Ost)/Weimar 1985, S. 186–218.
- : »Das Produktionsszenarium«. In: Tretjakow, Sergej: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*. Hg. von Fritz Mierau. Berlin(-Ost)/Weimar 1985, S. 107–114.
- : »Wortkonstrukteur«. In: Tretjakow, Sergej: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*. Hg. von Fritz Mierau. Berlin(-Ost)/Weimar 1985, S. 87.
- : »Woher und wohin? Perspektiven des Futurismus«. In: Tretjakow, Sergej: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*. Hg. von Fritz Mierau. Berlin(-Ost)/Weimar 1985, S. 38–53.
- : »Rede in Moskau 1934«. In: Tretjakow, Sergej: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*. Hg. von Fritz Mierau. Berlin(-Ost)/Weimar 1985, S. 115–120.
- : »Bert Brecht«. In: Tretjakow, Sergej: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*. Hg. von Fritz Mierau. Berlin(-Ost)/Weimar 1985, S. 153–185.
- Trotzki, Leo: »Die Zeitung und ihre Leser«. In: Trotzki, Leo: *Fragen des Alltagslebens*. Essen 2001, S. 5–14.
- Tynjanov, Jurij: »Das literarische Faktum«. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus*. München 1971, S. 392–430.
- Valéry, Paul: *Cahier B 1910*. Paris 1924.
- : »L'œuvre écrite de Léonard de Vinci«. In: Valéry, Paul: *Vues*. Paris 1948, S. 227–231.
- : *Lettres à quelques-uns*. 9. éd., Paris 1952.
- : *Briefe*. Übers. von Wolfgang A. Peters. Wiesbaden 1954.
- : »Discours en l'honneur de Goethe«. In: Valéry, Paul: *Œuvres I*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1957, S. 531–553.
- : »Première leçon du cours de poétique«. In: Valéry, Paul: *Œuvres I*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1957, S. 1340–1358.
- : »Présentation du »musée de la littérature««. In: Valéry, Paul: *Œuvres II*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1960, S. 1145–1149.

- : »Introduction à la méthode de Léonard de Vinci«. In: Valéry, Paul: *Œuvres II*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1960, S. 1153–1198.
- : »Cahier B 1910«. In: Valéry, Paul: *Œuvres II*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1960, S. 571–593.
- : »Les deux vertus d'un livre«. In: Valéry, Paul: *Œuvres II*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1960, S. 1246–1250.
- : »Livres«. In: Valéry, Paul: *Œuvres II*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1960, S. 1251–1252.
- : »Le problème des musées«. In: Valéry, Paul: *Œuvres II*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1960, S. 1290–1293.
- : »Littérature«. In: Valéry, Paul: *Œuvres II*. Hg. von Jean Hytier. Paris 1960, S. 546–570.
- : *Cahiers I*. Hg. von Judith Robinson. Paris 1973.
- : *Cahiers 2*. Hg. von Judith Robinson. Paris 1974.
- : *Cahiers/Hefte I*. Hg. von Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt. Übers. von Markus Jakob u. a. Frankfurt a. M. 1987.
- : *Cahiers/Hefte 2*. Hg. von Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt. Übers. von Max Looser u. a. Frankfurt a. M. 1988.
- : »Rede zu Ehren Goethes«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 3: Zur Literatur*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1989, S. 121–139.
- : *Cahiers/Hefte 3*. Hg. von Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1989.
- : »Cahier/Heft B 1910«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 5: Zur Theorie der Dichtkunst und vermischte Gedanken*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1991, S. 179–202.
- : »Antrittsvorlesung über Poetik am Collège de France«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 5: Zur Theorie der Dichtkunst und vermischte Gedanken*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1991, S. 118–140.
- : »Literatur«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 5: Zur Theorie der Dichtkunst und vermischte Gedanken*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1991, S. 278–294.
- : *Cahiers/Hefte 6*. Hg. von Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1993.
- : »Vorstellung eines ›Museums der Literatur«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 6: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 458–463.
- : »Einführung in die Methode des Leonardo Da Vinci«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 6: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 7–61.
- : »Die beiden Tugenden des Buches«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 6: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 467–471.
- : »Bücher«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 6: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 464–466.
- : »Das Problem der Museen«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 6: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 445–449.
- : »Das Schriftwerk von Leonardo da Vinci«. In: Valéry, Paul: *Werke, Bd. 6: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 143–146.

- Vege sack, Thomas von: »Kann man in zwei Sprachen schreiben? Interview mit Peter Weiss [8. September 1963]«. In: Rainer Gerlach, Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M. 1986, S. 27–30.
- Vinke, Hermann (Hg.): *Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation*. Hamburg 1993.
- Warburg, Aby: »Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum«. In: Warburg, Aby: *Gesammelte Schriften. Erste Abteilung, Bd. I.1: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Reprint der von Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougemont edierten Ausgabe von 1932. Neu herausgegeben von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin 1998, S. 89–126.
- : »Symbolismus als Umfangsbestimmung (1896–1901)«. In: Warburg, Aby: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*. Hg. von Martin Tremel, Perdita Ladwig, Sigrid Weigel. Frankfurt a. M. 2010, S. 615–629.
- : »Vom Arsenal zum Laboratorium (1927)«. In: Warburg, Aby: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*. Hg. von Martin Tremel, Perdita Ladwig, Sigrid Weigel. Frankfurt a. M. 2010, S. 683–694.
- Weber, Max: *Gesamtausgabe II/22-4: Wirtschaft und Gesellschaft. Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte. Nachlaß*. Hg. von Edith Hanke. Tübingen 2005.
- Weigel, Alexander, Grischa Meyer (Hg.): *Der Lohndrucker. Dokumentation 1: Spuren. Texte, Bilder, Dokumente zu »Der Lohndrucker« von Heiner Müller*. Berlin 1988.
- Weigel, Helene, Berliner Ensemble (Hg.): *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. 3., durchges. und erw. Aufl., Berlin 1967.
- Weiss, Peter: »Der große Traum des Briefträgers Cheval«. In: Weiss, Peter: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 36–50.
- : »Avantgarde Film«. In: Weiss, Peter: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 7–35.
- : »Aus dem Pariser Journal«. In: Weiss, Peter: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 83–112.
- : »Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia«. In: Weiss, Peter: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 125–141.
- : »Gespräch über Dante«. In: Weiss, Peter: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 142–170.
- : »Notizen zum dokumentarischen Theater«. In: Weiss, Peter: *Rapporte II*. Frankfurt a. M. 1971, S. 91–104.
- : »10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt«. In: Weiss, Peter: *Rapporte II*. Frankfurt a. M. 1971, S. 14–23.
- : *Abschied von den Eltern*. Leipzig 1980.
- : *Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk, 1938–1980*. Hg. von Beat Mazenauer. Leipzig 1992.
- : *Die Situation*. Übers. von Wiebke Ankersen. Frankfurt a. M. 2000.
- : *Inferno. Stück und Materialien*. Hg. von Christoph Weiß. Frankfurt a. M. 2003.
- : *Das Kopenhagener Journal. Kritische Ausgabe*. Hg. von Rainer Gerlach, Jürgen Schutte. Göttingen 2006.
- White, James F.: »The Thomas Mann Exhibit at Yale, 1950«. In: *The German Quarterly* 25 (1952), H. 2, S. 72–75.

- Wolf, Christa: »Auf mir bestehen. Gespräch mit Günter Gaus«. In: Wolf, Christa: *Werke, Bd. 12: Essays/Gespräche/Reden/Briefe 1987–2000*. Hg. von Sonja Hilzinger. München 2001, S. 442–470.
- Zevros, Christian: »Histoire d'un tableau«. In: *Cahiers d'Art*, 4/5 (1937) S. 105–111.
- Zweig, Stefan: »Die Welt der Autographen«. In: Oliver Matuschek (Hg.): *Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig*. Wien 2005, S. 103–107.

Sekundärliteratur

- Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. (Ausgabe letzter Hand)*. Bd. 2. Leipzig 1796.
- Amlinger, Carolin: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin 2021.
- Andriopoulos, Stefan: »Okkulte und technische Television«. In: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.): *1929 – Beiträge zur Archäologie der Medien*. Frankfurt a. M. 2002, S. 31–53.
- Ankersen, Wiebke Annik: »Ein Querschnitt durch unsere Lage«. *Die Situation und die schwedische Prosa von Peter Weiss*. St. Ingbert 2000.
- Arjomand, Minou: »Performing Catastrophe: Erwin Piscator's Documentary Theatre«. In: *Modern Drama* 59 (2016), H. 1, S. 49–74.
- Arnold, Heinz Ludwig, Stephan Reinhardt (Hg.): *Dokumentarliteratur*. München 1973.
- Assmann, Aleida: »Der Eigen-Kommentar als Mittel literarischer Traditionsstiftung. Zu Edmund Spensers ›The Shepheardes Calender«. In: Jan Assmann, Burkhard Gladigow (Hg.): *Text und Kommentar*. München 1995, S. 355–373.
- : *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999.
- : »Sammeln, Sammlungen, Sammler«. In: Kay Junge, Daniel Suber, Gerold Gerber (Hg.): *Erleben, Erleiden, Erfahren. Die Konstitution sozialen Sinns jenseits instrumenteller Vernunft*. Bielefeld 2008, S. 345–353.
- Augst, Therese: *Tragic effects. Ethics and Tragedy in the age of Translation*. Columbus 2012.
- Bachelard, Gaston: *Psychoanalyse des Feuers*. Übers. von Simon Werle. München 1985.
- : *Der neue wissenschaftliche Geist*. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a. M. 1988.
- Baecker, Dirk: *Postheroisches Management. Ein Vademecum*. Berlin 1994.
- : »Formate der Kulturpolitik«. In: Dirk Baecker: *Wozu Theater?* Berlin 2013, S. 137–163.
- : »Von der Einheit der Institution zur Differenz der Formate«. In: Dirk Baecker: *Wozu Theater?* Berlin 2013, S. 115–129.
- Baldo, Dieter: *Bertolt Brechts »Antigonemodell 1948«. Theaterarbeit nach dem Faschismus*. Köln 1987.
- Balint, Iuditha: *Erzählte Entgrenzungen. Narrationen von Arbeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Paderborn 2017.
- (Hg.): *Opus und labor. Arbeit in autobiographischen und biographischen Erzählungen*. Essen 2018.

- Balk, Claudia: *Theaterfotografie. Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums*. München 1989.
- Balke, Friedrich: *Figuren der Souveränität*. Paderborn 2009.
- Balke, Friedrich, Oliver Fahle, Annette Urban (Hg.): *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*. Bielefeld 2020.
- : »Einleitung«. In: Friedrich Balke, Oliver Fahle, Annette Urban (Hg.): *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*. Bielefeld 2020, S. 7–20.
- Balke, Friedrich, Bernhard Siegert, Joseph Vogl: »Editorial«. In: Friedrich Balke, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Modelle und Modellierung*. Paderborn 2014, S. 5–10.
- Balme, Christopher, Nicole Leonhardt: »Fotografie und Theater im 19. Jahrhundert«. In: Charles Grivel, André Gunthert, Bernd Stiegler (Hg.): *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816–1914)*. Paderborn 2003, S. 102–121.
- Banki, Luisa: »Widerständige Schatten. Körperlichkeit in Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers*«. In: Sarah Mohi-von Känel, Christoph Steier (Hg.): *Nachkriegskörper. Prekäre Korporealitäten in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2013, S. 189–200.
- Barck, Karlheinz: »Leonardo-Effekte. Perspektiven aus der Differenzierung von Natur- und Geisteswissenschaften«. In: *Weimarer Beiträge* 59 (2013), H. 2, S. 167–189.
- Barner, Wilfried: »›Durchrationalisierung‹ des Mythos? Zu Bertolt Brechts ›Antigonemodell 1948«. In: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag*. Frankfurt a. M. 1987, S. 191–210.
- Barnett, David: *Brecht in Practice. Theatre, Theory and Performance*. London 2015.
- : *A History of the Berliner Ensemble*. Cambridge 2015.
- : »The Rise and Fall of Modelbooks, Notate and the Brechtian Method: Documentation and the Berliner Ensemble's Changing Roles as a Theatre Company«. In: *Theatre Research International* 41 (2016), H. 2, S. 106–121.
- Barthes, Roland: »Sieben Modellphotos von ›Mutter Courage«. In: Barthes, Roland: *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater*. Hg. von Jean-Loup Rivière. Übers. von Dieter Hornig. Berlin 2001, S. 203–224.
- : »Kommentar (Vorwort zu Brechts ›Mutter Courage und ihre Kinder‹ mit Photographien von Pic)«. In: Barthes, Roland: *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater*. Hg. von Jean-Loup Rivière. Übers. von Dieter Hornig. Berlin 2001, S. 228–252.
- : »Die blinde Mutter Courage«. In: Barthes, Roland: *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater*. Hg. von Jean-Loup Rivière. Übers. von Dieter Hornig. Berlin 2001, S. 304–307.
- : *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*. Hg. von Éric Marty, Nathalie Léger. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt a. M. 2008.
- : »Bewunderndes Staunen«. In: Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Übers. von Dieter Hornig. 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2012, S. 183–184.
- Barton, Brian: *Das Dokumentartheater*. Stuttgart 1987.
- Bathrick, David: *The Powers of Speech. The Politics of Culture in the GDR*. Lincoln 1995.

- Baumann, Mario: »Phidias«. In: Peter von Möllendorff, Annette Simonis, Linda Simonis (Hg.): *Der Neue Pauly. Supplemente, Bd. 8: Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik*. Stuttgart/Weimar 2013, S. 751–758.
- Baur, Detlev: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen 1999.
- Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit, Bd. 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933)*. Köln 2000.
- : »Die literarische Moderne der zwanziger Jahre. Theorie und Ästhetik der Neuen Sachlichkeit«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 27 (2002), H. 1, S. 73–95.
- Bedenig, Katrin: »Nachlass und Archive«. In: Friedhelm Marx, Andreas Blödorn (Hg.): *Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2015, S. 373–376.
- Beise, Arnd: *Peter Weiss*. Stuttgart 2002.
- : »Die fremde Stadt. Neoromantische Stadtflucht und surrealistische Rückeroberung des Stadtraums bei Peter Weiss«. In: Michael Hofmann, Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 14. St. Ingbert 2005, S. 47–68.
- : »Ich, die Dritte Welt, oder: Heiner Müllers apokalyptische Utopie in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren«. In: Michael Hofmann (Hg.): *Unbegrenzt. Literatur und interkulturelle Erfahrung*. Frankfurt a. M. 2013, S. 187–204.
- Benn, Gottfried: »Die neue literarische Saison«. In: Benn, Gottfried: *Gesammelte Werke, Bd. 3: Essays und Reden. In der Fassung der Erstdrucke*. Hg. von Bruno Hillebrand. Frankfurt a. M. 1989, S. 439–448.
- Benne, Christian: *Die Erfindung des Manuskripts. Zu Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin 2015.
- Bergh, Magnus: »Peter Weiss, der Sammler«. In: Yannick Müllender, Jürgen Schutte, Ulrike Weymann (Hg.): *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*. Frankfurt a. M./Berlin/Bern 2007, S. 93–104.
- Berghahn, Klaus L.: »Operative Ästhetik. Zur Theorie der dokumentarischen Literatur«. In: Paul Michael Lützel, Egon Schwarz (Hg.): *Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965*. Königstein i. Ts. 1980, S. 270–281.
- Bicarri, Gaetano: »Heiner Müllers Fernsehinterviews. Performance – Oralität – Autobiographie«. In: Theo Girshausen, Günther Heeg (Hg.): *Theatrorgraphie. Heiner Müllers Theater der Schrift*. Berlin 2009, S. 215–226.
- Birnstiel, Klaus: »Interview, Präsenz, Paratext. Versuch einer vorläufigen Feldbestimmung«. In: Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser (Hg.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Paderborn 2014, S. 63–80.
- Blamberger, Günter: *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*. Stuttgart 1991.
- Blehschmid, Hansgeorg: *Thomas Mann und das Recht*. München 2004.
- Blumenberg, Hans: *Quellen, Ströme, Eisberge*. Hg. von Dorit Krusche, Ulrich von Bülow. Berlin 2012.
- : »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«. In: Galileo Galilei: *Nachricht von neuen Sternen*. Hg. von Hans Blumenberg. 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2014, S. 7–75.

- Bock, Stephan: »Die Tage des Büsching. Brechts *Garbe* – ein deutsches Lehrstück«. In: Ulrich Profitlich (Hg.): *Dramatik der DDR*. Frankfurt a. M. 1987, S. 19–77.
- Boes, Tobias: *Thomas Mann's War. Literature, Politics, and the World Republic of Letters*. Ithaca 2019.
- Bogdal, Klaus-Michael: »*Schaurige Bilder*«. *Der Arbeiter im Blick des Bürgers am Beispiel des Naturalismus*. Frankfurt a. M. 1978.
- : *Zwischen Alltag und Utopie. Arbeiterliteratur als Diskurs des 19. Jahrhunderts*. Opladen 1991.
- Böhme, Hartmut: »Götter, Gräber und Menschen in der ›Antigone‹ des Sophokles«. In: Gisela Greve (Hg.): *Sophokles*. Tübingen 2002, S. 93–124.
- Böhmer, Sebastian: »Die Magie der Handschrift. Warum Goethe Autographe sammelte«. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* (2011), H. 5, S. 97–110.
- Bosse, Heinrich: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Paderborn u. a. 1981.
- Bourdieu, Pierre: *Über das Fernsehen*. Übers. von Achim Russer. Frankfurt a. M. 1998.
- : *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. von Bernd Schwibs, Achim Russer. Frankfurt a. M. 1999.
- Braun, Karl: »Jugendbewegung, Sexualaufklärung, Sozialhygiene. Das Beispiel Max Hodann (1894–1946)«. In: Karl Braun, Felix Linzner, John Khairi-Taraki (Hg.): *Avantgarden der Biopolitik. Jugendbewegung, Lebensreform und Strategien biologischer »Aufrüstung«*. Göttingen 2017, S. 33–60.
- Braun, Matthias: *Drama um eine Komödie. Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande« im Oktober 1961*. Berlin 1995.
- : *Kulturinsel und Machtinstrument. Die Akademie der Künste, die Partei und die Staatssicherheit*. Göttingen 2007.
- Bredella, Nathalie: »Modell«. In: Barbara Wittmann (Hg.): *Werkzeuge des Entwerfens*. Zürich 2018, S. 107–122.
- Bremer, Kai: »Müllers Intentionen. Textuelle und theatrale Archäologie am Beispiel von *Der Lohndrucker*«. In: Theo Girshausen, Günther Heeg (Hg.): *Theatralographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*. Berlin 2009, S. 35–48.
- Brendecke, Arndt: »Papierfluten. Anwachsene Schriftlichkeit als Pluralisierungsfaktor in der Frühen Neuzeit«. In: *Mitteilungen des Sonderforschungsbereichs 573 »Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit«* 1 (2006), S. 21–30.
- Bröckling, Ulrich, Eva Horn (Hg.): *Anthropologie der Arbeit*. Tübingen 2002.
- Brunold, Martin: »Das Astrolabium«. In: *Cartographica Helvetica. Fachzeitschrift für Kartengeschichte* 23–24 (2001), H. 23, S. 19–25.
- Buchloh, Benjamin H. D.: »From Faktura to Factography«. In: *October* 30 (1984), S. 83–119.
- Buckland, Michael: »What is a ›digital document?« In: *Document Numérique* 2 (1998), H. 2, S. 221–230.
- Buczek, Slawomir: »IM-Vorlaufakte«. In: Roland Lucht (Hg.): *Das Archiv der Stasi. Begriffe*. Göttingen 2015, S. 127–128.
- : »Operativplan«. In: Roland Lucht (Hg.): *Das Archiv der Stasi. Begriffe*. Göttingen 2015, S. 166–167.

- Bülow, Ulrich von: »Der Nachlass als materialisiertes Gedächtnis und archivarische Überlieferungsform«. In: Kai Sina, Carlos Spoerhase (Hg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Göttingen 2017, S. 75–91.
- Bürger, Peter: *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*. Um neue Studien erw. Ausg., Frankfurt a. M. 1996.
- : *Theorie der Avantgarde*. Neuausgabe. Göttingen 2017.
- Cardenas, Bloum, Ulrich Krempel, Andres Pardey (Hg.): *Niki & Jean. L'art et l'amour*. München u. a. 2005.
- Charbon, Rémy: *Die Naturwissenschaften im modernen deutschen Drama*. Zürich 1974.
- Chaumont, Jean-Michel: »Der Stellenwert der ›Ermittlung‹ im Gedächtnis von Auschwitz«. In: Irène Heidelberger-Leonard (Hg.): *Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte*. Opladen 1994, S. 77–93.
- Christolova, Lena: »Das Mundaneum oder das papierne Internet von Paul Otlet und Henri La Fontaine«. In: Stefan Böhme, Rolf F. Nohr, Serjoscha Wiemer (Hg.): *Sortieren, Sammeln, Suchen, Spielen. Die Datenbank als mediale Praxis*. Münster 2012, S. 31–54.
- : »Das monografische Prinzip der Dokumentation bei Wilhelm von Ostwald und Paul Otlet«. In: Renate Wöhrer (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*. Berlin 2015, S. 177–194.
- Clare, Jennifer: »Autofiktionale Grenzgänge. Peter Weiss' *Notizbücher 1971–1980* als poetologisches und lebenskulturelles Experiment zwischen Fakt und Fiktion«. In: Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow, Arno Gimber (Hg.): *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hildesheim/Zürich/New York 2018, S. 59–80.
- Cohen, Robert: *Versuche über Weiss' »Ästhetik des Widerstands«*. Bern/Frankfurt a. M./New York/Paris 1989.
- : *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*. Stuttgart/Weimar 1992.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: »Umkehrungen. Beethoven, Leverkühn und Thomas Manns *Doktor Faustus*«. In: *arcadia – International Journal for Literary Studies* 30 (1995), H. 3, S. 225–247.
- Curjel, Hans: »Brechts Antigone-Inszenierung in Chur 1948«. In: Werner Hecht (Hg.): *Brechts Antigone des Sophokles*. Frankfurt a. M. 1988, S. 187–193.
- Curtius, Ernst Robert: »Goethes Aktenführung«. In: Curtius, Ernst Robert: *Kritische Essays zur europäischen Literatur*. 2. erw. Aufl., Bern 1954, S. 57–69.
- Dahm, Johanna: »Epitaph«. In: Jens Ruchatz, Nicolas Pethes (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 144.
- Day, Ronald E.: »A Necessity of our Time«. Documentation as ›Cultural Technique‹ in *What is Documentation?*. In: Briet, Suzanne: *What is Documentation?*. Lanham 2006, S. 47–63.
- : »Suzanne Briet: An appreciation«. In: *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology* 33 (2007), H. 2, S. 21–22.
- : *Indexing It all. The Subject in the Age of Documentation, Information, and Data*. Cambridge, Mass./London 2014.
- : *Documentarity. Evidence, Ontology, and Inscription*. Cambridge, Mass./London 2019.
- Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Übers. von Susanne Lüdemann. Frankfurt a. M. 1995.

- Deutsches Theatermuseum München, Susanne de Ponte (Hg.): *Caspar Neher – Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater*. Leipzig 2006.
- Dickerman, Leah: »The Fact and the Photograph«. In: *October* 118 (2006), S. 132–152.
- Didi-Huberman, Georges: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Übers. von Michael Bischoff. Berlin 2010.
- : *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*. Übers. von Markus Sedlaczek. München 2010.
- : *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*. Übers. von Markus Sedlaczek. München 2011.
- Döhl, Reinhard: »Dokumentarliteratur«. In: Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearbeitete Aufl., Tübingen 1994, S. 82–88.
- Domdey, Horst: »Historisches Subjekt bei Heiner Müller. Müllers Büchner-Preisrede ›Die Wunde Woyzeck««. In: Heinrich Mohr, Paul Gerhard Klussmann, Gregor Laschen (Hg.): *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod zum Werk von Heiner Müller. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters*. Bonn 1990, S. 93–114.
- Dommann, Monika: »Dokumentieren: die Arbeit am institutionellen Gedächtnis in Wissenschaft, Wirtschaft und Verwaltung 1895–1945«. In: Christian Kleinschmidt, Raymond Stokes, Erk Volkmar Heyen (Hg.): *Technikentwicklung zwischen Wirtschaft und Verwaltung in Großbritannien und Deutschland (19./20. Jh.)*. Baden-Baden 2008, S. 277–299.
- Döring, Tobias: »Welttheater«. In: Thomas Erthel, Robert Stockhammer (Hg.): *Welt-Komposita. Ein Lexikon*. Paderborn 2020, S. 216–220.
- Dreyer, Matthias: *Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren*. Paderborn 2014.
- Duyvis, F. Donker: »Die Entstehung des Wortes Dokumentation im Namen der FID«. In: Peter R. Frank (Hg.): *Von der systematischen Bibliographie zur Dokumentation*. Darmstadt 1978, S. 99–102.
- Ebeling, Knut: »Das Unbewusste einer Bibliothek. Epistemologie, Apriori und Latenz des Literaturarchivs«. In: Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer, Bernhard Judex (Hg.): *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*. Berlin/Boston 2018, S. 103–120.
- Ebrecht, Katharina: *Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder*. Würzburg 2001.
- Efimova, Svetlana: *Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium in der russischen und deutschen Literatur*. Paderborn 2018.
- Eke, Norbert Otto: *Heiner Müller. Apokalypse und Utopie*. Paderborn 1989.
- : »Frühe Biographie/Prägungen«. In: Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi, Olaf Schmitt (Hg.): *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart 2003, S. 45–52.
- Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR 1945–1988*. 5., erw. u. bearb. Aufl., Frankfurt a.M. 1989.
- : »Der vernünftige, der schreckliche Mythos. Heiner Müllers Umgang mit der griechischen Mythologie«. In: Frank Hörnigk (Hg.): *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*. Leipzig 1989, S. 138–156.
- : *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuauflage. Leipzig 1996.

- : »Literarische Öffentlichkeit und Zensur in der DDR«. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern/Stuttgart/Wien 1997, S. 113–139.
- Endres, Gerald: »Die Gladow-Bande – Chicago in Berlin«. In: Helfried Spitza (Hg.): *Die großen Kriminalfälle. Deutschland im Spiegel berühmter Verbrechen*. München 2003, S. 11–35.
- Fähnders, Walter: »Avantgarde und Arbeit. Von Expressionismus und Dada zu Surrealismus und Konstruktivismus«. In: Judith Ellenbürger, Hans-Joachim Schott (Hg.): *Arbeit und Natur. Reflexionen in Literatur und Medien*. Würzburg 2017, S. 93–125.
- Fanta, Walter: »Nachlass«. In: Birgit Nübel, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Robert-Musil-Handbuch*. Berlin/Boston 2016, S. 470–497.
- Fausser, Alois: *Die Welt in Händen. Kurze Kulturgeschichte des Globus*. Stuttgart 1967.
- Fehervary, Helen: »Heiner Müllers Brigadenstücke«. In: Jost Hermand, Helen Fehervary (Hg.): *Mit den Toten reden. Fragen an Heiner Müller*. Köln/Weimar/Wien 1999, S. 1–38.
- : »Heiner Müllers *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* und Alfred Matuschs *Die Dorfstraße*«. In: Hans Kruschwitz (Hg.): *Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller*. Berlin 2017, S. 247–258.
- Felten, Georges: *Explosionen auf weiter Flur. Narration und Deskription bei Arno Schmidt und Peter Weiss*. Bielefeld 2013.
- Feusthuber, Birgit: »Najaden und Sirenen. Weiblichkeitsbilder in der ›Ästhetik des Widerstands‹«. In: Irène Heidelberger-Leonard (Hg.): *Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte*. Opladen 1994, S. 97–110.
- Fiebach, Joachim: »Müllers Wunde Woyzeck«. In: Ian Wallace, Dennis Tate, Gerd Labrousse (Hg.): *Heiner Müller. Probleme und Perspektiven. Bath-Symposium 1998*. Amsterdam 2000, S. 27–34.
- : »Piscator, Brecht und Medialisierung«. In: Michael Schwaiger (Hg.): *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Wien 2004, S. 112–126.
- Fischer, Alexander M.: *Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Heidelberg 2015.
- Fischer-Lichte, Erika: »Theater als kulturelles Modell«. In: Ludwig Jäger (Hg.): *Germanistik: Disziplinäre Identität und kulturelle Leistung. Vorträge des deutschen Germanistentages 1994*. Weinheim 1995, S. 164–184.
- Flashar, Hellmut: »Aristoteles und Brecht«. In: *Poetica* 6 (1974), S. 17–37.
- Fore, Devin: »The Operative Word in Soviet Factography«. In: *October* 118 (2006), S. 95–131.
- : »Döblin's Epic. Sense, Document, and the Verbal World Picture«. In: *New German Critique* (2006), H. 99, S. 171–207.
- : »Die Emergenz der sowjetischen Faktografie«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 3 (2015), S. 376–403.
- : »Social Engineering. Soviet Organizational Science«. In: *Artforum* (2017), S. 221–227.
- : »Aktueller Realismus«. Sowjetische Faktografie und die Noetik der Zeitung«. In: Veronika Thanner, Joseph Vogl, Dorothea Walzer (Hg.): *Die Wirklichkeit des Realismus*. Paderborn 2018, S. 193–211.

- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1973.
- : *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1974.
- : »Nietzsche, die Genealogie, die Historie«. In: Foucault, Michel: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden, Bd. II 1970–1975*. Hg. von Daniel Defert, François Ewald. Übers. von Reiner Ansén u. a. Frankfurt a. M. 2002, S. 166–191.
- : *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975)*. Übers. von Michaela Ott. Frankfurt a. M. 2003.
- : »Über sich selbst schreiben«. In: Foucault, Michel: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden, Bd. IV 1980–1988*. Hg. von Daniel Defert, François Ewald. Übers. von Michael Bischoff u. a. Frankfurt a. M. 2005, S. 503–521.
- : »Die Sorge um die Wahrheit«. In: Foucault, Michel: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden, Bd. IV 1980–1988*. Hg. von Daniel Defert, François Ewald. Übers. von Michael Bischoff u. a. Frankfurt a. M. 2005, S. 823–836.
- : *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*. Übers. von Michaela Haberland. 6. Aufl., Frankfurt a. M. 2016.
- François, Jean-Claude: »Heiner Müllers *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*. Zum Kontext einer kulturpolitischen Affäre in der DDR«. In: Theo Buck, Jean-Marie Valentin (Hg.): *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven. Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993*. Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 77–100.
- Freud, Sigmund: »Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II)«. In: Freud, Sigmund: *Schriften zur Behandlungstechnik*. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey (†). Frankfurt a. M. 1975, S. 205–215.
- Frick, Werner: »*Die mythische Methode*«. *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*. Tübingen 1998.
- Friedrich, Markus: »Frühneuzeitliche Wissenstheater. Textcorpus und Wissensbegriff«. In: Frank Grunert, Anette Syndikus (Hg.): *Wissenspeicher der frühen Neuzeit. Formen und Funktionen*. Berlin/Boston 2015, S. 297–328.
- Galilei, Galileo: *Sidereus Nuncius. Nachrichten von den Sternen*. Hg. von Hans Blumenberg. 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2014.
- : »Dialog über die Weltsysteme«. In: Galilei, Galileo: *Sidereus Nuncius. Nachrichten von den Sternen*. Hg. von Hans Blumenberg. 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2014, S. 133–230.
- Galli, Matteo: »[...] eine Menge Arbeitsaufträge«. Alexander Kluge und Heiner Müller«. In: Heinz-Peter Preußner, Matthias Wilde (Hg.): *Kulturphilosophen als Leser. Porträts literarischer Lektüren*. Göttingen 2006, S. 343–359.
- Gamper, Michael: *Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930*. München 2007.
- Gemünden, Gerd: »The Author as Battlefield: Heiner Müller's Autobiography *War without Battle*«. In: Gerhard Fischer (Hg.): *Heiner Müller: conTEXTS and HISTORY. A collection of essays from the Sydney German Studies Symposium 1994*. Tübingen 1995, S. 117–128.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. von Dieter Hornig. 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2008.

- : *Metalepse*. Übers. von Monika Buchgeister. Hannover 2018.
- Gerlach, Ingeborg: *Bitterfeld. Arbeiterliteratur und Literatur der Arbeitswelt in der DDR*. Kronberg/Ts. 1974.
- Gerlach, Rainer: »Isolation und Befreiung. Zum literarischen Frühwerk von Peter Weiss«. In: Rainer Gerlach (Hg.): *Peter Weiss*. Frankfurt a. M. 1984, S. 147–181.
- : *Die Bedeutung des Suhrkamp Verlags für das Werk von Peter Weiss*. St. Ingbert 2005.
- Gerstner, Jan: *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2014.
- Giesecke, Michael: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*. Frankfurt a. M. 1991.
- Ginzburg, Carlo: »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«. In: Ginzburg, Carlo: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Übers. von Gisela Bonz, Karl F. Hauber. Berlin 1995, S. 7–57.
- Gitelman, Lisa: *Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents*. Durham/London 2014.
- Gleitman, Claire: »All in the Family: Mother Courage and the Ideology in the Gestus«. In: *Comparative Drama* 25 (1991), H. 2, S. 147–167.
- Gludovatz, Karin (Hg.): *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*. Wien 2004.
- Goer, Charis: »Büchner-Preis-Rede«. In: Roland Borgards, Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2015, S. 345–348.
- Görner, Rüdiger: »Die Entstehung des Doktor Faustus: Thomas Mann's Narrated Poetics«. In: *Publications of the English Goethe Society* 70 (2000), H. 1, S. 46–55.
- Götze, Karl Heinz: *Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss*. Opladen 1995.
- Gough, Maria: »Radical Tourism. Sergei Tret'iakov at the Communist Lighthouse«. In: *October* 118 (2006), S. 159–178.
- Graser, Jenny: »It's a sculpture, is a picture, makes a picture« – Die bildkonstituierenden Elemente von Jean Tinguelys »Homage to New York« (1960) und deren Modifikation durch fotografische Bildgebungsverfahren«. In: *wissenderkuenste.de* 5 (2016), S. 1–9.
- Greisenegger-Georgila, Vana: »Caspar Neher's dialektische Bühne für Brecht«. In: Michael Schwaiger (Hg.): *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Wien 2004, S. 73–95.
- Grimm, Erik: »The Backstage Performance: Heiner Müller and the Young Poets from Prenzlauer Berg«. In: Gerhard Fischer (Hg.): *Heiner Müller: conTEXTS and HISTORY. A collection of essays from the Sydney German Studies Symposium 1994*. Tübingen 1995, S. 71–85.
- Grimm, Jacob, Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 3. Leipzig 1862.
- Grimm, Reinhold: »Bertolt Brechts Chicago – ein deutscher Mythos?«. In: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag*. Frankfurt a. M. 1987, S. 176–190.
- Grimm, Reinhold, Jost Hermand (Hg.): *Arbeit als Thema in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Aufsätze des 10. Wisconsin Workshop zum Thema »Work and literature«, 1978)*. Königstein i. Ts. 1979.

- Grohnert, René: »Rambow Plakate – kompromisslose Flächen«. In: Deutsches Plakat Museum im Museum Folkwang (Hg.): *Raumeroberungen – Plakatgestaltung von Gunter Rambow*. Göttingen 2010, S. 9–14.
- Gröschner, Annett: »Ein Ding des Vergessens. Tretjakow wiederlesen«. In: *Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung* 12 (2007), S. 20–33.
- Groys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. Übers. von Gabriele Leupold. München 1988.
- Gruber, Bettina: »Mythologisches Personal«. In: Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi, Olaf Schmitt (Hg.): *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart 2003, S. 75–82.
- Hahn, Barbara: »Das Gesetz der Serie und das Gesetz des Werkes. Zu Heiner Müllers Projekt«. In: Christian Schulte, Brigitte Maria Mayer (Hg.): *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller. Bestandsaufnahme*. Frankfurt a. M. 2004, S. 265–274.
- Hahn, Daniela (Hg.): *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*. Paderborn 2016.
- Hake, Thomas: »Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen«. *Robert Musils* Nachlaß zu Lebzeiten. Bielefeld 1998.
- Hallet, Wolfgang: *Bertolt Brecht: »Leben des Galilei«*. 3., überarb. Aufl., München 2012.
- Hamacher, Bernd: »Thomas Manns Medientheologie. Medien und Masken«. In: Christine Künzel, Jörg Schönert (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg 2007, S. 59–77.
- Hamacher, Werner: »Arbeiten Durcharbeiten«. In: Dirk Baecker (Hg.): *Archäologie der Arbeit*. Berlin 2002, S. 155–202.
- Hansen, Volkmar: »Das literarische Interview«. In: Andrea Bartl u. a. (Hg.): *In Spuren gehen ...*. *Festschrift für Helmut Koopmann*. Tübingen 1998, S. 461–473.
- Hartmann, Frank: »Die Logik der Datenbank. Zwischen Leibniz und Google – Otlet der Weltbibliothekar«. In: Frank Hartmann (Hg.): *Vom Buch zur Datenbank. Paul Otlets Utopie der Wissensvisualisierung*. Berlin 2012, S. 11–63.
- Hasche, Christa: »Through the Minefield of Ideologies: Brecht and the Staging of *Mutter Courage und ihre Kinder*«. In: *Modern Drama* 42 (1999), H. 2, S. 185–197.
- Hauschild, Jan-Christoph: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*. Berlin 2001.
- Hecht, Werner: »Brecht probiert ›Leben des Galilei«. In: Hecht, Werner: *Brecht. Vielseitige Betrachtungen*. Berlin 1978, S. 206–214.
- : »Die Kennerin der Wirklichkeit. Erinnerungen an Helene Weigel«. In: Hecht, Werner: *Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2000, S. 69–136.
- : »Vom Weibsteufel zur Mutter Courage. Die künstlerische Entwicklung«. In: Hecht, Werner: *Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2000, S. 137–238.
- : »Das Stichwort heißt: praktisch. Helene Weigel im Gespräch«. In: Hecht, Werner: *Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2000, S. 9–68.
- : *Die Mühen der Ebenen. Brecht und die DDR*. Berlin 2013.
- Heesen, Anke te: *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*. Frankfurt a. M. 2006.
- Heinrich, Klaus: »Der Staub und das Denken. Zur Faszination der sophokleischen *Antigone* nach dem Krieg«. In: Gisela Greve (Hg.): *Sophokles*. Tübingen 2002, S. 25–58.

- Hell, Julia: »Rosa oder die Sehnsucht nach einer Geschichte ohne Stalin. Zur Logik einer vergeschlechtlichten Textproduktion in der *Ästhetik des Widerstands*«. In: Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 6. Opladen 1997, S. 138–163.
- Hennemann, Alexa: *Die Zerbrechlichkeit der Körper. Zu den Georg-Büchner-Preisreden von Heiner Müller und Durs Grünbein*. Frankfurt a. M. u. a. 2000.
- Hensing, Dieter: »Die Position von Peter Weiss in den Jahren 1947–1965 und der Prosatext ›Der Schatten des Körpers des Kutschers‹«. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 2 (1973), S. 137–187.
- Herity, Emer: »Robert Musil and Nietzsche«. In: *The Modern Language Review* 86 (1991), H. 4, S. 911–923.
- Hermant, Jost: »Der Über-Vater. Brecht in der ›Ästhetik des Widerstands‹«. In: Werner Hecht (Hg.): *Brecht 83. Brecht und Marxismus. Dokumentation. Protokoll der Brecht-Tage 1983, 9.–11. Februar*. Berlin 1983, S. 190–202.
- : »Diskursive Widersprüche. Fragen an Heiner Müllers ›Autobiographie‹«. In: Jost Hermant, Helen Fehervary (Hg.): *Mit den Toten reden. Fragen an Heiner Müller*. Köln/Weimar/Wien 1999, S. 94–112.
- Herrmann, Hans-Christian von: *Sang der Maschinen. Brechts Medienästhetik*. München 1996.
- : »Sinnliche Gewissheit. Zur Psychophysik der Phantasie bei Wilhelm Dilthey und Wilhelm Scherer«. In: Cornelius Borck, Armin Schäfer (Hg.): *Psychographien*. Zürich 2005, S. 267–277.
- : »Der Fremde in der Tür. Bertolt Brechts Theater für Ingenieure«. In: Juliane Vogel, Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 143–158.
- Herzinger, Richard: »Der Krieg der Steppe gegen die ›Hure Rom‹. Vitalistische Zivilisationskritik und Revolutionsutopie in Texten Heiner Müllers«. In: Theo Buck, Jean-Marie Valentin (Hg.): *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven. Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993*. Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 39–60.
- Heubner, Holger: *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*. Berlin 2002.
- Heukenkamp, Ursula: »Angelus novus oder der Erzähler in der *Ästhetik des Widerstands*«. In: Norbert Krenzlin (Hg.): »*Ästhetik des Widerstands*«. *Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss*. Berlin 1987, S. 100–121.
- Hickethier, Knut: »Von anderen Erfahrungen in der Fernsehöffentlichkeit. Alexander Kluges Kulturmagazine und die Fernsehgeschichte«. In: Christian Schulte, Winfried Siebers (Hg.): *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Frankfurt a. M. 2002, S. 195–219.
- Hillmann, Heinz: »Arbeiterheld oder Lohndrucker? Arbeiter, Dichter, Ökonomen«. In: Heinrich Mohr, Paul Gerhard Klussmann, Gregor Laschen (Hg.): *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod zum Werk von Heiner Müller. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters*. Bonn 1990, S. 201–228.
- Hinck, Walter: »*Mutter Courage und ihre Kinder*: Ein kritisches Volksstück«. In: Walter Hinderer (Hg.): *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1984, S. 162–177.
- : »Geschichtsdrama und Anachronismus. Probleme moderner Inszenierungen«. In: Klaus R. Scherpe, Ulrich Profitlich, Hartmut Eggert (Hg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart 1990, S. 353–364.

- Hnilica, Irmtraud: »Zum Titularium in Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder*. Plädoyer für einen starken Nebentextbegriff«. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 48 (2018), H. 3, S. 481–494.
- Hoffmann, Christoph: »Wie lesen? – Das Notizbuch als Bühne der Forschung«. In: Birgit Griesbeck (Hg.): *Werkstätten des Möglichen 1930–1936*. L. Fleck, E. Husserl, R. Musil, L. Wittgenstein. Würzburg 2008, S. 45–57.
- : »Festhalten, Bereitstellen. Verfahren der Aufzeichnung«. In: Christoph Hoffmann (Hg.): *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*. Zürich 2008, S. 7–20.
- Hoffmann, Torsten: »Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autorkritische Selbstinszenierungen in Interviews von Heiner Müller und W.G. Sebald«. In: Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, S. 313–340.
- : »Totengespräche. Nachlebendes in/aus Heiner Müllers Interviews«. In: Stephan Pabst, Johanna Bohley (Hg.): *Material Müller. Das mediale Nachleben Heiner Müllers*. Berlin 2018, S. 195–212.
- Hofmann, Michael: *Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman »Die Ästhetik des Widerstands«*. Bonn 1990.
- Homscheid, Thomas: »Automonumentalität – oder: wie man sich zum literarischen Denkmal macht. Überlegungen zu produktionsästhetischen Strategien zeitgenössischer Autoren«. In: Maik Bierwirth, Anja Johannsen, Mirna Zeman (Hg.): *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*. Paderborn 2012, S. 153–168.
- Honegger, Gitta: »Gossip, Ghosts, and Memory: Mother Courage and the Forging of the Berliner Ensemble«. In: *TDR/The Drama Review* 52 (2008), H. 4, S. 98–117.
- Honold, Alexander: »Hysteron proteron. Musils Zeitstürze«. In: *Variations* 15 (2007), S. 17–33.
- : »Vermächtnis und Widerruf. Robert Musils Dementi des Schreibens«. In: Lucas Marco Gisi, Hubert Thüning, Irmgard M. Wirtz (Hg.): *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*. Göttingen/Zürich 2011, S. 195–224.
- Hoover, Marjorie L.: »Brecht's Soviet Connection Tretiakov«. In: Gisela Bahr u. a. (Hg.): *Brecht heute / Brecht today*. Frankfurt a. M. 1973, S. 39–56.
- Horstmann, Ulrich: »Anatomie Aaron. Heiner Müllers Totentanz und Negerkuß. Ein Krauskopfkommentar«. In: Christian Schulte, Brigitte Maria Mayer (Hg.): *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller. Bestandsaufnahme*. Frankfurt a. M. 2004, S. 102–119.
- Hübner, Raoul: »Dokumentarliteratur als Produktivkraft«. In: Raoul Hübner, Erhard Schütz (Hg.): *Literatur als Praxis? Aktualität und Tradition operativen Schreibens*. Opladen 1976, S. 25–43.
- Hüfner, Agnes: *Brecht in Frankreich, 1930–1963. Verbreitung, Aufnahme, Wirkung*. Stuttgart 1968.
- Hüpping, Stefan: »Zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Weimarer Ausstellungspläne im Goethe-Jahr 1932«. In: Hellmut Seemann, Thorsten Valk (Hg.): *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik*. Göttingen 2012, S. 171–186.
- Huysen, Andreas: »Faszination des Monumentalen: Geschichte als Denkmal und Gesamtkunstwerk«. In: Klaus R. Scherpe, Hartmut Böhme (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaft. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 283–299.

- Illustrierte Geschichte der Deutschen Revolution*. Berlin 1929.
- Ivanović, Christine: »Der Schritt zur Vernunft. Peter Weiss' Dante-Diskurs als Paradigma einer Dichtung nach Auschwitz«. In: Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 6. Opladen 1997, S. 68–93.
- : »Die Sprache der Bilder. Versuch einer Revision von Peter Weiss' ›Der Schatten des Körpers des Kutschers‹«. In: Michael Hofmann, Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 8. St. Ingbert 1999, S. 34–67.
- : »Die Ästhetik der Collage im Werk von Peter Weiss«. In: Michael Hofmann, Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 14. St. Ingbert 2005, S. 69–100.
- Jameson, Fredric: *Brecht and Method*. London 1998.
- Jendriek, Helmut: »Die Struktur von ›Mutter Courage und ihre Kinder‹«. In: Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Brechts ›Mutter Courage und ihre Kinder‹*. Frankfurt a. M. 1982, S. 273–284.
- Jenkins, Jennifer: »Weiss's ›Third World: Its Construct and Portrayal in *Engagierte Literatur* of the 1960's«. In: Jost Hermand, Marc Silberman (Hg.): *Rethinking Peter Weiss*. New York u. a. 2000, S. 143–149.
- Joost, Jörg, Klaus-Detlef Müller: »Arbeitsbereich X. Die Bearbeitungen«. In: Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1985, S. 333–365.
- Joost, Jörg Wilhelm: »Antigonemodell 1948«. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch*. Bd. 4. Stuttgart/Weimar 2001, S. 330–341.
- Jourdheuil, Jean: »Die Kunst, die Toten zum Sprechen zu bringen«. In: Frank Hörnigk u. a. (Hg.): *Ich Wer ist das / Im Regen aus Vogelkot / Im KALKFELL. Für Heiner Müller. Arbeitsbuch*. Berlin 1996, S. 102.
- Jürgensen, Christoph, Gerhard Kaiser: »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese«. In: Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, S. 9–30.
- Kafka, Ben: *The Demon of Writing. Powers and Failures of Paperwork*. New York 2012.
- Kaiser, Gerhard: »Proust, Joyce and myself – Zur Analyse von schriftstellerischen Inszenierungspraktiken am Beispiel des späten Thomas Mann«. In: Maik Bierwirth, Mirna Zeman, Anja Johannsen (Hg.): *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*. München 2012, S. 169–190.
- Kamath, Rekha: »Die manichäische Welt. Heiner Müller: Der Auftrag«. In: *arcadia – International Journal for Literary Studies* 31 (1996), H. 1–2, S. 223–230.
- Karschnia, Alexander: »Anarchiv Heiner Müller: von der ›Literarisierung der Bühne‹ zum ›Theater des Textes‹«. In: Theo Girshausen, Günther Heeg (Hg.): *Theatrographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*. Berlin 2009, S. 295–311.
- Kessler, Achim: »Schafft die Einheit!«. *Die Figurenkonstellation in der ›Ästhetik des Widerstands‹ von Peter Weiss*. Berlin/Hamburg 1997.
- Kessler, Florian: *Werkstattgespräche. Funktionen und Potentiale einer Form literarischer Praxis*. Salzhemmendorf 2012.
- Kienast, Wolf: *Kriegsfibelmodell. Autorschaft und ›kollektiver Schöpfungsprozess‹ in Brechts Kriegsfibel*. Göttingen 2001.
- Kienberger, Silvia: *Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten*. Opladen 1994.

- Kindt, Tom: »Nachlassphilologie um 1900. Wilhelm Diltheys Archive für Literatur«. In: Kai Sina, Carlos Spoerhase (Hg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Göttingen 2017, S. 332–345.
- Kindt, Tom, Hans-Harald Müller: »Dilthey gegen Scherer. Geistesgeschichte contra Positivismus. Zur Revision eines wissenschaftshistorischen Stereotyps«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), H. 4, S. 685–709.
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 4., vollständig überarbeitete Neuauflage, München 2003.
- Kleber, Pia: »Die Courage der Mütter. Am Beispiel von Bertolt Brecht«. In: Renate Möhrmann (Hg.): *Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur*. Stuttgart/Weimar 1996, S. 130–144.
- Klotz, Sebastian: »Der Lindberghflug von Brecht · Hindemith · Weill (1929) als Rundfunkproblem«. In: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.): *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*. Frankfurt a. M. 2002, S. 268–287.
- Knaller, Susanne: »Realismus und Dokumentarismus. Überlegungen zu einer aktuellen Realismustheorie«. In: Dirck Linck u. a. (Hg.): *Realismus in den Künsten der Gegenwart*. Zürich 2010, S. 175–190.
- Knierzinger, Lucas: »Nachleben und Dokumentation. *Antigone* als Modellbuch bei Bertolt Brecht«. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 66 (2023), S. 211–240.
- Knoche, Susanne: »Die Hölle der Gegenwart und ihre Ästhetik als Potential des Widerstands. Bildanalogien zwischen Peter Weiss und Dante«. In: Alexander Honold, Ulrich Schreiber (Hg.): *Die Bilderwelt des Peter Weiss*. Hamburg 1995, S. 48–63.
- Knopf, Jan: »Bertolt Brecht und die Naturwissenschaften«. In: Werner Hecht (Hg.): *Brechts »Leben des Galilei«*. Frankfurt a. M. 1981, S. 163–188.
- Köhler, Hartmut: »Analogie bei Valéry«. In: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur*. Tübingen 1999, S. 161–176.
- Köhler, Hartmut, Jürgen Schmidt-Radefeldt: »Einleitung zur deutschen Ausgabe«. In: Valéry, Paul: *Cahiers/Hefte 1*. Hg. von Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1987, S. 9–24.
- Köhler, Kai: »Mythisierung des Widerstands? Peter Weiss' *Notizen zum kulturellen Leben in der Demokratischen Republik Viet Nam*«. In: Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 5. Opladen 1999, S. 95–119.
- Köhn, Eckhardt: *Erfahrung des Machens. Zur Frühgeschichte der modernen Poetik von Lessing bis Poe*. Bielefeld 2015.
- Kolbe, Uwe: »Die Heimat der Dissidenten. Nachbemerkungen zum Phantom der DDR-Opposition«. In: Hannes Krauss, Karl Deiritz (Hg.): *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder »Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge«*. Analysen und Materialien. Hamburg 1991, S. 33–39.
- Koopmann, Helmut: »Zeitzeuge Brecht. Seine *Journal*-Kommentare zum Weltgeschehen.« In: Jürgen Hillesheim (Hg.): *Bertolt Brecht. Zwischen Tradition und Moderne*. Würzburg 2018, S. 225–238.
- Kostka, Jan: *Peter Weiss' Vietnam/USA-Variationen über Geschichte und Gedächtnis*. Schkeuditz 2006.

- Krajewski, Markus: *Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900*. Frankfurt a. M. 2006.
- : *ZettelWirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*. 2. korrigierte und erweiterte Aufl., Berlin 2017.
- Krämer, Sybille: »Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme«. In: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a. M. 2007, S. 11–33.
- Krapinger, Gernot: »Totengespräch«. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 10. Darmstadt 2011, S. 1308–1316.
- Krauthausen, Karin: »Zwischen Aufzeichnung und Konfiguration. Der Beginn von Paul Valéry's ›Cahiers‹«. In: Karin Krauthausen, Omar W. Nasim (Hg.): *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*. Zürich 2010, S. 89–118.
- Kreikebaum, Marcus: *Heiner Müllers Gedichte*. Bielefeld 2003.
- Kretschmann, Tabea: »Höllmaschine/Wunschapparat«. *Analysen ausgewählter Neubearbeitungen von Dantes Divina Commedia*. Bielefeld 2012.
- Kristeva, Julia: »Wort, Dialog und Roman bei Bachtin«. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1972, S. 345–375.
- Kugli, Ana: »Mutter Courage und ihre Kinder«. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch*. Bd. 1. Stuttgart/Weimar 2001, S. 384–401.
- Kuhn, Julian: »Wir setzen unser Exil fort«. *Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss*. St. Ingbert 1995.
- Kuhn, Thomas S.: *The Structure of Scientific Revolutions*. 2nd ed., enlarged, 6th impression, Chicago 1975.
- Kümmel, Albert: »Papierfluten. Zeitungswissenschaft als Schwelle zu einer universitären Medienwissenschaft«. In: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.): *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*. Frankfurt a. M. 2002, S. 224–252.
- Lachmann, Renate (Hg.): *Dialogizität. Beiträge eines Symposiums »Dialogizität in Prozessen der literarischen Kommunikation«, 8. bis 11. Juli 1980 an der Universität Konstanz*. München 1982.
- Langston, Richard: *Visions of Violence. German Avant-Gardes after Fascism*. Evanston, Ill. 2008.
- Laplanche, Jean, Jean-Bertrand Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Übers. von Emma Moersch. Frankfurt a. M. 1972.
- Lappe, Thomas: *Die Aufzeichnung. Typologie einer literarischen Kurzform im 20. Jahrhundert*. Aachen 1991.
- Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Übers. von Gustav Rößler. 5. Aufl., Frankfurt a. M. 2015.
- Laura Bradley: »Training the Audience. Brecht and the Art of Spectatorship«. In: *The Modern Language Review* 111 (2016), H. 4, S. 1029–1048.
- Leder, Lily; Kuberski, Angela (Hg.): *MACBETH von Heiner Müller nach Shakespeare*. Berlin 1982.
- Lehmann, Hans-Thies: »Ästhetik des Textes – Ästhetik des Theaters. Heiner Müllers ›Der Lohndrucker‹ in Ostberlin«. In: Heinrich Mohr, Paul Gerhard Klussmann, Gregor La-

- schen (Hg.): *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod zum Werk von Heiner Müller. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters*. Bonn 1990, S. 51–62.
- : »Zwischen Monolog und Chor«. In: Ian Wallace, Dennis Tate, Gerd Labrousse (Hg.): *Heiner Müller. Probleme und Perspektiven. Bath-Symposium 1998*. Amsterdam 2000, S. 11–26.
- : »Woyzeck-Zeit«. In: Lehmann, Hans-Thies: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theater-texten. Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel*. Berlin 2002, S. 148–153.
- : »Deutsche Literatur«. In: Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi, Olaf Schmitt (Hg.): *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart 2003, S. 123–129.
- : *Postdramatisches Theater*. 6. Aufl., Frankfurt a. M. 2015.
- : »Brechts Galilei«. In: Lehmann, Hans-Thies: *Brecht lesen*. Berlin 2016, S. 203–221.
- : »Fabel-Haft«. In: Lehmann, Hans-Thies: *Brecht lesen*. Berlin 2016, S. 147–164.
- : »Der Schrei der Hilflosen«. In: Lehmann, Hans-Thies: *Brecht lesen*. Berlin 2016, S. 63–87.
- Lehn, Isabelle, Sascha Macht, Katja Stopka: *Schreiben lernen im Sozialismus. Das Institut für Literatur »Johannes R. Becher«*. Göttingen 2018.
- Lemke, Anja, Alexander Weinstock (Hg.): *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Paderborn 2014.
- Lindner, Burkhardt: »Ich Konjunktiv Futur I oder die Wiederkehr des Exils«. In: Karl-Heinz Götze, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die »Ästhetik des Widerstands« lesen. Über Peter Weiss*. Berlin 1981, S. 85–94.
- : »Halluzinatorischer Realismus. ›Die Ästhetik des Widerstands‹, die ›Notizbücher‹ und die Todeszonen der Kunst«. In: Alexander Stephan (Hg.): *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt a. M. 1983, S. 164–204.
- : *Im Inferno. »Die Ermittlung« von Peter Weiss. Auschwitz, der Historikerstreit und »Die Ermittlung«*. Frankfurt a. M. 1988.
- : »Der große (kommunistische) Traum des Schriftstellers Peter Weiss. Zur ›Rekonvaleszenz‹, zur Dante-Prosa und zur ›Ästhetik des Widerstands««. In: Michael Hofmann (Hg.): *Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss*. St. Ingbert 1992, S. 65–78.
- : »Protokoll, Memoria, Schattensprache. ›Die Ermittlung‹ von Peter Weiss ist kein Dokumentartheater«. In: Stephan Braese (Hg.): *Rechenschaft. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen*. Göttingen 2004, S. 131–145.
- : »Spaltungen. Die Kunst und die Künste bei Peter Weiss«. In: Yannick Müllender, Jürgen Schutte, Ulrike Weymann (Hg.): *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*. Frankfurt a. M./Berlin/Bern 2007, S. 105–118.
- : »Was ist das ›Passagen-Werk‹? Zitatfundstück und Konstruktion des memorialen Schauplatzes«. In: Bernd Witte (Hg.): *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*. Würzburg 2008, S. 63–72.
- : »Déjà-vu im Zeitriss. Die Erinnerungspolitik der *Ästhetik des Widerstands*«. In: Arnd Beise, Michael Hofmann, Jens Birkmeyer (Hg.): *»Diese bebende, zähe, kühne Hoffnung«. 25 Jahre Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands*. St. Ingbert 2008, S. 77–104.
- Löschner, Sascha: *Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche*. Frankfurt a. M. 2002.

- Lotter, Konrad, Reinhard Meiners, Elmar Treptow (Hg.): *Das Marx-Engels-Lexikon. Begriffe von Abstraktion bis Zirkulation*. Köln 2013.
- Ludwig, Janine: »Christliche Motive in Heiner Müllers Texten«. In: Hans Kruschwitz (Hg.): *Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller*. Berlin 2017, S. 191–228.
- Lühr, Merve: »Tagebuch schreiben im Kollektiv. Brigadetagebücher in der DDR zwischen Ideologie und Alltagspraxis«. In: Rüdiger Graf, Janosch Steuwer (Hg.): *Selbstreflexionen und Weltdeutungen. Tagebücher in der Geschichte und der Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts*. Göttingen 2015, S. 163–185.
- Lukács, Georg: »Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwalt«. In: Lukács, Georg: *Schriften zur Literatursoziologie*. Hg. von Peter Ludz. Neuwied 1961, S. 122–141.
- Lund, Niels Windfeld: »Document theory«. In: *Annual Review of Information Science and Technology* 43 (2009), H. 1, S. 1–55.
- Lütteken, Anett: »Das Literaturarchiv – Vorgeschichte(n) eines Spätlings«. In: Petra Maria Dallinger, Georg Hofer, Bernhard Judex (Hg.): *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*. Berlin/Boston 2018, S. 63–88.
- Maack, Mary Niles: »The Lady and the Antelope: Suzanne Briet's Contribution to the French Documentation Movement«. In: *Library Trends* 52 (2004), H. 4, S. 719–747.
- Mahr, Bernd: »Das Mögliche im Modell und die Vermeidung der Fiktion«. In: Thomas Macho, Annette Wunschel (Hg.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Frankfurt a. M. 2004, S. 161–182.
- : »Cargo. Zum Verhältnis von Bild und Modell«. In: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.): *Visuelle Modelle*. München 2008, S. 17–40.
- Maier-Schaeffer, Francine: »Utopie und Fragment: Heiner Müller und Walter Benjamin«. In: Theo Buck, Jean-Marie Valentin (Hg.): *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven. Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993*. Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 19–38.
- Mainberger, Sabine: »*Le parti pris du trait*. Zu Paul Valéry und Leonardo da Vinci«. In: *Poetica* 41 (2009), H. 1/2, S. 127–159.
- Malinkowski, Bernadette: »Leben des Galilei als philosophisches Theater«. In: Mathias Mayer (Hg.): *Der Philosoph Brecht*. Würzburg 2011, S. 101–132.
- Masschelein, Anneleen u. a.: »The Literary Interview: Toward a Poetics of a Hybrid Genre«. In: *Poetics Today* 35 (2014), H. 1–2, S. 1–50.
- Matala de Mazza, Ethel: *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*. Frankfurt a. M. 2018.
- Matt, Peter von: »Die Opus-Phantasie«. In: *Psyche* 33 (1979), H. 3, S. 193–212.
- Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld 2012.
- Mazenauer, Beat: »Konstruktion und Wirklichkeit. Anmerkungen zur autobiographischen Wahrhaftigkeit bei Peter Weiss«. In: Rainer Koch u. a. (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 2. Wiesbaden 1993, S. 41–50.
- : »Staunen und Erschrecken. Peter Weiss' filmische Ästhetik«. In: Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 5. Opladen 1999, S. 75–94.

- Mecklenburg, Günther: *Vom Autographensammeln. Versuch einer Darstellung seines Wesens und seiner Geschichte im deutschen Sprachgebiet*. Marburg 1963.
- Meidner, Ludwig: »An alle Künstler, Dichter, Musiker«. In: *Der Anbruch* 2 (1919), H. 1, S. 1.
- Meier, Lars: *Konzepte ästhetischer Erziehung bei Schiller und Hölderlin*. Bielefeld 2015.
- Menninghaus, Winfried: »Geschichte und Eigensinn. Zur Hermeneutik-Kritik und Poetik Alexander Kluges«. In: Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart 1990, S. 258–272.
- Mersch, Dieter, Magdalena Marszałek (Hg.): *Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst*. Zürich 2016.
- Meuser, Mirjam: *Schwarzer Karneval – Heiner Müllers Poetik des Grotesken*. Berlin/Boston 2019.
- Meyer, Grischa: *Ruth Berlau. Fotografin an Brechts Seite*. München 2003.
- : »Berlau fotografiert bei Brecht – eine Zusammenarbeit (mehr oder weniger)«. In: Stephen Brockmann (Hg.): *Who was Ruth Berlau? Wer war Ruth Berlau?* Madison, Wis. 2005, S. 183–201.
- : »Kann man von Bildern des Krieges etwas für den Frieden lernen?« In: Sabine Kebir, Therese Hörnigk (Hg.): *Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute*. Berlin 2005, S. 70–86.
- : »Schwarze Bude im Roten Oktober«. In: Peter Kammerer, Klaudia Ruschkowski, Wolfgang Storch (Hg.): *Working for Paradise. Der Lohndrucker. Heiner Müller Werkbuch*. Berlin 2011, S. 46–69.
- Meyer, Stephan: *Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' »Die Ästhetik des Widerstands«*. Tübingen 1989.
- Meyerhold, Vsevolod: »Kinofizierung des Theaters«. In: Fritz Mierau (Hg.): *Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film 1918–1933*. Leipzig 1987, S. 533–540.
- Mierau, Fritz: »Sergej Tret'jakov und Bertolt Brecht«. In: *Zeitschrift für Slawistik* 20 (1975), H. 2, S. 226–241.
- : *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*. Berlin(-Ost) 1976.
- Mieth, Matias: »Vom ›monologischen‹ Drama zum ›dialogischen‹ Roman. ›Trotzki im Exil‹ und ›Die Ästhetik des Widerstands««. In: Jens-F. Dwars, Dieter Strützel, Matias Mieth (Hg.): *Widerstand wahrnehmen. Dokumente eines Dialogs mit Peter Weiss*. Köln 1993, S. 29–49.
- Miller, Nikolaus: *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*. München 1982.
- Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München 2000.
- Morgenroth, Claas: »Aufzeichnen«. In: Ludger Hoffmann, Martin Stingelin (Hg.): *Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe; Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven*. Paderborn 2018, S. 143–162.
- Moser, Andreas: »Geschichte als utopisches Potential – Heiner Müllers Büchnerpreisrede Die Wunde Woyzeck«. In: Elżbieta Kapral, Karolina Sidwoska (Hg.): *Literatur, Utopie und Lebenskunst*. Frankfurt a. M. 2014, S. 165–182.
- Mosse, Ramona: »Fragment und Modell. Brechts Theaterästhetik der Zukunft«. In: Astrid Oesmann, Matthias Rothe (Hg.): *Brecht und das Fragment*. Berlin 2020, S. 59–80.

- Mueller, Roswitha: *Bertolt Brecht and the Theory of Media*. Lincoln 1989.
- Muhle, Maria: »Dokumentarische Politiken. Zwischen disziplinärer Subjektformierung und politischer Subjektivierung«. In: Daniela Hahn (Hg.): *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*. Paderborn 2016, S. 59–69.
- Müllender, Yannick: *Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt (1964–1969). »... lässt sich dies noch beschreiben« – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik*. St. Ingbert 2007.
- Müller, Dominik: *Jean Tinguely. Motor der Kunst*. Basel 2015.
- : »Feuilletons und kleine Prosa«. In: Birgit Nübel, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Robert-Musil-Handbuch*. Berlin/Boston 2016, S. 396–414.
- Müller, Hans-Harald, Mirko Nottscheid: »Dilthey und einige Folgen. Die Berliner Literaturarchiv-Gesellschaft und die Idee archivalischer Sammlungen im Ausgang des 19. Jahrhunderts«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 45 (2020), H. 2, S. 370–385.
- Müller, Klaus-Detlef: *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik*. Tübingen 1967.
- : »Bertolt Brechts *Leben des Galilei*«. In: Walter Hinck (Hg.): *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretation*. Frankfurt a. M. 1981, S. 240–253.
- : »Brechts Theatermodelle. Historische Begründung und Konzept«. In: Jean-Marie Valentin (Hg.): *Bertolt Brecht. Actes du Colloque franco-allemand tenu en Sorbonne (15–19 novembre 1988)*. Bern u. a. 1990, S. 315–332.
- Müller, Lothar: *Weißes Magie. Die Epoche des Papiers*. München 2012.
- Müller, Roland: »Zur Geschichte des Modelldenkens und des Modellbegriffs«. In: Herbert Stachowiak (Hg.): *Modelle – Konstruktion der Wirklichkeit*. München 1983, S. 17–86.
- Müller-Richter, Klaus: »Ekphrasis als politische Hermeneutik des Körperlichen«. In: Yannick Müllender, Jürgen Schutte, Ulrike Weymann (Hg.): *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*. Frankfurt a. M./Berlin/Bern 2007, S. 135–148.
- Müller-Schöll, Nikolaus: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*. Frankfurt a. M. 2002.
- Münkler, Herfried: »Der Dreißigjährige Krieg, die neuen Kriege und Brechts MUTTER COURAGE«. In: Sabine Kebir, Therese Hörnigk (Hg.): *Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute*. Berlin 2005, S. 16–33.
- Nägele, Rainer: »Augenblicke: Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung«. In: Marc Silberman u. a. (Hg.): *The other Brecht I / Der andere Brecht I*. Madison, Wis. 1992, S. 29–52.
- : *Hölderlins Kritik der poetischen Vernunft*. Basel 2005.
- : *Der andere Schauplatz. Büchner, Brecht, Artaud, Heiner Müller*. Frankfurt a. M. 2014.
- Naumann, Bernd: *Auschwitz. Bericht über die Strafsache Mulka u. a. vor dem Schwurgericht Frankfurt*. Neuausgabe, Berlin 2004.
- Naumann, Myriam: »Das aktenkundige Selbst. Vom Wandel der Akten der DDR-Staatssicherheit zu Biographemen«. In: Christine Hämmerling, Daniela Zetti (Hg.): *Das dokumentierte Ich. Wissen in Verhandlung*. Zürich 2018, S. 35–50.
- Neef, Sonja: *Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin 2008.

- Neher, Caspar: »Das Bühnenbild«. In: Gottfried von Einem, Siegfried Melchinger (Hg.): *Caspar Neher. Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert*. Hannover 1966, S. 166–167.
- : »Der Mensch auf der Scene«. In: Gottfried von Einem, Siegfried Melchinger (Hg.): *Caspar Neher. Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert*. Hannover 1966, S. 168–171.
- Nellen, Stefan: »Das Wesen der Registratur. Zur Instituierung des Dokumentarischen in der Verwaltung.« In: Renate Wöhrer (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*. Berlin 2015, S. 225–248.
- Neuffer, Moritz: *Die journalistische Form der Theorie. Die Zeitschrift »alternative«, 1958–1982*. Göttingen 2021.
- Neumann, Michael: »Hölderlin«. In: Martin Rector, Christoph Weiß (Hg.): *Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen*. Opladen/Wiesbaden 1999, S. 210–234.
- Neumeyer, Harald: »Heiner Müller [Büchner-Preis-Rede]«. In: Roland Borgards, Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2015, S. 353–356.
- Neutatz, Dietmar: »Die Moskauer Metro als Verkörperung des Sozialismus«. In: Thomas Grob, Sabina Horber (Hg.): *Moskau. Metropole zwischen Kultur und Macht*. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 153–172.
- Niehaus, Michael: *Was ist ein Format?* Hannover 2018.
- Niehaus, Michael, Hans-Walter Schmidt-Hannisa: »Textsorte Protokoll. Ein Aufriß«. In: Michael Niehaus, Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Hg.): *Das Protokoll. Kulturelle Funktionen einer Textsorte*. Frankfurt a. M. u. a. 2005, S. 7–23.
- Niemuth-Engelmann, Susanne: *Alltag und Aufzeichnung. Untersuchungen zu Canetti, Bender, Handke und Schnurre*. Würzburg 1998.
- Onderdelinden, Sjaak: »Fiktion und Dokument. Zum Dokumentarischen Drama«. In: Gerd Labrousse (Hg.): *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. Bd. 1. Amsterdam 1972, S. 173–206.
- Ostheimer, Michael: »Mythologische Genauigkeit«. *Heiner Müllers Poetik und Geschichtsphilosophie der Tragödie*. Würzburg 2002.
- Pabst, Stephan: *Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR*. Göttingen 2016.
- Pallowski, G. Katrin: »Die dokumentarische Mode«. In: Horst-Albert Glaser u. a. (Hg.): *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften, Bd. 1: Grundlagen und Modellanalysen*. 2., teilweise überarbeitete Aufl., Stuttgart 1971, S. 235–314.
- Papazian, Elizabeth A.: *Manufacturing Truth. The Documentary Moment in Early Soviet Culture*. DeKalb 2009.
- Parker, Stephen: »Taoist Paradox and Socialist-Realist Didactics. Re-grounding the Galileo Complex in the ›Danish‹ *Leben des Galilei*. Brecht's Testimony from the ›Finsteren Zeiten««. In: *German Life and Letters* 69 (2016), H. 2, S. 192–212.
- Pfotenhauer, Helmut: »Das Nachleben der Antike. Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Nietzsche«. In: *Nietzsche-Studien* 14 (1985), S. 298–313.
- Plener, Peter: »Das verwaltete Wissen. Zur Funktion von Akten, Bibliotheken und Verzeichnissen für Musils ›Mann ohne Eigenschaften««. In: Károly Kókai (Hg.): *Robert Musil und die modernen Wissenschaften*. Wien 2019, S. 117–152.
- Pöggeler, Otto: *Schicksal und Geschichte. Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin*. München 2004.

- Pohlmann, Jens: »Ein Rückzug aus dem ›Reden über Politik‹ in das ›Schweigen der Kunst‹? – Aspekte der Gottfried-Benn-Rezeption Heiner Müllers«. In: Janine Ludwig, Mirjam Meuser (Hg.): *Literatur ohne Land? Schreibstrategien einer DDR-Literatur im vereinten Deutschland*. Bd. 1. Freiburg im Breisgau 2009, S. 93–110.
- Pompe, Anja: »Ich will nicht wissen [...] wer ich bin.« Autobiographie und Krieg – Heiner Müllers *Krieg ohne Schlacht*. In: Jan Röhnert (Hg.): *Autobiographie und Krieg. Ästhetik, Autofiktion und Erinnerungskultur seit 1914*. Heidelberg 2014, S. 203–216.
- Ponte, Susanne de: »Auf der Bühne und auf dem Papier«. In: Deutsches Theatermuseum München, Susanne de Ponte (Hg.): *Caspar Neber – Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater*. Leipzig 2006, S. 32–53.
- Pourciau, Sarah: »Infernal Poetics: Peter Weiss and the Problem of Postwar Authorship«. In: *Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 87 (2007), H. 2, S. 157–178.
- Primavesi, Patrick: *Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*. Basel/Frankfurt a. M. 1998.
- : »Durchquerungen. Brechts Lehrstück als Medien- und Theaterexperiment«. In: Henri Schoenmakers u. a. (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media*. Bielefeld 2008, S. 357–370.
- Prittwitz, Gesine von: »Das MfS und die Schriftsteller der DDR«. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern/Stuttgart/Wien 1997, S. 161–173.
- Pross, Caroline: »Brecht, *Versuche I*. Experimenteller Prozess und literarisches Verfahren«. In: Michael Bies, Michael Gamper (Hg.): »*Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte*«. *Experiment und Literatur III. 1890–2010*. Göttingen 2011, S. 181–201.
- Püllmann, Dennis: *Spätwerk. Heiner Müllers Gedichte 1989–1995*. Berlin 2003.
- Rabinbach, Anson: *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. New York 1990.
- Rattemeyer, Volker (Hg.): *Rambow im Museum Wiesbaden – Plakate 1960–1988*. Wiesbaden 1988.
- Raulff, Ulrich: »Sie nehmen gern von den Lebendigen. Ökonomien des literarischen Archivs«. In: Knut Ebeling, Stephan Günzel (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Berlin 2009, S. 223–232.
- : »Nachlass und Nachleben. Literatur aus dem Archiv«. In: Irmgard M. Wirtz, Stéphanie Cudré-Mauroux (Hg.): *Literaturarchiv – Literarisches Archiv. Zur Poetik literarischer Archive. Archives littéraires et poétiques d'archives. Écrivains et institutions en dialogue*. Göttingen/Zürich 2013, S. 17–34.
- Rayward, Warden Boyd: *The Universe of Information. The Work of Paul Otlet for Documentation and International Organisation*. Moscow 1975.
- : »The Origins of Information Science and the International Institute of Bibliography/International Federation for Information and Documentation (FID)«. In: *Journal of the American Society for Information* 48 (1997), H. 4, S. 289–300.
- Rector, Martin: »Sechs Thesen zur Dante-Rezeption bei Peter Weiss«. In: Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 6. Opladen 1997, S. 110–115.
- Reithmann, Max: »Das Subjekt am Ort der Geschichte«. In: Michael Hofmann, Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 14. St. Ingbert 2005, S. 139–156.

- Revermann, Martin: »Brecht and Greek Tragedy. Re-thinking the Dialectics of Utilising the Tradition of Theatre«. In: *German Life and Letters* 69 (2016), H. 2, S. 213–232.
- Richter, Hans: »Begegnungen in Berlin«. In: Eberhard Roters (Hg.): *Avantgarde Osteuropa 1910–1930. Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin) und der Akademie der Künste, Oktober–November 1967*. Berlin 1967, S. 13–21.
- Riedel, Volker: »Zwischen Ideologie und Kunst. Bertolt Brecht, Heiner Müller und Fragen der modernen Horaz-Forschung«. In: Riedel, Volker: *Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge*. Jena 1996, S. 295–310.
- Rilla, Paul: »Bühnenstück und Bühnenmodell«. In: Werner Hecht (Hg.): *Brechts Antigone des Sophokles*. Frankfurt a. M. 1988, S. 231–235.
- Robinson, Judith: »L'ordre interne des Cahiers de Valéry«. In: Émilie Noulet-Carner (Hg.): *Entretiens sur Paul Valéry*. Paris/La Haye 1968, S. 255–269.
- Rodi, Frithjof: »Die Verwurzelung der Geisteswissenschaften im Leben. Zum Verhältnis von ›Psychologie‹ und ›Hermeneutik‹ im Spätwerk Diltheys«. In: Rodi, Frithjof: *Diltheys Philosophie des Lebenszusammenhangs. Strukturtheorie – Hermeneutik – Anthropologie*. Freiburg/München 2016, S. 104–120.
- Rouse, John: »Brecht and the Contradictory Actor«. In: *Theatre Journal* 36 (1984), H. 1, S. 25–41.
- Rüther, Günther: »Vom Stalinismus zum ›Bitterfelder Weg‹«. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern/Stuttgart/Wien 1997, S. 215–233.
- Ryavec, Karl W.: *Russian Bureaucracy. Power and Pathology*. Lanham, Md. 2003.
- Salloch, Erika: »The *Divina Commedia* as Model and Anti-Model for *The Investigation* by Peter Weiss«. In: *Modern Drama* 14 (1971), H. 1, S. 1–12.
- Sauerland, Karol: »Notwendigkeit, Opfer und Tod. Über PHILOKTET«. In: Frank Hörnigk (Hg.): *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*. Leipzig 1989, S. 183–193.
- Sautermeister, Gert: »Zweifelskunst, abgebrochene Dialektik, blinde Stellen: *Leben des Galilei* (3. Fassung, 1955)«. In: Walter Hinderer (Hg.): *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1984, S. 125–161.
- Schäfer, Armin: »Lebendes Dispositiv. Hand beim Schreiben«. In: Cornelius Borck, Armin Schäfer (Hg.): *Psychographien*. Zürich 2005, S. 241–265.
- Schäfer, Martin Jörg: *Die Gewalt der Muße. Wechselverhältnisse von Arbeit, Nichtarbeit, Ästhetik*. Zürich/Berlin 2013.
- Schäffner, Wolfgang, Sigrid Weigel, Thomas Macho: »Das Detail, das Teil, das Kleine. Zur Geschichte und Theorie des kleinen Wissens«. In: Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel, Thomas Macho (Hg.): *»Der liebe Gott steckt im Detail«. Mikrostrukturen des Wissens*. München 2003, S. 7–17.
- Schindler, Wolfgang: »Der Große Fries des Pergamonaltars – Peter Weiss' Deutungen in der Sicht des Klassischen Archäologen«. In: Norbert Krenzlin (Hg.): *»Ästhetik des Widerstands«. Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss*. Berlin 1987, S. 31–45.
- Schmidt, Dietmar: »Archäologie«. In: Jens Ruchatz, Nicolas Pethes (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 48–50.

- Schmidt, Wolf Gerhard: »Kritische Objektivität, Defätismus und performative Kontrolle. Zur Subversivlogik von Erwin Piscators ›Bekennnistheater‹«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 31 (2006), H. 2, S. 1–25.
- Schmidt-Bachem, Heinz: *Aus Papier. Eine Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Papier verarbeitenden Industrie in Deutschland*. Berlin 2011.
- Schmidt-Henkel, Gerhard: »Die Wortgraphik des Peter Weiss«. In: Volker Canaris (Hg.): *Über Peter Weiss*. Frankfurt a. M. 1970, S. 15–24.
- Schmidt-Radefeldt, Jürgen: »Paul Valéry zu Wissenschaft und Wissenschaften«. In: Karl Alfred Blüher, Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Forschungen zu Paul Valéry/Recherches Valéryennes*. Bd. 10. Kiel 1997, S. 3–18.
- : »Poietik« als Unterricht am Collège de France«. In: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur*. Tübingen 1999, S. 141–160.
- Schmitt-Sasse, Joachim: »Aspekte des Bild-Text-Verhältnisses auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Brechts und Nebers ›Antigonemodell 1948‹«. In: Wolfgang Harms (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*. Stuttgart 1990, S. 339–355.
- Schneider, Helmut J.: »Der Verlorene Sohn und die Sprache. Zu *Der Schatten des Körpers des Kutschers*«. In: Volker Canaris (Hg.): *Über Peter Weiss*. Frankfurt a. M. 1970, S. 28–46.
- Schneider, Manfred: *Transparenztraum. Literatur, Politik, Medien und das Unmögliche*. Berlin 2013.
- Schoeps, Karl-Heinz J.: »Der Lohndrucker Revisited«. In: Gerhard Fischer (Hg.): *Heiner Müller: conTEXTS and HISTORY. A collection of essays from the Sydney German Studies Symposium 1994*. Tübingen 1995, S. 41–54.
- Schuhmacher, Klaus: »Das Textparadies als Autorenhöhle. Dante-Lektionen deutscher Dichter«. In: *Arcadia* 31 (1996), H. 1/2, S. 254–272.
- Schulte, Christian: »Fernsehen und Eigensinn«. In: Christian Schulte, Winfried Siebers (Hg.): *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Frankfurt a. M. 2002, S. 65–81.
- : »Wahrnehmungen am Nullpunkt der Sprache. Notizen zu Heiner Müller und Alexander Kluge«. In: Christian Schulte, Brigitte Maria Mayer (Hg.): *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller. Bestandsaufnahme*. Frankfurt a. M. 2004, S. 189–196.
- Schulz, Genia: *Heiner Müller*. Stuttgart 1980.
- : »Die Ästhetik des Widerstands«. *Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman*. Stuttgart 1986.
- : »Peter Weiss: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade«. In: O. Hg.: *Interpretationen. Drama des 20. Jahrhunderts, Bd. 2*. Stuttgart 1996, S. 157–181.
- Schulz, Kristin: *Attentate auf die Geometrie. Heiner Müllers Schriften der ›Ausschweifung und Disziplinierung‹*. Berlin 2009.
- : »Gegen den (Pseudo)begriff der Vollendung – Notizen zur Heiner-Müller-Werkausgabe«. In: Theo Girshausen, Günther Heeg (Hg.): *Theatragraphie. Heiner Müllers Theater der Schrift*. Berlin 2009, S. 16–22.
- : »Die DDR in den Alpen oder Der Müllberg der Geschichte. Heiner Müllers Positionierungen gegenüber der DDR 1949–1995«. In: *zeit german* 26 (2016), H. 1, S. 92–109.

- Schumacher, Heidemarie: *Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien- und Fernsehtheorie*. Köln 2000.
- Schütte, Uwe: *Arbeit an der Differenz. Zum Eigensinn der Prosa von Heiner Müller*. Heidelberg 2010.
- Schütz, Günter: *Peter Weiss und Paris. Prolegomena zu einer Biographie. 1947–1966*. Bd. 1. St. Ingbert 2004.
- Schwaiger, Michael: »Einbruch der Wirklichkeit. Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators«. In: Michael Schwaiger (Hg.): *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Wien 2004, S. 9–15.
- Segeberg, Harro (Hg.): *Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes »Arbeit« in der deutschen Literatur (1770–1930). Dokumentation einer interdisziplinären Tagung in Hamburg vom 16. bis 18. März 1988*. Tübingen 1991.
- Siegert, Bernhard: »Das Leben zählt nicht. Natur- und Geisteswissenschaften bei Dilthey aus mediengeschichtlicher Sicht«. In: Claus Pias (Hg.): *[Me'dien]'. Dreizehn Vorträge zur Medienkultur*. Weimar 1999, S. 161–182.
- Sina, Kai, Carlos Spoerhase: »Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung«. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 23 (2013), H. 3, S. 607–623.
- Soboczynski, Adam: »Von Schatten oder Schwarz auf Weiß. Überlegungen zu *Der Schatten des Körpers des Kutschers* von Peter Weiss«. In: Michael Hofmann, Jochen Vogt, Martin Rector (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 8. St. Ingbert 1999, S. 68–88.
- Sohns, Hanna: »«dans les fissures de la pensée»: Denken und Affektivität in Valéry's *Cahiers*«. In: Gesine Hindemith, Dagmar Stöferle (Hg.): *Der Affekt der Ökonomie. Speklatives Erzählen in der Moderne*. Berlin/Boston 2018, S. 84–102.
- Solga, Kim: »*Mother Courage* and Its Abject: Reading the Violence of Identification«. In: *Modern Drama* 46 (2003), H. 3, S. 339–357.
- Söllner, Alfons: *Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung*. Opladen 1988.
- Sonneck, Oscar George T.: *Beethoven Letters in America. Facsimiles with Commentary*. New York 1927.
- Spieker, Sven: »Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs«. In: Sven Spieker (Hg.): *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin 2004, S. 7–25.
- : *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge, Mass. 2008.
- Spoerhase, Carlos: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy)*. Göttingen 2016.
- : »Neuzeitliches Nachlassbewusstsein. Über die Entstehung eines schriftstellerischen, archivarischen und philologischen Interesses an postumen Papieren«. In: Kai Sina, Carlos Spoerhase (Hg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Göttingen 2017, S. 21–48.
- : *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen 2018.
- Spötter, Anke: *Theaterfotografie der Zwanziger Jahre an Berliner Bühnen. Gestaltung und Gebrauch eines Mediums*. Berlin 2003.

- Sprecher, Thomas: »Das Thomas-Mann-Archiv 1956–2006«. In: Thomas Sprecher (Hg.): *Im Geiste der Genauigkeit. Das Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich 1956–2006*. Frankfurt a. M. 2006, S. 91–302.
- Stadler, Ulrich, Magnus Wieland: *Gesammelte Welten. Von Virtuosen und Zettelpoeten*. Würzburg 2014.
- Steiner, George: *Antigones. How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*. New Haven/London 1984.
- Stevanović, Vid u. a. (Hg.): *Literatur und Arbeit*. Berlin 2018.
- Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien 2008.
- Stiegler, Bernd: *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. München 2009.
- Storch, Wolfgang: »Brechts Erbe. Die Erdung«. In: Peter Kammerer, Klaudia Ruschkowski, Wolfgang Storch (Hg.): *Working for Paradise. Der Lohndrucker. Heiner Müller Werkbuch*. Berlin 2011, S. 70–107.
- Streisand, Marianne: »Heiner Müllers ›Der Lohndrucker‹ – Zu verschiedenen Zeiten ein anderes Stück«. In: Inge Münz-Koenen (Hg.): *Werke und Wirkungen. DDR-Literatur in der Diskussion*. Leipzig 1987, S. 306–360.
- Suschke, Stephan: *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*. Berlin 2003.
- Szondi, Peter: »Theorie des modernen Dramas (1880–1950)«. In: Szondi, Peter: *Schriften, Bd. 1*. Hg. v. Jean Bollack u. a. Berlin 2011, S. 9–148.
- Tabah, Mireille: »Modernität in ›Der Schatten des Körpers des Kutschers‹«. In: Irène Heidelberger-Leonard (Hg.): *Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte*. Opladen 1994, S. 39–50.
- Teraoka, Arlene A.: *East, West, and Others. The Third World in Postwar German Literature*. Lincoln, Ne./London 1996.
- Thaler, Jürgen: »Zur Geschichte des Literaturarchivs. Wilhelm Diltheys ›Archive für Literatur‹ im Kontext«. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 55 (2011), S. 361–374.
- : »Vom Rohen zum Gekochten: zur Ordnung des Nachlasses«. In: Petra Maria Dallinger, Georg Hofer, Bernhard Judex (Hg.): *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*. Berlin/Boston 2018, S. 89–102.
- Theweleit, Klaus: »Artisten im Fernsehstudio, unbekümmert. Zwei Herren im west-östlichen Denkversuch«. In: Christian Schulte (Hg.): *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Osnabrück 2000, S. 283–292.
- Thiele, Matthias: »Notizen. Zur Poetik, Politik und Genealogie der kleinen Prosaform ›Aufzeichnung‹«. In: Sabine Autsch, Claudia Öhlschläger (Hg.): *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*. Paderborn 2014, S. 165–192.
- : »Schreibtechniken des Notierens«. In: Martin Stingelin, Ludger Hoffmann (Hg.): *Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe; Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven*. Paderborn 2018, S. 115–142.
- Thomson, Peter: *Brecht: Mother Courage and her children*. Cambridge/New York/Melbourne 1997.
- Timmermann, Harry: »Vom Helden zum Heiligen. Überlegungen zu einigen Funktionen des Herakles-Mythos in der ›Ästhetik des Widerstands‹«. In: Jürgen Garbers u. a. (Hg.): *Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*. Jena 1990, S. 258–271.

- Tode, Thomas: »Wir sprengen die Guckkastenbühne! Erwin Piscator und der Film«. In: Michael Schwaiger (Hg.): *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Wien 2004, S. 16–34.
- Tourney, Michele M.: »Caging Virtual Antelopes: Suzanne Briet's Definition of Documents in the Context of The Digital Age«. In: *Archival Science* 3 (2003), S. 291–311.
- Tragelehn, B. K.: *Heiner Müller. Die Umsiedlerin 1961. Fragment eines Modellbuchs*. Berlin 2004.
- : »Die Bühnenrepublik. Mit der Umsiedlerin durch die DDR-Geschichte«. In: Tragelehn, B. K.: *Roter Stern in den Wolken: Aufsätze, Reden, Gedichte, Gespräche und ein Theaterstück. Ein Lesebuch*. Hg. von Gerhard Ahrens. Berlin 2006, S. 30–59.
- Treichel, Hans-Ulrich: *Auslöschungsverfahren. Exemplarische Untersuchungen zur Literatur und Poetik der Moderne*. München 1995.
- Treml, Martin: »Warburgs Nachleben. Ein Gelehrter und (s)eine Denkfigur«. In: Martin Treml, Daniel Weidner (Hg.): *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*. München 2007, S. 25–40.
- Treml, Martin, Daniel Weidner: »Zur Aktualität der Religionen. Einleitung«. In: Martin Treml, Daniel Weidner (Hg.): *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*. München 2007, S. 7–22.
- Tretow, Christine: »Geschärfter Blick« und »Innere Schau«. Grundlagen und Entwicklung der Neher'schen Bühne«. In: Christine Tretow, Helmut Gier (Hg.): *Caspar Neher – Der größte Bühnenbauer unserer Zeit*. Opladen 1997, S. 36–60.
- : *Caspar Neher – Graue Eminenz hinter der Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters. Eine Werkbiographie*. Trier 2003.
- Ubersfeld, Anne: »Mother Courage in France«. In: *Modern Drama* 42 (1999), H. 2, S. 198–206.
- Uecker, Matthias: *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*. Marburg 2000.
- : *Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik*. Oxford u. a. 2007.
- Uerlings, Herbert: *»Ich bin von niedriger Rasse«. (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur*. Köln 2006.
- Ulmer, Judith S.: *Geschichte des Georg-Büchner-Preises. Soziologie eines Rituals*. Berlin/Boston 2012.
- Ulrich, Wolfgang: »Kunst als Arbeit?«. In: Martin Hellmold u. a. (Hg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*. München 2003, S. 163–177.
- Unsel, Siegfried, Peter Weiss: *Der Briefwechsel*. Hg. von Rainer Gerlach. Frankfurt a. M. 2007.
- Valdivia Orozco, Pablo: *»Un germe vit: Paul Valéry und das Wissen vom potentiellen Individuum«*. In: Pablo Valdivia Orozco, Andrea Allerkamp (Hg.): *Paul Valéry. Für eine Epistemologie der Potentialität*. Heidelberg 2017, S. 47–76.
- Vestli, Elin Nesje: »Das dokumentarische Drama: Gattung oder Problem?«. In: Knut Ove Arntzen, Siren Leirvåg, Elin Nesje Vestli (Hg.): *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*. St. Ingbert 2000, S. 136–157.
- Virtanen, Reino: *The Scientific Analogies of Paul Valéry*. Lincoln 1974.
- Vismann, Cornelia: *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt a. M. 2000.

- : *Medien der Rechtsprechung*. Hg. von Alexandra Kemmerer, Markus Krajewski. Frankfurt a. M. 2011.
- : »Benjamin als Kommentator«. In: Vismann, Cornelia: *Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Markus Krajewski. Frankfurt a. M. 2012, S. 340–362.
- : »Autobiographie und Akteneinsicht«. In: Vismann, Cornelia: *Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Markus Krajewski. Frankfurt a. M. 2012, S. 142–160.
- Vogel, Juliane: »WHO’S THERE? Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«. In: Juliane Vogel, Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 22–37.
- Voges, Michael: »Arbeitsbereich VII. Gesellschaft und Kunst im »wissenschaftlichen Zeitalter«. Brechts Theorie eines episch-dialektischen Theaters (Marxistische und philosophische Studien, Der Messingkauf, Kleines Organon für das Theater, Über den Realismus)«. In: Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1985, S. 201–252.
- : »Arbeitsbereich IV. Versuche. Politisch-ästhetische Experimente des Stückeschreibers in der »vor-revolutionären« Endphase der Weimarer Republik«. In: Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1985, S. 126–161.
- Vogl, Joseph: »Medien-Werden. Galileis Fernrohr«. In: *Mediale Historiographien* (2001), H. 1, S. 115–123.
- : *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. 4. Aufl., Zürich 2011.
- Weber, Carl: »Brecht and the Berliner Ensemble — the making of a model«. In: Peter Thomson, Glendyr Sacks (Hg.): *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge 1994, S. 167–184.
- : »Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei«. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch*. Bd. 4. Stuttgart/Weimar 2001, S. 284–297.
- Weber, Richard: »Theater in der DDR«. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern/Stuttgart/Wien 1997, S. 509–522.
- Weber, Sam: »Gott und Teufel – im Detail«. In: Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel, Thomas Macho (Hg.): *»Der liebe Gott steckt im Detail«*. Mikrostrukturen des Wissens. München 2003, S. 43–51.
- Weber, Samuel: »Zäsur als Unterbindung. Einige vorläufige Bemerkungen zu Hölderlins »Anmerkungen«. In: Jörn Etzold, Moritz Hannemann (Hg.): *rhythmos. Formen des Unbeständigen nach Hölderlin*. Paderborn 2016, S. 39–62.
- Weidner, Daniel: »Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin«. In: Daniel Weidner, Sigrid Weigel (Hg.): *Benjamin Studien 2*. München 2011, S. 159–178.
- Weigel, Alexander: »Die Archäologie des Maulwurfs. Heiner Müller und das Deutsche Theater«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Heiner Müller*. 2. Aufl. Neufassung, München 1982, S. 155–178.
- : »Hölderlin und der Held der Arbeit. Heiner Müllers Inszenierung »Der Lohndrucker« (1988). Ein Versuch zur Tragödie«. In: Michael Franz, Ulrich Gaier, Martin Vöhler (Hg.): *Hölderlin-Jahrbuch 2010–2011*. Bd. 37. Eggingen 2011, S. 198–210.

- Weigel, Sigrid: »Die Stimme der Toten. Schnittpunkte zwischen Mythos, Literatur und Kulturwissenschaft«. In: Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin 2002, S. 73–92.
- : »Nicht weiter als ...«. Das Detail in den Kulturtheorien der Moderne: Warburg, Freud, Benjamin«. In: Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel, Thomas Macho (Hg.): *»Der liebe Gott steckt im Detail«. Mikrostrukturen des Wissens*. München 2003, S. 91–111.
- : »Echo und Phantom – die Stimme als Figur des Nachlebens«. In: Brigitte Felderer (Hg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der »Stimme« als Medium*. Berlin 2004, S. 56–70.
- Weigl, Engelhard: *Instrumente der Neuzeit. Die Entdeckung der modernen Wirklichkeit*. Stuttgart 1990.
- Weiß, Christoph: *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die »Ermittlung« im Kalten Krieg*. St. Ingbert 2000.
- Weisstein, Ulrich: »Imitation, Stylization, and Adaptation: The Language of Brecht's *Antigone* and Its Relation to Hölderlin's Version of Sophocles«. In: *The German Quarterly* 46 (1973), H. 4, S. 581–604.
- Wekwerth, Manfred: »Erste Begegnung mit Brecht, 1965«. In: Wekwerth, Manfred: *Schriften. Arbeit mit Brecht*. Hg. von Ludwig Hoffmann. 2. durchgesehene und erweiterte Aufl., Berlin 1975, S. 13.
- : »Theater und Wissenschaft. Überlegungen für eine Theorie des Theaters«. In: Wekwerth, Manfred: *Schriften. Arbeit mit Brecht*. Hg. von Ludwig Hoffmann. 2. durchgesehene und erweiterte Aufl., Berlin 1975, S. 393–525.
- : »Zur Regie 1977«. In: Werner Hecht (Hg.): *Brechts Leben des Galilei*. Frankfurt a. M. 1981, S. 155–160.
- Wellbery, David E.: *Seiltänzer des Paradoxalen. Aufsätze zur ästhetischen Wissenschaft*. München 2006.
- Weller, Christiane: »The Transference to Work – The Concept of ›Work‹ in Psychoanalysis«. In: Franz-Josef Deiters u. a. (Hg.): *Narrative der Arbeit – Narratives of Work*. Freiburg im Breisgau 2009, S. 119–132.
- Wendler, Reinhard: *Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft*. München 2013.
- Werner, Hendrik: *Im Namen des Verrats. Heiner Müllers Gedächtnis der Texte*. Würzburg 2001.
- Wieland, Magnus: »Ablagekulturen. Interdependenzen zwischen Archiv und Deponie«. In: David-Christopher Assmann (Hg.): *Narrative der Deponie: Kulturwissenschaftliche Analysen beseitigter Materialitäten*. Wiesbaden 2020, S. 149–166.
- Wilke, Judith: *Brechts »Fatzer«-Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*. Bielefeld 1998.
- Willer, Stefan: »Die Schreibszene des Nachlasses bei Goethe und Musil«. In: Sandro Zanetti, Martin Stingelin, Davide Giuriato (Hg.): *»Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren*. Paderborn 2008, S. 67–82.
- : *Erbfälle. Theorie und Praxis kultureller Übertragung in der Moderne*. München 2014.
- Willett, John: *The Theatre of Erwin Piscator. Half a Century of Politics in the Theatre*. London 1978.

- Willner, Jenny: *Wortgewalt. Peter Weiss und die deutsche Sprache*. Konstanz 2014.
- Willumsen, Noah: »Müller ± Althusser: Die Intellektuellen, das Interview und die ›Inseln der Unordnung««. In: Till Nitschmann, Florian Vaßen (Hg.): *Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung*. Bielefeld 2021, S. 323–344.
- Wimmer, Mario: *Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft*. Konstanz 2012.
- Winckler, Lutz: *Kulturelle Erneuerung und gesellschaftlicher Auftrag. Zur Bestandspolitik der öffentlichen Bibliotheken und Betriebsbüchereien in der SBZ und DDR 1945 bis 1951*. Tübingen 1987.
- Winkels, Hubert: *Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und neue Medien*. Köln 1997.
- Wirth, Uwe: »Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, ›welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde««. In: Uwe Wirth (Hg.): *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*. Berlin 2013, S. 15–60.
- Witting, Gunther: »Bericht von der hohen Warte: Peter Weiss' Travestie des Dichter-Mythos«. In: Theodor Verweyen, Gunther Witting (Hg.): *Einfache Formen der Intertextualität. Theoretische und historische Untersuchungen*. Paderborn 2010, S. 153–166.
- Wöhler, Renate (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*. Berlin 2015.
- : »Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie ›dokumentarisch««. In: Daniela Hahn (Hg.): *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*. Paderborn 2016, S. 45–58.
- Wöhrl, Dieter: *Bertolt Brechts medienästhetische Versuche*. Köln 1988.
- Woledge, Geoffrey: »›Bibliography‹ and ›Documentation‹: Words and Ideas«. In: *Journal of Documentation* 39 (1983), S. 266–279.
- Wolff, Wilfried: *Max Hodann (1894–1946). Sozialist und Sexualreformer*. Hamburg 1993.
- Wood, Michael: *Heiner Müller's Democratic Theater. The Politics of Making the Audience Work*. Rochester, NY 2017.
- Wright, Alex: *Cataloging the World: Paul Otlet and the Birth of the Information Age*. Oxford/New York 2014.
- Wüthrich, Werner: *Die »Antigone« des Bertolt Brecht. Eine experimentelle Theaterarbeit, Chur 1948*. Zürich 2015.
- Young, James Edward: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke*. Frankfurt a. M. 1992.
- Zanetti, Sandro: »Heute spucken wir die Vergangenheit aus. Avantgarde, Archiv und Archiv-Avantgarde«. In: Andreas Mauz, Magnus Wieland, Ulrich Weber (Hg.): *Avantgarden und Avantgardismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation*. Göttingen/Zürich 2018, S. 45–62.
- : »Schreibarbeit, Schreiben als Arbeit«. In: Joseph Vogl, Burkhardt Wolf, Alexander Mirowski (Hg.): *Handbuch Literatur & Ökonomie*. Berlin/Boston 2019, S. 266–268.
- Zedler, Johann Heinrich (Hg.): *Grosses vollständiges Universallexikon Aller Wissenschaften und Künste*. Bd. 7. Halle/Leipzig 1734.
- Zima, Peter V.: »Der Mythos der Monosemie. Parteilichkeit und künstlerischer Standpunkt«. In: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): *Einführung in Theorie, Geschichte und Funktion der DDR-Literatur*. Stuttgart 1975, S. 77–108.

- Zimmermann, Rainer E.: »Leben des Galilei«. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch*. Bd. 1. Stuttgart/Weimar 2001, S. 357–379.
- Zimmermann, Werner: *Bertolt Brecht »Leben des Galilei«. Dramatik der Widersprüche*. Paderborn u. a. 1985.
- Zumbusch, Cornelia: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Berlin 2004.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Lucas Knierzinger 2024
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Raleway
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Foto: Aleksandr Rodchenko, *Down with Bureaucracy*, 1927
© 2024, ProLitteris, Zürich
Foto: © 2024, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

ISBN (Print) 978-3-8353-5543-9
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8022-6
DOI <https://doi.org/10.46500/83535543>