

Olga Laskaridou

**DIE WIEDERKEHR DES GLEICHEN ALS EINES ANDEREN
Heiner Müllers Umgang mit dem Mythos in *Zement***

Die Intention, die Heiner Müller in den 60er und 70er Jahren mit dem Rückgriff auf antike mythologische Stoffe verfolgte, schlägt sich in seinem Stück *Zement* vielleicht am deutlichsten nieder, da hier die direkte Konfrontation von Vorgängen aus der griechischen Mythologie mit Ereignissen aus der Frühgeschichte der sowjetischen Revolution die Bemühung des Dramatikers sehr klar erkennen läßt, Erscheinungen aus zwei Phasen der menschlichen Geschichte dialektisch aufeinander zu beziehen¹, um auf diese Weise die "Alternative: Kommunismus oder Barbarei" sichtbar zu machen². *Zement*, 1972 im Auftrag des Berliner Ensembles und nach dem gleichnamigen Roman von Fjodor Gladkow geschrieben, schildert die Situation in der Sowjetunion in den Jahren 1920/21, also nach dem Bürgerkrieg und zu Beginn der Neuen Ökonomischen Politik. Das Stück liest sich dennoch nicht als einfaches Historienstück, wenngleich das Programmheft zur Uraufführung im Oktober 1973 eine solche Lesart besonders nahelegt³:

Das Stück erzählt eine Geschichte von Männern und Frauen, Arbeitern und Intellektuellen, Kommunisten und Feinden der Revolution und ihren Beziehungen zueinander in den Jahren des schweren Anfangs in der Sowjetunion. Der Schlosser Gleb Tschumalow, als Regimentskommissar aus dem Krieg heimkehrend, findet seine Stadt in ein Dorf verwandelt, das Zementwerk in einen Ziegenstall, seine Frau in einen Menschen. Der kommunistische Arbeiter ist als Mann noch ein Besitzer, die Frau besteht auf ihrer Gleichberechtigung. Tschumalow gelingt es, den Ingenieur Kleist, seinen Todfeind, für den Wiederaufbau des Zementwerks zu gewinnen; seine Frau verliert er an die Revolution, die vor Heim und Herd nicht haltmacht. Nach Bürgerkrieg, Intervention und Blockade ist der Hunger sowjetischer Alltag⁴.

1. vgl. "Mauern. Gespräch mit Sylvère Lotringer", in: Heiner Müller, *Rotwelsch*, Berlin 1982, S. 78.

2. vgl. "Shakespeares Stücke sind komplexer als jede Aneignung — man braucht zu verschiedenen Zeiten verschiedene Übersetzungen. Ein Gespräch", in: *Theater Heute* 16 (1975) 7, S. 36.

3. vgl. Genia Schulz, *Heiner Müller*, Stuttgart 1980, S. 59.

4. zit. nach ebd., S. 59 f.

Heiner Müller sah sich "nach den Erfahrungen mit Kritik und Publikum der Berliner *Zement*-Aufführung" veranlaßt, dem Stück eine Nachbemerkung hinzuzufügen, die den Modellcharakter der Vorgänge hervorhebt:

Das Stück handelt nicht von Milieu, sondern von Revolution, es geht nicht auf Ethnologie, sondern auf (sozialistische) Integration aus, die Russische Revolution hat nicht nur Novorossisk, sondern die Welt verändert, Dekor und Kostüm sollten nicht Milieu zeigen, sondern den Entwurf der Welt, in der wir leben⁵.

Wie für den vier Jahre zuvor entstandenen *Philoktet* gilt demnach auch für *Zement*: "Die Handlung ist Modell, nicht Historie"⁶. Den Modellcharakter der Vorgänge heben die in die eigentliche Handlung eingeschobenen Kommentartexte hervor, in denen die Spannungen, Schwierigkeiten und Widersprüche des "schweren Anfangs in der Sowjetunion" mit Vorgängen aus der griechischen Mythologie konfrontiert werden. Die drei Intermedien über die Rache des Achill, die Befreiung des Prometheus und den Kampf des Herakles mit der Hydra akzentuieren die Parallelität der Vorgänge ebenso wie die Überschriften der Szenen *Heimkehr des Odysseus*, *Medeakommentar* und *Sieben gegen Theben*.

Diese Art des Rückgriffs auf die Antike begründete Müller im Jahre 1977 damit, daß

es eine Parallele gibt. All diese Vorgänge, diese Konflikte, die in der antiken Dramatik [...] abgehandelt werden, haben ja zu tun mit dem Übergang zur Klassengesellschaft, also der Entstehung der Klassengesellschaft. Und jetzt geht es, jedenfalls vom Programm her, um die Aufhebung der Klassengesellschaft⁷.

Während Müller in den 70er Jahren noch ziemlich vage von der "Alternative: Kommunismus oder Barbarei" sprach, die durch den Vergleich dieser zwei Übergangsphasen sichtbar werde, erklärte er 1985, es sei ihm in den 60er und 70er Jahren vor allem darauf angekommen,

auf dieser neuen Drehscheibe die alte Drehscheibe anzusehen, und die Formulierung von kollektiven Erfahrungen, die in diesen [antiken - O.L.] Texten gegeben ist, neu zu interpretieren. Das war der Ansatz. Es war also eigentlich nicht die Wiederkehr des Gleichen, sondern

5. Zitate nach Heiner Müller "Zement", in: ders., *Geschichten aus der Produktion 2*, Berlin 1974, S. 65-132; Nachbemerkung, S. 133.

6. Heiner Müller, "Drei Punkte" [zu *Philoktet*], in: ders., *Mauser*, Berlin 1978, S. 72.

7. "Gespräch mit Bernard Umbrecht", in: Heiner Müller, *Rotwelsch*, Berlin 1982, S. 117.

unter ganz anderen Umständen die Wiederkehr des Gleichen und dadurch die Wiederkehr des Gleichen als eines Anderen⁸.

Zement gestaltet diese "Wiederkehr des Gleichen als eines Anderen" exemplarisch in der Szene *Befreiung des Prometheus*, die gleich zwei der drei Intermedien des Stücks enthält. Es ist die Szene, in der der Schlosser Gleb Tschumalow seinen Todfeind, den bürgerlichen Ingenieur Kleist, für den Wiederaufbau des Zementwerks zu gewinnen versucht. Das stillgelegte Zementwerk erscheint hier als "Grab" [S. 80], als "Friedhof für Maschinen" [S. 82], wobei die Szene zunächst so angelegt ist, als sollte das Werk auch für den Ingenieur zum Grab werden⁹:

TSCHUMALOW: Ich denke, wir sind hoch genug gestiegen.

Genosse Ingenieur, sieh dir dein Grab an
Das ein Zementwerk war, nach deinen Plänen
Mit unsern Knochen aus dem Fels gehauen
Und nicht für uns. Kannst du fliegen, Erbauer.
Der nächste Schritt ist in den Himmel. Geh
Sonst zeig ich dir den Weg in deine Hölle.
Drei Jahre trag ich sie mit mir herum
In meinen Händen und in meinem Schädel. [S. 80]

Während des Bürgerkrieges hatte Kleist den Schlosser und drei seiner Kameraden an die Weißen verraten, als einziger überlebte Tschumalow, dessen Ekel, Haß und Rachewunsch den ersten Teil der Szene bestimmen:

TSCHUMALOW: Herr, sagten Ihre Freunde. Und sie waren
Ein Herr damals, Ihr Kragen weiß vor Herrschaft.
Wann haben Sie Ihr Hemd zuletzt gewaschen
Genosse Ingenieur. Haben Sie keinen
Knecht mehr, der Sie zum Herrn macht. Das ist schade.
Sie stinken, Herr. Wie sagten Sie. Das Ende
Der Zivilisation. Ein feines Wort.
Ich wills mir merken wie die andern Worte
Die Sie gesagt haben drei Jahre her
Als ich vor Ihnen stand und durch den Vorhang
Aus Blut, der meine Aussicht war, in Ihren
Augen, dunkel vor Angst jetzt, Ihren Ekel
Las vor dem rohen Fleisch das mein Gesicht war

8. Ulrich Diezel, "Gespräch mit Heiner Müller", in: *Sinn und Form* 37 (1985), S. 1210.

9. vgl. Bettina Gruber, *Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982*, Essen 1989, S. 70.

Als wär es schon bevölkert mit den Würmern.
Ihr Magen, hoffe ich, hat nicht gelitten
Genosse Ingenieur. Ich weiß Ihren Text noch:
Das sind sie, ja, das sind die Kommunisten.
Der Rest ist Ihre Sache, meine Herrn. Dann
Wurden wir totgeschlagen eine Nacht lang. [S. 80 f]

Tschumalow präsentiert sich dem Ingenieur als ein "Wiederauferstandener, ein Wiedergeborener, der seine erschlagenen Genossen nicht nur vertritt, sondern symbolisch in sich vereinigt"¹⁰:

KLEIST: Ich habe sie gesehn. Vier Tote. Wer
Sind Sie.

TSCHUMALOW: Sie haben gut gezählt. Vier Tote.
Und ich bin aufgestanden aus ihrem Blut.
Vier weniger vier macht eins und eins ist vier
Das ist die Algebra der Revolution
Genosse Ingenieur.

KLEIST: Sie sind Tschumalow.

TSCHUMALOW: Und Kaprow. Und Medwedjew. Und Suwarin.
Sie sind versammelt hier in meinen Händen
Denken in meinem Kopf einen Gedanken
Und träumen seit drei Jahren einen Traum.

KLEIST: Was wollen Sie von mir, Tschumalow.

TSCHUMALOW: Das.

*Tschumalow legt die Hände um den Hals des Ingenieurs. Der schreit.
Tableau.* [S. 81]

Hier bricht der Dialog ab und es folgt als erstes Intermedium die Erzählung darüber, "wie vor viertausend Jahren der Grieche Achilles vor Troja Rache nahm für den Tod seines Freundes Patroklos an dem Trojaner Hektor" [S. 81]. Der lapidare, berichtartige Text konzentriert sich dabei auf die Grausamkeit der Racheaktion, um die Brutalität eines jahrtausendealten Verhaltensmusters herauszustellen, nach dem das Schuldigwerden des einen die Rache des anderen hervorruft¹¹. Die implizierte Wertung ist dabei eindeutig; der homerische Held Achill wird bei Müller zum Schlächter¹²:

Achilles begann die Schlacht neu, die schon aufgehört hatte, indem er

10. ebd.

11. vgl. Andreas Schrade, *Die Aufnahme des Prometheus-Mythos in der neueren DDR-Literatur. Dargestellt an Werken Franz Fühmanns und Heiner Müllers*, Diss. Leipzig 1981, S. 115.

12. vgl. Gruber, S. 94 f.

seine Soldaten vor sich hertrieb und alles totschiessen ließ, was nicht Hektor war, Trojaner und Griechen: seine Suche war die Schlacht. Als der Gesuchte gefunden war, begann die Treibjagd mit Soldaten und Hunden. Als er zusammenbrach, stieß Achilles ihm seinen Speer zwischen die Schulterblätter, schnitt dem noch Lebenden die Sehnen aus dem Fleisch, knotete sie zu einem Seil zusammen, durchbohrte ihm beide Füße am Spann, zog das Seil durch und befestigte es an seinem Kampfwagen. Dann schleifte er den Toten dreimal um die belagerte Stadt. Beim erstenmal ging die Haut in Fetzen, beim zweitenmal zerriß das Fleisch, die Knochen splitterten beim drittenmal. [S. 81 f]

Bei Homer wird Hektor dadurch getötet, daß Achill ihm von vorne die Kehle durchbohrt¹³. Nicht nur wird aus diesem heroischen Zweikampf bei Müller ein Mord, sondern es wird damit gleichzeitig an die Tötung Siegfrieds durch Hagen erinnert¹⁴, so daß germanischer und griechischer Mythos hier zu einem einheitlichen Modell 'vorgeschichtlicher' Barbarei verschmelzen. Tschumalow durchbricht dieses "vorgeschichtliche Handlungsmuster barbarischer Gewaltanwendung"¹⁵, indem er auf Rache verzichtet. Während nämlich "vor viertausend Jahren" der griechische 'Held' Achill auf seiner "Treibjagd" auch Unbeteiligte zum Opfer seines individuellen Rachewunsches machte, also tendenziell gegen die Gesellschaft handelte¹⁶, indem er "alles totschiessen ließ, was nicht Hektor war", stellt Tschumalow im Jahre 1921 seinen Anspruch auf persönliche Genugtuung zurück und handelt im Interesse der neuen Gesellschaft:

TSCHUMALOW: Zehntausend Hände zern an meiner Hand
 Und halten sie zurück von Ihrer Kehle
 Weil Ihr Hals Ihren sehr geschätzten Kopf trägt
 In dem das Werk bewahrt ist Strich um Strich
 Nach dem zehntausend Hände hungrig sind. [S. 82]

Inwiefern sich in Tschumalows Verzicht auf Rache ein "objektiver Humanitätsfortschritt" widerspiegelt¹⁷, sei dahingestellt. Festzuhalten ist hier nur die Tatsache, daß sein rationaler Entschluß gegen die Gewalt nicht subjektiv motiviert ist, sondern von der historischen und ökonomischen Notwendigkeit diktiert wird:

13. Homer, *Ilias*, XXII, V. 324-328.

14. vgl. Gruber, S. 93.

15. Georg Wieghaus, *Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers*, Frankfurt/Main 1984, S. 193.

16. vgl. Gruber, S. 107.

17. vgl. Schrade, S. 116.

[...] statt der Rache triumphiert die revolutionäre Vernunft: Kleist soll am Leben bleiben und seine Intelligenz dem Aufbau der neuen Gesellschaft zur Verfügung stellen. Individuelle Rache für die Vergangenheit oder Zukunftsbewußtsein, persönliche Genugtuung oder Selbstverleugnung und gesellschaftliche Verantwortung — vor diese Alternative gestellt, entscheidet sich der Krieger Gleb [...] gegen die mythische Gewalt, für eine aufgeklärte Zukunft und für die Befreiung der an die Unterdrücker gefesselten Intelligenz durch Verzicht der Revolution auf Rache¹⁸.

Tschumalows Bemühungen konzentrieren sich im darauffolgenden zweiten Teil der Szene nunmehr darauf, Kleist zu überreden, seinen "Kopf" der Revolution zur Verfügung zu stellen. Er versucht den Geschichtspessimismus zu widerlegen, der dem Ingenieur die Argumente für seine Weigerung liefert, sich am Aufbau des Zementwerks zu beteiligen. Denn nicht nur bedeutet für den bürgerlichen Intellektuellen das Ende der Klassengesellschaft das "Ende der Zivilisation" [S. 80] überhaupt, sondern der gesamte Geschichtsprozeß stellt sich ihm als ein endloser Kreislauf dar: "Wozu neu anfangen den alten Kreis" [S. 82], fragt sich der Bürger und beschwört das Bild des ewig leidenden Prometheus:

KLEIST: Ein Mann tritt einen anderen in den Staub

Der Fuß wird müde und der Staub steht auf

Der zweite tritt den ersten, weiter geht die

Tretmühle der Geschichte. Revolution.

Wir stehn an unsern Kaukasus geschmiedet

Jeder. Die Adler schießen auf uns und

Ihr Kot sind unsre eignen Eingeweide

Die sie uns ausziehn unser Leben lang.

Ihre Sowjetmacht wird die Welt nicht ändern

Tschumalow. Jeder Tag sieht wie der erste aus früh

Dann wird es Mittag und dann kommt die Nacht. [S. 83]

Kleists Geschichtspessimismus geht Hand in Hand mit seinem Wunsch nach dem Tod:

KLEIST: Sie haben recht: Ein Grab hab ich gebaut.

Lassen Sie es mein Grab sein. Warum leben

Nach diesem Gestern. Warum neue Gräber.

Zement von morgen. Der Zement von morgen

Sind die Toten von heute. Knochen, Tschumalow, Kalk.

18. Schulz, S. 61.

[...] Lassen Sie mich in meinen Ketten sterben
Ich will nicht befreit sein. [S. 82 f]

Der Ingenieur steht damit in deutlicher Opposition zum Schlosser, der als Auferstandener für die Funktionen des Lebens steht und emphatisch auf den Anfang einer neuen Welt besteht. In Tschumalows Worten stellt sich die Revolution dementsprechend als ein Vitalisierungsprozeß dar¹⁹. "Das Werk wird leben" [S. 82], beteuert der Schlosser und ergänzt damit die Opposition von "Leben" und "Tod" durch die Opposition von Vergangenheit und Zukunft²⁰, die nicht nur Kleists kreisförmiges Geschichtsverständnis negiert, sondern auch die 'Enteignung' des Ingenieurs legitimiert:

TSCHUMALOW: Genosse Ingenieur, Sie sind enteignet.

Ihr Kopf gehört der Revolution von jetzt ab
Und steht unter dem Schutz der Sowjetmacht.

[...] Wenig wissen Sie von sich selber, Kleist.

Wir werden Ihnen zeigen, wer Sie sind.

Ein Denkmal der befreiten Arbeit wird

Ihr Friedhof sein, unser Zementwerk neu

Und andre Werke, die Ihr Kopf nicht ahnt

Die Arbeit unser Himmel.

[...] Nehmen Sie Ihren Schädel in die Hand

Wir haben eine neue Welt zu bauen.

Ihr Hut hat Sie verlassen, Bürger Kleist.

Mag er zum Teufel gehn, der Kopf ist unser.

Und keine Sklaven mehr und keine Herrn. [S. 83 f]

Mit dieser 'Enteignung' bricht der Kleist-Tschumalow-Dialog erneut ab und es folgt — durch Kleists Metapher veranlaßt — der Kommentartext über die Befreiung des Prometheus, mit dem die gesamte Szene auch schließt. Allerdings fallen spätestens in den Schlußworten Tschumalows die häufigen Anspielungen auf den "Himmel" auf, die seit Beginn der Szene in seinen Worten immer wiederkehren. So liest z.B. Schrade die oben zitierte Anfangspassage ("Ich denke, wir sind hoch genug gestiegen..." [S. 80]) bereits als eine Anspielung auf das Hochgebirge des Kaukasus, die auf zweierlei abziele: Zum einen werde der Prometheus-Mythos schon in diesen Eingangssätzen zitiert, zum anderen komme damit "ein Moment ins Spiel, das diesem Dialog seine scharf konturierte Eindringlichkeit verleiht: gleichsam abgelöst von den Beengungen und den Eindrücken, die die Gegebenheit ebener Erde mit sich bringen, findet diese Szene in eisiger 'Höhe'

19. vgl. Gruber, S. 71.

20. ebd., S. 72.

statt"²¹. Es liegt jedoch nahe, diese "Höhe" auch in Bezug auf den künftigen "Himmel der Arbeit" zu lesen, auf das Ziel also, dem der Aufbau des Zementwerks dient. Tschumalow stellt den Kommunismus als kommendes Paradies auf Erden dar. Diesem Zukunftsoptimismus des Schlossers begegnet Kleist mit stechender Ironie, wenn er fragt: "Wollen Sie mit auf meine Himmelfahrt" [S. 83], und damit wohl auch auf den folgenden Prometheus-Kommentar anspielt, der nach Müllers Anweisung vom Darsteller des Ingenieurs gesprochen werden sollte²²:

Prometheus, der den Menschen den Blitz ausgeliefert, aber sie nicht gelehrt hatte, ihn gegen die Götter zu gebrauchen, weil er an den Mahlzeiten der Götter teilnahm, die mit den Menschen geteilt weniger reichlich ausgefallen wären, wurde wegen seiner Tat beziehungsweise wegen seiner Unterlassung im Auftrag der Götter von Hephaistos dem Schmied an den Kaukasus befestigt, wo ein hundsköpfiger Adler täglich von seiner immerwachsenden Leber aß. [S. 84]

Schon der erste Satz macht deutlich, daß dieser Prometheus nichts mehr mit dem großen Rebellen gemeinsam hat, der seit Goethe für Emanzipationsdrang und Schöpferkraft steht. Er stellt sich vielmehr als ein kompromißbereiter Opportunist dar, der die von ihm initiierte Umwälzung auf halbem Wege blockiert, weil er auf den eigenen Vorteil bedacht ist. Diese Abwertung des Titanen befindet sich in eindeutigen Widerspruch zur sozialistischen Prometheus-Rezeption, insofern sich diese als das letzte Glied einer von der Renaissance über den Humanismus und die Aufklärung in der deutschen Klassik gipfelnden 'progressiven' Rezeptionslinie versteht und den antiken Titanen zur proletarisch-revolutionären Idealgestalt wie zum Symbol für den siegreichen sozialistischen Menschen stilisiert²³.

Ein vereinseitigt positives Prometheus-Verständnis hatte allerdings schon

21. Schrader, S. 115.

22. In der bereits zitierten Nachbemerkung zum Stück schreibt Müller über die Kommentartexte und die Überschriften der Szenen, daß diese nicht "durch Verteilung auf neutrale Sprecher vom Stückablauf isoliert", sondern jeweils vom "Darsteller der Figur, um die das betreffende Bild sich 'dreht'", gesprochen werden sollten, "also nicht unparteiisch, sondern mit der Haltung der Figur zum Vorgang". Den Text über die Rache des Achill sollte demnach der Darsteller des Tschumalow, den über die Befreiung des Prometheus der Darsteller des Ingenieurs sprechen.

23. vgl. Olga Laskaridou, *Der Prometheus-Mythos in der Lyrik der DDR*, Diss. Athen 1990, S. 29-33; Michael von Engelhardt / Michael Rohrwasser, "Kassandra - Odysseus - Prometheus", in: *L80* 34 (1985), S. 62 f; Rüdiger Bernhardt, "Prometheus oder Antiprometheus - Wertungen einer vorgeprägten Gestalt", in: Dietrich Sommer (Hg.), *Probleme der Kunstwirkung*, Halle 1972, S. 142; Volker Riedel, *Antikerezeption in der Literatur der DDR*, Berlin 1984, S. 1-20; Christoph Trilse, "Antike und kein Ende", in: ders. (Hg.), *Stücke nach der Antike*, Berlin 1969, S. 5-26.

Brecht in Frage gestellt. In seinem *Arbeitsjournal* findet sich unter dem 2.10.1945 folgende Eintragung:

Erwäge einen *Prometheus*. Die Götter sind unwissend und bösaartig, schlau im Erpressen von Opfern, lebend von den Fetten des Landes, Prometheus erfindet das Feuer und übergibt es verbrecherischerweise den Göttern. Sie fangen und fesseln ihn, damit er nicht den Menschen sein Feuer ausliefern kann. Von diesem Feuer erfährt er lange nichts, dann sieht er rote Feuerbrünste am Horizont: die Götter haben es benutzt, die Menschen zu brandschatzen²⁴.

Das Feuer gehört in die 'richtigen' Hände, um nicht Destruktivkraft zu sein — ein Gedanke, aus dem Brecht die *Verurteilung des Prometheus* ableitet²⁵:

wahrheit: nicht die obern, sondern
die untern banden ihn fest
denn er hatte das feuer den *obern* gegeben
+ sie hatten alles damit niedergebrannt.
(atombombe)²⁶

Der Unterschied der Brechtschen Konzeption zu Müllers Lesart des Prometheus-Mythos ist deutlich. Während es für Brecht im Jahre 1945 noch 'richtige' Hände gab, in die das Feuer gehörte, ist diese klare Trennung der Fronten bei Müller aufgehoben. Nicht mehr beschränkt sich Prometheus' Vergehen darauf, sich auf die 'falsche' Seite geschlagen zu haben²⁷, sondern überhaupt trägt der Titan die Schuld daran, die Herausbildung einer 'richtigen' Seite blockiert zu haben. Folgerichtig läßt ihn Müller — der Überlieferung des Mythos seit Hesiod treu — "im Auftrag der Götter" gefesselt werden, damit er auch künftig nicht die Möglichkeit hat, den Menschen den Gebrauch des Blitzes gegen die Götter zu lehren. Die Begründung für Prometheus' Tat bleibt aber dieselbe: Sowohl bei Brecht wie auch bei Müller läßt der Titan "die Verbindung zur herrschenden Klasse aufgrund ökonomischer Vorteile nicht abreißen"²⁸. Bei Brecht war es die "Tafel", die der Titan mit den Göttern teilte²⁹, bei Müller sind es die "Mahlzeiten".

24. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, hg. von Werner Hecht, Bd. 2 (1943-1955), Frankfurt/Main 1973, S. 471.

25. So lautet der Titel einer Skizze zu einem Opernlibretto, an dem Brecht zusammen mit Hanns Eisler in den 50er Jahren arbeitete; vgl. Bertolt-Brecht-Archiv [BBA] 530/18.

26. BBA 498/60.

27. vgl. Engelhardt/Rohwasser, S. 66.

28. Schrade, S. 120.

29. BBA 530/18.

Prometheus' Abhängigkeit von den Göttern wird vor allem in seinem Verhältnis zum Adler sichtbar, der Prometheus' "letzte Verbindung zu den Göttern gewesen war, seine täglichen Schnabelhiebe ihr Gedächtnis an ihn" [S. 85]. Der Adler hielt Prometheus für "eine teilweise eßbare, zu kleineren Bewegungen und, besonders wenn man von ihr aß, mißtönendem Gesang befähigte Gesteinspartie" [S. 84]. Der Satz ist sowohl als Selbstzitat zu lesen, also als Anspielung auf Müllers Bearbeitung des *Gefesselten Prometheus* von Aischylos aus dem Jahre 1968³⁰, wie aber auch auf die in der DDR als dekadent verpönte 'spätbürgerliche' Prometheus-Rezeption³¹, nämlich auf Kafkas *Prometheus*-Skizze, nach deren "zweiter Version" sich der Titan "im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den Felsen [drückte], bis er mit ihm eins wurde"³².

Prometheus und der Adler leben in einer Nahrungssymbiose, die aus Kleists Metapher abgeleitet ist und die sich hier als ein *circulus vitiosus* von Kot und Gestank darstellt:

[Der Adler] entleerte sich auch über ihn. Der Kot war seine Nahrung. Er gab ihn, verwandelt in eigenen Kot, an den Stein unter sich weiter, so daß, als nach dreitausend Jahren Herakles sein Befreier das menschenleere Gebirge erstieg, er den Gefesselten zwar schon aus großer Entfernung ausmachen konnte, weißschimmernd von Vogelkot, aber, zurückgeworfen immer wieder von der Mauer aus Gestank, weitere dreitausend Jahre lang das Massiv umkreiste, während der Hundsköpfige weiter die Leber des Gefesselten aß und ihn mit seinem Kot ernährte, so daß der Gestank zunahm in dem gleichen Maß wie der Befreier sich an ihn gewöhnte. [S. 84]

Während im ersten Intermedium über die Rache des Achill die zeitliche Distanz des Geschehens akzentuiert wird ("vor viertausend Jahren" [S. 81]), fällt hier die Langfristigkeit des Prozesses auf³³. Wie im vorangehenden Dialog zwischen Kleist und Tschumalow ist der Ekel der Protagonisten

30. Heiner Müller, "Prometheus (Nach Aischylos)", in: ders., *Geschichten aus der Produktion 2*, Berlin 1974, S. 27-54. Als erster hat Rüdiger Bernhardt darauf hingewiesen, daß der Titan in der Müllerschen Bearbeitung der Aischyleischen Tragödie langsam zum Stein wird; vgl. Rüdiger Bernhardt, "Heiner Müllers *Prometheus* (nach Aischylos) — eine Neudeutung", in: Horst Gericke (Hg.), *Rezeption des Altertums in modernen literarischen Werken*, Halle (Saale) 1980, S. 59 f.

31. vgl. Wolfgang Emmerich, "Antike Mythen auf dem Theater der DDR. Geschichte und Poesie, Vernunft und Terror", in: Ulrich Profitlich (Hg.), *Dramatik der DDR*, Frankfurt/Main 1987, S. 227-230; Trilse, S. 10-19.

32. Franz Kafka, "Prometheus", in: ders., *Sämtliche Erzählungen*, hg. von Paul Raabe, Frankfurt/Main 1978, S. 306.

33. vgl. Gruber, S. 97.

allerdings gegenseitig, denn nicht nur wird Herakles von Prometheus' Gestank immer wieder zurückgeworfen, sondern auch der Titan muß sich "vor dem Stallgeruch" erbrechen, "der dem Herakles anhing, seit er die Ställe des Augias gesäubert hatte" [S. 85]. Als Herakles "von einem Regen begünstigt, der fünfhundert Jahre anhielt" sich "auf Schußweite nähern" und den Adler — allerdings erst mit dem vierten Schuß — töten konnte, weinte Prometheus "laut um den Vogel, seinen einzigen Gefährten in dreitausend Jahren und Ernährer in zweimal dreitausend" [S. 84 f]. Wieder wird die Abhängigkeit des Titanen von den Göttern auf seine "Mahlzeiten" zurückgeführt:

Soll ich deine Pfeile essen, schrie er und, vergessend, daß er andere Nahrung gekannt hatte: Kannst du fliegen, Bauer, mit deinen Füßen aus Mist. [S. 85]

"Kannst du fliegen, Erbauer" [S. 80], hatte Tschumalow den Ingenieur gefragt, und es wird deutlich, daß Dialog und Kommentartext bis ins Detail aufeinander abgestimmt sind. Herakles' lapidare Antwort lautet: "Iß den Adler [...] Aber Prometheus konnte den Sinn seiner Worte nicht begreifen" [S. 85]. Noch einmal wird hier mit der Anspielung auf André Gide, in dessen *Prométhée mal enchaîné* der Titan den Adler in einem Pariser Gasthaus braten und seiner Gesellschaft servieren läßt³⁴, die 'dekadente' Prometheus-Rezeption in den Text eingespannt.

In ihrem ganzen Ausmaß wird Prometheus' Abhängigkeit von den Göttern aber erst deutlich, als Herakles sich ihm nähert, um ihn von den Ketten zu befreien, denn nicht diese halten ihn gefangen, sondern die Angst vor Veränderung:

Zeit, Wetter und Kot hatten Fleisch und Metall voneinander ununterscheidbar gemacht, beides vom Stein. Gelockert durch die heftigeren Bewegungen des Gefesselten wurden sie kenntlich. Es stellte sich heraus, daß sie von Rost zerfressen waren [...] Leicht hätte sich Prometheus selbst befreien können, wenn er den Adler nicht gefürchtet hätte, waffenlos und erschöpft von den Jahrtausenden wie er war. Daß er die Freiheit mehr gefürchtet hat als den Vogel, zeigt sein Verhalten bei der Befreiung. Brüllend und geifernd, mit Zähnen und Klauen, verteidigte er seine Ketten gegen den Zugriff des Befreiers. Befreit, auf Händen und Knien, heulend in der Qual der Fortbewegung

34. André Gide, "Der schlechtgefesselte Prometheus" [Le Prométhée mal enchaîné]. Deutsch von Maria Schaefer-Rümelin, in: ders., *Sämtliche Erzählungen*, Stuttgart 1979, S. 121-160.

mit den tauben Gliedmaßen, schrie er nach seinem ruhigen Platz am Stein, unter den Fittichen des Adlers. [S. 85]

Kleist hatte vorher einen ähnlichen Ausbruch:

KLEIST: Ich hasse eure Revolution, ich hasse
Eure Sowjetmacht, alles habt ihr mir
Genommen was mein Leben war. [S. 83]

Die Grundkonstellation von Dialog und Kommentar deckt sich bisher völlig: Weder Kleist noch Prometheus wollen befreit sein, beide müssen von ihren Befreiern in die Freiheit gezwungen werden. Während aber der Dialog nicht zu Ende geführt wird, Kleists "Befreiung" also erst dem weiteren Verlauf der Handlung zu entnehmen ist, fährt das Intermedium mit der Schilderung fort. Herakles schleppt den Titanen den Berg hinunter, während "die Götter das Gebirge aus dem Grund rissen" [S. 85]. Erst im Laufe dieses Abstiegs, der weitere dreitausend Jahre dauert und "durch den Wirbel der Gesteinsbrocken eher einem Absturz glich" [S. 85 f], ändert sich das Verhalten des Titanen allmählich:

An den Hals des Befreiers geklammert, gab Prometheus ihm mit leiser Stimme die Richtung der Geschosse an, so daß sie den meisten ausweichen konnten. Dazwischen beteuerte er, laut gegen den Himmel schreiend [...] seine Unschuld an der Befreiung. Es folgte der Selbstmord der Götter. Einer nach dem andern warfen sie sich aus ihrem Himmel auf den Rücken des Herakles und zerschellten im Geröll. [S. 86]

Wie schon zu Beginn des Intermediums zeigt sich nach dem "Selbstmord der Götter", in welchem Maße Prometheus korrumpierbar ist, wenn es um die Erhaltung seiner privilegierten Stellung geht. Erst die Erkenntnis, daß die alte Ordnung sich an Herakles' Rücken zerschlagen hat, führt ihn zur Wandlung³⁵:

Prometheus arbeitete sich an den Platz auf der Schulter seines Befreiers zurück und nahm die Haltung des Siegers ein, der auf schweißnassem Gaul dem Jubel der Bevölkerung entgegenreitet. [S. 86]

Mit diesem Satz endet das Intermedium und, wie bereits erwähnt, die gesamte Szene. Nicht nur wird die Darstellung von Prometheus' Opportunismus in diesem Schlußsatz bis zur Groteske getrieben, sondern überhaupt

35. vgl. Schrade, S. 122.

steckt hier — wie zu zeigen sein wird — der Schlüssel zum Verständnis des gesamten Textes.

Aufgrund der Ähnlichkeiten zwischen Handlung und Kommentartext sind Prometheus und Herakles immer wieder mit Kleist und Tschumalow gleichgesetzt worden. So schreibt z.B. Rüdiger Bernhardt über die Protagonisten:

Während für ihn [Kleist] Prometheus steht, ist Tschumalow mit Herakles parallel gesetzt. So wie der schöpferische und einfallsreiche Prometheus durch Herakles zu seiner Freiheit gezwungen werden muß, diese aber auch nur durch die Bindung an Herakles erhält, so vollzieht sich die Befreiung des bürgerlichen Intellektuellen Kleist durch den Arbeiter und Kommunisten Tschumalow³⁶.

Auch Hans-Dietrich Dahnke geht in seiner Interpretation des Intermediums vom Konflikt zwischen Bürgertum und Arbeiterklasse aus, wenngleich es ihm im Unterschied zu Bernhardt vorwiegend darum geht, die Distanz zur 'Vorgeschichte' und damit die neue Qualität der 'eigentlichen Geschichte' aufzuzeigen:

Das utopische Prometheus-Bild des Bürgertums, gebunden an die Avantgardistenfigur des Intellektuellen, des Menschenbildners und -lehrers, des Lichtbringers, [wird] ironisch verfremdet und historisch abgebaut [...] Herakles, der Menschenheros, der sich den Olymp erobert, muß ihn nahezu seinen Ketten entreißen, so daß die abschließende Siegerpose des Befreiten einen grotesken Gegensatz dazu bildet. So hat Müller, satirisch überschärft, die historische Distanz zur vorsozialistischen Tradition aufgerissen, um den Blick auf die neue Qualität der von der Arbeiterklasse getragenen prometheischen Tat zu schärfen³⁷.

Es wird deutlich, daß aus derartigen Deutungen eine Überbetonung der Herakles-Gestalt resultiert, da ihr die Qualitäten zugeschrieben werden, die Prometheus im Text abhandengekommen sind und auf die die DDR-Kritik trotz allem nicht verzichten kann. Als prometheisch-plebejischer Held kommt Herakles dem Identifikationsbedürfnis der DDR-Kritik besonders entgegen, denn in ihm findet sich eine utopische Gestalt, die — obwohl vulgär — als Sinnbild des menschlichen Fortschritts schlechthin agiert, und damit der

36. Rüdiger Bernhardt, *Odysseus' Tod — Prometheus' Leben. Antike Mythen in der Literatur der DDR*, Halle und Leipzig 1983, S. 105.

37. Hans-Dietrich Dahnke, "Erbe und Tradition in der Literatur. Zur Geschichte des Prometheus-Sujets in der literarischen Produktion und Rezeption" [Exkurs], in: *Deutsch als Fremdsprache* 17 (1980) Literarisches Sonderheft, S. 53.

Übergangsgesellschaft der DDR, dem Anfang der 'Geschichte' gleichgesetzt werden kann³⁸. Sehr deutlich zeigt sich dies in der Deutung von Werner Mittenzwei, der Müllers Anliegen darin sieht, die unendliche Leidensfähigkeit des Titanen zu zeigen, die Geduld der Menschheit, jahrtausendlanges Unrecht, schlechtes Leben und brutale Gewalt zu ertragen³⁹ — oder auf die knappe Formel von Christoph Trilse gebracht: "Prometheus ist die Menschheit überhaupt, Herakles, ihr Befreier, das kämpfende und revolutionäre Proletariat"⁴⁰.

Zwar ist nicht zu leugnen, daß Herakles trotz grobianisch-komischer Züge den Glanz des Befreiers im Text nicht ganz verliert, da er sich in der Tat als der Stärkere erweist, an dessen Rücken die bisherige Weltordnung sich zerschlägt⁴¹. Bettina Gruber hat auf die entscheidende Umformung hingewiesen, die Müller hier am Mythos unternimmt. Nach dem antiken Mythos wird Herakles vom Scheiterhaufen in den Olymp entrückt. Bei Müller dagegen gibt es am Ende keinen Olymp mehr, in den der Gott aufgenommen werden könnte: "Seine Handlungen vollziehen sich nicht im Rahmen vorgegebener Ordnung, sondern vernichten diesen selbst"⁴².

Dennoch übersieht die einsinnige Interpretation der Figuren als 'Bürgertum' und 'Arbeiterklasse' nicht nur den Schlußsatz⁴³, sondern sie degradiert das Intermedium darüber hinaus zur bloßen Wiederholung der Kleist-Tschumalow-Szene. Der direkte Gegenwartsbezug macht den Kommentar nicht nur überflüssig, sondern läuft auch der erklärten Intention Müllers zuwider, in den Intermedien der Autorenhaltung Ausdruck zu verleihen: Da die Figuren nämlich nicht in der Lage seien, "zu formulieren, was ihr historischer Stellenwert ist und welches Spiel sie da spielen", ergebe sich die "moralische Verpflichtung für den Autor, selber etwas dazu zu sagen"⁴⁴:

Tschumalow zum Beispiel weiß nicht, wer Achill ist, das kann er von seiner Biographie her auch gar nicht wissen. Ich weiß das, Kleist weiß es auch, also muß ich Tschumalow beispringen und das irgendwie einbauen⁴⁵.

38. vgl. Marc Silbermann, *Heiner Müller*, Amsterdam 1980, S. 64.

39. vgl. Werner Mittenzwei, "Die Antikerezeption des DDR-Theatres. Zu den Antikestücken von Peter Hacks und Heiner Müller", in: ders., *Der Kampf der Richtungen*, Leipzig 1978, S. 540.

40. Christoph Trilse, *Antike und Theater heute. Betrachtungen über Mythologie und Realismus, Tradition und Gegenwart, Funktion und Methode, Stücke und Inszenierungen*, Berlin 1975, S. 118.

41. vgl. Gruber, S. 99.

42. ebd.

43. ebd., S. 109.

44. "Der Dramatiker und die Geschichte seiner Zeit. Ein Gespräch zwischen Horst Laube und Heiner Müller", in: *Theater Heute* 16 (1975) Sonderheft, S. 120.

45. ebd.

Müller will diese Texte nicht als "Zusätze" und "Illustration" verstanden wissen, in denen einfach wiederholt wird, was die Szenen eigentlich schon selbst ergeben. Man müsse vielmehr "die Autorenhaltung, die zu diesen Zwischentexten geführt hat," schon zu den Dialogteilen einnehmen und "die Szenen so kriegen, daß auf solche Texte gewartet wird"⁴⁶.

Die Funktion der Intermedien hat Gruber ausführlich beschrieben⁴⁷. Der erste Kommentartext über die Rache des Achill unterbricht die Handlung an einem Punkt, an dem die Situation im Begriff scheint umzuschlagen. Der Ablauf des Dialogs zwischen Tschumalow und Kleist steuert nämlich die Erwartungen bis zum Einsetzen des Intermediums dahingehend, daß Tschumalow sich an dem Ingenieur rächen werde. Der Text bietet somit ein mögliches Modell für die Weiterführung der Handlung an, indem er eine Handlungsvariante vorführt, um sie jedoch gleich darauf durch das kontrastierende Verhalten der Protagonisten zu verwerfen.

Was vorliegt ist eine Analogiebeziehung zwischen zwei Situationen, die mit einem Überraschungseffekt aufgelöst wird. Im dem Augenblick, in dem Tschumalow den Ingenieur *nicht* erwürgt, obwohl er ihm laut Szenenanweisung schon die Hände um den Hals gelegt hat, zerbricht die Analogie. Das Erwartete tritt nicht ein, die Situationen stehen nicht in einem Verhältnis von archetypischem Vorbild und unvermeidlicher Wiederholung, sondern widersprechen einander⁴⁸.

Der Sprung zwischen dem Jahr 1920/21 und der Zeitebene des Intermediums kennzeichnet die Verschiedenheit der neuen Gesellschaftsform von der früheren und steht damit für die Differenz von 'Vorgeschichte' und 'Geschichte'. Positive und negative Merkmale sind dabei eindeutig auf den Mythos und die Gegenwartsebene aufgeteilt, wobei der Mythos für das Barbarische, Archaische und damit Vorgeschichtliche steht. Durch seine vernünftige Entscheidung gegen die mythische Gewalt löst Tschumalow somit die "Alternative: Kommunismus oder Barbarei" auf, indem er den mythischen Wiederholungszwang durchbricht und so *eine* Möglichkeit der "Wiederkehr des Gleichen als eines Anderen" demonstriert.

Anders verhält es sich beim Prometheus-Kommentar, der ein anderes Muster zeigt. Erstens wird hier zwischen mythischer Bezugs- und der Handlungsebene kein Gegensatz aufgerichtet, sondern eine parallele Handlung zu der der Szene ausgeführt. Zweitens sind hier die positiven und negativen Merkmale nicht mehr auf den Mythos und die Gegenwartsebene

46. ebd.

47. vgl. zum folgenden Gruber, S. 95-100 und 107-113.

48. ebd., S. 107.

aufgeteilt, sondern in der mythologischen Geschichte selbst enthalten. Es kann also keine Rede mehr davon sein, daß der Mythos ausschließlich 'Vorgeschichte' sein sollte. Dies bezeugen nicht zuletzt auch die langfristigen Zeitangaben, die Gruber "beim Wort" nimmt: "Der menscheitsgeschichtliche Zeitraum von insgesamt 9.000 Jahren, die Müller Gefangenschaft und Befreiung dauern läßt", bezeichnet demnach die gesamte Geschichte⁴⁹. Während also die Funktion des ersten Intermediums darin besteht, die Beziehung zwischen 'Vorgeschichte' und 'Neuer Welt' aufzuzeigen, kommentiert das zweite Intermedium die Beziehung zweier antagonistischer Klassen innerhalb des gesamten Geschichtsprozesses.

Handlung und Intermedium thematisieren beide den Konflikt zwischen Bürgertum und Proletariat, nur eben auf unterschiedlicher historischer Ebene. Denn die offensichtlichen Ähnlichkeiten zwischen Handlung und Kommentartext dürfen nicht dazu verleiten, die entscheidenden Differenzen in der Figurenkonzeption zu übersehen. Stehen sich nämlich auf der Handlungsebene der Bürger Kleist und der Proletarier Tschumalow gegenüber, so begegnen sich in Prometheus und Herakles zwei deutlich anders konzipierte Figuren. Während sich Kleist als Bürger mit allen Kräften gegen die proletarische Revolution sträubt, setzt Prometheus selbst eine Umwälzung in Gang, ohne sie zu Ende zu führen. Ebenso Tschumalow und Herakles: Der erste ist bereits herrschende Klasse, wogegen der zweite als "schweißnasser Gaul" endet — ein Bild, zu dem sich auf der Handlungsebene keine Parallele findet. Oben wurde gezeigt, daß eine direkte Gleichsetzung der Figuren den Text zur bloßen Wiederholung degradiert. Faßt man aber Prometheus weiterhin als Repräsentanten jener Klasse auf, die die prometheische Rebellion für sich in Anspruch genommen hatte, also des aufsteigenden Bürgertums des 18. Jahrhunderts, ergibt sich eine Lesart, die den erwähnten Differenzen gerecht wird⁵⁰. Der Titan ist demnach als bürgerlicher Aufklärer aufzufassen, der im kritischen Denken eine emanzipatorische Waffe schuf, vor deren Anwendung er zurückscheut, weil er die Ungnade der Herrschenden und den Verlust seiner Privilegien befürchtet⁵¹. Herakles dagegen, der "Bauer mit Füßen aus Mist", stellt sich als Repräsentant des Proletariats während der bürgerlichen Revolution dar, zu einer Zeit also, als das Ziel der proletarischen Emanzipation noch an die bürgerliche geknüpft war. Während also die Kleist-Tschumalow-Handlung die sozialistische Revolution thematisiert, setzt das Intermedium die

49. ebd., S. 109.

50. vgl. Schrade, S. 122-128.

51. vgl. Gruber, S. 108. Die Lesart wird von Gruber allerdings zugunsten einer Deutung verworfen, nach der das Intermedium die Befreiung des Bürgertums von seiner Geschichte schlechthin darstelle — eine Deutung, die m.E. dem Schlußsatz ebenfalls nicht gerecht wird.

bürgerliche Revolution des 18. und 19. Jahrhunderts ins Bild — und bleibt damit auch der vorsozialistischen Rezeption der Prometheus-Gestalt 'treu'⁵², indem es den antiken Titanen weiterhin als Repräsentanten des aufsteigenden Bürgertums auffaßt, das unter den realen Bedingungen des 18. Jahrhunderts einerseits zum Kompromiß mit dem Feudalismus genötigt war, andererseits aber auch seine Interessen gegen das Proletariat behaupten mußte, das als "schweißnasser Gaul", leer ausging, auf dessen Rücken das Bürgertum die Haltung des Siegers einnehmen konnte.

Es wird deutlich, daß sich der Text nicht als eine sinnlose Parabel liest, die Müller "wie einen Köder" anbietet, "nach dem die Interpreten auf ihrer Suche nach 'Weltanschauung' schnappen", wie Engelhardt/Rohrwasser behaupten⁵³. Vielmehr demonstriert er die "Wiederkehr des Gleichen als eines Anderen" auf eine ganz andere Weise als das erste Intermedium, indem er die Frage "Kommunismus oder Barbarei" als eine nach wie vor anstehende Aufgabe hinstellt. Die grundlegenden strukturellen Übereinstimmungen zwischen Szene und Text stellen nämlich Prometheus' Siegerpose als eine mögliche Entwicklung der nicht zu Ende geführten Kleist-Tschumalow-Handlung dar. Die Gefahr der Wiederholung von Geschichte bleibt bestehen, solange das zentrale Ziel der Revolution, die Aufhebung der Entfremdung, nicht erreicht ist. Mit Marx:

[...] daß also die Revolution nicht nur nötig ist, weil die herrschende Klasse auf keine andere Weise gestürzt werden kann, sondern auch, weil die stürzende Klasse nur in einer Revolution dahin kommen kann, sich den ganzen alten Dreck vom Halse zu schaffen⁵⁴.

Die Befreiung der gestürzten Klasse vom "alten Dreck", vom "Kot der Geschichte", wie es in *Mauser* heißt⁵⁵, führt keineswegs mit zwingender Notwendigkeit in den "Himmel der Arbeit". Der Prometheus-Kommentar gibt vielmehr zu verstehen, daß die Enteignung der bürgerlichen Klasse auf die Weise, wie es mit Kleist geschieht, ein Moment in sich trägt, das dem sozialistischen Aufbau entgegenwirkt⁵⁶. In der Nachbemerkung zum Stück betont Müller:

Der Akzent liegt nicht auf der Versöhnung mit den Feinden des

52. Die Tatsache, daß Müller den Titanen im Gegensatz zum größten Teil der sozialistischen Rezeption eben nicht als Vorgriff auf den sozialistischen Menschen auffaßt, ist nicht zuletzt in den Bezugnahmen auf Brecht, Kafka und Gide erkennbar.

53. Engelhardt/Rohrwasser, S. 72.

54. zit. nach Gruber, S. 180, Anm. 36.

55. Heiner Müller, "Mauser", in: ders., *Mauser*, Berlin 1978, S. 63; vgl. Gruber, S. 110.

56. vgl. Schrade, S. 115.

Sozialismus, sondern auf der *Möglichkeit* [Hervh. - O.L.] der Verwertung ihrer Arbeitskraft durch den proletarischen Staat.

Die Art und Weise, wie das im Stück geschieht, ist die partielle Verwertung. Es geht nämlich nur um Kleists "Kopf", nicht um Kleist als ganzes Individuum. Hier übernimmt die sozialistische Revolution eine Struktur, die ihre deutlichste Ausformung in der industriellen Produktion hat. In einem kürzlich erschienenen Interview hat Müller erklärt:

Im Kapitalismus funktioniert Industrie über die partielle Verwertung des Menschen und seiner Arbeitskraft, nach dem Muster: Von diesem brauchen wir den rechten Arm, von jenem den rechten Fuß, von dem die Ohren. Die Struktur des Anderen, das bislang nur gedacht, utopisch ist, ist auf die totale Verwertung des Menschen angewiesen. Ohne die totale Verwertung, die bisher nur als Unterdrückung stattgefunden hat, gibt es keine Befreiung⁵⁷.

Das Muster, das im Stück vorgeführt wird, ist genau dasselbe: Von Kleist brauchen wir den "Kopf", und wenn dieser sich weigert, dann wird er einfach 'enteignet'. In dieser partiellen Verwertung ist die Gefahr der Wiederholung von Geschichte angelegt. Diesen Widerspruch zu veranschaulichen, ist die Aufgabe des zweiten Intermediums, daß nämlich die Zweckrationalität der Revolution, die sich im ersten Intermedium als ein positives Gegenstück zum Mythos darstellte, den Ablösungsprozeß zwischen Vorgeschichte und Geschichte gleichzeitig behindert.

Die Gefahr, daß die Geschichte sich wiederholt, daß die Arbeiterklasse also erneut als "schweißnasser Gaul" endet, auf dessen Rücken das Bürgertum "die Haltung des Siegers" einnehmen kann⁵⁸, wird nicht zuletzt durch das parodistische Element unterstrichen, das den ganzen Text bestimmt⁵⁹. Die satirische Überschärfung in der Darstellung der Vorgänge dient eben nicht dazu, "die Distanz zur vorsozialistischen Tradition aufzuzeigen", wie Dahnke meint⁶⁰, sondern sie verdankt sich vielmehr einer Geschichtsmetaphorik, auf die der Text explizit hinweist, wenn von Prometheus gesagt wird, er sperte sich "gegen den Abstieg wie ein

57. "Dem Terrorismus die Utopie entreißen. Alternative DDR", in: "Zur Lage der Nation". Heiner Müller im Gespräch mit Frank M. Raddatz, Berlin 1990, S. 18.

58. Dies betrifft allerdings nicht nur die gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern z.B. auch den privaten Bereich der Figuren, der weiterhin von den alten Strukturen beherrscht ist, wie vor allem in Tschumalows Beziehung zu seiner Frau Dascha deutlich wird.

59. Parodistisch ist z.B. die Behinderung der Befreiungsaktion durch den Gestank, Prometheus' Verhältnis zum Adler, seine Haltung während der Befreiung und seine abschließende Siegerpose.

60. vgl. oben, S. 14.

Schauspieler, der seine Bühne nicht verlassen will" [S. 85]. Die "Bühne" und der "Schauspieler" weisen die Geschichte als Schauspiel aus, ein Gedanke, der sich ebenso bei Marx findet, etwa wenn im *Achtzehnten Brumaire* von "Kostüm", "Weltgeschichtsszene" und "maskieren" die Rede ist⁶¹. Und eben dort findet sich auch die berühmte Bemerkung zu Hegel, aus der sich das Farcenhafte im Prometheus-Text ableiten läßt:

Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce⁶².

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Όλγα Λασκαρίδου *Η επιστροφή του ίδιου ως άλλου. Ο μύθος στο έργο του Χάινερ Μύλλερ «Τσιμέντο».*

Ως αρχέτυπη έκφραση της μετάβασης από τη φυλετική στην ταξική κοινωνία ο αρχαίος ελληνικός μύθος αποτελεί για τον ανατολικογερμανό συγγραφέα Χάινερ Μύλλερ κατάλληλο μέσο για το σχολιασμό της «εναλλακτικής: κομμουνισμός ή βαρβαρότητα». Στο θεατρικό έργο «Τσιμέντο» του 1972 ο κίνδυνος της «επιστροφής του ίδιου ως άλλου» επισημαίνεται μέσα από τα εμβόλιμα κείμενα για την εκδίκηση του Αχιλλέα και την ελευθέρωση του Προμηθέα, αφού από την αντιπαράθεση μύθου και ιστορίας — η πλοκή τοποθετείται στη Σοβιετική Ένωση των πρώτων χρόνων μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση — διαφαίνεται αν οι δομές που καθορίζουν τη γέννηση του 'νέου' κόσμου τον διαφοροποιούν ή όχι από τον 'παλιό'.

61. Karl Marx, *Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Leipzig 1982, S. 15; vgl. Gruber, S. 110 f.

62. ebd.