

MIT, GEGEN UND NACH BRECHT. HEINER MÜLLERS *FATZER*

Uwe Schütte

Ausgehend von der weitverbreiteten Zuschreibung, derzufolge Heiner Müller als primärer Erbe und einziger Fortführer von Bertolt Brecht in der dramatischen Literatur des 20. Jahrhunderts in Deutschland gilt, beleuchtet dieser Aufsatz zunächst die durchaus kritische Haltung, die Müller gegenüber Brecht eingenommen hat. Danach richtet sich der Fokus auf den *Fatzer*-Komplex, welchen Müller für das mit Abstand wichtigste Werk seines Vorgängers gehalten hat. Es wird diskutiert, in welcher Beziehung Müllers 1978 angefertigte Bühnenfassung *FATZER* zur Vorlage von Brecht steht und welche vielfältigen Auseinandersetzungen mit dem Stoff im Verlauf der nächsten zwei Jahrzehnte stattgefunden haben. Ein besonderes Augenmerk richtet sich dann auf die von Müller kurz vor dem Ende der DDR produzierte Hörspielfassung seiner *FATZER*-Fassung, die als exemplarische Umsetzung der Brecht-Vorlage gelten darf, weil sie auf illusionistische Effekte verzichtet, um einen quasi "ausgekalteten" Text auszustellen. Zuletzt wird knapp nachgezeichnet, welchen Einfluss Brechts unvollendetes Dramenprojekt auf das schriftstellerische Werk von Müller genommen hat.

Heiner Müller has often been described as the only rightful (literary) heir and flag-bearer of Bertolt Brecht in German drama of the late twentieth century. This article first examines the critical position that Müller took towards his predecessor. The essay will then focus on the *Fatzer* complex which Müller considered to be by far the most important work by Brecht. Next, I will discuss the relationship

between *Fatzer* and Müller's synthesized stage version *FATZER* from 1978, followed by a brief assessment of the various ways in which Müller treated Brecht's *Fatzer* material over the next two decades. Special attention will be paid to the radio play that Müller produced of his version of *Fatzer* during the final years of the GDR; I argue that it represents an exemplary engagement with Brecht's fragment because rather than aiming for a standard illusionistic radio play, Müller aims to allow his *FATZER* version, as it were, to speak for itself. To conclude, the essay undertakes a brief and inevitably speculative discussion of the influence of Brecht's unfinished drama project on Müller's works.

[...] das Beste, was in diesem Jahrhundert geschrieben worden ist für die Bühne, und das Beste von Brecht.

(Heiner Müller über *Fatzer*)

Vor der Internationalen Brechtgesellschaft hielt Heiner Müller im Jahre 1979 jenen Vortrag, der nicht nur zentrale poetologische Selbstaussagen repräsentiert sondern vor allem das wohl wichtigste Dokument seines Verhältnisses zu Bertolt Brecht darstellt. Der später unter dem Titel *FATZER ± KEUNER* veröffentlichte Text endet mit einer vielzitierten Losung: 'Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat.'¹ Diese Formel ist der Endpunkt einer Stellungnahme zu Brecht, die man kurzgefasst als eine Abrechnung bezeichnen darf, da Müller ihm sowohl künstlerisches wie politisches Scheitern attestiert.

Die von Müller klar formulierte ungehorsame Position gegenüber der literarischen Überfigur steht nun in einem durchaus markanten Gegensatz zu der

vielkolportierten Formel von Müller als Schüler und Nachfolger Brechts.² In einer solch untergeordneten Rolle sah sich Müller allenfalls in den Jahren seiner schriftstellerischen Anfänge, in die auch sein gescheiterer Versuch fiel, zu Lebzeiten Brechts einen Zugang zum Berliner Ensemble zu finden.³ *FATZER* ± *KEUNER* fällt vielmehr in die Kategorie literarischen Vaternmords.⁴

Als die 'wichtigste und womöglich auch qualvollste Beziehung im Leben des Autors Müller'⁵ charakterisierte Frank M. Raddatz das Verhältnis zwischen den beiden Dramatikern in einer Formulierung, die zugleich als Beschreibung für Müllers problematische Beziehung zu seinem Vater taugt. Brecht repräsentiert daher (neben dem biologischen Vater Kurt Müller und dem politischen Über-Vater Stalin bzw. dem Sozialismus als Projekt) nur eine von mehreren vorgesetzten, vorgegebenen Vaterfigurationen ist, an denen sich Müller zeitlebens produktiv rieb. In seinem Traktat *Der Demetriusplan* hat Raddatz den 'Zwiespalt', der das 'seltsame Dioskurenpaar Brecht & Müller' trennte und zugleich verband, bereits im lebensgeschichtlichen Querschnitt detailliert analysiert.⁶

Daher kann und soll hier der Fokus auf die bedeutendste Schnittstelle zwischen Brecht und seinem un/gehorsamen Nachfolger, nämlich Müllers eigensinnige Bearbeitung des *Fatzer*-Fragments, verengt werden.⁷ Den Grund für die konsistente Faszination und die sich über die gesamte Entwicklung seines Werks erstreckende literarische Auseinandersetzung mit *Fatzer*-Textmaterial begründet Müller in seiner Rede durch den Umstand, darin eine absolute Ausnahme im ansonsten strikt kritisierten Werk von Brecht identifiziert zu haben: 'Brecht gehört am wenigsten in diesem Text zu den Marxisten, die der letzte Angsttraum von Karl Marx gewesen sind.' (W8, 230) Warum Müller das

Fatzer-Material, das er in seiner Autobiografie als 'Jahrhunderttext' (W9, 242) bezeichnete, so überaus schätzte, begründet er in *FATZER ± KEUNER* wie folgt:

Das 'Fatzermaterial' stelle Brechts 'größten Entwurf' dar, weil sich dieser darin

wie Goethe mit dem Fauststoff, die Freiheit des Experiments herausnahm, Freiheit vom Zwang zur Vollendung für Eliten der Mit- oder Nachwelt, zur Verpackung und Auslieferung an ein Publikum, an einen Markt. Ein inkommensurables Produkt, geschrieben zur Selbstverständigung. (W8, 229f)

Das, was in gewisser Weise die stark verzögerte Rezeption des *Fatzer*-Stoffes bedingte – also der als Scheitern verstandene Abbruch des Projekts –, ist nach Müller gerade die Stärke des Textkonglomerats, gilt für ihn doch die Formel, dass 'was den Kunstwerken die Dauer verleiht, sind ihre Fehler.' (W8, 229) Mit *Fatzer* eroberte sich Brecht insofern einen Freiheitsraum außerhalb der gängigen Kategorien von Literaturgeschichte und Wirkungsmächtigkeit, den auch Müller mit seinem Schreiben zu besetzen suchte: 'Brecht ein Autor ohne Gegenwart, ein Werk zwischen Vergangenheit und Zukunft. [...] Die Kategorien falsch oder richtig greifen am Kunstwerk vorbei. Die Freiheitsstatue trägt bei Kafka ein Schwert statt der Fackel.' (W8, 231)

Bei der für Müllers bühnendichterisches Selbstverständnis kennzeichnenden Bearbeitung von Texten anderer Autoren geht er in aller Regel ziemlich radikal vor. Exemplarisch zu beobachten ist dies an der Shakespeare-Adaption *HAMLETMASCHINE* oder erst recht an der radikalen Revision von Brechts *Maßnahme* in Form des postdramatischen Sprechrollentextes *MAUSER*, wo es im Nachwort sowohl programmatisch und abgrenzend heißt: 'MAUSER,

geschrieben 1970 als drittes Stück einer Versuchsreihe [...], setzt voraus/kritisiert Brechts Lehrstücktheorie und Praxis.' (W4, 259)

Ungleich behutsamer nähert sich der ödipale Brecht-"Kritiker" hingegen dem *Fatzer*-Konglomerat. Müllers 1978 entstandene Bühnenfassung wirkt zunächst wie der Versuch, Brechts abgebrochene Arbeit zu vollenden. Die Sachlage ist jedoch komplexer. Müller achtete durchaus streng darauf, den Fragment-Charakter des Projekts zu erhalten, um dessen (zwangsläufigen) Fragmentstatus nicht zu kaschieren. Konkrete Eingriffe in den Text bleiben fast minimal;⁸ Müllers Arbeit war vor allem die eines assoziativ vorgehenden Arrangeurs, der sich einen persönlichen Weg durch die 'Textlandschaft' des *Fatzer*-Materials bahnt:⁹

Ich habe [...] die vierhundert Seiten ausgebreitet, bin dazwischen herumgegangen und habe gesucht, was zusammenpaßt. Ich habe auch willkürlich Zusammenhänge hergestellt, an die Brecht nicht denken konnte, ein Puzzle-Spiel. (W9, 242f)

Das ist selbstredend die Beschreibung einer *bricolage* im Sinne von Claude Lévi-Strauss: Mit bastlerischer Präzision wird aus dem Sammelsurium, ja: Chaos disparate Bausteine das jeweils Passende herausgegriffen, um es zu einem neuen Textgebilde aus sieben chronologischen Kapiteln zusammenzufügen, wobei oftmals Bruchstücke und kürzere Passagen unabhängig vom zeitlichen Entstehungskontext miteinander zu längeren Textblöcken verschaltet werden. Hinzu kommt externes Textmaterial – ein Zitat aus Nietzsches *Die fröhliche Wissenschaft*.¹⁰ Das Ergebnis ist der Versuch einer Gratwanderung, nämlich ein Text, der seine anarchistische Inkommensurabilität beibehält und doch die

praktikable Basis für eine Aufführung liefert. Letzteres durchaus erfolgreich, denn Müllers Bühnenfassung – *BERTOLT BRECHT / DER UNTERGANG DES EGOISTEN JOHANN FATZER* mit vollem Titel, von Müller aber stets, worin wir ihm folgen wollen, als *FATZER* apostrophiert – lieferte die Grundlage für nahezu alle Inszenierungen seit 1978.

Keine rekonstruierte (Original-)Fassung hat Müller produziert, sondern vielmehr einen dezidiert vorläufigen Aggregatzustand des Materials temporär fixiert. Das entspricht ganz der Arbeitsweise an den eigenen Originaltexten und seinem Selbstverständnis als Schriftsteller, dem die prozessuale Qualität und nie sistierte Offenheit eines *work in progress* stets wichtiger war als die stillgelegte Geschlossenheit eines definitiv beendeten Werks. Das auf seine eigenen Texte durchaus radikal applizierte Prinzip prinzipieller Offenheit wurde von Müller ebenso retrospektiv auf das Fragment Brechts angewandt im Sinne eines Fort-Schreibens, das – weniger als Einladung denn als Aufforderung – an die Leser weitergereicht wird.

Der Handlungsrahmen von *Fatzer* sei zur Sicherheit kurz skizziert: Vier Männer und ihr Verhältnis zueinander bilden den Gravitationskern des Textkonvoluts. Die *dramatis personae* also umfassen Büsching, Kaumann, Koch/Keuner und den Titelhelden. Dessen Weigerung, sinnlos im Ersten Weltkrieg zu sterben bringt die dramatische Handlung in Gang: er überredet seine Kameraden, mit ihm zu desertieren. Die Initiative des Egoisten Fatzer, die insofern zunächst zur Rettung der Männer führt, führt dann jedoch deren gemeinsamen Untergang herbei. Hinter der Front suchen die vier Unterschlupf, um dort das Heranbrechen der Revolution, und damit das Ende des Kriegs, zu erwarten. Doch bevor es soweit ist, kommt der Hunger und so endet alles nicht

in Frieden und Freiheit, sondern degeneriert in Habsucht, sexuelles Konkurrenzverhalten und Gewalt. Brecht selbst hat die Fabel so gefasst:

In Mülheim an der Ruhr trug sich in der aller Moral entblößten Zeit des ersten Weltkriegs eine Geschichte zwischen vier Männern zu, die mit dem völligen Untergang aller vier endete, aber inmitten von Mord, Eidbruch und Verkommenheit die blutigen Spuren einer Art neuen Moral zeigte. Aber als alles geschehen war, war da Unordnung und ein Zimmer, welches völlig zerstört war und darinnen vier tote Männer und ein Name. Fatzner¹¹

Müller hat lobend hervorgehoben, dass Brecht im *Fatzner* die Grundfiguration eines Lehrstückes, den Gerichtsprozess, gleichsam gegen sich selbst führt:

Der Schreibgestus ist der des Forschers, nicht des Gelehrten, der Forschungsergebnisse interpretiert, oder der des Lehrers, der sie weitergibt. [...] Der Schatten Leninscher Parteidisziplin, Keuner der Kleinbürger im Mao-Look, die Rechenmaschine der Revolution. *Fatzner* als Materialschlacht Brecht gegen Brecht [...]. Brecht überlebt sie, indem er sich herausschießt. Brecht gegen Brecht mit dem schweren Geschütz des Marxismus-Leninismus. (W8, 230)

Was Brecht im *Fatzner*-Fragment anhand des Konflikts zwischen den Figuren Fatzner und Koch verhandelt, so Müller, ist die Differenz zwischen radikaler Individualität und kollektiver Nützlichkeit, zwischen Spontaneität und Disziplin, egoistischem Selbstinteresse und sozialem Pflichtbewusstsein. Zugleich zeigt sich in den Verschiebungen, die der Text von Arbeitsphase zu Arbeitsphase durchmachte, das zunehmende Abweichen Brechts von seiner anarchistischen

Ausgangsposition – sein von Müller kritisiertes Einschwenken auf die Parteilinie während der letzten Jahre der Weimarer Republik.

Müller wiederum blendet, im Jahr 1 nach dem Deutschen Herbst, seine eigene Zeit in den Text ein, der um ein im Untergrund lebendes und auf die Revolution hoffendes Kollektivs kreist, indem er Regieanweisungen wie 'PROJEKTION: LIEBKNECHT LUXEMBURG MEINHOF' (W6, 67) oder 'PROJEKTION: KAUFHAUS KAUFHAUSBRAND' (W6, 114) einfügt. 'Mein aktueller Bezugspunkt war die RAF', so Müller, 'Der Schlußteil liest sich wie ein Kommentar zur Geschichte der RAF, das Verhältnis des Kollektivs, der Disziplin, zu den Abweichlern.' (W9, 243) Dergleichen Aktualisierung erscheint aus Müllers Sicht angezeigt, habe doch schon Brecht den *Fatzer* 'ganz deutlich in den Zusammenhang mit der Ermordung von Liebknecht und Luxemburg gebracht' (W9, 242).

Der Hinweis auf die RAF ist exemplarisch für Müllers Umgang mit dem *Fatzer*-Stoff: Sich mit dem an allen möglichen Ecken und Enden offenen Text verhakend, wird er zu einem Fort-Schreiber, der sich und den *Fatzer* nicht zur Ruhe kommen lässt: 'In Interviews und Schriften schließt Müller über zwei Jahrzehnte hinweg immer wieder neue Deutungen, Aktualisierungen und Traditionslinien an das Fragment an.'¹² So erscheint Brechts Text-Geröll u.a. als Kommentar zum Nationalsozialismus, zur deutschen Teilung, zum Verschwinden der Utopie im Bürokratismus in der DDR oder zur politischen Lage in der Sowjetunion. Es geht also um eine Offenhaltung für beständig neue Anschlussmöglichkeiten, fortgesetzte Aktualisierungen und/oder Umdeutungen:

Müllers *Fatzer*-Lektüre lässt das Fragment zu einem Erklärungsmodell werden, aus dem sich grundlegende geschichtliche, gesellschaftliche und politische Entwicklungen des 20. Jahrhunderts ableiten lassen; ein Erklärungsmodell für den katastrophischen Verlauf des 20. Jahrhunderts.¹³

Mit den Aufführungen, die seine *Fatzer*-Fassung erfuhr – erst 1978 im Hamburger Schauspielhaus unter Manfred Karge und Matthias Langhoff, dann 1987 im Berliner Ensemble unter Manfred Wekwerth und Joachim Tentschert – war Müller allerdings nicht sonderlich zufrieden. Insbesondere letztere Inszenierung, in der Brechts Schwiegersohn Ekkehard Schall die Titelrolle spielte, erregte seinen Widerwillen, weil sie den Text auf – für ihn – inakzeptable Weise glättete und verstümmelte. *Fatzer* blieb daher unerledigt für Müller, das Potential, das er im Textmaterial sah, nicht freigesetzt.

Als Müller am 4. November 1989 anlässlich einer ursprünglich von Mitarbeitern der Ost-Berliner Theater organisierten Großdemonstration vor vielen hunderttausend Zuhörern auf dem Alexanderplatz stand, hatte er die Schlussequenz von *Fatzer* dabei, in welcher jene Forderung gestellt wird, die einen nur allzu eindeutigen Bezug auf die aktuelle Situation hatte:

Du bist fertig, Staatsmann.

Der Staat ist nicht fertig.

Gestatte, daß wir ihn verändern

Nach den Bedingungen unseres Lebens

[...]

Der Staat braucht Dich nicht mehr

Gib ihn heraus. (W6, 114)

Müller entschied sich aber kurzfristig dagegen, den Text vorzulesen, da die unübersehbare Menschenmasse das Ende der DDR bereits überdeutlich anzeigte; die öffentlichkeitswirksame Geste wäre für ihn daher nur ein sinnloser 'Tritt auf einen toten Löwen' (W8, 470) gewesen.

Deutschland war längst schon unter Einvernahme der DDR wiedervereinigt, als Müller im Jahr 1993 einzelne Szenen aus Brechts Textmaterial in seine im Berliner Ensemble aufgeführte Collage *DUELL TRAKTOR FATZER* einfügte; die Arbeit an der Inszenierung führte aufgrund künstlerischer Differenzen nicht nur zum Bruch mit Matthias Langhoff, der 1978 die erste Inszenierung von Müllers Bühnenversion inszeniert hatte, sondern missfiel der gesammelten deutschen Theaterkritikerzunft.

Ungleich erfolgreicher war hingegen jene Auseinandersetzung mit dem Fatzerstoff, die noch in der Endphase der DDR erfolgt war und welche, nach der Anfertigung der Spielfassung,¹⁴ den bedeutendsten Beitrag von Müller zur Rezeption von Brechts Vorgabe darstellt. Gemeint ist die wagemutige Hörspielinszenierung, die im Februar 1988 zum 90. Geburtstag Brechts über den Äther gegangen war. Dieser Umstand fügt sich in ein bei Müller grundsätzlich feststellbares Muster ein, denn die in ästhetischer und formal-innovativer Hinsicht gelungensten Umsetzungen eigener Texte fanden vielfach weniger auf dem Theater als im Radio statt.

Ganz wie es den rezeptionsästhetischen Zielvorstellungen Müllers entsprach, vermochte eine rein akustische Umsetzung der Texte die musikalische Qualität der Sprache stärker zu betonen, weil die Ablenkung durch

die visuelle Komponente fehlt, welche bei Bühnenaufführungen zwangsläufig gegeben ist, was dem Hörer eine quasi somatische Erfahrung von Literatur mehr durch das Ohr als durch das Auge ermöglicht.¹⁵ Nicht Bühnenaufführungen und Theaterarbeiten also, sondern Hörspiele und sogenannte Hörstücke (die meist in Kooperation mit Heiner Goebbels entstanden und nicht selten auf Prosatexten beruhten), gehören zu jenen utopischen Orten, an denen sich dank Müller'scher Wortkunst etwas *Unerhörtes* zu ereignen vermag.

Die Produktion und Ausstrahlung des *Fatzer*-Hörwerks im Rundfunk der DDR musste Müller gegen viele Widerstände verwirklichen, da sich sein auf den Text und dessen akustische Wirkung konzentrierender Ansatz radikal von den im DDR-Rundfunk vorherrschenden Regiekonventionen unterschied, die als "Nalepa-Sound" bekannt waren.¹⁶ Die Hörspielarbeit repräsentiert in der Tat die gelungenste Umsetzung von *Fatzer* – hier nämlich wird der Text ganz in sein literarisches Recht gesetzt, das begründet liegt in dem, was Brecht selbst als 'Fatzervers' bezeichnet hat. Eine dramatische Rede, die dem regulären Sprachfluss nicht einzuverleiben ist und damit verhindert, dass die Schauspieler den von ihnen gesprochenen Text nach dem gewohnten Muster abliefern. Das hierarchische Muster wird mithin ins Gegenteil verkehrt; Brecht zielt vielmehr auf eine 'Herrschaft der Rede über die Figur'.¹⁷ So räsoniert Fatzer einmal in einer Reihung parataktisch angeordneter Gedankensplitter:

Arm ist ärmer und reich reicher jetzt und

Zwischendrin ist nichts: das ist auch gut.

Kinder , die bei der Geburt nichts wiegen und

Blasse Mäuler haben und

Nicht mehr schwerer werden. Das ist gut. (W6, 68f)

Besonders markant hier ist das gegen Sprechkonventionen verstoßende 'und' am Ende des Verses; an anderen Stellen des Textes wiederum wird der Sinn unterbrochen durch eine Vielzahl an Ausklammerungen oder die Auslassung von Satzzeichen löst hypotaktische Strukturen auf, während parataktische Strukturen neue Sinnanschlüsse ermöglichen.

Müller unternimmt im Hörspiel eine starke Konzentration auf den Text, der möglichst un-interpretiert, aber auch unabhängig von Zeitkolorit vermittelt werden soll. "Auskältung" kann und darf man das, nach Bernd Maubach, in Anlehnung an Brecht nennen. Die Textvorlage wird nicht, wie in einem regulären Hörspiel, mit den verfügbaren technischen Mitteln der Studioteknik zur Erzeugung einer illusionärer Wirkung umgesetzt, sondern vielmehr in seiner materialen Qualität erkennbar ausgestellt. Paradigmatisch dafür steht Müllers Entscheidung, die Regieanweisungen nicht akustisch einzulösen sondern selber mit betonungsloser Stimme zu verlesen.

Ganz radikal fokussiert die Radioversion auf die Eigentümlichkeit des ‚Fatzerverses‘, in dem programmatischerweise ‚Denken und Sprechen immer wieder ins Stocken [geraten].‘¹⁸ Exemplarisch lässt sich die sprachliche Qualität des ‚Fatzerverses‘ zur Erzielung von Stockung und Aufschub beobachten an der zentralen Stelle, an welcher Fatzer seine Verweigerung ausspricht:

Ich mache

Keinen Krieg mehr, sondern ich gehe

Jetzt heim gradewegs, ich schieße

Auf die Ordnung der Welt. Ich bin

Verloren. (W6, 62)

In vier Versen steht das jeweils von der ersten Person begleitete Verb am Ende; die so erforderlichen Sprechpausen sind gängigem Sprachgefühl widernatürlich. Durch die prononcierten Aufschübe tritt mithin eine Kluft hervor zwischen Deklaration und Resultat, die Sackgassensituation im Versteck der vier Deserteure wird vorweggenommen. Zudem fügt Brecht mit 'Ich bin / Verloren' (W6, 62) nicht nur den das Pathos relativierenden zweiten Satz an, er isoliert durch die Zäsur auch das letzte Wort, erneut proleptisch, als Endergebnis von Fatzers Fahnenflucht.

'Der Text ist präideologisch', erklärte Müller im Hinblick auf *Fatzer*, denn 'die Sprache formuliert nicht Denkresultate, sondern skandiert den Denkprozeß.' (W8, 229) Was er damit meint, ist, dass durch das Auseinanderfallen von Sinneinheiten und Verseinheiten der tastende Denkprozess greifbar wird, der nicht nur die improvisierende Überlebensstrategie der vier Figuren begreifbar macht, sondern ebenso die tastende Selbstverständigung des Autors sinnlich erfahrbar abbildet.

Das ganze Stück, so Müller in Anspielung auf eine Textstelle, in der Koch die Lage der Fahnenflüchtigen mit der von gefangenen Ratten vergleicht, sei 'so eine Ratte im Kellergewölbe, und die weiß nicht wo der Ausgang ist. Und daraus entsteht eine Energie, in dieser Formulierung.' (W8, 469) Und genau diese Rohenergie in der Sprache wollte er auch akustisch einfangen. Folglich setzte Müller im Radiostudio gezielt Laiensprecher ein, deren amateurhafte Sprechweise 'eine durchgehende Irritation für das Ohr'¹⁹ erzeugt. Sein Hörwerk löst dadurch ein, was Stefan Mahlke als Telos von Brechts Fatzermaterial

identifiziert hat, nämlich 'der Traum von einem neuen Theater in einer anderen Zeit. In einer Zeit, in der die Texte nicht vom Apparat geschluckt werden, sondern ihre Sinnlichkeit behalten. In der der Rhythmus der Verse eine affektierende Wirkung (neu) gewinnt.'²⁰

Nach eigenen Angaben Müllers reicht seine Bekanntschaft mit dem Konglomerat übrigens bis in die 1950er Jahre zurück, als Brecht Auszüge daraus in einem Band seiner *Versuche* abdruckte. Einmal bezeichnete er den Text, vielsagenderweise, als 'ein Objekt von Neid' (W9, 242).²¹ *Fatzer* blieb über Jahrzehnte hinweg ein Meilenstein für Müller, an dem er als eine Art von Ko-Autor weiterarbeitete, wie bereits erläutert aber nie mit dem Impetus, den Entwurf zu vollenden. Angesichts solch ausdauernder Beschäftigung erscheint es vertretbar zu behaupten, dass *Fatzer* insofern ein *Lehrstück* für Müller lieferte, als dieser sehr viel gelernt (und übernommen) hat daraus für seine Arbeit an eigenen Texten.

Fatzer, so die These, schrieb sich ein in Müllers Werk. Und dies auf mannigfaltige Weise. Alle Verbindungslinien auszuziehen, mögliche oder tatsächliche Bezüge aufzurollen, ist bei dieser Gelegenheit nicht möglich. Daher nur vier so exemplarische wie kursorische Beobachtungen zu erkennbaren Schnittmengen:²² Zunächst zu erwähnen ist der dramaturgische Kniff der Einführung einer Kommentarebene, den Brecht in der 4. Arbeitsphase am *Fatzer* anwandte.²³ Müller nun griff sowohl den Terminus wie die verfremdende Verfahrensweise für seine Dramatik auf. Das Spektrum reicht bekanntlich von der intermittierenden Ein-Schreibung dramafremder Elemente in die Stücke (wie die Prosa-Intermedien in *ZEMENT* oder *DER AUFTRAG*) bis zur text-dramaturgischen Gleichberechtigung in der Klassiker-Kontrafaktur *ANATOMIE*

TITUS FALL OF ROME EIN SHAKESPEAREKOMMENTAR. Die Kommentartexte sind stets Störung des Sinnzusammenhangs; sie markieren eine Differenz zwischen Spiel und Realität, tragen die Erfahrung des Autors in den Text hinein und lösen – in mancherlei Hinsicht mehr – die gängigen Grenzen zwischen Theorie und Dichtung, Stellungnahme und Werk, Spiel und Reflexion auf. Kurz gesagt: der Kommentar macht ganz wesentlich das aus, was Heiner Müllers Größe als Dramatiker begründet.

Oder nehmen wir ein Motiv wie den *Spaziergang* des Fatzer durch Mühlheim, den Moray McGowan identifiziert hat als einen bewussten Akt der Selbstermächtigung durch den Fahnenflüchtigen, der sich aus Selbsterhalt eigentlich öffentlich nicht zeigen sollte: 'With Fatzer's walks Brecht creates a simple yet striking stage metaphor of refusal and revolt that resonates into the present.'²⁴ Eine deutliche Resonanz davon zu vernehmen ist in der berühmten Stelle aus Müllers *HAMLETMASCHINE*, wo es heißt: 'Mein Drama, wenn es noch stattfinden würde, fände in der Zeit des Aufstands statt. Der Aufstand beginnt als Spaziergang. Gegen die Verkehrsordnung während der Arbeitszeit. Die Straße gehört den Fußgängern.' (W4, 550) Der hier beschworene Akt eines *Reclaim The Streets*²⁵ bezieht sich zwar extradiegetisch auf den Prager Frühling, verweist aber zugleich auf das jederzeit bereitstehende Potential zivilen Ungehorsams, der sich als Keimzelle einer unkontrollierbaren Protestbewegung entwickeln könnte.

Von großer Bedeutung für Müller war ebenso die in *Fatzer* zentrale Geste der Desertation, und dies aus zwei Perspektiven. Zunächst im offenkundigen anarchistischen Sinne von Widerstand oder Befehlsverweigerung, wie er sich manifestiert in 'Fatzer's Walk, the elemental representation of the destructive

yet liberating energies of refusal.'²⁶ Desertation als ein Handeln also, durch welches das politische Subjekt die Welt zu verändern sucht, ohne selbst die Macht ergreifen zu wollen. Desertation konstituiert insofern einen dialektischen Akt zwischen Handlung und Unterlassung, der bei Benjamin im Rahmen seiner Überlegungen zur *Kritik der Gewalt* (und im Anschluss an Sorel) auftaucht in der Figuration des Generalstreiks, den er als wahre revolutionäre Aktion betrachtet. (Politisches Handeln, das nicht auf politische Machtergreifung zielt, steht freilich auch Schriftstellern gut an, wie Müller gern betonte.)

Wichtiger noch, eröffnet der dezisionistische Akt der Fahnenflucht einen Raum des "Dazwischen", gleichsam lokalisiert in einem Niemandsland zwischen den Lagern. Solche extraterritorialen Räume sowie inkommensurable Lücken in fugenlos scheinenden Systemen hat Müller wiederholt als stets prekäre, aber dennoch eminent erstrebenswerte Fluchträume entworfen. Im postdramatischen Prosablock *BILDBESCHREIBUNG* etwa heißt es: 'gesucht: die Lücke im Ablauf, das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER:' (W2, 118).

Judith Wilke hat verwiesen auf die im Nachlass wiederholt auffindbaren fragmentarischen Notizen zur 'fatererfahrung', die Müller zunächst auf den Brechttext bezieht, nämlich im Sinne der darin geschilderten gegenseitigen Radikalisierung der vier Isolierten, die in ihrer Stellung außerhalb der Gesellschaft an der revolutionären Utopie festhalten. Sich vom deutlichen Textbezug aber auch ablösend, zitiert Wilke eine Definition des Begriffes durch Müller,

die sich nicht mehr nur auf die *Fatzer*-Handlung, sondern auch allgemein auf die Situation des Autors und Intellektuellen beziehen lässt: 'ftz experience – notwendigkeit die/ stühle unter sich wegzusprenge die/ einem untergeschoben werden' [...] Die Notwendigkeit, eine Position zwischen den Stühlen zu behaupten, gründet in Erfahrung: nicht festlegbar zu sein auf eine bestimmte Rolle, sich zugleich vor und hinter den "Gewehrläufen" zu sehen, in der Position von Opfer und Täter, Vater und Sohn, Funktionär und Delinquent.²⁷

Brecht spricht in einer der Konzeptionsskizzen vom 'Furchtzentrum des Stücks' (W6, 113) – Furcht nämlich als Korrelat einer ungewissen Zukunft, eines aufgenötigten, unvorhersehbaren Wandels, der die Antizipationskraft übersteigt und sich unserer Kontrolle entzieht. 'Denn immer Furcht / Zeigt an, was kommt',²⁸ so Brecht. In *Fatzer*, so Müller, findet man daher 'die Authentizität des ersten Blickes auf ein Unbekanntes, den Schrecken der ersten Erscheinung des Neuen' (W8, 230). Heiner Müller hat solche Furcht nie verdrängt sondern geradezu beschworen und als Chance begriffen, die es gegen alle Widerstände produktiv zu machen gilt.

Es ist dies eine Denkfigur, die wie so viele der Einsichten Heiner Müllers weit über den Horizont seiner eigenen Zeit und historischen Position hinausweisen. Es gilt sie daher als eine Lektion für unsere gegenwärtige bzw. zukünftige Situation zu aktualisieren. Offenkundig kann das Unerträgliche der derzeitigen ökonomischen wie politischen Zustände allenthalben noch absorbiert werden, ohne jene nachhaltige Erschütterung auszulösen, die zum erforderlichen Umschwung führen könnte. Vielleicht braucht es also wirklich erst die Katastrophe, in der sich zeigt, woran Müller in *FATZER ± KEUNER*

erinnert, nämlich die dialektische Einsicht dass 'die erste Gestalt der Hoffnung die Furcht' (W8, 230) ist. Müller setzt hier insofern fort bei dem, was zuvor Benjamin zum *Fatzer* bemerkte, nämlich: 'Im Hoffnungslosen soll Fatzer Fuß fassen. Fuß, nicht Hoffnung. [...] Zugrunde gehen heißt hier immer: auf den Grund der Dinge gelangen.'²⁹

Wie in *FATZER ± KEUNER* weiters erinnert, müssen wir uns der Aufgabe stellen, der 'Geschichte ins Weiße im Auge zu sehen' (W8, 224). Für die Intellektuellen der DDR, die mit Müller an führender Stelle für einen Sozialismus ohne Dogmatik eintraten, gehört die zu Beginn der 1990er Jahre gemachte Erfahrung eines bedingungslosen Scheiterns zu den prägenden Erlebnissen. Oder wie Müller um 1992 in einer Nachlassnotiz formulierte:

Gegen die Drohung der Pariser Commune KEINER ODER ALLE steht das Prinzip Hoffnung der Marktwirtschaft FÜR ALLE REICHT ES NICHT, das die Massen mobilisiert, damit die Eliten überleben können. Ich rede nicht von geistigen Eliten. Der SIEG DES KAPITALISMUS geht die Banken an, nicht die Literatur. Er ist kein Gegenstand. Wichtig ist die Erfahrung der Niederlage. (W8, 707)

Müllers Gesinnungsgenossen, die selbstredend nie mehr als eine machtlose Minderheit waren, haben insofern einen Erfahrungsvorsprung machen müssen, der sich als Vorbote einer viel grundsätzlicheren Erfahrung erweisen könnte. Denn 'Wie früher Geister kamen aus Vergangenheit / So jetzt aus Zukunft, ebenso' (W6, 104). In Müllers *FATZER*-Fassung von 1978 heißt es in den drohenden Schlussworten, die von Fatzer unmittelbar vor seiner Exekution gesprochen werden: 'Und von jetzt ab und eine ganze Zeit über / Wird es keinen

Sieger mehr geben / Auf eurer Welt, sondern nur mehr / Besiegte.' (W6, 139)

Dies sollten wir bedenken, wenn in durchaus absehbarer Zeit wieder eine ökonomische, ökologische oder terroristische Katastrophe die derzeitige Ordnung der Dinge nachhaltig erschüttern wird. Ob sich ein Quäntchen Hoffnung daraus wird schöpfen lassen, wird man zu gegebener Zeit sehen müssen.

¹ Heiner Müller, *Schriften. Werke Bd. 8*, Frankfurt/M. 2005, S. 231. Weitere Zitate aus der von 1999 bis 2008 von Frank Hörnigk im Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. herausgegebenen Werkausgabe Heiner Müllers werden im weiteren mit der Sigle W plus Bandnummer und Seitenzahl nachgewiesen. (Titel Müllers werden philologisch korrekt in der von ihm konsistent bevorzugten Versalienschreibung wiedergegeben.)

² Vgl. etwa Yasmine Inauen, die festhält: Müller wurde 'schon ab den 50er Jahren als Brecht-Schüler oder Brecht-Nachfolger gehandelt.' (Inauen: *Dramaturgie der Erinnerung: Geschichte, Gedächtnis, Körper bei Heiner Müller*, Tübingen 2001, S. 96.)

³ Wie Müller in seiner Autobiografie erzählt, ist er 1951 zu Brechts Haus nach Weißensee gefahren, ohne den Meister sprechen zu können. 'Das zweite Mal war ich beim ihm im Berliner Ensemble und habe ihm Gedichte gezeigt. Die blätterte er durch und sagte: "Sehr interessant, und wovon leben Sie?'" (W9, 64) Doch daraus ergab sich nicht die damals von Müller erhoffte Anstellung am BE, wie auch seine Bewerbung auf eine der Meisterschülerstellen erfolglos blieb: 'Sie

sagten, daß am Berliner Ensemble natürlich nur die Besten Platz hätten, wozu ich leider nicht gehöre.' (W9, 65).

⁴ Vgl. dazu sehr kenntnisreich Dennis Püllmann, *Von Brecht zu Braun. Versuch über die Schwierigkeiten poetischer Schülerschaft*, Mainz 2011.

⁵ Frank M. Raddatz, *Der Demetriusplan oder Wie Heiner Müller sich den Brecht-Thron erschlich*, Berlin 2010, S. 9.

⁶ Raddatz, *Der Demetriusplan*, S. 12.

⁷ Ich werde im weiteren die auf *Fatzer* anwendbaren Kategorien Fragment und Materialsammlung aus Gründen der Einfachheit synonym behandeln, obwohl man durchaus der Differenzierung von Maubach folgen kann, dass 'Fatzer tatsächlich mehr Material als Fragment [ist]' (Bernd Maubach, *Auskältung. Zur Hörspielästhetik Heiner Müllers*, Frankfurt/M. 2012, S. 313.)

⁸ So entfernte bzw. redigierte er nicht einmal den bairischen Ausdruck 'Großkopfetten', vgl. W6, 83.

⁹ Bernd Maubach, 'Eine Frage der Form. Heiner Müller FATZER-Inszenierung für den Rundfunk der DDR', in Heiner Goebbels, Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), *Heiner Müller sprechen*, Berlin 2009, S. 240-54, hier: S. 241.

¹⁰ Zum montierenden Umgang mit dem original vgl. Judith Wilke, 'Fatzer-Bearbeitungen', in Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi (Hg.), *Heiner Müller Handbuch*, Stuttgart 2003, S. 203-7, insb. S. 204-5.

¹¹ Zitiert nach Brechtzentrum der DDR (Hg.), *Untergang des Egoisten Fatzer von Bertolt Brecht*, Berlin/Ost 1987, o. S.

¹² Maubach, *Auskältung*, S. 321.

¹³ Ebd., S. 315

¹⁴ Wilke urteilt zu Recht: 'Aufgrund von Müllers Rezeption gilt das Fragment seit den achtziger Jahren nicht mehr als Nebenprodukt, sondern als ein zentrales Projekt Brechts aus der Zeit vor dem Exil.' (Wilke, *Fatzer-Bearbeitungen*, S. 206.)

¹⁵ Vgl. dazu ausführlich das Kapitel über die Hörwerke in: Uwe Schütte, *Arbeit an der Differenz. Zum Eigensinn der Prosa von Heiner Müller*, Heidelberg 2006, S. 569-599.

¹⁶ Detaillierter dazu vgl. Matthias Thalheim, Fatzer im Radio. Heiner Müller inszeniert Brechts Dramenfragment als Hörspiel, in: *Theater der Zeit* 1 (1997), XX-XXIV.

¹⁷ Stefan Mahlke, *Zwangslagen. Brechts Fragment "Der Untergang des Egoisten Fatzer"*, in: John Willett (ed.), *Brecht then and now. Brecht damals und heute. The Brecht Yearbook* 20, Madison 1995, S. 175-197, hier: S. 193

¹⁸ Maubach, *Auskältung*, S. 327.

¹⁹ Ebd., S. 334.

²⁰ Mahlke, *Zwangslagen*, S. 194.

²¹ Hier sei der eitlen Versuchung widerstanden, diese Bemerkung als psychologisch vielsagend zu lesen, um eine vielleicht allzu billige, womöglich aber nicht völlig falsch liegende Deutung anzuschließen.

²² Weitere Punkte wären der Topos des Verrats, oder die Metaphorik der Lücke, Heiner Müllers eigene Strategie sich zu entziehen durch Klassiker-Bearbeitungen.

²³ Vgl. dazu detailliert Judith Wilke, *Brechts "Fatzer"-Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*, Bielefeld 1998.

²⁴ Moray McGowan, 'Fatzer's Footprints. Brecht's *Fatzer* and the GDR theatre', in Laura Bradley, Karen Leeder (Hg.), *Brecht and the GDR. Politics, Culture, Posterity*, Rochester, NY 2011, S. 201-22, hier: S. 206.

²⁵ Angespielt wird hier natürlich auf die 1991 in London-Brixton entstandene, antikapitalistische Protestbewegung gleichen Namens. Vgl. dazu: Derek Wall, *Earth First and the Anti-Roads Movement: Radical Environmentalism and Comparative Social Movements*, London 1999. Oder wie Fatzer in seinem Stück sagt: 'Allen Menschen zugleich gehört die Luft und die Straße / Frei zu gehen im Strom der Verkehrenden / [...] Muß mir erlaubt sein.' (W6, 101)

²⁶ McGowan, *Fatzer's Footprints*, S. 218.

²⁷ Wilke, *Fatzer-Bearbeitungen*, S. 205.

²⁸ Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierter Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band 10.1, Berlin und Frankfurt/M. 1997, S. 465.

²⁹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Band II/2, Frankfurt/M. 1977, S. 509.