

## **Thesen zur Dissertation. Kurzfassung**

### **Deutsche Geschichte im Kommen. Themawahl der Arbeit**

1. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Deutschlanddiskurs. In Bezug auf das deutsche Geschichtsbewusstsein haben wir heute von einer gesamtdeutschen Geschichte auszugehen und damit gemeinsame Problemlagen und Traditionen in ihren Wirkungen zu analysieren. Mit der Einheit Deutschlands ist die Auseinandersetzung über den Umgang mit der doppelt belasteten Vergangenheit aber komplexer, vielschichtiger und in vielerlei Hinsicht sicherlich schwieriger geworden. Der Prozess „der deutschen Misere“, der sogenannte deutsche Sonderweg, ist aber immer noch nicht abgeschlossen, das deutsche Problem ist immer noch höchst aktuell, wie angesichts der Schwierigkeiten beim Zusammenwachsen der Deutschen in einem geeinten Land heute noch zu erfahren ist. Jürgen Schröder behauptet, dass zu der leidigen Erbschaft der deutschen Vergangenheit auch eine permanente Identitätskrise gehört.<sup>1</sup>

2. Auf der Suche nach der kollektiven Identität finden sich bis heute immer noch unterschiedliche gesellschaftliche Bedingungen, Erfahrungen und Erinnerungen, die im Spannungsfeld von Geschichte, Kultur und Politik stehen und zur gemeinsamen, gesamtdeutschen Identität und zur Kulturnation beitragen können. In diesem Spannungsfeld haben die Debatten um die Vergangenheit sowie die Erinnerungsdiskussionen ihren vorrangigen Platz. Sie bewegen sich als Nachdenken über Deutschland, seine Zukunft und seine Identität und bieten die Chance, die leidige, deutsche Geschichtsmisere zu bewältigen, die Werte des Gemeinwesens zu finden und zugleich offen für eine europäische Perspektive zu werden.

Der Deutschlanddiskurs könnte unter den Paradigmen der gesamtdeutschen Geschichte eine gemeinsame Basis der geeinten Nation, sowie ein verbindendes Element der deutschen Kultur innerhalb der europäischen Integration werden.

3. Heiner Müller (1929 Eppendorf – 1995 Berlin) und Volker Braun (1939 Dresden -) haben mit ihrem schriftstellerischen Schaffen eine starke Teilhabe sowohl am Prozess der Suche nach der kollektiven, gesamtdeutschen Identität als auch an der Ausformung des Geschichtsbewusstseins in Deutschland. Sie stellen beide in ihren Werken Fragen nach einer Alternativgeschichte, die auch heute noch als Schlüssel zur Lösung aktueller Probleme Deutschlands und der europäischen Zivilisation dienen könnte.

### **Zielsetzung, grundsätzliche Annahmen**

4. Im Mittelpunkt der vorliegenden Dissertation steht Heiner Müllers und Volker Brauns Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte. Beide Autoren präsentieren in ihren Dramen eine Alternativgeschichte, die von systemkritischer, historischer, politischer, sozialer und kultureller Prägung ist. Sie ist ein Resultat ihres langjährigen Gedankenaustausches, eines Wechsels von Rede und Gegenrede, von Frage und Antwort, das Dreh- und Angelpunkte der gemeinsamen Arbeit an der Geschichte mit einschließt. Im Ergebnis dieses gemeinsamen Interesses sowie einer gegenseitigen Beeinflussung vollzieht sich ein Dialog über die deutsche Geschichte.

5. Die Herangehensweise der Arbeit basiert auf der grundsätzlichen Annahme, dass beide Dramatiker aus Sachsen nicht ausschließlich auf der Grundlage der Gegebenheiten der DDR- Dramatik behandelt werden dürfen. Von einem bestimmten Zeitpunkt an sind ihre Werke durch eine Verstärkung der kritischen Tendenzen

---

<sup>1</sup> Schröder, Jürgen: Geschichtsdramen. Die „deutsche Misere“ – von Goethes Götz bis Heiner Müllers Germania ?. Stauffenburg Verlag Tübingen 1994, S. 4.

und durch die Entfremdung dem eigenen politischen Gemeinwesen gegenüber gekennzeichnet. Im Gegensatz zu den sozialistischen Bejahungsstücken und der Gebrauchsdramatik bleiben ihre Stücke daher immer häufiger Schubladenstücke und werden ausschließlich in der BRD gedruckt und aufgeführt.

6. Meine Arbeit nimmt sich vor, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieses intertextuellen Dialogs im Rahmen des Deutschlanddiskurses zu untersuchen. Der Schwerpunkt wird auf eine textrhetorische Analyse von intertextuellen Bezügen in den ausgewählten Dramen gelegt, damit die Konstellation des intertextuellen Dialogs erfasst werden kann.

### **Fragestellung**

7. Es drängt mir die Frage auf, ob Müllers und Brauns Dialog in den Deutschlandstücken eine Entwicklung zeigt. Angenommen wird, dass das gemeinsame Diskussionsfeld im Werk beider Dramatiker von zentraler Bedeutung ist. Ich möchte aber auch beweisen, dass ihr Dialog über die Spannungen zu einer immer intensiveren Wechselwirkung führt. Schließlich soll untersucht werden, ob sich die Entwürfe von Alternativgeschichte ausschließlich auf die eigene, deutsche Geschichte beziehen, oder ob Müllers und Brauns Erinnerungslandschaften auch über die deutsche Vergangenheit hinausführen und sich auf die Thematisierung der Widersprüche der gegenwärtigen Zivilisation erstrecken.

### **Materialkorpus**

8. Obwohl sich Müller und Braun auch anderer literarischer Gattungen bedienten, wurden von mir als Material für die Untersuchung ausschließlich Dramen herangezogen. Während der Beschäftigung mit dem Lebenswerk der beiden Autoren wurde nämlich sichtbar, dass im Rahmen des Deutschlanddiskurses sich ihr intertextueller Dialog vor allem in den Dramen vollzieht. Vor allem das Drama erweist sich bei beiden als geeignetes Medium, um über die eigene Geschichte zu reflektieren und eine Alternativgeschichte zu konstruieren.

9. Die folgenden Dramen bilden das Textkorpus der vorliegenden Dissertation: Heiner Müllers *Die Schlacht* (1951 / 1974), *Germania Tod in Berlin* ( 1956/ 1971), *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* (1990/ 1995) sowie Volker Brauns *Simplex Deutsch* (1978/ 1979) und *Iphigenie in Freiheit* (1990). Es gibt außer den ausgewählten Deutschlandstücken natürlich auch weitere, die von geschichtlicher Substanz sind. Der Grund für die bewusste Reduzierung ist meine Überzeugung, dass sich der intertextuelle Dialog zwischen diesen beiden Dramatikern am intensivsten gerade in den ausgewählten Stücken vollzieht.

### **Wissenschaftliche Voraussetzungen und Methoden**

10. Unter *Stücken* sind die Textvorlagen ohne „performance“ und ohne deren Rezeption zu verstehen. Ich muss in diesem Forschungsvorhaben die Probleme der theatralen Inszenierung und der Rezeption über weite Strecken vernachlässigen. Ich habe mir das Zwiegespräch beider Autoren in dramatischen Texten zur Aufgabe der Analyse gemacht, um die intertextuellen Referenzen anhand Textanalysen zu untersuchen. Die Aussagen, die Behauptungen und Gegenbehauptungen der Autoren im Diskurs sind vorrangig im intertextuellen Gewebe zu entdecken, und keine Regiearbeit kann diesen Dialog präsentieren. Da der Deutschlanddiskurs seine Spuren am deutlichsten im dramatischen Text hinterlässt, werden die Fragen und Antworten der Dramatiker ausschließlich in der Textanalyse untersucht.

## 11. Intertextualität

Da Müllers und Brauns Dramen nicht voraussetzungslos entstanden sind, bediene ich mich bei der Einzeltextanalyse der Freilegung von Intertextualität, die per Definition alle Bezüge eines literarischen Textes auf andere literarische Texte umfasst. Im Netzwerk eines Diskurses verweist ein Text nicht auf außertextuelle Wirklichkeit, sondern immer häufiger auf andere Texte der anderen den Diskurs beteiligten Schriftsteller.

Um bei der Textanalyse der intertextuellen Bezüge die Technik, die Funktion und den Sinn des Zitierens zu untersuchen, richtet sich meine Arbeit nach den Theorien und Klassifikationen von Ulrich Broich und Manfred Pfister<sup>2</sup>. Trotz der unterschiedlichen Termini und Klassifikationsarten steht bei ihnen eines fest: Es gibt keinen Text ohne textuelle Transzendenz und ohne jegliche Interferenz.

## 12. Theatrale Kommunikation

Bei einer Dramenanalyse ist Erika Fischer-Lichtes Dramentheorie<sup>3</sup> nicht zu umgehen. Sie bezeichnet seit der Theateravantgarde den Paradigmenwechsel von der internen zur externen theatralen Kommunikation und behauptet, dass das moderne Theater mittels der Montage von Fragmenten an der unmittelbaren Wirkung auf die Zuschauer arbeitet. In diesem Sinne ist bei ihr vom neuen Funktionsverständnis des Theaters die Rede. Bei Müllers und Brauns offenen Dramen geht es auch um ein offenes Kommunikationsverhältnis, durch welches das Theaterstück innerhalb des gesellschaftlichen Gesamtprozesses zur Produktivkraft wird. Es muss aber darauf hingewiesen werden, dass ihre Fragmente mit der Zeit weniger szenisch vorgestellt als sprachlich-rhetorisch behandelt werden. So zeigen sich bei beiden in den späteren Stücken eine Radikalisierung der monologischen Anlage, die Dekonstruktion der dramatischen Figur, die Auflösung der handelnden Figur. Es ist also zu untersuchen, wieso der Monolog in einer externen theatralen Kommunikation, die grundlegend auf Dialog beruht, immer stärker in Erscheinung tritt. Ich untersuche deshalb auch, wie der Monolog eben das Medium des kollektiven Dialogs schafft.

## Ergebnisse

Aus den Ergebnissen meiner Untersuchung werden die folgenden Thesen abgeleitet:

13. Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stand das intertextuell ausgerichtete **Untersuchungsmodell Broichs und Pfisters**<sup>4</sup> zur Analyse des Deutschlanddiskurses in Heiner Müller und Volker Brauns Deutschlandstücken. Die gegenwärtige (und zukünftige) Intertextualitätsforschung erfasst aufgrund der enormen Komplexität und Heterogenität des Phänomens ein breites Spektrum der Intertextualität. Durch dieses Modell konnte, so hoffe ich, gezeigt werden, dass die ausschließliche Konzentration auf die Untersuchung von Zitaten auf explizit genannte und eindeutig identifizierbare konkrete Bezugnahmen den Deutschlanddiskurs ergreift. Dieses Verfahren ermöglichte mir, deutlich größere Textkorpora zu untersuchen und somit hinsichtlich bestimmter Einzelaspekte zu Ergebnissen der Merkmale des Deutschlanddiskurses zu kommen. Das Untersuchungsmodell liefert

---

<sup>2</sup> Broich, Ulrich/ Pfister, Manfred: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg.. Max Niemeyer Tübingen 1985

<sup>3</sup> Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. A. Francke Verlag Tübingen und Basel 1997

<sup>4</sup> Broich, Ulrich/ Pfister, Manfred: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg.. Max Niemeyer Tübingen 1985

gleichzeitig wichtige Einblicke in prozessuale Aspekte des textproduktiven Umgangs von Textproduzenten mit Zitaten und Verweisen.

14. Zur Realisierung meiner Zielsetzung hat sich die Methode Broichs und Pfisters als erfolgreich erwiesen. Es konnten adäquat der Intensitätsgrad der intertextuellen Verweise in den Deutschlandstücken und die Relation zwischen dem Prätext und Folgetext herausgearbeitet werden. Mit der Identifizierung der Intensität der intertextuellen Bezüge ist der Umgang mit der Montage nach sechs Kriterien – nach Referentialität, Kommunikativität, Autoreflexivität, Strukturalität, Selektivität und Dialogizität - zu erschließen.

15. 1. **Die Referentialität** erfolgt in Müllers und Brauns Deutschlandstücken intensiv. Die Prätexte werden mit Distanznahme thematisiert. Es kommt in der Textproduktion Müllers und Brauns zu einer Auseinandersetzung mit den Texten. Bei Müller war zu beobachten, dass er die Referentialität unter seinen von mir ausgewählten Deutschlandstücken am intensivsten in *Germania Tod in Berlin* produziert. Hier werden Verdichtungen und Abweichungen auf eine stark intensive Art und Weise dominierend, wodurch der größte Kontrast zu den Vorlagen entsteht.

Bei der Vorgehensweise habe ich unter den von mir ausgewählten Deutschlandstücken eine Ausnahme, Müllers *Germania 3*, erkannt. Hier kommt es in mehreren Fällen zum Zitatcharakter und zu keinen intertextuellen Transformationen wie in *Germania Tod in Berlin*. *Germania 3* ist schon von weniger intensiver Referentialität. Im Stück liegt auf der Ebene der Einzeltextreferenzen kein Beispiel für hypertextuelle Transformation vor, die aus der Ableitung von einem früheren Text resultieren würde. Die Funktion der zahlreichen expliziten Bezugnahmen erschöpft sich nicht in der Übernahme einer fremden und sich dem eigenen Zusammenhang nahtlos einfügenden Wendung. Müller reflektiert in auffälliger Weise durch Anknüpfungen an Prätexte, während er minimale Distanznahmen zu ihnen thematisiert.

Was die Art der intertextuellen Beziehungen betrifft, wird von Volker Braun vor allem die Hypertextualität bevorzugt. Das bedeutet, dass die meisten Einzeltextreferenzen von einem früheren Text abgeleitet werden. Die Intensität der intertextuellen Bezüge resultiert bei ihm aus der großen Zahl von Ableitungen und Transformationen und aus der geringen Zahl von wörtlichen Zitaten. Bei der Skalierung des Intensitätsgrades der intertextuellen Verweise ist in Betracht zu ziehen, dass auch *Iphigenie in Freiheit* von intensiver Referentialität ist. Bei Brauns Verfahren ist erkennbar, dass die kurz zitierten Prätexte nicht bloßgelegt werden, sondern sie sind in der Weise lokalisiert, dass fast jeder Satz einen schon erzählten Satz erzählt, woraus sich eine imaginäre Gedankenwelt aufbaut. Bei der Übernahme von alten Geschichten erfolgt also eine organische, untrennbare, nahtlose Zusammenfügung. Darüber hinaus gibt es kein einziges Beispiel für isolierte Einlagen von Intertexten.

15. 2. Sowohl Müller als auch Braun legten in ihren Deutschlandstücken auf das Kriterium **Kommunikativität** einen großen Wert. Hier geht es sowohl Müllers als auch Brauns Deutschlandstücken um einen immer höheren Grad der Bewusstheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität und der Deutlichkeit der Markierung im Text selbst. Mit Hilfe der Untersuchungsmethode konnte ich herausarbeiten, dass die Markierung in den von mir ausgewählten Deutschlandstücken immer bewusster wird. Die stark markierte Intertextualität in Müllers und Brauns Stücken setzt einen erfolgreichen Kommunikationsprozess mit dem Leser voraus.

Die meisten Bezugnahmen zwischen dem referierten Text und dem referierenden Text sind in *Die Schlacht* Müllers noch unmarkiert, während *Germania Tod in Berlin* schon stark kommunikativ ist, da die Prätexte durch das Zusammenwirken mehrerer Markierungsformen und Dynamisierung eindeutig und bewusst markiert sind.

Besonders stark ist die Markiertheit, wenn es um Intertexte geht. In den Szenen *DIE BRÜDER 1* und *TOD IN BERLIN 1* werden die literarischen Vorlagen für den Rezipienten identifiziert, da explizit angegeben wird, woher das Zitat stammt. Die starke Kommunikativität in *Germania Tod in Berlin* hängt eng mit Müllers Konzept zusammen. Die Gegenüberstellung von Prätext und Folgetext hält der Autor für so wichtig, dass er die Distanznahme markiert, damit der Rezipient die Kontinuitäten und Differenzen zwischen dem referierten und referierenden Text erkennt. Die Verweisstruktur auch in *Germania 3* ist von einem sehr hohen Grad an kommunikativer Relevanz. Die intertextuellen Transformationen sind für den Leser in jedem Kommunikationssystem (in Nebentexten, im inneren und äußeren Kommunikationssystem) deutlich markiert, damit ihm die Prätexte geläufig und bewusst werden.

Durch die Verweisstruktur sind sowohl Brauns *Simplex Deutsch* als auch *Iphigenie in Freiheit* von hoher kommunikativer Relevanz, da die intertextuellen Transformationen für den Leser deutlich, vor allem im Nebentext, markiert sind, damit ihm der Prätext geläufig und bewusst wird. Aus der Intentionalität und Deutlichkeit der Markierung geht hervor, dass sich eine Metakommunikation auf explizite Art und Weise zwischen dem Autor und Rezipienten vollzieht.

15. 3. Der Intensitätsgrad der Intertextualität kann dadurch gesteigert werden, dass ein Autor in einem Text nicht nur deutlich markierte intertextuelle Verweise setzt, sondern über die intertextuelle Bezogenheit seines Textes in diesem selbst reflektiert. Nach dem Kriterium der **Autoreflexivität** erfolgt eine Metakommunikation über die Intertextualität zwischen dem Autor und dem Leser. Da *Germania Tod in Berlin* über eine stärkere Kommunikativität verfügt als *Die Schlacht*, ist die Autoreflexivität in *Germania Tod in Berlin* auch stärker. In der gegenübergestellten Relation von *Germania Tod in Berlin* wird auf die Reflektiertheit großen Wert gelegt, da der Autor die Wirkung und Gegenwirkung intertextueller Transformationen gleichzeitig zeigt. Durch die starke Markiertheit ist der Rezipient in diese Metakommunikation intensiver einbezogen als in *Die Schlacht*. Die Forderung, an diese Metakommunikation anzuknüpfen, ist in *Germania Tod in Berlin* auch durch die Figuresprache gesteigert. Oft tritt das gleiche Personal in den Parallelszenen auf, so entstehen Figurenkonstellationen, die selbst über die intertextuellen Verweise reflektieren. Eine intensivere Metakommunikation zeigt sich in *Germania Tod in Berlin*, in dem schon durch die Figuresprache Positionen und Gegenpositionen in Bezug auf die diskutierten Texte vermittelt werden.

Die meisten Bezugnahmen sind in Müllers *Germania 3* von bestätigenden, intertextuellen (wörtlich zitierten) Transformationen. Sie werden aber zu einer bestimmten Problemstellung hervorgehoben. Müllers Intertexte stellen sich als Voraussetzungen dar, damit die Textkontexte und ihre Sinnebenen perspektiviert und diskutiert werden können. Bei dieser Abhängigkeit von Vorlagen zeigt sich eine starke Autoreflexivität. Hier werden Vorlagen explizit hervorgerufen, deren Voraussetzungen und Konsequenzen noch als zu diskutieren gelten. Demzufolge ist *Germania 3* von besonderer Bedeutung im Hinblick auf den metakommunikativen Aspekt.

In Brauns *Simplex Deutsch* vollzieht sich eine Metakommunikation zwischen dem Autor und Rezipienten auf explizite Art und Weise. Für einen besonders hohen Grad von Autoreflexivität haben wir das Beispiel in den mit *Ulrike Kragler* und *Die Eltern fechtens besser aus oder Der diskrete Charme der Arbeiterklasse* überschriebenen Szenen, in denen beide Prätexte (Brecht's *Trommeln in der Nacht* und August Bebel's *Die Frau und der Sozialismus*) aktiv und deutlich intendiert dem Rezipienten ihre Voraussetzungen und Konsequenzen sogar problematisieren.

Es wird auch in *Iphigenie in Freiheit* auf den Erfolg dieser Metakommunikation Wert gelegt. In der mit *Iphigenie in Freiheit* überschriebenen Episode zeigt sich eine starke Autoreflexivität. Die Prätexte werden als diskutierte Texte hervorgerufen, wobei der Autor sie gegeneinander stellt und über ihre Problemkreise eine Metakommunikation führt.

15. 4. Das vierte Kriterium der **Strukturalität** verweist auf die syntagmatische Integration der Prätexte in den Text. Nach diesem Kriterium ergibt das bloß punktuelle und beiläufige Anzitieren von Prätexten einen nur geringen Intensitätsgrad der Intertextualität.

Nach der intensiven Bezugnahme auf Brechts Stück *Furcht und Elend des Dritten Reiches* ist *Die Schlacht* von einer hochgradigen Strukturalität, da der Brecht-Text als Muster den Ganztext integriert und als Prätext zur strukturellen Folie des Gesamtstückes wird. In diesem Maße nähert sich die intertextuelle Integration in Bezug auf inhaltliche Segmente aus Brechts Stück und auf das Verfahren und dramatische Konzept der Szenenfolge maximaler Intensität. Die strukturelle Folie von *Germania Tod in Berlin* ist nicht durch die intertextuelle Integration eines einzigen Prätextes oder einer dominanten Vorlage gekennzeichnet, das Anzitieren von Prätexten in großer Zahl ausgeweitet ist, nach dem festzustellen ist, dass Müllers anderes frühes Deutschlandstück durch einen intensiven Grad syntagmatischer Integration der Prätexte gekennzeichnet ist.

In Müllers *Germania 3* ist auch ein starker Intensitätsgrad der Strukturalität erkennbar, da die explizit zitierten Einzeltextreferenzen nicht punktuell und beiläufig zitiert werden, sondern größere Textteile herangezogen werden. Die meisten hervorgehobenen Intertexte werden zu umfangreichen Einlagen ausgeweitet, die demzufolge ihr strukturelles Muster im eigenen Text bilden. Diese Zitierweise erscheint am prägnantesten unter anderem in der Bezugnahme auf Hölderlins *Empedokles*, auf Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, auf Hebbels *Nibelungen* in der mit *Siegfried eine Jüdin aus Polen* überschriebenen Szene; auf Grillparzers *Die Ahnfrau* in der mit *Der Gastarbeiter* überschriebenen Szene; auf Brechts *Coriolan* und *Leben des Galilei* in der mit *Massnahme 1956* überschriebenen Szene; auf Kafkas *Das Stadtwappen* in der mit *Party* überschriebenen Szene.

*Simplex Deutsch* verfügt über einen geringen Grad von beiläufigem Anzitieren, aber um so mehr über die Strukturalität und syntagmatische Integration der Prätexte. Im Zusammenhang mit der Autoreflexivität werden vor allem die Prätexte Brechts *Trommeln in der Nacht* und August Bebel's *Die Frau und der Sozialismus* zur strukturellen Folie des Gesamtstückes. Beide Prätexte werden schon im ersten Teil (*Trommeln in der Nacht*, 6 und *Bebel oder Das neue Leben muss anders werden. Eine Komödie*) in der Weise anzitiert, dass sie dem Sinn der Prätexte noch ziemlich nahe stehen. Die Transformation beider Prätexte führt der Autor im zweiten Teil (*Ulrike Kragler* und *Die Eltern fechtens besser aus oder Der diskrete Charme der Arbeiterklasse*) weiter, aber die Perspektivierung vollzieht sich bereits mit einer größeren kritischen Distanznahme als im ersten Teil. Beide Prätexte dominieren auch im dritten Teil *Befreiung*, in dem sie durch Montage zusammenwirken. Ihre Kontextualisierung verläuft mit einer abweichenden Bezugnahme und neuen Inhaltselementen und Sinnebenen. Im Gegensatz zu *Simplex Deutsch* erfolgt in *Iphigenie in Freiheit* ein geringer Intensitätsgrad der Strukturalität, da die explizit zitierten Einzeltextreferenzen punktuell und beiläufig zitiert werden.

15. 5. Nach dem fünften Kriterium der **Selektivität** kann der Grad in der Prägnanz der intertextuellen Verweisung erfasst werden. Dabei geht es darum, wie pointiert ein bestimmtes Element aus einem Prätext als Bezugsfolie ausgewählt und hervorgehoben wird.

In diesem Sinne hat *Germania Tod in Berlin* mit seinen zwei Szenen *DIE BRÜDER 1* und *TOD IN BERLIN 1*, die ausschließlich aus Intertexten bestehen, eine hochgradigere Selektivität als *Die Schlacht*, in der keine

Intertexte vorkommen. Die Intertexte in *Germania Tod in Berlin* werden selektiv angeführt, es werden aus Tacitus' Werk *Die Annales* und Georg Heyms *Berlin VIII* pointiert zitiert. So kommt eine Synekdoche zustande, da mit den pointiert ausgewählten Bezugnahmen der Gesamtkontext der Prätexte abgerufen wird. Die Einbettung der Intertexte wird durch das Wechselspiel von Szene und Gegensezene noch intensiver, so wird das Zitat in eine neue Sinnkonstitution einbezogen.

Müllers *Germania 3* ist von intensiver Selektivität, weil die Intertexte als genau umgrenztes Partikel eines fremden Textes im neuen erscheinen. Ein Verweis auf einen individuellen Prätext ist umso prägnanter und damit intensiver intertextuell, je selektiver und pointierter der intertextuelle Verweis ist. Die Form der Zitierweise, dass größere Textteile von Intertexten im Ganzstück intendiert sind, lässt sich fragen, ob sie nicht in zu hohem Maße anzitiert werden. Damit wird die organische Integration der Prätexte im Folgetext infrage gestellt, da ein zu lang zitierter Intertext sich auf einem weniger pointierten Abstraktionsniveau konstituiert.

*Simplex Deutsch* liefert Beispiele für die Verfahrensweise von wörtlichen Zitaten in geringer Zahl. Hier geht es schon darum, dass die Transponierung so weit ist, dass die Zitate im fremden Text kontrastiv erscheinen müssen. Nach der Prägnanz der intertextuellen Verweise ist für Braun eher die Verknappung (ohne einen thematisch bedeutenden Teil wegzulassen, wird Grimms Märchen *Hans im Glück* verknappt) und noch mehr die Fortsetzung der intertextuellen Prätexte charakteristisch. Braun transponiert mit Vorliebe Prätexte. Laut seiner Überlegungen wird ein als vollendet angesehenes Werk weitergesponnen und es als Folgetext nicht nur fortgeschrieben, sondern dialogisch auch ausgespielt. *Simplex Deutsch* hängt an Brechts *Trommeln in der Nacht*, Bebel's *Die Frau und der Sozialismus*, Becketts *Warten auf Godot* Fortsetzungen an.

Brauns *Iphigenie in Freiheit* ist von intensiver Selektivität, weil die Intertexte als genau umgrenztes Partikel eines fremden Textes im neuen Text als prägnant erscheinen. Die Verweise auf die individuellen Prätexte sind selektiv und pointiert, damit intensiv intertextuell. Durch diese intensive Pointiertheit wird der ganze Prätext abgerufen.

15. 6. Das sechste Kriterium der **Dialogizität** besagt, dass ein intertextueller Verweis auf vorgegebene Texte von umso höherer intertextueller Intensität ist, je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen. Es geht dabei um ein distanzierendes Auspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext des fremden Worts und seiner neuen Kontextualisierung. Die Distanznahme vollzieht sich in *Germania Tod in Berlin* dadurch intensiver, dass das Anknüpfen an die literarischen Vorlagen durch die Gegenüberstellung von Szenen und Gegensezenen differenzierter ist, da es in der Parallelszene um keine Textbearbeitung oder Anzitieren geht, sondern in Folge der Auseinandersetzung um eine distanzierte Kontextualisierung.

Durch diese Verfahrensweise erfolgt das Kriterium der Dialogizität auf einem schwächeren Intensitätsniveau. Die Prätexte aus Hölderins *Empedokles*, Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, Hebbels *Nibelungen*, Grillparzers *Die Ahnfrau*, Brechts *Coriolan* und *Leben des Galilei*, Kafkas *Das Stadtwappen* werden unter größtmöglicher Beibehaltung des Textsinns zitiert. Dieses Verfahren evoziert kein distanzierendes Auspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext und seiner neuen Kontextualisierung. Die Bewunderung für das Original und die totale Wiederholung inspirieren Müller nicht, aber es ist auch offensichtlich, dass durch die möglichst getreue Zitierweise keine semantische und ideologische Spannung zwischen dem ursprünglichen und neuen Zusammenhang zu Stande kommt. Die bestätigende Integration erfolgt aus dem Grund, weil die Fremdtex te für den Textsinn des Folgetextes relevant sind. Darüber hinaus ist Müllers letztes Werk stark von einer Tendenz zum

Fehlen der Transformationen intertextueller Bezüge gekennzeichnet, die durch seine krankheitsbedingte Erschöpfung zu erklären ist.

Bei den transponierenden Verfahrensweisen erfolgen in *Simplex Deutsch* sowohl thematische Transformationen als auch ideologische Umkehrungen (Bebels Idee wird von unten kritisiert) wie räumliche und zeitliche Verlagerung (Verwendung der Anachronismen). Demzufolge erfolgt das Kriterium der Dialogizität auf einem hohen Intensitätsgrad. Die Transformationen evozieren ein distanzierendes Ausspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext und seiner neuen Kontextualisierung.

Das Kriterium der Dialogizität vollzieht sich in *Iphigenie in Freiheit* auf einem hohen Intensitätsgrad. Die Prätexte werden pointiert und prägnant in der Weise zitiert, dass ein distanzierendes Ausspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext und seiner neuen Kontextualisierung evoziert wird. Durch diese Zitierweise kommt eine semantische und ideologische Spannung zwischen dem ursprünglichen und neuen Zusammenhang zu Stande. Die bestätigende Integration erfolgt aus dem Grund, weil die Fremdtex te für den Textsinn des Folgetextes einschlägig sind. Durch die Distanznahmen und Kontraste wird aber ein Optimum an Dialogizität erreicht.

16. Mit der Identifizierung der Intensität der Intertextualität in den Deutschlandstücken ist gleichermaßen ein unterschiedlicher Umgang mit der Montage zu erschließen. Es geht um eine veränderte Form der Montagetechnik, die sich vor allem in Müllers Deutschlandstücken vollzieht. Im Vergleich zu *Die Schlacht* wird die Montagetechnik in *Germania Tod in Berlin* sowohl komplexer als auch bewusster. An den Beispielen verschiedener Verfahrensweisen bei Müller wird **die Differenz zwischen Collage und Montage** erkennbar. Auch in der Forschung herrscht im Umgang mit beiden Begriffen nach wie vor ein hoher Grad von Beliebigkeit und Austauschbarkeit, worauf auch Viktor Žmegač hinweist.<sup>5</sup> Er bemüht sich um die Klärung im Gebrauch der Termini.<sup>6</sup> In seinem Sinne ergibt sich die Frage, in welchem Maße eine Integration entlehnter Elemente angestrebt wird, oder vielmehr vermieden zu werden erscheint. Um die Begriffe zu erklären, führt Žmegač zwei weitere Begriffe ein. Er unterscheidet zwischen einem demonstrativen (offenen, irritierenden) und einem integrierenden (verdeckten) Montageverfahren.<sup>7</sup> Während die verdeckte Montage die Idee des organischen, illusionär abgedichteten Kunstwerks nicht sprengt, sondern vielmehr bestätigt, und man daher lieber von einer besonderen Art von Stoffverwertung sprechen würde, führt Viktor Žmegač fort, widersetze sich die provozierende Montage den Konventionen organologischer Ästhetik.

Nach der Untersuchung der intertextuellen Verweise kann festgestellt werden, dass die Montagetechnik des Stückes *Die Schlacht* eher von einem Collagecharakter geprägt ist. Dieser Text nimmt das Vorgeformte (Vorlagen überwiegend von Brecht als Material) etwa in Form diskreter Zitate fugenlos in sich auf. In *Die Schlacht* ist keine Instanz enthalten, von der allenfalls Angaben über die Herkunft der Entlehnungen zu erwarten wären. Auf das verdeckte Montageverfahren *Der Schlacht* verweisen die Kommunikativität und Autoreflexivität in schwachem Grad hin. In *Die Schlacht* herrscht Mangel an markierten intertextuellen Bezügen. Demzufolge ist

---

<sup>5</sup> Žmegač, Viktor: Montage/Collage. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearbeitete Auflage. Hrsg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač. Niemeyer Tübingen 1994, S. 286.

<sup>6</sup> In diesem Sinne ist unter Montage das Verfahren zu verstehen, bei dem fremde Textsegmente in einen eigenen Text aufgenommen, sie mit eigenem verbunden, bzw. konfrontiert werden. Collage wäre dagegen insofern ein Extremfall von Montage, als der Text (in Analogie zu den Klebeobjekten mit verschiedenen Gebrauchsmaterialien in der bildenden Kunst) ausschließlich entlehnte, aus verschiedenen Quellen stammende Elemente enthielte. Ebd., S. 286.

<sup>7</sup> Ebd., S. 287.



das Stück von einer schwachen kommunikativen Relevanz, in dessen geringfügiger expliziter Metakommunikation sich eine schwache autoreflexive Bewusstheit der Intertextualität artikuliert.

Der Verfahrensweise *Der Schlacht* gegenüber ist in *Germania Tod in Berlin* weist auf das demonstrative Montageverfahren hin. Textsegmente werden hier nicht einfach verwendet, sondern es wird auf sie verwiesen, die intertextuellen Bezüge sind intendiert und markiert und deshalb von hoher kommunikativer Relevanz. In dieser stark expliziten Metakommunikation ist die autoreflexive Bewusstheit der Intertextualität eindeutig spürbar. *Germania Tod in Berlin* ist durch provozierende Montage gekennzeichnet, welche die starke Dialogizität bestätigt. Aus der Gegenüberstellung von Geschichte und Gegenwart folgt die zeitliche Diskontinuität in einem demontierten Netz von intertextuellen Bezügen in kommunikativer und dialogischer Weise. Aus der Gegenüberstellung der intertextuellen Verweise und damit der Erfahrungsbereiche ergibt sich eine Technik, durch die Müller mit Konfrontationen und scharfen Kontrasten arbeitet, welche auf einen Erkenntnisschock abzielen.

17. In Bezug auf **die Strukturen der Deutschlandstücke** zeigt sich **eine strenge Komposition** der Stücke. Während es in *Die Schlacht* noch nur um einen ungebundenen Aufbau von fünf Szenen geht, die bestimmten Motivkomplexen untergeordnet sind, verfügen *Germania Tod in Berlin* und Brauns von mir ausgewählte Deutschlandstücke schon über einen besonderen Aufbau, bei dem verschiedene geschichtliche und kulturgeschichtliche Ebenen nebeneinander, noch genauer gegeneinander gestellt und übereinander geschichtet werden. Dieses Aufeinanderfolgen von Vergangenheit und Gegenwart beansprucht die Montagetechnik, die zugleich die Möglichkeit einer einheitlichen Fabel zerstört. Mit diesem Verfahren finden die intertextuellen Bezüge überwiegend in den vergangenheitsbezogenen Szenen ihren Platz und damit werden sie stark strukturbildend. Die Geschichte wird in Schichten, also das Ganze in kleine Details zerlegt, damit sie mit ihren Bezugfeldern in eine willkürliche Szenenanordnung einmontiert werden kann. Aus diesem Grund bestimmt die Montagetechnik auch die Struktur des Stückes.

Die Komposition der Deutschlandstücke wird von Konstruktionen und Dekonstruktion unterschiedlicher Welten gestaltet. In diesem Sinne sichert die Dekonstruktion die Wendepunkte. Nach dem Modell dieses Auflösungsprozesses hat die Zerstörung zur Folge, dass zunächst eine andere Textwelt konstruiert wird. Dieses Verfahren ist vor allem in Brauns *Iphigenie in Freiheit* am prägnantesten entwickelt zu finden.

18. Mit der Untersuchung der intertextuellen Bezüge war der Deutschlanddiskurs zu ergreifen. Dabei stellt sich heraus, was für Gräueltat das deutsche Volk begangen hat. Dieses Aufzeigen wird in den Deutschlandstücken immer radikaler. Dabei geht es nicht nur um die Formulierung der Traditionen der deutschen Geschichte, im Wechsel von Erbe und Gegenwart wird auch bewiesen, dass die als unheilvoll angesehenen Traditionen noch real existieren. Müllers und Brauns Deutschlandstücke kontextualisieren historische Kontinuitäten, deshalb verweisen ihre Zeitstücke ständig auf die Vergangenheit. Demzufolge entstehen keine Gegenwartsdramen ohne Vorlagen, ohne Graben nach Ursachen. Dieser Aufbau ergibt sich aus ihrer Geschichtsauffassung, nach der im Laufe der Geschichte **tradierte Gewaltmechanismen** fortleben. Da beiden Autoren eine Gesamtkatastrophe bewusst wird, erfüllt das Schreiben den Auftrag, gegen das Verdrängen und Vergessen zu kämpfen, um vor einer Gesamtkatastrophe ausweichen zu können. Demzufolge greifen beide Autoren bei der **Materialwahl** auf intertextuelle Bezüge mit einem immer breiteren und komplexeren Geschichtspanorama zurück.

In *Die Schlacht* hat Müller im Vergleich zu *Germania Tod in Berlin* noch einen eingeschränkteren, kleineren Geschichtsraum, die Nazizeit, erfasst und eine Szenenfolge aufgebaut, in der er die Kernproblematik der

deutschen Geschichte aufgegriffen hat. Dabei geht es um „die deutsche Misere“<sup>8</sup>, deren Charakterzüge der Autor in Motivkomplexen aufzeigt. Die Wichtigkeit des Gegenstandes zeigt sich daran, dass Müller das Thema in *Germania Tod in Berlin* auf eine viel breitere Zeitspanne ausweitet. Mit seinen dreizehn Szenen vermittelt dieses Drama deutsche Geschichte in einem Zeitraum von 2000 Jahren, von Tacitus' Germanentopos bis hin zur Gegenwart. In dieser Hinsicht geht Müller hier viel tiefer zu den Wurzeln der deutschen Zerrissenheit als in *Der Schlacht*.

*Germania 3* schließlich bearbeitet die NS-Zeit, mit differenziertem Blick auf die Nachkriegszeit und die DDR-Zeit und in diesem Stück taucht zum ersten Mal die deutsche Wiedervereinigung als Thema auf. Im Mittelpunkt dieses Engagements steht also die Vergegenwärtigung der Vergangenheit, damit der katastrophale Vorgang der deutschen Geschichte zu einem Endpunkt gebracht wird. Müller nimmt diesen Gesichtspunkt nach der Wende auf, um zum Nullanfang der Vereinigung beizutragen.

Die Konzeption von Brauns *Simplex Deutsch* beruht auf der Erkenntnis, dass deutsche Geschichte als Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmergegeschichte zu lesen ist. In *Simplex Deutsch* erscheint nicht nur die gescheiterte deutsche Revolution als historischer Gegenstand, sondern auch der Krieg und die Schlacht als Topos. Der Krieg aus verschiedenen Zeitepochen wird unter den zehn Szenen in fünf Szenen (*Sächsischer Simplizius, Polenblut, Trommeln in der Nacht, 6, Kommentar 1: Heimatkunde, Ulrike Kragler*) thematisiert. Die menschliche Existenz bestimmt das Befinden in Kriegen, zum Beispiel im Dreißigjährigen Krieg, im Ersten Weltkrieg, im russischen Bürgerkrieg, im Zweiten Weltkrieg und in Vietnam.

In Brauns *Iphigenie in Freiheit* wird das historische Spektrum besonders groß. Braun zeigt hier die Kontinuität der geschichtlichen Ereignisse und den Prozess der Enthumanisierung. Selbst der Mythos verwandelt sich wie auch die geschichtlichen Vorgänge. Die Geschichte über Elektra, über die Muttermörderin, ist durch Industrialisierung und Kommunismus gleich dem Warenfriedhof, der von den Toten der Konsumgesellschaft lebt. Es ist also nicht von einer Entwicklung die Rede, sondern von einer Kritik, der Braun den Kapitalismus und die Erscheinungen der Konsumgesellschaft unterzieht. Der Dramatiker zeigt bei der Beschreibung der Supermarkt-Gedankenwelt den Prozess der Barbarei auf. Er transformiert den Mythos über die humane, soziale Gesellschaft zu einem Supermarktmythos, in dem es nur um Konsum geht. Er verschmilzt sogar den mythischen Stoff (Elektra, Antigone) mit der Vergangenheit (politische Lösungen, Ideologien, KZ) sowie mit der Gegenwart (Supermarkt), um zu postulieren, dass die Geschichte ein Rückfall in die Barbarei und Gleichgültigkeit ist. Der Einkaufswagen wird durch Mythos, Vergangenheit, KZ und Gegenwart geschoben und es wird nichts daraus gelernt und überwunden.

19. Im Zusammenhang mit der Veränderung des historischen Spektrums zeigt sich bei der Materialwahl, dass sich auch die Schwerpunkte der Prätexte verwandeln. Die größte Veränderung wird bei den intertextuellen Bezügen auf **Bertolt Brechts Werke als literarische Vorlage und Material** hervorgerufen. Die starke Abhängigkeit von Brechts Texten wird von beiden Dramatikern in ihren späteren Deutschlandstücken vermindert.

Am Beispiel der intensiven textuellen Transzendenz zwischen Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* und Müllers *Die Schlacht* war noch eine organische Verbindung zu erkennen, in der der Folgetext Brechts Text als Prätext thematisiert, sich mit ihm auseinandersetzt. Hier kennzeichnete die Vielfalt von Müllers Verfahren mit Brechts Werken als Material. Brechts Konzept vor allem vom Verrat wird von Müller übernommen und in

---

<sup>8</sup> Müller, Heiner: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht, S. 32.

seinen Deutschlandstücken noch radikaler fortgeführt. In der Weise aber, wie der Nachwuchs dieses Material perspektiviert, ergibt sich eine neue, radikalere Konzeption. Müller setzte sich mit Brechts moralischen Kategorien und aufklärerischer Haltung auseinander.

In seinem Epilog zitiert Müller Brecht in einer einzigen Szene (*Massnahme 1956*) und zum letzten Mal. Trotz des Abschiednehmens von Brechts Lehrstück (1977) scheint der Bruch mit Brechts Werk insgesamt undurchführbar zu sein. Brechts Werk und seine Theaterarbeit als Material dienen aber für den Nachwuchs nur noch zum Widerstreitpunkt und stellen sich als zu diskutierende Texte dar. Im Mittelpunkt der Diskussionen steht das Verhältnis von Literatur, Theater und Gesellschaft, Individuum und Gemeinschaft wie Wissen und Macht. Zu dieser Relation (Verhältnis des Individuums und der Gesellschaft) ordnet Müller ein drittes Element zu: das Problem des Verrats und des Versagens. Aus der Verfehlung der Wissenden und Intellektuellen resultiert die letzte Erkenntnis, dass es aus dem ewigen Kreislauf des Gräuelmärchens noch keinen Ausstieg gibt.

In Brauns *Simplex Deutsch* zeigen sich Brechts Texte als dominante literarische Vorlagen. Ein vielfältiges intertextuelles Verweisnetz auf Bertolt Brechts Werk wirkt Brauns Stück. Hier lag zugrunde, dass die intertextuellen Bezüge auf Brechts Prätexte unter den Einzeltextreferenzen von der größten Häufigkeit sind. Das intensiv textuelle Zusammenspiel zwischen den Texten Brechts und Brauns entfaltet sich auch auf der Ebene der Systemreferenz. Dabei spielt die Aufhebung der Illusion eine wichtige Rolle. Braun setzt Brechts Verfahrensweise ein und führt Brechts Desillusionierungstechnik fort. Er führt den Zuschauer nicht nur zur Desillusion, sondern provoziert auch zum Nachdenken über die historischen Vorgänge und Zusammenhänge.

*Iphigenie in Freiheit* spielt das intertextuelle Potential dialogisch nicht mehr mit Brechts Texten aus. Es ist ein geringer Grad des intertextuellen Zusammenspiels zwischen Brechts und Brauns Texten zu erkennen, als es in Brauns früheren Texten noch zu erfahren war. Diese starke Reduzierung hat zur Folge, dass Brechts Verfahrensweisen, Schreibweise und Theaterkonzeption Brauns Text nicht mehr intensiv beeinflussen. Brechts episch-dialektisches Theater wie auch der Formtypus der dramatischen Parabel erweisen sich nicht mehr als aufschlussreich. Braun aktualisiert seine Zivilisationskritik und geschichtsphilosophischen Erkenntnisse nicht mehr durch modellhafte Veranschaulichung und Parabelkonstruktion, wie auch die aufklärerisch-pädagogische Haltung nach Brechts Muster ausbleibt.

**20. Die Arbeit am Mythos** bei beiden Autoren wird erst in ihren späteren Deutschlandstücken zum zentralen, gemeinsamen Themenfeld des Deutschlanddiskurses.

Geschichte und Mythos scheinen in Brauns *Iphigenie in Freiheit* voneinander untrennbar zu sein, da beide Erkenntnisse über die Zivilisationsgeschichte liefern. Wir haben zu erkennen, dass der historische Diskurs im Vergleich zur Dominanz des Mythos entkräftet wird und der mythische Stoff für den Deutschlanddiskurs vorherrschend wird. Das Aufnehmen von alten Texten erweist sich bei der Auseinandersetzung mit der Gegenwart als erforderlich. Braun nimmt hier erstmalig Stoff von mythologischem Gewand auf, als er sich mit den Motiven und Gedankenwelt der Antike auseinandersetzt. Der griechische Mythos wird sogar mit Dominanz zum Gegenstand seiner Reflexionen und zum Vehikel seiner Kritik. Die Bearbeitung des Mythos ermöglicht Braun einen breiten Reflexionsraum. Durch das Verfahren der Montage kommt die organische Zusammenfügung von Mythos und Geschichte zustande. Seine Kritik betrifft auf der ersten Sinnesebene die deutsche Geschichte, den Themenkomplex des Deutschlanddiskurses, ohne ihn unbedingt mit direkten Bezügen zu behandeln, und auf der zweiten Sinnesebene die gemeinsame Zivilisationsgeschichte des Abendlandes. Mythos

wird in diesem Sinne zum Medium eines gemeinsamen Nenners. Dabei geht es nicht um die Rekonstruktion des Mythos, sondern der Rückfall der Zivilisation in die Barbarei wird mit harten Positionen behauptet.

Auf der Grundlage von Sophokles' Drama *Philoktetes* greift Heiner Müller in *Germania 3* mit dem Hervorrufen seiner Werke *Philoktet* und *Ajax zum Beispiel* nicht nur auf einen einzelnen Text zurück, sondern auch auf eine ganze Serie von Varianten, auf die Urgestalt der mündlichen Erzähltraditionen. Bei den Bezugnahmen auf Selbstzitate wird auf den Trojanischen Krieg fokussiert. Der Mythos zeigt sich als Mittel, kollektive Erfahrungen zu formulieren. Die sophokleische Fabel als aktuelles Sujet wird zum Medium von heutigen Erfahrungen: Das widersprüchliche Verhältnis von Wahrheit und Lüge, von Vernunft und Terror, von Macht und Geschichte wird problematisiert. Der Dramatiker greift auf die uralte Geschichte über die menschliche Handlung zurück, die durch List, Täuschung, Kalkül, Haß und Gewalt bestimmt wird. Das lyrische Werk *Ajax zum Beispiel* entsteht aus der Hinwendung des Dramatikers zur intimeren lyrischen Form, die auch durch seine Krankheit (Kehlkopfkrebs) erzwungen ist. Die Rahmenbedingungen und Prinzipien der westlichen Zivilisation werden also durch dieses Vermittlungsmedium in den Mittelpunkt gerückt. Außerdem kommt eine Zivilisationskritik zum Ausdruck. Das Hervorrufen der mythischen Geschichte vermittelt die Kritik am abendländischen Zivilisationsprozess und vergegenwärtigt, dass das schöpferische Potenzial Europas verbraucht ist.

21. **Selbstzitate:** Eine neue Erscheinung bei der Stoffwahl ist die starke **Tendenz zur selbstreferierenden Intertextualität**, die erst in den späteren Deutschlandstücken zu erkennen ist. Sowohl *Germania 3* als auch *Iphigenie in Freiheit* repräsentieren als Prätexte eigene Texte. Nebenbei stehen also intertextuelle und intratextuelle Verweise. Diese Art und Weise der starken Präsenz von Selbstziten war in Brauns früheren Stücken überhaupt nicht zu beobachten. Der interne Dialog zwischen den eigenen lyrischen, dramatischen und essayistischen Texten ist bei ihm ein neues Verfahren. Diese erstmalige Einbeziehung von Selbstziten ermöglicht die Reflexion des Dramatikers über die eigenen Prätexte und seine früheren Fragestellungen. Dieser Umgang mit dem eigenen Material weist auf eine starke innere Dialogizität hin. Durch das Erkennen der Bezogenheit eigener Prätexte ergibt sich eine zusätzliche Ebene der Sinnkonstruktion und ist ein Beleg für einen hohen Grad von Autoreflexivität.

22. **Müller contra Brecht:** Im Zusammenhang mit der Tendenz zum Mythos und Selbstziten erfolgt eine neue Tendenz, die sich darauf bezieht, dass Braun als der Jüngere in seinem späteren Deutschlandstück Müller gerne zitiert. Die neu erfolgten Verfahren in Müllers und Brauns späteren Deutschlandstücken beweisen eine noch intensivere Wechselwirkung im intertextuellen Dialog Müllers und Brauns als in der Metakommunikation ihrer früheren Deutschlandstücke.

Brauns *Sächsischer Simplizius* führt mit Heiner Müllers Stück *Die Schlacht*, genauer mit einer bestimmten, *ICH HATT EINEN KAMERADEN* überschriebenen Szene, einen intertextuellen Dialog. In beiden Szenen wird auf deutsche Soldaten und auf ihr Verhalten im Krieg fokussiert. Gemeinsamer Ausgangspunkt bei Müller und Braun ist, dass der Krieg immer noch die menschliche Existenz bestimmt, obwohl Kämpfe schon längst sinnlos geworden sind. Das Befinden dieser Menschen in dieser harten Situation sowie ihre Verhaltensweisen beurteilen beide Dramatiker unterschiedlich.

Brauns *Iphigenie in Freiheit* tritt nicht mehr mit Brechts Texten, viel mehr mit Heiner Müllers Texten als vorausgegebenes Gattungsmuster in einen Dialog. Dieses Gespräch zeigt sich einerseits auf der Ebene der Einzeltextreferenzen. Braun bezieht sich dominant auf Müllers Texte, macht sie bewusst, variiert sie nach der eigenen poetologischen Stellungnahme. Braun schreibt gemeinsame Materialien fort. Er arbeitet an einem

gemeinsamen Brecht-Stoff, am fragmentarischen *Fatzer*, am *Hamlet*-Stoff, an *Dem Auftrag* Müllers, deren Materialien bei beiden Autoren vom Schwerpunkt sind. Weitere Gemeinsamkeiten lassen sich andererseits auf der Ebene der Systemreferenz erkennen. Dabei ist eine Tendenz zur Montagetechnik zu bemerken: die Groß- und Kleinschreibung als Markierungsform, die Einbeziehung der Selbstzitate als kritische Überprüfung und als Resümee des Werkes, die selbstironischen Hinweise und die Polemik mit den Tradierten.

23. Müllers und Brauns Deutschlandstücke sind von einem intertextuellen Potential, das sich auf den Ebenen der Einzeltextreferenzen und Systemreferenzen vollzieht. In ihnen vollzieht sich **ein intertextueller Dialog im Rahmen des Deutschlanddiskurses**, der auf der Strategie des Nicht-Expliziten basiert. Mit Hilfe der Untersuchung von intertextuellen Bezügen ist dieser Dialog aber explizit und adäquat zu erschließen. Müllers und Brauns Deutschlandstücke etablieren eine Textwelt, in der beide Stückeschreiber in Bezug auf den Deutschlanddiskurs gleiche Themenkomplexe behandeln. Bei der Behandlung desselben Themenkomplexes entstehen zugleich Meinungsunterschiede, die beide besonders zur Textproduktion motivieren.

23. a. Müllers und Brauns Deutschlandstücke der siebziger Jahre etablieren eine Textwelt, die durch gleiche Motive wie Schlacht, Soldaten, Schnee, Hunger, Gewehr, Feind, Kameradschaft und Verrat bestimmt wird. Beide Dramatiker rücken den Krieg in den Mittelpunkt und stellen die Frage, wie der deutsche Charakter künstlerisch erfasst werden kann und warum noch immer unüberwundene Fehler die deutsche Geschichte beeinflussen.

Müllers Position lautet, der Mensch werde genauso unmenschlich und gewaltsam wie die extreme Situation, in der er sich befindet. Die Gewaltmechanismen, die Müller aufzeigt, bestimmen jeden Menschen gleich.

Volker Braun wirft in seinem Stück einen anderen Blick auf den Deutschlandkomplex und die Gewaltmechanismen als Müller in *Die Schlacht* und *Germania Tod in Berlin*. Er fragt nach den unerledigten Problemen in der Geschichte und sieht die Unmündigkeit der Deutschen als Kern des Deutschlandkomplexes. Anders als Müller, leitet Braun den dramatischen Konflikt aus philosophischen Überlegungen ab. Seine Vorstellung besteht darin, dass der Einzelne imstande wäre, den geschichtlichen Verlauf zu beeinflussen, die Individuen hätten eine reale Chance, aus dem Krieg auszusteigen. Bei dieser Konstellation hat jedes einzelne Individuum Verantwortung. Brauns Glaube an die Möglichkeit einer solchen Entscheidung belegt auch, dass er seine Dramenfiguren als selbständige Individuen behandelt. Die Chance auf den Ausstieg ist einmalig, aber es stellt sich heraus, dass bei ihm die Individuen ebenfalls nicht fähig sind, ihre Chance zu nutzen und ihren Simplex-Typ zu überwinden. Im Endeffekt fallen beide Soldaten ihrem sinnlosen Gehorsam zum Opfer.

Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Dramatikern besteht also darin, dass bei Braun die geschichtlichen Situationen die Chance auf Vernunft in sich bergen, wenn sie nicht versäumt werden. Seine Utopie bezieht sich auf die Hoffnung, dass die Menschen aus einer Härtesituation auch auf andere Weise hervorgehen könnten, im Interesse der Gemeinschaft und ihres eigenen. Beim Vergleich von Müllers und Brauns Geschichtsdarstellung stellt man einen Unterschied fest. Im Gegensatz zu Braun kommt bei Müller ein hoffnungsvoller Ansatz nicht infrage, er spitzt vielmehr die Konflikte extrem zu, so dass ein Aussteigen aus ihnen nicht möglich wird. Er besteht darauf, dass die menschlichen Konflikte aus dem Fortwirken von Gewaltmechanismen bestehen.

Es stellt sich in beiden Fällen heraus, dass die Leichen ebenso Verräter waren wie die Lebenden. Der Verrat hört also auch nach dem Tod nicht auf. Das gemeinsame und dominante Motiv bezieht sich also auf die Erkenntnis,

dass die geschichtlichen Prozesse durch Verrat und nicht durch den wünschenswerten Zusammenhalt geprägt sind.

Müller erreicht durch die anachronistische Vermischung seines heterogenen Geschichtsmaterials (Cäsar, die Nibelungen und Napoleon nehmen an demselben dramatischen Konflikt teil), dass er ein Kontinuum von Schlachtfeldern aufzeigen kann. Beharrend auf einem Spannungsfeld zwischen Alt und Neu, zitiert er die Toten und ihre alten Schicksale und behandelt die **Geschichte als Gräuelmärchen**. Katastrophale Ereignisse leben so in der Geschichte fort. Seine Wirkungsästhetik provoziert noch mehr, wenn wir bedenken, dass bei ihm grundsätzlich die hoffnungsvollen Impulse fehlen, die bei Braun noch aufzufinden sind. Müller eröffnet einen Dialog mit den Toten und konfrontiert dadurch den Zuschauer mit Schrecken. Was bleibt, ist der Schrecken, der darauf zielt, den Rezipienten dazu zu bewegen, dass er gegen die Zeit auftritt und mit Gräueltaten aufhört.

Auch Braun rückt im *Dritten Teil. Befreiung* den Dialog mit den Toten in den Mittelpunkt, gibt aber andere Antworten auf Müllers Fragestellungen. Schon die Eröffnung seiner Szene unterscheidet sich von einer Müller'schen Konstellation. Sie ist hoffnungsvoller: Hier findet keine Schlacht statt, es herrscht sogar Friede, der, wie auch der Titel andeutet, als Befreiung empfunden wird. Dieser hoffnungsvolle Ansatz mit günstigeren Umständen weist darauf hin, dass ein Ausstieg aus dem kriegerischen Verhalten und die Unterbrechung der Fehlentwicklung möglich sind. Hier setzt sich Braun direkt mit Müllers Standpunkt auseinander, der ein Kontinuum der Katastrophen behauptet. Im Gegensatz zu Müllers Auffassung demonstriert Braun, dass das Individuum sogar aus Trümmern aufstehen und gegen die Versteinerung etwas tun kann. Er konzipiert die Zukunft hoffnungsvoll, während Müller auf den katastrophalen Ausgang der Geschichte fokussiert. Nach dem hoffnungsvollen Einstieg in der zitierten Szene tritt die Katastrophe auch bei Braun schnell ein. Nun agieren auch seine Figuren als Verräter.

Braun bezieht sich hier schon eindeutig auf Müller und zitiert dessen Konzeption an, die auf der Aussage basiert, die einzige Wahrheit sei, dass Schrecken die Geschichte beherrscht.

23. b. Der intertextuelle Dialog in Müllers und Brauns späteren Deutschlandstücken führt zu einer intensiven Wechselwirkung, die sich auf die Themenwahl Krise und Katastrophe bezieht. Braun strebte in *Iphigenie in Freiheit* bewusst die Gegenüberstellung von zwei Welten an. Er konfrontierte die Welt der Griechen (Iphigenies Welt) mit der Welt der Barbaren (Thoas'Welt). Sein Verfahren verweist auf das widersprüchliche Verhältnis von Dekonstruktion und Konstruktion hin. In Brauns *Iphigenie in Freiheit* treffen sich zwei gegensätzliche Welten, in deren Kontrast nur alleine die Zerstörung etwas Neues hervorbringt. Seine Erfahrung von der Krise, die Wende und Veränderung benötigt, führt zu neuen geschichtsphilosophischen Erkenntnissen des Dramatikers und demzufolge zu neuen poetischen Bahauptungen. Zu dieser Zeit stellt er die Frage, wenn der Verlauf der Geschichte sich wendete, was für einen Preis dann die Erneuerung hätte, während ihm auch die Fehler der alten Geschichte bewusst sind.

Im Gegensatz zu Brauns Positionen, der noch immer eine neue Welt erhofft, wenn gleich durch Zerstörung, konzentriert sich Müller auch zu seinem Lebensende ausschließlich auf die Katastrophe. In *Germania 3* entwickelt er ein Geschichtsmodell, wobei solche Begriffe wie Gesamtkatastrophe, Endzeit, geschichtlicher Prozess, Auflösung und Vergänglichkeit besondere Rollen spielen. Der Dramatiker konstruiert das Geschichtsmodell der Grundstrukturen, die sich im Lauf der Geschichte wiederholen. Aus seinem Geschichtsverständnis ergibt sich auch die Fortsetzung des Germania-Stoffes und gleichzeitig die Möglichkeit,

dass dieser jederzeit nach Grundstrukturen variabel und aufschlagbar ist. Ein Autor, der im Vorgang denkt, kann sich von seinem Topos nicht lösen, weil ihn das neue Ereignis, die Wende, fortlaufend inspiriert.

Beide stellen in ihrer Alternativgeschichte den fehlerhaften, gewaltsamen Gang der deutschen Geschichte dar, eine Geschichte, die durch Gewalt und Gegengewalt, Rache, Aggression und Vergewaltigung gekennzeichnet ist. Dieser Inhalt war in Müllers Deutschlandstücken ohne Ausnahme zu erkennen. In *Germania 3* ist aber die Gewalt von noch größerer Dominanz als in den vorausgegangenen Deutschlandstücken. Müllers Gespenstertheater bewohnen die Untoten, Gespenster, die durch ihre zunehmende Überzahl über die Lebenden herrschen. Auch in Brauns *Iphigenie in Freiheit* können wir zum ersten Mal die überwiegende Dominanz der Gewalt erkennen. Die Relation von Gewalt und Gegengewalt beeinflusst die menschlichen Beziehungen, zum ersten Mal wird in Brauns Stück auch Frauen Gewalt angetan, die zum Opfer der Aggression und Inhumanität werden.

Im intertextuellen Dialog erfolgt eine bestätigende Integration, die sich auf den Verrat bezieht. Beide Dramatiker führen es auf Verrat zurück, warum die deutsche Geschichte von Gewalt geprägt ist. Verrat bestimmt die menschlichen Beziehungen, die Ideologien und die geschichtlichen Abläufe. Verrat wird seit dem Mythos als eine selbstverständlich gewordene Haltung vererbt. In beiden Gegenwartsstücken wird behauptet, dass es unmöglich ist, aus der gewaltsamen Gewohnheit des Verrats herauszutreten.

24. **Zivilisationskritik:** In Müllers und Brauns intertextuellem Dialog zeigt sich eine Entwicklung bezüglich der Tendenz zur Zivilisationskritik. Müllers und Brauns Alternativgeschichten beziehen sich nämlich nicht ausschließlich auf die eigene, deutsche Geschichte, sondern ihre Erinnerungslandschaften führen auch über die deutsche Vergangenheit hinaus und erstrecken sich auf die Thematisierung der Widersprüche der gegenwärtigen Zivilisation und Konsumgesellschaft.

In dem intertextuellen Dialog Müllers und Brauns wird der Rückfall der Zivilisation in die Barbarei behauptet. Die Alternativgeschichte zeigt, dass das Abendland in die Barbarei zurückgefallen ist. In *Iphigenie in Freiheit* entwirft Braun den Archetyp der europäischen Zivilisation, die aus einem butigen Gang der Geschichte besteht. Durch diese ziehen sich die Blutspuren, weil sowohl im Mythos als auch in der abendländischen Zivilisationsgeschichte ständig Menschenschlächtereien stattfinden. In Müllers *Germania 3* ist die europäische Geschichte auch am Gewaltpotenzial zu erkennen, in dessen Folge das schöpferische Potenzial Europas verbraucht ist.

25. Das Element der Krise durchzieht Müllers und Brauns spätere Deutschlandstücke, die durch ihren Rückblick auf die gescheiterten Ereignisse der Vergangenheit und auf die Geschichte des gescheiterten Sozialismus Bilanzstücke sind. Den Dramatikern ist jedoch das mögliche Scheitern der Kommunikation mit dem Publikum bewusst. So entscheiden sich beide Dramatiker für **neue Reflexionsmedien**.

25. a. Müllers Abschiedsstück bewirkt fehlende Kommunikation. Für Müller bleibt zum Abschied nichts Anderes übrig, als die monologische Kommunikation mit sich selbst und mit den Untoten im Mausoleum. Dadurch erscheint sein Drama als radikalisierte Erinnerungsarbeit, deren Fragmente weniger szenisch vorgestellt als sprachlich-rhetorisch verhandelt werden. Der Monolog versteht sich als Zeichen für das Bilanzstück, während der Dramatiker zu diskutierende Texte darlegt, um das Medium des kollektiven Dialogs zu schaffen, von dem er sich aber schon fernhält.

Im Vergleich zu Müllers anderen Deutschlandstücken erkennen wir in *Germania 3* eine ungewohnte **Tendenz zum Monolog**. Diese neuwertige Zitierweise in Müllers letztem Werk kann kaum übersehen werden, und sie

wirft die Frage auf, was für Erkenntnisse und Erfahrungen des Dramatikers zum Vorherrschen des Monologs, des Selbstgesprächs in der Figurensprache führen. In *Germania 3* werden die monologische Anlage, die Dekonstruktion der dramatischen Figur, die Auflösung der handelnden Figur im Vergleich zu Müllers anderen Deutschlandstücken noch weiter radikalisiert. Eine externe theatrale Kommunikation, die Müllers Werke kennzeichnete, beruht grundlegend auf Dialog, hier hingegen wird der Monolog als Tendenz bemerkbar. Der Autor verschwindet in dem polyphonen Text und gerade der Monolog versteht sich als Zeichen für das Bilanzstück, während der Dramatiker zu diskutierende Texte darlegt, um das Medium des kollektiven Dialogs zu schaffen, aus dem er sich aber schon heraushält.

25. b. In Brauns *Iphigenie in Freiheit* werden **Räume zur Reflexion der Krise**. Der Raum wird nicht als eine an sich vorhandene Gegebenheit angenommen, sondern durch künstlerische Verortungen, Handlungen und soziale Interaktion denkbar. Er wird im Rahmen der Intertexte wahrgenommen, gelesen und vom kulturellen Standpunkt des Betrachters aus interpretiert. Wir sind am Prozess einer intertextuellen Wahrnehmungsästhetik beteiligt, während dessen es Räume nicht nur in einer zeitlichen Diskontinuität, sondern auch in einem demontierten Netz von intertextuellen Bezügen zu durchqueren gilt. Durch die intertextuelle Verfahrensweise kommt die organische Zusammenfügung von Mythos, Geschichte und literarischen Prätexten zustande, die die Verschiebung der Dominanz auf einen breiten Reflexionsraum ermöglicht.

26. **Scheitern des Dialogs**: Wir haben gesehen, dass beide Autoren die Gegenwarts- und Kontextbezogenheit, die eigene historische Situation interessierte, deren Verstehen ohne die Einbezogenheit der Vergangenheit, des Erbes unvorstellbar ist. Ihre Deutschlandstücke aktualisieren Geschichts- und Gesellschaftskonzepte. Mit Mitteln einer neuen Dramatik versuchen beide Autoren, die Probleme in das Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken. Sie machen gesellschaftliche Konflikte und Erfahrungen auffällig, die vor allem Deutschland, aber auch die abendländische Zivilisation betreffen. Beide Dramatiker realisieren in ihren Deutschlandstücken die deutsche Geschichte, stellen geschichtliche Vorgänge, Widersprüche dar, weil sie beim Publikum Denken provozieren wollen. Ihrem Verstand nach hätte das Theater zum gesellschaftlichen Kommunikationszentrum werden sollen. Meine Frage ist, ob die von ihnen erzielte Wirkungsstrategie erfolgreich ist.

Es erfolgt bei ihnen eine intensive Auseinandersetzung mit der Geschichte und die Topik „der deutschen Misere“ wird in ihren Stücken kritisch aufgenommen. Sie machen die gesellschaftlichen Reflektionen auffällig, sie rücken sie in das Bewusstsein der Öffentlichkeit. Heiner Müller geht mit Geschichte provokativ um, Braun mit einem gewissen Optimismus und Utopie. Ihre Deutschlandstücke schockieren uns, ihre Antworten und Konzepte zu Auswegen fehlen aber wie auch die Katharsis. Im Mittelpunkt ihrer Bestrebung stand, dass Geschichte zu einem gemeinsamen Medium wird. Ich wage aber zu behaupten, dass das Schaffen des gemeinsamen Mediums scheiterte.

### **Schlußfolgerungen**

Es soll abschließend ein kurzer Blick auf weiterführende **Forschungsfragen** geworfen werden.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stand die Entwicklung des intertextuellen Dialogs Heiner Müllers und Volker Brauns in ihren Deutschlandstücken. Durch dieses Modell, welches über die wissenschaftlichen Fachaufsätze (Behandlung des Themas ohne Vergleich) hinausgeht und eine meinen Möglichkeiten nach möglichst vollständige Erfassung des intertextuellen Dialogs Müllers und Brauns intendiert, konnte gezeigt



werden, dass die ausschließliche Konzentration auf die Untersuchung des Deutschlanddiskurses offensichtlich nicht ausreichend ist, um das breite Spektrum des Deutschlanddiskurses zu erfassen.

27. Es bestehen zahlreiche Ansatzpunkte für weiterführende Arbeiten. Eine logische Folge und Erweiterung meiner Arbeit wäre, zu untersuchen, wie die Repräsentanten der deutschen Literatur nach 1945 das Erbe der Tradition und Geschichte aufgreifen. Zu betrachten wäre ein ständiger Rückblick auf Vergangenes, der sich immer als Bearbeitung einer gegebenen Geschichte vollzieht. So wird die deutsche Literatur nach 1945 ein Komplex von intertextuellen Bezügen.

Bei den Untersuchungen dieser Tendenzen in der deutschen Literatur nach 1945 muss man noch ein spezielles Problem berücksichtigen: die Existenz zweier deutscher Staaten sowie die Wechselwirkung der beiden voneinander sich grundsätzlich unterscheidenden Gesellschaftssysteme. Beide Faktoren hatten starke Auswirkungen auch in der Literatur. Die Literaturwissenschaft folgte bis 1989 in hohem Maße den politischen Einschränkungen (was im übrigen den Globalisierungstendenzen in der Postmoderne diametral entgegensteht). Man trennte in den literaturgeschichtlichen Darstellungen die Literatur der BRD und der DDR starr voneinander, ohne die gemeinsame Tradition, in der ja beide gleichermassen verwurzelt sind, besonders zu beachten. Auch wurde die Tatsache nicht gebührend berücksichtigt, dass sich die Schriftsteller aus beiden Teilen Deutschlands kontinuierlich aufeinander bezogen, und dies – vor allem von den 70er Jahren an – immer intensiver.

Ich bin mit der Darstellung dieser beiden Literaturen in getrennten, selbständigen Literaturgeschichten gar nicht einverstanden, deswegen würde ich die Dramenliteratur in den beiden Teilen Deutschlands unter vergleichendem Aspekt untersuchen. Dieser Standpunkt wird auch dadurch untermauert, dass nach der deutschen Vereinigung die Autoren selbst sich völlig selbstverständlich und ungebrochen auf die eigene Nationalliteratur und Sprache – wie auch auf hervorragende Werke und Autoren aus dem europäischen Erbe – als gemeinsame Tradition beziehen. Damit im Zusammenhang könnte ich die gegenseitigen Bezugnahmen der Autoren aus den beiden Teilen Deutschlands aufeinander nachweisen.

28. Es stellt sich dabei noch ein besonderer Problembereich dar. Mich würde ein Problem besonders interessieren, das aus der Besonderheit der dramatischen Gattung resultiert: die Direktheit der Vermittlung, die durch die Inszenierung realisiert wird. Wie Aristoteles in seiner *Poetik* betonte, sind die Direktheit und Gegenwärtigkeit des Dramas auf die gemeinsame Wurzel der Epik und des Dramas zurückzuführen. Nach seiner Darstellung bezieht sich die Handlung sowohl im Epos als auch im Drama auf die Gegenwärtigkeit des Mythos. Aus dem Schreiben ergeben sich also neue Mythen und dadurch neue Handlungen, die der Kunst auf Dauer ihren Sinn und ihre Existenz sichern. Das Drama ist weiterhin dadurch komplex, dass in ihm Objektivität und Subjektivität gleichermaßen präsent sind und gemeinsame Wesenzüge dieser Gattung bilden. Das Drama hat eben in der Reflexion auf die Gegenwart seine Bedeutung, die immer auf direkte Weise (im Theater) vermittelt wird.

Wenn ich über die Grenzen meiner Dissertation (über die Grenze der Textanalyse und über die Grenzen der Berücksichtigung der Textproduktion) hinausgehen würde, so können derartige Unterschiede zwischen der Literaturwissenschaft und Theaterwissenschaft noch weitaus deutlicher zu Tage treten. Ich bin aus den erklärten Gründen von der Textproduktion ausgegangen, aber wir haben auch in Betracht zu ziehen, dass die Textproduktion im Falle von Dramatikern kein Endergebnis, sondern eher ein Ausgangspunkt ist.

Unter diesem Aspekt – direkte Verbindung des Theaters zum Publikum – würde ich weitere Aspekte berücksichtigen.

Das deutsche Drama in der DDR war häufig deswegen in einer paradoxen, sogar seine Existenz gefährdenden Situation, weil ihm durch die Zensur die zum Wesen der Gattung gehörende Direktheit, die direkte Verbindung zum Publikum genommen wurde. Es gab zahlreiche Dramen, die in der Schublade verblieben. Damit ist jede Botschaft des Werkes an die Gesellschaft unterdrückt worden. Die Analyse der Inszenierungen von DDR-Dramen in der BRD bzw. von Dramen einiger BRD-Autoren in der DDR könnte neben interessanten Unterschieden in der Aufnahme auch die Existenz von Gemeinsamkeiten und vor allem gegenseitige Bezugnahmen der Autoren aus den beiden Teilen Deutschlands aufeinander nachweisen.

Vorläufig sehe ich noch folgende zentrale Fragen: die Wirkung deutscher Dramatiker mit Interesse an der Geschichte auf das Theaterleben; Aspekte der Theaterrezeption der Deutschlandstücke; der Einfluss der Deutschlandstücke auf das Theater; die Form der Inszenierungen von Deutschlandstücken; die Problematik der Inszenierung von intertextuellen Bezügen und letztlich auch die Problematik, warum die Deutschlandstücke heute im deutschen Theater immer weniger inszeniert werden. Zum Letzten wage ich die Frage stellen, wie weit die deutsche Literatur den Deutschlanddiskurs, beziehungsweise das deutsche Theater die Deutschlandstücke überwunden hat.