
Polyphonie einer Geschichte –
Geschichtsperspektiven und Imperialismuskritik in
Heiner Müllers *Der Auftrag*

Andreas Martin Widmann

Heiner Müllers 1980 uraufgeführtes Stück *Der Auftrag* ist, obwohl es sich nicht um ein Historiendrama im herkömmlichen Sinne des Wortes handelt, eine Bearbeitung eines geschichtlichen Stoffes für das Theater. Die vorliegende Studie unternimmt eine Analyse der Geschichtsdarstellung im Text, den damit verbundenen Implikationen und eine Untersuchung vor dem Hintergrund postkolonialer Theorie. Heiner Müller ist sicherlich kein Autor, der für diese Lesart prädestiniert erscheint. Weder stammt er aus einem ehemals kolonialisierten Land, wie etwa Albert Camus, Wole Soyinka oder V.S. Naipaul, um drei der bekanntesten und mit dem Nobelpreis ausgezeichneten Schriftsteller dieser Provenienz zu nennen, noch hat er unmittelbare persönliche Erfahrungen aus westlicher Perspektive literarisch verarbeitet, wie z.B. Rudyard Kipling oder George Orwell. Dennoch zeigt Müllers Text, dass die in Folge des kulturellen Phänomens des Imperialismus entstandenen Diskurse auch Eingang in die deutschsprachige Literatur gefunden haben. Darüber, was unter ‚post-colonial‘ verstanden werden darf, herrscht kein Einverständnis. Nimmt man die Begriffsbestimmung von Ashcroft, Griffith und Tiffin, so lassen sich künstlerische Produkte nach der folgenden Maßgabe als ‚post-colonial literature‘ bezeichnen: „We use the term ‚post-colonial,‘ however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day,“ schreiben sie im Vorwort ihres gemeinsamen Buches *The Empire Writes Back* (2). Diese Auslegung schließt auch kulturelle Phänomene sekundärer und tertiärer Art mit ein.

Heiner Müller hat sich an verschiedenen Stellen zur europäischen Expansion im Rahmen von Kolonialismus und Imperialismus geäußert. Er bemühte sich außerdem selbst um ein

kontrapunktisches Lesen von Geschichte, ein Ansatz, welcher dem Edward Saids bei der Beschäftigung mit Literatur und Geschichte ähnlich ist. „Es gibt keine Universalgeschichte. Von Europa aus macht man immer Europa zum Maßstab und unterschlägt dabei, dass es ganze Kontinente gibt, die aus der Geschichte ausgetreten sind und jetzt wieder in sie eintreten,“ sagte Heiner Müller 1989 in einem Interview mit Frank M. Raddatz (*Zur Lage der Nation* 43). In einer jüngst erschienenen Studie zu Edward Saids Schriften und deren Einfluss auf die (akademische) Beschäftigung mit Geschichte ist die Wirkung seines Werks beschrieben: „Said has helped to turn ‚reading against the grain‘ into a critical methodology that, at one level, reconciles with postmodernist thinking, and, at another, warns literary theoreticians to take a sceptical view of the lapses into extreme relativism“ (Walia 22). Es scheint also durchaus vertretbar, beide – Müller und Said – bei einer Interpretation miteinander in Verbindung zu setzen. Dies geschieht im Folgenden schrittweise: In Kapitel II bis IV geht es darum, anhand der Figurenkonzeption Müllers Verständnis von Geschichte als vielstimmiges Spannungsfeld aufzuzeigen. Der breitgefächerten Anlage der Sprechinstanzen wird dahingehend Rechnung getragen, dass ihre Behandlung in drei Abschnitte unterteilt erfolgt. Anschließend soll in Kapitel V bis VIII der Frage nachgegangen werden, inwieweit die Auseinandersetzung mit der bis heute nachwirkenden Erscheinung des europäischen Kolonialismus den Text prägt und inwieweit sie sich in der Gestaltung der Figuren niederschlägt.

II. Figuren oder Stimmen?

Heiner Müller erfüllt mit seinem Stück *Der Auftrag* nicht die Erwartungen an die Gattung des Geschichtsdramas. Wilhelm Leopold Rankes Prinzip, zu zeigen, wie es eigentlich gewesen ist, welches Historiker bis heute bei der Beschreibung von Vergangenheit zugrunde legen, scheint über Bord geworfen. Zwar verlegt Müller den größten Teil der Spielhandlung in die Jahre 1794 bis 1812,¹ doch geschieht dies in mehrfach gebrochener Weise, und zu alledem handelt es sich noch um die Adaption eines fiktiven Stoffes, eine Tatsache, auf die in der Textausgabe ausdrücklich hingewiesen wird. Diese Betonung der Überlieferung schafft von Beginn an Distanz

zum Geschehen. Bei der Darstellung der Geschichte wird die Darstellung von Geschichte offenbar. Die Aufspaltung des scheinbar Ganzen, wie es noch in Anna Seghers Erzählung *Das Licht auf dem Galgen*, welcher Müller die Fabel seines Stücks entlieh, zu finden ist, führt zur Dekonstruktion der historisch-kritischen Methode, derer sich die Geschichtswissenschaft gewöhnlich bedient. Stattdessen kommt es zu einer auf Figuren und Sprecherinstanzen übertragenen Mehrstimmigkeit. Gegenwärtiges Erleben, Vor- und Rückschau erhalten Eingang in den Text. J.P. Morel liefert eine Deutung dieses Phänomens:

Mehrere Epochen kommen so verdichtet in ein und demselben Zeitabschnitt zusammen: Die Behandlung der Geschichte zeigt sich als Bearbeitung des Traumes, welcher woanders eine wichtige Rolle spielen wird, im letzten Abschnitt des Mannes im Fahrstuhl. Plötzlich wird die Aufmerksamkeit des Lesers aufgefordert, zu schwimmen und nicht nur eine einzige Revolution im Bewußtsein zu haben, die jene von 1789 bis 1799 wäre; von dieser wird ein Platz beansprucht, auf dem mehrere Schichten der Geschichte komprimiert sind: französische, deutsche, russische; die am tiefsten begrabene Spur ist vielleicht dieses Mal die der Geschehnisse des 20. Jahrhunderts. (64)

Die Eröffnungssequenz entspringt dem Gedächtnis einer Figur und ist somit, wie im Untertitel angekündigt, eine Erinnerung an eine Revolution. Es ist die Stimme Galloudec's, die durch den auf dem Totenlager abgefassten Brief spricht. In der verschriftlichten Fassung von Galloudec's Erinnerung ist von einem Auftrag und von dessen Scheitern die Rede. Dieser Auftrag bildet den Anlass, einen letzten Brief zu schreiben und die Beförderung zu veranlassen. Der Brief von der Hand des Sterbenden nimmt vorweg, was Heiner Müller später in einem Brief an Robert Wilson äußern sollte: „Keine Revolution ohne Gedächtnis. [...] Die Toten schreiben mit auf dem Papier der Zukunft, nach dem von allen Seiten die Flammen greifen“

(*Explosion of a Memory* 70). Hier ist es Galloudec, der schreibend die Erinnerung bewahrt.

Die Aufgabe der Zustellung des Briefes fällt im Stück einem nicht näher benannten Matrosen zu. Als Verbindungsmann zwischen Galloudec und Antoine muss dieser Matrose den Text sogar auswendig lernen, ohne eigentlich zu verstehen, worum es geht. Er agiert als Teil der Geschichte, hat sogar noch Teil an dem Auftrag, doch er weiß nichts davon. Für ihn ist die Sicht auf Geschichte, die in dem Unternehmen auf Jamaika versinnbildlicht wird, notwendigerweise eine andere, denn er ist vom Vorwissen ausgeschlossen. Er kann nur berichten, was er selbst erlebt hat, nämlich Galloudec's Sterben nach der Amputation seiner beiden Beine. Mit seinen Informationen ergänzt er das Bild anderer, ist aber selbst nur Bindeglied in der Überlieferung. Als Figur ist er eindimensional und für eine weitere Deutung nicht ergiebig. Seine Stimme erlischt.

Antoine, der einstige Auftraggeber und Adressat Galloudec's letzter Worte, scheut vor dem Blick zurück. In seiner Person treffen (vermeintlich) wahre Geschichte und neu gestaltete Vergangenheit aufeinander. Er streitet zunächst ab, irgendetwas mit der ihm zugetragenen Sache zu tun zu haben, verleugnet sich und schützt sich hinter einem falschen Vorleben: „Ich kenne keinen Galloudec. [...] Ich weiß von keinem Auftrag. Ich vergebe keine Aufträge, ich bin kein Herr. Ich verdiene mein Geld mit Privatstunden“ (*Auftrag* 12). Diese Tarnung rechtfertigt er mit den Verhältnissen der Gegenwart, in der er lebt: „Ich muss vorsichtig sein, Frankreich ist keine Republik mehr, unser Kaiser ist König geworden und erobert Russland“ (*Auftrag* 13). An der Figur Antoinet zeigt sich die kontinuierliche Modifikation von Geschichte durch menschliche Sichtweisen und Überlieferung. Seine veränderte Haltung – er hat sich vom Revolutionär in einen angepassten Mitläufer des neuen, napoleonischen Staates verwandelt² – bringt eine neue Perspektive auf das Vergangene und das Gegenwärtige mit sich. Blicke seine Stimme die einzige, so wäre die Geschichte des Auftrags alleine abhängig von ihrem Sprechen oder Schweigen. Genia Schulz schreibt:

Die erste Szene gibt mit der Aufnahme des Briefes für den Zuschauer gleichsam die Rezeptionssituation für das folgende Stück vor, das den am Anfang gezeigten resignativen Bewusstseinsstand der Gegenwart durch die Schilderung des Vorgefallenen erläutert. Die Briefzustellung, die kontrastiv im Matrosen einen zielstrebigem Erfüller seines Auftrags vorstellt, zeigt den geschichtlichen Stand an: nicht nur die Beauftragten haben eine Niederlage erlitten – auch der ehemalige Auftraggeber ist aus der Geschichte gefallen. (160)

Konsequenterweise ist Antoinet's Part nach dem Auftritt des Engels der Verzweiflung zu Ende, er schweigt im Folgenden.

Dem nächsten Abschnitt ist keine Rollenangabe vorangestellt. In der narrativen Passage wird aus der Sicht einer Wir-Instanz von der Ankunft der drei Emissäre auf Jamaika berichtet. Schnell stellt sich heraus, dass mit ‚wir‘ zugleich Debuissou, Galloudec und Sasportas gemeint sind. Es spricht die Stimme ihres kollektiven Bewusstseins. Daran lässt sich möglicherweise die Einlösung des marxistischen Konzepts von der Substitution des Einzelnen durch das Kollektiv erkennen. Demnach benötigen die drei Abgesandten lediglich eine Stimme, hängen sie doch zu diesem Zeitpunkt noch derselben Ideologie und einer einheitlichen Vision von Geschichte an. Freund und Feind sind in diesem Bild klar geschieden: Die drei stehen selbst im Dienst der Republik Frankreich, identifizieren sich mit dem „Mutterland der Revolution“ (*Auftrag* 14), Gegner sind die im Namen der britischen Krone Herrschenden und Unterdrücker der Schwarzen. Überzeugt von der Richtigkeit der eigenen Ideen haben die drei die Absicht, die Verhältnisse überall in ihrem Sinne zu ändern; aus dieser Überzeugung resultiert eine ideologische wie auch idealistische Sicht und der Glaube an eine notwendig zielgerichtete Geschichte. Die Befreiung der Sklaven ist ein Schritt auf diesem Weg zum Ziel.

Schon in der anschließenden Texteinheit spaltet sich die anfängliche Einigkeit auf und die Diskrepanz zwischen den Charakteren und ihren Anschauungen wird offenbar. In der

szenischen Spielhandlung erhält jede der genannten Figuren ihre eigene Stimme. Mit ihr äußern Debuissou, Galloudec und Sasportas zweierlei: Zum einen die ihren Rollen zugeordneten Texte mit den entsprechenden politischen Ansichten, zum anderen ihre individuellen Standpunkte. Die vorgeschützten Gesinnungen dienen zwar nur als Masken, aber über die auswendig gelernten Repliken Debuissous und Galloudec führt Müller gleichzeitig die in Worte gefasste konterrevolutionäre Position ein. Wenn Debuissou mitteilt, er sei

[h]eimgekehrt in den Schoß der Familie, um sein Erbe anzutreten, aus dem verhangenen Himmel Europas, trüb vom Qualm der Brände und Blutdunst der neuen Philosophie, in die reine Luft der Kariben, nachdem die Schrecken der Revolution ihm die Augen geöffnet haben für die ewige Wahrheit, dass alles Alte besser als das Neue ist. (*Auftrag* 16)

dann kommt damit eine Stimme reaktionärer Geschichtssicht ins Spiel. Die Aussagen Galloudec und mehr noch diejenigen Sasportas fügen dem eine weitere Dimension hinzu, nämlich die des eigenen Bestimmtheits durch Gott, wonach der Verlauf der Geschichte auch als determiniert anzunehmen ist; Sasportas sagt: „Auf der Flucht vor der siegreichen schwarzen Revolution auf Haiti habe ich mich dem Herrn Debuissou angeschlossen, weil Gott mich für die Sklaverei geschaffen hat“ (*Auftrag* 17). In diesem Fall jedoch meint das die Bestimmung zu einem untergeordneten Part in einem hierarchischen Weltgefüge, gegen das zu revoltieren einem Aufbegehren gegen den christlichen Gott gleichkäme. Es ist das aus dem Mittelalter herrührende Welt- und Geschichtsbild, der unbedingte Glaube „an die heilige Ordnung der Monarchie und der Kirche“ (*Auftrag* 16), aus dem heraus sich gerade der französische Absolutismus rechtfertigte. Nicht zuletzt aus diesen hergesagten Rollentexten resultieren die Spannungen zwischen den drei Figuren, die sichtbar werden, wenn Debuissou Galloudec zurechtweist oder wenn dieser gegen Sasportas polemisiert. Im Dialog zeichnet sich die Unüberwindbarkeit der Eigeninteressen und der individuellen

Positionen ab, an welchen die Gemeinschaft auseinandergebrochen ist. Es zeigt sich außerdem eine klar abgestufte Rangordnung, die die ursprüngliche gesellschaftliche Klassenzugehörigkeit von Aristokrat bzw. Sklavenhalter, Bauer und Sklave genau widerspiegelt, eine Rollenverteilung, der die drei Emissäre mit einem unterschiedlichen Grad an Akzeptanz begegnen.

Wie es scheint, ist diese Ungleichheit doch das letztlich unumstößliche Muster der Menschheitsgeschichte, denn Debuissou verkündet, nachdem er die Nachricht über die Abberufung des Auftrags erhalten hat: „Die Welt wird, was sie war, eine Heimat für Herren und Sklaven“ (*Auftrag* 29). Für eine nicht unbeträchtliche Zeitspanne behält er damit, wie die Geschichte gezeigt hat, recht. Allerdings ist in diesem Augenblick im Stück, auf der synchronen Ebene, die Stimme von Sasportas ebenfalls noch zu hören. Sie formuliert einen Kontrapunkt: „Die Welt eine Heimat für Herren und Sklaven. Sklaven haben keine Heimat, Bürger Debuissou. Und solange es Herren und Sklaven gibt, sind wir aus unserm Auftrag nicht entlassen“ (*Auftrag* 30). Und weiter erklärt er: „Aber es muss nicht Deine Stimme sein, die den Befehl spricht. [...] Von eurem General, ich habe seinen Namen schon vergessen, wird keine Rede mehr sein, wenn der Name des Befreiers von Haiti in allen Schulbüchern steht“ (*Auftrag* 30). Damit erteilt er der Alleingültigkeit von Debuissous Darstellung eine Absage und macht deutlich, dass der Verlauf der Geschichte wie der Geschichtsschreibung von jedem gegenwärtigen Standpunkt aus betrachtet nicht vorhersehbar und nicht entschieden ist.

III. Abstrakte Figuren

Unter den Stimmen, die im Text zu Wort kommen finden sich auch solche, die mit einer herkömmlichen Figurentypologie nicht mehr zu fassen sind: Rätselhaftes Sprecherbenennungen wie ErsteLiebe, oder Stimmen, zu denen sich keine Emittenten identifizieren lassen, also trägerlos erscheinende Textpassagen. Derartige verfremdende Einschübe bewirken zunächst eine Störung der narrativen Chronologie. „Er gibt die Figurendramaturgie auf zugunsten eines Theaters von Stimmen, in dem die Figuren Träger des Diskurses werden,“ schreibt Hans-Thies Lehmann

über Müllers Verfahren (13).³ Nach dem Einschnitt durch den DIE REVOLUTION IST DIE MASKE DES TODES Textblock erfolgt eine Umkostümierung und damit eine Neucodierung der bisherigen Figuren Galloudec und Sasportas. Debuissou bleibt was er war, da in seinem Falle Verkleidung und Rolle übereinstimmen. In dem Monolog, den ErsteLiebe an Debuissou richtet, offenbart sich dessen Glaube an die Sklaverei als Naturgesetz, zu dem er schließlich zurückkehren wird. Dieser Glaube, den ErsteLiebe, zugleich Stimme der herrschenden Aristokratie, formuliert, ist der mächtigste der Zeit, denn er bestimmt die Weltordnung, die die Revolutionäre auf Jamaika ändern wollen. Er wird kontrastiert mit der sprachlosen Gegenposition der Sklaven. Ihre Stimme in der Geschichte ist wortlos, und sie läuft daher Gefahr, auch spurlos darin unterzugehen. Sie können an dem artikulierten Diskurs nicht teilnehmen, und müssen sich daher tötlich zur Wehr setzen. In einem archaischen Rudel vereinigt kehrt sich die vom Aufseher wie von einem Leitwolf gesteuerte und angetriebene Erhebung der Sklaven gegen Debuissou: „Sklaven als Hunde, von Galloudec mit der Peitsche, von dem Vatergespenst mit HASSA-Rufen begleitet, jagen Debuissou“ (*Auftrag* 20). Der Frontenwechsel Debuissous, den er später verkündet, hat sich bereits vollzogen, er ist zu einem der Unterdrücker und deshalb zum Gejagten geworden.

Als Spiel im Spiel hebt das Theater der Revolution die Ereignisse auf eine allegorische Ebene. Nach der Heimkehr des verlorenen Sohns, also der Abspaltung Debuissous, sind die Eigen- und die Fremdgruppe wieder neu definiert, aber trotzdem herrscht keine Einigkeit. Die Gespaltenheit der Revolutionsbewegung manifestiert sich in den Persönlichkeiten Robespierres und Dantons, in deren Köpfe – was hier nicht nur bildlich, sondern sicher auch symbolisch gesehen werden sollte – Sasportas und Galloudec schlüpfen. Die konkurrierenden Anschauungen der beiden Revolutionäre Robespierre und Danton, die das Denken der Zeit bestimmten, stehen Pate für den Streit der Figuren Heiner Müllers. Das Rededuell verkommt nach und nach zur Farce und Sasportas übernimmt das Wort. Es wird offenkundig, dass die Stimme einer schwarzen Revolution womöglich im Begriff ist, die bisherigen Tendenzen zu übertönen und abzulösen.

IV. Der Mann im Fahrstuhl

Der augenfälligste Ausbruch aus dem zuvor und im Anschluss doch lose vorhandenen Raum und Zeitkontinuum findet mit dem Monolog des Mannes im Fahrstuhl statt. Ohne Rollenangabe berichtet hier ein Ich, offenbar männlichen Geschlechts und mit einem Anzug bekleidet, von der surrealen Fahrt im Aufzug eines Bürohochhauses, die auf einer Landstraße in Peru endet. Verstörend ist zunächst der offensichtliche Sprung durch die Zeit von nahezu zweihundert Jahren innerhalb des Textes. In seinem Monolog entwirft der Mann einen gesprochenen Raum. Dieser ist bevölkert von anthropomorphen, aber nicht notwendigerweise menschlichen Gestalten. Das Wesen mit dem Kopf und der Hand aus grauem Silber erinnert eher an einen Androiden nach Science-Fiction Machart als an einen Menschen. Von Figuren zu sprechen ist hier wohl nicht angemessen, umso weniger weil die beschriebenen Kreaturen, ob Menschen oder nicht, stumm sind. Die Stimme des Mannes bleibt während des ganzen Abschnitts die einzige.

Eine vornehmlich auf die DDR-Lyrik der ausgehenden 70er Jahre bezogene Feststellung Ursula Heukenkamps lässt sich ohne weiteres auch auf Heiner Müllers Ich im Fahrstuhl beziehen: „Bei all diesen Autoren erscheint das Ich nun ungeschützt und kann auch die Landschaft nicht schützen. [...] [D]ie Fakten der Naturzerstörung sind die Bilder, durch welche die veränderte historische Perspektive sich mitteilt. Das subjektive Gewahrwerden bringt die Schreckensgeschichte hervor“ (189). Dem Mann, der aus dem Fahrstuhl tritt, bietet sich ein trostloser Anblick: „Trockener Schlamm mit Fahrspuren. Auf beiden Seiten der Straße greift eine kahle Eben mit seltenen Grasnarben und grauem Gebüsch undeutlich nach dem Horizont, über dem ein Gebirge im Dunst verschwimmt“ (*Auftrag* 27). Die Auswirkungen von Technik und Industrialisierung zeigen sich als Fahrspuren im trockenen Schlamm, aber ihre Herleitung aus einer Geschichte zeigt sich nicht. Der Blick ist hier auf die unmittelbare Gegenwart gerichtet. In dieser registriert der Sprechende sehr wohl Überbleibsel einer früheren Zeit, wie einen ‚Barackenbau‘ oder einen „grasüberwachsenen Bahndamm,“ aber er orientiert sich weder an der Vergangenheit,

noch an einer Zukunft. Einzig die Sehnsucht nach dem Fahrstuhl, also nach der Rückkehr in die eigene Welt, wird erwähnt. Die Kluft zwischen beiden Welten ist so gewaltig geworden, dass die Dorfstraße nicht mehr als mit der eigenen, europäischen Geschichte zusammenhängend erkannt werden kann. Die noch verbleibende Entwicklung ist das Verschwinden des Menschen. Die Fahrt im Aufzug mit den rotierenden Zeigern der Uhr erscheint als Zeitreise, ähnlich der in H.G. Wells' *Time Machine*, jedoch werden die Zeichen anders gedeutet. In *Der Auftrag* erscheint es dem Sprecher sogar fraglich, ob er sich überhaupt noch in der gleichen Welt befindet, aus der er hervorgegangen ist, oder ob er nicht vielleicht eine andere betreten hat.

V. Vor und nach dem Imperialismus: *Der Auftrag* und Postkolonialismus

Auf die Verschiebung von Figuren zu Trägern von Diskursen in *Der Auftrag* hat Hans-Thies Lehmann schon verschiedentlich hingewiesen. Inwieweit sich die von den Figuren vertretenen Haltungen im Kontext einer post-kolonialistischen Betrachtung als deutbar erweisen, soll hier gezeigt werden. Edward Said schreibt:

Most historians of empire speak of the „age of empire“ as formally beginning around 1878 with the „scramble for Africa.“ A closer look at the cultural actuality reveals a much earlier, more deeply and stubbornly held view about overseas European hegemony; we can locate a coherent, fully mobilized system of ideas near the end of the eighteenth century, and there follows the set of integral developments such as the first great systematic conquests under Napoleon, the rise of nationalism. (*Secular Interpretation* 36)

Said verrückt damit die historische Anfangsmarkierung für die Diskussion erheblich nach hinten. Nach Saids Verständnis liegt die erste Zeitebene in *Der Auftrag*, also das ausgehende 18. und das beginnende 19. Jahrhundert, in der Anfangsphase des europäischen

Imperialismus. Die zweite Ebene, nämlich das ausgehende 20. Jahrhundert, in welchem sich der Mann im Fahrstuhl bewegt, gehört geschichtlich und weltpolitisch bereits ins post-imperialistische Zeitalter. Somit fällt die Hauptzeit des Imperialismus genau zwischen die in Müllers Stück angeschnittenen Perioden.

Nichtsdestotrotz lässt sich auf beiden Ebenen die Wirkung bestimmter Mechanismen imperialistischer Herrschaft und der Opposition aufzeigen. Das Aufeinandertreffen von Europäern und Schwarzen auf der Karibikinsel ist zugleich ein Zusammenprall von Kulturen. Dieser Zusammenstoß ist in *Der Auftrag* allerdings nahezu völlig ausgespart, sicher nicht zuletzt deshalb, weil die auf Jamaika betriebene Form des Kolonialismus zur Ausrottung der indianischen Eingeborenen und einer Neubesiedlung der Insel mit afrikanischen Sklaven, die ebenfalls fremd im Land waren, führte. In *Der Auftrag* geht der Kampf primär um Machtverteilung, und nur unterschwellig um kulturelle Unterdrückung. Die Figuren bzw. Stimmen spiegeln diesen Kampf in charakteristischen Oppositionen, die in verschiedener Weise modifiziert werden: Kolonialismus vs. Widerstand, Weiße vs. Schwarze, Sklavenhalter, Europa und der Westen vs. Kolonien, Mann im Fahrstuhl vs. Peru sind allesamt Variationen desselben Antagonismus.

VI. Käfig und Gouverneurspalast

Der Kontrast zwischen Besatzern und unterdrückten Sklaven manifestiert sich in der Gegenüberstellung des sterbenden Schwarzen in einem Käfig und den unnahbaren Herrschern im Gouverneurspalast, in dieser weitest möglich auseinanderklaffenden Konstellation in der bestehenden Machthierarchie: „Wir sahen die Brüste der Negerinnen, den blutig gestriemten Leib des Sklaven im Käfig, den Gouverneurspalast. Wir sagten: Das ist Jamaika, Schande der Antillen, Sklavenschiff in der Karibischen See“ (*Auftrag* 14). In dieser Aussage der Revolutionäre klingt unausgesprochen Georg Büchners „Friede den Hütten, Krieg den Palästen!“ mit. Als Figuren allerdings kommen die Kolonialherren im Text nicht ein einziges Mal vor. Ihre Rechtfertigung durch Selbststilisierung zum Wohltäter fremder Kontinente und der britische Chauvinismus, wie sie Rudyard Kiplings berühmtes Gedicht *The White Man's Burden*

literarisch verewigt hat, bleiben außen vor – historisch gesehen bewegen sich die Figuren auch noch nicht in der Hochphase des ‚jingoism‘. Der Blick fällt stattdessen auf die scheiternden Befreier und auf die Opfer der imperialistischen Fremdherrschaft. „For the victim, imperialism offers these alternatives: serve or be destroyed“ stellt Edward Said in *Culture and Imperialism* fest (204). Vor dieses Entweder-Oder sind auch die Opfer, nämlich die Sklaven in *Der Auftrag*, gestellt. Wie die Realisierung beider ‚Optionen‘ jeweils ausfällt, demonstrieren der Schwarze im Käfig und der stumme, devote Sklave, der Debuissou die Füße küsst und ihn auf seinen Schultern davonträgt. Im übrigen sind beide stumm, sie haben keine Sprache und keine Stimme. An ihnen zeigt sich, was Said „effectfully silencing the other“ (*Culture and Imperialism* 200) nennt, denn obwohl ihre Situation im Stück mit in Erinnerung gerufen wird, geschieht dies in unausgewogener Perspektive. Im Namen der unter ‚Personen‘ nicht aufgeführten Versklavten spricht einzig Sasportas, „der sich selbst inmitten seiner weißen Mitstreiter in einer doppelten Auftragstellung [sieht]: in den Sklaven die Schwarzen zu befreien“ (Schulz 161). Er ist der einzige Schwarze, der im ganzen Stück zu Wort kommt. Sasportas fühlt sich als ehemaliger Sklave den noch immer Ausgebeuteten zugehörig. In Frankreich und Europa hat er keine neue Heimat gesucht, dieser Teil der Welt bot lediglich eine befristete Hoffnung, die er sich für seine eigene Revolution zu nutze zu machen versuchte. Und seine Sprachmächtigkeit erlangt auch er erst aus der Begegnung mit den Europäern. Sasportas benutzt sie um aufzubegehren und führt in diesem Sinne aus, was Caliban in Shakespeares *The Tempest* so programmatisch ausspricht: „You taught me language and my profit on’t is, I know how to curse“ (39) ist ein im Diskurs des Postkolonialismus häufig (u.a. auch von Heiner Müller in seiner Rede bei den Shakespeare-Tagen in Weimar 1988) zitierter Satz. Auch Sasportas hat gelernt, zu verfluchen. Eine Bindung an den europäischen Kontinent im ideologischen und geistesgeschichtlichen Sinne existiert für ihn nämlich ganz und gar nicht. „Was geht diese Männer Frankreich an, ein ferner Steinhafen, der eine kurze Zeit lang die Metropole der Hoffnung war, was Frankreich, ein Land in dem die Sonne nicht töten kann“ (*Auftrag* 31), lässt Müller ihn sagen. Er betont damit, dass die Erhebung gegen die englische Krone nicht weisungsgebunden und

nicht von einer lenkenden und denkenden fremden Macht abhängig ist. Die ideologische Loslösung von der Kolonialmacht braucht er nicht zu vollziehen, weil er nie daran angepasst war. Sasportas war nie der ehrfürchtige Bewunderer westlicher Geistesgröße und weißer Hautfarbe, zu dem er tunlichst hätte gemacht werden sollen. Stattdessen reagiert er mit unverhohlenem Hass auf die helle Haut im allgemeinen. „Eine Emanzipation von Kolonisierten kann ohne rassistische Äußerungsformen nicht funktionieren“ sagt Müller in anderem Zusammenhang (*Zur Lage der Nation* 86). Sasportas scheint dieses Prinzip zu befolgen. Seine Äußerungen sind auch Mittel zum Zweck, denn sie konstatieren das Selbstbewusstsein seiner Hautfarbe.

VII. Das Theater der schwarzen Revolution

Sasportas bedient sich bei aller Abscheu exakt der Methoden, die er von europäischen Machthabern abgeschaut hat und zeigt so, dass das intellektuelle Gebaren der Europäer doch nicht spurlos an ihm vorüber gegangen ist. Sasportas greift auf das zurück, was er gesehen hat, sei es, wenn er einen Käfig für Menschen mit weißer Haut fordert, sei es wenn er nach Art der Revolutionsprozesse in Paris Gericht über Debuissou hält: „Das Theater der weißen Revolution ist zu Ende. Wir verurteilen Dich zum Tode, Victor Debuissou. Weil Deine Haut weiß ist. Weil Deine Gedanken weiß sind unter Deiner weißen Haut“ (*Auftrag* 23). Gerade letzteres Verhalten ist nicht mehr bloß Ausdruck eines Rechtsgefühls, das Gleiches mit Gleichem vergolten sehen will. Einerseits lässt es sich als Zeichen von Assimilation lesen, da „sein Wunsch, zu bestrafen und die Weißen so zu misshandeln, wie diese die Schwarzen misshandelt haben [...] sich graduell, aber nicht grundsätzlich von der ‚Gleichheits-Leidenschaft‘ und ‚Bestrafungs-Wut‘, die die Historiker in den populären, gewaltsamsten Bewegungen der französischen Revolution am Werk sehen“ unterscheidet (Morel 73). Sein Vorgehen belehrt Debuissou mit seiner Meinung: „Schwarze machen einen Aufruhr, wenn es hochkommt, keine Revolution“ (*Auftrag* 17), eines besseren. Andererseits gibt Sasportas gleichzeitig eine Parodie der Kolonialherren ab, indem er deren Verhalten nicht nur übernimmt, sondern auch karikiert – schließlich empfindet er

die Revolution als Theater. Verhandelt wird in diesem grotesken Verfahren jedoch auch das eigentliche Verbrechen Debuissons, die Ausbeutung der Kolonialbevölkerung: „Dein Fleisch unser Hunger. Dein Blut leert unsere Adern. [...] Noch Dein Harn und Deine Scheiße sind Ausbeutung und Sklaverei“ (*Auftrag* 23), lautet die Anklage.

VIII. Dorfstraße in Peru

„Europa ist so ein winziges Gebiet, dass man immer nach Auswegen suchen musste: zunächst in anderen Erdteilen, das war der Imperialismus,“ erklärt Heiner Müller in *Zur Lage der Nation* (29). Dieses Muster scheint sich in dem narrativen Textabschnitt wie von selbst zu wiederholen. Sicher nicht von ungefähr landet die Ich-Figur dieser surrealen Passage mit dem Aufzug in Peru. Ähnlich wie in Jamaika wurden auch hier die Ureinwohner, in diesem Falle die Hochkultur der Inka von europäischen Eroberern bis zum Aussterben dezimiert.

Der Mann im Fahrstuhl zeigt, dass Müller über die marxistische Imperialismustheorie, der zufolge der Imperialismus die letzte Phase des Kapitalismus darstellt, bereits weit hinaus ist. Der von Lenin prophezeihte Zusammenbruch des Kapitalismus ist nicht erfolgt und das Ich formuliert diese Einsicht: „Die Welt ist nicht untergegangen, vorausgesetzt, das hier ist keine andere Welt“ (*Auftrag* 28). Das Augenmerk richtet sich in dem 1980 geschriebenen Text zum einen auf die Folgen und Auswirkungen von Kolonialherrschaft und Dekolonialisierung am Beispiel Perus. Der vom Westen angestrebte industrielle Fortschritt hat offenbar nicht Einzug gehalten, es sind nur Ruinen und Wracks übrig geblieben. Die Sicht dabei ist ausdrücklich die eines Europäers: „Ich Europäer sehe mit dem ersten Blick, dass ihre Mühe verloren ist“ (*Auftrag* 29). Zum anderen spiegelt dieser Teil des Textes auch Charakteristika eines Aufeinandertreffens unter kolonialistischen Vorzeichen. Der Kontrast zwischen beiden Kontinenten erscheint enorm, die Haltung mit der ihre Bewohner einander begegnen, ist ablehnend und latent aggressiv: „Vor einer Plakatwand mit Reklamen für Produkte einer fremden Zivilisation stehen zwei riesige Einwohner. Von ihren Rücken geht eine Drohung aus“

(*Auftrag* 27). Edward Said kommentiert diese Feindseligkeit so:

More important than the past itself is its bearing upon cultural attitudes in the present. For reasons that are partly embedded in the imperial experience, the old division between colonizer and colonized have re-emerged in what is often referred to as the North-South relationship, which has entailed defensiveness, various kinds of rhetorical and ideological combat and a simmering hostility. (*Culture and Imperialism* 18)

Erneut sind die vereinzelt erwähnten Einwohner des fremden Erdteils stumm, d.h. sie machen keine Anstalten, sich zu äußern. Sie haben wohl eine Sprache, wie der Mann aus dem Fahrstuhl annimmt, aber er kennt sie nicht. Die verhinderte Kommunikation ist symptomatisch für diese Art der Begegnung. Sie macht es unmöglich, eine Annäherung zu erzielen, und die de facto gar nicht ausgesprochene Bedrohung des Neuankömmlings durch die Gestalten auf der Straße bleibt als unverrückbare Tatsache bestehen. Sie lässt sich auch nicht dadurch entkräften, dass kein Angriff erfolgt, denn das Unterbleiben seiner Ermordung führt der Sprecher des Monologs zurück auf den mangelnden Anreiz, den er bietet, nicht auf eine möglicherweise dem schwarzen und dem silbernen Mann nur fälschlich unterstellte Absicht. Aus seiner, wie bereits betont, europäischen Sicht stellen sich die Verhältnisse so dar und werden nicht hinterfragt. Der Blick ist protokollierend, nicht analysierend. Der Mann im Fahrstuhl erlebt die erneute zufällige Entdeckung eines Erdteils und verbreitet seine unkontrastierte Version dieser gefundenen Welt. Er macht sie sich zu eigen, indem er sie in Worte fasst. Peru ist also von Anfang an ein verbales Konstrukt, sein Dasein hängt von den Worten ab, derer sich der Europäer bei seiner Beschreibung bedient. Der Prozess der ‚appropriation‘ läuft an, denn der Europäer gibt den Dingen Namen aus seiner eigenen Sprache. Darin ist das Vorgehen des Mannes, trotz Verlagerung ins ausgehende 20. Jahrhundert, der logozentrischen Weltbegegnung der Renaissance und dem andauernden Einfluss des Kolonialismus

verhaftet. Auch Anklänge an eine ethnozentrische Sicht treten bei der Schilderung der Gesichter der Männer hervor: Ihre Andersartigkeit wird betont. Unbeeinträchtigt ist bei aller Ohnmacht das Gefühl der eigenen Überlegenheit gegenüber den Einwohnern Perus – eine Vorstellung, in der Spuren kolonialistischer Geisteshaltung überlebt haben. Der Kommentar zu dem aussichtslosen Versuch der zwei Jungen, eine Maschine in Gang zu setzen, zeugt davon: „Ich Europäer sehe mit dem ersten Blick, dass ihre Mühe verloren ist: dieses Fahrzeug wird sich nicht bewegen, aber ich sage es den Kindern nicht. Arbeit ist Hoffnung“ (*Auftrag* 29). Mit einem Mal scheint die Schranke der Sprachen überwunden, der Vorsatz, die Jungen nicht zu belehren, wird zur freien Entscheidung unabhängig von Verständigungsschwierigkeiten. Der westliche, sicher weiße Intellektuelle beschließt eigenmächtig, was seiner Ansicht nach das Beste für die Peruanische Bevölkerung ist. Kolonialismus und Imperialismus werden als Geisteshaltungen entlarvt, die auch ohne politische, militärische oder wirtschaftliche Rückendeckung zum Tragen kommen.

IX. Conclusio

Ashford, Griffith und Tiffin stellen in *The Empire Writes Back* fest: „Europeans were forced to realize that their culture was only one amongst a plurality of ways of conceiving of reality and organizing its representations in art and social practice“ (156). Heiner Müllers Text spiegelt, obwohl bereits zehn Jahre früher entstanden, genau diese Einsicht als künstlerisches Konzept, denn er produziert eine Vielfalt möglicher Sichtweisen, ohne dabei einen impliziten Vollständigkeitsanspruch zu erheben. Als Autor verfügt Müller über eine Distanz zum Thema in doppelter Hinsicht: Seine historische Perspektive ist notwendigerweise eine andere als die derjenigen, die an den imperialistischen Unternehmungen unmittelbar oder zumindest als Zeitgenossen teilnahmen. Müller kreiert eine Collage von Geschichtsauffassungen. Die deutliche Multiplizierung der Figuren und ihrer Perspektiven im Hinblick auf Geschichte lässt sich als eine ästhetische Entsprechung zum Geschichtsbild, von dem Müller ausgeht, verstehen. Die Überlagerung der Stimmen, die jeweils eine Sichtweise artikulieren, und die Betonung von Leerstellen

oder Brüchen dazwischen stellen ein Gegenkonzept zu einer linearen ‚master narrative‘ dar, in welcher Geschichte gemeinhin existiert. Hans-Thies Lehmann schreibt, in Müllers Stücken käme es zu einem Theater von Stimmen, welche zwar nicht formal und im technischen Sinne als Chor fungieren müssten, die aber die chorische Funktion der Schilderung einer gemeinsamen Erfahrungswelt aufwiesen und auch noch in den in einzelne Stimmen zerlegten Kollektiven als Kollektivsubjekte erschienen (vgl. Lehmann 17). Es ist ganz und gar keine wohl lautende Mehrstimmigkeit, die Müller produziert. Im Gegenteil: Die Angelegenheit ist äußerst sperrig und die Disharmonie der Stimmen unterstreicht die Abkehr von der chronologischen und geordneten Erscheinungsform der Geschichte in allen üblichen Diskursen. Geschichte wird „nicht als eine Reihenfolge von Ereignissen dargestellt, sie taucht vielmehr als kompakte und dunkle Masse auf, von der nur einige Fragmente sichtbar sind“ (Besson 127). So ist die Zerstörung der Geschlossenheit des Textes gleichzeitig eine Demontage der geschlossenen Geschichte. Statt dem Nacheinander herrscht ein Nebeneinander von Perspektiven und Zeitebenen.

Aus dem geschichtlichen Abstand heraus konnte Heiner Müller Voraussetzungen und Folgen weltpolitischer Züge besser erkennen und sich als Autor diesen Vorteil zu Nutze machen. Außerdem lebte Müller nicht in einer postkolonialen Gesellschaft, wodurch er wiederum in die Position eines Außenstehenden versetzt war. Allerdings ist diese Beobachterposition nicht automatisch ein Garant für eine ultimativ-objektive Sicht und Wiedergabe der Geschehnisse:

This bifocal view that any writing is always a representation brings into play the creative combination of fact and fiction, hinting at the multitudinous and infinite possibilities of writing. Representing reality from either side can never be an ideologically neutral activity. Said realises the problem of representation in contemporary historical and mythico-religious contexts, fully aware how they falsify and caricature and demean. (Walia 21)

Jeder Darstellung von Geschichte wohnt also eine überwiegende Stoßrichtung inne. Heiner Müllers Text hält keinerlei klare Identifikationsfigur bereit; die Unmöglichkeit für den Leser (oder den Zuschauer), Sympathien zu vergeben, verhindert vorprogrammierte einseitige Parteinahme. Aber Müller griff

im *Auftrag* auf den edlen Schwarzen zurück, um den Verrat des Utopisten und Glückbringers zu kontrastieren. Müllers Wunschbild ist hier die ‚schwarze Revolution,‘ die irgendwann die europäische von 1789 korrigieren und die Befreiung des Daseins von der Sinnlichkeit zustande bringen wird. Das ist die Vision von einem Afrika, zu dem der weiße Mann im Fahrstuhl aus der letzten Szene nie gelangen wird, solange er aus den historischen Formen seiner Sozialisation nicht auszubrechen vermag. (Heukenkamp 192)⁴

Obwohl man keinen Vorwurf wegen ideologieverhafteter und zweckdienlicher Geschichtsschreibung erheben kann, ergreift auch Müllers Text Partei, und es erstaunt kaum, dass es nicht diejenige Debuissons ist.

Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Anmerkungen

¹ Im Vergleich mit Anna Seghers Erzählung *Das Licht auf dem Galgen* bedeutet das eine Dehnung. In Seghers Text spielen sich die Ereignisse innerhalb von nur vier Jahren ab.

² J. P. Morel nennt ihn sogar einen „Debuisson im kleinen“ (63).

³ Siehe auch Hans-Thies Lehmanns *Theater der Blicke – Zu Heiner Müllers Bildbeschreibung*. „In *Hamletmaschine* und *Der Auftrag* geht das dramatische Gefüge zu Bruch, indem lange Prosatexte sich verselbständigen, die indessen noch zur Not als ausufernde Monologe zu verstehen sind. Dennoch löst sich die Fixierbarkeit von dramatis personae dort zugunsten eines Theaters der Stimmen auf, in dem die Figuren Träger von Diskursen

nicht mehr zentrierende Identitäten sind“ (187).

⁴ Der Ausdruck *Afrika* wird hier im zweifachen Sinne, nämlich nicht nur als geografische Bezeichnung eines Kontinents, sondern überdies noch als Metafer verwendet für einen Zustand menschlichen Innenlebens nach dem Ausbruch aus der kerkerähnlichen bürgerlichen und gesellschaftlichen Sozialisation in eine unbedingte und ekstatische Freiheit (vgl. Heukenkamp 185).

Literaturverzeichnis

- Besson, Jean-Louis. „Hellsicht und Undurchsichtigkeit im Werk Heiner Müllers.“ *Heiner Müller–Rückblicke, Perspektiven: Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993*. Ed. Theo Buck and Jean Marie Valentin. Frankfurt/Main: Lang, 1995.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffith, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back*. London: Routledge, 1989.
- Heukenkamp, Ursula. „Von Utopia nach Afrika. Utopisches Denken in der Krise der Utopie.“ *Literatur in der DDR. Rückblicke*. Ed. Heinz-Ludwig Arnold. München: Edition Text + Kritik, 1991. 184-195.
- Lehmann, Hans-Thies. „Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers Bildbeschreibung.“ *Dramatik der DDR*. Ed. Ulrich Profitlich. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987. 186-203.
- Lehmann, Hans-Thies. „Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramatik Heiner Müllers.“ *Heiner Müller: Probleme und Perspektiven. Bath-Symposium 1998*. Ed. Gerd Labrousse et. al. Amsterdam: Editions Rodopi, 2000. 11-27.
- Morel, Jean-Pierre. „Out of Joint. Die Revolutionen in *Der Auftrag*.“ *Heiner Müller–Rückblicke, Perspektiven: Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993*. Ed. Theo Buck and Jean Marie Valentin. Frankfurt/Main: Lang, 1995. 61-77.
- Müller, Heiner. *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution*. Berlin: Henschel, 1981.
- . „Zur Lage der Nation“. *Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*. Berlin: Rotbuch Verlag, 1990.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1993.
- Said, Edward. „Secular Interpretation, the Geographical Element, and the Methodology of Imperialism.“ *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Ed. Gyan Prakash. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Schulz, Genia. *Heiner Müller*. Stuttgart: Metzler, 1980.
- Seghers, Anna. „Das Licht auf dem Galgen.“ *Anna Seghers: Ausgewählte Erzählungen*. Ed. Christa Wolf. Darmstadt: Luchterhand, 1983.

Shakespeare, William. *The Tempest*. London: Penguin, 1994.

Storch, Wolfgang, ed. *Explosion of a Memory Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*. Berlin: Edition Hentrich, 1988.

Walia, Shelley. *Edward Said and the Writing of History*. Cambridge: Icon Books, 2001.

“Gebraucht wurden 100 Neger, 25 Chinesen”:
Colonialist Fantasies in Fritz Lang’s *Metropolis* (1927)

Richard John Ascárate

The phrase cited in the title of this paper appears as part of a statistical table in the trade journal *Ufa-Magazin* and celebrates the unprecedented quantities of film stock, props, and extras used in the making of Fritz Lang’s futuristic spectacle, *Metropolis* (1927).¹ Alongside the word ‘Neger’ one sees a small sketch of a black man, naked save for a grass skirt. No more than seven black men actually do appear in the film, the other ninety or so of their cohort remain unaccounted for. A corresponding image of a Chinese is absent from the table. Indeed, Lang depicts no *Chinese* as such in his film, though the advertised ethnic actors undoubtedly play the *Japanese* who run the nightclub Yoshiwara on the outskirts of New Babylon. Both groups, Asians and blacks, are to be found, framed and contained as it were, in the nightclub scenes, bearing either paper lanterns for the white man or the white man himself. Whatever technological benefits – and they are many; sophisticated, gravity-defying architecture and transportation systems, electronic communication devices, powerful generators – the future holds for the teeming white masses of New Babylon, none seems to accrue to the city’s racial minorities. This paper examines a short scene, perhaps the most inexplicable of the film, one in which the robot-Maria makes her erotic debut, Boticelli-style, writhing atop the glistening backs of the aforementioned black actors. What may have motivated Lang to construct such a tableau, one that Thea von Harbou’s novelistic treatment of the *Metropolis* story, which preceded the film, does not depict? A quick survey reveals that he reiterates the image in some of his previous films, among them *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) and *Die Nibelungen* (1924). In each of these, an object of desire lies just beyond the reach, peepshow fashion, of the spectator.

Expanding the investigation to include other synchronic cultural products, one sees that certain visual elements of the debut scene may be traced through the contemporaneous works of artists