

Zur Einleitung

Heiner Müller war gewiß kein Epiker. In der Werkausgabe des Suhrkamp Verlags sticht der Prosaband *prima facie* heraus, da es sich um das schmalste der zwölf Bücher handelt. „Ich kann mir nicht vorstellen, einen Roman zu schreiben“ (W10, 206), bekannte Müller im Interview.¹ Das hatte allerdings auch niemand erwartet. Müller war Dramatiker und darf bis auf weiteres als der bedeutendste Bühnenautor deutscher Sprache in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert gelten. Daß er seiner nicht-dramatischen Textproduktion jedoch keine untergeordnete Funktion zuwies, zeigte die von ihm besorgte Zusammenstellung der ab 1974 im Rotbuchverlag erschienenen Textausgabe, die „nach dem Vorbild der Brechtschen *Versuche* [...] Texte in produktiver, reibungsstarker Reihenfolge und nicht im Käfig der Gattungen“² präsentierte.

Deren erster Band, *Geschichten aus der Produktion 1*, wird durch einen autobiografischen Prosatext eröffnet und umfaßt neben den Stücken *DER LOHNDRÜCKER*, *DIE KORREKTUR* und *DER BAU* noch eine ganze Zahl von Gedichten, sowie als Materialien bereitgestellte Gesprächsprotokolle und Illustrationen aus dem *Neuen Deutschland*. Das war ein deutliches Signal dafür, daß Müller einen Textbegriff verfolgte, der jenseits kategorial trennbarer Ordnungsvorstellungen zu situieren ist.³ Auf Fixierung zielende Gattungskonzepte werden vielmehr gesprengt. Sascha Löschner führt aus: „Müller zerbricht Formen – an den Bruchkanten muß man sich schneiden können. Das Glatte, Runde hat in seinen Texten keinen Platz.“⁴ Sein um das Fragment(ierte) kreisendes Werk, so Kristin Schulz, läßt „sich als Gang ins Offene der Formen beschreiben – das

¹ Vgl. auch die Arbeitsnotiz: „Entwurf zu einem Roman, den ich / nicht schreiben werde / Ich habe keine/mir fehlt die Lust / an der Erzählung von Begebenheiten... / am Gang der Dinge Lauf der / Welt“ (HMA 5289)

² Delius: Zwischen Dschuhs und Whiskey, S. 31.

³ In ähnlicher Weise präsentierte der 1989 von Frank Hörnigk herausgegebene Sammelband *Heiner Müller Material*, wie eng literarische, essayistische und dokumentarische Prosaschreibweisen bei Müller miteinander verknüpft sind. Die Prosa im Kontext anderer Schreibformen präsentiert auch der von Wolfgang Storch 1988 herausgegebene Band *Explosion of a memory. Heiner Müller DDR*, das als ‚Arbeitsbuch‘ „als Quellensammlung und Materialbereitstellungslager für den Leser fungiert, als auch, dass es Zeugnisse von Arbeit versammelt und dokumentiert, Arbeit wird folglich gleichermaßen als Ergebnis und als Prozess thematisiert.“ (Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. 156.) Kaum eine Rolle spielt die literarische Prosa in der 1982 im Merve Verlag erschienenen Sammlung *Rotwelsch*, die sich vor allem auf Essays und Gesprächsprotokolle konzentriert.

⁴ Löschner: *Geschichte als persönliches Drama*, S. 37.

Fragment, das die Gattungsgrenzen verschiebt und zugleich eigene Form (Gattung) ist, deren Grenzen es permanent mit Mitteln der Montage, Collage, Zitaton und anderen Techniken erweitert und sprengt.“⁵

Genia Schulz, eine herausragende Kennerin seines Werks, konnte 1980 durchaus noch zurecht schreiben: „Prosa und Lyrik begleiten Müllers dramatisches Werk, ohne dessen Selbständigkeit zu haben.“⁶ Daß Müller durchaus ein bedeutender Lyriker war, ist seitdem ansatzweise immer wieder beobachtet worden, im übrigen später auch von Schulz selbst,⁷ wengleich das ganze Ausmaß seiner Produktion an Gedichten tatsächlich erst ab den frühen neunziger Jahren in den Blick geriet.

Zunächst als 1992, eine erste, von ihm selbst kompilierte Auswahl erschien, die auch einige wenige Prosatexte enthielt, und dann dezidiert mit dem 1998 posthum publizierten Eröffnungsband der von Frank Hörnigk besorgten Werkausgabe. Insbesondere die seit dem Zusammenbruch der Deutschen Demokratischen Republik entstandenen Gedichte wurden nicht nur in der literaturinteressierten Öffentlichkeit wahrgenommen, sondern auch seitens der Germanistik vergleichsweise schnell zum Gegenstand reger Erforschung gemacht.⁸

Anders hingegen die Prosa Müllers. Sie ist bisher fast unbemerkt, ja geradezu unbehelligt geblieben. Zumindest in ihrer konstitutiven Gesamtheit und was ihre Rolle als integrativer Bestandteil des Gesamtwerks betrifft. Daran hat sich im Verlauf der zehn Jahre nach dem Erscheinen des Prosabands eigentlich nichts geändert, obgleich dieser demonstriert, wie Dennis Tate hervorhebt, „how much more effective [Müller] was a prosewriter than many of his contemporaries who devoted themselves exclusively to prose.“⁹

Diese Studie, die ihren Ausgang nahm von einer ersten, zwangsläufig oberflächlich bleibenden Beschäftigung mit den erzählerischen Texten,¹⁰ richtet

⁵ Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. 63.

⁶ Schulz: *Heiner Müller*, S. 167. Es handelt sich um die erste Einführung in Müllers Werk, die nach drei Jahrzehnten kaum an Relevanz verloren hat. Wie bemerkenswert dies ist, bedarf kaum der Betonung. Umso bedauerlicher der Umstand, daß die zumeist verstreut erschienenen Aufsätze der 2001 verstorbenen Germanistin, die zum Besten gehören, was aus westdeutscher Perspektive zu Müller geschrieben wurde, bisher nicht gesammelt erschienen sind. Meine eigenen Anstrengungen in dieser Richtung verliefen im Sande, da wiederholte Anfragen betreffs der Abdruckrechte unbeantwortet blieben.

⁷ Schulz: Die Kunst des Bruchstücks. Über ein Gedicht von Heiner Müller, in: Klussmann / Mohr (Hrsg.): *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod*, S. 157-172.

⁸ Vgl. Katharina Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, Würzburg 2001, Marcus Kreikebaum: *Heiner Müllers Gedichte*, Bielefeld 2003, sowie Dennis Püllmann: *Spätwerk*, Berlin 2003. Zu *MOMMSENS BLOCK*, dem bedeutendsten Gedichttext Müllers, erschienen kürzere Studien bzw. Sammelbände von Jutta Schlich: *A Propos Weltuntergang*, Heidelberg 1996 und Wolfgang Ernst (Hrsg.): *Die Unbeschreibbarkeit von Imperien*, Weimar 1995.

⁹ Tate: ‚Ich wer ist das‘, S. 274f.

¹⁰ Vgl. Uwe Schütte: Brückenschlag, Familienalbum und Traum/a-Material – Zur Rolle

erstmal einen umfassenden Blick auf die Gesamtheit der als Prosa betrachtbaren Texte im Œuvre Müllers. Dabei wird ein Werkdurchgang unternommen in Form einer Gruppierung unter Ordnungskriterien chronologischer, inhaltlich-thematischer bzw. formalästhetischer Art. Verschlungene intertextuelle Bezugskontexte werden an exemplarischen Beispielen rekonstruiert, wo dies nötig und sinnvoll erscheint, sowie durch Verweise aufgezeigt, wann möglich und zweckmäßig.

Insgesamt will die Arbeit auch einen dringend benötigten Beitrag leisten zur Konturierung des Textbegriffs bei Müller, damit eine differenzierte Betrachtungsweise des Zusammenhangs der Prosastücke mit Texten aus anderen Gattungen wie auch innerhalb des Prosawerks möglich wird. Wie eng deren Einbindung in Müllers Gesamtwerk ist, zeigt sich insbesondere beim Blick in das nachgelassene Chaos seiner „Gesammelten Zettelwirtschaft“:¹¹

Texte, Notizen, Fragmente, Entwürfe, Szenen, oftmals auf ein und demselben Blatt, oftmals noch mit alltäglichen Notizen (wie Telefonnummern, Namenslisten etc) zusätzlich beschrieben, machen aus den Texten Kon-Texte und stellen jeglichen Text immer in seinen weitläufigen Produktionszusammenhang. Dass der ‚Akzent auf Prozeß, statt auf Resultat‘ (HMA 4951) gelegt wird, bedeutet die Potenzierung der möglichen Lesarten, zumal Prozess nicht im Sinne von Chronologie mißverstanden werden darf.¹²

Das Prozessuale als Axiom seines Schreibens hat Müller immer wieder betont: „Es wird ein Prozeß vorgeführt, nicht ein Resultat abgeliefert (bzw. eine Ware), das Publikum nimmt an einer Produktion teil, statt daß es ein Produkt konsumiert“ (W8, 539). Dieses ästhetische Prinzip besitzt insofern auch eine politische Dimension der Verweigerung vor dem Hintergrund einer auf dem Marktprinzip und der Konsumtion ausgerichteten Gesellschaftsform:

Gegen den (Pseudo)begriff der Vollendung (Vollkommenheit) der aus der Warengesellschaft (Markt) gekommen ist. Akzent auf Prozess statt auf Resultat. Blick auf das Ausgelesene, d[as] i[st] was bei der Auslese (via Vollendung) verworfen wird. Das Ungenutzte mag brauchbar, das Verworfene notwendig sein: Wenn die Felder abgeerntet sind, lesen die Armen die Ähren auf, ernten heißt verschwenden. (HMA 4951)

Dem prozessualen Charakter der Texte eingedenk, wird die Prosa im weiteren insbesondere im Zusammenhang mit den in der Werkausgabe posthum publizierten, als auch bisher unpublizierten Texten aus dem im Archiv der Akademie der Künste lagernden Nachlaß untersucht.

der Prosa im Werk von Heiner Müller, in: *Euphorion* 100:4 (2006), S. 461-488.

¹¹ Ahrens, in: Müller: *Traumtexte*, S. 57.

¹² Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. 123.

Wenn diese Studie die längst überfällige umfassende Sichtung, Analyse und Einordnung der Prosa Müllers unternimmt, so geschieht dies keineswegs mit dem Anspruch, die definitive Darstellung dieser Textsorte bei Müller zu liefern. Vielmehr werden diese Untersuchungen einer womöglich interessierten Öffentlichkeit im Bewußtsein übergeben, daß auch die nachfolgenden Annäherungen die teilweise immense Komplexität der Texte nicht hinreichend erfassen können, sondern sich bescheiden als Prolegomena einer tiefschürfenden Beschäftigung mit dem literarischen Eigensinn der Prosatexte verstehen. Dies nicht zuletzt auch angesichts der dialektischen Erkenntnis, die Müller so formulierte: „Mit der besseren Sicht nimmt die Blindheit zu“ (W8, 372).

Für das bisherige Desinteresse an der Prosa Müllers kann eine Vielzahl unterschiedlicher Gründe verantwortlich gemacht werden: die Verstreutheit der Publikationsorte, die verwirrend-inkonsistente Editions politik und insbesondere die Schwierigkeiten einer eindeutigen Gattungszuordnung. Im Gegensatz zum Gedichtband von 1992 kam eine für den Verlag der Autoren geplante Ausgabe der *Schriften (1989-1993)*, in der auch einige Prosatexte und Gedichte enthalten sein sollten, nicht zustande.¹³ Die Veröffentlichung eines reinen Prosabands war zu Lebzeiten Müllers hingegen nie avisiert worden.

Hinzu kommt wohl auch, daß viele Prosatexte durch ihre Kürze von nicht selten weniger als einer Seite eine Beschäftigung als nicht dringlich erschienen ließen, wie sich auch einige Gelegenheits- oder Auftragsarbeiten von eher geringem literarischen Interesse darunter finden bzw. einen Supplementcharakter zu lyrischen oder dramatischen Texten besitzen. Einige wenige Prosatexte hingegen, insbesondere die autobiografischen Berichte über den Vater und den Selbstmord Inge Müllers, wurden jedoch stark rezipiert, dabei teilweise sogar hypostasiert zu alles erklärenden Schlüsseln für das Werk.

Kaum ins Blickfeld eines literaturkritischen Interesses gekommen ist die Gesamtheit der Prosa auch deshalb, weil Müller die Gattung und sein Agieren darin in seinen vielrezipierten Interviews fast durchweg als irrelevant, überholt und nebensächlich abgetan hat. Eine Ausnahme bildet ein 1980 anlässlich einer Aufführung von *HAMLETMASCHINE* geführtes Gespräch mit Horst Laube: „Im Moment interessiere ich mich eigentlich nur für mich“, gestand Müller darin. „Das finde ich ein ganz legitimes Interesse, denn ich habe mich lange nicht um mich gekümmert. Und ich fühle mich ganz wohl mit mir. Weil ich da zum ersten Mal einen wirklichen Feind habe und auch einen Freund. Das hat natürlich einen Trend zur Prosa.“ (W10, 152) Prosa erscheint hier also als ein (Frei-)Raum kriti-

¹³ Vgl. das umfängliche Konvolut HMA 4326. Darunter befinden sich u.a. Gedichte wie *HERZKRANZGEFÄSS*, *SENECAS TOD*, *GLÜCKLOSER ENGEL 2* oder *MOMMSENS BLOCK*, sowie u.a. die Prosatexte [*Trilogie zur Arisierung*] oder *DAS TESTAMENT DES ÖDIPUS. EIN BRETTSPIEL*.

scher Selbstreflexion, die in einer an das Denken von Carl Schmitt angelehnten Freund-Feind-Dichotomie gefaßt wird.

Vom selben Interviewer drei Jahre später auf die zitierte Aussage angesprochen, erklärte Müller jedoch ganz gegenläufig: „Na, ich glaube, die Tendenz, also mich als Gegenstand zum Gegenstand der Untersuchung zu machen, hat sich schon verstärkt, aber es hat sich auch herausgestellt, daß es mich nicht wirklich interessiert, Prosa zu schreiben, und daß ich das, was ich vielleicht mir sagen will oder von mir will, doch immer noch in einem Theatertext machen kann.“ (W10, 765) Das ist eine der Aussagen, mit denen Müller die Bedeutung von Prosa in seinem Werk, aber auch allgemein herabsetzte und in ähnlicher Weise auch anderweitig wiederholte. So verurteilt er im selben Interview, mit einer der für seine Gesprächsaussagen nicht untypischen Prise sarkastischer Ironie, die Prosa zu einer Gattung ohne Zukunft:

Es fällt mir zunehmend schwer, einen Prosaband durchzulesen, und ich glaube, daß das wirklich eine schwindende Beschäftigung ist. So viele Arbeitslose kann diese Gesellschaft gar nicht produzieren, daß das Lesen wieder allgemein wird. Also das Lesen von guter Prosa. Ja, ich wüßte kaum Prosa, die in den letzten Jahren entstanden ist, die ich wirklich noch ohne große Anstrengung lesen möchte oder könnte. Und daraus schließe ich ganz allgemein, daß das eine Gesetzmäßigkeit ist. (W10, 765f)¹⁴

Ironisiert hat Müller seine Position als Prosaautor im Ende 1992 entstandenen Gedicht *MÜLLER IM HESSISCHEN HOF* durch die Selbstanrede „MÜLLER SIE SIND KEIN POETISCHER GEGENSTAND / SCHREIBEN SIE PROSA Meine Scham braucht mein Gedicht“ (W1, 254). Die derart benannte Differenz zwischen Prosa und Lyrik zeigt, daß er – trotz bewußter Mißachtung traditioneller Gattungsanforderungen – zwischen beiden Ausdrucksformen durchaus Unterschiede machte. In einem 1986 geführten Gespräch konzedierte Müller, er „habe kein Verhältnis zum Prosa-Schreiben. Ich könnte mir sehr schwer vorstellen, einen Roman zu schreiben, weil man muß da sitzen, sehr lange, und Stücke kann ich nicht im Sitzen schreiben, da gehe ich hin und her – das hat was mit Bewegung zu tun.“ (W10, 483)¹⁵

Der hier postulierten produktionsbedingten Differenz zwischen einer Dynamik des Dramas und einer Stasis der Prosa¹⁶ – was Müller freilich nicht davon

¹⁴ Davon, daß er zeitlebens ein williger, wenn nicht gar gieriger Konsument von trivialer Unterhaltungsliteratur war, legt die umfangreiche Sammlung von Krimis in seiner Bibliothek ein beredtes Zeugnis ab.

¹⁵ Vgl. auch: „Wenn man Prosa schreibt, muß man sitzen und schreiben, aber Drama kann man nicht im Sitzen schreiben. Es ist mehr Körpersprache als Prosa.“ (W10, 217)

¹⁶ Vgl. in diesem Kontext auch die 1986 gegebene Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen Ballett und Theater: „Da man im Tanztheater nur den Körper des Tänzers hat und eventuell, als Sprungbrett, die Musik, fällt viel Zufall weg. Das Verhältnis

abgehalten hat, aus ganz außerordentlichen Textbewegungen bestehende Prosastücke zu verfassen – fügte er in Interviews noch einen zweiten Gesichtspunkt hinzu, der sich mit der *pro domo* gerichteten Aussage des obigen Gedichts deckt: „Außerdem, was den Vorgang des Stückeschreibens angeht – man spielt da nacheinander oder gleichzeitig alle Rollen selbst, die man aufschreibt, während man beim Prosaschreiben letztlich immer in der Rolle des Autors bleibt. Und das wird mir sehr schnell langweilig, ich verliere die Impulse.“ (W10, 644)

Etwas kürzer hat er diese Einschränkung einmal so auf den Punkt gebracht: „Beim Prosaschreiben ist man ganz allein. Man kann sich nicht verstecken.“ (W10, 207) Diese Feststellung ist nicht nur auf die autobiografische Prosa zu beziehen. Die Prosa stellt also ein besonderes Ausdrucksfeld zur Verfügung, in dem das schreibende Subjekt – anders als in dramatischen oder den lyrischen Sprachformen – sich nicht hinter wechselnden bzw. unterschiedlichen Masken verbergen kann,¹⁷ sondern die Möglichkeit ‚Ich‘ zu sagen oder in einen narrativen Modus zu wechseln, als Zwang und Chance zugleich verstand. Die spezielle Kontur und eigenwillige Physiognomie dieses besonderen Sprechmodus gilt es zu beleuchten.

Die Müller von Thomas Brasch attestierte „Angst vor der Einsamkeit des Schreibtisches und der Prosa“¹⁸ geht etwas zu weit, dennoch lenkt Brasch damit das Augenmerk auf einen durchaus wichtigen Aspekt. Anders als die kollektive Erfahrung eines Theaterbesuchs, liest man Prosa zumeist, wenn nicht gar immer, allein. Es ist dies ein Rezeptionsmodus, gegenüber dem Müller Vorbehalte hegte. „Ich glaube nicht an Lesen“, erläuterte er, und weiter: „Ich glaube nicht an Literatur als eine Sache von Lektüre.“ (W10, 206)

Immer wieder, wenn auch nicht in jedem Fall, ist seine Prosa deswegen in einem weiteren oder engeren Sinne ausgerichtet auf das Theater, auf die Theatralität einer inszenierten Präsentation. Dies gilt nicht nur in recht offenkundiger Weise für die in seine Dramen eingefügten Prosa-Intermedien oder für solche Texte wie zum Beispiel [*film: Der Hof war verlassen...*], *MAELSTROMSÜDPOL*, *DIE PROZESSION* oder *DAS TESTAMENT DES ÖDIPUS*, die jeweils als Beiträge für die – im weitesten Sinne – Theaterarbeit befreundeter Regisseure entstanden, sondern insbesondere für seine zweifellos wichtigste Prosa, *BILDBESCHREIBUNG* also.

Dieser hochkomplexe Text ist zugleich das prominenteste Beispiel dafür, wie Müllers Theaterarbeiten ab den achtziger Jahren immer stärker zur Prosaform tendieren bzw. die Prosa als literarisches Experimentierfeld genutzt wird. Mül-

Tanz – Schauspiel ist wie das von Vers zu Prosa. Der Vers ist eine Art Kläranlage. Nebensächliches fällt durch Selektion weg, durch den Formzwang. In Versen schreibt man schneller, die Form setzt Phantasie frei, der Zwang schafft Freiräume.“ (W10, 472)

¹⁷ Vgl. „Beim Stückeschreiben hat man immer Masken und Rollen, und man kann durch sie sprechen. Deshalb ziehe ich das Drama vor – wegen der Masken.“ (W10, 207)

¹⁸ Brasch: Wiederbelebungsversuch, S. 30.

lers Texte, so Joachim Fiebach, galten „ihm nicht als unantastbar fertige, gleichsam verdinglichte Werke. Es sind Versuchsanordnungen, an denen im Prinzip unablässig experimentiert werden kann.“¹⁹ Das trifft auch und gerade auf die Prosa zu. Nicht sehr viel anders als das Drama und, in geringerem Maße, die Lyrik, dient die Prosa als subversiver Prozeßraum, der anstrebt, Wahrheit auszudrücken im beständig zunehmenden, aber schon von Anbeginn an vorhandenen Bewußtsein der Überholtheit und Gefahr geschlossener, d.h. ideologischer Wahrheiten, denen Müller andere, nämlich künstlerisch beglaubigte Gewißheiten entgegenhält:

Die Ablehnung von Resultat und Vollkommenheit zugunsten der Favorisierung von Prozeß und Offenheit des Materials (und nicht des Werks) ist keine Frage der Textgenese, sondern zugleich Spiegel und Programm, wenn Müller sich im Konflikt zwischen der (voraussehenden, wissenden) Intention und dem (blinden) Zufall für Letzteren entscheidet, den es produktiv zu machen gilt.²⁰

In einem Gespräch hat Müller die erwünschte Überrumpelung des Plans durch den unberechenbaren Zufall im Prozeß des Schreibens einmal so gefaßt: „Das Schreiben verbrennt die Intentionen. Es ist eine Praxis, keine Theorie. Es ist eine andere Form von Leben. Es ist ganz einfach eine Methode, die eigenen Erfahrungen zu verarbeiten. Ich schreibe nicht, sondern der Text schreibt.“ (W11, 335)

Daß einem Autoren Texte ‚passieren‘, wie Müller am Beispiel von Büchner behauptet, d.h. quasi als Unfall zustoßen können, bedeutet, Kunst als „eine „blinde Praxis“ (W8, 244) zu begreifen. In der Literatur vermag sich für Müller eine Form der Erfahrung zu manifestieren, die nur unbewußt gemacht werden kann, wie er im Hinblick auf Kafka erläutert hat: „Die Blindheit von Kafkas Erfahrung ist der Ausweis ihrer Authentizität.“ (W8, 224) Für Kafkas Werk, aber auch für viele Texte Müllers, gilt daher: „Die großen Texte erkennt man am déjà vu. Sie sagen, was man weiß und verdrängen oder vergessen wollte.“ (W8, 431)

Alexander Kluge, der Freund und Interviewpartner Müllers, erläuterte dessen Einfluß auf sein eigenes Schreiben daher einmal so:

Er geht ja mit Babylon oder mit Urzeiten, von Titus Andronicus rückwärts bis zu Gilgamesch, sehr freizügig um. Ich habe bei ihm eigentlich erst gelernt, erst seit 1988, was Autonomie der Texte bedeutet. Ich habe mir früher viel zu stark vorgestellt, daß ich verantwortlich sei für den Sinn der Texte, daß ich sozusagen der Hüter der Texte wäre. Er hat mir beigebracht, wir sind weder der Hirte noch der Hüter der Texte, sondern diese Texte sind frei und betrügen uns. Diese Texte sind

¹⁹ Fiebach: *Inseln der Unordnung*, S. 150.

²⁰ Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. 387.

Partisanenarmeen, und wir sind nicht dazu da, die Parade von Partisanen abzunehmen. Vertrauen wir uns doch den Texten an.²¹

In dieser Hinsicht befinden sich (nicht nur) Müllers Prosatexte sozusagen immer in einer nomadisierenden Angriffsbewegung durch die partisanische Verweigerung eines fixierbaren Standorts ideologischer, poetologischer oder sonstiger Natur, wie auch ihr undogmatisches, nicht selten häretisches und situationsgebundenes Verhalten im Umgang mit dem Vorgegebenen einen Entzug von Festlegung anstrebt, wobei zudem nicht selten zwischen entgegengesetzten Ansätzen vermittelnd bzw. amalgamierend vorgegangen wird.

Exemplarisch läßt sich dies zeigen an der folgenden Reflexionsprosa aus dem Nachlaß, einem poetologischen Notat über das Problem, sich von vorgegebenen Stoffen zu lösen, wie auch über die Schwierigkeit von sich zu erzählen im Schreibmodus der Prosa:

zwischen den schlachten gegen mich, die meine arbeiten sind, (waffengattung und kampfwweise wechseln, einer von uns (vielfach sind wir) siegt immer, die wunden schließen sich zu schnell, liegt eine tote zeit, skandiert mit beischlaf fütterung all-zuhohlem geschwätz: das leben. meine unfähigkeit etwas EINFACH AUFZUSCHREIBEN. die unfähigkeit zu schreiben, außer in auf gegen einen vorge-schriebenen grundriß. schreiben als DIENST NACH VORSCHRIFT. (ein irregulärer blankvers ist eine mutprobe vom schwierigkeitsgrad des ersten fallschirmsprungs.) unfähigkeit zu erzählen: es setzt ein Ich voraus, den Erzähler, mit interesse an wenigstens einem Du. mich hat es vielleicht nie gegeben: Ich das ist ein Rollenpart. // rollen prosa / parts like monologues in vers / parts in dialogue (HMA 4527)

Dieses Bekenntnis zum Schreiben als einer schmerzhaften und letztlich zerstörerischen Kampfhandlung gegen sich selbst, steht im Zusammenhang mit entsprechenden, bereits zitierten Interviewäußerungen, wie auch das Motiv des gegen sich selbst geführten Kampfes markant an das Prosaintermedium *HERAKLES 2 ODER DIE HYDRA* erinnert. Über eine Bearbeitungsstufe²² machte diese Aufzeichnung dann im ersten Band der Werkausgabe seinen Auftritt als ein Gedicht:

²¹ Kluge: *Verdeckte Ermittlung*, S. 41f.

²² „Zwischen den Schlachten Kampfhandlungen gegen mich (einer von uns gewinnt immer, meistens der andere) die meine Arbeiten sind (Waffengattung und Kampfweise wechseln) liegt eine tote Zeit (skandiert von Beischlaf Mahlzeit Herzschlag Uhr) das Leben / es ist zu lang: die Wunden schließen sich zu schnell. Hinzu kommt meine Unfähigkeit ›einfach‹ etwas aufzuschreiben / die Unfähigkeit zu schreiben außer in auf gegen einen vorgezeichneten Grundriß Dienstschriften nach Vorschrift ein irregulärer (unregelmäßiger) Blankvers ist ein Fallschirmsprung eine Mutprobe / Unfähigkeit Unmöglichkeit zu erzählen: es würde ein Ich voraussetzen / + das Interesse an wenigstens einem anderen Ich“ (HMA 3895)

ZWISCHEN DEN SCHLACHTEN GEGEN MICH

Die meine Arbeiten sind
 (Waffengattung und Kampfweise wechseln
 Einer von uns gewinnt immer, meistens
 Ist es der Andere)
 Liegt eine tote Zeit, skandiert mit
 Fütterung Beischlaf Drogen Geschwätz: das Leben.
 Es ist zu lang, die Wunden
 Schließen sich zu schnell. (W1, 312)

Die nicht selten hakenschlagende Fluchtbewegung vieler Müller-Texte erfordert eine entsprechende Lektüre, die eher einer Spurenlese ähnelt, wie Heiner Goebbels insbesondere mit Bezug auf die Prosatexte feststellte:

Der Leser eines Textes von Heiner Müller legt Wege zurück, genauer: oftmals vor und zurück, Wege zwischen den Worten, weil präzise Auslassungen oder Verknappungen immer wieder zu diesen Wegen einladen oder die Aussicht auf ein Ziel den Leser selbst zu Umwegen und Abkürzungen veranlaßt; dazu, ein Dickicht zu durchqueren oder bei Rot über die Straße zu laufen.²³

Die Müllers Texten gerecht werdende Form der Lektüre

wäre in jedem Fall bis zu dem Punkt zu verfolgen, an dem die Texte sich in ihre miteinander im Widerstreit liegenden Elemente auflösen und dadurch deren über die Gestalt des, wie man so sagt: ‚fertigen Texts‘ hinausgehende Potentialität sichtbar werden lassen: Lesen als Suspension des Verstehens, Nachvollzug nicht nur der herzustellenden Zusammenhänge und Übergänge, sondern auch der Spur der Spaltungen.²⁴

Insbesondere die Prosatexte Müllers, wie Genia Schulz bemerkt hat, besitzen oftmals „eine Dimension des Rätselhaften, das geduldige Kontemplation auf sich ziehen will“.²⁵ Sie sind nicht geschrieben für Leser, die Literatur nach Kriterien wie Eindeutigkeit oder Vertrautheit rezipieren, einem auf traditionellen Mustern basierendem Literaturverständnis, das Theodor Adorno beschrieb als „eine ‚intolerance of ambiguity‘, Unduldsamkeit gegen das Ambivalente, nicht säuberlich Subsumierbare; am Ende gegen das Offene, von keiner Instanz Vorentschiedene, gegen die Erfahrung selbst.“²⁶

²³ Goebbels: Heiner Müller vertonen?, in: Sandner (Hrsg.): *Heiner Goebbels*, S. 58. Ob Goebbels hier auch den politischen Hintersinn des Rotlichts bedacht hat, sei dahingestellt.

²⁴ Müller-Schöll: Zerreißprobe Kollektiv, S. 238.

²⁵ Schulz: *Heiner Müller*, S. 182.

²⁶ Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7, S. 176.

In diesem Verweigerungsgestus treffen sie sich mit Müllers dramatischen Texten und fügen sich integrativ in das Gesamtwerk, dessen Zielsetzung Falk Strehlow einmal so resümierte:

die Überwindung von (Text)-Grenzen (im weitesten Sinne), die Verringerung der Schwellenwerte von Zugänglichkeitsbarrieren, die Vermittlung zwischen vermeintlichen Antipoden, die Öffnung von bereits bestehenden Sinnzusammenhängen und somit die erweiterte Anwendbarkeit seines (aus fremden Stoff) geschaffenen Werkzeuges (eigener Gestalt) für abermals unterschiedliches literarisches /Wirklichkeits-/Geschichts-Material.²⁷

Müllers Prosatexte sind ‚schwierig‘. Selbst für professionelle Textdeuter. Die von ihnen erzeugte Verunsicherung bedeutet aber auch eine Herausforderung, denn sie sind nicht zuletzt eine Nagelprobe auf die ästhetische Offenheit des Lesers und, sintemal anhand der Prosatexte, ein „Test der Bereitschaft, *etwas Neues alleine zu erleben*.“²⁸

Müllers Werk, so läßt sich aus anderer Perspektive sagen, basiert auf der Spannung, die zwischen dem Korpus der Dramen einerseits und dem der Gedichte andererseits besteht. Die Prosa repräsentiert dabei ein unverzichtbares Drittes, jenes gesonderte Zielsetzungen verfolgende Andere zwischen den Polen. Schrieb Müller Prosa, so betrieb er Grenzgängerei zwischen Drama und Lyrik, die – dies sei mit aller Vorsicht gesagt – gewissermaßen seiner Grenzgängerei zwischen den beiden deutschen Staaten entspricht. Versteht man, vereinfacht gesagt, das Drama als ein literarisches Ausdrucksfeld des Konkreten und das Lyrische als ein Feld des Abstrakten, so steht die Prosa zwangsläufig inmitten.

Das wird auch durch die Positionierung der Prosa in der Werkausgabe signalisiert, die sich zwischen dem Eröffnungsband, der die Gedichte versammelt, und dem dritten Band, mit dem die Präsentation der dramatischen Texte beginnt, befindet. Indem die Prosa die Rolle eines Brückenschlags übernimmt, ist sie gleichsam von beiden Seiten einem interferierenden Einfluß ausgesetzt, der dazu führte, daß Müller spätestens ab den siebziger Jahren ein durchaus eigensinniges Konzept entwickelte, das oszilliert zwischen Prosalyrik und Theaterprosa.

Die traditionellen Gattungsgrenzen und -normen werden durch Müller nicht nur verschoben, sondern in subversiver Weise ins Offene überschritten, weshalb es angemessen wäre, bei einem Blick auf das Gesamtwerk etwa von ‚Diskurstypen prädominant lyrischen, dramatischen und erzählerischen Charakters‘ zu sprechen, würde eine solch jargongepähte Ausdrucksweise nicht eine unschöne terminologische Belastung darstellen. Die ‚prosaartigen‘ resp. ‚prosaähnlichen‘ Texte – um noch zwei mögliche Begriffe für den hier verhandelten Korpus zu schöpfen – umfassen in ihrer Gesamtheit zwar die unterschiedlichsten Schreib-

²⁷ Strehlow: *Balke*, S. 641.

²⁸ Bode: *Ästhetik der Ambiguität*, S. 391.

weisen und Textformen, solche gängigen Prosaformen wie Kurzgeschichte, Erzählung oder Romans sind bezeichnenderweise nicht darin aufzufinden. Stattdessen kommt es u.a. zu hybridisierenden Verkoppelungen zwischen Prosa und lyrischen Texten, Mischformen von essayistischen und poetischen Schreibweisen oder verdichteten Prosagedichten, um die wichtigsten Formen aufzuführen.

Der Prosaband, wie eingangs erwähnt, ist der schmalste Band der Werkausgabe, gleichwohl er acht Intermedien enthält, die auch in den nachfolgenden Dramenbänden in ihrem originalen Kontext erneut abgedruckt werden, sowie zwei Übersetzungen chinesischer Erzählungen aus dem Englischen bzw. die praktisch wortgetreue Übertragung eines Textes von E.A. Poe und einer lediglich kürzenden Bearbeitung von Kafkas *In der Strafkolonie*. Rund ein Viertel des Bandes besteht damit aus Texten, bei denen es sich nicht um genuine Eigen schöpfungen Müllers handelt.

Das quantitative Gewicht der eigentlichen Prosa im Werk scheint daher auf den ersten Blick in der Tat kaum bemerkenswert. Allerdings bedarf es nur einer vergleichsweise geringen Adjustierung der Perspektive, um angesichts der gegenseitigen Durchdringung fiktional-berichtender und nicht-erzählerischer Diskursformen ein ganz anderes Bild von der Rolle und dem Stellenwert der in Prosa verfaßten Texte im Gesamtwerk zu gewinnen.

Zieht man nämlich den nicht selten einem literarischen Diskurs angenäherten oder an ihm teilhabenden Charakter der im umfangreichen achten Band der Textausgabe versammelten essayistischen *Schriften* in Betracht, bedenkt man zudem die teilweise umfangreichen Kommentartexte, die Müller ans Ende seiner Stücke stellte, versteht man die aus edierten Gesprächsprotokollen gleichsam kollektiv destillierte Autobiografie als ein Experiment in gesprochener Prosa und nimmt man die in drei umfangreichen Bänden vorliegenden Gespräche hinzu, die bei Müller weniger ein Supplement als einen Teil des künstlerischen Werks darstellen, da das Interview insbesondere in seinen letzten Lebensjahren bei ihm zur öffentlichen Performance wird, in der er mit Absicht widersprüchliche oder irreführende Aussagen machte, etwa um die Rezeption seines Werks zu steuern oder seine Gesprächspartner zu provozieren, einem Akt der Selbstilisierung also, der im weitesten Sinne zum Komplex der autobiografischen Prosa gerechnet werden kann – dann ergibt sich schon allein quantitativ eine massive Verschiebung des generellen Produktionsschwerpunkts in Richtung der Prosaform.

Dem eingedenk, wird hier ein zugleich erweiterter wie spannfähiger Prosa-begriff verwendet, der zunächst primär auf die traditionelle Differenzierung zwischen Dichtung und Nicht-Dichtung rekurriert. Das soll heißen: Nicht in Betracht kommen im weiteren die lyrischen Texte und die Versdramen Müllers, sehr wohl aber die entsprechenden Abschnitte von Prosa-Lyrik-Hybriden wie der Collage *FERNSEHEN*, die Prosa-Intermedien solcher Dramen wie *ZEMENT* oder *DER AUFTRAG*, als auch Aspekte wie der Wechsel von Vers- und Prosarede im dramatischen Werk oder Müllers Kommentartexte zu seinen Stücken. Als Prosa verstanden wird demgemäß ein Schreib- und Ausdrucksmodus, der eine Differenz ausbildet zu gebundenen Sprachformen.

Anders gesagt: Nicht allein der Kunstprosa im engeren Sinne, sondern vielmehr der sich in manch eigensinniger Art und Weise entfaltenden Prosa-Kunst Müllers gilt die Aufmerksamkeit dieser Studie. Oder krude ausgedrückt: Sofern ein Text im Druckbild durch Blocksatz bzw. fehlende Kapitalisierung am Zeilenanfang signalisiert, nicht als Lyrik, Dramenvers oder szenische Wechselrede betrachtet zu werden, kommt er als Gegenstand der Diskussion in Betracht.

Dennoch wird der Analyseschwerpunkt vernünftigerweise auf jenen Texten liegen, die sich durch ihre Schreibverfahren und Erzählformen als literarische Prosa ausweisen. Ein magisches oder zumindest literaturwissenschaftlich hieb- und stichfestes Rezept zur Errichtung eindeutiger Trennungslinien zwischen Prosa, Lyrik, Drama in Müllers Werk, ebenso wie die ordnende Kategorisierung von Textgruppen nach verbindlichen Kriterien gehört erklärtermaßen nicht zum Ziel dieser Arbeit. Vor allem deshalb, weil dies dem vorherrschenden Schreibimpuls von Müllers Werk widerspricht, der auf Integration zielt, nicht Separierung.

Differenzierte Analysen zur Gattungsproblematik sind darin dennoch zu finden, werden aber jeweils am spezifischen Beispiel ausgeführt. Auch erweist sich im Verlauf der Untersuchung immer wieder die Wichtigkeit, die Prosatexte am Ort ihrer ersten oder maßgeblichen Publikation aufzusuchen, etwa um Mißverständnissen vorzubeugen²⁹ oder zusätzliche Bedeutungsschichten aufzudecken, da ihr offener Charakter nicht selten auch zu einer interagierenden Konstellationsbildung führt, etwa wenn sie in der von Müller autorisierten Textausgabe neben Fotografien oder Gedichte plazierte werden.

Zwar wird, wie Bart Philipsen kritisiert, „Müllers gesamte Textproduktion weiterhin und immer wieder auf ihren funktionellen Bezug zum theatralisch-performativen Diskurs reduziert“,³⁰ doch mit der Veröffentlichung der Werkausgabe ist endgültig evident geworden, daß die Prosa dem „offenen und dynamischen inter- und intratextuellen Verweisungszusammenhang des übrigen Werks“³¹ ursächlich zugehörig ist. Wie Hörnigk im Nachwort des *Prosa*-Bandes betont, sind die darin versammelten Texte

allesamt als Versuchsanordnungen zu lesen [...], die in ihrer Eigenart erzählender Fiktionalität zugleich einem Begriff des Poetischen bei Müller zuarbeiten, der sei-

²⁹ Ein typisches Beispiel für solche Fehllektüren liefert das Gedicht *GEOGRAFIE*, das in dem im Januar 1990 erschienenen Bildband *Ein Gespenst verläßt Europa* über die Aufstellung der Statue von Karl Marx und Friedrich Engels auf dem Marx-Engels-Forum neben dem ehemaligen Palast der Republik abgedruckt wurde. Die ersten beiden Verse „Gegenüber der HALLE DES VOLKES / Das Denkmal der toten Indianer“ (W1, 232) beziehen sich also ganz offenkundig auf das Gebäude und das Denkmal in Berlin-Mitte, was aber mindestens vier ansonsten kenntnisreichen Interpreten entgangen ist, die etwa einen Bezug auf den Genozid an der amerikanischen Ureinwohnern durch die der europäischen Siedler oder dergleichen vermuten. Dazu aber einmal an anderer Stelle mehr.

³⁰ Philipsen: *Hinkend zwischen Ich und Ich*, S. 8.

³¹ Ebd.

ne eigentliche Gestalt nicht zuerst aus einer formal behaupteten Abgrenzung unterschiedlicher ästhetischer Darstellungsmöglichkeiten gewinnt, sondern weit eher aus ihrem Zusammenschluß (W2, 195)

Ebenfalls ist hervorzuheben, daß sich innerhalb der Dramatik ab den frühen siebziger Jahren eine deutliche Hinwendung zum Einsatz von Prosa feststellen läßt, die insbesondere zum Träger einer zunehmend dominant werdenden „Traumsprache“³² wird, die sich immer weiter ausbreitet, um die dramatische Form zu kolonialisieren. Die Präferenz des Verses vor der Prosa tritt zugleich in den Dramen immer weiter in den Hintergrund.

Grob gesprochen läßt sich hier zunächst festhalten, daß sich die Theaterstücke vom traditionellen Muster aus dramatischem Dialog und (Blank-)Versform abkehren, um sich stattdessen beständig in Richtung Monolog und Prosa zu transformieren, d.h. von traditionellen Stücken wie *DER LOHNDRÜCKER* oder *PHILOKTET* über zunehmend formal radikale Dramen wie *TRAKTOR* und *DER AUFTRAG* zu ausgeprägt postdramatischen Texten wie *VERKOMMENES UFER* *MEDEAMATERIAL* *LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN* oder *BILDBESCHREIBUNG*.

Die Prosa bildet sich insofern immer stärker als das Gravitationszentrum des Müller'schen Schreibens aus. Das Werk reagiert dadurch indirekt auf die historischen Entwicklungen, in denen Müller einen Transformationsprozeß feststellt, der knapp gesagt von der spannungsreichen Konstellation eines politischen Konflikts als Motor für Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse zur deprimierenden Erkenntnis der Sinnlosigkeit utopischer Hoffnung des desillusioniert auf sich zurückgeworfenen Individuums führte. Hans-Thies Lehmann beschreibt die diesem Paradigmenwechsel einhergehende Verschiebung des Schwerpunkts zur Prosa wie folgt:

Die Prosa ist in Müllers Werk immer wieder und immer mehr das Milieu, in dem das Undeutlichwerden und Schwanken jener Möglichkeit sich mitteilt, das Labyrinth und Dickicht der Konfliktzonen nach dem Muster dramatischer Entgegensetzung zu formulieren. Wenn von einer Gemeinsamkeit seiner großen Prosatexte die Rede sein kann, so betrifft sie eben dies: das Vorherrschen einer labyrinthischen, Sinn und Richtung austreichenden Erfahrung eines kreisenden und in paradoxem Stillstand terminierenden, sich aufhebenden Bewegung.³³

Gegen eine simplifizierende Einteilung seines Werks in Phasen hat sich Müller stets gewehrt. So sagte er beispielsweise in einem 1988 geführten Gespräch: „In der Kunst gibt es keine Evolution. Es gibt nur die Entfaltung von Mitteln. Jahrelang schreibt man epigonal, und dann kommt plötzlich eine Phase, die alles schon in sich hat. Das ist mit einer Explosion zu vergleichen, oder einer Eruption

³² Haß: Traum. Sprache. Zukunft des Politischen, S. 243.

³³ Lehmann: Vers und Prosa, S. 252.

vielleicht.“ (W11, 336) Norbert Otto Eke warnt ebenfalls so entschieden wie berechtigt vor einer chronologischen Periodisierung der Dramen anhand von Veröffentlichungs- und Uraufführungsdaten: „Sinnvoller als von *Werkphasen* (was Abgeschlossenheit impliziert) spräche man wohl von *Werkschichten*“.³⁴

Die Werkgeschichte Müllers in dieser Weise als ein Schichtungs- und Schichtengefüge zu begreifen, macht auch für die Prosa eine chronologische Werkgeschichtsschreibung entlang abgeschlossener Produktionseinheiten und Veröffentlichungsdaten unmöglich, würde dies doch ein viel zu vereinfachtes Bild der höchst komplexen, zum Teil gar undurchschaubaren Werkgenese vor-spiegeln in Anbetracht eines Nebeneinanders thematisch und formal unterschiedlicher Projekte, die sich in einem diskontinuierlichen Entstehungsprozeß oftmals parallel heranbilden und nicht selten nach jahrelanger Unterbrechung abgeschlossen werden bzw. über längere Zeiträume, entstehen, dabei beständig revidiert und überarbeitet werden: „In der Inkubationszeit seiner Texte, die sich oftmals über Dekaden erstreckt hat, arbeitet Müller Schicht um Schicht an der Textablagerung, einem Sediment aus Übermalungen und Überschreibungen, wobei die Bildvorstellungen seiner Texte im Auftragen neuer Textschichten jeweils neue Textbilder erzeugen.“³⁵

Die Prosa ist dabei auf mannigfaltige Weise mit dem Rest des Werkes verknüpft: So erfährt das von Mitte der fünfziger bis Mitte der siebziger Jahre entstandene Drama *TRAKTOR* seine letzte, entscheidende Umarbeitung durch die Addition von Prosa-Intermedien, während die im 1992 veröffentlichten Gedichtband enthaltenen Prosastücke dadurch in einen lyrischen Kontext gestellt wurden. Autobiografische Texte über den Vater und den Selbstmord der Ehefrau gelangen erst viele Jahre nach ihrer Entstehung in die Öffentlichkeit, während andere Prosastücke wohl viel zu intim waren, um zu Lebzeiten veröffentlicht zu werden. Eine genaue Datierung dieser Nachlaßtexte ist in vielen Fällen schwer bis unmöglich. Hinzu kommt ein nomadisches Vagabundieren bestimmter Motive, Bilder oder Formulierungen durch die Gattungsformen der Lyrik und des Dramas, so daß man insgesamt eigentlich mehr von Aggregatzuständen denn abgeschlossenen Texten im traditionellen Sinne sprechen kann.

„Ich war nie zielstrebig, Umwege bedeuten einen Zuwachs an Erfahrung. Alles aufsammeln, alles mitnehmen, was am Weg liegt, der Weg ist das Ziel“ (HMA 4476), resümierte Müller im Zusammenhang seiner Arbeit an der Autobiografie. Der von Brecht übernommenen Maxime folgend, alles aufzuschreiben, was einem in den Weg kommt, legte er sich früh schon einen in Prosa fixierten Materialvorrat zu, der bei der späteren Arbeit an Dramen und Gedichten zu einem teilweise wiederholt ausgebeuteten Fundus wird.

Exemplarisch genannt dafür sei das aus dem Nachlaß veröffentlichte Prosastück *STRASSENSZENE*: „An einer Straßenbahnhaltestelle in der Kastanienallee

³⁴ Eke: *Apokalypse und Utopie*, S. 15.

³⁵ Ahrens, in: Müller: *Traumtexte*, S. 21.

in Berlin konnte ich, im Sommer 1953, zwischen 12 und 1 Uhr nachts, den folgenden Vorfall beobachten“ (W2, 152), beginnt der Text, in dem anhand eines zunächst trivial wirkenden Geschehens, nämlich der (gescheiterten) Übergabe einer Zigarette zwischen zwei Freunden, gezeigt wird, wie ein neckender Spaß in ein böses Mißverständnis umschlagen kann, das einen bleibenden Keil zwischen die Beteiligten treibt: „Darum geht es. Ist der Freund ein Feind? Das ist die Frage.“ (W2, 153) Diese Arbeitsnotiz, d.h. das in eine erste literarische Form, eben die der Prosa gebrachte Erlebnis, wird später doppelt verwertet – für die in Prosa erzählte *LIEBESGESCHICHTE* (vgl. W2, 27) und für die erste Szene im Drama *DER LOHNDRÜCKER* (vgl. W3, 29f).

Zu bedenken, will man Müllers Verhältnis zur Prosa in den Blick bekommen, ist der markante Umstand, daß die quantitativ vergleichsweise geringe Produktion literarischer Prosa in einem deutlichen Umkehrverhältnis steht zur Verwertung von Prosatexten als Vorlagen für seine Werke. Der Antriebsmotor seiner schriftstellerischen Arbeit war bekanntlich das Weiter-, Wieder-, Wider- und Umschreiben eigener wie fremder Texte. Als „ein Denken über Texte“³⁶ anderer Autoren hat Gerhard Ahrens die Textproduktion Müllers daher charakterisiert.

Unter den dabei verwendeten Vorlagen nahmen Prosatexte einen noch wesentlich größeren Anteil ein als Theatertexte. Jene Dramen, die Müller als Vorlage für eigene Stücke dienten, gehören fast durchweg der Antike oder dem elisabethanischen Zeitalter an, und damit den beiden sozusagen goldenen Zeitaltern des Dramas. Im 18. Jahrhundert setzt dann mit dem Durchbruch des Romans der literaturgeschichtliche Siegeszug der Prosa als vorherrschende Literaturgattung ein. Der 1782 veröffentlichte Briefroman *Les Liaisons Dangereuses* von Choderlos de Laclos regt Müller zu seinem erfolgreichsten, wenn auch nicht unbedingt besten Stück an, nämlich *QUARTETT*.

Die als Modelle und Vorlagen für eine ganze Reihe seiner bedeutendsten Dramen dienenden Prosatexte entstammen dann fast durchweg dem 20. Jahrhundert: So etwa seine erste dramatische Arbeit *ZEHN TAGE, DIE DIE WELT ERSCHÜTTERTEN* nach dem Roman von John Reed, *DER BAU* nach Motiven eines Romans von Erik Neutsch, *ZEMENT* nach dem gleichnamigen Roman von Fjodor Gladkow, *DIE UMSIEDLERIN*, *TRAKTOR* oder *DER AUFTRAG* nach Erzählungen von Anna Seghers,³⁷ oder die Szenenfolge *WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE* nach Prosatexten von Bek, Kafka und Kleist. Dabei ging es ihm freilich nie um eine nachahmende Dramatisierung der erzählerischen Texte auf der Bühne, sondern vielmehr um oftmals höchst radikale Umformungen, Ver-

³⁶ Ebd., S. 22.

³⁷ Die vielfältigen Übernahmen unterschiedlicher Motive und Stoffe von Seghers, nicht nur in den hier genannten Stücken, hat sich Helen Fehervary, intensiv beschäftigt, vgl. insb. die Aufsätze *Landschaften eines Auftrags & Manierismus, Modernismus, Müller. ‚In der Zeit des Verrats / Sind die Landschaften schön.‘*, in: Hermand / Fehervary: *Mit den Toten reden*, S. 160-175 & S. 176-189.

kehrungen oder Neubewertungen des in dramatisch-szenische Strukturen transformierten Prosamaterials.³⁸

Müllers Schreiben, auch und gerade was die Prosa betrifft, steht unverkennbar in der Tradition einer ‚dunklen‘ Moderne, die sich, was die meisten Erzählungen und Romane betrifft, von realistisch operierender Literatur abgrenzt, welche sich in der Nacherzählung der ungenügenden Wirklichkeit mit dieser gemein macht, um vielmehr auf Störung von Sinnzusammenhängen zu zielen, indem das Fragmentarische, Zerrissene, Traumhafte, Furcht und Schrecken zum Gegenstand der Darstellung avancieren.

Einen Eigensinn mußte Müllers Prosa zwangsläufig schon deshalb entwickeln, weil sich im Kanon seiner literarischen Vorbilder nur wenige Anknüpfungspunkte für das Verfassen von Prosa fanden. Markante Spuren in seinem Werk hinterlassen haben insbesondere französische Autoren, deren erratische Linie ausgehend von Baudelaire über Rimbaud, Lautréamont und den Surrealisten bis zu Artaud verläuft, sowie die englischschreibenden Schriftsteller Shakespeare, Eliot und Pound, als auch den US-Theatermacher Wilson eingeschlossen.

Zugegeben: Zwar hatten solche Vorbilder wie Hölderlin, Kleist, Büchner, Brecht oder Beckett auch Prosatexte verfaßt, doch eben nie vorherrschend, denn ihre eigentlichen Stärken und Ambitionen lagen – insofern gleichen sie Müller – eher auf dem Gebiet von Lyrik und Drama. Sieht man von Poe ab, ist Kafka der Sonderfall eines primär Prosa schreibenden Autors, an den Müller anknüpft, wobei allerdings auch auf den Einfluß von Ernst Jüngers kurzen Prosastücken zu verweisen ist.

Überschaut man das Prosakorpus, so ist ziemlich auffällig, daß Müller die Prosa weniger einsetzt zur Darstellung fiktiver Handlungen. Vielmehr besitzen die Texte sehr oft einen berichtenden, dokumentierenden, autobiografischen, reflexiven, selbstanalytischen, kurzum: non-fiktionalen Charakter. Müller will weniger Stoffe erzählend ausfabulieren, als im Akt der Beschreibung Flüchtliges festhalten, Approbiertes überprüfen und Widersprüchliches ausstellen.

Patrick Primavesi hält fest: „Das Durchkreuzen der konventionellen Gattungsgrenzen bei gleichzeitiger Aufladung mit großer affektiver Intensität ist in Müllers Textproduktion keineswegs beliebig, sondern als eine eigene Poetik zu beschreiben.“³⁹ Und da sich die Prosa „als Ort eines besonders intensiven affektiven Engagements des Subjekts“ erweist, verkehrt sich bei Müller „sozusagen die traditionelle Differenz von Lyrik und epischer Prosa, indem er die affektive

³⁸ Vgl. dazu als Beispiel Rainer Grübel: *Metamorphosen und Umwertungen. Heiner Müllers Dramatisierungen von Motiven aus Aleksandr Beks Prosatext ‚Volokolamskoe Sosse‘*, in: Klusmann / Mohr (Hrsg.): *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod*, S. 115-146.

³⁹ Primavesi: *Kleine Texte*, in: HMH 321.

Subjektivität, die in der Tradition eher der Lyrik zugeschrieben wird, in der Prosa stärker als im Gedicht lokalisiert“.⁴⁰

In der Prosa wird autobiografisches Material am ausführlichsten verarbeitet, und dies weitaus direkter als in der Lyrik. Müller hat nie Tagebuch geführt. Danach befragt, antwortete er: „Können Sie sich Hölderlin als Tagebuchschreiber vorstellen? Undenkbar! Das ist eine Frage des Verhältnisses, das man zur Sprache hat. Ich kann Sprache, wenn ich schreibe, nicht als Instrumentarium der Mitteilung benutzen. Das geht nur, wenn ich spreche.“ (W10, 601) Die Prosatexte übernehmen daher nicht selten eine Ersatzfunktion: „Hier finden die persönlichen Auseinandersetzungen, Bekenntnisse und Selbstbefragungen statt – sie sind Müllers intimste Aufzeichnungen.“⁴¹ Das gilt insbesondere für Nachlaßtexte, die eindringlich zeigen, wie sich Müller des Prosaschreibens als einer Form unmaskierter Selbstverständigung bedient hat. Ganz anders wiederum verhält es sich in jenen autobiografischen Texten, in denen an tiefste seelische Verletzungen rührende Erlebnisse angesprochen werden, jedoch in einer vorderhand reserviert und abweisend wirkenden Form, deren emotionale Kühle gerade Ausweis jener affektiven Energie ist, die im Schutzpanzer scheinbar völlig distanzierter Berichterstattung eingekesselt werden muß.

Die Tendenz der Prosa zum Privat-Persönlichen zeigt sich ebenfalls *ex negativo* darin, daß sie kein Aufmarschgebiet der Großen der Geschichte und Kultur darstellt, so wie das in Drama und Lyrik der Fall ist. Gestalten wie Hitler, Stalin, Lenin, Goebbels, Ulbricht, Luxemburg, Thälmann, Brecht, Majakowski, Lessing, Friedrich der Große, Napoleon, Kleist, Michelangelo, Hamlet, König Lear, Seneca, Horaz, Germania und andere mehr tummeln sich in Drama und Lyrik als mit einer Überfülle an mythisch-allegorischer Signifikanz ausgestattete *dramatis personae*, als auch in Gedichttiteln und -themen, während in der Prosa eher Großvater, Vater, Ehefrau, Tochter, Regisseurkollegen, ein Liebespaar, ein Offizier, ein Fleischer, ein Papierhändler, ein kroatischer Gastarbeiter, ein Wesen zwischen Mensch und Puppe, der kleine Klaus, der Beamte einer kafkaesken Behörde oder gegen Ende gar Insekten wie Spinnen, Falter oder Heuschrecken zum Gegenstand der Erzählung werden. Sieht man einmal von mythologischen Figuren wie Prometheus, Herakles oder Ödipus ab, spielt sich die Prosa entsprechend in einem ganz anderen Bezugsrahmen ab, nämlich im sozialen Umfeld der Familie und der mehr oder weniger alltäglichen Welt des ‚kleinen Manns‘, der selbst als Mitläufer des Nationalsozialismus zu den Opfern als auch den eigentlichen Tätern bzw. Machern der Geschichte gehört.

Es gehört zu den herausragendsten Verdiensten von Müllers Schreiben, in seinen Texten zunehmend offene Bilder zu gestalten, unfertige Bedeutungen zu liefern, Arbeitsprozesse sichtbar zu machen und so weiter, anstatt gerundete, mit

⁴⁰ Nägele: Prosaschreiben, Traumtexte, Verse, in: HMH 304f.

⁴¹ Löschner: *Geschichte als persönliches Drama*, S. 51.

nachvollziehbarem Sinngehalt ausgestatte Kunstwerke abzuliefern. Was Müller über Brecht sagt, gilt auch für ihn selbst, den häretischen Schüler und Thronnachfolger:⁴² „Der Schreibgestus ist der des Forschers, nicht des Gelehrten, der Forschungsergebnisse interpretiert, oder des Lehrers, der sie weitergibt.“ (W8, 230) Gerade für die Prosa als Labor zur Erprobung neuer Schreibweisen trifft ebenso zu, was Müller gesprächsweise wie folgt charakterisierte: „Es wird ein Kampf vorgeführt, aber kein Sieg.“ (W11, 465)

Schreiben als Experiment mit unsicherem Ausgang also: Über *PHILOKTET* etwa berichtet Müller, er habe sich über mehr als zehn Jahre in mehreren Anläufen mit dem Stoff beschäftigt, denn „1953 gab es schon eine Szene eines Stücks zu dem Thema, dann, nach 1961, habe ich das Ganze fertiggeschrieben, und es wurde dann natürlich was ganz anderes, als ich mir vorher gedacht hatte.“ (W9, 147) Das Drama entsteht also diskontinuierlich, in Kreuz- und Quersprüngen, ist ein Produkt aus mehr oder weniger synthetisierten Brüchen.

Dem gegenüber steht Schreiben als Abenteuer, als das Sich-Überlassen an einen Schreib- und Energiestrom, der aus der Eigenbewegung der Sprache herührt und ebenso, wenngleich auf ganz andere Weise, zu einem unbekanntem Zielpunkt führt, als Kennzeichen solcher Prosatexte wie *HERAKLES 2 ODER DIE HYDRA* oder *BILDBESCHREIBUNG*; eine Herangehensweise, die sich auf das Akzidentielle stützt und im Medium des (konventionellen) Dramas kaum in dieser Weise umsetzbar wäre.

Müllers Prosa im übrigen ist alles andere als prosaisch. Seine wichtigsten Texte sind bereits durch ihre äußere Form, d.h. dem kompakten Textblock, dem sich seitenlang erstreckenden Mammutsatz oder dem aus nur wenigen Zeilen bestehenden Satzfragment, der Perforierung des Textbilds durch einzelne Wörter oder längere Passagen im Versalldruck, etc. auf den ersten Blick als *écriture* gekennzeichnet und rufen dadurch auf, die poetische Klangform der Texte als eine untergründig sinnerzeugende Dimension wahrzunehmen.

Das Augenmerk der Lektüre richtet sich daher nicht nur auf die im Text vorhandenen Sprachbilder oder Metaphern, sondern zugleich auf die syntaktische, klangliche und insbesondere rhythmische Struktur. Stefanie C. Maeck erinnert daher – kaum zufällig anhand von *BILDBESCHREIBUNG* – an die Notwendigkeit einer sensibel-achtsamen Lektüre, die „noch das kleinste Detail, [...] das Unsagbare im Gesagten vernimmt und dem Text so nichts als ein Eigenes zurückgibt, ihn gewissermaßen in sein eigenes Sprechen bringt.“⁴³

Was Katharina Keim im Hinblick auf die späten Dramen ausführt, betrifft auch für die Prosa aus demselben Entstehungszeitraum:

⁴² Vgl. Frank Raddatz: *Der Demetriusplan oder Wie sich Heiner Müller den Brechtthron erschlich*, Berlin 2010.

⁴³ Maeck: *Berührung durch das Unberührbare*, S. 457.

Mit Hilfe verschiedener, von der modernen Lyrik kreierten Techniken wie typografische Markierung einzelner Textteile, Montage von dekontextualisierten, z.T. fremdsprachlichen und umgangssprachlichen Zitaten, sprachliche Rhythmisierungseffekte, Freiheit der Syntax, Klangmalerei, Etablierung semantischer Rückkoppelungseffekte etc. wird der – im Zeitalter der Schriftkultur habitualisierte – lineare, fortschreitende Lese-Vorgang aufgebrochen.⁴⁴

Zu den bewußt gesetzten Signalen, mit denen die Prosagelände Müllers – in ganz konkretem Sinne – vor Augen führen wollen, daß sie eine Differenz markieren zum genormten Regelsystem der Orthografie und Grammatik, gehört auch die durchgängige Synkopierung des /e/ in Verben, was nicht nur eine Annäherung an den Duktus der gesprochenen Sprache anstrebt,⁴⁵ sondern eine so untergründige wie symbolträchtige Spur legt zu dieser in den Schriften von Karl Marx analog feststellbaren Stileigenart.⁴⁶

Auch die konsequente Ausschreibung von Zahlen (mit Ausnahme von Jahreszahlen), die hier als eine Art Hommage übernommen wird, gehört zu den Kennzeichen seiner *Prosa-écriture*, wie auch der teilweise massive Einsatz von Versalien, asyndetische Reihungen, die Bildung von Begriffs-, Verb- oder Adjektivtriaten oder die durch additive Verfahren erreichte Erzeugung von Mammutätzen und manch anderes mehr, das noch in den analysierenden Blick gerückt werden wird.

Die Prosa, um hier einen das Einleitende nunmehr abschließenden Bogen zu ziehen, unternimmt auf andere Weise und aus anderer Perspektive jenen für Müllers Gesamtwerk konstitutiven Rundblick, den Lehmann wie folgt beschrieb:

Die DDR-Erfahrung war nicht die Grenzmauer seines Schreibens, sondern ein Aussichtspunkt, der es ihm ermöglichte, die epochalen Themen – Kommunismus,

⁴⁴ Keim: *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, S. 155.

⁴⁵ Vgl. „Das Hochdeutsch, also die deutsche Literatursprache, ist ja nicht natürlichgewachsen. Das war eine Kanzleisprache, die verordnet worden ist, die irgendwann durch einen administrativen Akt geschaffen wurde, und sie ist abgeschnitten von den Dialekten. Die Dialekte existieren nach wie vor, das ist eigentlich die Sprache, die sich bewegt, die Hochsprache bewegt sich nicht.“ (W10, 347) Es soll hier nicht insinuiert werden, daß es Müller bei seinen konsistent gebrauchten Abweichungen vom Regelkorsett der Schriftsprache um eine Anlehnung oder Affinität zum Dialekt ging (die er bei Brechts Sprache im übrigen als positiv hervorgehoben hat), sehr wohl aber, daß es ihm um eine Teilhabe am lebendigen Diskurs der gesprochenen Sprache ging, ganz im Sinne des Ende der siebziger Jahre festgehaltenen Statements: „Literatur nimmt an der Geschichte teil, indem sie an der Bewegung der Sprache teilnimmt; die sich zuerst in den Jargons vollzieht und nicht auf dem Papier.“ (W8, 211)

⁴⁶ Auf diesen doch nicht unwichtigen Umstand ist, soweit erkennbar, noch nie hingewiesen worden. Da Müllers orthografische Eigenarten doch einen nicht unwesentlichen Aspekt seiner Literatur darstellen, erscheint höchst erstaunlich, daß eine linguistische Untersuchung dazu, auch in Ansätzen, noch nicht unternommen wurde.

Diktatur, Faschismus, Folter und Unterdrückung, ökonomische Herrschaft, Untergang einer Kultur des ‚Menschen‘ – in paradoxen Bildern zu formulieren in einer Zeit, da die meisten Autoren den Rückzug antraten in die Dimension des Alltags.⁴⁷

Unzweifelhaft verdient es Müller, endlich wahrgenommen zu werden als ein Autor von „Prosatexten, die zum Besten gehören, was die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts zu bieten hat; autonome Prosagedichte, außerordentlich freie Dichtung, Weltliteratur, die auch unabhängig von Müllers Theater Bestand hat.“⁴⁸ Dazu beizutragen ist der vornehmlichste Zweck dieser Studie.

Dennoch erscheint es mir mehr als falsch, Müllers Texte, seien sie nun in Prosa verfaßt oder nicht, durch den literaturhistorischen Ritterschlag einer Inkorporation in den Kanon zu musealisieren. Denn gerade das Gegenteil ist der Fall: sie sind von einer nicht selten bestürzenden Bedeutsamkeit für die Gegenwart. „Die Aktualität der Kunst ist morgen“ (W5, 193), lautet einer der ästhetischen Leitsätze Müllers, der auch auf sein Werk anzuwenden ist. Die nachfolgenden Ausführungen von Helmuth Heißenbüttel aus dem Jahre 1970 lesen sich wie eine Charakterisierung dessen, was Müllers Texte (uns) zu sagen versuchen:

Literatur ist nur da aktuell, wo sie sich in Kontext weiß mit dem zeitgenössischen historischen Ausdruck. Dieser ist seinem Wesen nach unformuliert, und die Literatur hat ihre Aufgabe darin, ihn zu formulieren. Das aber geschieht in der Auseinandersetzung mit dem bisher noch Unbenennbaren und Unsagbaren. Erst was von der Literatur sagbar gemacht wird, bestimmt das Sagbare; ja, bestimmt das, was es überhaupt gibt, denn es gibt nur das, was ausgesprochen werden kann.⁴⁹

Benjamin vertrat mit Emphase die Idee eines ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘, die dem Wissenschaftler nicht nur an seine Verantwortung für den erforschten Gegenstand, sondern auch für seine Zeitgenossenschaft verweist. Im Verlauf der Untersuchung möchte ich daher einen mir sehr wichtigen Punkt nicht aus dem Auge verlieren, auch wenn dies nicht bei jeder sich bietenden Gelegenheit ausgesprochen wird, nämlich daß es bei seinen Texten immer um viel mehr geht als nur Dichtung, denn – wie Müller richtig festhielt – „d[ie] Literatur wird nicht für Philologen gemacht.“ (HMA 3230)

Deren selbstgewählte Anstrengung liegt ja nicht selten darin, das politisch subversive Potential von Literatur zu entschärfen, indem sie durch Theorie verbrämt oder unter dem Vorzeichen kulturwissenschaftlicher Paradigmen relativiert wird. Obgleich Müllers Literatur ihre biografischen, sozialen, zeitgeschichtlichen Rahmenbedingungen zunehmend transzendierte und alles andere sein wollte als Abbildung äußerer Wirklichkeit, bleibt doch die politische Realität

⁴⁷ Lehmann: Zwischen Monolog und Chor, S. 23.

⁴⁸ Lehmann: Vers und Prosa, S. 247.

⁴⁹ Heißenbüttel: Horoskop des Hörspiels, S. 36.

ihrer Entstehungszeit in seine anti-mimetischen Texte eingeschrieben. Auch ihren eminenten Zitatcharakter gilt es aus politischer Perspektive zu betrachten: „Müllers Texte bestehen zum Großteil aus Zitaten und literarischen Referenzen. Sie sind deshalb keine Friedhöfe, Museen oder Müllhalden der Literatur, sondern im Gegenteil eminent politische Gebilde. Kunst braucht keine politischen Inhalte, um politisch zu sein. Die Form ist politisch“⁵⁰

Das ist ein außerordentlich wichtiger Punkt: Je weniger es Müller unternimmt über Politik zu schreiben, desto mehr gelingt es ihm – auch und gerade in der Prosa – politisch zu schreiben. Nikolaus Müller-Schöll faßt dieses paradoxe Verhältnis so:

Literatur kann politisch nur werden als Unterbrechung von Politik, im Darstellen von deren Voraussetzungen oder Rahmen. Sie kann, negativ ausgedrückt, Politik weder illustrieren noch mit anderen Mitteln fortsetzen, sie hat der Politik in deren Sprache nichts zu sagen, ist nicht deren Ausdruck und auch nicht, gemeinsam mit dieser, Widerspiegelung eines Seins im Bewußtsein.⁵¹

Mitzudenken bei den im weiteren zur Diskussion gestellten Lektüren der Prosa Müllers bleibt nicht nur diese ‚negative Ästhetik‘, sondern auch der Umstand, daß Literatur, Poesie, Dichtung aus gutem Grunde ihren Eigensinn gegenüber der realen Welt und den Lebensumständen der Menschen beanspruchen. „Die Kunst ist die letzte Autonomie, vielleicht der letzte Bereich des Humanen, Kunstwerke sind Briefe höchstens an unbekannte Adressaten.“ (HMA 4327)

Gerade Müllers Werk bietet einen Hort, der vielleicht nicht mehr lange vor dem schützen wird, was allem Anschein nach bevorsteht. Daran, daß unsere Gegenwart schon davon zeugt, während wir noch das Privileg genießen, Heiner Müller zu lesen wie über seine Texte schreibend nachzudenken, hat er darin als selbstkritisch intendierte Feststellung, die es aber auch auf uns zu beziehen gilt, festgehalten. „Irgendwo werden Leiber zerbrochen, damit ich wohnen kann in meiner Scheiße“ (W4, 552), heißt es in *HAMLETMASCHINE*.

Auch insofern begreift sich das Nachfolgende als Arbeit an der Differenz.

⁵⁰ Röder: *Theater der Schrift*, S. 52.

⁵¹ Müller-Schöll: *Ersetzbarkeit*, S. 247f.

