

Brückenschlag, Familienalbum und Traum/a-Material – Zur Rolle der Prosa im Werk von Heiner Müller

von

Uwe Schütte (Aston)

SCHOTTERBEK, als er an einem Junimorgen 1953 in Berlin, unter den Schlägen seiner Mitgefangenen aufatmend zusammenbrach, hörte aus dem Lärm der Panzerketten, durch die preußisch dicken Mauern seines Gefängnis gedämpft, den nicht zu vergessenden Klang der Internationale.

(Heiner Müller, *Schotterbek*)

Die kaum hoch genug zu veranschlagende politische wie ästhetische Bedeutung von Heiner Müllers dramatischem Werk hat den literarischen Rang seiner lyrischen Texte und Prosastücke lange Zeit verdeckt.¹ Verantwortlich für das literaturwissenschaftliche Desinteresse an den nicht-szenischen Formen war freilich auch die mangelnde Überschaubarkeit der Textlage; die Verstreutheit der Publikationsorte spielte dabei eine ebenso große Rolle wie die Veröffentlichungsschwierigkeiten, die aus Müllers widerständiger Rolle in Ost- wie Westdeutschland resultierten. Die tatsächliche Kontur des Bestands an Gedichten und Prosa wurde erst ersichtlich durch die 1998 von Frank Hörnigk begonnene Frankfurter Werkausgabe des Suhrkamp Verlags, deren erste zwei Bände diesen Textgattungen gewidmet sind. In beiden Fällen konnte das zuvor bekannte Korpus beträchtlich erweitert werden, wenngleich nicht sämtliche Texte Müllers aufgenommen wurden.² So wurden von Hörnigk 120 bisher unpublizierte Gedichte, sowie rund 40 Seiten Prosatexte aus dem Nachlaß erstveröffentlicht.³ Die nach Gattungen organisierte Frankfurter Ausgabe betont freilich den problematischen Aspekt einer solch katego-

¹ Vgl. Genia Schulz, die 1980 noch durchaus zu Recht schreiben konnte: „Prosa und Lyrik begleiten Müllers dramatisches Werk, ohne dessen Selbständigkeit zu haben.“ (Genia Schulz, *Heiner Müller*, Stuttgart 1980, S. 167).

² Die Diskussion um das editorische Vorgehen Hörnigks und die fehlenden Texte in den der Lyrik und der Prosa gewidmeten Bänden wird zusammengefasst in Katharina Ebrecht, *Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder*, Würzburg 2001, S. 20f.

³ Vgl. dazu die „Editorischen Notizen“ in Heiner Müller, *Werke 1. Die Gedichte*, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt 1998, S. 331–33 und ders.: *Werke 2. Die Prosa*,

risierenden Aufteilung des Gesamtwerkes, die der Berliner Ausgabe des Rotbuchverlags fremd war. Diese ging nach thematischen Gruppierungen bzw. chronologischen Abschnitten vor und bündelte so heterogene Ausdrucksformen wie Lyrik, Prosa, Briefe, prosaartige Gesprächsnotate, Interviews, Essayistisches und Biographisches mit Fotos und Illustrationen.

Die mangelnde Bereitschaft, traditionellen Gattungsnormen zu genügen, war ein wesentlicher Aspekt der subversiven Ästhetik des Autors. „Müller schrieb jenseits der Ordnungen – sie interessierten ihn zunehmend nicht mehr“ (W2 196), erklärte Hörnigk. – Das editorische Unterscheidungskriterium für den zweiten Band der Frankfurter Ausgabe beschrieb der Herausgeber so: „Als ‚Prosa‘ werden hier alle Texte des Autors erfaßt, die ihrer Form nach als Genres erzählenden, beschreibend emblematischen oder berichtenden Charakters definiert werden können.“⁴ Wenn dieser Band daher nachfolgend zur Grundlage einer Erkundung der erzählenden Texte Müllers gemacht wird, so muß dies unter dem (von Hörnigk selbst problematisierten) Vorbehalt geschehen, daß eine eindeutige Gattungszuordnung bei manchen Texten unmöglich ist.⁵ Deshalb wird hier auf eine kritische Diskussion der Auswahlkriterien bewußt verzichtet, um statt dessen die Texte – in bester Müllerscher Manner – als vorgegebenes Material der Untersuchung zu benutzen. Nicht zuletzt aufgrund der gattungsmäßigen Unschärfe und des Hybridcharakters der Texte geschieht der hier unternommene Einordnungsversuch unter dem Vorzeichen, die Physiognomie und Rolle der Prosa, d. h. ihre eigentümliche Rolle als Brückenschlag zwischen den schriftstellerischen Schwerpunkten Drama und Lyrik im Werk Müllers zu bestimmen. Wie bei seinem Präzeptor Bert Brecht sollte quantitative Reduktion nicht mit einem qualitativen Defizit verwechselt werden. Hörnigk: „Heiner Müllers Prosa-Werk ist [...] nicht nur ein Nebenwerk neben dem eigentlichen, sondern Teil eines Ganzen, das es ohne diese Dimension des Besonderen dieser Form, nämlich ‚ich‘ sagen zu können, so nicht gäbe.“ (W2 197).

Frankfurt 1999, S. 193–97. Zitate aus der Werkausgabe werden im weiteren mit den Siglen W1, W2, etc. nachgewiesen.

⁴ Hörnigk, *Editorische Notiz*, in: W2 193.

⁵ Zur Editions kritik vgl. auch Rainer Nägele, *Prosaschreiben, Traumtexte, Verse*, in: *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi, Stuttgart 2003, S. 302–14, hier S. 304: „Leserin und Leser mögen sich fragen, warum der in Prosa verfaßte *Elektratext* im Band *Gedichte* steht (nur weil er schon in Müllers Gedicht-Ausgabe von 1992 unter dieser Rubrik stand?), und *Die Befreiung des Prometheus, Herakles 2 oder die Hydra* und *Bildbeschreibung* im Prosaband (Weil sie in Prosa geschrieben sind und von Müller nicht in den Gedichtband aufgenommen wurden?). [...] Es gibt offenbar keine Gattung für Müllers Texte.“

Das erzählerische Frühwerk

„Parteilichkeit“ als inhaltliches Merkmal und ein prozessualer Charakter in formaler Hinsicht kennzeichnet Müllers Prosa von Anbeginn. Sein erstes (allerdings posthum erschienenenes) Prosastück, muß auf Ende der vierziger Jahre datiert werden. *L. E. (Eine Frau macht Geschichte)* hat Ereignisse um die Strumpfwirkerin Luise Ermisch zum Inhalt. Der erste, *Das Loch im Strumpf* betitelte Abschnitt spielt 1948 in der Kantine des VEB Hallesche Kleiderwerke und erzählt einen anekdotenhaften Vorfall um eine Frau, Luise E., Näherin, klein, blond (W2 149), die öffentlich einem Kollegen widerspricht, der die Verhältnisse und die Partei kritisiert. Sie macht vielmehr die mangelnde Arbeitsmoral der Mitarbeiter für die schlechte Qualität der Produkte verantwortlich. Im zweiten Abschnitt, *Der neue Direktor*, übernimmt *L. E.* drei Jahre später die Leitung des VEB Bekleidungswerk Mühlhausen. Durch engagierten Einsatz, sinnvolle Reformen und Einfühlungsvermögen gewinnt die Leiterin das Vertrauen der Belegschaft und, so legt der Text nahe, steigert dadurch die Produktivität des Werks. Die Schlußpassage benennt jedoch den Preis, den das selbstlose Engagement kostet: *Die Arbeit der Werkleiterin L. E. wirkt sich aus in den Familien der Arbeiterinnen. Und in ihrer eigenen Familie, für die sie keine Zeit mehr hat. Die ändern hilft, kann sich selbst nicht helfen. Ehescheidung.* (W2 151). Der lakonische, Aufbauoptimismus kaum befördernde Schluß dieses ersten Textes unterstreicht, was Heinrich Vormweg mit Blick auf die frühe Dramatik Müllers bemerkte: „Heiner Müllers frühe Texte, die sich den Erwartungen der SED durchaus unterordneten, [waren] alles andere als platte Propaganda.“⁶

In dem später entstandenen⁷ Gedicht *L. E. oder Das Loch im Strumpf* reduziert Müller den Stoff auf die verbale Konfrontation in der Kantine, stellt dem Gedicht aber eine kurze Einführung voran, die erstmals den vollständigen Namen der Protagonistin nennt und die im Prosatext fehlende Zusatzinformation liefert, daß Ermisch 1949 die erste ‚Brigade für ausgezeichnete Qualität‘ in der volkseigenen Textilindustrie organisierte und später ins ZK der SED berufen wurde. Das in ungelenken Ver-

⁶ Heinrich Vormweg, *Der Bruch, Brüche. Noch einmal Heiner Müller*, in: *Text & Kritik* 73 (1997), S. 22–27, hier: S. 23.

⁷ Das Entstehungsdatum ist unbekannt, dürfte aber nicht allzu weit hinter der Niederschrift des Prosastückes liegen. „Die über Jahrzehnte von [Müller] energisch betriebene Praxis, jeden Versuch einer genauen Datierung seiner Arbeiten zu verhindern“ diente dazu, „den Widerspruch des immer gleichzeitig Ungleichzeitigen in ihnen offenzulegen“, was „in der Konsequenz zur entscheidenden Grundlage seines literarischen Kommunikationsverständnisses wird – jenseits der einfachen Wahrheiten linear gedachter Geschichte.“ (Hörnigk, *Nachbemerkung*, in: W2 335).

sen mit Endreimen verfaßte Gedicht ist in literarischer Hinsicht kaum bemerkenswert, doch zeigt sich in der Reduktion auf den – gut sozialistisch gedacht – zentralen Konflikt bereits ein wichtiges Merkmal der schriftstellerischen Praxis von Müller: „Radikale Verknappung und eine Methode, bei der alles Überflüssige weggeschnitten wird, um den Kern sichtbar zu machen.“⁸ Unter dem Titel *Das Loch im Strumpf* erschien schließlich noch am 28. Juni 1953 ein Artikel zum selben Thema in der Wochenzeitschrift *Sonntag*.⁹ Elf Tage nach dem Ostberliner Arbeiteraufstand veröffentlicht, dokumentiert diese unverblümete Aufforderung zu größerer Produktivität das Festhalten Müllers an Parteidisziplin und Treue zum SED-Staat. Als kritischer Fingerzeig an die Partei läßt sich jedoch das Zitat verstehen, welches Müller dem 1951 erschienenen Band *Helden der Arbeit* entnahm und dem Artikel als Motto voranstellte: *Nur diejenigen Wettbewerbsformen setzen sich durch, deren Notwendigkeit von den Massen erkannt ist und die aus den Massen selbst kommen...* Die Verarbeitung des Stoffs in lyrischer Form als auch dessen Adaption zu einem erzählerischen Text ist paradigmatisch für das ‚materialistische‘ Literaturverständnis Müllers, nämlich die Wirklichkeit der DDR zum stofflichen Material seiner literarischen Tätigkeit zu machen und in immer wieder neue formale Kontexte zu verschieben, entsprechend – aber keineswegs restlos konform – einem Literaturkonzept, das dem Inhalt Vorrang vor der Form einräumt.

Die von 1951 bis zu seinem De-facto-Rauswurf im Jahr 1954 (aufgrund eines nonkonformen Beitrags) andauernde journalistische Tätigkeit für den *Sonntag* stellte Müller eine erste publizistische Plattform zur Verfügung, ein Sprungbrett in die bevorstehende literarische Tätigkeit. Seine Produktion an Prosa ist sehr heterogen; die spätere stilistische und literarische Qualität des Werks deutet sich in den Texten des ersten Jahrzehnts durchaus an, insgesamt aber herrscht ein eher epigonaler Charakter vor. *Der seltsame Vorbeimarsch*, eine historische Geschichte aus der Zeit der Leipziger Völkerschlacht, in der ein sächsischer Bauer durch List und rhetorisches Geschick fünf napoleonische Soldaten an der Nase herumführt, ist deutlich geschult am Vorbild Kleistscher Anekdoten (vgl. *Anekdote aus dem letzten preußischen Krieg*) und Brechtscher Parabeln. Die Übersetzungen lehrhafter Geschichten von chinesischen Autoren wie Li Chun und Lu Hsün korrespondieren mit den in etwa zeitgleich entstandenen Nachdichtungen von Gedichten Pu Sung Lings, Po Chü oder Mao Tse Tungs (vgl. *WI* 25–30); in diesen Chinoiserien klingt wiederum

⁸ Sascha Löschner, *Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche*, Frankfurt 2002, S. 37.

⁹ Der *Sonntag* war die Zeitung des Kulturbunds und existiert heute als *Freitag* fort.

deutlich der Einfluß Brechts an. Der Frankfurter Prosaband enthält des weiteren „eine Reihe von ebenso kurzen wie durchsichtigen Parabeln“,¹⁰ die Anfang der fünfziger Jahre im *Sonntag* erschienen, darunter: „Zwei Knaben, die ihre Vögel zum Singen bringen wollen. Der eine hält den Vogel, der nur schreit, in der Faust; der andere läßt ihn fortfliegen und der Vogel singt: Ende 1953 erschienen, ist diese Parabel eine Aufforderung, den Neuen Kurs [der SED-Kulturpolitik, US] durchzusetzen, und ein Plädoyer für die Freiheit der Kunst.“¹¹ Michael Töteberg charakterisiert die ‚journalistische Prosa‘ Müllers als „Pflichtübungen und Gelegenheitsartikel“; bei seinen zahlreichen Literaturkritiken „handelte es sich [überwiegend] um mit Entschiedenheit urteilende, einen eigenen Standpunkt vertretende Besprechungen und mit polemischer Schärfe vorgetragene Kritik an der Kulturpolitik“.¹² Töteberg hat die Parallelität von unkritischer Replizierung vulgärmarxistischer Positionen und kritischer Schärfe eines von den vorgeschriebenen Positionen abweichenden Urteils in den Texten des Frühwerks im einzelnen dargestellt.¹³

Ein rein bibliographierender Blick auf Müllers anfängliche Veröffentlichungen ergibt oberflächlich allerdings ein anderes Bild: Neben den Publikationen im *Sonntag* verfaßte (und übersetzte) er zu Beginn der fünfziger Jahre mehrere Stalin-Hymnen und anderen Agit-Kitsch für das 1951 anlässlich der 3. Weltfestspiele der Jugend erschienene FDJ-Liederbuch *Wir singen mit unseren Freunden* und für die 1952 publizierte Stalingedicht-Anthologie *Von Dir singt die Erde*. Zu erklären sind diese systemkonformen Auftragsarbeiten aus der prekären pekuniären Lage Müllers, fraglos aber auch aus wirklicher Parteihörigkeit. Der Jungautor hatte gemeinsame Sache mit dem Sozialismus gemacht, was ihm angesichts seiner Erfahrungen mit dem deutschen Faschismus – selbst rückblickend – kaum zum Vorwurf gemacht werden kann. In moralischer wie politischer Hinsicht ist Müller nach der gescheiterten SED-Diktatur in erster Linie an der Art seiner anfänglichen Treue zur Partei zu messen. Diese Treue aber war keineswegs total und unkritisch, die Abweichung von orthodoxen und verordneten Positionen ist darin bereits vorgezeichnet, wie auch die spätere Dissidenz ihren moralischen Wert daraus bezieht, daß Müller sich von den zunächst konformen Einstellungen zu lösen vermochte. Sein Gestus einer abtrünnigen Loyalität zu einem ungenügenden Staat, der zugleich aber geadelt wird durch die ihm eingeschriebene Utopie, ist

¹⁰ Michael Töteberg, *Vorgeschichte eines Autors. Über Heiner Müllers Anfänge. Journalistische Arbeiten, frühe Lyrik*, in: *Text & Kritik* 73 (1982), S. 2–9, hier: S. 8.

¹¹ Ebd., S. 8f.

¹² Michael Töteberg, *Medienmaschine. Publikationsstrategien und Öffentlichkeitsarbeit oder: Wer bedient wen?*, in: *Text & Kritik* 73 (1997), S. 179–95, hier: S. 179.

¹³ Vgl. Töteberg, *Vorgeschichte eines Autors*, S. 2–9.

aus westlicher Sicht freilich ungleich schwerer zu erfassen oder gar zu akzeptieren als die Anklagen von Renegaten wie Arthur Koestler oder Wolfgang Leonhard.

Insofern provoziert Heiner Müllers Position westliche Leser kaum weniger als die ehemaligen Machthaber der DDR. Seiner ambivalenten politischen Haltung ging zwangsläufig eine Textpraxis einher, die das Feststehende, Fixierte, Festzulegende meidet, sowohl in inhaltlicher Hinsicht wie in der Veröffentlichungspraxis. Exemplarisch dafür steht der Kurztext *Schotterbek*, eine offenkundige Reaktion auf die Vorgänge des 17. Juni 1953. Dieses, folgt man Genia Schulz, „Prosagedicht“¹⁴ demonstriert paradigmatisch die oft starke Diskrepanz zwischen Entstehung und Veröffentlichung der Texte Müllers. Geschrieben in Reaktion auf den Arbeiteraufstand, wurde *Schotterbek* erstmals 1977 in der BRD und dann 1989 in der DDR publiziert. Darin geschildert wird das aus den Schlägen von Mitgefangenen resultierende Zusammenbrechen der Titelperson in einer Gefängniszelle, wobei offen bleibt, ob und inwieweit der Akt der Gewaltausübung und die Inhaftierung von Schotterbek mit dem Arbeiteraufstand in Zusammenhang stehen. Der nur fünf Druckzeilen lange Text parallelisiert die kollektiven Gewaltvorgänge des Arbeiteraufstands mit der individuell erfahrenen Gewalt des Protagonisten, der durch Namensnennung der Anonymität entrissen wird. Müller inszeniert so das (literarisch schwer erfaßbare) Umfassende am Speziellen; der doppelt disziplinierte Körper Schotterbeks (eingesperrt und verprügelt) eröffnet einen verstehenden Blick durch *die preußisch dicken Mauern seines Gefängnisses* ins Außen, wo sich ebenfalls gewaltsame Disziplinierungsvorgänge abspielen. Indikator dafür ist *der Lärm der Panzerketten* aus dem der *aufatmend* kollabierende Schotterbek *den nicht zu vergessenden Klang der Internationale* [hörte]. (W2 32).

Diese Schlußsequenz mit der Verschmelzung von Internationale und Kollaps läßt durch ihre unklare Formulierung offen, ob die Panzerketten das Absingen der Internationale dämpfen (die Demonstrierenden also der stalinistischen Unterdrückung die ursprünglichen Ideale der Arbeiterbewegung entgegenhalten) oder ob vielmehr die Geräusche der Panzer der Technik gewordene ‚Klang‘ der Internationale sind (die gewaltsame Unterdrückung der Demonstrierenden also zum Schutz des sozialistischen Experiments notwendig ist). Beide Deutungen sind möglich. Gerade aber solche Ambivalenz stellte eine Abweichung von der kulturpolitisch verordneten Parteilichkeit der Literatur dar. Was Hörnigk mit Blick auf die Nachlaßgedichte schrieb, gilt auch für einen wohl weder zur Publikation bestimmten, noch publizierbaren Prosatext wie *Schotterbek*: Müller ver-

¹⁴ Schulz, *Heiner Müller*, S. 172.

gelang damit „die Entdeckung (aber auch Bewahrung) eigener Sprache jenseits der Ordnungen und Zwänge literarischer Öffentlichkeit“. (W1 334). Die Szene in der Gefängniszelle wird später in dem Theaterstück *Germania Tod in Berlin* in adaptierter Form wieder aufgenommen.¹⁵ Dies liefert einen weiteren Beleg dafür, daß Müllers Prosaschreiben von Anfang an in eine transformative Bewegung der Texte durch die Genres eingespannt ist, zu der Hörnigk bemerkt:

„Das [den Texten] je eingeschriebene Datum ihrer ersten Gestalt sagt noch nichts aus über den historischen und poetischen Platz, den Müller später mit ihrer Veröffentlichung als Bestimmungsort ihrer ersten Wirkung vorgab. Und auch dieser Ort bleibt veränderbar: er korrigiert sich mit jeder neuen Stellung des Textes in wiederum anderen Kontexten, die zugleich andere Leseerfahrungen ermöglichen, das Material neu kommentierend, neu setzend.“¹⁶

Die frühe Prosa ist daher ein organischer Bestandteil des Gesamtwerks, dem sie durch ästhetische Konstanten und poetologische Prinzipien genauso verbunden ist wie der politischen Problematik von Müllers Schreiben. Bevor er schließlich 1957 mit *Der Lohndrucker* sein Debüt als Dramatiker macht, hat Heiner Müller knapp zehn Jahre lang Lyrik und Prosa geschrieben. Den weit über 100 Gedichten, die in diesem Zeitraum entstanden, stehen rund 80 Seiten Prosa gegenüber.¹⁷

Autobiographische Schlüsseltexte: *Der Vater* und *Todesanzeige*

Das Gesamtwerk Müllers ist von einer autobiographischen Dimension durchzogen, die eng verknüpft ist mit der Prosa als klassischer Gattung autobiographischen Schreibens. Ein erstes Beispiel dafür liefert der 1951

¹⁵ Vgl. die Szene *Die Brüder 2*, in: W4 365–72. Die bearbeitende Verschiebung von Kurzprosa zu dramatischer Szene geschieht auf ähnliche Weise bei *Das Eiserne Kreuz*, einer Erzählung über einen fanatischen Nazi, der nach Kriegsende in der Nachfolge Hitlers mit seiner Familie in den Freitod gehen will, tatsächlich aber nur Frau und Tochter tötet, um dann in den Westen zu flüchten. Dieses Handlungsgerüst geht als Szene *Kleinbürgerhochzeit* in *Die Schlacht* ein, vgl. W4 474–76.

¹⁶ Hörnigk, *Nachbemerkung*, in: W2 334. Ein weiteres, in seinen Transformationen ungleich stärker verästeltes Beispiel liefert die in *Fleischer und Frau* berichtete Geschichte über einen opportunistischen Metzger, der sich 1943 freiwillig dazu meldet, einen abgestürzten Feindpiloten zu erschießen, um sich durch diese ‚Mutprobe‘ dem Wehrdienst entziehen zu können. Nach dem Ende des Kriegs begehrt er aus Gewissensgründen Selbstmord, wobei ihm seine Frau aktiv assistiert. Die zahlreichen Adaptionen und Neuinterpretationen des Stoffs im Kontext von Lyrik, Prosa und Drama werden erläutert bei Hörnigk in W2 200.

¹⁷ Ich zähle hier publizierte und unpublizierte Texte auf der Basis der Frankfurter Ausgabe zusammen.

verfaßte *Bericht vom Großvater*, der den Frankfurter Prosaband eröffnet¹⁸ und in mancher Hinsicht ein Präludium zu *Der Vater* und anderen autobiographischen Schlüsseltexten darstellt. „Authentisches Erleben“, so Norbert Otto Eke, „wird rekonstruiert im Bericht und zugleich zu Protokoll gegeben. Bilder aus einem ‚Familienalbum‘ werden aufgeblättert“.¹⁹ Zur Diskussion freilich steht, wie verlässlich diese erzählerischen Familienbilder sind.

Der *Bericht vom Großvater* referiert eine prototypische Arbeitervita, geprägt von materieller Not und einer politisch eher neutralen Haltung ohne Klassenbewußtsein, die den sächsischen Schuhmacher den Nationalsozialismus eher tolerieren als ablehnen ließ, während er den Aufbaubemühungen in der DDR dezidiert unzufrieden gegenübersteht:

Ich war immer ein guter Arbeiter, sagte er damals, da muß es mir doch gut gehen im Arbeiterstaat. Er verstand nicht, daß Geduld nötig war, um die Folgen der Geduld zu beseitigen. Zu viele hatten zu vieles zu lange geduldet. Ich sehe ihn noch, [...] ihn, meinen Großvater, sächsischen Arbeiter, gestorben 1946, fünfundsiebzig Jahre alt, ungeduldig, an den Folgen der Geduld. (W2 10).

Kein vorteilhaftes Portrait also. Folgt man Jan-Christoph Hauschild, so entspricht das biographische Gerüst in Müllers Text der Realität. Was ausgeblendet wird, ist die enge emotionale Bindung des Enkels an seinen Großvater, den Schuster Bruno Ruhland (1869–1946). Müllers Mutter berichtet, daß „Heini der kleine Liebling seines Opas“ war, sie oft zusammen geschustert hätten und der Großvater immer „seinen Schusterliebling in Schutz [nahm]“.²⁰ Diese Ausblendung der privaten zugunsten der politischen Ebene, also die posthume Bewertung auf der Grundlage des politischen Handelns und Klassenbewußtseins, genauer: der Konvergenz mit dem politischen System der DDR, deutet voraus auf eine ähnliche Konstellation in der späteren literarischen Darstellung des Vaters: eine scharfe literarische Abrechnung auf der Basis außerliterarischer (politischer) Kriterien, mit der jedoch – wie noch zu zeigen – ein emotionales Trauma überdeckt werden soll. Müller hat die Ungerechtigkeit seiner Darstellung von Großvater und Vater später ausdrücklich bedauert und sein Tun als *Funktionärshaltung* bezeichnet.²¹

¹⁸ Veröffentlicht wurde der Text allerdings erst 1961 im Programmheft zur *Umsiedlerin*, die Erstveröffentlichung in der BRD datiert auf das Jahr 1974.

¹⁹ Norbert Otto Eke, *Heiner Müller*, Stuttgart 1999, S. 278.

²⁰ Jan-Christoph Hauschild, *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*, Berlin 2001, S. 17.

²¹ Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, Köln 1992, S. 15.

Auf die Frage: *Wie verhalten sich diese Texte zur Wirklichkeit?* gab er kurz und bündig zur Antwort: *Wie Literatur*.²² Die Literarizität von *Der Vater* ist oberflächlich bereits erkennbar an den zwei eingeschobenen Gedichten im Anfangsteil des Textes,²³ als auch an den inhaltlichen Parallelitäten und Konstruiertheiten, die Müller herstellt. Auffällig ist etwa das jeweils verschwindend kleine Aussehen des Vaters in zu großer Kleidung bei gleichzeitiger Trennung durch Gitter bzw. Isolierscheibe im Konzentrationslager bzw. Westberliner Krankenhaus. Diese wiederkehrende Konstellation drückt die emotionale Entzweiung und die politische Spaltung zwischen Sohn und Vater aus, wie auch dessen Perzeption als schwächlich durch den Sohn. Andy Hollis hat den Text mit den von Müller in Interviews und *Krieg ohne Schlacht* preisgegebenen biographischen Daten kontrastiert und die dabei ermittelten Diskrepanzen wie Übereinstimmungen im einzelnen dargestellt. „Müller’s narrative“, resümiert er, „emerges as a deeply ambiguous text [...] told by an unreliable narrator whose unreliability is itself not wholly to be trusted.“²⁴ So ergibt eine genaue Betrachtung der von Müller gemachten Zeitangaben nicht nur Diskrepanzen zur tatsächlichen Biographie des Vaters,²⁵ sondern auch innere Widersprüche auf der Ebene des Textes.²⁶ Diese werfen allerdings die im Zeitalter der Postmoderne schwer entscheidbare Frage auf, ob derartige Unstimmigkeiten unbewußte Versehen des Autors sind (was einer psychoanalytischen Interpretation zuarbeiten würde) oder ob es sich um bewußt gesetzte Störsignale an den Leser handelt.

So stellt Müller seinen Vater zu Anfang als Mitglied der SPD dar, obwohl er tatsächlich der SAP, einer linken, stärker marxistisch ausgerichteten Splittergruppe angehörte.²⁷ Die angebliche SPD-Mitgliedschaft paßt ins Muster der KP-These vom sozialdemokratischen ‚Sozialfaschismus‘, damit vorausweisend auf die späteren politischen ‚Verfehlungen‘ des Vaters (Kooperation mit Junkern, verräterische Republikflucht und schließlich die Beschäftigung *in einer badischen Kleinstadt, Renten aus-*

²² Ebd.

²³ Diese fehlten beim Erstdruck in *Wespennest* 25 (1976), S. 24–27, wurden aber bereits für die Buchpublikation im darauffolgenden Jahr eingefügt.

²⁴ Vgl. Andy Hollis, *Heiner Müller’s Der Vater. Ambiguities of Cold War Literature*, in: *Heiner Müller. Probleme und Perspektiven. Bath-Symposium 1998*, hg. von Ian Wallace, Denis Tate, Gerd Labrousse, Amsterdam 2000, S. 139–52, hier: S. 139.

²⁵ Dieser wurde beispielsweise am 9. März 1933 verhaftet, und nicht sofort nach der Machtergreifung, wie Müller im ersten Satz aus offenkundig dramatischen Gründen behauptet.

²⁶ Vgl. im Detail Hollis, *Heiner Müller’s Der Vater*, S. 146 ff.

²⁷ In die SPD trat der Vater erst nach dem Krieg ein. Dies im übrigen gemeinsam mit seinem Sohn, der seine Mitgliedschaft bei den Sozialdemokraten geflissentlich verschweigt. Vgl. Hauschild, *Heiner Müller*, S. 43 f.

zahlend an Arbeitermörder und Witwen von Arbeitermördern [W2 85]). Diese verfälschten Informationen über den Vater rechtfertigen indirekt die durch Gründung der SED erfolgte Ausschaltung der SPD in der SBZ. Der Text entspricht somit nach außen den Doktrinen und offiziellen Anschauungen des SED-Staats. Bei genauerer Lektüre allerdings entblößt *Der Vater* die einseitige, verfälschende Geschichtsinterpretation des Ulbricht-Regimes und führt die zerstörerischen Folgen vor, die dies auf persönlicher Ebene für Familien und Freunde haben kann. Die Abrechnung mit dem Vater wird dem Autor insofern von außen auferlegt und resultiert in einer familiären Entfremdung, die nicht zu einer Politik und Privates versöhnenden Lösung gebracht werden kann, wie dies beispielsweise bei Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* anhand der exakt gleichen Konstellation zwischen erzählendem KPD-Sohn und SPD-Vater vorgeführt wird.²⁸

Hollis liefert eine ganze Reihe von Beispielen, die seine Lesart des Textes als ein Dokument der ‚Abgrenzungsliteratur‘ im Kontext des Kalten Krieges rechtfertigen. Die Komplexität des Textes wird aber durch eine solche Kategorisierung nicht hinreichend erfaßt. ‚Vater‘ und ‚Verrat‘, wie Hendrik Werner bemerkte, sind bei Müller auf das allerengste miteinander verknüpft:

„Der ‚Verrat‘, den die Forschungsliteratur unisono als Müllers zentrales Thema profiliert, ohne dass sie es je wörtlich oder gar buchstäblich genommen hätte, kann in dieser Perspektive als Anagramm gelesen werden. Müllers autobiographische Maskenspiele schreiben dem Wort ‚Verrat‘ in der Tiefenstruktur des Textes Spuren des thematischen Worts ‚Vater‘ ein. Die komplexe Dynamik dieser Ästhetik des Verborgenen diktiert die Dynamik des Gedächtnisses der Texte.“²⁹

Der Vater als autobiographischer Text verknüpft historische Wahrheit und literarische Umdeutung, Ästhetik und Leben, indem er von der traumatischen, sich zudem wiederholenden Erfahrung von Verrat erzählt. Dies beginnt mit Müllers Verrat am Vater: Als der von der SA verhaftete Vater sich verabschieden will, verleugnet der Sohn ihn: *Ich hörte ihn leise meinen Namen sagen. Ich antwortete nicht und lag ganz still. Dann sagte mein Vater: Er schläft.* (W2 79). Der korrespondierende Verrat des Vaters wiederum liegt begründet in seiner Schwäche gegenüber den Nazi-Scher-

²⁸ Müllers Text entstand bereits 1958, erschien aber erst unmittelbar nach dem Tod des Vaters. Vgl. Hauschild, *Heiner Müller*, S. 88f.

²⁹ Hendrik Werner, *Im Namen des Verrats. Heiner Müllers Gedächtnis der Texte*, Würzburg 2001, S. 29. Das von Werner postulierte Anagramm Vater/Verrat geht natürlich nicht ganz auf, was jedoch nicht weiter problematisiert wird, obwohl Werner die anagrammatische Verwandtschaft beider Begriffe zur Grundlage seiner Analyse macht.

gen: *Durch den Türspalt sah ich, wie ein Mann meinem Vater ins Gesicht schlug.* (ebd.).³⁰ Die Vorbild- und Identifikationsfunktion der Vaterfigur wird durch die Hilflosigkeit entwertet, das Rollenmodell zerfällt.³¹ Im Lager erscheint der Vater dem Sohn in der Erinnerung so auch als *sehr klein*, mit *magerem Gesicht* und *sehr blaß*. (W2 81).³² Direkt auf diese Beschreibung folgt ein eingeschobenes Gedicht, in dem kompensatorisch eine starke Vaterimago erschaffen wird: *Ich wünschte mein Vater wäre ein Hai gewesen/ Der vierzig Walfänger zerrissen hätte/ (Und ich hätte schwimmen gelernt in ihrem Blut).* (ebd.).

Der nächste Verrat geschieht durch das Diktat der Sätze für den Schulaufsatz: *Du mußt schreiben, du bist froh, daß Hitler die Autobahnen baut. Da bekommt bestimmt auch mein Vater wieder Arbeit, der so lange arbeitslos war. Das mußt du schreiben.* (W2 84). Durch diese Anweisung wird die dem Kind bisher selbstverständliche politische Grenzziehung zwischen ‚wir‘ und ‚ihnen‘ zerstört: *Dieser Satz löste bei mir den Verratschock aus. Ich war so erzogen, daß ich wußte, draußen ist der Feind, die Nazis sind der Feind, die ganze äußere Welt ist feindlich. Zuhause sind wir eine Festung und halten zusammen. Plötzlich war da dieser Riß.*³³ Der Opportunismus des Vaters zahlt sich aus: Heiner Müller gewinnt den Preis für den besten Aufsatz und Kurt Müller erhält in der Tat Arbeit beim Autobahnbau.³⁴ Verrat, so muß das Kind erkennen, lohnt sich. Weitere Erfahrungen väterlichen Verrats am Sozialismus folgen nach dem

³⁰ Dieser Blick durch den Türspalt repräsentiert laut Andrea Gnam die Urszene, von der Müllers Interesse an der Bühnenszenarie des Theaters abgeleitet werden kann, wie auch der oftmals kinematographisch geprägte Charakter der Prosa. Vgl. Andrea Gnam, *Sterbeszenen in der Prosa Heiner Müllers: kinematographischer Blick und Theaterszenarie*, in: *Der Text ist ein Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme*, hg. von Christian Schulte, Brigitte Mayer, Frankfurt 2004, S. 254–64.

³¹ Die ödipale Dimension der im ersten Abschnitt geschilderten Szene ist ebenfalls evident: „Der Sohn will (kann) dem Vater nicht ins Gesicht sehen, denn – wir haben es alle längst verstanden – das Verschwinden des Vaters verursacht nicht nur Schrecken, sondern auch ein Glücks- und Lustgefühl: Mit dem Hinweis auf die Mutter, ‚die allein zurückkam‘, endet die Szene.“ (Ingrid Haag, *Die Bühne der Erinnerung*, in: *Heiner Müller. Rückblicke, Perspektiven*, hg. von Theo Buck, Jean-Marie Valentin, Frankfurt 1995, S. 101–16, hier: S. 106). Die Sexszene im Bett der Eltern im neunten Abschnitt würde dann dem abschließenden Akt eines Geschlechtsverkehrs mit der Mutter entsprechen.

³² [*Meine Mutter*] hat mir erzählt, daß ich danach [Besuch beim Vater, US] im Schlaf geredet habe: ‚Spring doch über den Zaun!‘ Ich konnte nicht verstehen, daß er drin bleibt. (Müller, *Krieg ohne Schlacht*, S. 20).

³³ Ebd. S. 24

³⁴ *Den Behörden gefiel der Aufsatz. Sie wollten ein paar Beispiele, die sie als Alibi benutzen konnten, und weil ich das Problem meines Vaters erwähnte, gaben sie ihm Arbeit.* (Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 1*, Frankfurt 1986, S. 91 f.). Dort bezeichnet Müller den Aufsatz auch als seinen ersten schriftstellerischen Text. Sein

Ende des Faschismus: Als für die Bodenreform zuständiger Funktionär hilft er einer *Freifrau, Witwe eines Generals, der nach dem mißglückten Attentat vom 20. Juli 1944 auf Adolf Hitler hingerichtet worden war* und, noch schwerwiegender: *1951 ging mein Vater, um sich herauszuhalten aus dem Krieg der Klassen, über den Potsdamer Platz in den amerikanischen Sektor.* (W2 84).³⁵ In Wirklichkeit mußte der antistalinistische Vater vor dem SED-Regime fliehen, das ihn mit einer Anklage wegen ‚Titoismus‘ bedrohte. Diese verleumderische Verdrehung des Sachverhalts in *Der Vater* konstituiert wiederum einen Verrat des Sohns, wodurch sich der Teufelskreis gewissermaßen schließt.

Die Bedeutung der frühkindlichen Erlebnisse und traumatischen Erfahrungen als Triebmotor der literarischen Tätigkeit Müllers wird belegt durch die Frequenz, mit der die Kategorie des Verrats in seinem Werk aufscheint. Frank-Michael Raddatz hat in seiner klugen Studie *Dämonen unterm Roten Stern* das Verratstrauma zum Ausgangspunkt seiner Untersuchung von Müllers dramatischem Werk der siebziger Jahre gemacht. Dabei geht er von der Prämisse aus, daß darin eine Verschränkung des Individuellen mit dem Historischen anhand des Traumas produktiv wird:

„Die ästhetische Entfaltung individualpsychologischer Motivationen führt dazu, daß sie ihren privaten Charakter verlieren, indem ihre historische Substanz freigelegt wird. Indem die Quellen der psychischen Impulse, die zugleich die literarische Produktivität stiften, sich ihrer selbst, als geschichtlich determinierte, bewußt werden, kann durch den Rekurs auf individuelle psychologische Konfigurationen Gesellschaft transzendiert werden. Denn obwohl sie dem jeweiligen Subjekt als unmittelbar gegeben erscheinen, sind sie doch historisch produzierte. Die spezifische Qualität des Literaturkonzepts der 70er Jahre entsteht dadurch, daß Müller sich der Bedingungen seiner eigenen Produktivität versichert und diese zum Gegenstand seiner literarischen und geistigen Auseinandersetzung macht.“³⁶

So verstanden wäre *Der Vater* in der Tat ein Schlüsseltext zum Verständnis von Müllers Werk im allgemeinen und im besonderen von Revolutionsstücken wie *Mauser*, *Der Auftrag* oder *Wolokolamsker Chaussee*, die thematisch um Verrat kreisen: Analog zu den privaten Vorgängen zwischen Vater und Sohn verrät auch die (Französische / Oktober-)Re-

nachfolgendes, eigentliches Œuvre wäre insofern der Versuch einer Umschrift des frühen, auch eigenen Verrats des sozialistischen Ideals.

³⁵ Seine Entscheidung, die DDR nicht zu verlassen, hat Müller ausdrücklich mit der Haltung von Brecht begründet: *Brecht war die Legitimation, warum man für die DDR sein konnte. Das war ganz wichtig. Weil Brecht da war, mußte man dableiben.* (Müller, *Krieg ohne Schlacht*, S. 112). Brecht entpuppt sich insofern für Müller als Wunschvaterfigur.

³⁶ Frank-Michael Raddatz, *Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*, Stuttgart 1991, S. 7.

volution ihre Kinder und wird im Gegenzug von den Kindern verraten. Die familiäre Katastrophe wird vermittelt mit den politisch-historischen Desastern, Müllers Texte demonstrieren, daß individuelle wie kollektive Utopien an der Geschichte scheitern.

Die Leitmotive Trauma und Verrat bestimmen auch *Todesanzeige*, den anderen vielzitierten autobiographischen Schlüsseltext Müllers. Eine erste Version davon erscheint 1975 unter dem Rimbaud entliehenen Titel *Wüsten der Liebe*. Müller ‚annonciert‘ darin den am 1. Juni 1966 erfolgten Suizid seiner zweiten Ehefrau und anfänglichen Schreibpartnerin³⁷ Inge Müller, geb. Meyer. Zweifellos befremdend mag das emotionale Detachment wirken, mit dem Müller die Umstände beschreibt, unter denen er die Tote bei seiner Rückkehr in die gemeinsame Wohnung vorfindet. Nur knapp zwei der insgesamt vier Seiten Text sind dieser Schilderung gewidmet, der Text driftet dann unvermittelt in Kindheitserinnerungen, Ausagierung eigener Mordphantasien und einem Traumtext ab. *Todesanzeige*, wie Bettina Gruber festhält, „ist kein Bekenntnisstück, sondern hochartifizielle Literatur“.³⁸ Was äußerlich wie egozentrische Selbstfixierung wirkt, ein Verrat am ehrenden Angedenken an die Verstorbene, ist offensichtlich eine ausweichende Abwehrreaktion auf die traumatische Erfahrung. Der erste Indikator dafür ist das Gefühl der Depersonalisierung bei der Entdeckung der Toten: *Ich hatte das Gefühl, daß ich Theater spielte. Ich sah mich, an den Türrahmen gelehnt, [...] einem Mann zusehen, der gegen drei Uhr früh in seiner Küche auf dem Steinboden hockte, über seine vielleicht bewußtlose vielleicht tote Frau gebeugt.* (W2 99). Den Charakter einer Zwangshandlung kennzeichnet folgende Stelle: *Ins Nebenzimmer gehen (dreimal), die Tote NOCH EINMAL ansehen (dreimal), sie ist nackt unter der Decke.* (W2 100). Das dreimalige Betrachten der Toten vor der Abholung durch die Behörden spiegelt sich in der dreifachen Inszenierung der Mordphantasien an einem gleichaltrigen Soldaten, genannt *HÜHNERGESICHT* (W2

³⁷ Das exakte Ausmaß der Mitarbeit von Inge Müller an den frühen Gedichten und dramatischen Texten vom *Lohndrucker* bis zur *Umsiedlerin* (einschließlich der verschiedenen Entwicklungsstufen) wird wohl nie befriedigend geklärt werden können, was nicht nur der mangelhaften Materialbasis und Müllers offenkundiger Disposition zu verdanken ist, die Beiträge seiner Frau dem eigenen Werk zu subsumieren, sondern auch dem inhärenten Problem, bei künstlerischer Kooperation den entsprechenden Anteil beider Schreibpartner genau zu quantifizieren. Nichtsdestotrotz darf man annehmen, daß der Beitrag Inge Müllers zum Werk ihres Mannes unterschätzt wurde, wie Ines Geipels Edition ihrer Werke demonstriert (vgl. Inge Müller, *Irgendwo; noch einmal möchte ich sehen*, Berlin 1996).

³⁸ Bettina Gruber, *Frauenfiguren*, in: Lehmann, Primavesi (Hgg.), *Heiner Müller Handbuch*, S. 69–75, hier: S. 74. In ihrem Eintrag entkräftet Gruber mit überzeugenden Argumenten einige der von feministischer Seite erhobenen Vorwürfe gegen Müller.

101), der sich Müller gegen seinen Willen nach Kriegsende für kurze Zeit aufdrängt. *Er hat in meinen Träumen keinen Platz mehr, seit ich ihn getötet habe (dreimal)*. (ebd.).³⁹ Das wiederholte Betrachten der Leiche seiner Frau ist also ein Versuch der Bannung des Schreckens, der Konfrontation mit dem Trauma. Daß dieses dadurch nicht überwunden wurde, zeigt die Existenz des *Todesanzeige*-Textes; anders als beim kurzzeitigen Weggeführten kann das verstörende Gespenst der langjährigen Lebenspartnerin nicht durch literarische Aufzeichnung der Psyche kommensurabel gemacht werden. Die *Todesanzeige* ist insofern ein Hinweis auf das unheimliche Fortleben der Verstorbenen im Trauma,⁴⁰ als auch ein Avis des eigenen Todesverlangens. In diesem Sinne zumindest ist die Regressionsvision der abschließenden Traumsequenz deutbar, „vorgestellt als ödipale Rückkehr des Sprechenden/Träumenden in den von Widersprüchen freien Raum des weiblichen (mütterlichen) Schoßes“.⁴¹ Diese Vision einer Vereinigung mit dem Weiblichen kommt des weiteren einer Flucht aus dem Leben in einen primordialen Zustand gleich, das literarische Ich vollzieht also eine ähnliche Evasionsbewegung wie beim Suizid.

Wie Jean-Louis Besson mit Blick auf *Der Vater* und *Todesanzeige* sehr zu recht warnt, „können diese Ereignisse so leicht interpretiert werden – vor allem psychoanalytisch –, daß Müller verdächtigt werden kann, den Köder auszulegen, bloß um zu sehen, was die ‚Froschmänner‘ wohl damit anfangen“.⁴² Die exegetischen ‚Froschmänner‘, die sich bisher mit dem Text beschäftigt haben, sind in der Tat zu unterschiedlichen Ergebnissen gekommen. Eke etwa deutet den Text (geschlechter-)politisch:

„In der Abfolge dieser Textteile wird die unerhörte Begebenheit des (Frei-)Tods lesbar als Teilstück einer im Verhältnis der Geschlechter gespiegelten Gewaltgeschichte, welche die [...] Epochenäsur zwischen Kapitalismus und Sozialismus überdauert hat. [...] So wird die persönliche Katastrophe Inge Müllers (und diejenige Heiner Müllers) [...] verobjektiviert zum Material, wird der konkrete Tod zum bedeutenden Zeichen, das auf überdauernde Kontinuitäten im Sozialismus verweist.“⁴³

Raddatz ordnet die *Todesanzeige* in den Kontext der Dramatik ein und erkennt im Schicksal der Inge Müller eine Präkonfiguration späterer

³⁹ *Ich war erschrocken über das, was ich da schreibe, aber das gab mir nicht das Recht es nicht zu schreiben*. (Müller, *Krieg ohne Schlacht*, S. 211).

⁴⁰ Vgl. dazu auch das Gedicht *Gestern an einem sonnigen Nachmittag: Hatte ich zum erstenmal das Bedürfnis/ Meine Frau auszugraben aus ihrem Friedhof/ Und nachzusehen was noch daliegt/ Knochen die ich nie gesehen habe/ Ihren Schädel in der Hand zu halten/ Und mir vorzustellen was ihr Gesicht war* (W1 200).

⁴¹ Eke, *Heiner Müller*, S. 281.

⁴² Jean-Louis Besson, *Hellsicht und Undurchsichtigkeit im Werke Heiner Müllers*, in: Buck, Valentin (Hgg.), *Heiner Müller*, S. 117–30, hier: S. 118.

⁴³ Ebd.

weiblicher Figuren wie Ophelia und Elektra (*Hamletmaschine*), Merteuil (*Quartett*) oder Medea (*Medeamaterial*). Diese vollziehen die Bewegung nach, die in *Todesanzeige* vorgeprägt wird, nämlich von der autodestruktiven (Suizid) zur fremdgerichteten Gewalt (Ermordung von Hühnergesicht). Anders als im Fall von Inge Müller wenden die fiktiven weiblichen Dramenfiguren allesamt

„die Gewalt oder das Leiden, mit dem sie konfrontiert werden, nicht länger gegen sich, sondern als Aggression nach außen, gegen die Männergesellschaft. [...] Die weibliche Emanzipation koinzidiert mit einem Gewaltbegriff, der einer Kriegserklärung an das Patriarchat gleichkommt.“⁴⁴

Der Bruch mit der vom Patriarch verordneten Identität macht die revolutionäre Frau zur politischen Avantgarde und Trägerin des utopischen Moments.

Konservative Gegner Heiner Müllers haben die autobiographischen Texte mit Vorliebe als Ansatzpunkt für persönliche Attacken benutzt. Ein bezeichnendes Beispiel dafür liefert Hans Dieter Zimmermanns verleumderische Polemik *Heiner Müller: der preisgekrönte Terrorist*. Zur *Todesanzeige* schreibt er:

„Es ist schon erstaunlich, daß dieser Text über den Tod seiner Frau in der zweiten Hälfte durchweg von aggressiven Mordphantasien handelt. Ist Müller gänzlich unfähig, das Leben und den Tod eines anderen mitzufühlen und mitzuleiden? Wehrt er sich gegen die ‚Schwäche‘ der Empfindung durch Aggressivität? Ist er Sadist?“⁴⁵

Die perfiden Invektiven fallen durch die Ignoranz Zimmermanns, dem etwa der Unterschied zwischen literarischem ‚Ich‘ und realer Person des Autors unbekannt zu sein scheint, nur negativ auf ihren Urheber zurück. Das gilt auch für den erhobenen Vorwurf von Gefühllosigkeit und mangelndem moralischen Bewußtsein; dergleichen manifestiert sich vielmehr in der Instrumentalisierung des Todes von Inge Müller zu einem politisch motivierten Angriff gegen ihren Mann. Müller erleichterte freilich ein

⁴⁴ Raddatz, *Dämonen unterm Roten Stern*, S. 22. In dieses Verständnis revolutionärer Frauengestalten gehört insofern auch die von Raddatz nicht erwähnte Ulrike Meinhof, die bei Müller in den unterschiedlichsten Zusammenhängen als reale Vertreterin einer solchen Haltung auftaucht.

⁴⁵ Hans Dieter Zimmermann, *Der Wahnsinn des Jahrhunderts. Die Verantwortung der Schriftsteller in der Politik*, Stuttgart 1997, S. 86–96, hier S. 91. Zwei Textproben: *Mausier* sei „das einzigartige Dokument eines deutschen Dichters, der nach den Verbrechen Hitlers und Stalins den Massenmord als Mittel der Politik feiert und dies nicht nur als ästhetische Spielerei, was schon ekelhaft genug wäre, sondern im blutigen Ernst, wie er uns [...] zu verstehen gibt!“ (S. 90) und „Was der kleine Müller hier [*Germania, Tod in Berlin*] mit dem großen Ghandi macht, ist schäbig, genauso wie das was er aus der großen Rosa Luxemburg macht. [...] Die SED und ihr Dichter haben kein Recht, Rosa Luxemburg für sich in Anspruch zu nehmen.“ (S. 94).

solches Vorgehen, indem er sich zwar mit dem Text exponierte, sich zu seiner Ehe und den tiefliegenden Gründen für die suizidale Disposition seiner Frau öffentlich nicht oder nur ansatzweise äußerte.⁴⁶

Nähere Auskünfte über die psychologischen und lebensgeschichtlichen Hintergründe des Selbstmords ermöglichte erst die 2002 erschienene Inge-Müller-Biographie von Ines Geipel: Gegen Ende April 1945, als die Schlacht um Berlin auf Hochtouren tobt, wird die zwanzigjährige Luftwaffenhelferin Ingeborg Meyer mehrere Tage allein im Keller eines Hauses in der Schwedter Straße verschüttet. Erst nach mehreren Tagen voller Todesfurcht wird sie aus ihrer Isolation gerettet. Bald darauf muß sie ihre toten Eltern aus den Trümmern bergen und eigenhändig mit einem Leiterwagen zur Bestattung bringen. Diese traumatischen Kriegserlebnisse überschatteten ihr weiteres Leben und Schreiben, die Angstzustände kehren in unberechenbarer Frequenz zurück. Wolfgang Emmerich hat die biographisch bedingte literarische Außenseiterrolle der Autorin in der DDR-Literatur hervorgehoben:

„Ohne jede didaktische Absicht, ungeschützt, mit dem ‚Kunstmittel des permanenten Stilbruchs‘ (A. Endler), hat Inge Müller von der Wirklichkeit der nazistischen Kriegsvergangenheit und ihren verheerenden Folgen bis in die DDR-Gegenwart hinein geschrieben, als dies – lange vor Fühmanns, H. Müllers, C. Wolfs späteren Selbstanalysen – keiner sonst tat, ja: vielleicht keiner sonst für möglich hielt.“⁴⁷

Die Kernerfahrung einer posttraumatischen Belastungsstörung, so Geipel, „besteht im sich Aufgeben, im Akzeptieren der Unausweichlichkeit, ausgelöscht zu werden“.⁴⁸ Inge Müllers wiederholte Selbstmordversuche können verstanden werden als verzweifelte Anläufe, das Urteil des Schicksals schließlich durch die eigene Hand zu vollstrecken. *Todesanzeige* anonciert insofern nicht nur das private Unglück des Ehepaars Müller, sondern zugleich das Skandalon der im individuellen Leid gespiegelten kontingenten Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts. Aufgrund der in den Texten über Vater und Ehefrau angelegten Verschiebung des Persönlichen ins Soziale muß daher ihr primär autobiographischer Charakter⁴⁹ in Frage gestellt werden, in beiden Fällen handelt es sich viel eher um poetologische Schlüsseltexte.

⁴⁶ Vgl. Müller, *Krieg ohne Schlacht*, S. 209ff.

⁴⁷ Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Berlin 1996, S. 236.

⁴⁸ Ines Geipel, *Dann fiel auf einmal der Himmel um. Inge Müller. Eine Biographie*, Berlin 2002, S. 195.

⁴⁹ Seine Autobiographie lieferte Müller ja erst 1992 in Form der edierten Interviewprotokolle *Krieg ohne Schlacht* und selbst diese gaben berechtigten Anlaß zu kritischen Vorbehalten. Vgl. Jost Hermand, *Diskursive Widersprüche. Fragen an Heiner Müllers Autobiographie*, in: *Mit den Toten reden. Fragen an Heiner Müller*, hg. von dems., Helen Fehervary, Köln 1999, S. 94–112.

Eine entscheidende Differenz zwischen beiden Prosastücken hingegen ist in der Wandlung von Müllers Sprache zu beobachten. Während *Der Vater* noch in überschaubare Absätze gegliedert ist, dessen Sätze den Regeln der Grammatik und Interpunktion genügen, gewinnt der Prosaduktus in *Todesanzeige* eine poetische Autonomie gegenüber der Normalsprache. Diese Veränderung des Sprachgebrauchs wird bereits deutlich durch die absatzlose Gestalt des Textes, der optisch den Eindruck eines Blocks vermittelt.⁵⁰ Müller entwickelt angesichts der direkten Konfrontation mit der privaten Katastrophe ein neues Verständnis von Prosa. Das nahtlose Ineinanderübergehen von unterschiedlichen Schreibweisen (Bericht, Phantasie, Traumtext), die gleichsam übereinanderschichtende Beiordnung von Worten – *meine Gefühle (Schmerz Trauer Gier)*; die *vielleicht bewußtlose vielleicht tote Frau* – und die optisch wie Fremdkörper im Textgefüge wirkenden Passagen in Majuskeln, kurz: die Zerfaserung der Sprachnormen, dokumentieren die psychische Krisensituation des Schreibenden, der in der Auseinandersetzung mit dem Erlebten eine neue Prosaform zu entwickeln beginnt.

Erzählerische Intermedien – *Der Mann im Fahrstuhl*

Die enge Verknüpfung von Prosa und Drama wird am augenfälligsten in den erzählerischen Texten, die Müller als ‚Zwischenspiele‘ in seine Theaterstücke einfügt, aber auch zur autonomen Publikation freigab.⁵¹ Exemplarisch dafür steht *Der Mann im Fahrstuhl*. Als anachronistischer Handlungseinschub ein Teil des Theaterstückes *Der Auftrag*, bildet der auch selbständig veröffentlichte Text darüber hinaus die Grundlage eines zweisprachigen (deutsch/englischen) Hörstückes des Avantgardemusikers Heiner Goebbels, das unter Mitwirkung des Autors als Sprecher entstand.⁵² Der sechsseitige absatzlose Text ist in zwei Teile gegliedert; zunächst geschildert wird eine alptraumhafte Fahrt des Ich-Erzählers in einem Aufzug, aus dem er im zweiten Teil schließlich unvermittelt auf eine Dorfstraße in Peru hinaustritt, um einem ungewissen, unheilsschwangeren Ende entgegenzugehen. Die Fahrstuhl-Passage nimmt eine

⁵⁰ Es liegt nahe, hier tentativ zu verweisen auf den psychologischen Gestus des ‚Abblockens‘ traumatischer Erfahrung, das spätere Gedicht *Mommsens Block* oder die identische Textgestalt in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*.

⁵¹ Vgl. unter anderem die *Erzählung des Arbeiters Franz K.* (W2 75), *Nachtstück* (W2 89f.), *Die Befreiung des Prometheus* (W2 91–93) oder *Herakles 2 oder die Hydra* (W2 94–98).

⁵² Heiner Goebbels, Heiner Müller, *Der Mann im Fahrstuhl/ The Man in the Elevator*, ECM Records, München 1988. Den 9. November 1989 erlebte Müller auf dem Weg nach New York, wo er bei der Bühnenaufführung des Hörstückes auftrat (vgl. Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer* 3, Frankfurt 1994, S. 37).

Erfahrung Müllers bei einem Bittgang zu Erich Honecker auf, nämlich die Paternoster-Fahrt im Gebäude des ZK. *In jeder Etage saß dem Paternoster gegenüber ein Soldat mit Maschinenpistole. Das Gebäude des Zentralkomitees war ein Hochsicherheitstrakt für die Gefangenen der Macht.*⁵³ Im Text imaginiert der Erzähler den mysteriösen Chef, *den ich im Gedanken Nummer eins nenne* (passim), residierend in einer schalldichten Amtsstube, denn *was im Büro des Chefs geschieht geht die Bevölkerung nichts an, die Macht ist einsam.* (W2 107). Der Peru-Abschnitt ist laut Müller *ein Traumprotokoll, der Traum das Produkt eines Nachtgangs von einem abgelegenen Dorf zur Hauptverkehrsstraße nach Mexico City. [...] Ein Angst-Gang durch die Dritte Welt.*⁵⁴

Der kafkaeske Prosaomonolog hat innerhalb des Kontextes von *Der Auftrag* die Funktion, das um 1800 spielende Stück der Gegenwart gegenüber zu öffnen: Elemente wie Fahrstuhl, Armbanduhr oder Werbeplakatwände verweisen unübersehbar auf das 20. Jahrhundert. Was die eigentliche Dramenhandlung um die drei Revolutionäre Debuissou, Sasportas und Galloudec mit dem Erzähler des Prosastücks verbindet, ist das Scheitern ihres (titelgebenden) ‚Auftrags‘ – die drei Abgesandten der Französischen Revolution erleben auf Jamaika, wie sie von der Geschichte überholt und zudem von Debuissou verraten werden. Dem Erzähler des Prosatexts hingegen gelingt es nicht einmal, den Inhalt seiner Mission in Erfahrung zu bringen: *(Es muß ein wichtiger Auftrag sein, warum sonst läßt [der Chef] ihn nicht durch einen Untergebenen erteilen.)* (W2 105). Das Mißlingen hat laut Spekulation des Erzählers für ihn und den ‚Chef‘ fatale Folgen: *Ich stelle mir die Verzweiflung von Nummer Eins vor. Seinen Selbstmord. Sein Kopf, dessen Porträt alle Amtsstuben ziert, auf dem Schreibtisch. Blut aus einem schwarzrandigen Loch.* (W2 107); den Erzähler hingegen erwartet das Schicksal in Form der bevorstehenden Konfrontation mit dem doppelgängerischen Antipoden: *Einer von uns wird überleben.* (W2 110).

Eine weitere, das Theaterstück durchziehende und beide Textelemente verbindende Kategorie ist die der Unbeherrschbarkeit der Zeit, wie sie der Mann im Fahrstuhl angesichts der sich mit rasender Geschwindigkeit drehenden Uhr erkennt.⁵⁵ *Die Zeit ist aus den Fugen*, begreift er – ein oft mit radikalen politischen Änderungen verbundener Topos. *Warum habe ich in der Schule nicht aufgepaßt. Oder die falschen Bücher gelesen: Poe-*

⁵³ Müller, *Krieg ohne Schlacht*, S. 298. Der ‚Bittgang‘ bezog sich wohl auf die Heirats-erlaubnis für Ginka Tscholakowa, vgl. ebd. S. 232 ff.

⁵⁴ Ebd., und S. 297. Müller hielt sich 1977 in den USA auf, unternahm dabei einen Ausflug nach Mexiko.

⁵⁵ In Interviews hat Müller die DDR und den sogenannten *realen Sozialismus-Stalinismus* (ebd., S. 294) wiederholt als einen Versuch zur Verlangsamung der Zeit charakterisiert (vgl. etwa Heiner Müller, *Jenseits der Nation*, Berlin 1991, S. 35–60).

sie statt Physik. (W2 106). Auch die dramatische Struktur des *Auftrags* bricht mit dem Prinzip der Chronologie: Am Anfang steht der ‚unzustellbare‘ Brief Galloudecs an Antoine; der gescheiterte Auftrag wird im Stück rekapituliert zum Zeitpunkt einer verratenen Revolution, von Müller wiederum geschrieben aus der Perspektive der verfehlten deutschen und russischen Revolutionen. Letztere betrachtet Müller als gescheitert durch die Verbrechen Stalins – dem, einem Wort Brechts zufolge, ‚wohlverdienten Mörder des Volkes‘ – der sich in Anna Seghers literarischer Vorlage wie bei Müller hinter der Figur des Bonaparte verbirgt.

Der Prosamonolog wird so Teil einer komplex oszillierenden Versuchsordnung, die unterschiedliche Zeitebenen gegeneinander spiegelt und zugleich miteinander parallelisiert, etwa die geographische Distanzpaarung Frankreich / Jamaika und (Ost-) Deutschland / Peru. Drama und Prosa inszenieren miteinander ein Spiel der Wiederholung in der Differenz, faßbar in der Figur des Antipoden, *DER ANDERE*, [...] *der Doppelgänger mit meinem Gesicht aus Schnee* (W2 110). Die Fremde Perus wird zum Ort der Begegnung mit dem tödlichen, weil verdrängten Eignen, das als Gegenspieler der Normalität auftritt. Die *an einer Kreuzung aus Dampfmaschine und Lokomotive* (W2 109) herumbastelnden peruanischen Kinder des Prosatexts sind wiederzuerkennen als die unterdrückten *Neger aller Rassen*, in deren Namen Sasportas den leidenschaftlichen Schlußmonolog des Dramas spricht: *Ich, das ist Afrika, Ich, das ist Asien. Die beiden Amerika bin ich*. (WSt 3, 40). Bezeichnenderweise genau dort, in Südamerika, erkennt der westliche Erzähler: *meine Sache ist eine verlorene Sache*. Dieser resignierenden Einsicht in das Scheitern aller (historischen/politischen) Aufträge kontrastiert die nur auf den ersten Blick sinnlose Tätigkeit der Kinder, denn ihre Bastelarbeit⁵⁶ ist getrieben vom optimistischen Hinarbeiten auf die Utopie: *Arbeit ist Hoffnung* (W2 108), weiß der Erzähler.

Läßt sich die Dampfmaschine als treibender Motor der Industrialisierung sehen, so spielt die Lokomotive auf Walter Benjamins bekannte Replik zu Marx an: „Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotive der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse“.⁵⁷ Benjamin verstand die Revolution folglich nicht teleologisch als Endpunkt der Geschichtsentwicklung, sondern (wie Müller) als wiederholt gescheiterten Versuch von deren Unterbre-

⁵⁶ Das unfachmännische Basteln ist hier auch zu verstehen als Kontrast zum westlichen Ingenieurwesen.

⁵⁷ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I/1-3, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt 1974, hier Bd. I/3, S. 1232.

chung – ihr Sinnbild wäre nicht die sich rasend schnell drehende, sondern die stehengebliebene Uhr. Das „Kontinuum der Geschichte aufzusprengen“⁵⁸ ist der revolutionäre Auftrag, den die Figuren des Stückes nicht zu erfüllen vermögen. Francine Maier-Schaeffer hat Müllers Nähe zur Geschichtsphilosophie Benjamins detailliert diskutiert und verweist auf den Topos des Scheiterns revolutionärer Versuche und die Rolle der Toten:

„Nach dem Vorbild des ‚Engels der Geschichte‘ will der neue Revolutionär ‚die Toten wecken‘. Eine Forderung der XII. These besagt, daß die Revolution nicht mehr im Namen des ‚Ideals der befreiten Enkel‘ gemacht werden soll, sondern im Gegenteil im Namen der ‚geknechteten Vorfahren‘. Das Scheitern der Revolutionen wird zum Ferment der Revolution.“⁵⁹

Zu diesen ‚geknechteten Vorfahren‘ gehören aber nicht nur die anonymen Genossen im endlosen Kampf der Unterdrückten gegen die Unterdrücker, ihnen müssen auch die verstorbenen Personen des unmittelbaren Lebenszusammenhangs subsumiert werden, die Müller vermittels des Worts gleichsam zu exhumieren versucht. Ein nach 1977 geschriebener, aber erst posthum veröffentlichter Prosatext ohne Titel spricht das Manifest dieser Resurrektionsvision:

Unsre letzte Arbeit war die Befreiung der Toten. Hinter uns das Geschrei der Jahrtausende TOT IST TOT aber wir hatten uns losgerissen mit dem Geräusch von aufplitzendem Fleisch unsrer vernarbten Wundmale von dem Kreuz aus Glanz und Unflat Himmel und Erde Raum und Zeit, an dem die (Hände der) Generationen uns befestigt hatten schmutzige Hände blutig mit eigenem oder fremden Blut gebrochene Hände abgehauene Hände Hände von Arbeit krumm (unsre Hände) schrieben neu mit unserm Blut die Gesetze der Erde. (W2 169).

Prosa als Umschrift des Fremden – *Bildbeschreibung*

Der wohl bedeutendste Prosatext Müllers ist die *Bildbeschreibung*. Repräsentiert *Der Mann im Fahrstuhl* den erzählerischen Teil eines Dramentexts, der nachträglich autonom veröffentlicht und dramatisiert wurde, so ist die *Bildbeschreibung* ein eigenständig publizierter Prosatext, der wiederholt als Theaterstück aufgeführt wurde.⁶⁰ In der *Bildbeschreibung*

⁵⁸ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, S. 701.

⁵⁹ Francine Maier-Schaeffer, *Utopie und Fragment. Heiner Müller und Walter Benjamin*, in: Buck, Valentin (Hgg.), *Heiner Müller*, S. 25.

⁶⁰ Der Text entstand 1984 als Auftragsarbeit des ‚Steirischen Herbst‘ in Mietenkam (Chiemgau) und wird am 6. Oktober 1985 in Graz uraufgeführt. Er diente kurz darauf als Vorspiel zu Robert Wilsons *Alcestis*-Aufführung am American Repertory Theater. Vgl. auch Hauschild, *Heiner Müller*, S. 407.

wird die in Stücken wie *Der Auftrag* oder *Hamletmaschine* beobachtbare Verknappung des dramatischen Elements durch die Inkorporierung von Prosapassagen gleichsam auf die Spitze getrieben: *Bildbeschreibung* ist reine Prosa, kann allerdings zugleich – wie ein Umkippbild – als konzentriert-komprimierte Dramatik betrachtet werden.⁶¹ Mit der fast gleichzeitigen Veröffentlichung in *Sinn und Form* und *Theater heute* im Jahr 1985 markiert der Text den Startpunkt einer Reihe von Prosastücken, die nicht mehr auf einen dramatischen Zusammenhang bezogen sind, sondern umschriftartige Reaktionen auf literarische oder visuelle ‚Vorbilder‘ anderer Künstler darstellen.⁶² In dialektischer Weise erreicht Müllers Prosa durch diese Auseinandersetzung mit fremden Material nicht nur eine qualitative Steigerung in ästhetischer Hinsicht aufgrund der zunehmenden Komplexität der Texte, die Prosa gewinnt dadurch ab Mitte der achtziger Jahre einen eigenständigen Rang innerhalb des Werks, der ihre bisherige vermittelnde Funktion zwischen Lyrik und Drama in den Hintergrund treten läßt.

Müllers *Bildbeschreibung* beruht auf einer 1984 angefertigten Zeichnung der bulgarischen Bühnenbildnerin Emilia Kolewa.⁶³ Bis zum Ende der ersten Seite genügt Müllers Text den Normen des piktographischen Genres, allerdings bildet der monologisierende Erzähler keine vollständigen Sätze und verzichtet auf ein ‚Ich‘, das die subjektive Interpretationsdimension jeder Bildbeschreibung verdeutlichen würde. Dadurch gewinnt der Text – anders als der erzählerische Monolog *Mann im Fahrstuhl* – den Charakter eines assoziativen Bewußtseinsprotokolls. Grammatikalisch betrachtet ist die *Bildbeschreibung* ein einziger, sich über siebeneinhalb Seiten erstreckender Mammutatz, der nicht nur das Drama in eine extreme konzeptionelle Form, sondern auch die Prosa in eine extreme syntaktische Ausprägung drängt.

⁶¹ Imre Kurdi plädiert überzeugend dafür, die Problematik der Gattungszuordnung als Folge der eindeutigen Bedeutungsverweigerung des Texts zu verstehen, vgl. Imre Kurdi: „Ein Gummitier [...], daß sich von seiner Leine losgerissen hat“. *Versuche, Heiner Müllers Bildbeschreibung zum Sprechen zu bringen*, in: Wallace, Tate (Hgg.), *Heiner Müller*, S. 57–68.

⁶² Gemeint sind *MAeLSTROMSÜDPOL* (W2 120f) als Bearbeitung von Edgar Allan Poes *Narrative of A. Gordon Pym* (vgl. Genia Schulz, *Kein altes Blatt. Müllers Graben*, in: Buck, Valentin (Hgg.), *Heiner Müller*, S. 9–19) und die Kafka-Paraphrase *In der Strafkolonie* (W2 132–35), sowie *Bildbeschreibung* und die titellose Prosa [*Die Hyäne...*] (W2 122) als Reaktion auf eine Zeichnung von Gilles Aillaud aus dessen *Encyclopédie de tous les animaux y compris les minéraux*.

⁶³ Vgl. Hauschild, *Heiner Müller*, S. 404ff. Die mit Tusche ausgeführte Nachzeichnung einer Traumvision ist abgedruckt in Lehmann, Primavesi (Hgg.), *Heiner Müller Handbuch*, S. 121.

Dramatik gerät in den Textfluß erstmals, als der Erzähler sich nach der Beschreibung der unbelebten Natur am Ende der ersten Seite den menschlichen Figuren des Bildes zuwendet. In den Blick kommt dabei eine Frauenfigur, die als Opfer von Gewalt beschrieben wird, gefolgt von der Beschreibung der Männerfigur, die als Ausübender von Gewalt erscheint. Als sich die Aufmerksamkeit des Beschreibers auf einen beschädigten Stuhl richtet, der *weggeworfenen rechts hinter dem Baum [liegt], die Lehne abgebrochen*, löst dieses nebensächliche Detail eine Reihe von Spekulationen aus: *welche Last hat den Stuhl zerbrochen, ein Mord vielleicht, oder ein wilder Geschlechtsakt, oder beides in einem* (W2 115). Dies ist der Umschlagspunkt, an dem sich der Text von seiner Beziehung zum zweidimensionalen Bild löst und in einen Prozeß eintritt, in dem er in der Phantasie des beschreibenden Betrachters imaginierte Handlungen erzeugt. In einem quasi-magischen Akt der Belebung gerät das Bild in Bewegung, das Kunstwerk wird lebendig und bringt – wie noch zu sehen – Totgeglaubtes ans Licht. Möglich wird dies durch eine extrem poetisierte Sprache, die gleichsam selber aktiv wird, in Bewegung gerät, sich in einem automatischen Prozeß autonom fortzeugt, um die dem Bild potentiell eingeschriebenen Handlungspotentiale freizulegen.

Diese vom Bildinterpreten imaginierten Handlungen werden übereinandergeschichtet, gleich einer Übermalung – eine Lesart, die Müller selber im Nachsatz nahelegt, wodurch ein in der modernen Bildenden Kunst (etwa von Arnulf Rainer) praktiziertes Verfahren der Bilderzeugung in den Bereich der Literatur übertragen wird.⁶⁴ Dabei wird aber auch impliziert, daß die Sprache – analog zur Bildvorlage – Materialcharakter erlangt. Der – optisch betrachtet – monolithische Textblock *Bildbeschreibung* besteht in ästhetischer Hinsicht aus mehreren übereinander angeordnet zu denkenden Handlungsfragmenten, die nicht nur der vergleichsweise simplen Erkenntnis Rechnung tragen, daß alle Phänomene und Probleme in Realität komplexer geschichtet sind als ein schneller Blick auf deren oberflächliche Erscheinung vermuten läßt, sondern zugleich versuchen, mit einer grundlegenden Limitation von Literatur zu brechen: ihrer Linearität. Im Gegensatz zu Malerei oder Musik, bei denen mehrfache Schichtungen von Farbe oder Akkorden problemlos möglich sind, ist die Prosa – analog zur Historie – eine linear erzählte *Geschichte*. Diesen

⁶⁴ „Berücksichtigt man die intermedialen und intertextuellen Bezüge zu Michel Foucaults Beschreibung von Diego Vélasquez' *Die Hoffräulein* in *Die Ordnung der Dinge*, zu Samuel Becketts späten sprachlosen, Körper destruierenden postdramatischen Theatertexten, sowie vor allem zu Wilsons Bilder-Theater, dann wird die Komplexität und Potenzierung von Müllers Katastrophen-Bild sichtbar.“ (Florian Vaßen, *Bildbeschreibung*, in: Lehmann, Primavesi [Hgg.], *Heiner Müller Handbuch*, S. 197–200, hier: S. 198).

Umstand aufzubrechen, in formaler wie inhaltlicher Hinsicht, gilt Müllers Bemühen in seinem Text.

Von zentraler Bedeutung für die Interpretation der *Bildbeschreibung* ist der Status der Müller vorgelegenen Zeichnung als Visualisierung eines Traumbilds. Die *Bildbeschreibung* unternimmt jedoch keine Psychoanalyse der Zeichnerin anhand ihres Bildes, vielmehr wird dieses zum Projektionsraum des Beschreibenden. Müller *erträumt* sich darin sein *Geschichtsbild*. Die an Benjamin angelehnte Vorstellung von der Revolution als Unterbrechung des historischen Kontinuums wird nun explizit angesprochen: *gesucht: die Lücke im Ablauf, das andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER* (W2 118) – die diesen Worten nachfolgende Schlußpassage ist nichts anderes als die Freiphantasierung eines solchen Ereignisses, das im Kontext des Bilds die entscheidende Wende zu bringen vermöchte, das Aufbrechen des *gefrorene[n] Sturm* (W2 119), wie es am Ende heißt, zweifellos anspielend auf Benjamins Bestimmung des Fortschritts als vernichtendem Sturm aus dem Paradies. Der Erzähler interpretiert das beschriebene Bild also als ein Modell des Geschichtsprozesses im Sinne Benjamins und spricht einmal explizit von einer *Versuchsanordnung* (W2 118).

Entscheidend hierbei aber ist, daß das Kollektive des Historischen reduziert wird auf die individuelle Ebene von Mann und Frau (im Kontext von Natur/Umwelt). Müller gründet seine Geschichtsbetrachtung auf einem persönlich-privaten Erfahrungsfundus. Die *Wiedererweckung der Toten* meint hier, anders als bei Benjamin, keinen kollektiven, sondern einen individuellen Vorgang, entsprechend der semantischen Ambivalenz der Genetiv-Konstruktion:⁶⁵ *Wiedererweckt wird die Frau*⁶⁶ *noch beschwert vom Gewicht der Graberde, aus der sie sich herausgearbeitet hat, um den Mann zu besuchen* (W2 115). Es ist dies die Frauenfigur aus der *Todesanzeige*, welche hier sicher nicht einfach mit Inge Müller in eins gesetzt werden sollte, wenngleich sie doch unübersehbar auf sie hindeutet. Das eigene Trauma wird in das fremde Traumbild hineinprojiziert, Geschichte manifestiert sich in der ersehnten und zugleich furchteinflößenden ‚revenante‘, auf die man/Mann nur hilflos mit Gewalt zu reagieren vermag, etwa in Form eines in Brutalität endenden Geschlechtsakts oder mit Mord durch Erwürgen bzw. Halsdurchschneiden.⁶⁷ Außerdem ver-

⁶⁵ Vgl. dazu den mit einem ähnlichen Trick operierenden Roman von Patrick Roth, *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten. Seelenrede*, Frankfurt 1993.

⁶⁶ Auch hier wieder eine Doppelbedeutung: Ehegattin und weiblicher Mensch.

⁶⁷ Die Halswunde der Frau wird beschrieben als *Spur des linkshändigen Mörders* (W2 116); ein vielleicht verklausulierter Hinweis, denn Müller war als jugendlicher Linkshänder.

weist die weibliche Geistererscheinung deutlich auf jene Spukgestalt, von der im Anfangssatz des *Kommunistischen Manifests* die Rede ist, nämlich dem Erlösung verheißenden und doch zugleich furchteinflößenden „Gespenst des Kommunismus“.⁶⁸ Beide Aspekte, wie Müller wiederholt betonte, sind nicht voneinander zu trennen: *Die erste Gestalt der Hoffnung ist die Furcht, die erste Erscheinung des Neuen der Schrecken*.⁶⁹

Blut, als Sinnbild für Leben, aber auch für Gewalt/Krieg, avanciert in der *Bildbeschreibung* zum Treibmittel der Geschichte, *die Blutpumpe des täglichen Mords [...] versorgt den Planeten mit Treibstoff* (W2 118). Benjamins ‚Angelus novus‘ erweist sich als *der durstige Engel, der dem Vogel die Kehle aufbeißt und sein Blut aus dem offenen Hals in das Glas gießt, die Nahrung der Toten*. Die *Wanderungen der Toten im Erdinneren* wiederum sind *der heimliche Pulsschlag des Planeten*. In einer solch todesgesättigten Vorstellung der Welt als permanenter Todesfabrik muß sich konstruktive Arbeit als Signum der Utopie, wie noch bei den peruanischen Kindern, ins Gegenteil verkehren: *was kann seine Arbeit sein*, fragt der Erzähler mit Bezug auf die Männerfigur, *von dem vielleicht täglichen Mord an der vielleicht täglich auferstehenden Frau abgesehn* (W2 116).

Im Versuch, diese Wiederkehr zu unterbinden bricht erstmals im Text ein in Majuskeln sprechendes ‚Ich‘ hervor: *ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST TOT* (W2 118).⁷⁰ Im Kontext der *Bildbeschreibung* adressiert der Sprecher hier zugleich die verstorbene Frau und das zerstörerische Prinzip der Geschichte, der Imperativ richtet sich gegen die Präsenz des Untoten, gegen die Heimsuchung durch die Vergangenheit. Damit geht Müller einen entscheidenden Schritt weiter: Geschichte manifestiert sich nicht nur als Trauma im Le-

⁶⁸ Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 4, Berlin 1964, S. 461. Vgl. auch Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt 2004. Darin liest Derrida den Anfangssatz des *Manifests* in Verbindung mit der Stelle in Shakespeares *Hamlet* (Akt 1, Szene V), in welcher der Prinz dem Gespenst seines toten Vaters begegnet. Abgesehen von den Parallelen zwischen den Texten Müllers und Shakespeares (wiedergängerisches Familienmitglied, Hamlets Feststellung *The time is out of joint*, Status als ‚Geschichtsdrama‘), schlägt Derridas Lektüre des *Hamlet* eine Brücke zwischen dem gespenstischen Herumgeistern der Frauenfiguren in *Bildbeschreibung* und in der *Hamletmaschine*, deren Ophelia eine Überlagerung von Shakespearefigur, Elektra, Inge Müller und Ulrike Meinhof darstellt.

⁶⁹ Heiner Müller, *Material*, Leipzig 1989, S. 24.

⁷⁰ *Mit den drei Händen Erde, die ich auf den Sarg warf, nach dem barbarischen Brauch, der dazu dienen soll die Toten niederzuhalten und den Skandal der Auferstehung abzuwenden, der das Ende unsrer Welt bedeuten würde* (W2 177), schreibt Müller in einem unveröffentlichten Fragment, einer Art Fortsetzung von *Der Vater* zu dessen Beerdigung.

ben der Individuen, Geschichte s e l b s t basiert auf traumatischen Strukturen und ist ein kollektiver psychopathologischer Vorgang. Die Geschichte muß permanent Tote produzieren, um dergestalt traumatische Deformationen in den Menschen zu erzeugen – jene *Explosion[en] einer Erinnerung* (W2 119), welche die zerstörerische Maschine der Historie (kapitalistische Ausbeutung, ethnischer Haß, chauvinistischer Nationalismus, religiöser Fundamentalismus, etc.) am laufen halten. Folglich kann die g a n z e Wahrheit der Geschichte auch nicht in den Büchern der Geschichtsschreiber oder Geschichtsphilosophen – von Herodot bis Marx – gefunden werden, sondern allein im Traum/a.

Nächtliches Vermächtnis: *Traumtext Oktober 1995*

Als der Fall der Mauer Müller um die Lebenssituation und den ‚Materialfundus‘ bringt, aus denen seine Literatur in kritischer Auseinandersetzung entstand, stürzt ihn dies in eine kreative Krise, auf die er primär durch Transformation in eine „Medienmaschine“⁷¹ reagiert. Müller wird regelmäßig von Alexander Kluge für dessen Kulturfenster im Privatfernsehen interviewt,⁷² tritt aber auch bei Alfred Biolek auf und läßt sich von der *BILD*-Zeitung in der Reihe „BILD bei deutschen Dichtern“ porträtieren.⁷³ Ab einem gewissen Punkt ist nicht mehr auszumachen, ob seine Schreibblockade ihn in die Talkshows treibt, wo er durch provokante⁷⁴ (doch zugleich tolerierte) ‚asides‘ reüssiert, oder ob die Bedienung der Massenmedien ihm die Zeit und Ruhe zum Schreiben stiehlt. Lyrik und Prosa werden zu literarischen Ausweichfeldern, ähnlich wie in der Frühphase vor dem Debüt als Dramatiker, es entstehen in den letzten Lebensjahren jedoch nur wenige und zumeist kurze Texte. Als Ausnahme davon in der Lyrik hervorzuheben ist das bemerkenswerte Langgedicht *Mommsens Block*, in dem Müller seine Schreibhemmung thematisiert.⁷⁵

In der Prosa wird ab 1989 die Beschäftigung mit Traumtexten dominant. Damit kommt ein Prozeß zum Abschluß, der mit der Traumsequenz gegen

⁷¹ Vgl. dazu, ausführlich und kritisch, Töteberg, *Medienmaschine*.

⁷² Vgl. Klaus Theweleit, *Artisten im Fernsehstudio, unbekümmert*, in: *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien*, hg. von Christian Schulte, Osnabrück 2000, S. 283–93.

⁷³ Vgl. *BILD* vom 29. September 1993.

⁷⁴ Bemerkenswert ist auch die in diesem Zeitraum erfolgende Zuwendung zu kulturkonservativen Denkmustern und Positionen (Jünger et al.), insbesondere im Zusammenhang der Autobiographie (vgl. Müller, *Krieg ohne Schlacht*, S. 275–82).

⁷⁵ Vgl. Jutta Schlich, *A Propos Weltuntergang. Zu Heiner Müller u. a.*, Heidelberg 1996 und Horst Domdey, *Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers*, Köln 1998, S. 265–86.

Ende der *Todesanzeige* beginnt und über die Bearbeitung fremden Traummaterials in der *Bildbeschreibung* zur kreativen Auseinandersetzung mit eigenen Traumbildern führt, was bereits durch die Titel der Prosastücke explizit gemacht wird. *Traumtext. Die Nacht der Regisseure* repräsentiert die erste *bona fide* Traumbeschreibung Müllers, während *Traumhöhle in Berlin Parisbar Eine Ortsbeschreibung* lediglich eine Eloge auf die apostrophierte Gaststätte darstellt. *Traumtext Oktober 1995* ist der letzte Text Müllers, gewissermaßen sein literarisches Vermächtnis. Klaus Theweleit hat in seiner Interpretation überzeugend den Nachweis geführt, daß es sich dabei um ein literarisches (kein psychoanalytisches) Gebilde handelt; entsprechend dem Titel *Traumtext* steht das von Müller geträumte Bildmaterial (*Traum...*) gleichberechtigt neben der bewußt komponierten literarischen Umformung (...*text*). Letztlich, so Theweleit, gehört *Traumtext Oktober 1995* am ehesten einer „Gattung [an], die es in Deutschland nie zu einer Tradition gebracht hat, die Prosagedichte Baudelaires oder Mallarmés“.⁷⁶ Genauer über die verschiedenen Motive und Einflüsse – von der Christopherus-Legende, über die Brecht-Kontrafaktur bis zur Kafka-Hommage – ist in Theweleits detaillierter Analyse nachzulesen.

Interessant vor der Folie des bisher Besprochenen ist das zentrale Motiv des hilflosen Im-Kreis-Gehens, das der Text inszeniert. Eingezwängt zwischen einer *unübersteigbar hohen Wand* und dem schwarzen *Wasser, das keinen sichtbaren Grund zeigt* (W2 143) bleibt dem mit seiner Schutzbefohlenen beladenen Träumenden keine andere Möglichkeit, als mal in der einen, mal in der anderen Richtung im Kreis laufend erfolglos einen Ausweg zu suchen. Die einsperrende Wand legt es nahe, an die (Berliner) Mauer zu denken, im schwarzen Wasser erkennt Theweleit „selbstverständlich die schwarzen Gewässer des Landwehrkanals, [...] der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht als Wasserscheide, von der aus der Sozialismus sich hineinbewegt hat in das schwarze Loch des Stalinismus“.⁷⁷ Das gesamte ‚setting‘ des Traums stellt einen Kessel vor, macht er weiter aufmerksam, um die Beobachtung anzuschließen: „Die ganze DDR war ein ‚Kessel‘ im Müllerschen Denken, übriggeblieben aus dem Kesseldenken des 2. Weltkriegs.“⁷⁸

Ein relevanter, bei Theweleit jedoch fehlender Verweis zum Stichwort ‚Kessel‘ ist die Formel aus *Drei Punkte. Zu Philoktet: Jeder Vorgang zi-*

⁷⁶ Klaus Theweleit, *Heiner Müller. Traumtext*, Basel 1996, S. 11. Im Kapitel „Traum & Kunst“ stellt Theweleit dann anhand von Freuds Traumaufzeichnungen die berechnete Frage, ob man überhaupt zwischen ‚genuiner‘ und ‚bearbeiteter‘ Traumaufzeichnung unterscheiden kann und nicht vielmehr ‚Traum‘ von vornherein ‚Text‘ ist.

⁷⁷ Ebd., S. 15.

⁷⁸ Ebd., S. 16.

tiert andere, gleiche, ähnliche Vorgänge in der Geschichte [...] Der Kessel von Stalingrad zitiert Etzels Saal.⁷⁹ Der reduktionistische Schauplatz des Traums kann so durchaus als Symbol für die mythologischen Gemetzel und blutigen Materialschlachten in der deutschen Geschichte stehen in Form einer Benjaminschen „Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart“.⁸⁰ Der Träumende ist insofern in multipler Weise eingesperrt: in der DDR-Vergangenheit, in der deutschen (Katastrophen-)Geschichte, im ewigen Kreislauf des Immergleichen der Weltgeschichte; eingeengt aber auch von allen Zwängen, die einem denkenden, nach Autonomie strebenden Individuum nicht mehr Freiheit lassen als *den Steg, so schmal (W2 143) between the devil and the deep blue sea*.

Die Notwendigkeit eines Ausbruchs aus dem Kessel wird motiviert durch die Präsenz der Tochter, jesusgleich wie in der Christopherus-Legende auf den Schultern ihres Vaters ruhend. Nach Großvater, Vater und Ehefrau tritt erstmals ein Familienmitglied der nachfolgenden Generation in Müllers literarischem Familienalbum auf. Der Text ist insofern nicht nur Müllers literarisches Testament an die Nachwelt (wie von Theweleit ausführlich dargelegt), sondern zugleich ein rührendes Andenkensgeschenk für die Tochter, die ihren todkranken Vater nie bewußt hat kennenlernen können. Die Zweijährige ist von den Zwängen der Gesellschaft und den Schrecken der Geschichte (noch) nicht affiziert. Als Kind symbolisiert die Tochterfigur des Träumenden in naheliegender Weise Aspekte wie Hoffnung, Zukunft, Fortentwicklung, etc. Als weibliche Person steht sie aber durchaus auch in den literarischen Fußstapfen der rebellischen Frauenfiguren aus Müllers Werk, die Schluß machen wollen mit dem Patriarchat. *Traumtext Oktober 1995* ist – wie die *Bildbeschreibung* – auf privater Ebene lesbar als Ausdruck von Schuldgefühl gegenüber der weiblichen Figur im Text. Der einzige in Großbuchstaben gefaßte Satz ist die Warnung des Vaters am Ende des Texts: *BLEIB WEG VON MIR DER DIR NICHT HELFEN KANN*; ein Ausdruck von Schwäche, von bevorstehender Abwesenheit als sterbender Vater, *mein einziger Gedanke, während ihr fordernd vertrauender Blick mir hilflosem Schwimmer das Herz zerreißt. (W2 145)*.

In gewisser Weise schließt der letzte Text Müllers an seine früheste Erinnerung an: Nun ist er selber zu einem Vater geworden, der sein Kind durch Schwäche verrät. Der abwehrende Satz spiegelt aber auch jenen gleichfalls groß geschriebenen Imperativ aus der *Bildbeschreibung*, der die tote Frauenfigur ins Reich der Verstorbenen zu bannen versucht (vgl.

⁷⁹ Müller, *Material*, S. 61.

⁸⁰ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V/1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1989, S. 588.

W2 118). Im *Traumtext Oktober 1995* sind die Rollen zwischen den Geschlechtern allerdings verkehrt: die weibliche Figur gehört ins Reich des Lebens, die männliche ins Reich der Toten; insofern entwirft der Text die geglättete Vision einer Vorrangstellung des Weiblichen (Prinzips) gegenüber dem Maskulinen. Der Vater stirbt gar doppelt,⁸¹ zum einen konkret als ertrinkender Schwimmer und in der Projektionsfigur des von konvulsischen Zuckungen ergriffenen Mannes auf der Terrasse, *sein Körper nur noch eine Bodenwelle, von einem sanften Erdbeben bewegt, bis er zur Ruhe kommt im Einverständnis mit den Gesetzen der Gravitation, das wir gewohnt sind Tod zu nennen.* (W2 144). Theweleit bemerkt hierzu: „Dieser Satz, vor allen anderen des Traumtexts, ist kein geträumter Satz, er will Literatur sein, große Literatur, der bewegende Satz von der eigenen Sterbebewegung.“⁸² Damit ist der *Traumtext Oktober 1995* jenem Text über den Tod der geliebten Frau an die Seite zu stellen, der mit einer Traumtextpassage ausklingt. Wieder hat sich ein Kreis im Werk von Müller geschlossen.

Politisch betrachtet verkörpert sich in der Tochterfigur das utopische Moment, die Hoffnung auf das eigene Fortleben nach dem Tod im Anderen, und damit auf das Fortbestehen der *wahnwitzigen Hoffnung* (W2 143) auf einen Ausbruch aus dem Kessel: *Am Jüngsten Tage vielleicht, der bekanntlich, weil die längste Nacht ihm vorausgeht, der kürzeste sein wird, kein Entkommen, antwortet höhnisch mein Verstand.* (W2 144). Insofern ist der *Traumtext Oktober 1995*, der wohlweislich den Monat der russischen Revolution im Titel trägt, auch das politische Vermächtnis Müllers: Rational gesehen ist die Verwirklichung der gesellschaftlichen Utopie kaum mehr als ein schöner Traum, umgekehrt betrachtet verleiht aber gerade dies der Idee von einem politisch und sozial ganz Anderen, dem bei Müller die traditionelle Bezeichnung ‚Kommunismus‘ erhalten bleibt, eine entscheidende Resistenz. Es ist daher nur naheliegend, daß Heiner Müller ausgerechnet in einem Traumtext zum letzten Mal literarisch davon träumt.

⁸¹ Eine Vaterfigur ist doppelt maskulin determiniert: als Mann und Familienoberhaupt – entsprechend erfolgt die Verabschiedung durch den Tod in doppelter Form.

⁸² Theweleit, *Heiner Müller. Traumtext*, S. 30.