

Janine Ludwig

Macht und Ohnmacht des Schreibens

Späte Texte Heiner Müllers

Kulturverlag Kadmos Berlin

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2009,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin. Faksimile aus dem Heiner-Müller-Archiv. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des

Archivs der Akademie der Künste, Berlin

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Difo-Druck, Bamberg

Printed in Germany

ISBN (10-stellig) 3-86599-085-1

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-085-3

Inhalt

Einleitung	7
»Ein Text ist ein Text ist ein Text ist ein Text« oder »Ein Text ist ein Text« eines Autors	8
Vorgehensweise/These	13
Die Macht des Schreibens – eine Entwicklung	13
Die Macht des Schreibens für Utopie und Geschichte	17
I. Ausgangslage: Schreiben für den Sozialismus	17
II. Prozess der Desillusionierung: »Warten auf Geschichte«	23
III. Fazit: »Warten auf nichts«	32
Schreiben als Therapie	
I. Verarbeitung oder Verdrängung?	41
II. Der Vaterkomplex	45
1. <i>Der Vater</i> – Persistenz einer Obsession	45
2. Der Vater Heiner Müller	59
3. Einschub: Blick	64
4. Übevater, Gottvater, Vater Staat	67
5. Heiner Müller und sein Staat	74
III. Der Frauenkomplex	78
1. <i>Todesanzeige</i> – Der Tod Inge Müllers	78
2. Persistenz der Obsession	93
3. »Opfer, Rächerin, Verrat« – Frauengestalten im Werk Müllers	102

Schreiben als Maske	119
I. »Maske des Dramas«	119
II. »Die Masken sind verbraucht fin de partie«	123
Ohnmacht des Schreibens – Zweifel und Selbstkritik in den späten Texten	129
I. Ende des Glaubens an die Macht des Schreibens	129
II. Der Dichter im System	136
III. Kampf mit dem Tod	140
Schlussfolgerungen	147
I. »Das Schweigen das der Protagonist meiner Zukunft ist« – Müllers Schreibhemmung	147
II. »Meine Scham braucht mein Gedicht« – Wieso Gedichte?	151
Literaturverzeichnis	157

Einleitung

Bis zur sogenannten Wende hatte die Forschungsliteratur zu Heiner Müller gefestigte Interpretationen erarbeitet: Stichworte wie Deutschlandmüller, Geschichtsmüller, Produktionsstücke und Antikenphase, Frauenrevolte, Dritte-Welt-Revolution usw. waren etabliert, Bezüge zu Brecht, Benjamin, Artaud, den Poststrukturalisten u. a. aufgedeckt. Bekannte Kommentatoren wie Genia Schulz, Joachim Fiebach, Norbert Otto Eke u. v. a. m. hatten Müllers Werk abgesteckt und verortet. Es schien, als hätte man diesen schwierigen Autor ›in trockenen Tüchern‹.

Doch nach den Großereignissen seit 1989 und einer allseits diagnostizierten »Schreibblockade« erschien plötzlich ein anderer Müller, der nur noch ein Drama schrieb und hauptsächlich durch Interviews, Theater- und Opernregie, als Präsident der Akademie der Künste und nicht zuletzt als einer der Leiter des Berliner Ensembles auf sich aufmerksam machte. Neben so gegensätzlichen Ereignissen wie einer späten Vaterschaft und schwerem Krebsleiden erlebte Müller also nochmals eine fruchtbare Schaffensphase bis zu seinem Tod am 30. Dezember 1995, nur nicht auf seinem ›angestammten Gebiet‹, dem Stückeschreiben.

Nach der Veröffentlichung des Nachlasses, der eine Fülle von späten Gedichten und Prosatexten zu Tage förderte, verstärkte sich der Eindruck einer ›Wandlung‹ des Heiner Müller. Der Wechsel des literarischen Genres, verbunden mit einem völlig neuen Tonfall und überraschenden Inhalten, erlaubte und forderte eine Neubearbeitung und -sichtung seines Werkes. Im Rahmen dieses noch keineswegs abgeschlossenen Prozesses bewegt sich die vorliegende Arbeit.

»Ein Text ist ein Text ist ein Text ist ein Text« oder
 »Ein Text ist ein Text eines Autors«?

Diese Arbeit knüpft an den autobiographischen Ansatz von Frank-Michael Raddatz an, der in *Dämonen unterm Roten Stern* Müllers Schreiben als ein »Literaturkonzept der Obsession« beschreibt und sehr überzeugend verschiedene Themenstränge im Müller'schen Werk (Revolutionskomplex, Deutschlandkomplex, Emanzipation der Frau) aus persönlichen Traumata Müllers herleitet.¹ Er rekonstruiert Müllers Geschichtsmodell, nach welchem das Individuum Austragungsort historischer Konflikte ist, zerrissen zwischen kollidierenden Epochen und gegensätzlichen Kräften. Da nun objektive Geschichte und subjektives Erleben dergestalt koinzidierten, so führt er aus, habe das biographische Material auch einen objektiven Gehalt: Im subjektiven Trauma, das den Schreibimpuls auslöse, würden kollektive Traumata ganzer Generationen aufbewahrt; dieses Substrat destilliere Müller in der literarischen Umformung heraus. Und da die subjektiven Erfahrungen von Gewalt und Verrat solche historischen Dimensionen erschlossen, vermöchten sie konstitutiv für das gesamte Werk des Dichters zu sein und verdienten es daher, umfassend untersucht zu werden.

Natürlich nimmt ein solcher Ansatz die kopernikanische Wende vom Autor zum Text, die Müller ja selbst mitgemacht hatte, indem er zum Beispiel sein Foto in einem Stück zerreißen ließ, wieder zurück. Auf Anregung des französischen (Post-)Strukturalismus war in den 60er Jahren eine Emanzipation des Textes vom Autor unter völliger Ablehnung der Berücksichtigung von Autorintention und biographischen Entstehungszusammenhängen gefordert worden.² In einem Paradigmenwechsel wurde daraufhin die hergebrachte Produktionsästhetik durch eine Rezeptionsästhetik abgelöst.³ Dem entgegen sollen neben der schlichten Feststellung, dass auch dieses Dogma vom »Tod des

¹ Raddatz, Frank-M.: *Dämonen unterm Roten Stern*. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers. Stuttgart 1991, im Folgenden zitiert als: Raddatz.

² Gesonderte Erwähnung verdienen dabei wohl der Vortrag von Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1988, S. 7–31, und die kurze Schrift von Roland Barthes: *La mort de l'auteur*. Wiederabgedruckt in: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 2, 1966–1973, S. 491–495, Paris 1994.

³ So formuliert in: Schutte, Jürgen: *Einführung in die Literaturinterpretation*. 3. Aufl., Stuttgart, Weimar 1993.

Autors« mittlerweile im Sterben liegt und sich eine »Rückkehr des Autors« anbahnt⁴, sowie dass die in den 1970er Jahren entstehende feministische Literaturwissenschaft eine(n) AutorIn wieder braucht⁵, hier einige Argumente für einen produktionsästhetischen Ansatz ins Feld geführt werden.

Selbstverständlich kann ein solcher Ansatz heute nach all den Debatten um den Autor mitnichten eine simple Wiederaufnahme alter Kategorien wie Autorintentionalität bedeuten. Es wird also durchaus keine Rückkehr zum klassischen »Was will uns der Autor damit sagen?« angestrebt. Aber Autorintention ist ja nicht notwendigerweise als »Botschaft des Autors an die Leser« zu verstehen, sondern kann zunächst den Zweck oder Anlass des Verfassens eines Textes meinen – was nicht dasselbe ist. Ein anschauliches Beispiel ist der von Willie van Peer ins Feld geführte Fall des Lord Byron, der offensichtlich das Gedicht *Fare Thee Well* als Waffe im Scheidungskampf gegen seine Frau benutzte⁶: Byron ließ darin einen erniedrigten, liebenden Gatten seiner Frau generös alles Gute wünschen und kolportierte das Gedicht in Londoner Kreisen, um seinen Leumund zu verbessern. Dies funktionierte, bis das Ansinnen durchschaut und in einer Zeitung dargelegt wurde, woraufhin sich die Leser entschlossen, den Text konsequent ironisch und sein Subjekt (und damit auch den Autor) als heimtückischen Manipulator zu begreifen. Dies belegt einleuchtend, wie völlig unabhängig von rezeptionstheoreti-

⁴ Jannidis, Fotis u. a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999, im Folgenden: Jannidis.

⁵ Das Dilemma der feministischen Literaturwissenschaft in den 1970er Jahren bestand darin, dass bereits ihre Grundannahme, es gebe einen Unterschied zwischen »männlichem« und »weiblichem« Schreiben, den »toten Autor« wiederbeleben musste; allein die Anwendung der Kategorie Geschlecht auf die Autorfunktion macht diese wieder relevant. Erst recht in der amerikanischen Ausprägung der feministischen Literaturwissenschaft, die (konsequenterweise) »gender« meist im Triple mit »race« und »class« verwendet, wird eine genauere Berücksichtigung des historischen bzw. biographischen Autorhintergrundes unabdingbar. Der literarischen (und literaturhistorischen) Frauenforschung wird mithin die Existenzgrundlage entzogen, wenn man den Autor für irrelevant erklärt.

⁶ Peer, Willie van: Absicht und Abwehr. Intention und Interpretation. In: Jannidis, S. 107–122. Peer erwähnt auch den Fall von offenbar absichtlichen Fehlern bzw. Abweichungen in der Orthographie, die zwingend dem Autor – und damit einer gewissen Absicht desselben – zugeschrieben werden müssten, denn man könne schlecht behaupten, »der Text sei von der Orthographie abgewichen«.

schen Überlegungen – und ohne dem Text die Möglichkeit verschiedener Lesarten abzusprechen – die Frage nach der Schreibabsicht des Autors Sinn ergeben kann. Und es zeigt, wie damit weder die vom Autor gewünschte Lesart als einzig richtige autorisiert, noch der Autor wieder als Lehrmeister des Lesers inthronisiert wird; letzterer wird im Gegenteil zu einer eigenständigen Interpretation in Stand gesetzt.

Die Schreibabsicht ist also keineswegs mit der sogenannten »Hauptaussage« gleichzusetzen, vielmehr sollte man unterscheiden zwischen der Absicht des Verfassers und seiner Taktik, die natürlich in einer klaren »Textbotschaft« bestehen kann, aber nicht muss. Man stelle sich einen agitatorischen Text vor, der eine (dem Autor antagonistische) Position als menschenfeindlich brandmarkt, um damit seine eigene, im Text ungenannte, zu stärken oder um irgendwelchen Gremien zu gefallen. Oder aber einen Text, mit dem der Autor verwirren und provozieren will, indem er ihn völlig unverständlich oder missverständlich formuliert. Hinzu kommt noch der von Müller oft beschriebene Fall, dass der Autor gar keine konkrete Lesart herzustellen versucht, sondern sich vom Text und dessen Logik sozusagen treiben lässt. Schließlich kann ein Text auch gänzlich ohne Blick auf ein Publikum, zur reinen Selbstverständigung, Bewusstwerdung oder Konservierung (Tagebuch) verfasst werden. Ob der Rückgriff auf die Autorintention Sinn macht, ist im Übrigen text- und kontextabhängig; zu diesem Schluss kommt auch Peer. In Müllers Fall zumindest scheint dieser Rückgriff äußerst fruchtbar und sinnvoll, wie hier noch auszuführen sein wird.

Wenn man nun eine zu Grunde liegende Absicht plausibel eruieren kann, wie im Falle Byron trefflich geschehen, so kann man auch beurteilen, ob diese vom Autor mit Hilfe des Textes verwirklicht wurde, wie im Falle Byron trefflich negiert. Auch an Heiner Müller, der ja kaum agitatorische Texte mit einseitigen Lesarten geschrieben hat, interessiert hier weniger ein ›Verständnis der Hauptaussagen‹ des Werkes als vielmehr die hintergründige Absicht beim Schreiben. Es wird erforscht, warum dieser Autor eigentlich Literatur verfasste, was er mit Schreiben im Allgemeinen und mit manchen Texten im Besonderen erreichen wollte, und ob ihm das letztendlich gelungen ist. Damit sollen keineswegs weitere Dimensionen des Textes, etwa sein objektiver Gehalt und verschiedene Lesarten in Abrede gestellt, sondern lediglich ergänzt werden.

Ebenso wenig soll eine Biographieschnüffelei um des Voyeurismus willen betrieben werden. Vielmehr geht es um die Annäherung an einen Autor über seinen Schreibprozess mit dessen Kontinuitäten und wechselnden Vorzeichen, wie sie sich am Textmaterial nachzeichnen lassen. Dabei wäre es angesichts deutlich autobiographischer Züge Müller'scher Werke, besonders der späten Gedichte, absurd, die Lebenssituation und entsprechende Zusammenhänge zu ignorieren. Müller selbst hat diese Berücksichtigung durch sein ostentatives öffentliches Auftreten (z. B. in Talkshows und Interviews) geradezu nahe gelegt, indem er sich selbst zu einem öffentlichen Gegenstand machte. Von diesem Hintergrund bei der Lektüre besonders der späten Texte wieder abzusehen, ist nachgerade schwierig. Zudem hat Müller ja auch ausgesprochen autobiographische Stücke veröffentlicht und kommentiert. Berühmte Texte wie etwa *Der Vater* oder *Todesanzeige* sind zwar Literatur, aber gleichzeitig Reaktionen auf tatsächliche Ereignisse, die auch in anderer Form (Interviews, Autobiographie) geschildert wurden; schließlich sagte Heiner Müller in einem Interview: »Das ist im wesentlichen schon so passiert, wie ich es da geschrieben habe«⁷.

Vor allem aber bezieht ein produktionsästhetischer Ansatz aus seiner Ergebnisqualität eine Berechtigung: Denn zwar kann man natürlich an Müllers Texten mit Gewinn politisch-philosophische Hermeneutik betreiben und zu den bekannten Ergebnissen kommen, aber ich bin überzeugt, dass man sich etwas entgehen lässt, wenn man **nur** dies tut. Ich glaube vielmehr, es eröffnet sich eine neue, unterliegende Ebene, wenn man die Texte zudem als Kampf eines Autors mit sich selbst und seinen Erfahrungen liest, wie es eines der späten Gedichte suggeriert: »Zwischen den Schlachten gegen mich/Die meine Arbeiten sind/Waffengattung und Kampfweise wechseln/(Einer von uns gewinnt immer, meistens/Ist es der Andere)«⁸. Gerade die späten Gedichte lassen sich im Grunde nur unter diesem Leitsatz erschließen. Mit einem objektiven Ansatz könnte man eigentlich nur schulterzuckend bis angerührt vor ihnen stehen oder es bei Aussagen wie jener bewenden lassen, Müller habe sich gegen Ende

⁷ Werke 9, S. 13.

⁸ Werke 1, S. 312.

seines Lebens einfach mehr mit sich selbst beschäftigt⁹. Man müsste einen unverständlichen Bruch mit dem vorhergehenden Werk konstatieren (wie es ja auch getan wurde) und als Ursache neue Lebensumstände mit Themen wie Krankheit, Tod und Vaterschaft angeben. Aber genau das wäre ja eine schlichte biographische Argumentation, über es hinauszugehen gilt. Vielmehr möchte ich eine **Kontinuität** der Texte und Problemfelder aufzeigen, welche die neuen Themen als Fortführung der alten ausweist und eine **textimmanente** Entwicklung nachzeichnet. Damit, so glaube ich, eröffnet sich auch ein neuer Blickwinkel auf die alten Texte, denen Fragen der späten Gedichte schon unterliegen, teilweise verborgen, teilweise dem Autor selbst vielleicht nicht bewusst, verräterisch. So wird auch dem »Eigensinn« des Textes (Habermas), ja seinem Widerstand gegen den Autor Rechnung getragen: Wie Heiner Müller von Goethe sagte, dessen trügerisch glatte Iphigenie-Jamben zitterten, weil er den Aufstand der Studenten in Jena verdrängt habe¹⁰, so zittern auch manche Texte Müllers. Diese Ebene zu erschließen, kann meines Erachtens sehr fruchtbar sein und ein anderes Verständnis von Arbeitsweise und Selbstverständnis des Dichters Heiner Müller liefern.

So wird im Folgenden Müllers Werk anhand einer Arbeitshypothese verortet und strukturiert, die am Textmaterial belegbar ist und dennoch verständlicherweise keine erschöpfende, ausschließliche Deutung sein kann. In diesem Zuge bedient sich die Verfasserin der literaturwissenschaftlich eher seltenen Ich-Form, die Thesen aufstellt und behauptet, ohne sie dogmatisch zu setzen.

⁹ Buck, Theo: Heiner Müller als Lyriker. In: Text + Kritik 73. Heiner Müller. 2. Aufl., München, März 1997, S. 145. Müller hatte selbst in einem Interview gesagt, er beschäftige sich gerade mit sich selbst – allerdings 1980.

¹⁰ »Goethe hat die Iphigenie ja zunächst in Prosa geschrieben, und dann hat er sie in Jamben umgesetzt. Der Vorgang allein wäre interessant genug. Warum macht er das? Weil der Stoff in Prosa offenbar nicht auszuhalten war. Der Prosa gelang es nicht, die Barbarei wegzudrücken. Deswegen kam die Jambifizierung. Es gibt einen merkwürdigen Satz von Goethe, den Eckermann zitiert: Die Studenten in Jena rebellieren, die hatten sicher Gründe, aber ich muß die Iphigenie in Jamben setzen. [...] Es ist ein interessanter Punkt. Man merkt es den Jamben an. Die Jamben zittern. Die Glätte ist keine wirkliche Glätte. Es gibt Pulsschläge unter dieser glatten Oberfläche, und die zittern dauernd.« Kluge, Alexander; Müller, Heiner: Ich schulde der Welt einen Toten: Gespräche/Alexander Kluge/Heiner Müller. Hamburg 1996, S. 101.

Vorgehensweise/These

Die Macht des Schreibens – eine Entwicklung

Der Schriftsteller Heiner Müller hatte eine hohe Meinung von Literatur, die sich am prägnantesten in seinem frühen Gedicht *Gespräch mit Horaz* offenbart: »Silbenzähler beiläufig dein Vers unterm Schritt der Kohorten/Die Kohorten wo sind sie Mein Vers geht ins zweite Jahrtausend«. Literatur als das über der Tagespolitik Stehende, Geschichte Überdauernde, Unvergängliche ist aber nur das eine übliche Verständnis; einem anderen zufolge kann Literatur auch ein Movens, eine Form der aktiven Einmischung und Veränderung sein. Ich möchte in dieser Arbeit von der Annahme ausgehen, dass Müller (zumindest) drei Dinge mit seinem Schreiben erreichen zu können glaubte:

Erstens meinte er im Rahmen eines frühen sozialistischen Kunstverständnisses, in seinen Stücken Diskussionen austragen, Anstöße geben und fruchtbare Kritik üben zu müssen, d. h. am Aufbau des Sozialismus politisch mitwirken zu können. Als dieses Konzept mit dem Skandal um *Die Umsiedlerin* und dem Ausschluss aus dem Schriftstellerverband endgültig scheiterte, spannte er den Rahmen etwas weiter: Nun sollten seine Stücke gegen das Vergessen arbeiten, somit Korrektiv einer einseitigen Geschichtsschreibung sein und damit utopisches Potential bewahren.

Zweitens erhoffte er sich, so die an Raddatz anknüpfende These, auf privater Ebene mit Hilfe des Schreibens traumatische Erfahrungen verarbeiten, vielleicht sogar Schuld abgelden zu können, was man als »sich von Obsessionen frei schreiben« zusammenfassen könnte. Ausdrückliche Erwähnung verdienen in diesem Zusammenhang die Ereignisse um die Verhaftung seines Vaters durch die Nationalsozialisten und der Freitod seiner zweiten Frau Inge Müller.

Schließlich behaupte ich, dass Literatur auch ein Schutzschild war, hinter dem der Dramatiker mit sich selbst hadern konnte, ohne »ich« zu sagen, Dinge offen legen und dabei doch Entscheidendes verbergen konnte: Der Autor kann sich und seine eigenen Widersprüche mit der Maske des »literarischen Subjekts« oder der Dramenfiguren bedecken, was Müller womöglich zeitlebens getan hat.

Nun gibt es Grund zu der Vermutung, dass genau diese drei Ansprüche an Literatur bei Müller im Laufe seines Lebens ins Wanken gerieten. Im Zuge der Einsicht, die beiden ersten Schreibabsichten nicht verwirklicht zu haben, scheint er im Alter seine Anforderungen an das Schreiben modifiziert zu haben. Dem ging ein fortwährender, wenn auch nicht gleichmäßiger, mit Brüchen und Ambivalenzen durchsetzter Prozess der Desillusionierung voraus. Am Ende dieses Prozesses steht das Spätwerk, besonders die unveröffentlichten Gedichte, die von Selbstkritik und Zweifeln, speziell am Sinn des Schreibens, geprägt sind. In ihnen offenbart sich – überraschend, aber auf den zweiten Blick verstehbar – ein ganz unbekannter, unmaskierter, ja bisweilen anrührender Müller.

Um dies zu belegen, werde ich im Kapitel »Die Macht des Schreibens für Utopie und Geschichte« die von mir »Prozess der Desillusionierung« genannte politische Entwicklung Müllers nachzeichnen. Als Folie hierfür ist vornehmlich die Entwicklung des Sozialismus in der DDR und der Sowjetunion mit dem Endpunkt des Zerfalls 1989/90 zu sehen, die sich in Müllers Werken niederschlägt. Dabei werde ich einen Wandel in Müllers Haltung zu Utopien untersuchen, der offenbar in politische Resignation mündet, obschon der Dichter immer um den Erhalt einer Utopie gerungen hat. Infolge des von ihm konstatierten »Stillstands von Geschichte« unterzog Müller nun seine alten Bilder und Denkmodelle, aber auch die eigene Person einer kritischen Prüfung.

Einen weiteren Desillusionierungsprozess kann man auf der privaten Ebene sehen – wobei sich zeigen wird, dass diese durchaus mit der politischen zusammenhängt. Hierzu werden im Kapitel »Schreiben als Therapie« in den Abschnitten »Vaterkomplex« und »Frauenkomplex« die Traumata des Vatterverrats und des Selbstmordes der Frau sowie deren Umformung in Literatur bzw. in poetische Topoi untersucht. Dabei vermute ich, dass sich Traumata dieses Ausmaßes der endgültigen »Verarbeitung« durch Schreiben letztlich entzogen und deshalb obsessiv und unbewältigt immer wieder, selbst im Spätwerk noch, auftauchen.

Das Gefühl des Scheiterns, das sich bereits auf der politischen Ebene herauskristallisierte, spielt auch auf der persönlichen zunehmend eine Rolle; oft sind beide Bilanzen miteinander verschränkt.

Im Kapitel »Schreiben als Maske« werde ich schließlich über den Müller'schen Topos »Masken« reflektieren, der sich unschwer mit dem Vorherigen in Zusammenhang bringen lässt. In Anbetracht seiner Lebensbilanz hat der Dichter, so gewinnt man den Eindruck, in seinen späten Texten auf den Schutz des Dramas verzichtet und eigene Masken fallengelassen. Damit ging auch eine Änderung seines poetologischen Konzeptes einher.

So ist der Weg geebnet für eine Analyse weiterer später Gedichte im Kapitel »Ohnmacht des Schreibens – Zweifel und Selbstkritik in den späten Texten« unter dem Blickwinkel der vorhergehenden Betrachtungen. Jener Blickwinkel soll einen Ansatz zum Verständnis dieser für Müller scheinbar so untypischen Gedichte liefern, ohne Anspruch auf Ausschließlichkeit zu erheben. Diese Texte sind von einer gänzlich neuen Subjektivität und Verletzlichkeit. Auch hier wird sich wieder eine Verzahnung der persönlichen und der politischen Ebenen zeigen, welche in einigen Gedichten direkt kontrastiert werden.

Schließlich werde ich im Kapitel »Schlussfolgerungen« Vermutungen über den formalen Wandel des Dichters anstellen: Der als Dramatiker bekannt Gewordene verfasste im Zuge einer Art »Schreibblockade« ab 1988 lediglich ein Stück, dafür aber viele Gedichte und Prosa, wandte sich ansonsten der Regiearbeit, öffentlichen Auftritten und Interviews zu. Den Gründen dafür soll sich diese Arbeit annähern.

Die Macht des Schreibens für Utopie und Geschichte

I. Ausgangslage: Schreiben für den Sozialismus

Aus der Rückschau, von den späteren Werken aus, mag es so scheinen (und der Dichter selbst hat diesen Eindruck nach Kräften unterstützt), als habe Heiner Müller schon immer ein gebrochenes Verhältnis zur DDR gehabt und demzufolge schon in seinem Frühwerk eine ironische Distanz angelegt.¹¹ Ich sehe diese Ironie dort allerdings keineswegs und folge der Ansicht von Frank Hörnigk, Jost Hermand und anderen, Müller habe tatsächlich eine systemkonforme, enthusiastisch-affirmative, »leninistische Phase« (Hermand) durchlebt. Die Sichtung des Nachlasses hat diese Annahme untermauert: Bekanntermaßen war Müller oft mit seiner Frau Inge im Kombinat Schwarze Pumpe, und einigen aufgefundenen Papieren zufolge nahm er sogar an Parteiversammlungen teil, beschäftigte sich mit den kulturpolitischen Konzepten und vertrat einen Fortschrittsoptimismus. Offensichtlich hat er ein großes, beinahe vorbehaltloses politisches Engagement an den Tag gelegt und zunächst sogar Aufforderungen zur Korrektur, wie zum Beispiel des Stückes *Die Korrektur*, als Kritik von gemeinsam an etwas Arbeitenden angenommen. Erst als dann auch die überarbeitete Version von *Korrektur* nicht aufgeführt werden durfte und

¹¹ Als lediglich eines von vielen Beispielen möge eine Antwort Müllers dienen, die er in einem Interview auf die Frage nach Utopie-Verlust gab (und über deren Ernsthaftigkeit man streiten kann): »Ich wußte eigentlich alles über die DDR und über den Stalinismus schon 1945 [als es noch keine DDR gab, Anm. J.L.]; das war für mich keine überraschende Aufklärung durch den XX. Parteitag. Ich hatte schon immer ein gebrochenes oder distanzierendes Verhältnis zur DDR. Die hat mich seit je vor allem als Phänomen interessiert, nicht als Rauschmittel.« Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer* 3. Texte und Gespräche. 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1996, S. 58, im Folgenden: *GI*.

sich zudem noch zeigte, dass die Kritik keineswegs von intellektueller und verbündeter Seite kam, sondern höchst borniert und bürgerlich-kleinkariert, sowie bar jeden wohlwollenden Verständnisses war, hat sich Müller tief getroffen zurückgezogen.

Diese Deutung scheint mir aus dreierlei Gründen sehr plausibel: Erstens kann sie besser erklären, wieso Heiner Müller bei der **zweiten** Kritik, also an der korrigierten Fassung, so tief verletzt wurde, wie er selbst (entgegen seiner Gewohnheit) in seiner Autobiographie *Krieg ohne Schlacht* zugibt.¹² Hätte er die Korrektur der *Korrektur* so abgebrüht und unbeteiligt, so wenig erschüttert vorgenommen, wie er es dort an anderer Stelle beschreibt¹³, würde man doch erwarten, dass er gefasster und fatalistischer in diese Debatte gegangen und von ihrem Verlauf weniger geschockt gewesen wäre. Wenn man dagegen annimmt, dass er durchaus eifrig und mit gutem Willen, sich auch verbessern zu lassen und zu lernen, an diese Überarbeitung gegangen sei, ist viel begreiflicher, dass er aus dieser vorbehaltlos offenen Attitüde heraus von der unsachlichen und unfairen Kritik derart bestürzt war. Selbst noch über die Affäre um *Die Umsiedlerin* sagte er später: »Ich war durchaus bereit, darüber nachzudenken, ob ich politisch irgendetwas falsch sah.«¹⁴

¹² »Mäde, der Regisseur der Aufführung, hat mir hinterher erzählt, er hätte mich nie so bleich gesehen wie bei dieser Debatte. Das Ganze hat mich wahrscheinlich tiefer getroffen als später die Kampagne gegen die ›Umsiedlerin‹.« Werke 9, S. 116.

¹³ Ebd., S. 113f. Ein kleines Beispiel für die Problematik eines aus späterer Perspektive rückgewandten Blicks, wie ihn Müller selbst in *Krieg ohne Schlacht* praktiziert: Er sagt dort, der *Lohndrucker* sei beim ersten Verbot der Aufführung von *Die Korrektur* nicht der Streitpunkt gewesen (beide hatten zusammen aufgeführt werden sollen), denn »[...]›Lohndrucker‹ war schon gegessen durch die Aufführung vorher in Leipzig«. Dies klingt so, als wäre dieses Stück sonst zweifellos auch Stein des Anstoßes geworden, wenn es nicht durch den Präzedenzfall Leipzig gerade so eben sanktioniert worden wäre. Das ist allerdings ein wenig understatement: Das Stück *Lohndrucker* war zunächst trotz gewisser Kritik durchaus erfolgreich, auch bei den Funktionären; es wurde sogar in Berufsschulen gelesen. Schließlich erhielten Heiner und Inge Müller 1959 den Heinrich-Mann-Preis für beide Stücke. All dies wirkt in Müllers Rückblick doch etwas reduziert. Es würde aber vielleicht noch verständlicher machen, wieso ihn die (unerwartete?) Kritik an der *Korrektur* so hart traf.

¹⁴ Werke 9, S. 140f. Ähnlich: »Ich hatte eine zweite Fassung der *Korrektur* geschrieben, aufgrund eines Verbots der ersten Fassung. Diese zweite Version (1958) ist natürlich schlechter. Das habe ich einmal in meinem jugendlichen Politwahn gemacht [...].« Becker, Peter von: Die Wahrheit leise und unerträglich. Ein Gespräch mit Heiner Müller. In: Theater heute. Sondernummer 1995, S. 12.