

UWE SCHÜTTE

Arbeit an der Differenz

Zum Eigensinn der Prosa
von Heiner Müller

Unsre letzte Arbeit war die Befreiung der Toten. Hinter uns das Ge-
schrei der Jahrtausende TOT IST TOT hatten wir uns losgerissen

Hinter uns TOT IST TOT das Geschrei der Jahrtausende aber wir hatten
uns losgerissen mit dem Geräusch von aufplatzendem Fleisch unserer
vernarrten Wundmale ~~wie eine Detonation~~ von dem Kreuz aus Raum Zeit
Glanz Unflat Himmel und Erde, an das die Hände der Generationen uns
schlagen schmutzige H
genagelt hatten Hände blutig mit eigenem oder fremdem Blut gebroche-
ne Hände abgehauene Hände Hände von Arbeit krumm unsre Hände schrie-
ben neu mit unserm Blut das Gesetz der Erde

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEIHEFTE ZUM *Euphorion*
Zeitschrift für Literaturgeschichte
Heft 60

Herausgegeben von
Wolfgang Adam



UWE SCHÜTTE

Arbeit an der Differenz

Zum Eigensinn der Prosa
von Heiner Müller

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung
der Alexander von Humboldt-Stiftung

ISBN 978-3-8253-5828-0

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

© 2010 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck : Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag-hd.de

Aus den Fehlern, die bei dem heroischen Versuch, nach Hitler unter Stalin auf dem unterentwickelten und amputierten Teil des deutschen Territoriums eine sozialistische Gesellschaft aufzubauen, gemacht worden sind, werden kommende Generationen noch viel zu lernen haben.

Heiner Müller am 24. September 1989

Diese Studie entstand im Rahmen eines Forschungsstipendiums der Alexander von Humboldt-Stiftung, welche zudem die Drucklegung durch eine generöse Beihilfe ermöglichte.

Inhaltsverzeichnis

VORERINNERUNG MÜLLERPROSA EINE TEXTBESCHREIBUNG.....	9
Zur Einleitung.....	15
1 Frühwerk – Zwischen Anpassung & Ungehorsam.....	37
2 Autobiografische Prosa – Literarisches Familienalbum.....	93
3 Intermedien – Wege zur Entfremdung des Dramas.....	159
4 Exkurs zum Kommentar – Vers & Prosa im Drama.....	229
5 <i>BILDBESCHREIBUNG</i> – Visionen eines Theaters der Auferstehung.....	257
6 Spätwerk & Alptraumtexte – Ende einer Hoffnung.....	317
7 Kleine Prosa – Versuch einer Typologie & Systematik.....	381
8 Essayistische Prosa – Reden, Briefe, Prosacollagen.....	459
9 <i>KRIEG OHNE SCHLACHT</i> – Figur im Drama des eigenen Lebens.....	543
10 Hörwerke–Vertonungen von Heiner Goebbels & Einstürzende Neubauten.....	569
NACHERINNERUNG.....	601
Literaturverzeichnis.....	603
Werkregister.....	623
Anstelle einer Danksagung.....	629

Siglenverzeichnis

W Werkausgabe im Suhrkamp Verlag, hrsg. v. Frank Hörnigk

- Heiner Müller: *Werke 1. Gedichte*, Frankfurt 1998.
– *Werke 2. Prosa*, Frankfurt 1999.
– *Werke 3. Stücke 1*, Frankfurt 2000.
– *Werke 4. Stücke 2*, Frankfurt 2001.
– *Werke 5. Stücke 3*, Frankfurt 2002.
– *Werke 6. Stücke 4*, Frankfurt 2004.
– *Werke 7. Stücke 5*, Frankfurt 2004.
– *Werke 8. Schriften*, Frankfurt 2005.
– *Werke 9. Eine Autobiographie*, Frankfurt 2005.
– *Werke 10. Gespräche 1*, Frankfurt 2008.
– *Werke 11. Gespräche 2*, Frankfurt 2008.
– *Werke 12. Gespräche 3*, Frankfurt 2008.

T Textausgabe im Rotbuch Verlag

- Heiner Müller: *Geschichten aus der Produktion 1. Texte 1*, Berlin 1974.
– *Geschichten aus der Produktion 2. Texte 2*, Berlin 1974.
– *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande. Texte 3*, Berlin 1975.
– *Theater-Arbeit. Texte 4*, Berlin 1975.
– *Germania Tod in Berlin. Texte 5*, Berlin 1977.
– *Mauser. Texte 6*, Berlin 1978.
– *Herzstück. Texte 7*, Berlin 1983.
– *Shakespeare factory 1. Texte 8*, Berlin 1985.
– *Shakespeare factory 2. Texte 9*, Berlin 1989.
– *Kopien 1. Texte 10*, Berlin 1989.
– *Kopien 2. Texte 11*, Berlin 1989.

- HMA Heiner-Müller-Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin
- GS Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt 1974ff.
- MEW Karl Marx / Friedrich Engels: *Werke*. Hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin (Ost) 1956ff.
- HMH Hans-Thies Lehmann / Patrick Primavesi (Hrsg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2003.

VORERINNERUNG MÜLLERPROSA EINE TEXTBESCHREIBUNG

Im Nachlaß Heiner Müllers fand sich dieses titellose Stück Prosa:

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 aufplatzendem 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 abgehaueene Hände Hände von Arbeit krumm (unsre Hände) schrieben neu mit unserm Blut die Gesetze der Erde (W2, 169)

Was für ein Text ist das? Nun, er liefert ein paradigmatisches Beispiel für die Prosaform Müllers. Insbesondere auch deshalb, weil zunächst nicht klar ist, ob es sich hier überhaupt (noch) um Prosa handelt.

Der literarische Eigensinn dieses kryptischen Textes rührt zunächst her von einer radikalen Aufkündigung des Vertrags, sich an Konventionen der Grammatik zu halten. Vielmehr experimentiert Müller mit Ausdrucksmöglichkeiten der Prosaform, arbeitet in und mit der Sprache an einer Neuvermessung der Grenze zwischen Prosa und lyrischen Schreibformen: Rhythmisierung, Klangverdichtung, Motivwiederholungen, semantische Ellipsen und der Verzicht auf Zeichensetzung, um nur einige Stilmittel zu nennen, machen es nötig, diesen Text mit derselben Intensität zu lesen wie sonst Lyrik und aufgrund seiner (ver)dich(te)nen Sprachgestalt vorderhand als Prosagedicht zu begreifen.

Was *genau* in ihm gemeint ist, läßt sich selbst durch rekursive Lektüren nicht abschließend entscheiden. Ein Dunkles, eine Sinnlücke bleibt. Einer rein auf Verständnis zielenden Lektüre bliebe der Text ‚unlesbar‘. Was einen wichtigen Hinweis gibt: Der eigenwillige Umgang mit dem Sprachmaterial, die eigenartige Form dieser Prosa ist das Entscheidende. Vor allem, wenn man sie laut liest. Dann nämlich schiebt sich die sinnliche Erfahrung dieser Sprache über das Verstehen des Textes.

Durch verlangsamte, wiederholte Lektüre gilt es, der Textstruktur auf die Spur zu kommen: Auf einen kompakten Aussagesatz folgt ein unstrukturierter Sprachfluß, der Schlußpunkt fehlt und hält den mäandernden Satz damit offen – für eine Fortsetzung vielleicht, oder eine zyklische Rückkehr an den Anfang. Wer weiß. Satzbausteine, die sich parataktisch stauen, womöglich auf der Suche nach dem richtigen Ausdruck. Satzbausteine, die ohne gliedernde Interpunktion nebengeordnet werden, denn wer sich derart schreibend ins Offene vortastet, braucht keine Satzzeichen. Die in Klammern eingefügten Fragmente wiederum wirken wie Einsprüche in der Skandierung von Beschwörungsformeln, die dem

sich wuchernd entwickelnden Aussagestrom kombinatorische Pfade zur Ermöglichung anderer Lesarten eröffnen.

Eine Schreibbewegung mithin, die das Gesagte nicht semantisch sistierbar macht, nicht in einer Totalität befestigt, nicht in eine fixierte Form bringt. Statt dessen erfolgt ein Prozeß des Aufsichtens von Bedeutung zur Akkumulierung von Sinnmöglichkeiten. Die reihende Übereinanderschichtung generiert eine Dissolution des Linearen, der normalerweise ins Korsett der grammatikalischen oder syntaktischen Ordnungen gezwängten Abfolge von Worten. Varianten entstehen durch eine Übermalung von Sinnschichten und Bedeutungsebenen: Entgegen der feststellenden Aussage der geschlossenen ersten Phrase spielt der offene zweite Satz mit Permutationsmöglichkeiten, um ein unsicheres Geschehen zu umkreisen – die Vision einer Befreiung beschwört eine Erlösung, vielleicht.

Die prononciert dichte Sprachtextur erreicht, physikalisch ausgedrückt, ein hohes spezifisches Gewicht angesichts der Diskrepanz zwischen der Ökonomie der Wörter und dem durch sie ermöglichten Vorstellungsraum. So etwa, indem das christlicher Ikonografie entnommene Bild des Kreuzes die drei asyndetisch gereihten ‚Kreuzungspaare‘ sich auf verschiedenen Sinnebenen überlagert: den kulturellen Raum, den metaphysischen Sinnrahmen, die physische Welt. Die Koordinatensysteme vergangener Jahrhunderte oder gar Jahrtausende sollen verlassen, geschichtliche Kontinuität unterbrochen, niederdrückende Fixierungen gelöst, neue Grenzen ausgemessen werden.

Hermeneutische Dialektik: Gerade weil der Text so verschlossen ist in seiner Hermetik, ist er zugleich offen für viele Lesarten. Omnipräsent dabei ist die verletzte Körperlichkeit derjenigen, die hier sprechen: Schmerzgeschrei, geschundenes Fleisch, Wundmale, Narben, Blut und immer wieder Hände: geschunden, schmutzig, abgehauen, gebrochen, verkrümmt. Körperglieder neben Satzgliedern. Narben und Wundmale als Einschreibungen, eine blutige Schrift aus Kainszeichen, ein Körpertext, eine Prosa erlittener Grausamkeit.

Schon das allererste Wort deutet in seiner der gesprochenen Sprache angenäherten Schreibweise an, daß der Text keiner Schriftnorm gehorcht, kein Fixiertes sein will, das sich bis auf scheinbar unbedeutende Kleinigkeiten wie der Notierung eines synkopierten Auslauts solch polizeilichen Regeln wie denen der Rechtschrift beugen muß. Stattdessen verweist die Prosa auf eine vorliterarische Mündlichkeit, auf ein rituelles Sprechen, wie es für orale Kulturen kennzeichnend ist. Der Urgrund aller Literatur. Der Urgrund des Sprechens auch. Etwas, das aus dem Schweigen kommt, das eben *auch* der Tod ist.

Wer (oder was) aber spricht hier? Schwer, nein: unmöglich zu sagen. Unzweifelhaft jedenfalls wird hier im Plural gesprochen: Eine vielstimmige Vergewärtigung gewinnt Präsenz, ganz so, wie im Mythos kollektive Erfahrung zum Ausdruck kommt. Wo gesprochen wird, da gibt es auch Zuhörer. Angesprochene. Mündliches Erzählen erzeugt Präsenz, indem eine Stimme erfahrbar wird. Der ‚Rezipient‘ wird zum Zuhörer, den der Text in das Erzählte involviert, indem die Distanz zwischen Autor und Leser verschwindet. Auch, um die Sprache

von der Lüge zu befreien, die der Schriftlichkeit innewohnt, damit das Wort wieder in ein Ereignis verwandelt werden kann.

Doch hier spricht eben nicht eine Stimme, sondern viele zugleich. Vielleicht verweist dieses Sprechen insofern darauf, daß am Anfang von allem die kollektive Identität stand und sich das Individuelle erst später ausdifferenzieren konnte? Eigentlich artikuliert sich hier ein Chor, wie im antiken Drama. Es mögen die Toten selber sein, die auftreten wie in der griechischen Tragödie, ihr fahles Antlitz verborgen hinter der Maske des Textes. Un-tote, die im Namen der unerlösten Toten sprechen. Als ritueller Sprechakt, als mahnende Rede wäre dieser Text somit als etwas Theatrales zu verstehen, ein nachdramatisches Drama gleichsam, abgelöst von Raum und Zeit.

Der Monolog eines historischen Kollektivsubjekts, das sich als dezentrierte Sprechrolle konstituiert durch Überlagerung von Diskursen. Oder als Bewußtseinsstrom einer Sprach-Instanz – ‚Etwas‘ denkt, murmelt, rapsodiert. Genausogut freilich könnte es ein verzweifelt nach den richtigen Worten ringendes Individuum sein, das hier im Namen jener Genossen spricht, denen zu sprechen verwehrt ist. Ein generalisierendes ‚Wir‘, das uns, die Leser dieser Prosa, mit einzuschließen trachtet.

Der, die oder das hier spricht/sprechen, kennzeichnet sich selber durch eine proletarische Identität, und mehr noch: als geschundene Ausgebeutete, Opfer der Geschichte. Ein politischer Text also. Zugleich geht die Rede von Kreuzigung, von errettender Befreiung. Was hier verhandelt wird, ist mithin politisch und zugleich religiös eingefärbt, gebunden an einen theologischen Glutkern, ohne jedoch in einer der beiden Kategorien aufzugehen. Weniger als ein bestimmtes Ziel beschworen, wird vielmehr die Hoffnung ausgesprochen auf neue Gesetze, die mit dem eigenen Blut niedergeschrieben werden. Keine Apokatastasis folglich. Welche Ordnung mit diesem neuen Codex errichtet werden soll, bleibt unbenannt. Womöglich, weil sie selbst als Vorschein unvorstellbar ist.

Was aber offenkundig zählt, ist die Bewegung, der Prozeß. Im interpunktionslosen Vorwärtstaumel der Sprache erfährt man die Dynamisierung des Geschehens, die Loslösung von der erzwungenen Erstarrung, das befreiende Einsetzen von Progression, es zeigt sich das Vorwärtstasten eines Lern- und Befreiungsprozesses mit unsicherem Ausgang. Ein negativer Kreuzweg. Der Text bleibt dementsprechend unabgeschlossen – ein erzwungenes Fragment, weil der Schreibprozeß in einen Bereich führte, in dem es kein tatsächliches Weiter mehr gab, oder doch ein gezieltes ‚Fragment‘, weil sich das, was hier verhandelt wird, nur in Andeutungen ausdrücken läßt?

So oder so ist die Fragmentarisierung gekoppelt an den Prozeß der literarischen Arbeit. Das verhindert ein Verschwinden der Produktion im Produkt und ermöglicht eine Koproduktion des Lesers durch eine gleichfalls tastende Lesart wie der vorliegenden. Wirklich adäquat diesem Text gegenüber wäre eine Lektüre als ästhetische Erfahrung in der Begegnung mit dem Geschriebenen, die sprachsensibel auf das darin im Medium der Schrift gespeicherte Sinnpotential reagiert, weniger zu enträtseln als vielmehr durch empathische Achtsamkeit frei-

zusetzen unternimmt, um es derart zu verlebendigen und zum Sprechen zu bringen, ja: durch achtsames Lesen dem Text seinen Sinn einzuhauchen und damit zu seiner Auferstehung aus dem toten Medium der Schrift zu verhelfen.

Das anonyme Sprechen, das sich hier Gehör verschafft, hat – nüchtern betrachtet – selbstredend einen benennbaren Autor, Heiner Müller eben. Als Bruchstück eines größeren Zusammenhangs, erweist er sich als Teil einer ganzen Reihe von Texten, in denen die Befreiung der Toten immer wieder umkreist, gefordert, inszeniert, beschworen, repräsentiert, diskutiert wird. Müller, so verrät (oder vielmehr vermutet) der editorische Kommentar der Werkausgabe, schrieb diesen Text gegen Ende der siebziger Jahre nieder.

Genauer müßte man allerdings sagen: Er wird mühselig erarbeitet in einem diskontinuierlichen Schaffensprozeß, der – wie im Nachlaß erhalten gebliebene Notizen zeigen – eine ganze Reihe von Ansätzen umfaßte. Gerade auch dieser Phänotext bleibt eingeschrieben in die Geschichte seiner Geno- und Kontexte. Umso stärker wird bei der Durchsicht der Textstufen spürbar, wie sich die anonyme Stimme langsam ausschält aus der weißen Leere des Papiers – erst als handschriftliche Notizen, dann zeilenweise per Schreibmaschine vorläufig fixiert, das Typoskript dann immer wieder handschriftlich ergänzt und korrigiert – weil sich in diesen Zeilen etwas Gehör verschaffen will, das wie durch den Autor spricht, aus ihm hervortritt, weil es sich nur so artikulieren kann: Ein gestisches Sprechen, ein expressiver, musikalischer Sprachausdruck gelangt zur Entfaltung.

Eine singuläre Stimme, in der unendlich viele andere Stimmen mitklingen und nachhallen. Sehnsucht und Schmerz machen sich bemerkbar in diesen Zeilen, das ereignishafte Aufleuchten eines eigentlich Unsagbaren, ein Hoffen auf Gehör, das aus dem Bodenlosen, vom Grund, den Un/Tiefen der Geschichte heraufruft. Oder anders gefaßt: In der emphatischen Sprache dieser prophetischen Prosa erscheint ein das Individuelle des Autors transzendierendes Moment, das ein Unermeßliches zu benennen versucht, wobei der Akt des Ausdrucks eine Dominanz besitzt über die diskursive Ebene der Bedeutung; gleichwohl wird durch die ästhetische Wirkungsmacht des Erscheinenscharakters, der die Identifizierung von Bedeutung hinauszögert und zurückstellt, zugleich die ungeheure Bedeutsamkeit des in der Sprache Erscheinenden indiziert.

Um apokalyptisches Sprechen handelt es sich insofern, als unklar ist, was genau sich hier offenbart. ‚Etwas‘ spricht. Eine Wahrheit will sich aussprechen. Ein neues Gesetz soll in Kraft treten, eine andere Ordnung entstehen, ein hoffentlich letzter Sinn sich konstituieren. Ein Text kann aber nicht ein apokalyptisches Szenario beschwören, ohne dabei Spuren im Schreiben zu hinterlassen. So auch hier: Ein zunehmend ekstatisches Stammeln, eine beschwörende Litanei, eine delirierende Rede ist dieser Text. Mehr Ritual als Literatur.

Die höhnisch-zynische Gegenformel in Versalien wirkt darin nicht nur optisch wie ein Fremdkörper. In einem Text, der von Wunden spricht, bedeutet er allein schon durch seine materiale Qualität eine Verwundung des Zeichenkorpus, des Schrift-Bilds. Ein Sprengsatz im Sprachfluß, der durch seine Absage an das

Telos der Rede als ein ‚Gegenwort‘ zur deklarierten Arbeit der Befreiung der Toten fungiert, die sich auch als eine Selbstbefreiung entpuppt.

Eine atemlose Rede ohne festlegbare(n) Sprecher, ein Sprechen ohne festen Ort und ohne bestimmbare Zeit. Den Hintergrund dazu bilden die Schreie im Rücken. Der Schrei ist das, was vor der Sprache liegt, oder hinter ihr, wenn ein Sprechen nicht mehr möglich ist. Der Hirte Marsyas schreit, als der Betrüger Apoll ihn häuten läßt, zur Anklage des Folterers. Ein Schrei, so erschütternd, daß dem Gott die Saiten auf der Leier zerreißen. Auch hier bündeln sich Schreie der Vielen zu einer Sprache des Schmerzes.

Vielleicht spricht deswegen ein multiples Subjekt, weil mehr als eine meßbare Epoche, mehr als zählbare Generationen überspannt werden, überblickt der Text doch Jahrtausende von Leid. Fokussiert ist er auf den Begriff der Arbeit, der das konkrete Politische, das sich manifestiert im Bild der abgearbeiteten Proletarierhände, verknüpft mit dem Überzeitlichen des Kampfes darum, alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist. Arbeit, das bedeutet eben nicht nur Stoffwechsel mit der Natur. Arbeit ist auch Hoffnung, heißt es.

Der erste Satz benennt die letzte Arbeit, die es noch zu bewältigen gilt: Selbst die Toten müssen noch befreit werden. In ihrer Aussichtslosigkeit erinnert die Aufgabe an die undurchführbar erscheinenden Arbeiten des Herakles, der seine Prüfungen freilich dennoch Stück für Stück besteht. Die ja fast schon lapidare Form des ersten Satzes impliziert zugleich die glückliche Bewältigung früherer Arbeiten. Die Erfolgsaussicht der letzten, entscheidenden Arbeit aber bleibt offen, aus gutem Grunde wohl, so wie das kreisende Satzgefüge, das den qualvollen Weg dorthin umschreibt.

Oder ist alles ganz anders? Wir lesen ja ideologisch, weil wir das Modell eines linear-progressiven Entwicklungsganges automatisch auf Texte projizieren, zumal solche, die sich einem sofortigen Begreifen entziehen und uns damit bedeuten wollen, daß es nicht um unsere Erwartungen an Literatur geht, sondern um den Text als Kunstwerk, das für sich steht. Vielleicht blickt dieser Text gar nicht nach vorne, sondern zurück. Das Präteritum des ersten Satzes könnte uns auch vor bereits vollendete Tatsachen stellen, daher seine konstatierende Kürze. Doch die Ungeheuerlichkeit und Tragweite dessen, was dies impliziert, entzieht sich präziser Benennung und erfordert daher den offenen Strom von Worten, der sich dem Anfangssatz anschließt.

Oder vielleicht so: Was wäre, wenn der erste Satz den quasi toten Ruhepunkt inmitten des in Textwirbeln kreisenden Maelstroms markieren würde? Dann nämlich müßte sich unsere Lesebewegung gleichsam vom Zentrum ausgehend in konzentrischen Bahnen bewegen. Nicht linear, sondern vielmehr synoptisch müßte sie sein, die einzelnen Satzbruchstücke wie Treibgut überblicken, die bei der Lektüre, in einer beständigen Eruption von Wörtern, an unserem Auge vorbeiziehen.

Um noch eine Perspektive zu erproben: Das Projekt der Befreiung vollzieht sich in einer Rückwendung, denn der Blick richtet sich zurück. Auch wenn die entscheidende Arbeit noch bevorsteht, ist sie nicht auf Zukünftiges gerichtet. Gegenläufigkeit zum Strom der Geschichte gibt die Richtung vor. Wie aber kann dergleichen gelingen: das Heraufholen der Toten samt allem, was an Hoffnungen, Träumen, Utopien mit ihnen begraben wurde? Wohl nur in Form eines *work in progress*, nämlich als störrisches Eingedenken, als Wachhalten verpaßter Chancen, unkorrigierbarer Fehler.

Die Wunde, die der Tod der Opfer der Geschichte geschlagen hat, bleibt offen, nicht einmal schief will sie vernarben. Kaum zufällig wird am Textende Blut zu Tinte, mit der Neu(artig)es erschrieben wird; so verbinden sich Kampf, Befreiung, Schmerz mit Kunst, mit Literatur, mit Ästhetik. Die hier verhandelte Befreiung der Toten ist kein theologisches Konzept einer Wiederauferstehung am Jüngsten Tag, sondern ein ästhetisches Programm der Erlösung vom Übel des Bestehenden. Denn diese Prosa handelt von Schmerz und Schrecken, ist aber zugleich auch ein, in vieler Hinsicht, sehr schöner Text.

Ein Text, in den Vektoren eingezeichnet, Ahnungen ausgedrückt, Pläne formuliert werden. Warum und wozu ist ungewiß. Was bleibt: die Schriftspuren Heiner Müllers auf vergilbten Papier minderer Qualität, das behütet in einer Archivmappe lagert, in der wieder bereinigten Hauptstadt, von der er sagte, daß wenn einmal Geschichte beginnen würde, so wäre es in Berlin. Dieser Text ohne festen Titel ist ein Brief, der mich, dich, uns eher zufällig erreicht hat; sein eigentlicher Absender unbekannt (verzogen). Ob er überhaupt für jemanden bestimmt war, bleibt ungewiß. Eine Flaschenpost. Ein Text, der warten muß, der tapfer aushält und es aushalten kann zu warten, bis seine Zeit kommt, vielleicht einmal.

Zur Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Tate: ‚Ich wer ist das‘, S. 274f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Brasch: Wiederbelebungsversuch, S. 30.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ZWISCHEN DEN SCHLACHTEN GEGEN MICH

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

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

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

Die Müllers Texten gerecht werdende Form der Lektüre

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

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

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

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

²⁵ Schulz: *Heiner Müller*, S. 182.

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

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

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

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

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

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

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

²⁷ Strehlow: *Balke*, S. 641.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³¹ Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

³³ Lehmann: Vers und Prosa, S. 252.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁶ Ebd., S. 22.

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹ Primavesi: Kleine Texte, in: HMH 321.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁸ Lehmann: Vers und Prosa, S. 247.

⁴⁹ Heißenbüttel: Horoskop des Hörspiels, S. 36.

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Frühwerk – Zwischen Anpassung & Ungehorsam

Der künftige Dichter wird über das Laufbrett der
Journalistik kommen!
(Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*)

Bereits der allererste Erzähltext von Heiner Müller war seine angeblich umfangreichste Prosaarbeit. Es handelte sich um eine Kriegsheimkehrergeschichte von einundsechzig Seiten Länge,⁵² die er 1945 während seiner Zeit im Landratsamt Waren schrieb. Die „Novelle, sie ist verschollen, [erzählte] die Geschichte eines Mannes, der aus dem KZ zurückkommt, seine Familie ist zerstreut, seine Frau hat einen Liebhaber. Und der Mann sucht den, der ihn ins KZ gebracht hat. Ich weiß nicht mehr, wie es ausging. Ich erinnere mich an ein Bild: eine Hand, die aus einem Grab wächst.“ (W9, 36)

Dieses Schreckbild, mit dem Müller seine Version von *Draußen vor der Tür* garnierte, entnahm er wohl dem Grimm'schen Märchen vom eigensinnigen Kind,⁵³ es zeigt jedenfalls, daß Müller ein literarisches Faible für Gruseliges und bedrohliche Auferstehungsvisionen bereits in jungen Jahren besaß, zumal der sechzehnjährige Jugendliche auch ein apokalyptisches Hexameter-Epos mit dem Titel *Der jüngste Tag* verfaßte.⁵⁴

Gedichte hat Müller angeblich schon seit seinem zehnten Lebensjahr geschrieben, speziell Balladen, wobei ihm eine Reclam-Anthologie als Inspiration diente. Sein Interesse am Drama entwickelte sich nach eigenem, womöglich selbststilisierendem Zeugnis ebenfalls sehr früh. Im Alter von zehn Jahren „habe [ich] den ganzen Schiller gelesen, die Stücke jedenfalls, von Hebbel auch alle Stücke. Und von da an wollte ich Stücke schreiben.“ (W9, 24) Die ersten dramatischen Versuche entstehen im Zeitraum von 1945 bis 1947. Schon von Anfang ist insofern ein beständiger Wechsel zwischen den drei Gattungen vorgezeichnet. Als er schließlich 1957 mit *DER LOHNDRÜCKER* sein Debüt als Dramatiker gibt, hat Müller bereits knapp zehn Jahre lang Lyrik und Prosa geschrieben.

Zu den ersten erhalten gebliebenen Prosastücken gehört der Anfang der fünfziger Jahre⁵⁵ entstandene Nachlaßtext *L.E. (EINE FRAU MACHT GESCHICH-*

⁵² Zu Längenangabe vgl. die im Nachlass befindliche Typoskriptversion von *KRIEG OHNE SCHLACHT*, HMA 4487, 55.

⁵³ Auf dieses Motiv wird er später nochmals rekurrieren im Zusammenhang mit einem Essay über Pina Bausch, vgl. W8, 253.

⁵⁴ Vgl. Hauschild: *Heiner Müller*, S. 68.

⁵⁵ Die Datierung des Textes in der Werkausgabe auf Ende der vierziger Jahre ist unzutref-

TE). Dieser verlohnt eine detaillierte Betrachtung, weil daran eine Reihe von Merkmalen der frühen schriftstellerischen Produktion(sweise) von Müller diskutiert und problematisiert werden können. Die Prosa hat Ereignisse um die Strumpfwirkerin⁵⁶ Luise Ermisch zum Inhalt, die in der DDR, dem sowjetischen Muster folgend, als kooptiertes Mitglied der Aktivistenbewegung zum Gegenstand verklärender Darstellung gemacht wurde, in der letztlich fehlgeleiteten Hoffnung, die Werktätigen durch idolisierende Propagierung von freiwillig über die Norm hinausgehender Anstrengung zu erhöhter Produktivität am Arbeitsplatz motivieren zu können.

Der erste Abschnitt des zweiteiligen Textes spielt 1948 in der Kantine der VEB Hallesche Kleiderwerke und erzählt einen anekdotenhaften Vorfall um „eine Frau, Luise E., Näherin, klein, blond“ (W2, 149), die öffentlich einem Kollegen widerspricht, der einen mangelhaften Strumpf aus der Produktion des VEBs zum Anlaß nimmt, um die gesellschaftlichen Verhältnisse, die ‚Russen‘ und die Partei zu kritisieren. Sie macht vielmehr die mangelnde Arbeitsmoral der Mitarbeiter für die schlechte Qualität der Produkte verantwortlich. Im zweiten Abschnitt übernimmt die couragierte Frau drei Jahre später die Leitung des VEB Bekleidungswerks Mühlhausen. Durch engagierten Einsatz, sinnvolle Reformen und Einfühlvermögen gewinnt die neue Leiterin das Vertrauen der Belegschaft und, so legt der Text nahe, steigert damit die Produktivität des Werks beim Aufbau des Sozialismus.

Die Schlußpassage benennt jedoch den harten 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 andern hilft, kann sich selbst nicht helfen. Ehescheidung.“ (W2, 151) Der lakonische, Aufbauoptimismus kaum befördernde Schluß 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.“⁵⁷

Auffällig an *L.E. (EINE FRAU MACHT GESCHICHTE)* ist die Proximität zur dramatischen Textform. Die beiden nummerierten Abschnitte entsprechen zwei kurzen Akten, wobei der letzte wiederum aus zwei distinkten Szenen besteht. Am Anfang jeweils finden sich Beschreibungen der Handlungsorte, die aufgrund ihres elliptischen bzw. deskriptiven Charakters an Bühnenanweisungen erinnern. So zum Beispiel die Einleitung im ersten Abschnitt: „1948. Kantine in den VEB Halleschen Kleiderwerken. Arbeiter, Männer und Frauen, die neuen

feld; die Datierung des zweiten Abschnitts auf das Jahr 1951 deutet ohnehin auf ein Entstehungsdatum ab 1951 hin.

⁵⁶ Müllers Beschäftigung mit Ermisch könnte dabei angeregt sein durch den biografischen Umstand, daß die Strumpfwirkerei in seiner Heimat Sachsen seit dem 19. Jahrhundert eine wichtige ökonomische Rolle spielte.

⁵⁷ Vormweg: *Der Bruch, Brüche*, S. 23.

Eigentümer, löffeln aus großen Schüsseln den ‚ewigen‘ Eintopf. Über den kahlen Tischen der Qualm von ‚Eigenbau‘.“ (W2, 149) Der restliche Text der beiden ‚Akte‘ besteht dann primär aus Dialogen, deren Sätze nicht immer konkreten Personen zugeordnet werden können, sondern vielmehr das anonyme Stimmengewirr an öffentlichen Orten wie Kantine oder Werkhalle abbilden. Dementsprechend fehlen Satz- wie Fragezeichen, wie auch der Sprachduktus gesprochener Sprache nahe steht.

So lautet etwa ein Absatz im zweiten Abschnitt: „Der Neue [Direktor, US] soll wieder eine Frau sein. Eine Näherin. Wie kann eine Näherin eine Fabrik leiten. Wenigstens weiß sie, was es heißt, 8 Stunden an der Maschine. Das vergessen sie schnell, denk an die vorige. Was wird die neue wieder einführen.“ (W2, 150) Dadurch erzeugt die Prosa einen Effekt, der auffällig jene Tendenz späterer Texte wie *MAUSER*, *HAMLETMASCHINE* oder *DER AUFTRAG* andeutet, nämlich deren Anlage als ein „*Theater von Stimmen* [...] die chorische Funktion der Schilderung einer gemeinsamen Erfahrungswelt aufweisen [...] die, aufgespalten in einzelne Stimmen, dennoch als Kollektivsubjekte erscheinen [...] als allegorische Gestalt von Kollektiven.“⁵⁸

L.E. (EINE FRAU MACHT GESCHICHTE) ließe sich so fast schon als ein Theaterstück in Prosa beschreiben, dessen dramatische Anlage auf den späteren Schwerpunkt der schriftstellerischen Arbeit Müllers und seinen experimentellen Umgang mit der Theaterform vorausweist. Eine solche Sichtweise aber ist, und dies ist eine zentrale Crux im Umgang mit dem Frühwerk Müllers, determiniert aus der rückblickenden Perspektive, d.h. der Kenntnis seiner späteren Entwicklung zum Dramatiker. Ein deutlich anderes Bild ergibt sich, geht man auf Müllers Quelle zurück, nämlich den von Mutz Hein verfaßten Beitrag über Ermisch in der 1951 von Gottfried Grünberg, dem damaligen Generalsekretär der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft, herausgegebenen Sammelband *Helden der Arbeit*.

Dieser in *KRIEG OHNE SCHLACHT* von Müller zurecht als „ein unsägliches Buch“ (W9, 111) abgekanzelte Band ist eine seiner zentralen Materialquellen, da er daraus auch Anregungen für die Geschichte des Hans Garbe in *DER LOHNDRÜCKER* und die Geschichte des Traktoristen Paul Arndt für *TRAKTOR* bezog. Das in *Helden der Arbeit* gezeichnete Portrait der Luise Ermisch entspricht selbstredend völlig den Vorgaben, in unkritischer Weise ein propagandistisches Bild der Betriebsleiterin mit proletarischem Hintergrund zu entwerfen, ohne vor billiger Typologisierung zurückzuschrecken, wie etwa in der Episode des Zusammentreffens mit einem westdeutschen Klischeekapitalisten im Interzonenzug nach Berlin.

Die literarische Zeichnung der Ermisch ist von derartig schematischer Ausprägung und so offenkundig konstruiert, daß die tatsächliche Person allenfalls als Schemen dahinter zu erahnen ist. Mutz schildert sie vorschriftsgemäß als

⁵⁸ Lehmann: Zwischen Monolog und Chor, S. 17.

„selbstbewußte Frau aus der Arbeiterklasse“, die aufgrund ihrer Verdienste als Aktivistin zum Mitglied der Volkskammer erhoben wird, wo sie natürlich in allen Angelegenheiten „begeistert der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik [zustimmt]“. ⁵⁹ Ihr angeblich größter Wunsch im Leben geht ausge-rechnet am 1. Mai 1950 in Erfüllung, wie ein begeisterter Hein vermeldet: „Sie durfte in die Sowjetunion fahren und den 1. Mai in Moskau erleben!“ ⁶⁰

Im großen Bruderland trifft sie ausschließlich auf glückliche, hochmotivierte Werktätige und „begreift, was sie früher schon ahnte: daß die Arbeit in der Sowjetunion nicht mehr ein notwendiges Übel, ein Zwang, eine Last ist, deren man sich so schnell wie möglich entledigt, sondern eine Sache der Freude, des Stolzes und der Ehre.“ ⁶¹ Entsprechend mündet das fadenscheinige Portrait der Strumpfwirkerin in das vorbestimmte Resümee: „Sie, die einfache Näherin, die Heldin der Arbeit Luise Ermisch, ist ein leuchtendes Beispiel, ein Vorbild mit ihrer bescheidenen Selbstsicherheit, mit ihrem Vertrauen in eine bessere Zukunft, mit ihrer verehrungsvollen Liebe zur Sowjetunion und zu dem großen Führer des Friedenslagers der Welt, Josef Wissarionowitsch Stalin.“ ⁶²

Müllers Umgang mit dieser Vorlage, wie ein Textvergleich zeigt, kann als subversive Plagiiierung umschrieben werden. Dazu wird das abgerundete, normgerechte und zu Propagandazwecken hergestellte Portrait, im ersten Schritt zertrümmert. Wie Herausgeber Grünberg eingangs des Bandes hervorhebt, fügt sich die literarische Arbeit der Beiträger an den Heldenportraits in die dem Aufbau des Sozialismus geltende Gesamtanstrengung ein:

Die lebensnahe Schilderung unserer Helden der Arbeit ist für unsere Schriftsteller eine neue, sehr schwierige und ungewohnte Aufgabe. Zu ihrer Lösung braucht man nicht nur technische, politische und künstlerische Kenntnisse und Fähigkeiten, sondern vor allem auch die engste Verbindung mit dem Leben, mit den werktätigen Menschen in den Betrieben und auf dem Lande. Der Schriftsteller, der eine solche Aufgabe lösen will, muß darüber hinaus auch das Leben in der Sowjetunion, den Kampf der sowjetischen Arbeiter, Bauern, Techniker, Ingenieure und Wissenschaftler für den Aufbau des Kommunismus kennen, denn sonst wird er [...] nicht in der Lage sein, das Heldentum der Arbeit unserer Aktivisten lebendig zu gestalten, sondern oberflächlich und leblos bleiben, es abstrakt darlegen. ⁶³

Ironischerweise kennzeichnet genau letzteres aber die Heldenportraits, eben aufgrund der dogmatischen Schemata, nach denen sie zusammengezimmert werden. Der Preis, den die Texte dafür zahlen, daß sich das Schreiben politischer

⁵⁹ Hein: Luise Ermisch, S. 80.

⁶⁰ Ebd., S. 74.

⁶¹ Ebd., S. 75.

⁶² Ebd., S. 80.

⁶³ Grünberg: *Helden der Arbeit*, S. 7.

Instrumentalisierung unterordnet, ist der einer Kontraproduktivität hinsichtlich der Überzeugungskraft.

Müller konnte das, trotz aller Parteinahme für die sozialistische Sache, nicht entgehen. Genau an dieser Schwachstelle setzt auch seine Bearbeitung an, die zunächst eine drastische Reduktion des Ausgangstextes darstellt. Die oben bereits zitierte, an eine Bühnenanweisung erinnernde Einleitung ist ein Konzentrat des einleitenden Abschnittes der Korrespondenzstelle, die bei Hein lautet:

Hallesche Kleiderwerke 1948. Mittagspause. In der überfüllten Kantine mischt sich der Geruch von Essen mit dem Qualm von ‚Eigenbau‘. Müde oder hastig schieben sich die Menschen zwischen den Tisch und Bänken hindurch; ihre Arbeitsanzüge sind vielfach geflickt. Gleichgültig setzen sie sich irgendwo hin und löffeln unlustig aus großen Schüsseln den ‚ewigen‘ Eintopf – nur den Magen vollschlagen!⁶⁴

Evokative Besonderheiten, wie der Hinweis auf die selbstgedrehten Zigaretten oder Wendungen wie der ‚ewige‘ Eintopf, werden beibehalten, der redundante Rest fällt weg. Damit zeigt sich hier bereits im Kleinen ein wichtiges Merkmal der späteren schriftstellerischen Praxis Müllers: „Radikale Verknappung und eine Methode, bei der alles Überflüssige weggeschnitten wird, um den Kern sichtbar zu machen.“⁶⁵

So wie mit diesem Absatz verfährt Müller auch insgesamt mit dem aus mehreren Episoden bestehenden Beitrag Heins: Weite Teile, etwa die einleitende Charakterisierung des Stadtbilds und der Stadtgeschichte von Mühlhausen in Thüringen, der Aufenthalt von Ermisch in der Sowjetunion, ihre Aktivitäten als Volkskammerabgeordnete u.a. entfallen komplett. Was bleibt, übernimmt Müller zwar ohne faktische Eingriffe oder inhaltliche Veränderungen, reduziert dabei aber immer im Hinblick darauf, die Konflikte zwischen den auftretenden Personen zuzuspitzen.

Dies zeigt sich selbst im Umgang mit dem eigenen Text, fällt doch auch ein ursprünglich vorhandener dritter Teil dem kürzenden Eingriff zum Opfer. Dieser schildert, wie Ermisch auf dem Weg zur Volkskammersitzung im Interzonenzug einem westdeutschen Unternehmer begegnet, der sie neugierig nach ihrer stolz getragenen Medaille befragt. Während Hein diese Begegnung auf eine propagandistische Abwertung des mustergültigen Kapitalisten fokussiert, pointiert Müller den Zusammenprall des Unvereinbaren und addiert gar eine subtile geschichtsphilosophische Symboldimension, sofern man gewillt ist, die gemeinsame Fahrt im Zug auch als Weg durch die Geschichte zu verstehen: „L.E. bleibt ihm keine Antwort schuldig. Der Kavalier legt den Kavalier ab, je politischer das Gespräch wird. [...] Der Dialog der zwei Reisenden, zufällig im gleichen Abteil im gleichen Zug, wird zum Dialog der zwei Welten.“ (HMA 4179)

⁶⁴ Hein: Luise Ermisch, S. 70.

⁶⁵ Löschner: *Geschichte als persönliches Drama*, S. 37.

Müllers pointierende Bearbeitungstechnik sei noch an einem weiteren Beispiel illustriert. Bei einem Betriebsrundgang ereignet sich laut Hein die folgende Episode, die Müller für seinen zweiten Abschnitt an zentraler Stelle verwendet:

Luise Ermisch nimmt eine [der Schürzen] in die Hand. Sie ist aus dunkelgrauem, festen Stoff. Luise wendet sich wieder zu dem BGL-Vorsitzenden: ‚Wenn ich mir die Frauen darin vorstelle – wie Sträflinge werden sie aussehen, so grau und unfreundlich. Ich denke, wir werden uns nachher mal überlegen müssen, wie wir die Schürzen mit einer buntfarbigen Paspel etwas aufhellen können. Viel mehr Arbeit macht es nicht, und es sieht so gefälliger aus. Wir Frauen sollen auch bei der Arbeit nicht wie Aschenbrödel aussehen!‘

Kaum ist Luise weitergegangen, als sich eine der Näherinnen an ihre Nachbarin wendet: ‚Siehste, kaum ist die Neue da, muß sie schon was einführen. Bunte Paspeln an Arbeitsschürzen – wer hat denn schon so was gehört!‘ Aber die andere ist mit dieser Meinung nicht einverstanden: ‚Ich finde es schön, wenn man auch bei der Arbeit ein bißchen nett aussieht. Und wenn ich mal schnell über die Straße laufen will...‘ ‚Und dann zufällig deinen Rudi trifft...‘, unterbricht sie die andere. ‚Ja, ja, ich weiß schon – ihr junges Gemüse!‘⁶⁶

Müller verknüpft diese beiden Absätze zu:

Dem Direktor gefallen die farblosen Schürzen nicht, die an den Nähmaschinen hergestellt werden. Müssen sie grau bleiben? Warum nicht was buntes draufnähen? Müssen wir Frauen wie Sträflinge aussehen bei der Hausarbeit?

Die Meinung der Frauen ist geteilt. Streit hinter dem Rücken des Direktors: Neue Besen kehren immer gut. (Lang wird's nicht dauern. Was habe ich gesagt? Kaum ist die da, muß sie schon was einführen. Buntes Paspeln an Arbeitsschürzen. Wo hat man so was schon gehört.) Ich finds richtig. Wenn ich schon meinem Mann den Dreck nachräum, dann wenigstens mit bunter Schürze. Ihr junges Gemüse. (W2, 150f)

Nicht nur betont Müllers Version den Geschlechterkonflikt, also die selbst im Sozialismus untergeordnete Rolle der Frau als Haushaltshilfe des Mannes,⁶⁷ auch wird aus der individuellen Meinungsverschiedenheit der beiden Kolleginnen bei ihm ein kollektiver Konflikt zwischen den anonymisierten Frauen, d.h. der gesamten Belegschaft des Betriebs. Vor allem aber läßt sich an diesem Textvergleich paradigmatisch nachweisen, wie Müller schon von Anfang an vorbestehendes Textmaterial bearbeitend, d.h. durch drastische Kürzungen, radikale Ergänzungen gegen den Strich der ursprünglichen Ausrichtung, zugleich aber Beibehaltung weiter Originalbauteile in eigene Texte überführt, anstatt frei ‚nach-

⁶⁶ Hein: Luise Ermisch, S. 77.

⁶⁷ Auffällig, daß Müller von Ermisch nicht als ‚Direktorin‘ spricht. Vielleicht um so den Konflikt, daß eine Frau zur Leiterin berufen wird, noch stärker ins Bewußtsein des Lesers zu heben?

dichtend' zu Eigenschöpfungen zu kommen. Daher kann, unter allem Vorbehalt, durchaus eine strukturelle Verwandtschaft seiner Vorgehensweise zu Arbeitstechniken bei der Arbeit an späteren Dramentexten wie *MACBETH* oder *TRAKTOR* bzw. einem Prosatext wie *MAE LSTROMSÜDPOL* oder dem Prozeß der Kürzung und Redigierung der Rohfassung von *KRIEG OHNE SCHLACHT* festgestellt werden.

Ganz entschieden divergiert Müller von der Vorlage, wie bereits erklärt, in der Einbeziehung des Privatlebens von Luise Ermisch, das bei Hein komplett ausgeklammert bleibt, was nicht unwesentlich für die Leblosigkeit des Portraits verantwortlich ist. Was bei Hein emphatisch und propagierend gemeint ist, nämlich: „In den nächsten Monaten kommt Luise Ermisch kaum aus dem Betrieb. Von morgens sieben Uhr bis abends dreiundzwanzig Uhr ist sie unermüdlich tätig.“⁶⁸ wird bei Müller auf die persönliche Konsequenz eines solchen Einsatzes befragt und entsprechend umgekehrt zum Schlußresümee, daß ihr sich für die Mitarbeiter auszahlendes Opfer katastrophale Folgen in der eigenen Familie zeitigt, denn das Resultat solch selbstlosen Einsatzes für den Aufbau der Industrie zeigt sich zwangsläufig an einer anderen Front: Ermisch, die „andern hilft, kann sich selbst nicht helfen. Ehescheidung.“ (W2, 151) Diese in ihrer prägnanten Antithetik an Brecht erinnernden Schlußsätze bedeuten nicht weniger die Kenntlichmachung der sozialistischen Realität, die von Heins heuchlerischen Sozialistischen Realismus ganz entschieden divergiert.

Ob Müller den Text mit Blick auf Publikation schrieb oder nur zu Übungszwecken, kann angesichts der Überlieferungslage nicht entschieden werden. Wengleich eine Veröffentlichungsabsicht angenommen werden darf, unterminiert die kritische Anlage des Textes ein solches Ziel doch sehr. Vorausgesetzt, daß Publikationsversuche erfolglos verliefen, kann spekuliert werden, daß Müller sich aus diesem Grund des Stoffes nochmals in anderer Weise annahm. Damit erweist sich zudem als exemplarisch, daß schon dieser frühe Prosaversuch in den Kontext einer offenen, transformierenden Textbewegung gehört. Wie noch wiederholt gezeigt wird, verschiebt Müller bestimmte Motive und Stoffe in unterschiedliche Genres, schafft neue Kontexte oder adaptiert Inhalt respektive Form entsprechend neuer politischer oder biografischer Gegebenheiten.

So auch hier: In dem 1955 in *Neue Deutsche Literatur* veröffentlichten Gedicht *L.E. ODER DAS LOCH IM STRUMPF* reduziert Müller den Stoff erneut, nämlich auf die verbale Konfrontation in der Kantine, die sich abspielt zwischen dem über die mangelnde Qualität seiner Socken klagenden Kollegen und der späteren Heldin der Arbeit, gipfelnd in den Versen: „Und hält ihm den Strumpf / Unter die Nase, den dreilöchrigen Trumpf. / Ihr habts gehört. Wie stehts mit euren Strümpfen? / Ihr bessert nichts durch Naserümpfen.“ (W1, 40) Das Gedicht endet zwar an dieser Stelle, die Nachgeschichte aber stellt Müller dem Text in Form einer kurzen Einführung voran, die den vollständigen Namen der Aktivi-

⁶⁸ Hein: Luise Ermisch, S. 77.

stin nennt und die Zusatzinformation liefert, daß Ermisch 1949 die erste ‚Brigade für ausgezeichnete Qualität‘ in der volkseigenen Textilindustrie organisierte und später ins ZK der SED berufen wurde.

Interessant daran ist jedoch der Umstand, daß in der Zuspitzung auf die Konfrontation in der Kantine eine erneute Reduktion des Stoffs vorgenommen wird, dabei aber so verknappend verfahren wird, daß der Gedichttext stark an literarischer Qualität verliert im Vergleich zur Kurzprosa. Ob das Gedicht vor, nach oder parallel zum Prosastück geschrieben wurde, läßt sich nicht sicher feststellen, da das Manuskript keine Datierung aufweist. Das Publikationsdatum erlaubt auch in diesem Fall leider nur ungefähre Rückschlüsse auf die Entstehungszeit. „Die über Jahrzehnte von [Müller] energisch betriebene Praxis, jeden Versuch einer genauen Datierung seiner Arbeiten zu verhindern“, so Hörnigk, diene 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.“ (W2, 335)

Als Zeitungsartikel veröffentlicht wurde eine weitere Prosavariante des Stoffes, nämlich unter dem Titel *Das Loch im Strumpf* in der Wochenzeitschrift *Sonntag*. Von zentraler Bedeutung dabei ist der Veröffentlichungstermin vom 28. Juni 1953. Elf Tage nach dem Arbeiteraufstand publiziert, gilt es den kolportageartigen Prosatext genau zu lesen vor dem politischen Hintergrund eines durchgreifenden Schocks der Führung durch die Ereignisse. Auf den ersten Blick erscheint der Artikel wie eine Synthese aus der Kurzprosa und dem Gedicht: Wieder wird nur auf den Vorfall in der Kantine fokussiert, der nun aber in einer stilistisch wie inhaltlich eher an Hein erinnernden, systemkonformen Weise präsentiert wird.

Erstmals übernimmt Müller die Phrase von der ‚Heldin der Arbeit‘ und beugt sich deutlich den Gegebenheiten der politischen Lage: In dem von Ermisch zu rechtgewiesenen „Arbeiter, blaß und mißvergnügt“, der mit seiner Kritik das ausgesprochen „hat, was die anderen denken, unzufrieden mit der Suppe, mit den Verhältnissen im Betrieb, im Lande“,⁶⁹ tritt ein Stellvertreter des verdrossenen Volkes auf, dem die eifrige Aktivistin durch ihr leuchtendes Beispiel an Aufbauwillen in einem argumentativ forcierten, quasi-dialektischen Dreischritt seine Unzufriedenheit als eine Folge eines falschen Bewußtseins begreifbar macht: Angesichts des schon nach einem Tag löchrigen Strumpfes fragt er in die Runde: „Wo soll da [...] die Lust herkommen zur Arbeit?“⁷⁰ Ermisch’ Hinweis auf die gute Qualität des Fadens führt zu einer Modifizierung der Frage: „Wo soll gute Arbeit herkommen, wenn du keine Lust hast zur Arbeit?“⁷¹ Indem Ermisch dann

⁶⁹ Müller: *Das Loch im Strumpf*, in: *Sonntag* v. 28.6.1953. Der Artikel fehlt in der Werkausgabe.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

im nächsten Schritt die mangelhafte Verarbeitung, den Wirkfehler also, als Quelle der Schadhaftheit identifiziert, löst dies einen Erkenntnisprozeß aus: „Der Blasse schweigt, begreifend: mit den Verhältnissen nicht zufrieden sein, das heißt hier: mit sich selber nicht zufrieden sein. Er zieht den Strumpf wieder an, den Schuh und geht, mißmutig.“⁷² Q.E.D.

Nachdem somit dank der Heldin der Arbeit der Ball wieder an die unmotivierten Werktätigen zurückgespielt wird, mündet der Artikel in den Schlußabsatz: „Seit jener Mittagspause wußte sie, was zu tun war. Als sie wenige Tage danach in einer Festzeitschrift einen Bericht über die Tschutkich-Bewegung für Qualitätssteigerung in der sowjetischen Leichtindustrie las, war ihr klar, wie es zu tun war.“⁷³ Damit beschrieben „wird das dialektische Moment des Lernens, der Umschlag im Moment des Begreifens als Umschlag in die Aktivität.“⁷⁴

Um zusammenzufassen: Die Differenz zwischen unpublizierter und publizierter Prosaversion des Stoffes ist markant. Der journalistische Artikel verzichtet auf jedes Formexperiment und demonstriert durch seine recht unverblümete Aufforderung zu größerer Produktivität, daß der junge Müller in dieser kritischen Phase der DDR-Geschichte durchaus willens war, sich den Anforderungen des SED-Staats zu beugen, wobei sicher auch die Publikationsmöglichkeit die Bereitschaft zum Opportunismus beförderte.

Jedoch muß zugleich daran erinnert werden, daß das Zitat, welches Müller seinem Artikel als Motto voranstellte, als kritischer Fingerzeig an die Partei verstanden werden könnte. Er hat es Heins Portrait über Ermisch entnommen: „Nur diejenigen Wettbewerbsformen setzen sich durch, deren Notwendigkeit von den Massen erkannt ist und die aus den Massen selbst kommen...“⁷⁵ In *Helden der Arbeit* erwähnt Hein die eigentliche Quelle des Zitats, nämlich einen „Bericht über die ersten Erfahrungen aus dem Tschutkich-Wettbewerb, der im Zentralorgan der Gewerkschaften veröffentlicht wurde“.⁷⁶ Es handelt sich um just jenen Bericht, von dessen Lektüre durch Ermisch im letzten Absatz die Rede ist.

Das Motto ist daher zunächst lesbar als Bezugnahme auf das berichtete Geschehen: „Der Fehler, auf den der Titel mit dem Zeigefinger verweist, kann behoben werden, allerdings nur, wenn er von den Verantwortlichen selbst erkannt wird. *Das Loch im Strumpf* ist damit Tatsachenbericht und Parabel von der Notwendigkeit des Lernens.“⁷⁷ Genauso aber kann er auf die unmittelbar zurücklie-

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. 182.

⁷⁵ Vgl. Hein: Luise Ermisch, S. 73. Dort wird der im Artikel nur teiltitierte Satz fortgesetzt mit: „...und operativ von den Parteibetriebsgruppen, den Gewerkschaften und Verwaltungen unterstützt werden.“ Dieser deutliche Hinweis auf den Staatsapparat wurde wohl aus guten Gründen unterschlagen.

⁷⁶ Hein: Luise Ermisch, S. 73.

⁷⁷ Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. 182.

genden Ereignisse des Volksaufstandes bezogen werden. Indem der Artikel mit dem ideologisch sakrosankten Hinweis auf die Tschutkitch-Bewegung endet und einem daraus entnommenen Motto beginnt, erhält er eine zirkuläre Struktur, die eine untergründige Strategie enthält, den Ball der Verantwortung zur Lösung des Vertrauensbruchs zwischen Bevölkerung und Führung dann letztlich an die zweite Instanz zurückzuspielen.

Damit belegt der Artikel eine Doppelstrategie: Wie der Nachlaßtext dokumentiert, verfügt Müller schon zu Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn über die Fähigkeit, dank reflektierten, kritischen Umgangs mit vorgegebenem Material wie den systemkonformen Heldenviten zu eigenständigen literarischen Texten zu kommen, doch da diese unter den politischen Umständen kaum einen Einstieg in eine Karriere als Autor ermöglichen, gibt er dem Anpassungsdruck nach, indem ideologische Erfordernisse oberflächlich erfüllt werden, er zugleich aber auch hinterlistig genug ist, sich hinter seiner Kooperationsbereitschaft versteckend, potentiell kritische Botschaften zu lancieren, in denen sich, wie die ‚Schubladenproduktion‘ beweist, ganz andere Überzeugungen verbergen als die öffentlich gemachten.⁷⁸

Solcherart zwischen kritischer Distanz und opportunistischer Affirmation lazierend, gestaltete sich der erhoffte Karrierestart für Müller als schwierig. Es „war eigentlich die durchgehende Erfahrung, daß alles, was ich ernst meinte oder für gut hielt, abgelehnt wurde“ (W9, 86), erinnerte er sich in seiner Autobiografie. Werner Mittenzwei resümiert die Problemlage zu Beginn der fünfziger Jahre vergleichbar: „Obwohl von verschiedenen Einrichtungen gefördert, von namhaften Schriftstellern und Redakteuren in die Schule genommen, was Müller nicht immer als hilfreich empfand, kam er nicht recht zum Zuge.“⁷⁹

Durchgesetzt hat er sich schließlich dennoch, da er bereits von Anfang an lernen mußte, Geduld zu haben, bis die Zeit reif wurde für seine Texte. „Man fängt ja immer früh an, bevor man bei sich angekommen ist, das dauert ja.“ (W12, 868) Diesen Punkt erreicht Müller gewissermaßen im Jahr 1961 mit dem Skandal um *DIE UMSIEDLERIN*, der seiner journalistischen Publikationstätigkeit – zumindest unter eigenem Namen – vorerst ein Ende setzte. Seine bis dahin entstandenen Texte, sind „Fingerübungen des Journalismus und der Literatur in Form kleiner Reportagen, Stellungnahmen, Briefen und vor allem Rezensionen,

⁷⁸ Ein vergleichbares Beispiel ist das aus einer Radioarbeit hervorgegangene Gedicht *WINTERSCHLACHT 1963*, das in den Kontext der Rehabilitationsbemühungen nach dem Eklat um *DIE UMSIEDLERIN* gehört. Müller parallelisiert darin den VI. Parteitag der SED im Januar 1963 und den gleichzeitigen Kampf um die Enteisung der Kühlwasserzufuhr im Kraftwerk Elbe während des extrem harten Winters. Im als heldenhaft beschworenen Kampf gegen das Eis ist aber zugleich auf metaphorischer Ebene die politische Hoffnung auf ein ‚Tauwetter‘ enthalten, leitete dieser Parteitag doch einen, wie sich bald herausstellte, nur vorübergehenden Liberalisierungskurs ein.

⁷⁹ Mittenzwei: Die ‚exekutive Kritik‘ des Heiner Müller, S. 193.

die sich als Standpunktübungen und als Auseinandersetzungen mit dem eigenen Schreiben lesen lassen.⁸⁰

Die 1951 einsetzende Tätigkeit für den *Sonntag*, der Wochenzeitung des Kulturbunds zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, stellte Müller eine erste publizistische Plattform zur Verfügung – ein Sprungbrett in die literarische Tätigkeit, indem er die für das Feuilleton geschriebene Prosa als Probephase nutzen konnte. Die Herausbildung von Müllers durchweg aus kurzen Texten bestehendem Prosawerk spiegelt daher insofern die literarhistorische Entwicklung der kleinen Prosaformen, als in der Moderne durch die Literarisierung des Feuilletons „als ‚poetische Schreibform‘ kultureller Journalistik mit dem Anspruch, ein ‚kleines Kunstwerk in Prosa‘ zu sein“, ⁸¹ die Gattung der Kurzprosa einen erheblichen Innovationsschub erhielt. Müllers Einstieg in die schriftstellerische Tätigkeit als Journalist ermöglichte ihm daher nicht zuletzt in Form der Prosa durch eine graduelle Grenzüberschreitung vom Feuilleton zur Literatur den ersehnten Rollenwechsel vom Journalisten zum Autor.

Der *Sonntag* war in der DDR, so Müller in seiner Autobiografie, „die einzige Zeitung in der es lebendige Debatten gab“ (W9, 78) und „wahrscheinlich die liberalste Ecke damals“ (W9, 62). Er schrieb ab ihrer sechsten Nummer rund fünfundzwanzig Beiträge, darunter einige literarische Kurztexte wie Parabeln oder Kurzgeschichten, vor allem aber Rezensionen und kulturkritische Artikel. Michael Töteberg charakterisiert diese Texte zusammenfassend als „Pflichtübungen und Gelegenheitsartikel“; bei seinen Literaturkritiken „handelte es sich [überwiegend] um mit Entschiedenheit urteilende, einen eigenen Standpunkt vertretende Besprechungen und mit polemischer Schärfe vorgetragene Kritik an der Kulturpolitik.“⁸²

Müllers ideologischer Standpunkt dabei ist eindeutig: Der Rezensent liest und wertet Literatur jeweils als „Beweis für die Richtigkeit des aus der Kenntnis der Wirklichkeit geschöpften revolutionären Marxismus und damit für seine Unbesiegbarkeit“ (W8, 36). In den Buchbesprechungen geht es ihm zumeist weniger um das Spezielle des rezensierten Werkes, sondern um das Umfassende, so daß er die zumeist in literarisch-ästhetischer Hinsicht wenig gehaltvollen Bücher zum Ausgangspunkt seiner subjektiven Stellungnahmen und Meinungen zur Literatur insgesamt macht, weshalb sich durchweg „ein eher induktives und assoziatives Verfahren der Besprechungen konstatieren“ läßt. Müller, so Kristin Schulz weiter, „schreibt seine Kritiken oftmals als Beitrag zu einer Debatte. Da er auch für die (Literatur-)Kritik keine Blütezeit konstatiert, sind seine Kritiken zugleich der Versuch, dieses Genre neu zu erarbeiten und zu beleben, obwohl

⁸⁰ Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. S. 177.

⁸¹ Göttsche: *Kleine Prosa in Moderne und Gegenwart*, S. 15f.

⁸² Töteberg: *Medienmaschine*, S. 179.

dieser, nicht zuletzt aufgrund der Doppelrolle, Autor und Kritiker zu sein, zum Scheitern verurteilt ist.“⁸³

Geschickt versteckt sich Müller hinter Autoritäten, um so geschützt seine Breitseiten abzufeuern. In einem Gelegenheitsartikel anlässlich des siebzigsten Geburtstags des honorigen Widerstandskämpfers Ehm Welk schmuggelt er diesem unter: „Für die Haupthemmnisse unserer Literaturentwicklung hält Ehm Welk die schematische Nachahmung statt schöpferische Aneignung sowjetischer Methoden; die Bequemlichkeit der Literaturkritiker; die Beflissenheit vieler Autoren, den Wünschen kurzsichtiger Funktionäre nachzukommen“ (W8, 101)⁸⁴ Schließlich konzentriert sich das Schwergewicht seiner Tätigkeit um den Zeitraum 1953/54, als der ‚Neue Kurs‘ der Kulturpolitik den Unmut der Bevölkerung beschwichtigen sollte, was gerade ein liberales Organ wie den *Sonntag* dazu verleitete, die Grenzen auszutesten, bis zu denen man unter den veränderten Verhältnissen gehen konnte.

Der Artikel *GESPRÄCHE ÜBER LITERATUR* über eine von Alfred Kurella geleitete Diskussion mit dem Schriftsteller Konstantin Fedin und dem sowjetischen Literaturprofessor R. M. Samarin über Fragen der Literatur in der Sowjetunion und Deutschland löste mehrere Beschwerden aus – u.a. wegen der Kritik an Kulturfunktionären – und führte zu einer öffentlichen Distanzierung der Zeitung von ihrem Mitarbeiter. Ein geschickter Schachzug, nachdem man Müller zunächst für eigene Zwecke instrumentalisiert hatte: „Die Russen hatten nach Stalins Tod eine etwas liberalere Art, über Kulturpolitik zu reden. Ich habe das benutzt, um unsere Kulturpolitik zu kritisieren, was offenbar auch das Interesse der Redaktion war, sonst hätten sie es nicht fett gedruckt.“ (W9, 79)

Über seine Unfähigkeit, die damaligen Verwicklungen zu begreifen, äußerte sich Müller später: „Ich war in einen politischen Kontext geraten, den ich nicht kannte. Ich schrieb über Liberalität, und Leute die mehr Liberalität in der DDR durchsetzen wollten, kritisieren mich, um ihre Vorbereitungen weiter betreiben zu können. Ich wußte nichts davon.“ (W9, 80) Nach der Zurechtweisung durfte er nur noch in der Rubrik ‚Die Bücherschau‘ unter seinem Initialkürzel uninteressante „Erbauungsliteratur amerikanischer Kommunisten oder serbokroatische Heimatdichtung rezensieren.“ (W9, 80)

In den zuvor vornehmlich mit DDR-Literatur befaßten Besprechungen erwies sich Müller fast durchweg als scharfer Kritiker, der auch vor vernichtenden Urteilen nicht zurückschreckte. Töteberg hat die Parallelität von unkritischer Replizierung vulgärmarxistischer Positionen zum einen und kritischer Schärfe eines von den vorgeschriebenen Positionen abweichenden Urteils in den Rezensionen zum anderen abgewogen, um zu dem Ergebnis zu kommen: „Heiner Müller, ein

⁸³ Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. 178.

⁸⁴ Gewissermaßen füllte Müller damit die Lücke, welche sich aus Welks nur zögerlicher Auskunftsbereitschaft ergab, da er wegen eines von Müller zuvor publizierten Verrisses der mit ihm befreundeten Käthe Miethe verstimmt war. Vgl. W9, 77f.

Rezensent, der den politischen Standort von Autoren dingfest zu machen suchte; ein Literaturpolizist, der die Einhaltung der korrekten Linie überwachte.“⁸⁵

Dabei gilt es aber auch einen ganz wesentlichen Punkt zu bedenken, auf den Kristin Schulz aufmerksam macht, indem sie in den Rezensionen einen durch den Autor gehenden Riß ausmacht: „Hinter dem ausformulierten Bekenntnis zur marxistischen Ideologie, die mit einer über die Maßen polemischen Verteufelung bürgerlicher Ideologie und Unkultur einhergeht, verbirgt sich zugleich der zwanghafte Versuch, sich selbst auf die Linie zu bringen – diese Texte sprechen die Sprache der Selbstdisziplinierung.“⁸⁶

Die Schärfe seiner Rezensionen relativierte Müller rückwirkend aus dem Zwang, beständig neue Besprechungen produzieren zu müssen: „Eigentlich haben sie mir nichts bedeutet, aber natürlich kannst du auf die Dauer sogar so etwas nicht machen, ohne irgendwas dabei zu finden. Also habe ich mich dort zum Präzeptor aufgeschwungen. Das klang dann immer sehr apodiktisch. Starke Verisse, starke Lobgesänge.“ (W9, 62) Auch der Zeitaufwand spielte eine Rolle: „Die ganze Energie, die ich eigentlich für ein Drama hätte verwenden wollen, ging in die Rezension von schlechten Büchern. So viele gute Bücher gab es nicht, und das führte zu diesem aggressiven Ton in meinen Rezensionen und manchmal auch zu Arroganz.“ (W9, 76f)⁸⁷

Was Müllers literarische Veröffentlichungen im *Sonntag* betrifft, so deutet sich die spätere Qualität des Werks darin begrenzt an, zumeist aber herrscht ein eher epigonaler Charakter vor. Mit ausgeprägter Experimentierfreude schrieb er Texte in fast allen Gattungen kurzer Prosa – wie es dem Versuchscharakter eines solchen Schreibens geziemt, mit mal mehr und mal weniger Erfolg, sowohl was das literarische Gelingen als auch die Annahme zur Publikation betrifft.

Dafür drei Beispiele unveröffentlichter Prosatexte aus dem Nachlaß: Darin befindet sich das maschinenschriftliche Exposé für eine in einem „Negerdorf b. Banana, zwischen Kongo u. Ubangi“ angesiedelte Erzählung. Vor dem Hintergrund der Kolonialisierung und Ausbeutung Afrikas, wird eine klischeehafte Abenteuergeschichte mit bösen, trunksüchtigen Europäern und heldenhaften, klassenkämpferischen Afrikanern entworfen. Genauer gesagt, geht es um zwei schwarze Bergbauarbeiter, die als Streikposten in einen gewaltsamen Konflikt mit der Polizei verwickelt werden und untertauchen müssen, um einer Verhaftung zu entgehen. Ihre Verfolger nehmen statt ihrer Geiseln aus dem Dorf und drohen, sie binnen sechs Stunden zu erschießen, wenn sich die Flüchtigen nicht

⁸⁵ Töteberg: Vorgeschichte eines Autors, S. 6.

⁸⁶ Schulz: *Attentate auf die Geometrie*, S. 196.

⁸⁷ Ähnlich äußerte sich Müller auch was seine zeitgleiche Tätigkeit als Lohnschreiber des Aufbau Verlags zur Anfertigung von Klappentexten betraf: „Das wurde relativ gut bezahlt. Das Problem war nur, daß es mir ungeheuer schwerfiel, weil ich eigentlich was anderes machen wollte. Dieses Geldverdienen fraß die ganze Zeit auf.“ (W9, 76)

freiwillig stellen. Dem „Negerjungen“ Mussa gelingt es nun dank einer List, diese Geiseln zu befreien; als daraufhin er und sein Vater von der Polizei gestellt werden, ermöglicht ihnen das überraschende Einschreiten des Elefanten Sama, der die Häscher angreift und zertrampelt, eine wundersame Rettung (vgl. HMA 5077). Daß dieses krude, in doppelter Hinsicht schwarz-weiß gezeichnete Erzählprojekt nie ausgeführt wurde, kann nicht wirklich erstaunen.

Fragment blieb auch ein nach etwas über einer einzeilig bedruckten Schreibmaschinenseite abgebrochener Prosatext, der handschriftlich als *Magazingeschichte, amerikanisch* klassifiziert und auf das Jahr 1950 datiert ist; mithin dürfte es sich um einen der frühesten unter den erhalten gebliebenen Prosaversuchen Müllers handeln. Die darin erzählte Geschichte spielt, wie sich indirekt erschließt, auf dem Gebiet der neu gegründeten Bundesrepublik und setzt ein am 23. Dezember 1949 um zweiundzwanzig Uhr vor dem Bahnhof einer ungenannt bleibenden Stadt; nicht nur Orts-, auch alle Eigennamen werden im Text durch Initialen anonymisiert. In den Wagen des vor dem Bahnhof wartenden Taxifahrer Josef B. steigt ein Sergeant der US-Armee ein, der den Chauffeur, gemeinsam mit einem jüngeren Kameraden, in einem Wald attackiert und ausraubt. Die Geschichte bricht damit ab, daß der gefesselte Taxifahrer von den Räufern überfahren wird.

Der vielfach korrigierte und überarbeitete Text versucht die Muster amerikanischer Kriminalgeschichten, gleichsam politisch gewendet gegen die US-Besatzer als Agenten des Verbrecherischen, mit der Portraitierung des kapitalistischen Westdeutschlands als von Gewalt und Kriminalität geprägten Staat zu verbinden, in dem unschuldige Menschen selbst am Vorabend des Heiligen Abends vor mörderischen Angriffen nicht sicher sein können. Die zentrale Passage dieser tendenziösen Magazingeschichte lautet:

B., durch Wind und Fahrgeräusch isoliert vom Gespräch der Soldaten, dachte an eine Nachtfahrt, im Krieg, an der russischen Front... Jetzt war Frieden. Das Volk, dieses grosse und, wie die Zeitungen schrieben, hochherzige Volk, dem diese Männer, die in K. heute nacht erwartet wurden und die ihn, wenn alles gut ging (und warum nicht?), gut bezahlen würden, angehörten, hatte nebst Zigaretten, Nylons, Schokolade u.a. den Frieden gebracht. (HMA 4112)

Die politische Botschaft ist klar: Die nebst der Konsumwaren aus dem *evil empire* der USA importierte Gesellschaftsordnung bietet nur einen scheinbaren, verlogenen Frieden an, tatsächlich bedeutet Kapitalismus die Ausübung von Gewalt der Überlegenen gegen Wehrlose.

In eine ähnliche Stoßrichtung geht auch ein vermutlich ebenfalls um 1950/53 entstandener, vier Schreibmaschinenseiten umfassender Nachlaßtext mit dem Titel *Der Fehler*, der fingiert ist als „Brief eines jungen kolumbianischen Landarbeiters an seine Brüder in aller Welt“. „Die im folgenden Bericht erzählten Fakten sind historisch. Die Personen sind erfunden“, erläutert der Vorspann weiter, um dann die aus (sozial)revolutionärem Pathos, internationalistischer Rühr-

seligkeit und propagandistischen Klischees komponierte Geschichte einer kolumbianischen Proletarierfamilie zu berichten: In seinem Versteck im Wald sitzend, erinnert sich der Landarbeiter an Vater und Großvater, die in Befreiungskämpfen gefallen sind. Der Anlaß dazu war die aus politischer Abhängigkeit resultierende Armut im Lande, trotz dessen reger Kaffeeproduktion, die aber in ein „grosses Land“ exportiert wird, das im Gegenzug aber nur Waffen liefert anstatt dringend benötigte Waren wie Medikamente, Kleidung und Nahrung.

Zudem diktiert diese leicht als die USA identifizierbare Großmacht, daß die jungen Kolumbianer in einen Krieg gegen Korea ziehen sollen. Der jüngere Bruder wurde am Vortag auf der Flucht vor der Zwangsrekrutierung erschossen, während der Briefschreiber sich gerade noch in sein Waldversteck retten konnte. „Ich weiss nicht, was mit Korea ist und nicht, was mit den Koreanern ist“, räsontiert er dort, „Aber das Volk dort muss wie unseres sein. Warum wollen sie denn, dass wir nach Korea gehen und die Koreaner töten? Weil die Koreaner so sind wie wir.“

Den Schluß des gleichsam offenen Briefes an die unbekanntenen Genossen in aller Welt bildet die indirekte Aufforderung, die importierten Waffen nicht auf die koreanischen Klassengenossen zu richten, sondern gegen die kapitalistischen Ausbeuter und Unterdrücker zu wenden: „Ich habe grosse Angst, das ist sicher. Einmal muss ich aus diesem Wald heraus, und es ist möglich, dass sie noch auf mich warten und mich töten. Ich muss jetzt gehen. Ich muss allen sagen, sie dürfen die Gewehre nicht wegwerfen. Es ist nicht gut für die Herren, dass sie uns schiessen lehrten.“ (HMA 4128)

Womöglich war dieser zur Befreiungsgewalt auffordernde Beitrag Müllers zum Korea Krieg selbst für DDR-Verhältnisse der frühen fünfziger Jahre zu plan konstruiert, um gedruckt zu werden. Zumindest gelang es Müller, an Modelle Brechts anknüpfend, im *Sonntag* „eine Reihe von ebenso kurzen wie durchsichtigen Parabeln“⁸⁸ zu publizieren, darunter zum Beispiel: „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 durchzusetzen, und ein Plädoyer für die Freiheit der Kunst.“⁸⁹

Natürlich ist dieser Deutung zuzustimmen, doch gilt es auch im Hinblick auf diese Parabeln besser Vorsicht walten zu lassen, im Wissen um die spätere literarische Entwicklung Müllers einen subversiven Sinn in sie hinein zu lesen. So erzählt Müller in einer anderen Parabel von einem Mann, der aufgrund eines beruflichen Fehlers großen Ärger auf seiner Arbeitsstelle bekommt und nach Feierabend in wütender Stimmung heimkehrt. „Um dem abzuhelfen, hatte er die Wahl, entweder seine Frau anzuschreien, die sehr zänkisch war, oder den Fehler gutzumachen. Er erschlug den Kanarienvogel.“ (W2, 22)

⁸⁸ Töteberg: Vorgeschichte eines Autors, S. 8.

⁸⁹ Ebd., S. 8f.

Schwer zu entscheiden, was die ursprüngliche Wirkungsabsicht dieses Texts war: Soll er vor kompensatorischer Abreaktion sozial erzeugter Gewalt an Unschuldigen warnen, Funktionäre der DDR-Wirtschaftsbetriebe mit didaktischer Absicht auf die häuslichen Folgen einer unzureichenden Konfliktbewältigung am Arbeitsplatz aufmerksam machen oder weist er gar voraus auf die Darstellung schockierender Ausbrüche von Grausamkeit in späteren Texten?

Die im April 1953 publizierte Anekdote *DER SELTSAME VORBEIMARSCH* erzählt eine Geschichte aus der Zeit der Leipziger Völkerschlacht, in der ein sächsischer Bauer durch List und rhetorisches Geschick fünf napoleonische Soldaten an der Nase herumführt. Das Material dazu lieferte die in der Familie Müller tradierte Geschichte eines ihrer Vorfahren, des rauhbeinigen ‚Mannmichel‘,⁹⁰ welches Müller geschult am Vorbild Kleists⁹¹ zu seinem Text umarbeitete.

Daneben fanden sich im Nachlaß auch kurze Prosatexte in unterschiedlichen Vollendungsstadien, die offenkundig für eine journalistische Veröffentlichung geschrieben wurden. So etwa eine traditionelle Fabel, in der ein Fuchs zwölf Gänsen begegnet, diesen zunächst erklärt, er sei „ein Gegner von Gewaltanwendung“ (W2, 155), weshalb er ihnen ein leichtes Rätsel aufgeben werde und – perfiderweise – zusichert, nur jene Gänse zu fressen, die ihm die richtige Lösung sagen würden. „Es war wirklich ganz einfach“, schließt die in ihrer Ideologiekritik leicht durchschaubare Fabel, „und der Fuchs wurde satt wie seit langem nicht und behielt noch Vorrat.“ (W2, 155)

Interessanter, wenngleich nicht unbedingt gelungen und wohl deswegen aufgegeben oder zur Publikation abgelehnt, sind Mischformen wie etwa das zwischen Parabel und didaktischer Kurzprosa oszillierende *MÄRCHEN VOM KLEINEN KLAUS* oder die autobiografisch fundierte Anekdote mit parabelhaften Zügen *DIE PRÄMIE*, in der „ein alter sächsischer Metallarbeiter“ (W2, 154), für den Müllers Großvater als Vorbild gedient haben dürfte,⁹² die Auszahlung einer für herausragende Arbeitsleistungen erhaltenen Geldprämie in Zehnmarkscheinen erbat: „Er kenne sich nicht aus, so erklärte er sein Verhalten, mit großen Scheinen und wolle sicher gehen. Er sei alt und lerne nur langsam, zu glauben, was er wisse.“ (W2, 154)

Müllers Anekdoten(versuche) gehören in den Kontext der im 20. Jahrhundert ab den dreißiger Jahren feststellbaren Reaktivierung der Form, die neben dem Merkmal, eine wahre, noch unbekannte und merkwürdige Begebenheit zu schildern, auch „auf die aufklärerische Funktion der Gattung und auf die ihr strukturell innewohnenden Möglichkeiten [rekurrieren], komplexes historisches Geschehen durch Fragmentierung und biografische Perspektivierung moralisch bewertbar und somit ideologisch nutzbar zu machen.“⁹³

⁹⁰ Vgl. Hauschild: *Heiner Müller*, S. 18.

⁹¹ Offenkundig bildet hier die *Anekdote aus dem letzten preußischen Krieg* das Muster.

⁹² Vgl. die ähnliche Schlußpassage in *BERICHT VOM GROSSVATER*.

⁹³ Hilzinger: Anekdote, S. 25

Die frühe Prosa erweist sich also, trotz Ausnahmen, vornehmlich als ein Übungsfeld zur Schärfung der literarischen Fähigkeiten, wobei Müller sich unverkennbar an Vorbildern orientiert statt distinktiv eigene Wege zu gehen. Deutlich an Brecht angelehnt etwa ist die allegorische Kurzprosa *DIE PROZESSION*. Müller steuerte den in seiner Frühphase geschriebenen Text zu Ende der achtziger Jahre nur geringfügig überarbeitet für Hanne Hiobs Straßentheaterprojekt *Der anachronistische Zug* bei. An den Titel des Brecht-Gedichtes *Der anachronistische Zug oder Freiheit und Democracy* anknüpfend, in dem Brecht gegen das Fortbestehen von Seilschaften aus der Nazizeit in der BRD protestierte, organisierte die Brecht-Tochter Hiob ein politisches Straßentheater, das sich erstmals 1979/80 als Protestbewegung gegen die Wahl des ehemaligen NSDAP-Mitglieds Carl Carstens zum Bundespräsidenten und gegen den CSU-Kanzlerkandidaten Franz Josef Strauß formierte. 1990 wurde das Projekt wiederbelebt. In Reaktion auf die Wiedervereinigung durchquerte der *Anachronistische Zug* zwei Wochen lang die ehemalige DDR und traf am 2. Dezember 1990, dem Tag der ersten Bundestagswahl der nicht mehr getrennten Nation, in Berlin ein.

Müllers Beitrag schildert eine Prozession, die zeitlich verortet wird nach „dem Ende des zweiten Weltkrieg, in der Zeit, da von einem dritten die Rede war“ (W2, 160). In der Mitte der Prozession, alles überragend „schritt ER dahin, mit Plakaten bekleidet, Werbetexten für Freiheit, Menschlichkeit und Kaugummi, ganz Plakatsäule: man sah von ihm nichts.“ (W2, 160)⁹⁴ Deutlich steht diese Gestalt eines *bogeyman* für den Kapitalismus amerikanischer Prägung,⁹⁵ basierend auf Brechts 1949 erschienenen Text *Parade des alten Neuen*, dessen Anfangssatz lautet: „Ich stand auf einem Hügel, da sah ich das Alte herankommen, aber es kam als das Neue [...] und stank nach den neuen Dünsten der Verwesung, die man nirgends je gerochen hatte.“⁹⁶

Was olfaktorisch angedeutet wird, macht Brecht am Ende explizit – der Siegeszug des Neuen wird wieder Krieg bringen: „Und das Geschrei: Hier kommt das Neue, das ist alles neu, begrüßt das Neue, seid neu wie wir! Wäre noch hörbarer gewesen, wenn nicht ein Geschützdonner alles übertönt hätte.“⁹⁷ Müllers Text endet mit derselben Kombination der Motive Gestank, Fäulnis und Kriegstreiberei: „Es soll vorgekommen sein, daß die Prozession angegriffen wurde. Elemente von niederer Denkart hätten, in Massen auftretend und ihren Götzen, den Frieden mit lauter Stimme anrufend, die Plakate abgerissen. Doch sei nichts dahinter gewesen. Nur ein großer Gestank wie von Fäulnis.“ (W2, 160)

⁹⁴ Vgl. die frappante Ähnlichkeit zur Puppe/Mensch-Gestalt aus *NACHTSTÜCK*: „Er ist überlebensgroß, vielleicht eine Puppe. Er ist mit Plakaten gekleidet.“ (W4, 372)

⁹⁵ Man beachte auch, daß an jener Stelle, wo nach dem Muster von ‚Freiheit und Democracy‘ sich der Begriff der Demokratie finden sollte, bei Müller der auf die USA verweisende Kaugummi steht.

⁹⁶ Brecht: *Werke. Gedichte* 2. Bd. 12, S. 104.

⁹⁷ Ebd.

Die beiden 1954 im *Sonntag* veröffentlichten Übersetzungen lehrhafter Geschichten der chinesischen Autoren Li Chun und Lu Hsün gehören in die ‚chinesische Phase‘ Müllers in den frühen fünfziger Jahren, die sich ebenfalls einer Anregung durch Brecht verdankt. Angelehnt an die Chinoiserien, die dieser 1950 als Zyklus *Chinesische Gedichte* veröffentlichte, entstanden Nachdichtungen der Lyrik von Pu Sung Ling, Po Chü oder Mao Tse Tung⁹⁸ sowie um 1952/53 *DIE REISE (nach Motekiyo)*, die Nachdichtung eines japanischen Nô-Spiels.⁹⁹ Die beiden Prosaübersetzungen erschienen nach Müllers offiziellem Ausschluß als Mitarbeiter des *Sonntag* unter Pseudonym und wurden natürlich nicht direkt aus dem chinesischen Original übertragen; Müller benutzte vielmehr englischsprachige Übersetzungen der Pekinger Foreign Language Press.

Man mag in diesem Verfahren der Übersetzung einer Übersetzung, die in translatorischer Hinsicht kaum mehr darstellt als eine etwas höhere Form ‚stillter Post‘, eine Vorstufe der Aneignung und Assimilation fremder Textvorlagen im späteren Werk Müllers sehen, als „Praxis eines vor allem durch ihn selbst immer mit Nachdruck behaupteten Begriffs von ‚Übersetzung‘ als Form sinngemäßer, freier ‚Übertragung‘, eingeschlossen darin schließlich selbst die ‚Vermittlung‘ fremder Übersetzungsleistungen als eine Folie eigner Textproduktion“ (W7, 821), wie Hörnigk im Nachwort zu dem die zwölf Übersetzungen von Theater-texten versammelnden Band der Werkausgabe schreibt.

Allerdings können die beiden frühen Übersetzungen nicht wirklich als Vorgriffe auf kommende Übertragungen wie *MACBETH* oder *ANATOMIE TITUS FALL OF ROME EIN SHAKESPEAREKOMMENTAR* bewertet werden, in denen Müller gleichfalls aus dem Englischen ins Deutsche übersetzte, jedoch durch teilweise massive Eingriffe eigenständige Texte schuf. In einem 1953 im *Sonntag* veröffentlichten Artikel über einen deutschsprachigen Auswahlband mit Erzählungen von Lu Hsün beklagt Müller, daß dafür, ganz wie in seinem Fall, „eine doppelte Übertragung nötig war, zumal die deutsche stellenweise recht hölzern anmutet.“¹⁰⁰ (W8, 51) – möglicherweise wollte er nur zeigen, wie man es besser macht.

Die beiden Übersetzungen waren Brotarbeiten, wenngleich angenommen werden muß, daß Müller die Auswahl der Geschichten selbst vorgenommen hat. Bemerkenswert an ihnen ist der merklich differierende Stil der Prosa, in die Müller die Vorlagen überträgt, wobei eine Korrespondenz zwischen der inhaltlichen Komplexität der Originale und der Form der Übersetzung festzustellen ist. Die auktorial gehaltene Exempelgeschichte *NICHT DIESEN WEG* von Li Chun spielt in den 1940er Jahren und enthält eine weitgehend plane, systemkonforme

⁹⁸ Vgl. W1, 25-30 und Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, S. 74ff.

⁹⁹ Müller bezog sich freilich auch später noch gelegentlich auf asiatische Literatur, vgl. etwa *GESPRÄCH MIT YANG TSCHU ‚DEM PESSIMISTEN‘* (W1, 277) oder *[Vergiß das Theater und sieh auf das NO...]* (W1, 306).

¹⁰⁰ Hier wurden die Texte allerdings über das Russische ins Deutsche übertragen.

Fabel, die davon erzählt, wie ein Bauer, der sich nach der Bodenreform weigert, der lokalen Genossenschaft beizutreten, aufgrund seines Individualismus in finanzielle Not gerät, ihm aber trotz seiner Verweigerungshaltung durch die großzügige Initiative eines Parteifunktionärs geholfen wird, denn: „Wer ehrlich ist und arbeitet, dem hilft die kommunistische Partei.“ (W2, 39)

Dies löst einen Wandlungsprozeß bei dem Starrköpfigen aus: „Ich war ein Narr, als ich mich weigerte, der Vereinigung [für gegenseitige Hilfe] beizutreten“ (W2, 41), bekennt er gegen Ende, worauf die Geschichte mit einer freundlichen Ermahnung und einem höchst durchsichtigen Bild auf positiver Note endet: „’Aber denk daran: Du mußt in die Vereinigung eintreten [...]’. Lao-ting sagte das mit viel Würde. Dann ging er langsam auf sein eigenes Feld. Die rote Sonne am östlichen Himmel stieg.“ (W2, 42)

Diese Geschichte enthält zugleich eine durchaus propagandistisch zu deutende Lehre für die ostdeutschen Leser, war doch zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Prozeß der Kollektivierung mit dem Ziel, sämtliche Bauern in die nach sowjetischem Vorbild gegründeten Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften zu zwingen, in der DDR längst voll im Gang. Das Problem, die zunächst durch die Bodenreform mit eigenem Grund ausgestatteten Bauern dann bald wieder zur Aufgabe ihres Besitzes zugunsten der Formierung von LPGs zu bewegen, wird dann zum Kernthema von *DIE UMSIEDLERIN*.

Von ganz anderer Qualität hingegen ist *DER MISANTHROP*, was zunächst auf den Autor zurückgeführt werden kann, den Müller in seiner ein Jahr zuvor erschienenen Rezension so charakterisiert: „[A]usgestattet mit dem Wissen des revolutionären Marxisten, hat Lu Hsün, ‚der chinesische Gorki‘, den kritischen Realismus in China vollendet und so den sozialistischen Weg bereitet.“ (W8, 48)

In der Erzählung berichtet ein Ich-Erzähler von seiner Freundschaft mit dem Titelhelden Wei Lien, der zunächst weniger als Misanthrop denn als nonkonformer Intellektueller dargestellt wird, der gegenüber der Landbevölkerung moderne Ideen vertritt: „Er war der einzige, der das Bergdorf verlassen hatte, um zu studieren, also in den Augen der Dorfbewohner ein ausgesprochener Narr.“ (W2, 43) Wei arbeitet zurückgezogen in der Stadt als Geschichtslehrer, unterhält aber einen literarischen Intellektuellensalon. Die daran teilnehmenden Personen, so erklärt der ihnen gegenüber kritisch eingestellte Erzähler, „bezeichneten sich, vermutlich, weil sie romantische Romane gelesen hatten, als ‚die jungen Unglücklichen‘ oder ‚die Ausgestoßenen‘. Sich auf den Sesseln räkelnd wie träge und arrogante Krabben, seufzten sie, rauchten und runzelten die Stirn.“ (W2, 48)

Neben den bohemehaften Zügen als nonkonformistisches Merkmal wird auch eine homosexuelle Veranlagung Weis angedeutet; zumindest erregt seine Weigerung, sich weder eine Ehefrau zuzulegen, noch Konkubinen zu halten, moralischen Argwohn. „Bald brachten wenig angesehene Zeitungen anonyme Angriffe, wurden in den Schulen Gerüchte über ihn ausgestreut. Das war nicht mehr, wie früher, simpler Klatsch, sondern planmäßige Schädigung.“ (W2, 51) Diese Befehdung zeitigt Erfolg: Wei verliert seine Anstellung, worauf er vereinsamt,

verarmt und eine ausgeprägt misanthropische Haltung annimmt, wie der Erzähler schließlich feststellen muß.

Geraume Zeit später erhält er einen euphorischen Brief von Wei, in dem er ihm den opportunistischen Ausverkauf seiner bisherigen Einstellungen mitteilt: „Ich tue jetzt, was ich früher bekämpft und verabscheut habe. Ich gebe jetzt alles auf, was ich früher glaubte und hochhielt. Ich bin besiegt – aber ich habe gewonnen. [...] Es ist ganz einfach: ich bin Berater Generals Tu's, für ein Gehalt von achtzig Dollar im Monat.“ (W2, 60)

Während der gesellschaftlich rehabilitierte Wei nun Gegenstand verklärender Berichterstattung in der Presse wird, verbreitet diese Drohungen gegen eine Gruppe von Personen, der auch der Erzähler angehört: „Ich war einer der Angeklagten. Ich mußte sehr vorsichtig sein. Ich mußte achtgeben, daß der Rauch meiner Zigaretten niemandem im Weg war.“ (W2, 62) Auch er verliert nach einer organisierten Hetzkampagne seinen Posten und findet keine Möglichkeit mehr, seinen Lebensunterhalt zu bestreiten.

Als Wei überraschend an der Schwindsucht stirbt, stattet ihm der Erzähler einen Totenbesuch ab und erfährt dabei von dessen Charakterwandel: Eine gut informierte Gewährsfrau berichtet ihm, „nachdem Herr Wei zu Ansehen gelangt war, wurde er ein anderer Mensch. Er trug den Kopf hoch und blickte hochmütig [...] er wurde ein anderer Mensch, als er Glück gehabt hatte. [...] Trinkgelage, buchstäblich jeden Tag, Gespräche, Gelächter, Gesang, Verse machen und Mahjong...“ (W2, 64f) Bevor der Sargdeckel geschlossen wird, wirft der Erzähler einen letzten Blick auf die in eine grotesk wirkende Militäruniform gekleidete Leiche des Freundes: „Wie mir schien, lag ein ironisches Lächeln um seine Lippen, als verhöhne er den eigenen lächerlichen Leichnam. [...] Danach war mir leichter ums Herz, und ich ging ruhig weiter auf der feucht glänzenden steinigen Straße unter dem Mond.“ (W2, 67)

Müller hat nur diese Übersetzung in den *Kopien 1*-Band der Textausgabe aufgenommen, was wohl primär mit den nur allzu deutlichen Anspielungen und leicht erkennbaren Parallelen zur Lage von Intellektuellen und Schriftstellern in der DDR zu erklären ist. Unter dem Deckmantel seines Pseudonyms schreibend, ermöglichte der offiziell geächtete Jungautor so eine speziell auf ostdeutsche Verhältnisse zielende Lesart, ohne die fremdartigen Wurzeln der chinesischen Vorlage zu verleugnen.

Auch gewinnen so ausgeprägt wie nirgends sonst im (erzählerischen) Gesamtwerk Müllers die Erzählfiguren in *DER MISANTHROP* eine psychologische Plausibilität, die den Text nicht nur zu einer qualitativen, sondern auch zu einer quantitativen Ausnahme machen, da es sich mit vierundzwanzig Seiten Umfang um die längste Prosa Müllers handelt – sofern man die Übersetzung als eigenständige Prosa gelten lassen will.¹⁰¹

¹⁰¹ Wie ein Vergleich von *DER MISANTHROP* mit der benutzten englischen Übersetzung zeigt, hat sich Müller, und dies durchaus mit Erfolg, sichtlich Mühe gegeben, eng an der

Daß Müller dem Text durchaus einen besonderen Status zuwies, macht nicht allein die Aufnahme in den 1989 erschienenen Band der Textausgabe deutlich, sondern auch die in den Rotbuchbänden einmalige Kombination mit einem Faksimile und einer Fotografie, die mitten in den Text einmontiert sind. Bei Ersterem handelt es sich um ein mit wenigen handschriftlichen Anmerkungen versehenes Typoskript von Nachdichtungen dreier chinesischer Gedichttexte, darunter auch eine „VARIATION AUF EIN THEMA VON MAO TSE TUNG“ (T10, 132), die allesamt politisch-kriegerischen Charakters sind. Mit dem (absehbaren) Untergang der DDR hatte sich für *DER MISANTHROP* die Lesart einer Kritik an der Gängelung Intellektueller erledigt, stattdessen reaktivieren die in etwa zeitgleich mit der Übersetzung entstandenen Gedichte, die in diesem Kontext erstmals präsentiert werden, einen widerständigen Gestus gegen den bereits eingetretenen vorläufigen Endsieg des Kapitalismus,¹⁰² etwa indem auf die Kosten des Ausverkaufs der Utopie hingewiesen¹⁰³ oder vor bevorstehenden Gewaltexzessen einer sich unbesiegbar empfindenden Herrschaftsordnung gewarnt wird.¹⁰⁴

Bei der Fotografie handelt es sich um die Darstellung einer grausamen Hinrichtungsszene, die aber nicht wie gewohnt abgebildet wird, sondern in acht sich schrittweise von rechts nach links verschiebenden Ausschnitten, die alle vier Seiten jeweils rechterhand ganzseitig abgedruckt sind und dadurch den gesamten Text perforieren. Zusammen ergibt sich eine höchst eigentümliche Collage aus Text, Bildfragmenten und Manuskriptfaksimile, die als eine Einheit verstanden werden muß, in der die als Intermedien agierenden Abbildungen nicht die Funktion einer Illustration haben, zumal im Fall des Hinrichtungsfotos keinerlei Hin-

Vorlage zu bleiben. Zwar finden sich ein paar kleinere Abweichungen bzw. Auslassungen, die jedoch nicht zu Sinnentstellungen führen und vermutlich Flüchtigkeitsfehler sind, etwa wenn er „buddhistische Mönche oder taoistische Priester“ (W2, 44) schreibt, wengleich in der Vorlage ein ‚and‘ dazwischen zu finden ist, oder wenn die Markierung des Beginns des fünften Kapitels, das eigentlich auf S. 62 beginnt, in der Übertragung wegfällt. Übersetzungsfehler aus dem Englischen macht Müller nur wenige, zumeist fällt er auf ‚false friends‘ herein, so etwa gleich im ersten Absatz, wo aus der Charakterisierung „He treated others in cavalier fashion, yet liked to concern himself with their affairs“, die den Widerspruch von herablassender Haltung gegenüber anderen Personen bei gleichzeitigem Interesse an ihren Angelegenheiten hervorhebt, bei Müller die folgende, in sich selbst widersprüchliche Aussage wird: „Zu anderen war er immer höflich, liebte es jedoch, sich um ihre Angelegenheiten zu kümmern.“ (W2, 43)

¹⁰² Vgl. Georg Fülberth: *Sieben Anstrengungen, den vorläufigen Endsieg des Kapitalismus zu begreifen*, Hamburg 1991.

¹⁰³ „Auf dem Weg in das Land mit / Reis das er nicht erreichen wird / Verkauft der Hungerige den Sohn / Um Wegzehrung“ (T10, 132).

¹⁰⁴ Der siebenfarbige Hügel / Gepflügt mit Kugeln mit Leichen bedeckt / Ist schön wie vor der Schlacht // In den Kriegen die kommen werden / Erleichen wird der siebenfarbige Hügel“ (T10, 132).

weise auf das Abgebildete vorhanden sind,¹⁰⁵ sondern eine Kommentarfunktion übernehmen, durch welche die Übersetzung ästhetisch aufgeladen wird.

Dem im Text geschilderten Tod eines Opportunisten, der mit der staatlichen Macht paktierte, kontrastiert die grauenhafte Darstellung der öffentlichen Schändung des Körpers eines Hochverrätters. Das grausame Foto, in diesem Fall als Ausschnitt der unteren Bildhälfte, die den blutüberströmten Unterleib des Folteropfers darstellt (der aber eigentlich nur bei Kenntnis des gesamten Bilds als solches zu identifizieren ist), befindet sich auch als einzige Illustration auf dem Umschlag des Bandes, was sein Gewicht als Kommentar noch verstärkt – während der Text von den Folgen eines Paktierens mit der staatlichen Macht erzählt, führt das Bild die hinter der Staatsmacht stehende Gewalt und Grausamkeit vor.¹⁰⁶ Zudem wollte Müller durch diese visuelle Betonung von Grausamkeit wohl auch ein Gegengewicht schaffen zum eher heiteren Element, das sich durch die beiden Molière-Komödien ergibt, welche das quantitative Schwergewicht des Bandes bilden.

Im Jahr 1953 wird Müller Mitglied des Deutschen Schriftstellerverbands. Im selben Jahr beginnt die neugegründete Verbandszeitschrift *Neue Deutsche Literatur* zu erscheinen. Müller gehört ab der ersten Nummer zu den Beiträgern. Im Gründungsjahr wurden zwei Rezensionen publiziert, ab 1957 – nach dem endgültigen Ende der Mitarbeit beim *Sonntag* – folgten weitere Besprechungen. Müller versuchte seinen Kontakt auch für die Publikation von Lyrik und Prosastücken zu nutzen, dies aber zunächst erfolglos: „Weiskopf war Chefredakteur, der wollte mir beibringen, wie man Prosa schreibt. Ich habe noch ein paar Texte von ihm mit Korrekturen in Richtung Biedermeier-Prosa“ (W9, 83). In der Tat findet sich auf einem der Manuskripte von *DAS LOCH IM STRUMPF* mit einem roten Stift vermerkt: „Gute Idee! Ausführung noch mangelhaft. Ich möchte mit dem Autor sprechen. FCW“ (HMA 4147). Weiskopf dürfte den Text daher genauso abgelehnt haben wie die 1953 geschriebene *LIEBESGESCHICHTE*, welche erst 1974 als einziger Prosatext des *Geschichten aus der Produktion 2*-Bands der Textausgabe publiziert wurde.

¹⁰⁵ Es handelt sich um die Darstellung einer am 10. April 1905 stattgefundenen öffentlichen Folterung eines Mörders, die auf Anweisung des Kaisers Kuang-Hsu erfolgte: „Die mongolischen Prinzen verlangen, daß der besagte Fu-Tschu-Li, der des Mordes an der Person des Prinzen Ao-Han-Uan für schuldig befunden ist, lebendig verbrannt werde, aber der Kaiser erachtet diesen Tod als eine zu grausame Strafe und verurteilt Fu-Tschu-Li zum langsamen Tod durch das Leng-Tsch'e (die Zerstückelung). Dem werde nachgegeben!“ Müller kannte sie aller Wahrscheinlichkeit nach aus einem illustrierten Band von Bataille, vgl. Bataille: *Die Tränen des Eros*, S. 244. Abbildung auf S. 245.

¹⁰⁶ Man denke auch an die berühmte Schilderung der grausamen öffentlichen Marter und Hinrichtung von Robert-François Damiens, der 1757 versucht hatte, Ludwig XV zu ermorden, die Foucault an den Beginn von *Überwachen und Strafen* setzt.

LIEBESGESCHICHTE, laut Müller „ein ziemlich simpler Text“ (W9, 83), erzählt von der neuen Basis, auf welche die Beziehung zwischen den Geschlechtern im Sozialismus gestellt wird. Wie der generische Titel andeutet, geht es darin um eine für die neuen Gesellschaftsverhältnisse paradigmatische Begegnung zwischen Mann und Frau. Das Motto, ein Zitat aus Hebbels *Maria Magdalena*, lautet: „Klara: Heirate mich!“ (W2, 23) Es soll den Kontrast zum gesellschaftlich Vorbestehenden herstellen, denn anders als im bürgerlichen Trauerspiel erzählt Müllers Prosatext von der neugewonnenen Freiheit der Frau in der sozialistischen Gesellschaft, vermag sie doch das Heiratsangebot ihres Liebhabers abzulehnen, obwohl sie von ihm ein Kind erwartet.

„Es scheint ein zentrales Anliegen der realistischen Kurzprosa zu sein, in der ‚langweiligen Geschichte‘ des Alltags die großen Konturen der Zeit zu entdecken“,¹⁰⁷ hält Günter Jäckel als Merkmal von Kurzprosa aus der DDR fest. *LIEBESGESCHICHTE* liefert ein mustergültiges Beispiel dafür. Dennoch wird kein uneingeschränkt positives Bild der Verhältnisse entworfen: Durch die Trennung des Liebespaares am Schluß aber besitzt der Text kein wirkliches *happy end*, vielmehr „bleibt da ein Schmerz, den Müller darstellt als Indiz für etwas nicht Eingelöstes, für einen Rest, der beunruhigend bleibt“.¹⁰⁸

Mann und Frau, der Student Hans P. und die anonym bleibende Berufstätige, verkörpern Intelligenz und Arbeiterklasse, Theorie und Praxis. Die Kurzgeschichte führt in zum Teil subtiler Weise vor, wie beide Pole aufeinanderprallen, ohne zu einer Lösung zu gelangen. Im Studium beschäftigt den jungen Mann gerade „sein neues Pensum, die *Gleichberechtigung der Frau*“ (W2, 23), als er das Mädchen auf einem Bahnsteig kennenlernt. Zwar liest der Student im *Kommunistischen Manifest* über die Abschaffung des Eigentums, vermag aber die darin enthaltene Utopie einer besitzrechtfreien Gleichheit aller Menschen nicht auf seine konkrete Situation im Privatleben zu übertragen: „Er versuchte sich ihr Gesicht vorzustellen, aber sah nur ihren Körper. Er beschloß, das Mädchen zu heiraten. Ich will sie haben, dachte er. Sie muß bei mir bleiben.“ (W2, 29)

Soll heißen: Triebgesteuert geht es ihm um sexuelle Verfügungsmacht, den weiblichen Körper, den er durch die bürgerliche Institution der Eheschließung zu seinem Besitz machen will. Auch verlangt er bereits schon vor der Heirat, über ihre Freizeit zu bestimmen, doch für die junge Frau sind Betriebsversammlungen, ihr politisches und soziales Engagement also, wichtiger als sich seinen Terminwünschen für Treffen zu beugen.

Als die Werk tätige schwanger wird, fragt sie ihren Partner hypothetisch, „was er sagen würde, wenn sie ein Kind bekämen. Sie saßen in ihrem Zimmer, einer geräumigen Dachkammer, auf dem Bettrand und aßen Apfelsinen. Er zündete sich eine Zigarette an und rauchte hastig. Aber du bekommst doch keins? Nein, sagte sie. Er bot ihr eine Zigarette an. Ich studiere, sagte er, ich kann mir

¹⁰⁷ Jäckel: ‚*Grunderlebnisse*‘ in *poetischer Prägnanz*, S. 24.

¹⁰⁸ Wiegstein: Länger als Glück ist Zeit, und länger als Unglück, S. 96.

kein Kind leisten“ (W2, 28). Während er primär den Aspekt der finanziellen Verpflichtung und seiner Karrierepläne sieht, fragt sie „nach einer gemeinsamen Produktion, einer gemeinsamen Verantwortung, einer gemeinsamen Zukunft“.¹⁰⁹ Oder genderorientiert gesagt: Dem weiblichen Ansatz, Privates, Familiäres und Berufliches in solidarischer Weise zu organisieren, steht das männliche Prinzip eines individualistischen, utilitaristischen Konzepts der Lebensführung entgegen.

Wie komplex Müller auch den politischen Widerspruch zwischen alt und neu im Text darstellt, zeigen Details des obigen Zitats. Während die junge Frau in einer bescheidenen, aber geräumigen Dachkammer lebt, wohnt der Student in einem engen „Zimmer, das er gemietet hatte, zwischen schweren eichenen Bürgermöbeln“ (W2, 29). Sein noch in bürgerlichen Kategorien verhaftetes, ideologisch beengtes Denken konkretisiert sich in der ihn umgebenden Wohneinrichtung, während sich ihre Freiheit auch im ausreichenden Bewegungsraum ihrer Kammer ausdrückt. Im wiederholt eingesetzten Motiv des Rauchens wiederum manifestiert sich ein überholtes Konzept der Männlichkeit, das im phallischen Symbol der Zigarette konnotiert ist, die quasi als Souveränitätssersatz fungiert.

LIEBESGESCHICHTE endet mit der Frage des Studenten: „Warum willst du mich nicht heiraten? [...] Das Mädchen antwortete nicht, gab ihm die Hand, als der Zug kam, und stieg ein. Er sah, als er ihr folgen wollte, das Schild, auf dem *Nichtraucher* stand und ging zum nächsten Wagen. Ihm war, als hätte er eine Prüfung nicht bestanden und müßte, was er gelernt hatte, noch einmal lernen.“ (W2, 31) Die Verweigerung der Antwort provoziert endlich die Selbsterkenntnis über die Kluft zwischen Sein und Bewußtsein als ersten Schritt eines an den tatsächlichen Bedingungen der (neuen) Wirklichkeit geschulten Lernprozesses, den die körperlich arbeitende Frau dem geistig tätigen Mann voraus hat.

Implizit ist insofern auch eine autobiografische Dimension der Selbstkritik enthalten, da die Arbeit an der Prosa in den Zeitraum von Müllers erster Scheidung und zweiter Heirat mit der Krankenschwester Rosemarie Fritzsche fällt, während sich auf späteren Typoskriptfassungen zahlreiche Eintragungen in der Handschrift von Inge Müller finden¹¹⁰ und im Nachlaß eine Fassung des dritten Abschnitts mit der Schilderung der sexuellen Begegnung in ihrer Handschrift erhalten blieb (vgl. HMA 4150). „Ich habe Schwangerschaft immer als Freiheitsberaubung betrachtet“, heißt es in Müllers Autobiografie, „Kinder machen erpreßbar und abhängig.“ (W9, 84)

Der Text weist in mehrfacher Weise auf spätere Werke voraus, so etwa die Zerbrechung erzählerischer Kontinuität in eine Abfolge von acht momentaufnahmenartigen Stationen, wie später ähnlich in *DER VATER* zu finden. „In diesen Lücken, leergelassenen Zeitstellen, hat das Nachdenken des Lesers Raum“,¹¹¹ betont Genia Schulz. Das selbstbestimmte Mädchen kann aufgefaßt

¹⁰⁹ Schulz: *Heiner Müller*, S. 180.

¹¹⁰ So scheint das Motto auf Inge Müller zurückzugehen, vgl. HMA 4153.

¹¹¹ Schulz: *Heiner Müller*, S. 178.

werden als erste Vertreterin jener Reihe von progressiv aggressiveren Frauenfiguren, die schließlich in rächenden, anti-patriarchalen Frauengestalten wie Medea oder Ophelia/Elektra endet. Herauszuheben als bedeutsam vor dem Hintergrund des nachfolgenden Werks ist aber vor allem der aus dem Rahmen der Geschichte fallende gespenstische Traum des Studenten im vorletzten Abschnitt, der auch tatsächlich erst in einem sehr späten Stadium der Arbeit am Text eingefügt wurde (vgl. HMA 4151), da er in zahlreichen Entwurfsfassungen noch fehlt (vgl. HMA 4154 / 4158 / 4159).

Darin erzählt wird eine sadistische Urszene, in welcher der Student auf dem Dachboden eines Hauses, in dem er zu Gast ist, den Hausherrn bei der Zerstückelung eines Frauenkörpers aus einem Versteck heraus beobachtet. Als dieser ihn entdeckt, flieht er. Da ihn der Dachboden an den Schauplatz erster sexueller Experimente als Kind im Spiel mit seiner Cousine erinnert,¹¹² ist die Schlachtung der Frau mit dem auf die Arbeiterin gerichteten Begehren verknüpft, wobei die Ermordung innerhalb der Traumlogik wiederum auf ein Menschenopfer als Höhepunkt eines archaischen Festes verweist, beginnt der Traum doch mit der Einleitung: „Er hatte den Abend mit vier Männern verbracht, irgend etwas wurde gefeiert, Frauen waren dabei.“ (W2, 29)

Auf die Handlung von *LIEBESGESCHICHTE* bezogen¹¹³ läßt sich der Traum als Erkenntnis der Situation lesen, in der sich der Student mit seiner Geliebten befindet, ohne die Traumbilder aber zu verstehen: Sein Wunsch nach ‚Besitz‘ der Frau und dem ‚Genuß‘ ihres Körpers wird konkretisiert durch den Schlächter, der den Frauenkörper mit einem Beil zerteilt und die Glieder in ein Salzfaß wirft, sie also pökelnd konservieren will wie ein Nahrungsmittel. Seinen Besitzwunsch verknüpft er dabei mit dem Zwang zu einer Abtreibung, also der blutigen Zerstörung eines Körpers: „Er sah, daß sie schwanger war. Er sagte, er würde einen Arzt finden. Ich will dich haben, sagte er, aber das Kind muß weg.“ (W2, 28)¹¹⁴ Insofern könnte die Tochter des Schlächters seinem noch ungeborenen Kind entsprechen; sie verkündet dem Träumenden: „Wir lassen uns nicht wieder arm machen [...] und: Ich sage den Blinden Bescheid.“ (W2, 30)

¹¹² Was den autobiografischen Gehalt der ‚Doktorspiele‘ mit einer Cousine betrifft, die gleichfalls auf dem Dachboden stattfanden, vgl. W2, 179.

¹¹³ Zu Müllers (ausweichender) Deutung des Traums vgl. W10, 580.

¹¹⁴ Eine Situation, die Müller nicht unvertraut war und ebenfalls eine literarische Verarbeitungsreaktion auslöste, in der es um Mord und blutige Zerstörung eines Körpers geht: „In meinem ersten Stück überhaupt ging es um ein traumatisches Erlebnis mit einer Schwangerschaft. Ich hatte versucht, in dieser mecklenburgischen Kleinstadt, in Waren, eine Abtreibung zu organisieren. Natürlich war das ein aussichtsloses Unternehmen. Daraufhin habe ich also ein Stück geschrieben über einen jungen Mann, der noch zur Schule geht, und eine Frau ist von ihm schwanger, und damit der Vater nichts erfährt, bringt er den Vater um und seziert ihn im Keller. Das waren große Monologe, wenn der Knabe seinen Vater im Keller seziert.“ (W9, 46f)

Die Sorge um Besitzstandswahrung erinnert an die durch die Schwangerschaft hervorgerufenen Karriere- und Existenzsorgen des (klein)bürgerlich denkenden Studenten, während sich das Motiv der Blindheit, freudianisch, als Ausdruck seiner ‚Kastrationsängste‘ durch die auf den Abtreibungswunsch selbstbewußt „Ich will dich nicht *wiedersehen*“ (W2, 28, m.H.) entgegennende Frau interpretiert werden könnte, wie auch als Vorgriff auf Müllers späteren Leitgedanken, daß die Blindheit der Erfahrung der Ausweis ihrer Authentizität ist. Die Traumsequenz, die mit einer Flucht des sich zu seinen blinden Verfolgern umdrehenden Träumenden endet, liefert nicht nur ein frühes Zeugnis für den Eindruck, den die ähnlich gelagerten Traumtexte Ernst Jüngers auf Müller gemacht haben müssen,¹¹⁵ sie weist ebenso voraus auf die späteren (Alp-)Traumtexte, sowie auf das Motiv der selbst unbeobachtet durch den Türspalt betrachteten Verhaftung des Vaters und allgemeiner auf den von Genia Schulz herausgearbeiteten Zusammenhang von Sehwang und Blendung in Müllers Werk.¹¹⁶

Erstmaligen Erfolg bei der Einreichung eines Erzähltexts zur Publikation in *NDL* hatte Müller mit *DAS EISERNE KREUZ*. Von ihm abschätzig als „Gelegenheitsarbeit“ (W9, 87) charakterisiert, berichtet der Text von einem fanatischen Nazi, der nach Hitlers Ende dem ‚Führer‘ samt seiner Familie in Nibelungentreue nachfolgen will. Nachdem er Tochter und Frau erschossen hat, fehlt ihm aber der Mut zum Selbstmord. Er flieht von der Mordszene, um sich, so steht zu vermuten, unter falschem Namen eine neue Existenz aufzubauen. Der Stoff beruht auf einer authentischen Begebenheit: „Den Mann, der seine Familie nach Hitlers Tod mit Eva Braun getötet hat und dann nicht den Mut hatte, sich selbst umzubringen, habe ich [...] gesehen. Er lief mit grauem Gesicht und einem Schäferhund durch die Stadt.“ (W9, 37)

Müller spitzt den Vorfall zu einer parabelhaften Geschichte zu, weshalb auch die eigentliche Handlung – im Gegensatz zum Muster herkömmlicher Kurzgeschichten – schon im ersten Satz mitgeteilt wird. Der Text analysiert daher die Umstände des Entschlusses und das Verhalten des Hitleranhängers. „Die Parabelstruktur, die sich hier erkennen läßt, die Absicht der Demonstration eines Paradigmas dominieren im Erzählverlauf und begründen die Schrumpfung der individuellen Aura der handelnden Personen zur Allgemeinheit von Typen.“¹¹⁷ Müller geht es dabei nicht nur um die Entblößung der fanatischen Loyalität des ehemaligen Reserveoffiziers, sondern auch darum aufzuzeigen, welche Deformationen die Propaganda eines bedingungslosen Gefolgschaftsverhaltens auslö-

¹¹⁵ „Ich habe den Jünger eben *vor* Brecht gelesen, danach erst Brecht gelesen.“ (W12, 305), betonte Müller einmal diese prägende Leseerfahrung.

¹¹⁶ Vgl. Genia Schulz: Der zersetzte Blick. Sehwang und Blendung bei Heiner Müller, in: Hörnigk (Hrsg.): *Heiner Müller Materialien*, S. 165-182.

¹¹⁷ Durzak: *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart*, S. 347.