

*Imre Kurdi (Budapest)*

## Gemeinplätze zu einer Schlüsselfigur

**Heiner Müller (1929-1995)**

... Denn das Schöne ist nichts  
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,  
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,  
uns zu zerstören.

(Rainer Maria Rilke: *Die erste Elegie*)

Denn das Schöne bedeutet das mögliche Ende der Schrecken.  
(Heiner Müller: *Bilder*)

### Die Fakten

Man sagt, Fakten seien unbiegsam. Ob dies nun als eine unbedingte Wahrheit gelten darf, sei dahingestellt. Sicher ist allerdings, daß sie, die Fakten, sowohl dem löchrigen kollektiven Gedächtnis als auch der Geschichtsschreibung öfters Probleme bereiten. Heutzutage, kaum mehr als sieben Jahre nach dem unrühmlichen Zusammenbruch der DDR, sind wir beispielsweise geneigt, zu vergessen, daß — so unglaublich dies auch im nachhinein klingen mag — auch dort, unter dem Druck der Diktatur von manchen lesenswerte, ja sogar gute Literatur geschrieben wurde. Und es gab sogar einige, die große Literatur, Werke von „weltliterarischem“ Rang, geschrieben haben. Daß einer von diesen sehr wenigen, wie ich glaube, eben Heiner Müller war, fällt freilich schon in die Kategorie der durchaus anfechtbaren Werturteile. Doch: Als er am 30. Dezember 1995 starb, wurde der Germanistik wieder einmal ein abgeschlossenes Werk überantwortet, das sie nunmehr nach ihrem Gutdünken ausschlachten kann; und die (literarische) Öffentlichkeit des vereinten Deutschland wurde endlich einen Störfaktor los.

### Brechts Schatten, Brechts Zigarre

Der Dramatiker Heiner Müller — wie auch viele andere seiner Generation — ist sozusagen aus Brechts Schatten in die deutsche Literatur eingetreten. Dies nicht nur, weil der Meister für einen angehenden Dramatiker und Lyriker in der DDR der '50er Jahre einfach unumgänglich war. Müllers Brecht-Bezüge sind enger und wesentlicher, was nicht nur die Zigarre in seinem Mundwinkel anzeigt, sondern symbolisch vielleicht auch die Tatsache, daß er als Intendant des Berliner Ensembles starb. (Seine letzte Regie war Brechts *Arturo Ui*.) Es ist wohl keine Übertreibung, zu behaupten, daß Müllers gesamtes Werk ein einziger Kampf war: Kampf mit dem frühen gegen den späten Brecht; daß also

deutlich sichtbare, wenn auch nicht unbedingt schnurgerade Linien gezogen werden können von dem frühen über den späten Brecht bis hin zum frühen und späten Müller. Etwas maliziös könnte man sogar sagen: Wären Brecht noch ein paar Jahrzehnte beschert worden, hätte er wohl kaum zugelassen, daß nicht er selbst, sondern der „Nachgeborene“ beispielsweise die *Hamletmaschine* (1977) schreibt.

Heiner Müller ist, offenbar nicht ganz zufällig, vor allem als Dramatiker bekannt — nicht nur in Deutschland, sondern überall in Europa; nicht nur in Europa, sondern auch anderswo in der Welt. Prosa schrieb er kaum, und seine spärliche Lyrik, die insgesamt auch nur ein schmales Bändchen füllt, betrachtet man gewöhnlich als eher zufällige Begleiterscheinung der dramatischen Produktion. Ich glaube zwar, daß dieses stereotyp gewordene Werturteil einer gründlichen Überprüfung bedürfte, doch dies ist nicht der Ort dafür. Müllers Hauptgattung bleibt sowieso das Drama; selbst wenn er die Dekonstruktion der traditionellen dramatischen Formen zeitlebens so weit trieb, daß im Fall mancher seiner Werke selbst die Gattungsbezeichnung schon mehr als problematisch ist; selbst dann noch, wenn er auch zahlreiche „Texte“ schrieb, die unter keinem herkömmlichen Gattungsbegriff subsumierbar sind. Und dies keinesfalls zufällig, sondern weil er gemeint hat: „Kunst legitimiert sich durch Neuheit = ist parasitär, wenn mit Kategorien gegebener Ästhetik beschreibbar.“<sup>1</sup>

Es gibt aber noch ein Genre, in dem Müller ohne Zweifel Hervorragendes geleistet hat. Seine Interviews und Gespräche sind nicht einfach spannend und provozierend, sie bezeugen auch, daß Müller nicht nur in der deutschen Literaturszene, sondern auch in der breiteren deutschen Öffentlichkeit vor und nach der „Wende“ eine unumgängliche Schlüsselfigur war.

## Biographie

Heiner Müller wurde 1929 in Eppendorf (Sachsen) geboren. Sein Vater, Funktionär der Sozialdemokratischen Partei, wurde 1933, kurz nach der Machtergreifung der Nazis verhaftet und in ein KZ verschleppt. Die Bedeutung des schockierenden Erlebnisses bezeugt nicht nur die kurze Erzählung *Der Vater* (1958), sondern auch, daß Müller das demütigende Geschehen jener als vierjähriges Kind erlebten Nacht öfters die erste Szene seines Theaters genannt hat. 1945 wurde er einberufen, zunächst zum Arbeitsdienst, später in den Volkssturm; gegen Kriegsende erlebte er kurzweilig Kriegsgefangenschaft. Ab 1950 arbeitete er als Journalist, Redakteur und Dramaturg; ab 1953 erschienen seine ersten literarischen Publikationen; 1959 wurde er freischaffender Schriftsteller. Seine Komödie *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1961) wurde nach der Uraufführung verboten, und der Verfasser selbst aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen. Von dieser Zeit an kämpfte er in der DDR unaufhörlich mit Publikations- und Zensurschwierigkeiten — sein Drama *Der Bau* wurde 1965 sogar auf dem XI. Parteitag der

SED angegriffen —, und obwohl er nach wie vor in Ost-Berlin lebte, zählte er immer mehr zur Prominenz der inneren Opposition des Regimes. Während seine Stücke in seinem „Vaterland“, wenn überhaupt, in der Regel erst mit einer Verspätung von mehreren Jahren — gelegentlich sogar Jahrzehnten — zur Aufführung gelangten, wurde sein Name nicht nur im anderen Deutschland, sondern überall in Europa bekannt. Seine erste Frau, Inge Müller, Mitverfasserin von mehreren frühen Werken, beging 1966 Selbstmord. Ab 1970 war Müller Dramaturg am Berliner Ensemble; ab 1976 Mitarbeiter an der Volksbühne in Berlin. Seit den '80er Jahren führte er immer öfter — nicht nur bei eigenen Stücken — Regie. 1976 unterzeichnete er die Petition gegen Wolf Biermanns Ausbürgerung. 1984 wurde er Mitglied, nach dem Zusammenbruch der DDR Präsident der Akademie der Künste in Ost-Berlin. Bis zu seinem Tode war er Intendant des Berliner Ensembles. Da er die DDR nie verließ, wurde er nach der Wiedervereinigung Deutschlands der Komplizenschaft mit der Stasi bezichtigt.

Doch, es gilt auch für ihn selbst, was er in seinem Nekrolog *Drei Sätze* über Thomas Bernhard in der *Zeit* schrieb: „Ich habe großen Respekt vor der Konsequenz seines Lebens und seiner Arbeit. Ich bin froh, daß sein Staat ihn nicht heimholen kann. Das bleibt wenigen erspart.“

## Das Werk

Die Behauptung, Müllers Werk sei kaum periodisierbar, zählt zu den Gemeinplätzen der einschlägigen Literatur. Dies nicht nur, weil Müller, wie bekannt, bei der Niederschrift seiner Dramen gelegentlich auf ältere Konzepte und Fragmente zurückgriff, um sie „fertig“ zu schreiben, d.h. neu zu montieren — um nur zwei extreme Beispiele zu nennen: als Entstehungszeit seines Stückes *Die Schlacht* gibt er 1951/74 an, dieselbe im Fall von *Germania Tod in Berlin* ist kaum weniger verblüffend 1956/71 —, sondern auch, weil die sowieso schwer festlegbaren Periodengrenzen des Werks immer wieder durchkreuzt werden durch andere, vielleicht sogar wesentlichere, am ehesten wohl als thematisch zu bezeichnende Bezüge zwischen Texten, die in der Ordnung der Chronologie doch öfters ziemlich weit auseinander liegen. Müller scheint sich also für nachträgliche Ordnungsprinzipien der Literaturgeschichte kaum gekümmert zu haben, was wohl nicht außer Acht zu lassen ist, selbst dann nicht, wenn wir im Folgenden trotzdem einen skizzenhaften Überblick des Gesamtwerks zu geben versuchen.

## Brechts Schatten und die Produktionsstücke

Müller, der — wie bereits erwähnt — aus Brechts Schatten in die deutsche Literatur eingetreten ist, begann in der zweiten Hälfte der '50er Jahre mit Produktionsstücken seine Laufbahn (*Der Lohndrucker*, 1956, unter Inge Müllers Mitarbeit; *Die Korrektur*, 1957/58; *Traktor*, 1955/61; *Die Umsied-*

*lerin oder Das Leben auf dem Lande*, 1956/61; *Der Bau*, 1963/64). Was für den heutigen Leser dieser „Stücke aus der Produktion“ am verblüffendsten ist, ist nicht die massive Parteilichkeit, nicht das naiv-schematische Pathos des jungen, deutschen, aus dem Krieg gerade erst heimgekehrten kommunistischen Intellektuellen, nicht seine die Literatur skrupellos in den Dienst an der kommunistischen Ideologie und Propaganda nehmende direkt politische Wirkungsabsicht und auch nicht beispielsweise die an Stoff und Thema (unwillkürlich?) komisch gebrochene klassisch-jambische Form und pathetisch-archaische Sprache von *Der Bau*; sondern die Tatsache, daß diese für ihn, den heutigen Leser, ziemlich harmlos scheinenden Stücke — deren kritisches Potential von manchen Interpreten, wohl mit der Absicht, Müllers Ehre zu retten, maßlos überschätzt wird — zu jener Zeit skandalös wirken konnten, und nicht bloß die „parteiliche“ Kritik, sondern auch die Partei selbst und die Zensur gegen sich selber und gegen ihren Verfasser auf den Plan riefen. Doch, es ist vielleicht nur der Unverstand der glücklichen Spätgeborenen, der mich so etwas sagen läßt. Trotzdem bin ich überzeugt, daß die jüngsten — etwa nach der Vereinigung geborenen — deutschen Generationen, sollten sie diese Stücke je zu Gesicht bekommen, Gott sei Dank kein Wort von ihnen verstehen würden, jedenfalls nicht ohne Kommentar. Denn Müller mögen wir, falls wir ihn mögen, nicht ihretwegen.

Es ist freilich keinesfalls meine Absicht, Müllers heute unfehlbar anachronistisch wirkende Produktionsstücke aus den '50er Jahren allesamt Brecht in die Schuhe zu schieben. Denn wie bekannt, begründete der Meister nach seiner Rückkehr aus der Emigration — im Gebäude des Theaters am Schiffbauerdamm, wo 1928 die erfolgreiche Uraufführung der *Dreigroschenoper* stattfand — das Berliner Ensemble — und sonst: er schwieg. Er schrieb wenigstens kein großes „Original“ mehr in seinem letzten Lebensjahrzehnt. Er schrieb aber wohl, unter anderem, die *Bukower Elegien*, die lyrische Kritik des — damals noch — real existierenden Sozialismus.

Daß Brechts Person und Werk einerseits als Orientierungspunkt für den jungen Müller tatsächlich von grundlegender Bedeutung waren, daß andererseits ein langwieriger Prozeß des Umdenkens seinem Bruch mit der kommunistischen Ideologie vorausging, bezeugt gleichermaßen das 1956 entstandene Brecht-Epitaph: „*Brecht / Wirklich, er lebte in finsternen Zeiten. / Die Zeiten sind heller geworden. / Die Zeiten sind finstren geworden. / Wenn die Helle sagt, ich bin die Finsternis / Hat sie die Wahrheit gesagt. / Wenn die Finsternis sagt, ich bin / Die Helle, lügt sie nicht.*“<sup>2</sup> Es wäre verfehlt, von dem Entstehungsdatum abzusehen. Kaum mehr als drei Jahre nach den Ereignissen des 17. Juni 1953, die er in dem berühmt gewordenen sarkastischen Gedicht kommentierte, starb Brecht am 14. August in Berlin; und einige Monate später, am 23. Oktober brach in Budapest die Revolution aus; so daß der Zusammenfall der beiden Ereignisse sogar eine Art symbolische Bedeutung in den Augen des jungen, mehr oder minder noch gläubigen Kommunisten



gewinnen mochte, der Müller damals war. (Welche Bedeutung er der '56er Revolution in Ungarn tatsächlich beigemessen hat, bezeugt — wenn auch nur nachträglich — u.a. das dritte Bild der *Hamletmaschine*, das offensichtlich nicht von ungefähr den Titel *Pest in Buda Schlacht um Grönland* trägt.)

Das Gedicht spricht über Brecht — auf eine komplexe Art und Weise. Nicht nur direkt, als sein „Epitaph“, sondern auch mittelbar, indem es unmißverständlich ein Gedicht des verstorbenen Meisters zitiert: *An die Nachgeborenen*, eines der berühmtesten Stücke der *Svendborger Gedichte* (1939). Außerdem sind seine Form und seine Struktur am genauesten jenen Regeln und Empfehlungen angepaßt, die Brecht in seinem Essay *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen* (ebenfalls 1939) niedergelegt hat, und die auch er selbst in der Lyrik erfolgreich anwendete. Doch: Während Müllers Text einerseits Brechts technische Mittel entlehnt, verabschiedet er andererseits ausgerechnet das lineare, teleologische, vorschrittsgläubige, letztendlich also aufklärerische Geschichtsbild des Meisters, indem er die selbstsichere Geste gegen sich selber kehrt, mit der der Marxismus die geschichtlichen Prozesse zu beherrschen glaubte. Das Gedicht spricht von der Verwirrung, dem Entgleiten der Zeiten, von der Relativität der „finsternen“ Vergangenheit und der „hellen“ Zukunft, also davon, daß die „helle“ geschichtliche Perspektive, das Telos unrettbar verloren gegangen ist. So ist es dann sicherlich kein Zufall, daß Müller eine Zeit lang zwar noch Produktionsstücke schrieb, doch dabei eine wachsende Distanz zum Marxismus und dessen optimistischer Geschichtsphilosophie gewann, bis er dann Mitte der '70er Jahre in einem manifestartigen offenen Brief das Brechtsche Lehrstück auch theoretisch verabschiedete:

Ich denke, daß wir uns vom **Lehrstück** bis zum nächsten Erdbeben verabschieden müssen. Die christliche Endzeit der **Maßnahme** ist abgelaufen, die Geschichte hat den Prozeß auf die Straße vertagt, auch die gelernten Chöre singen nicht mehr, der Humanismus kommt nur noch als Terrorismus vor, der MolotowCoctail ist das letzte bürgerliche Bildungserlebnis. Was bleibt: einsame Texte, die auf Geschichte warten. Und das löchrige Gedächtnis, die brüchige Weisheit der Massen, vom Vergessen gleich bedroht. Auf einem Gelände, in dem die **Lehre** so tief vergraben und das außerdem vermint ist, muß man gelegentlich den Kopf in den Sand (Schlamm Stein) stecken, um weiterzusehen. Die Maulwürfe oder der konstruktive Defaitismus.<sup>3</sup>

Es bleiben also „einsame Texte, die auf Geschichte warten“, und es bleibt „der konstruktive Defaitismus“ als einzig mögliches und adäquates (künstlersiches) Programm. Oder, wie Müller in einem anderen Text formuliert: „Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat.“<sup>4</sup>

### Shakespeare und die Griechen

Müllers Aufmerksamkeit konzentrierte sich etwa seit der Mitte der '60er Jahre immer deutlicher auf die Meister der griechischen Tragödie und Shakespeare;

etwa zur gleichen Zeit hörte er auch auf, Produktionsstücke zu schreiben. Diese überraschende Umorientierung läßt sich zum Teil zweifellos — wie es auch schon mehrere getan haben — mit der gelinde gesagt ungünstigen Aufnahme der frühen Dramen und mit den durch sie ausgelösten Zensurproblemen erklären. Der primäre Grund ist m.E. doch eher die oben skizzierte Auflösung und zunehmende Zerbröckelung des marxistischen Geschichtsbildes von Müller, nämlich, daß Revolution für ihn nur mehr als resigniert-nostalgische Erinnerung (*Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution*, 1978/79, nach Anna Seghers' Erzählung *Das Licht auf dem Galgen*) oder eben als utopische und zugleich apokalyptisch-katastrophische Erwartung bzw. Vision in der Nachfolge Walter Benjamins (*Der glücklose Engel*, 1958) vorstellbar ist. Was Müller an Shakespeare und an dem Mythos eigentlich fasziniert hat, formulierte er am deutlichsten wohl rückblickend, in seinem gattungsmäßig nicht kategorisierbaren „Text“ *Shakespeare eine Differenz* (1988):

Shakespeare ist ein Spiegel durch die Zeiten, unsre Hoffnung eine Welt, die er nicht mehr reflektiert. Wir sind bei uns nicht angekommen, solange Shakespeare unsre Stücke schreibt. [...] Der Mythos ist ein Aggregat, eine Maschine, an die immer neue Maschinen angeschlossen werden können. Er transportiert die Energie, bis die wachsende Beschleunigung den Kulturkreis sprengt.<sup>5</sup>

So schrieb dann Müller seine eigene *Philoktet*- und *Macbeth*-Version (1958/65 bzw. 1971; die Shakespeare-Bearbeitungen füllen insgesamt zwei Bände in der Gesamtausgabe des West-Berliner Rotbuch Verlages): im Zeichen der Kontinuität von Mythos und Geschichte, die für ihn eine Kontinuität des Schreckens ist; im Zeichen des verlorenen Telos. Es ist wohl kein Zufall, daß grade hier, im Problemkreis der entgleitenden historischen Zeit, die ersten Übergänge zwischen Müllers Werk und der zusammenfassend poststrukturalistisch oder postmodern genannten Strömung der zeitgenössischen französischen Philosophie sichtbar werden, was sicherlich auch einer der Gründe für die relativ lebhaftere französische Rezeption des Werks von Müller ist. Wie Hans-Thies Lehmann in seiner Studie *Raum-Zeit. Das Entgleiten der Geschichte in der Dramatik Heiner Müllers und im französischen Poststrukturalismus* schreibt:

Das fortgeschrittene zeitgenössische Bewußtsein hat es, nicht anders als die Kunst, mit der Frage zu tun, wie sich die Erfahrung eines Entgleitens artikulieren läßt: das Entgleiten des marxistischen, selbst des emanzipatorischen, aufklärerischen Impulses. Mit ihm ist aber nicht weniger als der Begriff von Geschichte überhaupt betroffen, und dies prägt sich in den Werken Müllers gerade vor dem Hintergrund des historischen, marxistischen Bewußtseins aus. [...] Müllers Werk zu lesen heißt, sich vor der Erfahrung schwindender Relevanz des Bezugsrahmens Geschichte nicht blind zu machen und als heilsam die Kritik der historischen Vernunft zu erkennen, eine Kritik, die dazu verhilft, daß man den unhaltbaren Anspruch fallen läßt, den Zeitverlauf als sinnvoll zu behaupten.<sup>6</sup>

## Das Gräuelmärchen Preußen

In der einschlägigen Literatur besteht beinahe einhelliges Einvernehmen darüber, daß etwa mit dem Anfang der '70er Jahre erneut eine Zäsur in Müllers Werk zu ziehen ist. Diesmal ist sie, die Zäsur, einerseits formalstrukturell, indem nämlich Müllers neues Geschichtskonzept die traditionelle dramatische Form und Struktur zunehmend fragmentierte oder zumindest offener werden ließ — mag sowohl das, was man unter „Fragmentiertheit“ bzw. „Offenheit“, als auch das, was man unter „traditioneller dramatischer Form und Struktur“ verstehen mag, noch so relativ und vieldeutig sein —; andererseits thematisch, denn Müller schrieb damals, in den '70er Jahren — wie er selbst behauptet, gelegentlich übrigens auf Konzepte und Fragmente aus den '50er Jahren zurückgreifend — die Stücke des sogenannten „Deutschland-Komplexes“<sup>7</sup> (*Germania Tod in Berlin*, 1956/71; *Die Schlacht*, 1951/74; *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*, 1976), so daß sein Name eine Zeit lang wortwörtlich mit dem Deutschlands zu verwachsen schien: die Kritik nannte ihn nur den „Deutschland-Müller“.

Die Stücke des „Deutschland-Komplexes“ bieten ein monströses Bilderbuch jenes Phänomens, das man gewöhnlich die „deutsche Misere“ nennt — daß also jahrhundertealten Erfahrungen gemäß alle humanistischen, aufklärerischen und aufgeklärten, alle emanzipatorischen Bestrebungen früher oder später im schon von Heine wunderschön besungenen Dreck des deutschen Vaterlandes ihr unrühmliches Ende finden -, und das Müller — gleichsam als Beweis für die Kontinuität des Gräuelmärchens (deutsche) Geschichte — von dem „ersten Arbeiter- und Bauernstaat auf deutschem Boden“ über das Dritte Reich, über das Preußen Wilhelms I. und Friedrichs II. ganz bis hin zu den Nibelungen und den Germanen des Tacitus zurückverfolgt. In den Anmerkungen zu *Philoktet* liest man den lakonischen Satz: „Der Kessel von Stalingrad zitiert Etzels Saal.“<sup>8</sup>

In den Stücken des Deutschland-Komplexes sah freilich sowohl die offizielle Literaturkritik der DDR als auch die westdeutsche Linke genau das, was sie auch waren: eine Provokation ohne Gleichen. Um wieder Müller selbst zu zitieren:

Marx spricht von dem Alptraum toter Geschlechter, Benjamin von der Befreiung der Vergangenheit. Der Tote ist nicht tot in der Geschichte. Eine Funktion von Drama ist Totenbeschwörung — der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.<sup>9</sup>

## Sozialistischer Postmodernismus oder die Dialektik der Aufklärung

Mit dem „Spätwerk“ der '80er Jahre — so u.a. mit dem Zyklus *Wolokolamsker Chausee* — setzte Müller die gnadenlos-provokative Überprüfung der jüngeren deutschen Vergangenheit fort; doch — wie dies auch schon das

abschließende Lessing-Triptychon in *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* bezeugt — er war von Anfang an bestrebt, die „deutsche Misere“ in weiteren Zusammenhängen sichtbar werden zu lassen. Seine Aufmerksamkeit konzentrierte sich immer deutlicher auf diejenige Erscheinung — die Pervertierung und Selbstzerstörung der aufgeklärten Ratio —, die Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in ihrem berühmten Buch unter dem Schlagwort *Dialektik der Aufklärung* zusammengefaßt haben. Damit gehört Müllers „Spätwerk“, das — ebenso wie das Brechts mit dem Ende des 2. Weltkrieges — mit dem Zusammenbruch der DDR und der Wiedervereinigung Deutschlands im Wesentlichen abgeschlossen war, und dessen wohl bedeutendstes Stück, *Quartett* (nach Choderlos de Laclos' Briefroman *Les liaisons dangereuses* [1784]), bereits 1981 vorlag, in die mit einer gewissen Mehrdeutigkeit als „postmodern“ bezeichnete internationale Hauptströmung der zeitgenössischen Kunst und Literatur, und zwar paradoxer Weise gleichsam als deren „sozialistische“ Variante, doch ohne daß Müller bei all dem auf die ihm eigentümliche Problematik und seine spezifischen Vertextungsverfahren auch nur im Geringsten verzichtet hätte. Daß dieser auch „mit allen Gewässern der Theorie gewaschener“ Autor sich in der Tat intensiv mit dem Postmodernismus auseinandersetzte, belegt außer den späten Werken eine ganze Reihe von eher theoretisch zu nennenden Äußerungen. Im „Text“ *Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York* (1979) heißt es u.a.:

Literatur nimmt an der Geschichte teil, indem sie an der Bewegung von Sprache teilnimmt, die sich zuerst in den Jargons vollzieht und nicht auf dem Papier. In diesem Sinn ist sie *eine Angelegenheit des Volkes*, sind die Alphabeten die Hoffnung der Literatur. Arbeit am Verschwinden des Autors ist Widerstand gegen das Verschwinden des Menschen. Die Bewegung der Sprache ist alternativ: das Schweigen der Entropie oder der universale Diskurs, der nichts ausläßt und niemanden ausschließt. **Die erste Gestalt der Hoffnung ist die Furcht, die erste Erscheinung des Neuen der Schrecken.**<sup>10</sup>

## Trauerarbeit

Müllers größte Leistung besteht m.E. in der Entschlossenheit, der Radikalität, mit der er — nicht selten auch für andere — Trauerarbeit geleistet hat: Trauerarbeit über das Entgleiten der (nicht nur deutschen) Geschichte. Sein prominenter linker Kritiker, Michael Schneider, mag zwar recht haben, wenn er behauptet: Müllers Totenbeschwörungen, Alpträumen und Gräuelmärchenhafte öfters eine „*nekrophile* Tendenz“ an;<sup>11</sup> doch auch noch dies dient der Zerstörung einer verhängnisvollen Vergangenheit, damit sie für die Zukunft fruchtbar gemacht werden kann. Müller sagte es ja selber:

Mein Hauptinteresse beim Stückeschreiben ist es, Dinge zu zerstören. Dreißig Jahre lang war Hamlet eine Obsession für mich, also schrieb ich einen kurzen Text, *Hamletmaschine*, mit dem ich versuchte, Hamlet zu zerstören. Die



deutsche Geschichte war eine andere Obsession, und ich habe versucht, diese Obsession zu zerstören, diesen ganzen Komplex. Ich glaube, mein stärkster Impuls ist der, Dinge bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen. Dann ist man mit ihnen fertig.<sup>12</sup>

Theater war also für Müller zwar keine „moralische Anstalt“ mehr, doch immer noch, wie Wolfgang Heise gesagt hat: „[...] öffentlich-kommunikative Aktion des Fertigiwerdens mit dieser nationalen Geschichte, die wir uns nicht aussuchen können. [...] Aus diesem Alptraum hilft kein Akt des Vergessens oder Verdrängens. Das Publikum erfährt sich als in die Geschichte verwickelt, es ist die seine, es muß sich zu ihr und zu sich verhalten, sie ist nicht abgeschlossen.“<sup>13</sup>

Und wenn man sich die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit, das wieder einmal herumgeisternde Gespenst des Rechtsradikalismus hierzulande wie auch in dem vereinten Deutschland vergegenwärtigt, sei zum Schluß die Frage erlaubt: Ist sie denn, diese verhängnisvolle Vergangenheit, tatsächlich immer noch nicht abgeschlossen?

## Anmerkungen

1. *Ein Brief*. — In: HÖRNIGK, FRANK (Hrsg.): *Heiner Müller Material*. Texte und Kommentare. Leipzig: Reclam 1989. S. 37.
2. In: MÜLLER, HEINER: *Geschichten aus der Produktion 1*. Texte 1. Berlin (West): Rotbuch 1974. S. 82.
3. *Verabschiedung des Lehrstücks* (1977). — In: Wie Anm. 1. S. 40.
4. *Fatzer +/- Keuner* (1979). — In: Wie Anm. 1. S. 36.
5. In: Wie Anm. 1. S. 106.
6. In: ARNOLD, HEINZ LUDWIG (Hrsg.): *Heiner Müller*. München: edition text + kritik 1982. S. 71. bzw. 79.
7. Vgl. u.a. RADDATZ, FRANK-MICHAEL: *Dämonen unterm Roten Stern*. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers. — Stuttgart: Metzler 1991.
8. *Drei Punkte*. — In: MÜLLER, HEINER: *Mauser*. Texte 6. Berlin (West): Rotbuch 1978. S. 72.
9. *Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller* (1986). — In: MÜLLER, HEINER: *Gesammelte Irrtümer*. Interviews und Gespräche. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1990. S. 64.
10. In: Wie Anm. 1. S. 24.
11. Vgl. SCHNEIDER, MICHAEL: *Heiner Müllers „Endspiele“*. — In: *Literatur Konkret*, Herbst 1979. S. 32-37.
12. *Mauern. Gespräch mit Silvère Lotringer*. — In: MÜLLER, HEINER: *Rotwelsch*. Berlin (West): Merve 1982. S. 81.
13. HEISE, WOLFGANG: *Beispiel einer Lessing-Rezeption: Heiner Müller*. — In: STORCH, WOLFGANG (Hrsg.): *Explosion of a Memory Heiner Müller DDR*. Ein Arbeitsbuch. Berlin (West): Hentrich 1988. S. 88.

