

## VI. Heiner Müllers Dialog mit den Toten

---

1992 wird der von Heiner Müller zusammengestellte Band *Gedichte* im Berliner Alexander Verlag veröffentlicht.<sup>1</sup> Hierin befindet sich neben *Der glücklose Engel*<sup>2</sup> und *Ich bin der Engel der Verzweiflung*<sup>3</sup> ein weiterer lyrischer Text, dem Müller den Titel *Glückloser Engel 2*<sup>4</sup> gibt. Als Müller Ende der 1970er Jahre in *Der Auftrag* den Engel der Verzweiflung schildert, schreibt er dem Engel – trotz seines apokalyptischen Anscheins – noch den Moment einer letzten Hoffnung zu: Der Engel teilt zwar »den Rausch aus, die Betäubung, das Vergessen, Lust und Qual der Leiber«<sup>5</sup>, aber er bewegt sich wieder, wenn die Toten aus ihren Särgen ausbrechen und die Erinnerung wieder zurückbringen. Mit dem Engel der Verzweiflung wird ein Aufstand der Toten gegen das Vergessen-Sein geleistet, welcher den Lauf der Geschichte und somit auch die lineare Geschichtserzählung unterbricht. Dieser Engel der Verzweiflung wird von vielen Forschern als Müllers Blick auf die Dritte Welt gelesen, deren Erwachen und dessen Aufstand so mächtig und grundlegend wie das von Sasportas in *Der Auftrag* sein würde. Ästhetisch gesehen lässt sich Müllers Geschichtsphilosophie aber gerade darin finden, dass er durch eine Collage von intertextuellen Textkörpern die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet. Der Engel und sein Aufstand ist also auch eine Allegorie seines ästhetischen Mittels einer Hypertextualität, die ich im ersten Teil der Dissertation ausführlich analysiert habe. Mehr als 10 Jahre später steht der Engel nun im wiedervereinigten Deutschland und wird zu einer revidierten Version:

- 
- 1 Heiner Müller: *Gedichte*, Berlin 1992.
  - 2 Ebd., S. 48.
  - 3 Ebd., S. 80.
  - 4 Ebd., S. 100.
  - 5 Ebd., S. 80.

GLÜCKLOSER ENGEL 2  
 Zwischen Stadt und Stadt  
 Nach der Mauer der Abgrund  
 Wind an den Schultern die fremde  
 Hand am einsamen Fleisch  
 Der Engel ich höre ihn noch  
 Aber er hat kein Gesicht mehr als  
 Deines das ich nicht kenne.<sup>6</sup>

So beschreibt Müller im Jahr 1992 einen Engel, der einsam über die Mauer fliegt und nun am Abgrund steht, der 1979 erst vage zu erahnen war. Frank Hörnigks Anmerkung, dass »die Metapher des ›glücklosen Engels‹« ein zentraler Topos für Müllers Geschichtsbegriff sei,<sup>7</sup> trifft auch in Müllers lyrischen Werken zu. Nach der Wende dokumentiert Müller mit den Gedichten seine Ansichten seiner letzten Lebensphase. In ihnen manifestiert sich nun Müllers Geschichtsphilosophie in einer anderen Form. Gleichzeitig verbinde gerade Müllers Engel, wie Jutta Schlich zu Recht zusammenfasst, seine dramatischen mit seinen lyrischen Werken.<sup>8</sup> Im folgenden Teil der Dissertation werden einige Gedichte Müllers nach 1990 behandelt, um seine Geschichtsphilosophie noch besser herausstellen zu können.

## 1. *Senecas Tod*: Essen mit den Gespenstern

Ein Projekt, mit dem Müller bereits in seinen Theaterstücken der 1970er Jahren angefangen hat, sind seine Gespräche mit Toten. Dabei lassen sich in seinen Theaterstücken zwei Wege aufzeigen, die ich im ersten Teil der vorliegenden Arbeit schon behandelt habe: Einerseits geht es um Müllers literarische Vorgänger wie zum Beispiel Sophokles, William Shakespeare und Anna Seghers, deren vorhandene Werke Müller bearbeitet, transformiert und teilweise auch kommentiert. In dieser Form bringt Müller seine Interpretationen der jeweiligen Werke sowie sein Geschichtsbild durch die Bearbeitung

6 Ebd., S. 100.

7 Frank Hörnigk: »Texte, die auf Geschichte warten...« Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller. In: Ders. (Hg.): *Heiner Müller: Material*, S. 123-156.

8 Jutta Schlich: Heiner Müllers Engel. Bezüge, Befindlichkeiten, Botschaften. In: Wallace u.a. (Hg.): *Heiner Müller: Probleme und Perspektiven*, S. 323-346.

zum Ausdruck und führt mithilfe der Hypertextualität und der Metatextualität Gespräche mit den verstorbenen Schriftstellern direkt auf der Bühne im Theater. Dieses Verfahren ist seiner Strategie in Interviews ähnlich, in denen er auf die an ihn und seine Werke gerichteten Fragen immer »mit Zitaten von oder Anekdoten über andere Personen antwortet«.<sup>9</sup> Andererseits ist sein Theater auch bekannt als ein Theater der Gespenster oder ein Theater der »Wieder-Holung der Toten«<sup>10</sup>. In diesem Zusammenhang sind vor allem diejenigen Stücke zu nennen, die sich direkt mit der deutschen Geschichte befassen – wie zum Beispiel *Germania Tod in Berlin* und später auch das fragmentarische Werk *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*, in dem Friedrich der Große, Hitler und Stalin als Figuren oder Gespenster auf die Bühne treten. Nach der Wende wird diese Tendenz in seinen lyrischen Werken noch stärker präsent und von Müller selbst mehrmals benannt und betont. Ein »Ich« als Subjekt des Gedichts versucht, mit den Toten oder Gespenstern – wie etwa Theodor Mommsen und Seneca – ins Gespräch zu kommen oder sie gar direkt anzusprechen. Auch hier geht es wieder darum, die Toten in Erinnerung zu rufen und mit der Zeitgeschichte zu verbinden, damit Müllers glückloser Engel nicht mehr so einsam bleibt, wenn er versucht, in die Vergangenheit zu blicken.

Im letzten Kapitel wird schließlich analysiert, wie Müller in seiner parodistischen Bearbeitung *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* mit dem Hypotext Shakespeares umgeht, den elisabethanischen Dramatiker kommentiert und die römische Zeit mit seiner eigenen Zeitgeschichte kollidieren lässt. Während in der Betrachtung dieses Stücks eher ein klares hypertextuelles sowie metatextuelles Verhältnis zwischen zwei Texten – *Titus Andronicus* und *Anatomie Titus* – zu behandeln ist, welches durch eine freie Übersetzungsvariation Müllers sowie durch die Hinzufügung des Kommentarteils das Gespräch zwischen den Autoren Müller und Shakespeare ermöglicht, wird in *Senecas Tod* eine lange Tradition der Geschichtserzählung in die Hypertextualität mit einbezogen: Vom spannenden Bericht über Seneca in den *Annales* von Müllers Lieblingsgeschichtsschreiber Tacitus über das Gemälde *Senecas Tod* von Peter Paul Rubens bis zum Theaterstück *Senecas Tod* von Müllers literarischem Antagonisten Peter Hacks – alle haben sich dem Motiv

9 Torsten Hoffmann: Nachleben in/aus Heiner Müllers Interviews. In: Pabst u. Bohley (Hgg.): *Material Müller*, S. 195–212, hier S. 200. Vgl. auch Hoffmann: Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors, S. 313–340.

10 Vgl. Werner: *Im Namen des Verrats*, S. 155.

»Senecas Tod« zugewendet. Das zweiseitige Gedicht Heiner Müllers scheint zwar relativ kurz und beschränkt sich auf die Schilderung des letzten Abends in Senecas Leben, der Inhalt geht aber dank seiner Hypertextualität bis in die Antike zurück.

Anschließend wird in diesem Kapitel diskutiert werden, wie Müller die letzten Momente im Leben des stoischen Geschichtsschreibers in nur wenigen Zeilen beschreibt und wie er dadurch mit dem Gespenst Senecas ins Gespräch kommt. Dabei gilt es vor allem zu erörtern, wie er seine Transformation des Hypotextes, Tacitus' Bericht, vollzieht. Ebenso soll Müllers lyrische Version dem Theaterstück Peter Hacks gegenübergestellt werden. Und schließlich wird untersucht, wie Müller mit seiner abnehmenden Schreibproduktion zurechtkommt.

## 1.1 Seneca als Material

Wie Michael Cramm treffend zusammenfasst, hat Rom im Spätwerk Heiner Müllers »einen zentralen Stellenwert«<sup>11</sup>. In dem von Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi herausgegebenen Heiner-Müller-Handbuch ist unter der Kategorie »Die späten Gedichten« auch ein Abschnitt mit dem Titel »Römische Gedichte« der Rubrik Rom in Müllers lyrischen Werken nach 1989 gewidmet. Genannt werden die Gedichte *Feldherrngefühle*, *Klage des Geschichtsschreibers*, *Mommsens Block* und *Senecas Tod*. Letzteres ist eines der ersten veröffentlichten lyrischen Werke nach der Wende, für das Heiner Müller als Material eine Geschichte aus römischer Zeit wählt, die durch eine Erzählung des Geschichtsschreiber Tacitus' bekannt geworden ist.

Lucius Annaeus Seneca (um 4 v. Chr. – 65 n. Chr.), auch Seneca der Jüngere genannt, ist ein römischer Philosoph, Dichter und Staatsmann. Bekannt ist er nicht nur für seine stoischen philosophischen Thesen, zahlreichen Morallehren und einzigartigen Tragödien, sondern vor allem auch für seine Tätigkeit als Erzieher und Berater des Kaisers Nero (vom Jahr 49 n. Chr. an). Geboren wurde Seneca in Cordoba in Spanien, als Kind zieht er zu seiner Tante nach Rom. Hier lebt er bis zu seinem Tod. Seine Lebensgeschichte gibt beredtes Zeugnis von immer wieder radikalen Veränderungen während der Römischen Kaiserzeit: In den gut 60 Jahren seines Lebens erlebt er die fünf ersten Kaiser Roms – Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius und Nero. Sein

---

<sup>11</sup> Cramm: *Ghost/Writer*, S. 103.

erzwungener Selbstmord unter Nero im Jahr 65 fällt dann in die Zeit des beginnenden Untergangs der Julius-Claudius Dynastie. Senecas politische Karriere ist stark mit der Herrschaft Neros verbunden. Sie beginnt, als Agrippina, Frau von Claudius und Mutter des späteren Kaisers Nero, ihn als Erzieher für Nero verpflichtet. Nachdem Nero Kaiser geworden ist, beruft er Seneca als seinen Berater. Trotz seines Ruhms als Anhänger der stoischen Philosophie, welche Zurückhaltung und Selbstbeherrschung fordert, ist Seneca ein privilegierter Intellektueller und als Staatsmann einer der mächtigsten und reichsten Männer in Rom. Es ist nicht zuletzt diese Ambivalenz, für die er schon zu Lebzeiten viel kritisiert wird. Der Dichter Seneca schreibt mehrere bedeutende Tragödien, welche nicht nur das römische Theater wesentlich prägen, sondern auch das elisabethanische Theater stark beeinflussen. So halten seine Stile, Formen, Charaktere und führenden Ideen etwa in den Werken Marlowes und Shakespeares nach.

So bekannt und oft diskutiert wie Senecas Leben und Werk ist auch sein Tod. Senecas vom Kaiser Nero befohlener Selbstmord wird nicht nur durch das Geschichtswerk Tacitus' dokumentiert, sondern auch von Philosophen und Philologen rezipiert, von Schriftstellern und Kunsthistorikern in zahlreichen literarischen sowie künstlerischen Werken thematisiert. Der Einfluss seines Todes auf die literarische und künstlerische Welt zeigt sich auf zwei unterschiedlichen Ebenen: Zum einen übt Senecas stoische Philosophie zum Thema Tod starken Einfluss auf die Nachwelt aus. Im 70. Brief Senecas an seinen Freund Lucilius zeigt er sich überzeugt, dass man den Zeitpunkt und die Art des eigenen Todes wählen dürfe, um »die Bande menschlicher Knechtschaft zu zerreißen«<sup>12</sup>. Die Nachwirkung seines stoischen Glaubens an Fatalismus lässt sich zum Beispiel in den Tragödien Shakespeares und seinen Zeitgenossen sehr gut erkennen. Zum anderen wird Senecas Wahl des Freitodes und sein dreifacher Versuch in Tacitus' *Annalen* höchst dramatisch geschildert, so dass der Tötungsakt zum Motiv vieler literarischer und künstlerischer Werke wird. Ein Grund für das Interesse an Senecas Selbsttötung liegt wohl auch darin, dass in seinen eigenen Schriften kaum autobiografische Stoffe zu entdecken sind. Dazu kommt noch das Gerücht, dass Seneca scheinbar ein vollständig anderes Leben geführt hat als das, das er als Stoiker in seinen Schriften über die Moral lehrt. Diese Dichotomie zwischen seinen Schriften

---

12 [Anon.]: *Epistulae morales ad Lucilium/Briefe an Lucilius*, Bd. :Sammlung Tusculum. Dt. Übersetzung v. Gerhard Fink. Berlin u. Boston 2014. URL: <https://doi.org/10.1515/9783050091334>, S. 411. (letzter Abruf am 1.4.2021).

und seinem Privatleben fasziniert viele nachkommende Forscher und Historiker. Der Beitrag des Geschichtsschreibers Tacitus in den *Annalen* zu Seneca, darunter vor allem die detaillierte Beschreibung von Senecas Tod, ist nicht nur eine der bekanntesten und beliebtesten Quellen für die Nachwelt, sondern auch die einzige. Die Vorstellung von Senecas Tod ist somit allein auf diese eine Vorlage zurückzuführen.

Das historische Werk *Annalen* von Tacitus umfasst 16 Bücher und behandelt die Zeit vom Tod des Augustus bis zum Tod Neros (14-68 n. Chr.). In den Büchern 15 und 16, den sogenannten Nero-Büchern, geht es um die Regierungszeit von Nero. Entscheidend ist, dass Seneca hierin demaskiert und als ein Konfliktobjekt zwischen seinen beiden Sozialrollen – Philosoph und Staatsmann – behandelt wird, als welches er dann so bekannt und wichtig in der literarischen Welt wird. Aus diesem Grund ist die Seneca-Rezeption fast immer mit der Tacitus-Rezeption bzw. -Interpretation verbunden, wie Ronald Syme 1958 in seinem Buch *Tacitus* zusammenfasst: Ohne die Aussagen von Tacitus gäbe es keinen Staatsmann Seneca.<sup>13</sup>

Auch in Deutschland wird Senecas Tod auf unterschiedlichen Ebenen rezipiert und thematisiert: Nicht nur seine Tragödien und philosophischen Gedanken waren besonders einflussreich, auch er selbst galt als eine Ikone des Stoizismus. Mit dem Historienbild »Der sterbende Seneca« von Peter Paul Rubens aus dem Jahr 1612 wurde Senecas Biografie und vor allem sein dramatischer Tod zur ikonografischen Grundlage. Darüber hinaus wurde der »sterbende Seneca« zu einem zentralen Thema des deutschen Barockdramas, welches noch bis ins 18. Jahrhundert hinein, etwa bei Lessing, Beifall fand.<sup>14</sup> So sieht Theodore Ziolkowski in Seneca tatsächlich eine neue deutsche Ikone.<sup>15</sup> In seiner Untersuchung der Seneca-Rezeption der letzten 50 Jahre in Deutschland, kommt er zu dem Schluss, dass seit dem Jahr 1965, welches das 1900ste Jubiläum von Senecas Tod ist, in Deutschland ein zunehmendes Interesse an Seneca und seinen Schriften zu beobachten ist – sowohl in der BRD als auch in der DDR. Allerdings sei ein Unterschied in der Rezeption der beiden deutschen Länder auszumachen, den Ziolkowski in den verschiedenen Ideologien begründet sieht: Während man in Westdeutschland Seneca als einen

13    Ronald Syme: *Tacitus*. Oxford 1958, S. 552.

14    Vgl. Theodor Ziolkowski: Seneca. A New German Icon? In: *International Journal of the Classical Tradition*, Vol.11, No.1, Summer 2004, S. 47-77.

15    Vgl. ebd.

Pionier der christlichen Humanisten feierte, betrachteten ihn die ostdeutschen marxistischen Schriftsteller als einen vorbildlichen Kämpfer für Freiheit und Menschenwürde. Beispiele aus dem Westen seien Hermann Gressiekers *Seneca und die goldenen Jahre* (1951), Friedrich Hiebels *Seneca. Dramatische Dichtung um Paulus in Neros Rom* (1974) und Hubertus Prinz zu Löwensteins Roman *Seneca. Kaiser ohne Purpur. Philosoph – Staatsmann – und Verschwörer* (1975), in denen Seneca immer als ein Verschwörer gegen Kaiser Nero und seine Tyrannei geschildert werde. Günter Grass' Roman *örtlich betäubt* aus dem Jahr 1969, einer direkten Reaktion auf das 1900ste Jubiläum von Senecas Tod, behandelt Senecas unterschiedliche Einflüsse auf die Generationen nach dem zweiten Weltkrieg und beschreibt den Generationenkonflikt mit entsprechenden Auszügen aus den Briefen, die Seneca an Lucilius schreibt (*Epistulae morales*). Im Vergleich dazu konzentrieren sich die literarischen Werke in der DDR mehr auf den Tod denn auf das Leben Senecas. In der DDR war das einflussreichste und bekannteste Stück über Seneca das 1977 entstandene Theaterstück *Senecas Tod. Schauspiel in drei Akten* von Peter Hacks.<sup>16</sup> Ein Vergleich zwischen diesem Stück und Müllers Gedicht wird im dritten Teil dieses Kapitels vorgenommen. Es gilt herauszuarbeiten, inwiefern die Form, der historische Hintergrund und die jeweilige Geschichtsphilosophie der beiden Dramatiker ihre parodistischen Arbeitsweisen beeinflussen.

## 1.2 Heiner Müllers *Senecas Tod* im intertextuellen Kontext

Auch Heiner Müller thematisiert den erzwungenen Selbstmord Senecas in einem seiner lyrischen Werke, die er erst nach 1990 verfasst. Nachdem er sich in seinen Theaterstücken schon sehr intensiv mit Figuren aus der griechischen Mythologie und der römischen Geschichte beschäftigt hat, nimmt Müller diesen Stoff in seinem Spätwerk auf. Dabei scheut es Müller nicht, zumindest deutlich weniger als in seinen früheren Werken, die literarischen Vorlagen zu betonen. Er thematisiert die transtextuelle Beziehung des Textes explizit und kommentiert die zitierten Textstellen auf eine spielerische Weise. Allein der Titel des Gedichts – *Senecas Tod* – lässt sich mit vielen oben schon erwähnten Werken assoziieren. Außerdem verspricht dieser Titel als Paratext den Lesern viele Verständnismöglichkeiten und einen breiten Vorstellungsspielraum. Wie Genette zurecht bemerkt, »ist die Paratextualität vor allem

---

16 Vgl. Ziolkowski: Seneca. A New German Icon?

eine Fundgrube von Fragen ohne Antworten.«<sup>17</sup> In der Tat ist Müllers Version von *Senecas Tod* nicht nur eine einfache Bearbeitung eines Hypotextes (der historischen Erzählung von Tacitus) oder eine Bildbeschreibung über Rubens *Senecas Tod*, sondern auch Müllers eigene Interpretation der Todesszene und sein Gespräch mit dem toten Philosophen und dem toten Geschichtsschreiber Tacitus.

Das Gedicht *Senecas Tod* wird im Jahr 1993 in dem von Michael Freitag und Stephan Suschke herausgegebenen Band *Heiner Müller: Ich habe zur Nacht gegessen mit Gespenstern* veröffentlicht. Wie *Shakespeare Factory* als Titel für die Zusammenstellung von Müllers Shakespeare-Bearbeitungen, gibt auch dieser Bandtitel als ein Paratext schon über die Gedichte-Sammlung Auskunft. *Ich habe zur Nacht gegessen mit Gespenstern* verweist darauf, dass Müller während eines gemeinsamen Mahls mit Gespenstern ins Gespräch kommt (in diesem Fall Seneca).

Wie in den Diskussionen über die Gattung der Müller'schen Gedichte schon vielfach erwähnt,<sup>18</sup> ähnelt die Form des Gedichts stark der Form der Sprechtexte in den Theaterstücken: Einerseits besteht der Text von *Senecas Tod* aus lockeren fünftaktigen Versen, die weder Reime noch Interpunktionen aufweisen; andererseits fügt Müller wie in *Anatomie Titus* zwischen den Versen Kommentare ein, die den Verlauf der Handlung begleitend verspotten. Inhaltlich hält sich das Gedicht streng an die Erzählung aus Tacitus' *Annalen* (Ann. 15.60-68) und fokussiert sich insbesondere auf die letzten Stunden in Senecas Leben: Nachdem Seneca das Todesurteil von Kaiser Nero erreicht hat, isst er in Ruhe mit seinen Freunden zu Ende und tröstet sie, da sie wegen des bevorstehenden Verlusts des Freundes weinen. Danach startet er drei Anläufe, sich das Leben zu nehmen: Das erste Mal lässt er sich von seinem Sklaven die Adern aufschneiden, dann nimmt er Gift ein und schließlich steigt er in ein Dampfbad, um die Ausblutung zu beschleunigen. Währenddessen versucht er die von ihm gefühlten Schmerzen und die ihm dabei einfallenden Gedanken aufzuschreiben, schafft dies aber wegen der langsam schwindenden Kraft nicht mehr.

---

17    Genette: *Palimpseste*, S. 13.

18    Schon im Nachwort des 1993 erschienenen Gedichte-Bands aus Müllers *Gesammelten Werken* schreibt Frank Hörnigk, dass das Werk Müllers »allen Verbindlichkeiten tradierter literarischer Gattungseinteilungen entgegensteht«. Auch Katharina Ebrecht stellt in ihrem Buch zu Müllers lyrischen Werken diese Auswahl bestimmter Texte unter dem Begriff »Gedichte« in Frage.



### 1.2.1 Hypotext von *Senecas Tod*

Der detaillierte Bericht im 15. Buch von Tacitus' *Annalen* führt der Nachwelt die letzten Stunden Senecas lebendig und spannend vor Augen, was Müller dazu veranlasst, ihn als Vorlage für sein Stück *Senecas Tod* zu nehmen. Obwohl der Inhalt von Müllers Gedicht der Geschichte Tacitus' nahezu vollständig entspricht – an einigen Stellen finden sich sogar direkte Zitate –, versucht Müller, sich auf eine parodistische Weise mit der Vorlage auseinanderzusetzen und im Text sowohl mit dem Philosophen und Staatsmann Seneca als auch mit dem römischen Geschichtsschreiber Tacitus ins Gespräch zu kommen.

Auch wenn die *Annalen* offiziell als ein Geschichtswerk gelten, ist das Werk nicht vorurteilsfrei aus der Warte eines Historikers formuliert, der sich in seinen Werken als ein Bewunderer der vergangenen Republikzeit zu erkennen gibt und das Kaisertum generell kritisiert. Tacitus' detaillierte Beschreibung von Senecas Sterben ist zum Beispiel zweifelsohne eine literarische Erfindung. Nimmt Müller diese Quelle dann als literarische Vorlage, behandelt er kein Geschichtsmaterial in seinem Gedicht, sondern formuliert eine Parodie des Hypotextes von Tacitus. Im Umkehrschluss wird durch dieses hypertextuelle Verfahren auch gezeigt, dass der Text Tacitus' ein literarisches Werk und nicht ein Geschichtswerk ist.

In Gérard Genettes Theorie wird konsequent nur eine Art von transtextueller Beziehung als Intertextualität bezeichnet, nämlich die »Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d.h. in den meisten Fällen, eidetisch gesprochen, als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text.«<sup>19</sup> Müller markiert in *Senecas Tod* zwei intertextuelle Stellen, die er direkt aus dem Bericht von Tacitus nimmt und frei übersetzt. Noch strenger gesehen sind die beiden Stellen Zitate von Zitaten, da sie Wörter Senecas sind, die er Tacitus zufolge gesagt habe. Müller lässt die doppelten Zitate in auffälligen Versalien erscheinen:

TRÄNEN SIND UNPHILOSOPHISCH  
 DAS VERHÄNGTE MUSS ANGENOMMEN WERDEN  
 UND WAS DIESEN NERO BETRIFFT DER SEINE MUTTER  
 UND SEINE GESCHWISTER GETÖTET HAT WARUM SOLLTE ER  
 MIT SEINEM LEHRER EINE AUSNAHME MACHEN WARUM  
 VERZICHTEN AUF DAS BLUT DES PHILOSOPHEN  
 DER IHN DAS BLUTVERGIESSEN NICHT GELEHRT HAT<sup>20</sup>

19 Genette: *Palimpseste*, S. 10.

20 Müller: *Werke 1*, S. 250.

Die extra betonten Sätze entstammen dem 15. Buch von Tacitus' *Annalen*, in dem Tacitus den letzten Tag Senecas detailliert beschreibt. Nachdem Seneca den Todesbefehl von Nero bekommen hat, setzt er sich mit seinen Freunden und Sklaven zum letzten Mal zusammen. Da alle schon über den Befehl des Kaiser Neros Bescheid wissen, herrscht unter Senecas Freunden eine traurige Stimmung. Zu ihnen sagt Seneca:

simul lacrimas eorum modo sermone, modo intentior in modum coercentis ad firmitudinem revocat rogitans, ubi praecepta sapientiae, ubi tot per annos meditata ratio adversum imminentia? cui enim ignaram fuisse saevitiam Neronis? neque aliud superesse post matrem fratremque interfectos, quam ut educatoris praeceptorisque necem adiceret. (ann15.62)

(Zugleich sucht er sie von ihren Tränen bald durch freundliches Zureden, bald durch ernsteren Tadel zur Standhaftigkeit zurückzurufen. Er fragt sie, wo denn ihre philosophischen Grundsätze, wo ihre durch so viele Jahre erwogene Besonnenheit gegenüber drohenden Gefahren geblieben sei? Wer wüßte denn nicht, daß Nero grausam sei? Nachdem er seine Mutter und seinen Bruder umgebracht habe, was bleibe ihm dann noch übrig, als auch seinen Erzieher und Lehrer zu ermorden!)<sup>21</sup>

Auch eine weitere Stelle, die in Versalien gesetzt ist und in dem zweiseitigen Gedicht sofort auffällt, ist eine freie Übersetzung eines direkten Zitates aus den *Annalen*: »MEINE SCHMERZEN SIND MEIN EIGENTUM/DIE FRAU INS NEBENZIMMER SCHREIBER ZU MIR«<sup>22</sup> Als Seneca zu sehr an seinem langsamen Sterbeprozess leidet, schickt er seine Frau ins Nebenzimmer und ruft seinen Schreiber zu ihm, um noch etwas zu diktieren:

saevisque cruciatibus defessus, ne dolore suo animum uxoris infringeret atque ipse visendo eius tormenta ad impatientiam delaberetur, suadet in aliud cubiculum abscedere. et novissimo quoque momento suppeditante eloquentia advocatis scriptoribus pleraque tradidit (Ann. 15.63)

(Um aber, von grausamen Martern gequält, nicht den Mut der Gattin zu brechen und nicht selbst beim Anblick ihrer Qualen schwach zu werden,

21 Publius Cornelius Tacitus: *Annalen*. Dt. Übersetzung v. Carl Hoffmann. Berlin u. Boston 2014. URL: <https://doi.org/10.1515/9783110355734>, S. 797, (letzter Abruf am 1.4.2021).

22 Müller: *Werke 1*, S. 250f.

rät er ihr, sich in ein anderes Schlafgemach zu begeben. Und da ihm selbst im Augenblick des Todes noch die Redegabe zu Gebote stand, ließ er seine Schreiber kommen und diktierte ihnen eine längere Rede, die wörtlich veröffentlicht worden ist)<sup>23</sup>

Die beiden intertextuellen Stellen montiert Müller in sein Gedicht, zusammen mit der Erzählung aus der Perspektive eines Beobachtenden. Dadurch wird das Gedicht zu einer Collage aus objektivem Bericht, subjektivem Kommentar des Autors und direkter Rede des Protagonisten. Während Tacitus' Bericht wie eine Mischung aus Bildbeschreibung und eigener imaginärer Kraft wirkt, geht es in dem Gedicht um ein tiefgreifenderes Thema, welches mit einer provozierenden Frage anfängt: »Was dachte Seneca (und sagte es nicht)«<sup>24</sup>. Von Tacitus wissen wir zwar, was Seneca sagte, aber immer noch nicht, was er dachte und nicht sagte. Daher ist die Frage provozierend – nicht nur weil sie an zwei Tote, sowohl Seneca als auch Tacitus, gerichtet ist, sondern auch insofern, als sie den Ablauf des Selbstmordversuchs, den wir zu kennen glauben, ständig unterbricht und infrage stellt. Somit beschäftigt diese Frage die Leser im Hinterkopf weiter, während sich die blutige und dramatische Szene von Senecas Selbstmordversuchen entfaltet. Parallel zum geschilderten Vorgang, den die Leser nun bildlich vor Augen haben, werden sie zudem ständig an die Frage erinnert: Sie wiederholt sich zwischen den Versen und schneidet die Handlung des Gedichts in bildhafte Szenenstücke.

Diese wiederholt angeführte Frage, der ständige Wechsel von Perspektiven und Subjekten sowie die in Klammern beigefügten Kommentare sind Beweise dafür, dass sich Müller nicht darauf beschränkt, die Szenen von *Senecas Tod* nur als Betrachter oder Nacherzähler wiederzugeben. Er möchte tiefer in der Geschichte graben, um Gespräche mit den Gespenstern zu führen. Mit seinem Gedicht gibt er einen umfassenderen Einblick ins Leben des Sterbenden, indem er ihn aus drei Perspektiven reflektiert: Seneca als Lehrer und Erzieher Neros, Seneca als Master für seinen Sklaven und schließlich Seneca in seinem eigenen Geist und Körper.

### 1.2.2 Herrschaft-Knechtschaft-Verhältnis zwischen Nero und Seneca

Wie oben bereits erklärt, nimmt Müller die Person Seneca in seinem Gedicht aus drei Perspektiven in den Blick, die die Sicht auf den römischen Philoso-

23 Tacitus: *Annalen*, S. 799.

24 Müller: *Werke 1*, S. 250.

phen bestimmen. Dabei thematisiert er sie deutlich im Zusammenspiel mit einer Interpretation der Herrschaft-Knechtschaft Theorie Hegels.

- 1) Schon auf den ersten Blick fällt das spannende Verhältnis zwischen Nero und Seneca auf: Sie stehen einerseits in einem Schüler-Lehrer-Verhältnis zueinander, sind andererseits aber auch Kaiser und sein Staatsmann. Um dieses komplizierte Verhältnis zwischen Nero und Seneca zu betonen, verweist Müller gleich am Anfang seines Gedichts mit ein paar Versen darauf. Seneca erhält sein Todesurteil nicht direkt von Kaiser Nero, seinem Schüler, ausgehändigt, sondern durch den Hauptmann seiner Leibwache überbracht:

Als der Hauptmann von Neros Leibwache stumm  
Das Todesurteil aus dem Brustpanzer zog  
Gesiegelt von dem Schüler für den Lehrer<sup>25</sup>

Allein in diesen drei Versen wird ein starker Kontrast in der Person Nero aufgebaut und unterstrichen. Auf der einen Seite schätzt Nero sein eigenes Leben so sehr, dass er gepanzerte Leibwachen hat; auf der anderen Seite kann er andere Menschen einfach kaltblütig zum Tode verurteilen. Müller fügt in den nachfolgenden Klammern einen Kommentar hinzu, um diese Situation zu verspotten: »(Schreiben und Siegeln hatte er gelernt/Und die Verachtung aller Tode statt/Des eigenen: goldene Regel aller Staatskunst)«. <sup>26</sup> Als Schüler lernt Nero von Seneca schreiben und siegeln, als Kaiser aber das Töten der Anderen und den Schutz des eigenen Lebens. Dies entspricht der Beschreibung von Tacitus über Neros kaltblütige Morde an seiner eigenen Mutter und Schwester, worauf Seneca beim Abendessen mit Freunden auch nochmals hinweist. Wie oben schon erwähnt, zitiert Müller hier die Rede Senecas direkt aus den *Annalen* und markiert die Stelle durch die Verwendung von Versalien:

TRÄNEN SIND UNPHILOSOPHISCH  
DAS VERHÄNGTE MUSS ANGENOMMEN WERDEN  
UND WAS DIESEN NERO BETRIFFT DER SEINE MUTTER  
UND SEINE GESCHWISTER GETÖTET HAT WARUM SOLLTE ER  
MIT SEINEM LEHRER EINE AUSNAHME MACHEN WARUM

---

25    Müller: *Werke 1*, S. 250.

26    Ebd.

VERZICHTEN AUF DAS BLUT DES PHILOSOPHEN  
DER IHN DAS BLUTVERGIESSEN NICHT GELEHRT HAT<sup>27</sup>

Für Seneca ist es klar, dass Nero keine Ausnahme mit ihm machen würde. Aus diesem Grund versucht er seinen Gästen zu erklären, dass er mit diesem Befehl Neros schon längst gerechnet hat. Denn zwischen ihm und dem Kaiser besteht eben nicht nur ein Schüler-Lehrer-Verhältnis, sondern auch ein Herrschaft-Knechtschaft-Verhältnis. Nero ist der Tyrann, während andere tyrannisiert werden. Senecas Schicksal ist das Ergebnis dieses Verhältnisses, welches dem Herr-Knecht-Modell, das Hegel in seiner *Phänomenologie des Geistes* beschreibt, entspricht. Sie beide (Nero und Seneca) sind entgegengesetzt, »die eine das selbständige, welchem das Fürsichsein, die andere das unselbständige, dem das Leben oder das Sein für ein Anderes das Wesen ist; jenes ist der Herr, dies der Knecht.«<sup>28</sup> Seneca muss alles machen, was Nero ihm befiehlt, sogar einen Selbstmord. Von daher *muss* »das Verhängte angenommen werden«<sup>29</sup>. Im Schatten dieses Herrschaft-Knechtschaft-Verhältnisses ist das Schüler-Lehrer-Verhältnis schon lange außer Kraft gesetzt. Dies thematisiert Müller auch mehrmals in seinen Theaterstücken: Bei *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings SchlafTraum Schrei* wird zum Beispiel der Gelehrte Gundling nur noch als Hofnarr von Friedrich dem Großen rumkommandiert. Es scheint selbstverständlich, dass für Müller zwischen Seneca und Nero nur noch das Verhältnis zwischen Staat und dem Intellektuellen besteht.

- 2) Danach beschreibt Müller den dreifachen Selbstmord-Versuch Senecas, der ohne Hilfe seiner Sklaven nicht vollgezogen werden könnte: Seneca lässt sich von seinem Sklaven zunächst die Adern öffnen und wartet, bis das Blut ausfließt. »Während das Blut zu langsam seinen zu alten/Körper verließ«, schlägt der Sklave gehorsam noch Senecas Beinadern und Kniekehlen auf. Nachdem dieser Versuch gescheitert ist, nimmt er zusätzlich Gift ein und wartet auf den Tod. Am Ende geht er ins Dampfbad, um die letzten Tropfen seines Blutes ausfließen zu lassen. Auf den ersten Blick scheint Müllers Gedicht eine sehr getreue Bearbeitung des Berichts aus den *Annalen* von Tacitus zu sein, der den langen und schmerzvollen Prozess der Selbsttötung Senecas wie folgt schildert:

27 Müller: *Werke 1*, S. 250.

28 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke 3. Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt a.M. 1970, S. 151.

29 Ebd.

Seneca interim, durante tractu et lentitudine mortis, Statium Annaeum, diu sibi amicitiae fide et arte medicinae probatum, orat provisum pridem venenum, quo damnati publico Atheniensium iudicio extinguerentur, promerit; adlatumque hausit frustra, frigidus iam artus et eluso corpore adversum vim veneni. postremo stagnum calidae aquae introiit, respergens proximos servorum, addita voce, libere se liquorem ilium lovi Liberatori, exim balneo inlatus et vapore eius exanimatus sine ullo funeris sollemni crematur. (Ann 15.64)

Indessen bittet Seneca, weil sich der Tod zulange hinzog und nur langsam eintrat, seinen langjährigen treuen Freund und erprobten Arzt, Staius Annaeus, ihm das seit langem vorbereitete Gift (den Saft des Schierlings) zu reichen, das die in Athen durch öffentlichen Spruch Verurteilten trinken mußten. Doch trank er es ohne Erfolg, da seine Glieder schon erkaltet waren und der Körper gegen die Wirkung des Giftes unempfindlich blieb. Schließlich stieg er in eine Wanne mit heißem Wasser, besprengte die ihm zunächst stehenden Sklaven und sagte dabei, er weihe dieses Naß dem »Befreier Jupiter«. Dann brachte man ihn in ein Dampfbad, wo ihn die Hitze erstickte.<sup>30</sup>

Wirft man allerdings einen genaueren Blick auf die Müller'sche Version, merkt man sofort, dass die Sklaven alle Arbeit für den Selbstmord Senecas erledigen müssen. Während sich in den *Annalen* Seneca selber die Pulsadern, die Adern an den Beinen und Kniekehlen aufschneidet<sup>31</sup>, lässt er dies in Müllers Gedicht »[m]it einem Schnitt Von einem Sklaven« vornehmen. Ebenso ist es ein Sklave, der »gehorsam dem Herrn/Auch noch die Beinadern und Kniekehlen«<sup>32</sup> aufschlägt. Die Hilfe des Freundes, der Seneca das Gift aus Athen vorbereitet, wird in Müllers Version dagegen weggelassen, damit die Arbeit des Sklaven noch stärker und unverzichtbarer im Zentrum des Selbstmordsprozesses steht. Bei Müller kann man die Präsenz der Sklaven nicht mehr ignorieren. Seneca verbietet das Weinen sowohl seinen Gästen als auch seinen Sklaven, »[d]ie seine letzte Mahlzeit mit ihm geteilt hatten/Die Sklaven am Tischende«<sup>33</sup>.

---

30 Tacitus: *Annalen*, S. 801.

31 Ebd.

32 Müller: *Werke 1*, S. 250.

33 Ebd.

Somit ist der Selbstmord Senecas kein richtiger *Selbstmord*, sondern ein unselbständiger (Selbst)Mord, der durch die Arbeit seiner Sklaven erst durchgeführt werden kann. In dieser Hinsicht stehen auch Seneca und seine Sklaven in einem Herr-Knecht-Verhältnis: Seneca als Herr

bezieht sich auf den Knecht mittelbar durch das selbständige Sein; denn eben hieran ist der Knecht gehalten; es ist seine Kette, von der er im Kampfe nicht abstrahieren konnte und darum sich als unselbständig, seine Selbstständigkeit in der Dingheit zu haben erwies. Der Herr aber ist die Macht über dies Sein, denn er erwies im Kampfe, daß es ihm nur als ein Negatives gilt; indem er die Macht darüber, dies Sein aber die Macht über den Anderen ist, so hat er in diesem Schlusse diesen Anderen unter sich.<sup>34</sup>

Anders als der Geschichtsschreiber Tacitus wechselt Müller dabei den Blick zu den Sklaven und deren Status als Knecht in der römischen Geschichte:

Mit einem Schnitt Von einem Sklaven wahrscheinlich  
Auch das Schwert auf das Brutus sich fallen ließ  
Am Ende seiner republikanischen Hoffnung  
Mußte von einem Sklaven gehalten werden.<sup>35</sup>

Hier spielt Müller auf die Geschichte des Caesar-Mörders Brutus an, der sich das Leben nimmt, indem er jemanden namens Strato ein Schwert halten lässt, um sich dann darauf zu stürzen. Müller weist aber darauf hin, dass auch das Schwert, womit Brutus Selbstmord begeht, von einem Sklaven gehalten wird. Sowohl Brutus' als auch Senecas Todeswunsch kann nur mithilfe der Sklaven erfüllt werden, was Hegels Theorie des Herrschaft-Knechtschaft-Verhältnisses entspricht:

Dem Herrn dagegen wird durch diese Vermittlung die unmittelbare Beziehung als die reine Negation desselben oder der Genuß; was der Begierde nicht gelang, gelingt ihm, damit fertig zu werden und im Genuße sich zu befriedigen. Der Begierde gelang dies nicht wegen der Selbstständigkeit des Dinges; der Herr aber, der den Knecht zwischen es und sich eingeschoben, schließt sich dadurch nur mit der Unselbstständigkeit des Dinges zusammen

---

34 Hegel: *Werke* 3, S. 151.

35 Müller: *Werke* 1, S. 251.

und genießt es rein; die Seite der Selbständigkeit aber überläßt er dem Knechte, der es bearbeitet.<sup>36</sup>

Müller zeigt die versteckte Seite der Geschichte, die Tacitus nicht aufgeschrieben hat. Denn für ihn ist die römische Geschichte nicht nur die Geschichte der Herren wie Nero oder Seneca, sondern auch die Geschichte der Knechte – der Sklaven, die alle Arbeit erledigen müssen, aber keine Stimme in dem Geschichtswerk besitzen.

- 3) Nicht zuletzt ist Seneca in Müllers Gedicht auch ein Intellektueller – jemand, der »zwischen den Buchstaben seines letzten Diktats« liegt. An dieser Stelle betont Müller auch noch Senecas Status als ein Besitzer, der gierig alles nur für sich behalten will. Während in Tacitus' Bericht Seneca im letzten Moment seine Frau wegschickt, um ihr den Blick seines Leidens zu ersparen, will Seneca in Müllers Gedicht sein Leiden und seine Schmerzen nur alleine fühlen und dokumentieren. Deswegen flüstert er »mit ausgetrockneten Stimmbändern«: »DIE FRAU INS NEBENZIMMER SCHREIBER ZU MIR«, und behauptet unbeweglich: »MEINE SCHMERZEN SIND MEIN EIGENTUM«<sup>37</sup>. Die Tortur der mehrfachen Selbstmordversuche repräsentiert einerseits die Rebellion des Körpers gegenüber dem eigenen Willen.<sup>38</sup> Dieser Kampf zwischen Körper und Geist wird von Müller so beschrieben:

Die Hand konnte den Schreibgriffel nicht mehr halten  
Aber das Gehirn arbeitete noch die Maschine  
Stellte Wörter und Sätze her notierte die Schmerzen<sup>39</sup>

Müller ergänzt in seinem Gedicht Tacitus' Bericht um eine parodierte Auferstehung, für die er Seneca in seinem Geburtsort wieder zum Leben erwachen lässt:

---

36 Hegel: *Werke* 3, S. 151.

37 Müller: *Werke* 1, S. 251.

38 In seinem Gespräch mit Sylvère Lotringer im Jahr 1982 sagt Müller: »Ein Kritiker hat in meinen letzten Stücken einen Angriff auf die Geschichte gelesen, auf das lineare Konzept von Geschichte. Er las in ihnen die Rebellion des Körpers gegen Ideen, oder genauer: gegen die Wirkung von Ideen [...]«. Heiner Müller: Ich glaube an Konflikt, S. 211.

39 Müller: *Werke* 1, S. 251.



Als er dem Tod entgegen ging im Dampfbad  
 Während die Luft vor seinen Augen tanzte  
 Die Terrasse verdunkelt von wirrem Flügelschlag  
 Nicht von Engeln im Säulengeflimmer beim Wiedersehen  
 Mit dem ersten Grashalm den er gesehen hatte  
 Auf einer Wiese bei Cordoba hoch wie kein Baum<sup>40</sup>

Nachdem Senecas Selbstmordversuch endlich gelungen ist, lautet die Frage nun »Was dachte Seneca (sprachlos endlich)«, denn jetzt ist die Möglichkeit des Gesprächs zu Ende. *Senecas Tod* führt am Ende zu einem schweisgsamen Sterben Senecas. Er ist als Autor gestorben und kann sich nicht mehr zu Wort melden, er kann nur unter der Feder des Historikers weiterleben und seine Geschichte wird in mehreren Werken unterschiedliche Überlieferungen finden. Darauf kann Seneca selbst keinen Einfluss mehr nehmen, ebenso wenig kann er nun noch auf die Frage »Was dachte Seneca« antworten. So schildert Müller das Sterben von Seneca als einen ironischen Konflikt zwischen seinem Körper und seinem Geist/Willen, womit er zugleich auch die stoische Geschichtsphilosophie Senecas neu definiert. Die Kontinuität des eigenen Geistes und der Glaube an ein Jenseits scheidet bei Müller: Der Körper ist zu schwach, um die Gedanken zu Papier zu bringen, das Eigentum wird durch Nero vernichtet und er kommt wieder zurück an seinen Geburtsort.

Noch ein weiteres Herrschaft-Knechtschaft-Verhältnis, welches sich durch den Konflikt zwischen Körper und Geist zeigt, wird hier auf eine parodistische Weise enthüllt: Für Hegel steht der Stoizismus in einem bestimmten historischen Kontext für die »Freiheit des Selbstbewußtseins«<sup>41</sup>. Das Prinzip des Stoizismus ist, »daß das Bewußtsein denkendes Wesen ist und etwas nur Wesenheit für dasselbe hat oder wahr und gut für es ist, als das Bewußtsein sich darin als denkendes Wesen verhält.«<sup>42</sup> Für Hegel ist Stoizismus eine Entfesselung aus der Dialektik der Knechtschaft und Herrschaft, denn

[s]ein Tun ist, in der Herrschaft nicht seine Wahrheit an dem Knechte zu haben, noch als Knecht seine Wahrheit an dem Knechte zu haben, noch als Knecht seine Wahrheit an dem Willen des Herrn und an seinem Dienen, sondern wie auf dem Throne so in den Fesseln, in aller Abhängigkeit seines

40 Ebd.

41 Hegel: *Werke* 3, S. 157.

42 Ebd.

einzelnen Daseins frei zu sein und die Leblosigkeit sich zu erhalten, welche sich beständig aus der Bewegung des Daseins, aus dem Wirken wie aus dem Leiden, in die einfache Wesenheit des Gedankens zurückzieht.<sup>43</sup>

Schließlich steht die Frage Müllers, die ständig nach dem Inhalt der Gedanken Senecas verlangt, im Zusammenhang mit Hegels Kritik am Stoizismus. Denn für Hegel ist

der Stoizismus darum in Verlegenheit gekommen, als er, wie der Ausdruck war, nach dem Kriterium der Wahrheit überhaupt gefragt wurde, d.h. eigentlich nach einem Inhalte des Gedankens selbst.

Für Hegel könne ein Stoiker keine Antwort auf diese Frage geben, denn sie sind nur »aus dem Dasein in sich zurückgezogen, hat es sich nicht als absolute Negation desselben an ihm vollbracht.«<sup>44</sup>

So zeigt Müller in *Senecas Tod* die vielen Seiten der Geschichte, die in Tacitus' Geschichtswerk nicht enthalten sind oder vielmehr gerade darin verborgen sind. Im Folgenden wird zu zeigen sein, wie diese Perspektiven im Zusammenhang mit Müllers Zeitgeschichte und seiner Gegenwart stehen.

### 1.3 Die lyrische Form von *Senecas Tod*

Müllers Zeitgenosse Peter Hacks bringt schon in den 1970er Jahren seine dramatische Version von *Senecas Tod* in der DDR auf die Bühne. Das Theaterstück entsteht im Jahr 1977 und wird am 27. September desselben Jahres am Deutschen Theater uraufgeführt. Mit seiner Inszenierung von *Senecas Tod* löst auch Hacks die historische Tradition der Seneca-Rezeption in eine Tragikomödie auf: Man sieht auf der Bühne den Ablauf des letzten Tages im Leben des Philosophen und Staatsmannes Seneca, der von Hacks als ein geradezu pedantischer Stoiker dargestellt wird und das absolute Zentrum des Stücks bleibt. Kaiser Nero wird nur in den Dialogen erwähnt, sein Befehl zur Selbsttötung scheint eine »kindische« Herausforderung eines böartigen Kaisers zu sein, der seinen Lehrer auf die Probe stellen möchte. Die gesamte Stimmung des Stücks ist eher lustig und heiter: Seneca hält an seinem normalen Tagesablauf fest und plant den eigenen Tod einfach in das Programm des Tages mit ein. Trotz des Entsetzens aller um ihn herum bleibt er ruhig und entspannt. Vor

---

43 Ebd.

44 Ebd., S. 158f.

allem seine Haltung gegenüber dem Tod zeigt seine Selbstbeherrschung. Er inszeniert den Tod sogar direkt vor seinen Besuchern.<sup>45</sup>

Ronald Weber diskutiert in seinem Buch über das »literarische Feld in der DDR«<sup>46</sup>. Darin stellt er Peter Hacks und Heiner Müller einander gegenüber und beleuchtet die unterschiedlichen Geschichtsphilosophien der beiden wichtigsten Dramatiker der DDR ausführlich, die in jeweils ähnlichen Themen oder Motiven zum Ausdruck gebracht werden. Anders als der gebürtige Sachse Heiner Müller wird Peter Hacks in München ausgebildet und hat dort seinen ersten literarischen Erfolg. 1955 entscheidet er sich für ein Leben in der DDR, um dort seinen politischen sowie künstlerischen Idealen besser zu folgen. Für Weber sind Heiner Müller und Peter Hacks ein antagonistisches Paar in der DDR-Literaturlandschaft. Ihm zufolge kann man etwa anhand der unterschiedlichen Wahl der Gattung (Hacks entscheidet sich für die Komödie, Müller für die Tragödie) bei gleichem Stoff einen Einblick in ihre voneinander abweichenden Geschichtsphilosophien bekommen. Er fasst zusammen:

[W]ährend Müllers Überblendung von Mythos und Sozialismus die Gegenwart als Gegenteil der Utopie zeigt, erscheint diese bei Hacks im Sinne eines dialektischen Prozesses als im stetigen Wandel auf die Utopie ausgerichtet. Wo Müller entgegen der SED-Parole »[N]ach vorn schauen und vorwärts-schreiten« auf die Verwerfungen der sozialistischen Geschichte aufmerksam macht, bestätigt Hacks den zwar widersprüchlichen, aber letztlich doch positiven Gang der historischen Entwicklung.<sup>47</sup>

In Webers Monografie fehlt jedoch ein Vergleich zwischen *Senecas Tod* von Hacks und von Müller, in dem meiner Ansicht nach besonders eindeutig der Grund für die Auswahl zweier verschiedener Gattungen zu sehen ist. Aus diesem Grund möchte ich im Folgenden die beiden Arbeiten in einer vergleichenden Betrachtung erörtern, um die unterschiedlichen Geschichtsphilosophien der beiden Autoren noch pointierter herauszuarbeiten.

---

45 Peter Hacks: *Senecas Tod*. In: Ders.: *Werke 6. Die Dramen*. Berlin 2003, S. 43-59.

46 Ronald Weber: *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR*. Berlin u. Boston 2015, S. 308f.

47 Ebd.

### 1.3.1 Theaterstück oder Gedicht

Ein Vergleich zwischen Hacks' Theaterstück *Senecas Tod* und Müllers gleichnamigem Gedicht ergibt insofern Sinn, als Müller und Hacks erstens nicht nur beide wichtige Dramatiker der DDR sind, sondern als Zeitgenossen auch in einem antagonistischen Verhältnis zueinanderstehen. Beide Autoren reflektieren die Zeitgeschichte auf jeweils eigene Weise in ihrem Werk. Zweitens lässt sich durch den Vergleich der beiden Arbeiten sinnfällig herausarbeiten, welche Rolle die Gattung für die Aussage des jeweiligen Werks spielt. Und drittens sind die beiden Werke Parodien von Tacitus' Vorlage, weshalb ein Vergleich auch zeigen kann, wie unterschiedlich die transtextuellen Beziehungen sind, was typisch Müllersch ist und warum seine Bearbeitung so anders als die Hacks' ist.

Der erste Unterschied zwischen Hacks' Theaterstück und Müllers Gedicht hängt direkt mit der Natur ihrer unterschiedlichen Gattungen zusammen: In Peter Hacks' Theaterstück meldet sich Seneca ständig zu Wort. Er hält sowohl lange Monologe zum Thema Leben und Tod, als auch witzige Dialoge oder Streitgespräche mit seinen Freunden und seiner Frau. So führt Seneca zum Beispiel einen ganzen Akt lang eine Diskussion mit seiner Frau Paulina, ob er sie wegschicken sollte, bevor er sich das Leben nimmt.<sup>48</sup> In Müllers Gedicht wird diese Entscheidung mit einem Vers »DIE FRAU INS NEBENZIMMER SCHREIBER ZU MIR«<sup>49</sup> erledigt. In Hacks Theaterstück vollzieht Seneca im letzten Akt seinen Selbstmord im Beisein seiner Freunde und stellt ihnen kurz vor seinem Tod noch eine letzte Frage, die er zugleich als Appell an sie richtet: »Wie kann man leben?«<sup>50</sup> Seneca stirbt in einer stoischen Serenität, die fast komisch wirkt. Bei Müller ist Seneca hingegen schweigsam, wie die wiederholte Frage zeigt. Er hat viele Gedanken, ist aber zu schwach, sie zu formulieren und in seinem letzten Diktat zu dokumentieren.

Der zweite große Unterschied der beiden Werke liegt darin, wie die beiden Autoren den Tagesablauf von Senecas letztem Tag schildern. Hacks' Seneca hält hartnäckig an seinem Plan für den Tag fest und besteht darauf, dass alles trotz des Todesbefehls von Nero unverändert abläuft, so wie an jedem anderen Tag auch. Auf der Bühne wird der Tag chronologisch Akt für Akt aufgeführt, während Seneca den planmäßigen Ablauf seiner Termine mit seinen Knechten ständig kontrolliert. Er plant den eigenen Tod einfach in

---

48 Hacks: *Senecas Tod*, S. 30.

49 Müller: *Werke 1*, S. 251.

50 Hacks: *Senecas Tod*, S. 59.

den Tag ein und empfängt seine Freunde sogar in der Wanne, in der er dann auch sterben wird. Wie markiert Müller aber in einem zweiseitigen Gedicht den Tagesablauf eines sterbenden Philosophen? Wie bereits ausgeführt, wiederholt sich in Müllers Gedicht die Frage nach den Gedanken Senecas. Diese Frage teilt die Szenen für uns chronologisch: Am Anfang steht die Verkündigung des Todesurteils, danach folgt am Abend die letzte Mahlzeit Senecas mit seinen Freunden und Sklaven, anschließend erfolgt die Öffnung der Adern mithilfe des Sklaven (erster Versuch), die Einnahme des Gifts (zweiter Versuch), das Dampfbad (dritter Versuch) und schließlich der Tod (die Rückkehr nach Cordoba). Bei Hacks läuft der letzte Tag Senecas völlig unverändert wie sonst auch ab, was dem stoischen Gemüt Senecas entspricht. Während Peter Hacks die Selbsttötung als eine Selbstinszenierung von Seneca zeigt, lässt Müller Senecas Selbstmordvorgang immer wieder unterbrechen. Eine lineare Rekonstruktion des Strebeprozesses ist daher viel schwieriger, da die einzelnen Szenen als Mosaik zwar wieder zusammengebaut werden können, einen Sinn des Todes aber verweigern.

Der dritte große Unterschied lässt sich in den besonders unterschiedlichen Enden beider Parodien ausmachen. In Tacitus' Dokumentation wird das Ende Senecas so beschrieben:

Exim balneo inlatus et vapore eius exanimatus sine ullo funeris sollemni crematur. ita codicillis praescripserat, cum etiam tum praedives et praepotens supremis suis consuleret (ann 15.64)

(Dann brachte man ihn in ein Dampfbad, wo ihn die Hitze erstickte. Er wird ohne jede Leichenfeier verbrannt. So hatte er es selber in seinem Testament verfügt, schon zu einer Zeit, als er noch in der Fülle des Reichtums und der Macht trotzdem an sein Ende dachte.)<sup>51</sup>

Nach dem Tod wird Seneca seinem letzten Willen entsprechend »ohne jede Leichenfeier verbrannt«. Tacitus betont extra, dass Seneca dies schon seinem Testament hinzugefügt habe, als er noch reich und mächtig war. Die Schilderung Senecas als ein reicher und mächtiger Staatsmann in den *Annalen* führt in der Folge zu kritischen Diskussionen über die Ambivalenz zwischen seinem Leben und seiner Morallehre. Schon im 13. Buch der *Annalen* findet sich in einer indirekten Erwähnung Senecas im Rahmen der Geschichte des Suillius-Prozesses ein Verweis auf sein Reichtum und seine Macht. Publius Suillius

51 Tacitus: *Annalen*, S. 801.

wird nach dem Regierungswechsel wegen Bestechung angeklagt, woraufhin er in seiner Verteidigung Seneca kritisiert. Er stellt Senecas fragwürdige Moral in Frage: »Durch welche Weisheit, durch welche philosophische Grundsätze habe Seneca denn während der vier Jahre seiner kaiserlichen Freundschaft 300 Millionen Sesterzen zusammengerafft?«<sup>52</sup> Auf diese Weise kritisiert Tacitus Seneca zwar nicht selbst, gibt ihm aber auch keine Chance, Widerspruch einzulegen.

In Peter Hacks Parodie spielt dieser Aspekt kaum eine Rolle. Seneca stirbt unter der Beobachtung seiner Freunde, danach kommt noch sein Hofhausmeister zurück und beschwert sich über seinen Tod. Zugleich freut er sich über die Freiheit, die er nach dem Tod seines Herrn bekommt. Heiner Müller hingegen schreibt Seneca eine Rückreise in die Heimat nach Spanien zu:

Was dachte Seneca (sprachlos endlich)  
 Als er dem Tod entgegen ging im Dampfbad  
 Während die Luft vor seinen Augen tanzte  
 Die Terrasse verdunkelt von wirrem Flügelschlag  
 Nicht von Engeln im Säulengeflimmer beim Wiedersehen  
 Mit dem ersten Grashalm den er gesehen hatte  
 Auf einer Wiese bei Cordoba hoch wie kein Baum<sup>53</sup>

Er geht dem eigenen Tod entgegen. Dabei gelangt er nicht in den Himmel, sondern kehrt in seine Heimat zurück. Sein Reichtum und seine große Macht lässt er in Rom hinter sich und gelangt wieder an den Ort, wo er geboren wurde: Cordoba. Damit schließt sich in Müllers Gedicht für Seneca der Kreis des Lebens.

Mit der Tragikomödie gelingt es Peter Hacks, die Zuschauer zu überraschen und die Gedanken der stoischen Philosophie über Seneca zu vermitteln. Die ausführlichen Diskussionen, die auf der Bühne gezeigt werden, geben ein gesamtes Bild über den letzten Tag eines Stoikers wieder. Auch die letzte Frage des Philosophen, wie man leben solle, beschäftigt die Zuschauer weiter. Im Vergleich dazu trägt die schlichte Form von Müllers Gedicht zum zentralen Thema seiner Interpretation bei. Hier fragt das lyrische Ich ständig nach dem wirklichen Seneca in der Geschichte, der sich in Tacitus' Bericht nur angedeutet findet: »Was dachte Seneca (und sagte es nicht)«. Nach dem Tod bleibt dann nur noch die Frage – »Was dachte Seneca (sprachlos endlich)«, da

52 Ebd., S. 631.

53 Müller: *Werke 1*, S. 251.

er nicht mehr in der Lage ist, seine Gedanken weiterzugeben. Es bleibt nichts außer der Erinnerung. Der glücklose Engel Müllers, der kein Gesicht mehr kennt, muss in der vagen Erinnerung nach Geschichte suchen.

### 1.3.2 Dramatisches Gedicht als neue Form

Müllers Gedicht *Senecas Tod* ist eine Collage von intertextuellen Stellen – seiner Parodie der Seneca-Geschichte aus den *Annalen* und seinem Geschichtselengel. Sie bedient sich eines breiten Spektrums von Zeitebenen: Senecas Zeit, Tacitus' Historie und Müllers Gegenwart. Obwohl Müller auf den ersten Blick nur die Erzählung von Tacitus in Verse gesetzt zu haben scheint, besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Texten – in poetischer Disposition, in Perspektive und im Ton.

Müller führt in seinem Gedicht Gespräche mit zwei Gespenstern: einmal ein gescheitertes Gespräch mit Seneca, der ihm seine Frage nicht beantwortet, was er denkt, und ein weiteres Gespräch mit dem Geschichtsschreiber Tacitus, der Senecas Leben und Tod nach eigener Beliebigkeit verfasst. Das lyrische Ich im Gedicht möchte deutlich mehr als das bei Tacitus überlieferte wissen. Wie Seneca, der seine Schmerzen als sein Eigentum ansieht, zeigt das lyrische Ich eine Gier nach der Geschichte, vor allem jener Geschichte, die nicht dokumentiert ist. Ein Jahr nach der Veröffentlichung des Gedichts *Senecas Tod*, hat Müller ein Interview mit seinem langjährigen Gesprächspartner Alexander Kluge unter dem Titel »Tod von Seneca« gemacht. In diesem Gespräch diskutieren Müller und Kluge über die Gier der Philologen, Müllers eigene Vorstellung vom Tod und Senecas Identitäten als Philosoph, Dramatiker und Staatsmann. Im Anschluss an das Interview liest Müller noch mit seiner unverwechselbaren Stimme, die nach seiner Operation besonders heiser klingt, das Gedicht vor. Noch im selben Jahr erhält Müller seine Krebsdiagnose und muss die Tatsache akzeptieren, dass er jetzt auch vor dem Tod steht. Dazu kommt, dass er nicht mehr genug Energie für ein langes Theaterstück bzw. Regiearbeit hat. Daher versucht er sich mit einem dekonstruierenden Dramagedicht auszudrücken. Er selbst ist darin der glücklose Engel, der Gier nach der Geschichte empfindet, der gerne die römische Geschichte und die Geschichte der Sklaven besser kennenlernen möchte, aber keine Kontrolle mehr über das eigene Leben hat.

Diese Überlegungen thematisiert Müller in einem seiner späteren Gedichte aus dem Nachlass (datiert vom 28.6.1994) noch ausdrücklicher und inten-

siver. Hierin führt er ein Gespräch mit einem Gespenst aus China, das schon im 4. Jahrhundert v. Chr. über Leben und Tod reflektiert.

Gespräch mit Yang Tschu »dem Pessimisten«  
 Lohnt es den Leib zu pflegen  
 Er ist sterblich  
 Damit er länger dauert  
 Und wozu  
 Da wir doch wissen nur der Tod ist erblich  
 Das Leben ist ein Witz er ist der Clou  
 Leb wie du willst oder leb nach der Schnur  
 Unsterblichkeit ist gegen die Natur  
 Das Leben  
 Nimm es nicht zu ernst mein Sohn  
 Das Leben ist nicht wie neu und bleibt sich gleich  
 Mit Freunden und mit Leiden Arm und Reich  
 Ordnung und Wirrsal bis zur Kremation  
 Besser die kurze als die lange Weile  
 Der Tod ist auch nicht neu Stirb ohne Eile  
 Das Grab kann warten Sterben ist ein Nu  
 Nimm es nicht ernst es ist ein Witz wie du<sup>54</sup>

Mit Yang Tschu »dem Pessimisten« ist hier der chinesische Philosoph Yang Zhu aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. gemeint. Yang Zhus Philosophie gehört zu einer der wichtigsten Lehren in der Daoismus-Tradition. Bekannt ist er vor allem für seine umstrittenen sogenannten Egoismus-Gedanken<sup>55</sup>, in denen er betont, dass man sein eigenes Leben so sehr wie möglich genießen sollte, solange man noch lebt. Ebenso sollte man sich die eigenen Wünsche ohne zu viel Hintergedanken erfüllen, denn nur so sei das diesseitige Leben etwas

54 Müller: *Werke* 1, S. 277.

55 So kritisiert zum Beispiel der wichtigste Konfuzius-Nachfolger Mengzi Yang Zhus hedonistische Philosophie stark und beschreibt Yang Zhu als jemanden, »der nicht mal ein Haar aus dem eigenen Körper zupfen würde, um der Welt zu nützen« (一毛不拔). Laut Mengzi widerspricht Yangs Prinzip »Jeder für sich« (为我) den Ansprüchen des Souveräns, was letztlich dann auch den Lehren des Konfuzius widersprechen würde. In Yang Zhus Philosophie wird weder der König noch der Vater als Oberer anerkannt, was Mengzis Meinung nach einem Zustand des Tieres gleiche. Vgl. 孟子·卷六·滕文公下古籍. URL: <https://www.guoxue.com/book/mengzi/0006.htm>, (letzter Abruf am 13.2.2021).



wert. Trotz des hedonistischen Scheins hat seine Lehre einen starken zynischen Unterton, der von seinem historischen Kontext bestimmt wird. Denn während der Zeit der Frühlings- und Herbstannalen (770-476 v. Chr.) sowie der frühen Zhanguo-Zeit (475-221 v. Chr.) wird von Konfuzius die Anerkennung und Schätzung des Souveräns gefordert, deren Folge die großen Leiden der Dienenden und des Volkes sind. Zum Protest appelliert Yang Zhu an die Selbstanerkennung (»Jeder für sich«) und einen diesseitigen Hedonismus, welcher seiner Meinung nach zu einer harmonischen Periode der Politik beitragen könne. Ziel sei es, dass sich jeder mehr um sich selbst kümmert und an die eigenen Wünsche denkt, ohne dabei aber die Interessen der anderen zu verletzen. Auf der anderen Seite tragen solche Gedanken auch eine Art nihilistische Trauer des Wissenden in sich, da Yang Zhu das Jenseits komplett ablehnt und stattdessen erkennt, dass alles im Leben sich nur wiederholt. Daher erhält Yang Zhu bei Heiner Müller auch den Beinamen »Pessimist«, den Müller in seinem Gedicht erklärt.

Das Gedicht *Gespräch mit Yang Tschu »dem Pessimisten«* ist eigentlich die Bearbeitung eines Lehrdialogs aus dem 7. Buch des Liezi:

Meng Sun Yang fragte den Meister Yang und sprach: »Angenommen ein Mensch sucht dadurch, daß er sein Leben wert hält und seinen Leib liebevoll pflegt, die Unsterblichkeit zu erlangen: ist das zu billigen?« Jener sprach: »Die Naturgesetze dulden keine Unsterblichkeit.« – »Nehmen wir an, er suche seine Lebensdauer zu verlängern: ist das zu billigen?« Er sprach: »Die Naturgesetze dulden keine Verlängerung des Lebens. Das Leben kann man nicht durch Werthaltung bewahren; den Leib kann man nicht durch liebevolle Pflege gesund erhalten. Und dann: Was hat denn die Verlängerung des Lebens für einen Zweck? Die Neigungen und Abneigungen der Gefühle bleiben sich gleich von alters her bis heute, die Sicherheit und Unsicherheit der Glieder bleibt sich gleich von alters her bis heute, die Freuden und Leiden der Weltgeschäfte bleiben sich gleich von alters her bis heute, Wandel und Wechsel von Ordnung und Verwirrung bleiben sich gleich von alters her bis heute. Wenn man das alles erst einmal gehört hat, wenn man es mitgemacht hat: so hat man in hundert Jahren schon zum Überdruß daran; wie bitter müßte da erst eine weitere Verlängerung des Lebens sein!« Meng Sun Yang sprach: »Wenn es also steht, daß ein früher Tod besser ist als ein langes Leben, so kann man ja sein Ziel erreichen, wenn man sich in die Schärfe des Schwertes stürzt oder ins Wasser oder Feuer springt.« Meister Yang sprach: »Nicht also! Wenn man schon einmal im Leben steht, so

muß man es unwichtig nehmen und über sich ergehen lassen, seine Wünsche beobachten und so den Tod erwarten. Kommt dann der Tod heran, so muß man ihn auch unwichtig nehmen und über sich ergehen lassen, beobachten, was erfolgt, und sich so der Auflösung überlassen. Beides muß man unwichtig nehmen, beides über sich ergehen lassen; was braucht es des Zögerns oder der Hast in dieser Spanne Zeit?«<sup>56</sup>

Yang Zhu zeigt in diesem Dialog seine daoistische Denkweise über Leben und Tod. Denn sein Schüler wollte wissen, ob es möglich wäre, mit irgendwelchen Methoden das Leben zu verlängern oder gar eine Unsterblichkeit zu erreichen. Darauf antwortet Yang Zhu direkt verneinend, da es nicht mit dem Naturgesetz übereinstimme. Außerdem findet Yang den Wunsch nach einer Verlängerung des Lebens ungerechtfertigt, denn alle Emotionen und Inhalte des Lebens wiederholten sich nur, so dass es nicht erstrebenswert wäre, sich eine Verlängerung des Lebens zu wünschen. Darauf fragt der Schüler, ob es dann besser sei, einen frühen Tod herbeizuführen, statt ein langes Leben zu erdulden. Diese Qual findet Yang Zhu wiederum unnötig, vielmehr solle man in seinem eingeschränkten Leben uneingeschränkt alles genießen und in Ruhe auf den Tod warten.

Die Haltung zum Leben ist zwar hedonistisch, Yangs Haltung zum Tod ist dagegen fast stoisch. Senecas Leben und Tod, den ich in diesem Kapitel schon mit zahlreichen literarischen und künstlerischen Überlieferungen vorgestellt habe, entsprechen gerade der Lehre Yang Zhus. Auch Heiner Müller erwähnt in dem oben genannten Interview mit Alexander Kluge, wie er sterben möchte. Als er von Kluge gefragt wird, was für einen Tod er sich wünscht, antwortet er:

MÜLLER Du, ich glaube, das würde überhaupt nicht meiner Denkart entsprechen, so einen Wunsch zu formulieren.

KLUGE Du sagst, da bin ich nicht zuständig für?

---

56 Liä Dsi: *Das wahre Buch vom quellenden Urgrund: Die Lehren der Philosophen Liae Yue Kou und Yang Dschu* (= Tschung Hü Dschen Ging/Liä Dsi). Aus dem Chinesischen übers. und erläutert v. Richard Wilhelm. Jena 1967, S. 83-84. Das Original lautet: 孟孫陽問楊朱曰：有人於此，貴生愛身，以蘄不死，可乎？曰：理無不死。以蘄久生，可乎？曰：理無久生。生非貴之所能存，身非愛之所能厚。且久生奚為五情好惡，古猶今也；四體安危，古猶今也；世事苦樂，古猶今也；變易治亂，古猶今也。既聞之矣，既見之矣，既更之矣，百年猶厭其多，況久生之苦也乎？孟孫陽曰：若然，速亡愈於久生；則踐鋒刃，入湯火，得所志矣。楊子曰：不然，既生，則廢而任之，究其所欲，以俟於死。將死，則廢而任之，究其所之，以放於盡。無不廢，無不任，何遽遲速於其間乎？

MÜLLER Nein, da bin ich nicht zuständig. Ich würde eher annehmen, es gibt eine Alternative: Entweder ist es ein ganz plötzlicher Tod oder ein ganz langer.

KLUGE Fürchtest du den langen?

MÜLLER Ich glaube nicht.<sup>57</sup>

Zu diesem Zeitpunkt weiß Müller schon von seiner Krebserkrankung und erwartet seinen Tod. Alexander Kluge, langjähriger Freund und Gesprächspartner Müllers, stellt in seinem Interview diese Frage nicht mehr in Bezug auf Senecas Tod, sondern auf den Tod Müllers – einem gierigen Philologen, der trotz seines Zeitmangels immer mehr Gespräche mit den Toten sammeln möchte. Müllers Aussage macht klar, dass er den langen Tod nicht fürchtet.

In seinem Gedicht, das die Form eines Sonetts trägt, bearbeitet Müller das Gespräch Yang Zhus in einer verkürzten Version und bringt seine Gedanken über Leben und Tod zum Ausdruck. Müller gestaltet die Zeilen wie ein Gespräch: Auf die Frage »Lohnt es den Leibe zu pflegen« folgt die Antwort »Er ist sterblich«; auf die Ergänzung »Damit er länger dauert« wird die Gegenfrage »Und wozu/Da wir doch wissen nur der Tod ist erblich« gestellt. Auf die kurze Frage »Das Leben« antwortet Müller mit den daoistischen Gedanken Yang Zhus: »Das Leben ist nicht neu und bleibt sich gleich«. Da das Leben aus Wiederholungen von Freuden, Leiden, Armut und Reichtum besteht, solle man es nicht zu ernst nehmen. Wenn die Schlussfolgerung »Besser die kurze als die lange Weile« herausgestellt wird, widerspricht der Pessimist Yang Tschu gleich mit Verspottung: » Der Tod ist auch nicht neu Stirb ohne Eile/ Das Grab kann warten Sterben ist ein Nu/Nimm es nicht ernst es ist ein Witz wie du«.<sup>58</sup> Dieses kurze Sonett verwandelt den langen philosophischen Dialog zwischen Meng Sun Yang und Yang Zhu in ein kleines Gespräch, welches aber genauso philosophisch bleibt und die Essenz des Dialogs wiedergibt.

## 1.4 Fazit

Wie *Senecas Tod* von Alexander Kluge als dramatisches Gedicht bezeichnet wird,<sup>59</sup> so sind viele von Müllers lyrischen Werken nach 1989 von dramati-

57 Heiner Müller u. Alexander Kluge: *Der Tod des Seneca*. Gespräch am 26.4.1993. URL: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/103/transcript>, (letzter Abruf am 3.2.2021).

58 Müller: *Werke 1*, S. 277.

59 Müller u. Kluge: *Der Tod des Seneca*.

scher Qualität. Sie bedeuten keinen plötzlichen Tod des Dramatikers Müller, vielmehr sind sie die Fortsetzung Müller'scher dramatischer Werke und transportieren seine Geschichtsphilosophie in einer anderen Form. Wie die beiden Gedichte, die in diesem Kapitel analysiert wurden, zeigen Müllers lyrische Werke einen hohen Anteil am Dramatischen. Sie sind Sprechtexte, es gibt immer ein sprechendes Ich. Die lyrischen Werke sind nicht nur Parodien von Gesprächs-Vorlagen, sondern sind auch selbst in der Form eines Gesprächs gehalten.

Diese Tendenz hat einerseits mit dem Umstand zu tun, dass Müller wegen seiner Krebserkrankung weniger Zeit und Energie für ein richtiges Theaterstück hat. Andererseits sieht Müller durch seine zunehmende Medienpräsenz auch eine neue Möglichkeit, ein Gespräch als ein Theaterstück zu inszenieren. Diese Methode verwendet er dann auch in seinem geschriebenen Werk, in dem er ein Gespräch mit den literarischen bzw. historischen Vorgängern führen kann. Müller nennt das im Interview mit Kluge die »Gier des Philologen«, der immer mehr Wissen und Geschichte sammeln möchte. Und die Geschichte bleibt für Müller eine Collage aus Stücken dieser Sammlung, die er dann in seinem Werk zusammenklebt. Da Müller nach 1989 unter einer komplett anderen politischen Beobachtung steht, muss er sich beim Schreiben keine Sorgen mehr wegen einer möglichen Zensur oder seiner widersprüchlichen Ansichten machen. Er kann nun seine Meinung direkt und frei äußern und schreiben, woran er als ein Autor mit Masken nicht mehr gewöhnt ist. So schreibt er in seinem Gedicht *Glückloser Engel 2*: »Der Engel ich höre ihn noch/ Aber er hat kein Gesicht mehr als/Deines das ich nicht kenne.« Er muss jetzt ein anderes Gesicht für sich suchen, das in die Vergangenheit schaut. Diese Gesichter/Masken findet er in seinen Gedichten *Mommsens Block* und *Ajax zum Beispiel* bei Geschichtsschreibern und antiken Helden, die in den nächsten Kapiteln zu interpretieren sind.

## 2. Exkurs: Müllers Nachdichtungen und Übersetzungen chinesischer Autoren

Das Gedicht *Gespräch mit Yang Tschu »dem Pessimisten«* aus Müllers Nachlass ist der vierte Versuch Heiner Müllers, sich mit dem chinesischen Philosophen Yang Zhu zu beschäftigen. Dem Realismus, welchen Müller vor allem bei seinen späteren Shakespeare-Übersetzungen und -Bearbeitungen betont, begegnet er schon in den 1950er Jahren bei verschiedenen chinesischen Autoren

aus unterschiedlichsten Epochen der chinesischen Geschichte. Wie sein damaliges literarisches Vorbild Bertolt Brecht, findet Müller vor allem in der ostasiatischen Literatur vertraute Topoi einer Gesellschaftskritik: von lyrischen Werken der Dichter Po Chü I (Bai Juyi, 772-846)<sup>60</sup> und Pu Sung Ling (Pu Songling, 1640-1715) bis hin zu Prosastücken des modernen chinesischen Satirikers Lu Hsün (Lu Xun, 1881-1936) sowie Müllers Zeitgenossen Li Chun (Li Zhun, 1928-2000). Sie sind allesamt Schriftsteller, die trotz der staatlichen Unterdrückung über einen Verfall der Gesellschaft schreiben und das System kritisieren. Die Auswahl Müllers für seine Nachdichtungen bzw. Übersetzungen chinesischer Lyrik ist hauptsächlich von Bertolt Brecht inspiriert, der 1950 den Zyklus »Chinesische Gedichte«<sup>61</sup> herausgibt. Hierin stützt er sich auf die englischen Übersetzungen des Fin-de-Siècle-Dichters Arthur Waley, die er um soziale Dimensionen erweitert. Ebenso sind sodann auch Müllers Versionen von eigenen Merkmalen und dem eigenem Geschichtsdenken geprägt.

Anders als Brecht, der die chinesische Philosophie als Verfremdungseffekt für seine Theaterstücke und Parabeln nutzt, schätzt Heiner Müller vor allem den Inhalt und den Schreibstil der chinesischen Dichter und Schriftsteller. So stellt er zum Beispiel schon 1953 dem deutschen Publikum den chinesischen Satiriker Lu Xun aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor. 1954 übersetzt Müller unter dem Pseudonym Jakob Sabest seine Prosastücke aus dem Englischen ins Deutsche und veröffentlicht sie. Lu Xun gilt in der chinesischen Literaturgeschichte als Begründer der modernen Literatur und aufgeklärter Intellektueller. Zugleich ist er auch einer der ersten und bedeutendsten Nietzsche-Übersetzer und -Rezipienten in China. Müller nennt ihn den »chinesischen Gorki« und meint damit, dass Lu Xun »den kritischen Realismus in China vollendet, so den sozialistischen Weg bereitet« hat.<sup>62</sup> Durch seine Übersetzungen und Nachdichtungen lässt Müller eine fremde Geschichte und Kultur wie auch fremde Klänge vertraut und zu einem Bestandteil der eigenen Welt werden. In diesem Zusammenhang ist zu klären, inwieweit Müller auf die eigene Sprache und Zeitgeschichte zurückgreift und wie viel Eigenes

60 Außer den Namen, die ich aus dem Gedichtstitel und den Texten Müllers zitiere, werden die chinesischen Namen in dem von mir verfassten Text immer mit der heute üblichen Hanyu-Pinyin-Umschrift buchstabiert.

61 Bertolt Brecht: *Versuche 22-24. Herr Puntila und sein Knecht Matti. Chinesische Gedichte. Die Ausnahme und die Regel*. Berlin 1950.

62 Heiner Müller: Der chinesische Gorki. Zu den Erzählungen von Lu Hsün. In: Ders.: *Werke* 8, S. 47-51, hier S. 48.

er dadurch »einschmuggelt«. Durch seine Übersetzungen/Nachdichtungen bringt Müller Texte aus einer außereuropäischen Peripherie mit dem eigenen kulturellen Zentrum zusammen. Somit entsteht auf der Textebene eine Universalgeschichte.

In ihrer 2001 in Würzburg erschienenen Monografie *Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder* untersucht Katharina Ebrecht systematisch die wichtigsten lyrischen Werke Heiner Müllers – sowohl die Gedichte, die 1992 im Alexander-Verlag Berlin erschienen sind<sup>63</sup>, als auch diejenigen Werke, die sich in Müllers Nachlass befinden. In ihrer Studie widmet Ebrecht den chinesischen Gedichten Müllers ein extra Kapitel, in dem sie ausführlich die Quellen und Übersetzungsvorlagen auflistet und Müllers Version mit den literarischen Vorbildern und Vorlagen vergleicht.

Die folgenden Erörterungen bauen in Teilen auf Ebrechts Untersuchungen auf. So werde ich die Quellen einiger chinesischer Gedichte von Heiner Müller nach Ebrecht zitieren. Dabei gilt es aber, Müllers Nachdichtungen nicht nur mit Blick auf ihre deutschen und englischen Vorlagen zu untersuchen.<sup>64</sup> Vor allem werde ich einen Vergleich der chinesischen Originalschriften mit Müllers Nachdichtungen vornehmen. Damit lässt sich Müllers Geschichtsphilosophie schon in seinem frühen Schaffen der 1950er Jahre aufzeigen. Der zweite Teil dieses Exkurskapitels weist über die Gedichte hinaus und behandelt zwei Texte, die in der Müller-Forschung bislang noch nicht berücksichtigt wurden: Es handelt sich dabei um Prosatexte zweier chinesischer Autoren, die Müller aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt. Auch diese werde ich in Bezug auf Müllers Geschichtsphilosophie untersuchen.

## 2.1 Heiner Müllers chinesische Gedichte

Im Kapitel zu Heiner Müllers »chinesischen Gedichten« untersucht Ebrecht nahezu alle Gedichte, die Müller ausgehend von chinesischen Vorlagen formuliert hat. Diese sind die Gedichte nach Pu Sung Ling (Pu Songling) und Po Chü I (Bai Juyi)<sup>65</sup>, *Drei Volkslieder*<sup>66</sup>, die Parabeln von Herr Dschu<sup>67</sup> und ein Lied nach Mao Zedong mit dem Titel *Heroische Landschaft. Variation auf ein*

63 Heiner Müller: *Gedichte*. Berlin 1992.

64 So erfolgt Ebrechts Forschung.

65 Müller: *Werke 1*, S. 26-29 und S. 68-71.

66 Ebd., S. 77.

67 Ebd., S. 72f.

*Thema von Mao Tse Tung*<sup>68</sup>. Die Entstehungszeiten der Vorlagentexte reichen von der Zeit um 350 v. Chr. bis zu Müllers Gegenwart (1953). Ebrecht zufolge sei es offensichtlich, dass Müller Brecht als Vorbild folge und bei seiner Auswahl der Prätexte vor allem die sozialkritische Lyrik bevorzuge. Außerdem benutze Müller wie auch Brecht die Übersetzungen des englischen Chinawissenschaftlers Arthur Waley, nur greife Müller auf die deutsche Ausgabe zurück, die von Franziska Meister aus dem Englischen ins Deutsche übertragen wurde.<sup>69</sup>

Im Folgenden werde ich Müllers »chinesische Gedichte« nur kurz zusammenfassend behandeln und sie in Bezug auf die Geschichtsphilosophie, die in ihren chinesischen Vorlagen verborgen ist, analysieren. Katharina Ebrecht konzentriert sich in ihrer Untersuchung hauptsächlich auf die Änderungen, die Müller bei seinen Übertragungen vornimmt, sowie die Abweichungen von Brechts Bearbeitungen. Der übergeordneten Frage, welche Rolle China und die chinesischen Dichter für Müllers Auseinandersetzung mit den chinesischen Gedichten spielen, wird von Ebrecht dagegen kaum Aufmerksamkeit geschenkt.

### 2.1.1 Müllers Gedichte nach Bai Juyi

Zwei Gedichte, die Müller aus den Übersetzungsvorlagen Franziska Meisters nachdichtet, sind von einem der bekanntesten chinesischen Dichter aus der Epoche der Tang-Dynastie – Bai Juyi (772-846). Die Tang-Dynastie (617-907) gilt als eine wirtschaftliche wie auch kulturelle Blütezeit in der chinesischen Geschichte. Tang-Gedichte erreichen nicht nur ein sehr hohes literarisches Niveau, viele davon sind auch von prägnanten und leicht verständlichen Wörtern gekennzeichnet. Sie sind deswegen beim Volk besonders beliebt und werden als Kulturerbe von Generation zu Generation weitergegeben. Bai Juyi ist ein Meister einer besonders schlichten Sprache. Er lebt in der sogenannten Mitte-Tang-Zeit (Zhongtang, 766-835), jener Zeit nach der katastrophalen An-Lushan Rebellion, die das Tang-Reich erschüttert und den Beginn eines politischen Verfalls einläutet. Aus diesem Grund schreibt Bai Juyi, anders als sein Vorgänger Li Bai, viele sozialkritische und realistische Gedichte. Außerdem gilt er auch als die leitende Figur der revolutionären »Neue Yuefu-Bewegung« in der Literaturgeschichte der Tang-Dynastie. Als Brecht seinen Zyklus »Chinesische Gedichte« herausgibt, betont er in einer Anmerkung seine hohe Be-

68 Müller: *Werke 1*, S. 30.

69 Vgl. Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, S. 75.

wunderung für Bai Juyi: In seinen Gedichten übe er fundamentale Kritik und schreibe für das Volk. Brecht zufolge seien Bais Lieder nicht nur durch ihre einfachen Wörter »im Mund von Bauern und Pferdeknechten« charakterisiert, sondern handelten auch tiefgründig vom Leiden des armen Volks.<sup>70</sup> Außerdem sei Bai Juyi für Brecht auch eine »Identifikationsfigur«, so Katharina Ebrecht, da dieser ebenfalls wegen politischer Verfolgung (zweimal) ins Exil gehen musste.<sup>71</sup>

Müller wählt nun aber Gedichte von Bai aus, die Brecht nicht aufgegriffen hat. In seiner Nachdichtung von Bai Juyis *Der rote Papagei* deutet sich meiner Ansicht nach schon eine Tendenz im Umgang mit Intertextualität an, die in seinem späteren literarischen Schaffen immer präsenter wird. Die deutsche Übersetzung von Franziska Meister aus dem Englischen von Arthur Waley lautet so:

Po Chü'l (Bai Juyi): Der Rote Papagei  
 Als ein Geschenk aus Annam kam  
 Ein roter Papagei.  
 Die Farbe gleicht der Pfirsichblüte,  
 Die Zunge gibt menschlichen Laut.  
 Man tut ihm an, was immer geschieht  
 Den Weisen und Wohlberedten:  
 Man nahm einen Käfig mit kräftigen Stäben  
 Und sperrte ihn darin ein.<sup>72</sup>

Dabei handelt es sich um eine wortgetreue Übertragung, in der jedes Wort des klassischen Qiyān Gushi (Gedicht mit Sieben-Zeichen-Zeilen) übersetzt und der Inhalt übernommen wird. Vereinzelt weist diese Version eine Wiederholung von Bedeutungen und Symbolen auf, wodurch der Text an Schlichtheit verliert. Der Grund dafür liegt darin, dass das Gedicht von Bai Juyi ein klassisches Tang-Gedicht ist, dessen Zeilen immer sieben Schriftzeichen enthalten müssen. Waley und Meister übernehmen diese Regel und übersetzen Wort für Wort alle Zeichen, die im Gedicht enthalten sind. Müllers Nachdichtung hingegen ist viel freier geformt als die Übertragung von Waley und Meister:

70 Vgl. Bertolt Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22/1, hg. v. Werner Hecht. Berlin u. Weimar 1994, S. 454f.

71 Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, S. 78-79.

72 Arthur Waley: *Chinesische Lyrik aus zwei Jahrtausenden*. Dt. Übersetzung v. Franziska Meister. Hamburg 1951, S. 178.



Heiner Müller: Der rote Papagei

(nach Po Chü I)

Aus Annam wurde mir ein Geschenk gebracht

Rot wie die Pfirsichblüte, redend

In menschlicher Zunge. Wie den Weisen

immer, den beredsamen

Hatten sie ihn eingesperrt

In einen Käfig mit starken Stäben.<sup>73</sup>

Müller streicht das Subjekt, den roten Papagei, komplett aus dem Gedicht. Allein der Titel »Der rote Papagei« lässt den Leser davon ausgehen, dass die Zeilen von einem roten Papagei handeln. Aber gerade durch das Weglassen des Subjekts wird der Papagei als Allegorie für einen Weisen noch stärker in den Vordergrund gerückt: Im Gedicht wird verschwiegen, worum es wirklich geht. Somit bietet Müllers Version viel mehr Interpretationsspielraum. Durch die Abänderung der allgemein gehaltenen Formulierung »Man nahm einen Käfig mit kräftigen Stäben/Und sperrte ihn darin ein« in den Satz »Hatten sie ihn eingesperrt/In einen Käfig mit starken Stäben« werden die Leser als Individuen einer totalitären Gesellschaft angesprochen und das Pronomen in der dritten Person Plural – »sie« – verweist auf die Anderen, die Funktionäre der Regierung bzw. die staatliche Zensur. In dieser Hinsicht ist Müllers Nachdichtung mehr als eine bloße Verknappung der Übersetzung Meisters. Der Autor verstärkt vor allem die sozialkritische Seite des Originals. Man erkennt seine Zeit- und Lebensgeschichte wieder. Der chinesische rote Papagei steht sowohl für das Schicksal der Intellektuellen in der Kulturwelt der DDR, als auch für Müller als Schreibender in der Geschichte.

Bei dem anderen Gedicht *Baumbeschneidung* wird zwar im Untertitel der Hinweis »nach Chin Po« angegeben, Ebrecht findet jedoch bei Waleys Anthologie ein Gedicht mit dem gleichen Titel unter Bai Juyis Namen.<sup>74</sup> Sowohl Waleys Übersetzung als auch Meisters deutsche Version bleiben eng am Original:

---

73 Müller: *Werke 1*, S. 68.

74 Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, S. 80f.

Po Chü'i: Baumbeschneidung (Waley und Meister)	白居易截树
<p>Bäume ragen auf vor meinem Fenster, / Hoch sind sie und reichbelaubt. / Aber Ach! Der Ausblick auf die fernen Berge / Wird durch sie gehindert und verwehrt. / Eines Morgens nahm ich Axt und Messer, / Und mit eigener Hand stutzte ich das Astwerk. / Zehntausend Blätter flogen um mein Haupt, / Tausend Hügel rückten vor mein Auge! / Als ob Wolken oder Nebel schwänden, / Bereitete sich jäh ein blauer Himmel / Wie das Antlitz eines lieben Freundes / Nach den Jahren langer Trennung. / Dann erhob ein lauer Wind sich, / Und die Vögel kehrten langsam wieder. / Um mich abzulenken, wandte ich den Blick nach Süden, / Und als meine Augen schweiften, zogen die Gedanken mit. / Keinen Menschen gibt es, der nicht dieses oder jenes höher schätzte, / Und kein Ding, darin sich Gutes nicht mit Bösem mischte. / Wohl liebte ich die zarten Zweige – / Doch den Anblick grüner Hügel kann ich nicht entbehren!<sup>75</sup></p>	<p>种树当前轩,树高柯叶繁。 惜哉远山色,隐此蒙笼间。 一朝持斧斤,手自截其端。 万叶落头上,千峰来面前。 忽似决云雾,豁达睹青天。 又如所念人,久别一款颜。 始有清风至,稍见飞鸟还。 开怀东南望,目远心辽然。 人各有偏好,物莫能两全。 岂不爱柔条,不如见青山。</p>

»Baumbeschneidung« ist die wörtliche Übersetzung des chinesischen Titels »截树«. Tatsächlich wird in dem Gedicht ja auch kein Baum gefällt, sondern nur beschnitten, um die Aussicht des lyrischen Ichs zu verbessern. Dieses Gedicht ist ein klassisches Wuyan Gushi (Gedicht mit Fünf-Zeichen-Zeilen), welches aus 20 Versen mit jeweils fünf Schriftzeichen besteht. Bai schreibt die Zeilen während seines Exils in Jiangzhou. Die gemischten Gefühle, die er während dieser Zeit empfindet, finden in den Versen ihren Ausdruck und werden auch in der Übersetzung gut vermittelt. Seine Bedrücktheit während der politischen Niederlage spiegelt sich im Bild vom lyrischen Ich, dessen Sicht durch aufragende Bäume vor dem Fenster versperrt ist. So beschließt das lyrische Ich eines Tages, die Äste zu schneiden. Nachdem »[z]ehntausend Blätter [...] um [s]ein Haupt« geflogen sind, sieht es endlich die wunderschönen Hügel und den blauen Himmel, was es so freudig stimmt wie das Gesicht eines vermissten lieben Freundes. Dennoch hat das lyrische Ich Schuldgefühle. Es heißt: »Keinen Menschen gibt es, der nicht dieses oder jenes höher schätzte,/Und kein Ding, darin sich Gutes nicht mit Bösem mischte.« Nichts ist perfekt, weshalb man eine Entscheidung für die eine oder andere Alternative treffen muss. Er liebt zwar die Zweige – die Netze, die ihn im politischen Leben fesseln –, aber auf den Blick auf

die grünen Berge – die Freiheit – möchte er ebenso wenig verzichten. So gibt diese Übersetzung von Waley/Meister Bai Juyis ambivalente Gefühle wunderbar wieder und malt ein lebendiges Bild von einem unterdrückten Intellektuellen und gescheiterten Politiker. Auch die Naturbeschreibung entspricht dem Genre dieses klassischen chinesischen Gedichts, in dem durch die Beschreibung der Natur die Gefühle des Autors zum Ausdruck gebracht werden.

Müllers Nachdichtung hingegen ist auch in diesem Fall nicht nur eine offensichtliche Verknappung der Übersetzung, sondern dient meiner Meinung nach auch Müllers Interpretation des Originals, mit der er eine komplett andere Richtung einschlägt. Ebrecht bemerkt zurecht, dass Müller hier Brechts Verfahren beim Nachdichten chinesischer Gedichte folge.

Heiner Müller: Baumbeschneidung  
 Vor meinem Fenster stehen Bäume, hindernd  
 Den Ausblick auf die grünen Berge. Also  
 Nahm ich Axt und Messer eines Morgens und  
 Stutzte das Blattwerk. Zehntausend Blätter  
 Fielen. Tausende Berge erhoben sich  
 Vor meinem Blick. So ist es:  
 Das Gute wird nicht erreicht durch  
 Güte ... Wohl liebte ich  
 das Grün der Bäume, aber der Berge Grün  
 Liebte ich mehr.<sup>76</sup>

So versuche Müller mithilfe seiner Version eine Lehre zu vermitteln, die der Lehre in Bertolt Brechts *Maßnahme* entspräche: Das Gute kann manchmal nicht durch Güte erreicht werden, oft muss man schwierige Entscheidungen treffen und radikal handeln, um das Gute zu erreichen.<sup>77</sup>

Müller betont die Kernaussage des Originals, indem er das Dilemma des lyrischen Ichs nochmals zuspitzt: »Wohl liebte ich/das Grün der Bäume, aber der Berge Grün/Liebte ich mehr«. Man muss sich zwischen dem Grün der Bäume und dem Grün der Berge entscheiden, die Durchsetzung der einmal getroffenen Wahl ist nur mit Gewalt möglich. Somit verwandelt Müller ein Gedicht, in dem die Naturbeschreibung eine Metapher für die Gefühle eines unterdrückten Individuums ist, in eine Reflexion über Gewalt.

76 Müller: *Werke 1*, S. 70.

77 Vgl. Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, S. 80f.

### 2.1.2 Gedichte nach Pu Sung Ling (Pu Songling)

Im ersten Band der Heiner Müller Werke, welches von Frank Hörnigk herausgegeben wurde und den Titel *Gedichte* trägt, befinden sich fünf Gedichte, deren hypertextuelle Beziehung zu den literarischen Vorlagen mit dem eingeklammerten Untertitel »nach Pu Sung Ling« eindeutig markiert und betont wird. Drei davon – *Umschau von fremden Hügeln*<sup>78</sup>, *Auf dem Weg in das Land mit Reis*<sup>79</sup> und *Der Kaiser braucht Soldaten, Vater*<sup>80</sup> – werden in dem Gedichte-Band vom Alexander-Verlag 1992 veröffentlicht und sind zwischen 1949 und 1959 zu datieren. Zwei andere Gedichte – *Die Bauern werden zum Gericht abtransportiert*<sup>81</sup> sowie *Ferkelschlachtung*<sup>82</sup> – stammen aus dem Nachlass.

Pu Songling (1640-1715) ist ein chinesischer Schriftsteller der Qing-Dynastie. Sein bekanntestes Werk ist eine Sammlung von Erzählungen über Geister- und Liebesgeschichten, die er *Liaozhai Zhiyi* (Seltsame Geschichten aus einem Gelehrtenzimmer) nennt. Darüber hinaus liegen von ihm zahlreiche Gedichte vor, die sich mit verschiedenen Themen aus den Bereichen Gesellschaft, Freundschaft und Landschaft beschäftigen. Müllers Nachdichtungen gehen auf jene Gedichte zurück, die 1948 vom Sinologen Herbert Franke aus dem Chinesischen ins Deutsche übersetzt und unter dem Titel »Soziale Dichtungen« in der Zeitschrift »Aufbau« veröffentlicht wurden.<sup>83</sup> Ebrecht zufolge sei es ideologisch bedingt, dass »diese sozialkritischen chinesischen Gedichte« gerade zu diesem Zeitpunkt (1948) »in einer der führenden Literaturzeitschriften der SBZ«<sup>84</sup> erscheinen.

Ebrecht führt in ihrer Monografie einen genauen Vergleich zwischen Müllers Nachdichtung und den Übersetzungen von Herbert Franke. Ihr zufolge übernehme Müller die Gedanken der Gedichte Pus und forme sie in knappere und direktere Verse um, die nicht unbedingt auf ihre Vorlagen zurückzuführen seien, sondern eher dem Muster Brechts folgten. Müllers Nachdichtungen erinnerten nicht nur an Brechts Lieder, sondern hätten auch die gleiche »marxistische Intention« wie man sie bei Brecht finden kann, so Ebrecht, da

---

78 Müller: *Werke 1*, S. 26.

79 Ebd., S. 27.

80 Ebd., S. 28.

81 Ebd., S. 69.

82 Ebd., S. 71.

83 Vgl. Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, S. 91f.

84 Ebd., S. 91.

sie die finanzielle und soziale Notlage der Bauern zeigten und ihren Status als Unterdrückte und Ausgebeutete enthüllen wollten.<sup>85</sup>

### 2.1.3 Gedichte nach daoistischen Textvorlagen

Das im vorangegangenen Kapitel behandelte Gedicht *Gespräch mit Yang Tschu »dem Pessimisten«* hat Müller nach dem daoistischen Vorlagentext *Liezi* bearbeitet. Laut Katharina Ebrecht sei das daoistische Buch *Liezi*, dessen deutsche Übersetzung vom Missionar Richard Wilhelm stammt und von Bertolt Brecht rezipiert wurde, eine wichtige Quelle für Müllers Nachdichtungen chinesischer Texte. Auch in diesem Fall ist Brecht, der in seinem *Buch der Wendungen* auf den chinesischen Philosophen Yang Zhu<sup>86</sup> zurückgreift, ein wichtiges Vorbild für Müller, konstatiert Ebrecht. Aus dem Buch *Liä Dsi. Das wahre Buch vom quellenden Urgrund* habe Müller vier kurze Geschichten genommen, die er dann in Gedichte umgearbeitet hat. Drei davon bilden eine Parabel-Reihe, deren Hauptfigur ein Herr Dschu ist: *Herr Dschu verteidigt sein Eigentum*, *Herr Dschu und seine Affen* und *Herr Dschin und die Götter*. Katharina Ebrecht behandelt in ihrem Buch nur die ersten zwei Parabeln aus Müllers Nachlass, daher werde ich hier die Analyse der dritten – *Herr Dschin und die Götter* – als Ergänzung vornehmen. Das Gedicht stammt aus der Geschichte *Der dürre Baum*:

Es war einmal ein Mann, der hatte einen dünnen Baum.  
 Der Vater seines Nachbarn sagte: »Ein dürre Baum ist ein übles Vorzeichen.«  
 Da ging der Mann hin und hieb ihn ab.  
 Nun bat des Nachbarns Vater ihn sich aus als Brennholz.  
 Da wurde der Mann mißvergnügt und sprach: »Des Nachbarns Vater wollte nur Brennholz haben; deswegen belehrte er mich, ihn abzuhaue. Wenn einem die eignen Nachbarn solche Fallen stellen, was soll man da anfangen!«<sup>87</sup>

In Müllers Gedicht-Version bekommen die Hauptfiguren einen Namen:

Herr Dschin und die Götter  
 Herr Dschu hatte auch einen verdorrten Baum  
 In seinem Garten, der trug keine Früchte mehr.

85 Vgl. ebd., S. 92-98.

86 Yang Zhu ist die Hauptrolle im 7. Buch der Bücherreihe von Liezi.

87 Liä Dsi: *Das wahre Buch vom quellenden Urgrund*, S. 109.

Das sagte ihm Herr Dschin über den Zaun  
 Es würde gut sein den Baum abzuhaun  
 Weil ein verdorrter unglückbringend wär.

Da haute Herr Dschu ab den verdorren Baum  
 Denn er fürchtete die Götter sehr.  
 Da kam zu ihm Herr Dschin über den Zaun  
 Und bat, den Baum ihm anzuvertraun:  
 Er hätte kein Brennholz mehr.<sup>88</sup>

Wie in den beiden anderen Parabeln ist Herr Dschu der Protagonist, aus Brechts »Lied vom achten Elefanten« in *Der gute Mensch von Sezuan* übernimmt Müller dann noch die Figur des Herr Dschin, der hier zum listigen Nachbar des Herrn Dschu wird. Im Original reagiert der Mann erbost auf die Wahrheit und regt sich über auf die »Fallen« auf, die ihm sein Nachbar gestellt hat. Müller hingegen lässt diese Wendung weg. Seine Nachdichtung endet mit der Feststellung, dass der Nachbar kein Brennholz mehr hat. Und der Titel *Herr Dschin und die Götter* verweist auf einen Widerstreit zwischen Herrn Dschus blindem Vertrauen gegenüber seines Nachbarn und seiner Furcht vor den Göttern. Damit folgt Müllers Version weniger als das Original einer pädagogischen Absicht. Stattdessen betont er die »pragmatische« Seite des Herrn Dschin und deckt seine falsche Rhetorik auf.

## 2.2 Prosa nach chinesischen Vorlagen

Da Müllers schriftstellerisches Schaffen (darunter auch sein Nachdichten chinesischer Gedichte) Anfang der 1950er Jahre recht erfolglos bleibt, fängt er an, für den Aufbau-Verlag Lektoratsarbeiten zu übernehmen.<sup>89</sup> 1953/54 arbeitet er dann regelmäßig für die Wochenzeitung *Sonntag*, für die er »über zwei Dutzend journalistische Beiträge schreibt, Literaturkritiken, Schriftstellerporträts, Berichte über Kabarett- und Laienkunstaufführungen«<sup>90</sup>. *Sonntag* ist eine vom Kulturbund der DDR im Aufbau-Verlag herausgegebene Zeitschrift, die zwischen 1946 und 1990 wöchentlich erscheint. Hier veröffentlicht Müller auch seine Übertragungen zweier Prosastücke von chinesischen Autoren, die er unter dem Pseudonym Jakob Sabest aus dem Englischen ins

88 Müller: *Werke 1*, S. 74.

89 Vgl. Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, S. 101.

90 Ebd., S. 104.

Deutsche übersetzt. Interessant ist dabei vor allem Müllers Auswahl der Texte, die einmal mehr sein Gespür für und Interesse an weltgeschichtlichen Problematiken beweist.

Schon in der Ausgabe vom 20. September 1953 veröffentlicht Müller den Artikel *Der chinesische Gorki*, um den chinesischen »Weg«, also die moderne chinesische Literatur und darunter vor allem den Schriftsteller Lu Xun, den Lesern in der DDR vorzustellen. Der Text *Der chinesische Gorki. Zu den Erzählungen von Lu Hsün* ist eine Rezension zu dem 1952 im Verlag Rütten & Loening erschienen kleinen Band *Erzählungen aus China*, den Josi von Ruskoll aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt hat.<sup>91</sup> Wenngleich Müller am Ende seiner Buchrezension die mangelnde Qualität der Übersetzung wegen ihrer doppelten sprachlichen Transformation bedauert, stellt er positiv heraus, dass mit der Übersetzung endlich begonnen werde, die Lücke, die der deutsche Buchmarkt mit Blick auf die Erzählungen von Lu Xun aufweist, aufzufüllen. Müller bewundert Lus besondere Art des satirischen Schreibens, obwohl er der Gefahr staatlicher Repression ausgesetzt ist. In seiner Rezension blickt Müller nicht nur auf die Tradition der »Lebensnähe der Literatur«<sup>92</sup> in China und die dadurch entstandene Mischung aus Dichtung und Philosophie. Vor allem betont er die spezifische Art der gesellschaftskritischen Literatur in China, die durch die staatliche Unterdrückung aufgekommen ist, wie zum Beispiel der Stil des Chunqius von Konfuzius oder die sozialkritischen Gespenstersagen von Pu Song Ling. Auch wenn Müller in seiner Rezension nicht explizit von Zensur spricht, thematisiert er sie indirekt, indem er ausführlich bespricht, wie Lu Xun als Schriftsteller mit der staatlichen Überwachung umgeht. So nimmt der Text gewissermaßen Müllers eigenes Leben als Schriftsteller in den kommenden Jahrzehnten vorweg.

Auch die beiden Texte, die Müller unter dem Pseudonym Jakob Sabest übersetzt und veröffentlicht, repräsentieren Müllers Geschichtsphilosophie in den 1950er Jahren. Der erste Text *Nicht diesen Weg* ist einer Übersetzung nach »Li Chun« (Li Zhun), dessen Original 1953 in China in der regionalen Zeitung der landwirtschaftlichen Provinz Henan, *Henan Ribao*, abgedruckt wird. Als Lis Debüt gewinnt dieser Text sofort nationale Aufmerksamkeit und wird nun auch in nationalen Zeitungen publiziert und rezensiert. Die Handlung des Textes ist zwar relativ einfach, passt aber zur damals aktuellen Bodenreform in China: Nachdem der Bauer Lao Ting mitbekommen hat, dass sein Nachbar

91 Lu Hsün: *Erzählungen aus China*. Dt. Übersetzung v. Josi von Ruskoll. Berlin 1952.

92 Heiner Müller: *Der chinesische Gorki*. In: Ders.: *Werke* 8, S. 47.

Chang Shuan kein Rind mehr für das Pflügen seines Feldes hat, überlegt er sich, Changs Feld zu kaufen. Sein Sohn, ein Kommunist, ist allerdings dagegen, denn ohne das Feld würde Chang Shuan in Armut geraten. Schließlich sei das Feld das ganze Hab und Gut des Bauern. Also versucht er seinen Vater zu überreden, stattdessen Chang Shuan Geld zu leihen, damit er sich ein Rind kaufen kann, um die vorübergehenden finanziellen Schwierigkeiten zu überwinden. Lao Ting hat zwar Bedenken, als er aber sieht, dass sich Chang Shuan in einer wirklich tragischen Situation befindet, und sich an seine eigenen Probleme mit dem Grundherrn vor der Bodenreform erinnert, beschließt er sich am Ende doch, Chang Shuan zu helfen. Allerdings nur unter der Bedingung, dass Chang Shuan auch der Vereinigung der Bauern beiträgt. Der Titel *Nicht diesen Weg* bezieht sich einerseits auf Chang Shuan, der sein Rind verkauft hat, um mehr Samen zu kaufen. Andererseits kann damit auch der kapitalistische Weg gemeint sein, der von Lao Ting verfolgt wird. Anders als die meisten Werke seiner Zeit, schildert Li Zhun in seinem literarischen Debüt die Gedanken und die Entscheidungsfindung von Lao Ting. Seine Menschlichkeit wird sowohl durch seine egoistischen Überlegungen als auch durch den positiven Ausgang der Situation gezeigt. Daher bekommt dieser Text sofort nationale Aufmerksamkeit. Müllers Übersetzung zeigt seinen virtuosen literarischen Umgang mit der deutschen Sprache ebenso wie sein Interesse an diesem Thema zum damaligen Zeitpunkt. Auch in seinen späteren Theaterstücken wird die Situation der Bauern kritisch reflektiert, indem die Psyche der Bauern immer eine wichtige Rolle spielt.

Ein Jahr nach seiner Rezension zu Lu Xuns *Erzählungen aus China* veröffentlicht Müller in der *Sonntag*-Zeitung eine Übersetzung von Lu Xuns *Der Misanthrop*. Im Vergleich zu Li Zhuns klarer und realistischer Schilderung der Gesellschaftsprobleme in den 1950er Jahren ist Lu Xuns Text aus den 1920er Jahren in seiner Gesellschaftskritik weitaus zurückhaltender. Im Jahr 1925 schreibt Lu Xun satirische Werke unter strenger Zensur, der Schriften der sogenannten Neulinken unterliegen. Deswegen ist er auch dazu gezwungen, die Situation der Intellektuellen in einer unterdrückten Gesellschaft auf eine weniger direkte Weise zu zeigen und den Konflikt zwischen Individuen und der Gesellschaft aus der Perspektive einer relativ neutralen Person zu beschreiben. So werden in *Der Misanthrop* aus der Ich-Perspektive seine Begegnungen und Korrespondenzen mit dem politisch linksorientierten und intellektuell aufgeklärten Jungen Lien She erzählt, der in einer konservativen Umfeld aufwächst und lebt. Lien She passt in seine Umgebung nicht mehr hinein, versucht aber mithilfe einer Stelle als Funktionär und Berater des Kriegsherrn



aus seiner finanziellen Notlage zu kommen. Am Ende scheitert er sowohl physisch als auch psychisch und stirbt in totaler Einsamkeit. Der originale Titel auf Chinesisch – *Guduzhe* – bezeichnet einen Einzelgänger, wovon der bekannte Titel *Der Misanthrop* leicht abweicht. Der Grund liegt darin, dass Müller die Übersetzung des Titels aus der englischen Version (*The Misanthrope*) übernimmt. In seinen Übertragungen greift Müller überraschenderweise das menschenverachtende und einsame Gefühl der Intellektuellen in einer Gesellschaft auf, die zwischen veralteten Traditionen der Vergangenheit und neuen Gedanken der Gegenwart gefangen ist. Damit bleibt er sowohl den englischen Übersetzungen als auch dem Original auf Chinesisch treu. In diesem Sinne ist *Der Misanthrop* auch schon eine chinesische Verkörperung des einsamen und glücklosen Engels von Müller, der mit Melancholie in die Vergangenheit blickt, gleichzeitig aber vom Strom des Fortschritts in die Zukunft getrieben wird.

### 2.3 Fazit

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass ein großer Teil von Heiner Müllers »chinesischen Gedichten« Brecht als Vorbild hat. Vor allem die Parabel-Reihe von Herrn Dschu und Herrn Dschin zeigt eine auffallende Ähnlichkeit zu den Parabeln Brechts. Andere Nachdichtungen Müllers, die er nach den übersetzten Vorlagen Bai Juyis und Pu Songlings bearbeitet – darunter vor allem diejenigen Gedichte, die Müller nach der Wende veröffentlicht –, zeigen Müllers Bewunderung für das satirische Schreiben der oben genannten chinesischen Schriftsteller.

Für die Prosastücke, die Müller 1953 und 1954 in der *Sonntag*-Zeitung des Aufbau-Verlages veröffentlicht, spielt natürlich die Zeitgeschichte der 1950er Jahre in der Sowjetischen Besatzungszone eine entscheidende Rolle. In *Nicht diesen Weg* greift er zum Beispiel das Thema der Bodenreform auf, worüber damals aktuell diskutiert wurde. Müllers Auswahl des Textes von Lu Xun, in dem der Blick weniger auf die Armut und das Elend des ländlichen Lebens denn auf die Einsamkeit der Intellektuellen in einer konservativen Gesellschaft gerichtet wird, entspricht dann eher seinem persönlichen Interesse am Schicksal der Intellektuellen, das er später in seinen Theaterstücken und Gedichten vermehrt thematisieren wird.

### 3. *Mommsens Block*: Ästhetik der Historie bei Heiner Müller

Im Vergleich zu Walter Benjamin taucht Friedrich Nietzsche fast nur in den Paratexten der Müller'schen Werke auf. Zwar gibt es in Müllers Stücken zahlreiche Stellen mit indirekten Hinweisen auf Nietzsche, in der Müller-Rezeption findet Nietzsches Gedankengut als Vorlage aber erst durch die Untersuchungen zu Müllers Gesprächen und essayistischen Schriften Beachtung. In seinem Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von *Philoktet* am Dramatischen Theater Sofia (1983) setzt sich Müller mit Nietzsches Tragödientheorien auseinander, in *Mein Nachkrieg*. Beschreibung einer Lektüre nennt Müller Nietzsche als einen der wichtigsten Autoren, die ihn in der Nachkriegszeit beim Lesen schockiert haben<sup>93</sup>. Dazu kommen noch die vielen weiteren Gespräche und Interviews, in denen sich Müller auf Nietzsche bezieht. Um eine Verbindung zwischen Müllers Geschichtsphilosophie und der Nietzsches herauszuarbeiten, gilt es nun, seinen Hinweisen in den Texten selbst nachzuspüren und Intertextualitäten herauszustellen.

In seinem Gedicht *Mommsens Block* führt Heiner Müller noch mit einem anderen Geschichtsschreiber der römischen Geschichte ein Gespräch – Theodor Mommsen. Dafür transformiert er auch einen Hypotext von Friedrich Nietzsche in seinem Gedicht: Mit Hilfe des Textes *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* untersucht Müller aus der Perspektive des Geschichtsschreibens die Ästhetik der Historie.

In Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* geht es um die Historie als eine Disziplin: Sie wird geprüft und abgewogen. Die Abhandlung ist die zweite von insgesamt vier »Unzeitgemäße[n] Betrachtungen«, in der der Autor dem 19. Jahrhundert attestiert, an einem »historische[n] Fieber«<sup>94</sup> zu leiden. Nietzsches Zeitgenosse, der Historiker Theodor Mommsen, wurde 1902 für seine *Römische Geschichte* mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet. Er galt als »the greatest living master of the art of historical writing«<sup>95</sup> – so jedenfalls lobte ihn das damalige Nobelpreiskomitee. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, schlägt Heiner Müller mit *Mommsens Block* einen geschickten Bogen zwischen den beiden Zeitgenossen, indem er Nietzsches philosophischen Kommentar zur Geschichte im Modus der Kunst reflektiert.

93 Vgl. dazu das Kapitel »Poetologie der Autornamen« in Cramm: *Ghost/Writer*, S. 88.

94 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 246.

95 *The Nobel Prize in Literature 1902*. URL: [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1902/](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1902/), (letzter Abruf am 18.11.2016).

Die Historie wird nun nicht mehr vor dem Hintergrund des Lebens, sondern im Kontext der Kunst nach ihrem Nutzen befragt.

### 3.1 Nietzsche-Rezeption bei Heiner Müller

Friedrich Nietzsche war für die literarische Welt der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von unübersehbarer Bedeutung. Nach 1945 verlief die Rezeption seines Werks in West- und Ostdeutschland dagegen dann sehr unterschiedlich, teils auch im Verborgenen. In der DDR wurde Nietzsche sogar lange tabuisiert. Gerade bei Heiner Müller scheint die Nietzsche-Rezeption noch weniger evident zu sein, weshalb sie auch selten untersucht wird. Ein realer politischer Grund dafür ist, dass in der DDR kaum öffentliche Diskussionen über den als vermeintlichen Vordenker der NS-Ideologie verfeimten Philosophen stattfinden konnten<sup>96</sup>. Daher gerieten mögliche positive Einflussnahmen auf Müller nicht in den Blick.

Überdies sind die Nietzsche-Anspielungen in den Müller-Texten häufig nur verdeckt vorhanden, im deutlichen Unterschied beispielsweise zu den offensichtlichen Bezugnahmen in den Werken Bertolt Brechts. Müllers Texte sind hochgradig intertextuell und stellen ein Dickicht aus vielen Einzelzitate, Bild-Montagen und trügerischen Selbst-Inszenierungen dar. So werden die Stellen, in denen sich Müller auf Nietzsche bezieht, auch sofort wieder

---

96 Bereits in den 1950er Jahren hat Georg Lukács Nietzsche als »Vorläufer des Faschismus und Imperialismus« bezeichnet. Vgl. Georg Lukács: *Die Zerstörung der Vernunft*. Berlin 1954. Seine These wurde zugunsten der marxistischen Ideologie ausgespielt und Nietzsches Schriften galten offiziell als antisozialistische Materialien. Vgl. Ewa Matkowska: Es ging nicht um Nietzsche. Hintergründe der großen Nietzsche-Debatte in der DDR der 80er Jahre. In: Marta Kopij u. Wojciech Kuncki (Hgg.): *Nietzsche und Schopenhauer. Rezeptionsphänomene der Wendezeit*. Leipzig 2006, S. 169-186. Eine Ausnahme war die »Sinn und Form«-Debatte um Nietzsche im Jahr 1987. 1986 versuchte der Philosoph Heinz Pepperle in seinem Text »Revision des marxistischen Nietzsche-Bildes? Vom inneren Zusammenhang einer fragmentarischen Philosophie« im 5. Heft von *Sinn und Form* das neue Nietzsche-Bild im Westen zu diskutieren. Wolfgang Harich reagierte darauf 1987 mit seinem Text »Revision des marxistischen Nietzsche-Bildes?« sehr aggressiv. Er warf Pepperle vor, Nietzsche aufzuwerten und ruft gegen Nietzsche aus: »Ins Nichts mit ihm«. Seine Polemik wurde allerdings im folgenden Heft von *Sinn und Form* (Heft 1, 1988) von Stephan Hermlin, Rudolf Schottlaender und Manfred Buhr kritisiert. Vgl. Norbert Kapferer: *Das Feindbild der Marxistischen-Leninistischen Philosophie in der DDR 1945-1988*. Darmstadt 1990, S. 257-276.

von anderen Intertexten verdeckt. Daher ist die Diagnose Theo Meyers in Bezug auf Müllers Nietzsche-Rezeption kaum verwunderlich und teilweise sogar nachvollziehbar:

Die Gegenwartsschriftsteller beschäftigen sich kaum mit Nietzsche. Sie nehmen allenfalls am Rande von ihm Notiz. [...] Die Gegenwartsschriftsteller haben in der Regel kein Verhältnis mehr zu Nietzsche. Irgendwann, zumeist in früheren Jahren, haben sie sich zwar alle einmal mit Nietzsche beschäftigt, zumindest Nietzsche-Lektüre betrieben, aber dann haben sie ihn verdrängt, oder er war für sie einfach nicht mehr relevant.<sup>97</sup>

Im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit wurde bereits erwähnt, dass Müller-Forschern wie Theo Girshausen und Horst Domdey in den 1970/80er Jahren der Nietzsche-Bezug in Müllers *Hamletmaschine* immerhin aufgefallen ist. Meines Erachtens ist Müllers Nietzsche-Rezeption aber noch viel deutlicher als es vonseiten der Forschung bislang bemerkt wurde. Müller hat in seinen Interviews sogar versucht, die Aufmerksamkeit auf seine Nietzsche-Bezüge zu lenken. Eine häufig zitierte Äußerung Heiner Müllers über Nietzsche ist folgende:

Nietzsche war für mich ungeheuer wichtig. Unmittelbar nach dem Krieg habe ich Nietzsche gelesen. Vorher eigentlich kaum. Damals war das für mich ein bißchen ein Gegengewicht gegen Entwicklungen in der damals noch sowjetischen Besatzungszone, dann in der DDR, die auf eine Egalisierung hinausgingen, also auf eine Nivellierung [...]<sup>98</sup>

Diese Bemerkung zum Einfluss Nietzsches auf sein Schaffen stammt aus dem Jahr 1985, zwei Jahre vor der *Sinn und Form*-Debatte um den Philosophen. Müllers Statement gilt als Beweis für sein starkes literarisches Interesse an Friedrich Nietzsche, da er noch während des Bestehens der DDR gewagt hatte, in der Öffentlichkeit positiv über Nietzsche zu sprechen. Nun dienen die direkten und provokativen Äußerungen in seinen Interviews zweifellos meist der Selbstinszenierung.<sup>99</sup> Gerade deswegen ist es aber umso wichtiger, Müllers Nietzsche-Rezeption anhand seiner Texte zu rekonstruieren und sie auf ihren Sachgehalt zu überprüfen.

97 Theo Meyer: *Nietzsche und die Kunst*. Basel 1993, S. 375.

98 Müller: *Gesammelte Irrtümer*, S. 168.

99 Vgl. Thomas Körber: *Nietzsche nach 1945. Zu Werk und Biographie Friedrich Nietzsches in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur*. Würzburg 2006, S. 116.

Dies möchte ich exemplarisch anhand vom *Mommsens Block* tun, einem Text aus Müllers Spätwerk, indem der Autor nicht nur das nietzscheanische Thema der Geschichtsschreibung aufgreift, sondern Nietzsche und Nietzsches Texte an vielen Stellen sogar direkt zitiert. Dabei gehe ich von folgender Fragestellung aus: Wie hat Müller in *Mommsens Block* das Schreiben über Geschichte thematisiert? Welche Materialien aus dem Bereich der Geschichtsschreibung greift er auf? Und wie hat er dabei Nietzsche rezipiert? Ausgehend vom Titel *Mommsens Block* werde ich den Text anhand seines Inhalts und seiner Form untersuchen, um parallel zu Nietzsches Schrift *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* das Nachdenken Müllers über die Möglichkeiten des Schreibens und Erforschens von Geschichte zu zeigen. Die deutlichen Spuren, die auf Nietzsches Text *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* zurückverweisen, werde ich im Folgenden aufzeigen und interpretieren.

### 3.2 Interpretationsversuche zu *Mommsens Block*

1993 veröffentlichte Heiner Müller *Mommsens Block* in *Drucksache 1*, dem ersten Heft einer Schriftenreihe aus seiner Zeit als Intendant beim Berliner Ensemble. Der Text erschien auf den Seiten 1 bis 9 und diente als Eröffnungstext für die Publikationsreihe.<sup>100</sup> Müller verfasste *Mommsens Block* im Dezember 1992, kurz nach dem Tod von Félix Guattari, welchem der Text gewidmet ist.<sup>101</sup> Das Gedicht ist seit seiner Veröffentlichung eines der meist behandelten Betrachtungsgegenstände der Müller-Interpreten, die die Verse aus verschiedenen Perspektiven beleuchteten: Wie auch die Untersuchungen zu den anderen Müller-Werken sind die Analysen und Interpretationen des Textes von der aktuellen politischen Lage zur Erscheinungszeit der Studien sowie den individuellen Ideologien der jeweiligen Forscher abhängig. Da *Mommsens Block* in der Nachwendezeit entstand, spielte die veränderte politische Lage für die Interpretation des Textes bei den zeitgenössischen Müller-Interpreten und

100 Als Mitglied des Direktoriums und später als künstlerischer Leiter des Berliner Ensembles hat Müller die Reihe *Drucksache* begründet und redigiert.

101 Félix Guattari (1930-1992) wurde von Heiner Müller sehr geschätzt und in seinen Werken rezipiert. Nach Müllers Tod hat Alexander Kluge in seiner Trauerrede auf dieses Gedicht hingewiesen und vermutet, dass die chaotische Beerdigung von Félix Guattari auf dem Cimetière du Père-Lachaise in Paris Müller sehr gut gefallen habe. Danach habe er dieses Gedicht geschrieben, in dem eine chaotische Situation hundert Jahre nach dem Tod von Mommsen dargestellt wird.

in den Medien eine wichtige Rolle. *Mommsens Block* wurde sofort als Müllers erste literarische Reaktion auf den Untergang der DDR und als seine Enttäuschung und Abneigung gegenüber dem Kapitalismus der westlichen Welt gelesen. Zehn Jahre danach, begann die Forschungswelt den Text als Müllers Erklärung für sein literarisches Schweigen nach 1988 zu betrachten. Der Text galt als eine »bittere, verzweifelte [Klage] über die kreative Lähmung in der wiederhergestellten (fast) monolithischen Dominierung der Welt durch den Kapitalismus«<sup>102</sup>, in dessen Wiedererstarben Müller jetzt leben und arbeiten musste. So meinte zum Beispiel Bernhard Greiner, »Müller parallelisiert sein eigenes Nicht-Schreiben mit dem Fehlen des vierten Bandes von Mommsen und lässt sich zu einem steinernen Schreiben umwandeln«<sup>103</sup>. Greiner kommt zu dem Schluss, dass Müllers Gedicht eine Art Schreiben des Nicht-Schreibens sei, »ein monumentalisiertes Schreiben ohne Handschrift und damit ohne Bedeutung verbürgendes Subjekt«<sup>104</sup>. Währenddessen versuchten die linksorientierten Germanisten in den USA, denen Müller seinen Welt-ruhm verdankte, *Mommsens Block* weiter marxistisch zu lesen und als einen »Ausnahmestand« zu erklären.<sup>105</sup> Nach dem Tod Heiner Müllers wurden die Motive des Todes und des Schweigens nachträglich zudem als Vorzeichen seines körperlichen Verfalls gewertet und seine späten Texte insgesamt als Zeugnisse seines fortwährenden Kampfs gegen den Tod gedeutet.<sup>106</sup>

Die oben genannten Interpretationen beschränken sich meist auf eine mögliche Lesart des Titels *Mommsens Block*: Mommsens Schreibhemmung. Dabei schließen sie weitere Interpretationsmöglichkeiten aus, die vor allem für Müllers geschichtsphilosophische Überlegungen von signifikanter Bedeutung sind. *Mommsens Block* kann nämlich verschiedene Konnotationen haben, alleine innerhalb des Textes gibt Müller mehrere Hinweise: Erstens verweist Müller mit »Block« auf das Mommsen-Denkmal vor der Humboldt-Universität zu Berlin. Zweitens kann »Block« auch für den Schreibblock des

102 Joachim Fiebach: Nach 1989. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 16-23, hier S. 19.

103 Bernhard Greiner: Müllers »Block«. Steinernes Schreiben. In: Ian Wallace u.a. (Hgg.): *Heiner Müller. Probleme und Perspektiven*. Bath-Symposium 1998. Amsterdam 2000, S. 403-418, hier S. 416.

104 Ebd., S. 418.

105 Thomas Freeland: Writing into the Void. Heiner Müller's »Mommsen's Block« as a State of Exception. In: *New German Critique* 119 (2013), S. 167-184, hier S. 176.

106 Helene Varopoulou: Der Tod des Autors. Heiner Müller. In: *VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* 42/43 (1997), S. 56-60.

Geschichtsschreibers Mommsen stehen. Und drittens bezeichnet der Titel die Schreibblockade Mommsens.

### 3.3 *Mommsens Block* als Transformation des Hypotextes *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*

Im Folgenden werde ich den Text anhand dieser drei Aspekte untersuchen. Dafür werde ich Nietzsches Ansichten zur Geschichtsschreibung aus *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* als eine theoretische Folie nehmen, um zu zeigen, wie Müller Nietzsches Überlegungen nun in den Modus der Kunst überführt, ästhetisch Kritik an den Methoden der Geschichtsschreibung übt und seine Reflexionen über die Geschichtsschreibung mit dichterischen Mitteln zum Ausdruck bringt.

#### 3.3.1 Monumentalisierung Mommsens und seiner Römischen Geschichte

Die Frage warum der große Geschichtsschreiber  
Den vierten Band seiner RÖMISCHEN GESCHICHTE  
Den lang erwarteten über die Kaiserzeit  
Nicht geschrieben hat beschäftigt  
Die Geschichtsschreiber nach ihm<sup>107</sup>

Die Frage am Anfang des Textes stellt das Fehlen des vierten Bandes der *Römischen Geschichte* von Theodor Mommsen als ein historisches Problem dar, das die späteren Geschichtsschreiber beschäftigt. Leider wird diese Frage von dem Historiker selbst nie richtig beantwortet:

LEIDER WAS ICH NICHT WEISS Zum Beispiel Warum  
Zerbricht ein Weltreich Die Trümmer antworten nicht  
Das Schweigen der Statuen vergoldet den Untergang<sup>108</sup>

Mommsen und seine *Römische Geschichte* wird von den späteren Geschichtsschreibern monumentalisiert, auf den Sockel gestellt und verehrt:

---

107 Müller: *Werke* 1, S. 257.

108 Ebd., S. 258.

Und ich wollte Sie könnten Kafka lesen Professor  
In Ihrer Marmorgruft auf Ihrem Sockel<sup>109</sup>

Müller spielt mit diesem Verweis auf die Marmorgruft Mommsens auf das 1909 von Adolf Brütt geschaffene Marmordenkmal an.<sup>110</sup> Bis 1935 befand sich das Denkmal im Ehrenhof der Humboldt-Universität zu Berlin, bis es einer Umgestaltung des Hofes weichen musste. An seine Stelle rückte während der DDR-Zeit eine Marx-Büste. Nach der Wiedervereinigung wurde die Marx-Plastik entfernt und das Mommsen-Denkmal erneut aufgestellt. Der Rücktausch ist für viele Menschen dieser Zeit ein Symbol für die Wende. Auch Müller thematisiert in seinem Text den Tausch:

Sozialismus nach dem großen Historiker  
Des Kapitals [...]
   
Bevor sein Denkmal auf Ihrem Sockel stand  
Einen Staat lang Der Sockel ist wieder Ihr Standort<sup>111</sup>

Müller deutet die Entfernung der Marx-Büste aus dem Foyer und die abermalige Aufstellung von Mommsens Denkmal aber nicht als einen Wechsel der Methoden der Geschichtsschreibung. Vor allem lässt er mit den oben zitierten Sätzen einen Wandel der Ideologien aufscheinen. Mit dem Satz »Wer mit Meißel schreibt/Hat keine Handschrift«<sup>112</sup> bezieht sich Müller auf Nietzsches Vorstellung einer »monumentalischen« Methode der Geschichtsschreibung. Denn der Meißel ist ein Werkzeug, mit dem Schrift unabänderlich fixiert wird. Die in »monumentalischem« Geist geschriebenen Geschichte ist wie das Denkmal *Mommsens Block* buchstäblich in Stein gemeißelt.

In *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* unterscheidet Nietzsche drei Arten der Geschichtsschreibung, die für das Leben nützlich seien: Die Erste sei die »monumentalische Historie« – der Glaube und das Erinnern an historische Persönlichkeiten und Ereignisse, die »den Spätkommen-

109 Ebd., S. 261.

110 Die Denkmalskulptur aus Marmor wurde 1909 von dem deutschen Bildhauer Adolf Brütt entworfen und stand im Ehrenhof vor dem Hauptgebäude der Humboldt-Universität. Die Skulptur zeigt ein Sitzbild von Mommsen, der in den Händen ein großes geöffnetes Buch hält und liest. Laut Stefan Rebenich wurde sie im Jahr 1935 im Zuge einer Umgestaltung des Ehrenhofes entfernt. Nach der Wiedervereinigung wurde sie wieder an ihren alten Standort gestellt und zum Symbol für die Wende.

111 Müller: *Werke 1*, S. 261.

112 Ebd., S. 257.



den Lehrer, Tröster und Warner sein«<sup>113</sup> können. Diese Methode nützt vor allem denjenigen, die für die Menschheit oder für ein Volk etwas Großes schaffen möchten und sich durch das großartige Vorbild ermutigen lassen: »Wenn der Mensch, der Grosses schaffen will, überhaupt die Vergangenheit braucht, so bemächtigt er sich ihrer vermittelt der monumentalischen Historie.«<sup>114</sup>

Jedoch warnt Nietzsche vor der Gefahr, die eine »monumentalische Geschichtsschreibung« in sich birgt: Die Vergangenheit selbst könne dabei Schäden erleiden, denn nur »einzelne geschmückte Facta«<sup>115</sup> würden herausgestellt und überdauerten die Zeit, der Rest als ein Großteil der Geschichte würde hingegen ignoriert und vergessen. So ließen sich die Gesehenen (das Monumentale) leicht umdeuten oder gar verschönern und würden »damit der freien Erdichtung angenähert«<sup>116</sup>. Demzufolge würde es keinen Unterschied mehr zwischen »einer monumentalischen Vergangenheit und einer mythischen Fiction«<sup>117</sup> geben, da diese »monumentalische Methode« der Geschichtsschreibung allein im Dienst der Mächtigen steht. Die Geschichtsschreibung könne dadurch nie vollkommen neutral sein, da das Monumentale nach letztlich subjektiven oder ideologischen Zwecken ausgewählt und gezeigt würde.

Müller hat *Mommsens Block* als Denkmal in enger Verbindung mit genau dieser Gefahr betrachtet: Seine Entfernung und Neuaufstellung hängt letztlich von den Interessen der Machthaber ab, während das historische Problem, nach dem am Anfang dieses Textes gefragt wird, sich nie richtig geklärt findet: »Gute Gründe sind im Angebot/Überliefert in Briefen Gerüchten Vermutungen«<sup>118</sup>. Der »monumentalische« Mommsen konnte aber nur schweigen, denn das Denkmal (*Mommsens Block*) ist zugleich auch seine »Marmorgruft«<sup>119</sup>.

Auch den Standort von Mommsens Denkmal nimmt Müller als ein anderes Beispiel für die Instrumentalisierung einer »monumentalischen Geschichtsschreibung« zur Erfüllung politischer Zwecke: »vor der Universität benannt nach Humboldt/Von den Machthabern einer Illusion«<sup>120</sup>. Dieser Satz bezieht sich auf die Umbenennung der ehemaligen Berliner

113 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 259.

114 Ebd., S. 264.

115 Ebd., S. 262.

116 Ebd.

117 Ebd.

118 Müller: *Werke 1*, S. 257.

119 Ebd., S. 261.

120 Ebd.

Universität, die 1949 als Reaktion auf die Gründung der Freien Universität in Humboldt-Universität zu Berlin umbenannt wird<sup>121</sup>. Betrachtet man vor diesem Hintergrund das Schicksal von Mommsens Denkmal, lässt sich deutlich erkennen, welche Nachteile jene »monumentalische Geschichtsschreibung« mit sich bringt.

### 3.3.2 Die antiquarische Geschichtsschreibung

Am direktesten und offensichtlichsten zeigt sich der Bezug zu Nietzsche in *Mommsens Block* in dem Zitat eines Briefauszugs von Nietzsche. In Müllers Langgedicht heißt es:

Der Zeitungsleser Nietzsche schreibt an Peter Gast: Haben Sie von dem Brande in Mommsens Hause gelesen? Und daß seine Excerpten vernichtet sind, die mächtigsten Vorarbeiten, die vielleicht ein jetzt lebender Gelehrter gemacht hat? Er soll immer wieder in die Flammen hineingestürzt sein, und man mußte endlich gegen ihn, den mit Brandwunden bedeckten, Gewalt anwenden. Solche Unternehmungen wie die Mommsens müssen sehr selten sein, weil ein ungeheures Gedächtnis und ein entsprechender Scharfsinn in der Kritik und Ordnung eines solchen Materials selten zusammen kommen, vielmehr gegen einander zu arbeiten pflegen. – Als ich die Geschichte hörte, drehte sich mir das Herz im Leibe um, und noch jetzt leide ich physisch, wenn ich dran denke. Ist das Mitleid? Aber was geht mich Mommsen an? Ich bin ihm gar nicht gewogen.<sup>122</sup>

Der Hausbrand, von dem Nietzsche in seinem Brief so emotional und voller Aufregungen erzählt, ereignete sich in der Folge einer Gasexplosion in Mommsens Haus im Juli 1880. Der Presse nach verbrannten dadurch 40.000 Bücher, darunter zahlreiche Handschriften der Berliner Bibliothek wie auch Manuskripte Mommsens. Mommsen soll versucht haben, die Bücher und Handschriften zu retten, wodurch er sich mehrere Brandwunden zugezogen hat.<sup>123</sup>

121 Konrad Jarausch u. a.: *Geschichte der Universität Unter den Linden 1810–2010. Sozialistisches Experiment und Erneuerung in der Demokratie – die Humboldt-Universität zu Berlin 1945–2010*. Berlin 2012, S. 115.

122 Müller: *Werke 1*, S. 260.

123 Vgl. die Einleitung von Alexander Demandt. In: Mommsen: *Römische Kaisergeschichte*, S. 15–50, hier S. 27. Demandts Quellen sind die *Vossische Zeitung* (Abend-Ausgabe), die *National-Zeitung*, die *Vossische Zeitung* (Morgen-Ausgabe und Abend-Ausgabe), die

Dieses Nietzsche-Zitat fällt vor allem durch seine spezifische Form auf: Es ist die einzige mit Interpunktionen versehene Stelle im Text. Auch inhaltlich ist dieses Zitat bewegend. Zum einen durch die erschütternde Schilderung des unwiederbringlichen Verlustes einer enormen Zahl an Büchern, Handschriften und Manuskripten, die Mommsen in seinem Haus hatte. Zum andern durch den verzweifelten Wagemut Mommsens, der sein Leben riskierte, um seine Bücher und Handschriften zu retten. Müller liest aus den Fragen Nietzsches Mitleid für den zeitgenössischen Geschichtsschreiber heraus. Er kommentiert in seinem Text dazu: »Die Furcht vor der Einsamkeit versteckt im Fragezeichen«<sup>124</sup>.

Dieses so offensichtliche Zitat fällt freilich vielen Müller Interpreten auf, stellt aber für die meisten nur eine sprachliche Montage-Technik dar, die Müller oft in seinem Werk benutzt. Das Zitat verrät jedoch viel mehr als es auf den ersten Blick erscheint. Es lässt sich nämlich als ein Verweis darauf interpretieren, dass man *Mommsens Block* auch als Mommsens Schreibblock lesen kann: Er repräsentiert sowohl die 40.000 Bände Bücher, die Mommsen für die Geschichtsschreibung gesammelt hat, die Handschriften und die von ihm niedergeschriebenen Manuskripte, als auch die Arbeitsmethode Mommsens – die antiquarische Geschichtsschreibung, die sich durch das Bewahren und Verehren der Vergangenheit auszeichnet.

In *Vom Nutzen und Nachteil der Historie* beschreibt Nietzsche den Menschen, der im antiquarischen Sinne die Vergangenheit konserviert und damit Geschichte schreibt, wie folgt: »Indem er das von Alters her Bestehende mit behutsamer Hand pflegt, will er die Bedingungen, unter denen er entstanden ist, für solche bewahren, welche nach ihm entstehen sollen«<sup>125</sup>. Nietzsche sieht bei der antiquarischen Geschichtsschreibung die Gefahr, dass die übertriebene Leidenschaft für das Bewahren und Verehren der Vergangenheit einerseits zu einer schwärmerischen und unachtsamen Sammlung von Stoffen führe:

er kann es nicht messen und nimmt deshalb alles als gleich wichtig und deshalb jedes Einzelne als zu wichtig. Dann giebt es für die Dinge der Vergangenheit keine Werthverschiedenheiten und Proportionen, die den Dingen unter einander wahrhaft gerecht würden; sondern immer nur Maasse

---

*Neue Preussische Zeitung* vom 12. Juli 1880, ebenso die *Germania* vom 13. Juli sowie die *Vossische Zeitung* (Morgen-Ausgabe) vom 14. Juli desselben Jahres.

124 Müller: *Werke* 1, S. 260.

125 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 265.

und Proportionen der Dinge zu dem antiquarisch rückwärts blickenden Einzelnen oder Volke.<sup>126</sup>

Andererseits könne dadurch das Leben und das Weiterleben in der Gegenwart belastet werden. Indem er Nietzsche zitiert, verbindet Müller Nietzsche und Mommsen und schreibt: »Ein Dokument aus dem Jahrhundert der Briefschreiber«<sup>127</sup>. Dabei sieht Müller noch weitere Gefahren, die in der Natur des Gesammelten liegen. Denn die gut geschützten Bücher, Handschriften und Manuskripte können jederzeit durch einen Unfall, durch Katastrophen oder durch Krieg vernichtet werden. Ganz im Gegenteil zu dem anderen *Mommsens Block* – der Marmorgruft – ist das Haus Mommsens verwundbar. In diesem Zusammenhang erwähnt Müller die Situation während des zweiten Weltkriegs: »die Bomben des Zweiten Weltkriegs Sie wissen es/Haben die Machstraße nicht verschont«<sup>128</sup>.

Der Mommsensche Schreibblock, der Belege für die Geschichtsschreibung sammeln sollte, verhindert die Geschichtsschreibung durch die Natur der Materialien:

Gerettet wurde das AKADEMIEFRAGMENT  
 Sieben Seiten Entwurf gerahmt von Feuer  
 IN SPITZEN KLAMMERN DIE VERBRANNTEN WÖRTER  
 MOMMSENS wie die Herausgeber schreiben  
 Einhundertzölf Jahre nach dem Brand<sup>129</sup>

### 3.3.3 Die kritische Historie in Mommsens Block: Müllers Gespräch mit dem toten Geschichtsschreiber

In *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* sieht Nietzsche die kritische Historie als eine Ergänzung zu den beiden vorgestellten Arten der Geschichtsschreibung. Er findet die kritische Historie notwendig für diejenigen, die von der eigenen Gegenwart und den eigenen Zeitgenossen loskommen möchten: »Und nur der, dem eine gegenwärtige Noth die Brust beklemmt und der um jeden Preis die Last von sich abwerfen will, hat ein Bedürfniss zur kritischen, das heisst richtenden und verurtheilenden Historie.«<sup>130</sup> Diese Form einer kri-

126 Ebd., S. 267.

127 Müller: *Werke* 1, S. 261.

128 Ebd.

129 Ebd., S. 260.

130 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 264.

tischen Geschichtsschreibung rückt er in den Mittelpunkt seiner Schrift: Anders als die »monumentalische« und die »antiquarische« Historie solle die kritische Historie weniger die Vergangenheit betonen, dafür aber »das Werdende«<sup>131</sup> hochschätzen.

Wie an späterer Stelle gezeigt werden wird, steht sie ebenso im Gegensatz zu Nietzsches Vorstellung von dem »Überhistorischen« und dem »Unhistorischen« und damit für die Überwindung der »historischen Krankheit«. Denn das Unhistorische fordert das Vergessen, während das Überhistorische den Blick von dem Werdenden auf »d[as] Ewige und Gleichbedeutende«<sup>132</sup> – »Kunst und Religion«<sup>133</sup> – umlenkt. Bei der kritischen Historie müsse man aber die Erinnerung aus der Vergessenheit wieder herausholen – »die zeitweilige Vernichtung dieser Vergessenheit«<sup>134</sup> – und die Vergangenheit verurteilen. Die Gefahr dieser Form von Geschichtsschreibung besteht in einer Selbstrechtfertigung: »Denn da wir nun einmal die Resultate früherer Geschlechter sind, sind wir auch die Resultate ihrer Verirrungen, Leidenschaften und Irrtümer, ja Verbrechen; es ist nicht möglich sich ganz von dieser Kette zu lösen«<sup>135</sup>. Die *eigene* Vergangenheit kritisch zu betrachten, sei wie »mit dem Messer an seine Wurzeln« zu greifen. Dabei gehe man das Risiko ein, dass man die »erste Natur« vernichtet und eine »zweite Natur«<sup>136</sup> anbaut, die zu schwach zum Überleben sein könnte<sup>137</sup>.

---

131 Ebd., S. 268.

132 Ebd., S. 330.

133 Ebd.

134 Ebd., S. 269.

135 Ebd., S. 270.

136 Ebd.

137 Mit der Aktualität der Abhandlung *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* und Nietzsches Geschichtsphilosophie in dieser Schrift beschäftigt sich der Sammelband *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1996. Zum Beispiel argumentierte Heinz Dieter Kittsteiner in seinem Text *Erinnern-Vergessen-Orientieren. Nietzsches Begriff des »umhüllenden Wahns« als geschichtsphilosophische Kategorie*, dass »diese doppelte Negation« von der »Vernichtung der Vergessenheit« sich gerade auf »das kritische Erinnern« beziehe, dessen Prinzip Nietzsche später zur »genealogischen Methode« weiterentwickelt habe. Mit deren Hilfe könne man den historischen Prozess aufbrechen und die Vergangenheit beseitigen. Vgl. Heinz Dieter Kittsteiner: *Erinnern-Vergessen-Orientieren. Nietzsches Begriff des »umhüllenden Wahns« als geschichtsphilosophische Kategorie*. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Frankfurt a.M. 1996, S. 48-75.

Der Ich-Sprecher in *Mommsens Block* sieht jene »Kette« zur Vergangenheit im eigenen Körper: »Mit dem göttlichen Hochmut MEINER JUNGEN JAHRE/DER JÜNGEREN ZUMINDEST JUNG WAR ICH NIE«<sup>138</sup>. Weil er der Träger von Erinnerung ist, d.h. die »Resultate früherer Geschlechter«<sup>139</sup>, fühlt sich der Ich-Sprecher nie jung. In der Not und aus Ekel vor der Gegenwart versucht sich der Ich-Sprecher wieder aus der Vergessenheit in die Erinnerung zu bringen, indem er Mommsen von sich erzählt und »zwei drei Seiten lang«<sup>140</sup> über Geschichtsereignisse nach Mommsen Zeit schreibt. Sein Grund dafür: »Für wen sonst schreiben wir/Als für die Toten allwissend im Staub«<sup>141</sup>. Auf diese Weise hält sich der Ich-Sprecher kurz von der Realität der Gegenwart fern.

Als er aber wieder das Gespräch am anderen Tisch hört, versteht der Ich-Sprecher auf einmal, warum Mommsen den letzten Band seiner *Römischen Geschichte* nicht geschrieben hat: »Tierlaute Wer wollte das aufschreiben/Mit Leidenschaft Haß lohnt nicht Verachtung läuft leer/Verstand ich zum erstenmal Ihre Schreibhemmung«<sup>142</sup>. Der Ich-Sprecher merkt plötzlich, dass die Erinnerung nur seine Zuflucht aus der Gegenwart ist. Auch die vernichtete Vergessenheit ist nur dasselbe, was in der Gegenwart passiert. Man lässt also lieber eine Lücke, die einen letztlich aber trotzdem ständig an das Nichtgeschriebene erinnert: »Und die klaffende Lücke in Ihrem Geschichtswerk/War ein Schmerz in meinem wie lange noch atmenden Körper«<sup>143</sup>.

### 3.3.4 *Mommsens Block* als Schreibblockade des Geschichtsschreibens

Nachdem Müller sich mit den drei Arten von Geschichtsschreibung nach Nietzsche auseinandergesetzt hat, thematisiert er schließlich *Mommsens Block* als die Blockade Mommsens beim Schreiben. Dabei betont er nicht die Schreibhemmung Mommsens an sich, sondern eher den ungeschriebenen vierten Band und die dadurch entstandene fragmentarische Form der *Römischen Geschichte*.

1992 publiziert der Berliner Historiker Alexander Demandt zusammen mit seiner Frau Barbara Demandt die Mitschriften von Sebastian und Paul Hensel

---

138 Müller: *Werke* 1, S. 259.

139 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 270.

140 Ebd., S. 260.

141 Ebd.

142 Ebd., S. 263.

143 Ebd.

aus den Vorlesungen von Mommsen, die er in einem Nürnberger Antiquariat gefunden hat.<sup>144</sup> In der Einleitung, die Demandt für die Publikation der Mitschriften verfasst, findet man genau jene Zitate und Informationen, die Müller für seinen Text *Mommsens Block* verwendet. Müller zitiert allerdings nicht nur aus der Einleitung, ebenso thematisiert er auch die Publikation selbst in *Mommsens Block*. Er betrachtet die Mitschriften nicht als das Geschriebene von Mommsen, sondern als das Gegenteil:

Immerhin haben Sie selbst die Publikation  
Ihrer Kollegs per Testament verboten  
Weil der Leichtsinns auf dem Katheder Verrat übt  
An den Mühen des Schreibtischs<sup>145</sup>

Hier spricht der Ich-Sprecher Mommsen an und meint, dass die Mitschriften nur Kopien von Gesprochenem seien. »Der Leichtsinns auf dem Katheder«<sup>146</sup>, also die Leichtsinnsigkeit des Gesprochenen in der Vorlesung, verrät die »Mühen des Schreibtischs«<sup>147</sup>, also das Geschriebene. Es ist zu vermuten, dass sich Müller damit auf Demandts Einleitung bezieht. Hier schreibt der Historiker über die Sprache, die Mommsen in den Mitschriften benutzt:

Es scheint, wie wenn Mommsen die heilige Hallucination der Jugend, den coraggio dell'errare wiedererlangte, sobald er vor Studenten sprach. Sein Wort, es gäbe nichts Leichtsinnsigeres auf der Welt als das Kolleglesen, bezeugt, daß der alte Mommsen auf dem Katheder weniger Skrupel hatte als am Schreibtisch.<sup>148</sup>

Auf diese Weise betont Müller die Tatsache, dass trotz der Publikation der Mitschriften der vierte Band von Mommsens *Römischer Geschichte* immer noch ungeschrieben ist. Dieser ungeschriebene Band gerät aber gerade durch die Publikation der Mitschriften wieder in den Fokus. Dadurch und natürlich auch durch die Schreib-Blockade von Mommsen – *Mommsens Block* – hebt sich der vierte Band von den anderen Büchern hervor, die Mommsen inzwischen

---

144 Für Müller ist neben dem Tod von Félix Guattari die Veröffentlichung der Hensel-Nachschriften von Mommsens Vorlesung über die römische Kaiserzeit ein anderer und vielleicht noch direkterer Anlass für *Mommsens Block*.

145 Müller: *Werke 1*, S. 263.

146 Ebd., S. 261.

147 Ebd.

148 Demandt: Einleitung. In: Mommsen: *Römische Kaisergeschichte*, S. 40.

geschrieben hat. Das Ungeschriebene existiert nur, weil es das Geschriebene gibt. Ohne den Erfolg der geschriebenen drei Bände davor, wäre der nicht geschriebene vierte Band von Mommsens *Römischer Geschichte* in Vergessenheit geraten.

Um das Verhältnis zwischen der geschriebenen Geschichte und der nicht geschriebenen Geschichte zu zeigen, lässt Müller den Ich-Sprecher von sich sprechen: »Gestatten Sie daß ich von mir rede Mommsen Professor«<sup>149</sup>. Er versucht, die Schreib-Blockade aus eigener Sicht zu erklären. Er möchte nichts aufschreiben, nur »weil die Menge es lesen will«<sup>150</sup>. Er redet über das Ungeschriebene dieses Textes: »Wer ins Leere schreibt braucht keine Interpunktion«<sup>151</sup>. Denn das Ungeschriebene in diesem Text ist die Interpunktion. Erst durch die Interpunktion wird ein Satz vollständig und bekommt damit seinen Sinn, indem die Zeichensetzung dem Satz die Reihenfolge, die Betonung sowie die Emotion gibt. Wie das Fehlen der Interpunktionen den Müller'schen Text zu einem unvollständigen Text macht, gerät durch das Fehlen des vierten Bandes die *Römische Geschichte* von Mommsen zu einem Fragment. Das Fragmentarische, als eine der Lieblingsformen Müllers, verweigert sich somit dem Wunsch, dem Geschichtsverlauf einen Sinn zu geben. Geschichtsschreibung liegt erst vor, wenn historische Ereignisse schriftlich festgehalten werden: Wiederum fügt die Geschichtsschreibung die Ereignisse der Vergangenheit zu einem scheinbar geschlossenen Ablauf zusammen.

In *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* stellt Nietzsche auch die Geschichtsschreibung als Wissenschaft in Frage. Er weist auf die Gefahr hin, die die historische Bildung für das Leben bringe: »Aber selbst jedes Volk, ja jeder Mensch, der r e i f werden will, braucht einen solchen umhüllenden Wahn, eine solche schützende und umschleiernde Wolke; jetzt aber hasst man das Reifwerden überhaupt, weil man die Historie mehr als das Leben ehrt.«<sup>152</sup> Seine Gegenmittel gegen diese »historische Krankheit« seien das »Unhistorische« und das »Überhistorische«:

Mit dem Worte »das Unhistorische« bezeichne ich die Kunst und Kraft vergessen zu können und sich in einen begrenzten Horizont einzuschließen;

---

149 Müller: *Werke 1*, S. 260.

150 Ebd., S. 261.

151 Ebd.

152 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 298.



»überhistorisch« nenne ich die Mächte, die den Blick von dem Werden ablenken, hin zu dem, was dem Dasein den Charakter des Ewigen und Gleichbedeutenden giebt, zu Kunst und Religion.<sup>153</sup>

Müller lässt den Ich-Sprecher in *Mommsens Block* ebenfalls an dem »historischen Reifwerden« leiden:

In der wieder bereinigten Hauptstadt Berlin  
Blättere ich in den Mitschriften Ihres Kollegs  
Über die Römische Kaiserzeit frisch vom Buchmarkt  
Zwei Helden der Neuzeit speisten am Nebentisch  
Lemuren des Kapitals Wechsler und Händler  
Und als ich ihrem Dialog zuhörte gierig  
Nach Futter für meinen Ekel am Heute und hier<sup>154</sup>

Während der Ich-Sprecher die von Demandt veröffentlichten Vorlesungsaufzeichnungen liest (»Mitschriften Ihres Kollegs«), die Mommsen eigentlich gar nicht publizieren wollte, empfindet er gegenüber der Gegenwart (»am Heute und hier«) nur Ekel. Müller schließt aber in *Mommsens Block* das Unhistorische aus, indem er schreibt: »Das Vergessen ist ein Privileg der Toten«<sup>155</sup>. Der Ich-Sprecher nimmt nun die Position des »Überhistorischen« ein, der bei Nietzsche ebenfalls das Gefühl Ekel empfindet: »Doch lassen wir den überhistorischen Menschen ihren Ekel und ihre Weisheit: heute wollen wir vielmehr einmal unserer Unweisheit von Herzen froh werden und uns als den Thätigen und Fortschreitenden, als den Verehrern des Prozesses, einen guten Tag machen.«<sup>156</sup> Allerdings lässt Nietzsche den »Ekel der überhistorischen Menschen« in seiner Schrift erstmal beiseite und berücksichtigt vornehmlich die »historischen Menschen« und ihr Leben, während Müller sich mit der Hamlet(schen)-Frage der Intellektuellen – den »Überhistorischen« – schon seit den 1970er Jahren beschäftigt: Schreiben oder nicht Schreiben? Bernhard Greiner vertritt in seiner Interpretation von *Mommsens Block* die Ansicht, dass Müller ein »steinernes Schreiben«<sup>157</sup> sowohl von Mommsen als auch von sich selbst thematisiere. Greiner sieht dabei ein Monumentalisieren des Schreibens, das

153 Ebd., S. 330.

154 Müller: *Werke 1*, S. 262.

155 Ebd., S. 260.

156 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 256f.

157 Greiner: Müllers »Block«, S. 406.

den Rückzug Müllers zum Nicht-Schreiben zeige.<sup>158</sup> Anhand der oben vollzogenen Analyse, die *Mommsens Block* im Lichte von Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* betrachtet, wird jedoch klar, dass Müller weder für die »monumentalische« Geschichtsschreibung noch für die »antiquarische« Geschichtsschreibung eintritt. Dass Müller die Geschichtsschreibung in Frage stellt und das Nicht-Schreiben betont, heißt nicht, dass er das Schreiben vollkommen verweigert und sich deswegen ins Schweigen zurückzieht. Als Gegenmittel zur »Krankheit« der Geschichtsschreibung bietet er gerade sein eigenes Schreiben an.

### 3.4 Fazit

Bei Nietzsche liegt der Unterschied zwischen den »historischen« und den »überhistorischen« Menschen im Glauben oder Nicht-Glauben an den Fortschritt des Geschichtsprozesses. Während sich die »historischen« Menschen auf eine bessere Zukunft verlassen, sehen die »überhistorischen« Menschen keine Veränderung durch die Zeit und erhoffen sich aus diesem Grund auch keine andere Zukunft. Nietzsche zitiert den pessimistischen Dichter Giacomo Leopardi, um die Lebens- und Geschichtsphilosophie der »Überhistorischen« zu verdeutlichen:

Nichts lebt, das würdig  
Wär deiner Regungen, und keinen Seufzer verdient die Erde.  
Schmerz und Langeweile ist unser Sein und Koth die Welt — nichts Andres.  
Beruhige dich.<sup>159</sup>

Die damit vermittelte pessimistische Geschichtsphilosophie macht deutlich: Man versagt sich die Deutung der Geschichte und erkennt die Historie nicht an. Aber die Dichotomie zwischen den »Historischen« und den »Überhistorischen« scheint durch Mommsens *Römische Geschichte* aufgelöst zu sein. In der Präsentationsrede der Nobelpreisverleihung für Mommsen wurde seine Kunst der Geschichtsschreibung wie folgt gewürdigt: »His intuition and his creative power bridge the gap between the historian and the poet.«<sup>160</sup>

158 Ebd., S. 403-418.

159 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 256.

160 Horst Frenz (Hg.): *Nobel Lectures. Literature 1901-1967*. Amsterdam 1969. Zit. nach: URL: [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1902/press.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1902/press.html), (letzter Abruf am 16.11.2016).

Das Urteil des Komitees revidiert Müller nun durch sein Gedicht *Mommsens Block*, indem er Mommsens Geschichtsschreibung aus der überhistorischen Sicht betrachtet und dichterisch erfasst. Das »Überhistorische« steht nicht mehr jenseits des »Historischen«, sondern bietet sich als sein Medium an – die Historie zieht nun ihren Nutzen aus der Kunst. Nicht die Geschichtsschreibung soll ästhetisch werden, sondern die Kunst schreibt Geschichte. Somit vereint Müller die Geschichtsschreibung und Geschichtsphilosophie, Mommsen und Nietzsche.

#### 4. Exkurs: Der Ich-Sprecher in Heiner Müllers Gedichten

Der »Abschied« von der DDR fällt Heiner Müller nicht leicht: »Plötzlich fehlt ein Gegner, fehlt die Macht, und im Vakuum wird man sich selbst zum Gegner.«<sup>161</sup> Nach 1989 bringt Müller kaum noch neue Theaterstücke auf die Bühne. Stattdessen wird er zu einer öffentlichen Figur. Er wird ein begehrter Interviewpartner und erlangt eine beeindruckende Medienpräsenz. In seinen Interviews und Gesprächen ist er jemand, der ständig von sich selbst erzählt – ein sprechendes Ich. Zwar findet man den Ich-Sprecher von Anfang an in Müllers Werken, aber erst nach der Wende wird er zu einer autobiografischen Repräsentation des Autors. Heiner Müller wählt nach der Auflösung der DDR bewusst die literarischen Mittel Gedicht, Autobiografie und Interview, in denen das sprechende Ich insofern eine zentrale Rolle spielt, als es Müllers Gegenwart mit seinem Werk in Verbindung treten lässt.

##### 4.1 Der Ich-Sprecher in Müllers Theaterstücken

»Soll ich von mir reden Ich wer  
Von wem ist die Rede wenn  
Von mir die Rede geht Ich Wer ist  
das«<sup>162</sup>

Der Ausspruch, den Müller seiner Autobiografie voranstellt, taucht schon in seinem Theaterstück *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* aus dem Jahr 1982 auf. Mit diesem Bühnenwerk versucht Heiner Müller,

161 Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 351.

162 Müller: *Werke 5*, S. 80.

die traditionelle Gattungsgrenze zwischen Theaterstück und Gedicht zu überschreiten.<sup>163</sup> Während *Medeamaterial* ein in Dialogen verfasster Text ist, wird er von dem Prosagedicht *Verkommenes Ufer* eingeleitet, welches Müller 1949 geschrieben hat. Im dritten und zugleich letzten Teil des Stücks – *Landschaft mit Argonauten* – wird der Text keiner bestimmten Figur zugeteilt. Er wird von nur einer Stimme gesprochen, wobei die Identität des Sprechers unklar bleibt:

Ich Auswurf eines Mannes Ich Auswurf  
 Einer Frau Gemeinplatz auf Gemeinplatz Ich Traumhöhle  
 Die meinen Zufallsnamen trägt Ich Angst  
 Vor meinem Zufallsnamen<sup>164</sup>

Es spricht ein sich selbst hinterfragendes, sich selbst ungewisses Ich. Die Stimme könnte Jasons Stimme sein, der, nachdem Medea aus Rache alles zerstört hat, auf der Suche nach sich selbst ist. Ebenso gut könnte es die Stimme Medeas sein, die von ihrer Rachsucht und Gewalt überwältigt wird. Aus der Perspektive des Ich-Sprechers wird die verwüstete Landschaft, die nach Medeas zerstörerischem Racheakt noch übrigbleibt, beschrieben:

Mit dem Horizont vergeht das Gedächtnis der Küste  
 Vögel sind ein Abschied Sind ein Wiedersehen  
 Der geschlachtete Baum pflügt die Schlange das Meer  
 Dünn zwischen Ich und Nichtmehr Ich die Schiffswand<sup>165</sup>

Wie Müllers Geschichtsenkel befindet sich der Ich-Sprecher zwischen der Vergangenheit und Zukunft, fühlt sich aber in der modernen Landschaft, die mehr und mehr mit Symbolen der US-amerikanischen Kulturszene angefüllt ist, immer verlorener.

Während der Fahrt hörten wir die Leinwand reißen  
 Und sahn die Bilder ineinander stürzen

163    Bereits Nikolaus Müller-Schöll bemerkt »den Prozess der Auflösung narrativer, dramatischer und lyrischer Strukturen [...], der sich in Müllers Texten von den frühen Stücken bis zu Bildbeschreibung von 1984 verfolgen lässt«. Nikolaus Müller-Schöll: Schreiben nach Auschwitz. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 97-103, hier S. 99.

164    Müller: *Werke* 5, S. 80.

165    Ebd.

Die Wälder brannten in EASTMANN COLOR  
Aber die Reise war ohne Ankunft NO PARKING<sup>166</sup>

Am Ende löst sich der Ich-Sprecher in der Landschaft auf:

Ich spürte MEIN Blut aus MEINEN Adern treten  
Und MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft  
MEINES Todes  
IN DEN RÜCKEN DAS SCHWEIN  
Der Rest ist Lyrik Wer hat bessere Zähne  
Das Blut oder der Stein<sup>167</sup>

Das Ich und alles, was der Ich-Sprecher wiederholt als »MEIN« betont, verwandelt sich »in die Landschaft«. Die Sprecherfigur wird gewissermaßen enteignet und was ihr einst gehörte, wird zum Bestandteil des Kulturimperiums.

Monologe mit unklarer Identität und eine Selbstbefragung des Ich-Sprechers sind auch in Müllers *Hamletmaschine* zu finden. In der Szene *PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND* meldet sich der Hamletdarsteller zu Wort, nachdem Hamlet seine Maske und sein Kostüm abgelegt hat:

Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr [...] Hinter mir wird die Dekoration aufgebaut. Von Leuten, die mein Drama nicht interessiert, für Leute, die es nichts angeht. Mich interessiert es auch nicht mehr. Ich spiele nicht mehr mit.<sup>168</sup>

Ein Darsteller auf der Bühne tritt also als ein Ich-Sprecher aus seiner Rolle (Hamlet) und damit auch aus dem Stück heraus. Ophelia, eigentlich seine Gegenfigur in *Die Hamletmaschine*, ist gleichzeitig aber auch eine andere Stimme des Ich-Sprechers. Ophelia und Hamlet sprechen nicht miteinander. In der Szene *DAS EUROPA DER FRAU* führen sie keinen Dialog, stattdessen sprechen sie mit einer Stimme. Der Text wird »Ophelia (Chor/Hamlet)« zugeteilt:

Ich bin Ophelia. Die der Fluß nicht behalten hat. Die Frau am Strick Die Frau mit dem aufgeschnittenen Pulsadern Die Frau mit der Überdosis AUF DEN LIPPEN SCHNEE Die Frau mit dem Kopf im Gasherd. Gestern habe ich aufgehört mich zu töten. Ich bin allein mit meinen Brüsten meine Schenkeln meinem Schoß. Ich zertrümmere die Werkzeuge meiner Gefangenschaft den

166 Ebd., S. 82.

167 Ebd., S. 83.

168 Müller: *Werke 4*, S. 549.

Stuhl den Tisch das Bett. Ich zerstöre das Schlachtfeld das mein Heim war. Ich reiße die Türen auf, damit der Wind herein kann und der Schrei der Welt. Ich zerschlage das Fenster. Mit meinen blutenden Händen zerreiße ich die Fotografien der Männer die ich geliebt habe und die mich gebraucht haben auf dem Bett auf dem Tisch auf dem Stuhl auf dem Boden. Ich lege Feuer an mein Gefängnis. Ich werfe meine Kleider in das Feuer Ich grabe die Uhr aus meiner Brust die mein Herz war. Ich gehe auf die Straße, gekleidet in mein Blut.<sup>169</sup>

Der Ich-Sprecher erzählt von sich selbst und berichtet von ermordeten Frauen und solchen, die sich selbst getötet haben. Sie werden von Ophelia repräsentiert, die zugleich auch die Revolte verkörpert. Müller lässt mit ihr aber auch den Chor und Hamlet den Text sprechen. Auf diese Weise ist sie keine subjektive Stimme mehr, sondern fungiert als Stimme für alle, die unterdrückt worden sind und einen Aufstand anstreben.

Die Trennung des Hamletdarstellers von seiner Figur ermöglicht auch ein »Spiel im Spiel«: der Hamletdarsteller tritt aus seiner Rolle Hamlet aus, beobachtet das Theater und kehrt wieder in seine Rolle zurück: »Ich gehe nach Hause und schlage die Zeit tot, einig/Mit meinem ungeteilten Selbst.«<sup>170</sup> Ophelia hingegen vereinigt durch die Stimme des Ich-Sprechers alle Figuren, die Opfer der Unterdrückung sind. Sie ruft sie aus der Geschichte zurück, für die sie jetzt mit ihrer Stimme steht, und beginnt eine Rebellion: »Ich lege Feuer an mein Gefängnis. Ich werfe meine Kleider in das Feuer. Ich grabe die Uhr aus meiner Brust die mein Herz war. Ich gehe auf die Straße, gekleidet in mein Blut.«<sup>171</sup> Auf diese Weise schwankt das Stück zwischen der phlegmatischen Resignation Hamlets und Ophelias blutiger Auflehnung. Die Frage, ob und wie man sich die Zukunft oder gar eine neue Ordnung vorzustellen hat, bleibt allerdings offen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass es in Müllers Theaterstücken zwei Formen eines Ich-Sprechers gibt. Einerseits verleiht Müller durch den Ich-Sprecher denjenigen eine Stimme, die in der Geschichte unterdrückt bzw. vergessen werden. Es sind die Figuren, die endlich die Möglichkeit bekommen, ihre Geschichte zu erzählen. In *Die Umsiedlerin* sind es die Umsiedler, in *Der Auftrag* sind es die vergessenen Revolutionäre Sasportas und Galloudec,

---

169 Ebd., S. 547f.

170 Ebd., S. 551.

171 Ebd., S. 548.

während es in *Die Hamletmaschine* Ophelia und alle von ihr repräsentierten Frauen sind – wie etwa Elektra, Rosa Luxemburg oder Müllers eigener Frau. Andererseits sind die Ich-Sprecher in manchen langen Monologen der Müller'schen Theaterstücke Figuren wie etwa der Hamletdarsteller oder in *Der Auftrag* der Mann im Fahrstuhl, die verwirrt nach der eigenen Identität suchen.

## 4.2 Das Autobiografische im Ich-Sprecher

In Müllers Autobiografie trägt der Ich-Sprecher dann zum ersten Mal die Stimme des Autors. Wie bereits erwähnt, benutzt Müller ein Zitat aus einem eigenen Stück als Leitsatz für seine 1993 erschienene Autobiografie *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*:

Soll ich von mir reden Ich wer  
 Von wem ist die Rede wenn  
 Von mir dir Rede geht Ich Wer ist das<sup>172</sup>

Durch die Form des Interviews, die der Autor für seine Autobiografie wählt, ist Heiner Müller der Ich-Sprecher seines eigenen Lebens: Das Autobiografische wird von ihm erläutert und kommentiert. Auf die einfachen Fragen, die ihm sein Gesprächspartner stellt, antwortet Müller oft indirekt, indem er Anekdoten über andere erzählt. Er gibt kaum faktische Tatsachen wieder. Zwar schildert er die Situationen so, wie sie waren, beschreibt sie aber eindeutig aus der eigenen Perspektive.

Schon lange vor seiner Autobiografie behandelt Müller persönliche Schicksalsschläge, wie etwa den Tod seines Vaters oder den Suizid Inge Müllers, in seinen Gedichten und Prosatexten auf eine hoch theatralische Weise. 1961 erscheint der *Bericht vom Großvater*, in dem sich Müller als Ich-Sprecher mit seinem 1946 verstorbenen Großvater mütterlicherseits, Bruno Ruhland, auseinandersetzt. Bereits hier ist Müllers Bedürfnis zu erkennen, die Vergangenheit aus der Perspektive eines Ich-Sprechers buchstäblich zu »theatralisieren«: Er spricht zwar von der eigenen Erfahrung, erweckt aber den Eindruck, als würde er sich die Geschehnisse in einem Theater anschauen. Im Prosatext *Der Vater*, den Müller 1977 nach dem Tod seines Vaters veröffentlicht, trägt der Ich-Sprecher unverkennbar autobiografische Züge. Trotzdem stellt er sich als ein Beobachter und somit als ein Außenseiter der

172 Müller: *Werke* 5, S. 80.

Ereignisse dar, der sich beispielsweise die Szene ansieht, wie der Vater eines Morgens zu Hause verhaftet wird.

Im Jahr 1966 nimmt sich Heiner Müllers zweite Ehefrau Inge Müller das Leben. Auch dieses traumatisierende Ereignis »schaut« sich Müller wiederholt aus der Sicht des Ichs in seinen literarischen Texten an: zunächst in dem Stück *Todesanzeige*, das er bereits 1967 verfasst und erst 1975 in einer überarbeiteten Version veröffentlicht, danach in den zwei Gedichten *Selbstbildnis zwei Uhr nachts am 20. August 1959* (1992) und *Gestern an einem sonnigen Nachmittag* (1992). In *Todesanzeige* versucht Müller zunächst aus der Perspektive der dritten Person Singular, seine Erfahrung zu erzählen: »Sie war tot, als er nach Hause kam.«<sup>173</sup> In der veröffentlichten Version überlässt er doch wieder dem Ich-Sprecher das Wort, der erzählt, wie er zu Hause seine Frau tot gefunden hat: »Sie war tot, als ich nach Hause kam.«<sup>174</sup> Der Ich-Sprecher beschreibt die dramatische Szene detailliert und bemerkt dazu: »Ich hatte das Gefühl, daß ich Theater spielte.«<sup>175</sup> Somit spaltet sich der Ich-Sprecher von der Situation ab und schlüpft in die Rolle des Beobachters, um den Emotionen auszuweichen. Auf diese Weise distanziert sich der Autor aber auch vom Autobiografischen und vermeidet die direkte Konfrontation mit dem Tod der Ehefrau. In dem Gedicht *Gestern an einem sonnigen Nachmittag* wird der Tod Inge Müllers schließlich aus einer zeitlichen Distanz betrachtet:

GESTERN AN EINEM SONNIGEN NACHMITTAG

Als ich durch die tote Stadt Berlin fuhr  
 Heimgekehrt aus irgend einem Ausland  
 Hatte ich zum erstenmal das Bedürfnis  
 Meine Frau auszugraben aus ihrem Friedhof  
 Zwei Schaufeln voll habe ich selbst auf sie geworfen  
 Und nachzusehen was von ihr noch daliegt  
 Knochen die ich nie gesehen habe  
 Ihren Schädel in der Hand zu halten  
 Und mir vorzustellen was ihr Gesicht war  
 Hinter den Masken die sie getragen hat  
 Durch die tote Stadt Berlin und andere Städte  
 Als er bekleidet war mit ihrem Fleisch.

173 Müller: *Werke 2*, S. 164.

174 Ebd., S. 99.

175 Ebd.



Ich habe dem Bedürfnis nicht nachgegeben  
 Aus Angst vor der Polizei und dem Klatsch meiner Freunde<sup>176</sup>

Der Ich-Sprecher vermeidet die Konfrontation nicht mehr, nun hat er vor allem Angst, das Gesicht der Frau zu vergessen. Er möchte seine Frau ausgraben und nachsehen, was von ihr noch da ist. Dieses Bedürfnis nach dem Ausgraben der verstorbenen Frau steht für das Bedürfnis des Ichs nach einer Verbindung mit der Vergangenheit. Der Ich-Sprecher möchte der Toten wieder eine Stimme geben. Denn seine Frau stirbt für ihn erst richtig, wenn er sich nicht mehr an sie erinnern kann.

Zweifelsohne repräsentiert der Ich-Sprecher in Müllers Autobiografie und anderen autobiografischen Texten gewissermaßen den Autor selbst. Das Motiv der Texte ist aber das Gleiche wie bei Müllers anderen Werken: Der Ich-Sprecher sucht nach einem Gespräch mit den Toten. Damit ermöglicht er einen Brückenschlag zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart und versucht dabei, auch den Toten seine Stimme zu leihen.

### 4.3 Der Ich-Sprecher in Müllers Gedichten

In seinen Gedichten *Mommsens Block* und *Ajax zum Beispiel* lässt Müller den Ich-Sprecher für sich selbst sprechen und über die Gegenwart klagen. So sagt der Ich-Sprecher in *Mommsens Block*: »Gestatten Sie daß ich von mir rede Mommsen Professor«. <sup>177</sup> Wenn der Ich-Sprecher versucht, seine Schreibblockade zu erklären, lässt sich dies insofern auch autobiografisch verstehen, als die im Gedicht geschilderte Schreibhemmung Müllers seinem Schweigen nach der Wende entspricht. Der Ich-Sprecher antwortet für Müller im Gedicht: Er wolle nicht schreiben, nur, »weil die Menge es lesen will«. <sup>178</sup>

So gesehen lässt Müller den Ich-Sprecher in *Mommsens Block* sein Leiden an der Gegenwart aussprechen:

In der wieder bereinigten Hauptstadt Berlin  
 Blättert ich in den Mitschriften Ihres Kollegs  
 Über die Römische Kaiserzeit frisch vom Buchmarkt  
 Zwei Helden der Neuzeit speisten am Nebentisch  
 Lemuren des Kapitals Wechsler und Händler

176 Müller: *Werke 1*, S. 200.

177 Ebd., S. 260.

178 Ebd., S. 261.

Und als ich ihrem Dialog zuhörte gierig  
Nach Futter für meinen Ekel am Heute und Hier<sup>179</sup>

Der Ich-Sprecher hört den beiden Herren, die neben ihm sitzen, beim Reden zu:

»Diese vier Millionen/Müssen sofort zu uns//Aber das geht nicht//Aber das fällt gar nicht auf//Wenn Du diese Klaviatur nicht beherrscht/Bist Du verloren Das hast Du an X gesehn/Er hat sie nicht beherrscht//Die mußt Du ihm/Einhämmern sonst geht er baden Schade//Also ich habe die Befürchtung/Daß sie ihn an die Wand haun Wie eine Qualle//Hängt er dann da Und zappelt und zappelt//Ich halte ihn für einen guten Akquisiteur Im Vorfeld/ Aber wenns an die Knochenarbeit geht ...//Dann muß ers in andre Hände geben//Aber dann ist die Frage Sind unsre Hände so gut/Daß sie den Spieß umdrehn können//Man muß ihn auf Vordermann bringen//Wir müssen ihn kaufen für die Deutsche Bank//Den holen wir uns selber rein/Wenn ich nur die Kneifzange habe/Das bring ich ihm bei Dann verdient er/Wirklich Geld.«<sup>180</sup>

Müller bezeichnet diese Zwischenepisode als »Tierlaute«. Durch die Einfügung dieses kurzen Dialogs in sein Gedicht unterstreicht der Autor in *MommSENS Block* den starken Kontrast zwischen seinen Gedanken und der Gegenwart, in der er lebt. Das Gedicht ist eigentlich ein Monolog des Ich-Sprechers, wird aber vom Dialog der beiden Herren unterbrochen. So stellt Müller seine Gegenwart der Vergangenheit gegenüber und erklärt seine Schreibblockade, indem er seine Rede an den toten Mommsen adressiert: »Mit Leidenschaft Haß lohn nicht Verachtung läuft leer/Verstand ich zum erstenmal Ihre Schreibhemmung«<sup>181</sup>.

In dem Gedicht *Ajax zum Beispiel*<sup>182</sup> lässt Müller ebenfalls den Ich-Sprecher für ihn die Gegenwart beklagen. Der Ich-Sprecher ruft für ihn im Gedicht aus: »ICH AJAX OPFER ZWEIFACHEN BETRUGS«<sup>183</sup>. Ajax ist Opfer eines zweifachen Betrugs, weil er von Odysseus und Athene betrogen worden ist. Und der Ich-Sprecher ist Opfer eines zweifachen Betrugs, weil er sowohl

179 Ebd., S. 262.

180 Ebd., S. 262.

181 Ebd.

182 Im nächsten Kapitel wird das Gedicht *Ajax zum Beispiel* einer interpretierenden Erörterung unterzogen. An dieser Stelle wird nur die Funktion des Ich-Sprechers skizziert.

183 Ebd., S. 294.

von der DDR, als auch von der kapitalistischen Welt betrogen worden ist. Der Autor kommt in der Gestalt des Ich-Sprechers zu dem Schluss, dass er als Schriftsteller in der Gegenwart der 1990er Jahre gegen den Fernseher nur verlieren kann:

Brechts Denkmal ist ein kahler Pflaumenbaum  
 Und so weiter was die Sprache hergibt  
 Oder das Lexikon des deutschen Reims  
 Das letzte Programm ist die Erfindung des Schweigens  
 ICH AJAX DER SEIN BLUT<sup>184</sup>

Der Ich-Sprecher identifiziert sich mit dem Schicksal des antiken Helden Ajax und diagnostiziert, dass »das letzte Programm die Erfindung des Schweigens« ist. Müller aber verstummt nicht, auch wenn der Ich-Sprecher im Gedicht pessimistisch wirkt und seine Enttäuschung über die Gegenwart offen artikuliert. Mit dem Ich-Sprecher erhebt er gerade seine Stimme und äußert seine Klage.

## 5. *Ajax zum Beispiel*: Selbstzitat und Modell durch das Leben

In Heiner Müllers Schaffen nach 1989 gibt es kein anderes Werk, das eine so intensive Verbindung zu seinen vorherigen Arbeiten, zur Zeitgeschichte sowie zu ihm selbst hat wie das Gedicht *Ajax zum Beispiel*. Am 29. Oktober 1994 wird es erstmals in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* veröffentlicht. Kritiker werten das Gedicht als ein weiteres Beispiel für Müllers Enttäuschung über den Kapitalismus und rezipieren es als seine endgültige Antwort auf die lange Pause seiner literarischen Produktion nach der Wende. Grund dafür ist, dass es auch in diesem Gedicht wieder einen Ich-Sprecher gibt, der gegenüber der Gegenwart eine starke Abneigung empfindet und sich von der kapitalistischen Welt verraten fühlt.

Wie bei der *Mommsens Block*-Rezeption konzentriert sich die Müller-Forschung auch mit Blick auf *Ajax zum Beispiel* jedoch viel zu sehr auf die Identifizierung des Autors mit dem Titelhelden Ajax und sieht in dem Ich-Sprecher Heiner Müller selbst. Da Müller in seiner Autobiografie *Krieg ohne Schlacht* auch noch bestätigt, dass er das Gedicht *Ajax zum Beispiel* verfasst hat während er an seinem letzten Theaterstück *Germania 3 Gespenster am*

---

184 Ebd.

*Toten Mann* arbeitete, sehen sich viele Müller-Interpreten in ihrer Deutung bekräftigt, dass dieses Gedicht die Selbstreflexion und Selbstzweifel Heiner Müllers über den eigenen Schreibprozess darstelle. So zählt zum Beispiel Katharina Ebrecht in ihrem Buch *Heiner Müllers Lyrik: Quellen und Vorbilder* alle Quellen zu *Ajax zum Beispiel* auf und erkennt in dem Stück vor allem eine Reaktion Heiner Müllers auf die Wiedervereinigung Deutschlands. Ihr zufolge sei es klar, dass Müller in *Ajax zum Beispiel* seine Unzufriedenheit über das kapitalistische Wirtschaftssystem zum Ausdruck bringe und daran zweifle, ob in solchen Zeiten überhaupt noch Tragödien geschrieben werden könnten.<sup>185</sup> Der Stillstand der posthistorischen Zivilisation sei für Autoren wie Heiner Müller »defizitär«, sodass der Autor auch in diesem Gedicht, ähnlich wie in *Mommsens Block*, anprangere, dass er als Schriftsteller im posthistorischen Zeitalter nichts mehr schreiben könne. Die in *Ajax zum Beispiel* geschilderten Entbehrungen des Helden Ajax' stimmen mit Heiner Müllers realen Erfahrungen beim Schreiben seines letzten Stücks *Germania 3* überein.<sup>186</sup>

Horst Domdey und Michael Cramm erkennen dahingegen in diesem Gedicht ein »Ajaxmodell«, welches auch in der Figur Ebertfranz in *Germania 3* zu finden sei.<sup>187</sup> Für Cramm ist dieses Ajax-Mythos-Modell nach den Geschichtsschreibern Mommsen und Seneca eine neue »mythologische Maske« für Müllers »paradigmatische Konstellation von Siegern und Besiegten«<sup>188</sup>, durch die er die Zeitgeschichte mit der Vergangenheit Deutschlands verknüpfe und sein Geschichtsbild zum Ausdruck bringe.

Meines Erachtens greift es jedoch zu kurz, *Ajax zum Beispiel* nur als einen persönlichen Ausdruck seiner gemischten Gefühle – angesiedelt zwischen Scham, Enttäuschung und Verzweiflung – gegenüber der Zeitgeschichte und der Realität des Kapitalismus im wiedervereinigten Deutschland zu betrachten. Schließlich ist Müllers Gedicht weder ein Tagebuch noch ein offener Brief an die Kulturwelt, die seit Jahren ungeduldig auf ein weiteres Theaterstück des einst großen Dramatikers wartet. Zu sehen bekommt sein Publikum allerdings nur seine zahlreichen Medienauftritte und die Gerüchte über seine

---

185 Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, S. 172.

186 Ebd.

187 Horst Domdey: Ohne Inferno kein Paradies. Worum es Heiner Müller in seinem letzten Stück *Germania 3* geht – ein Vademecum. In: *Der Tagesspiegel*, 24.3.1996. Michael Cramm: Sieger und Besiegte. In: Ders.: *Ghost/Writer*, S. 165-183.

188 Cramm: *Ghost/Writer*, S. 170.

Stasi-Beschäftigung zu hören. Wie ich im letzten Exkurs bereits erläutert habe, dient der Ich-Sprecher eher als ein Verbindungsmoment von Zeitlichkeiten und bringt mehr Theatralität in die Gedichte.

Geschrieben im Jahr 1993 und im Jahr 1994 veröffentlicht, thematisiert Heiner Müller in *Ajax zum Beispiel* nicht mehr das Geschichtsschreiben, vielmehr wird eine Diskussion über die Möglichkeit des Schreibens im Allgemeinen eröffnet. Als Text ist *Ajax zum Beispiel* von genau so hoher Intertextualität wie alle anderen Werke Heiner Müllers. Ähnlich wie in den beiden Gedichten *Mommsens Block* und *Senecas Tod*, die ich in den letzten Kapiteln schon interpretiert habe, geht es auch in diesem Gedicht einerseits wieder um die Frage nach der Möglichkeit des Schreibens und wie man weiterschreiben soll. Andererseits führt Müller auch mit *Ajax zum Beispiel* sein anderes Lebensprojekt – sein Gespräch mit den Toten – kurz vor seinem eigenen Tod weiter. Dafür dient ihm diesmal der griechische Held Ajax als Titelheld und Protagonist, der in Müllers Theaterstücken schon einige Male zu sehr unterschiedlichen Zeitpunkten seines Schaffens thematisiert worden ist.

## 5.1 Heiner Müllers *Ajax*

Als literarische Referenz taucht Ajax nicht zum ersten Mal in Heiner Müllers Schaffen auf. Schon in seinem Theaterstück *Philoktet* aus dem Jahr 1958/64 wird Ajax' Geschichte erwähnt, wenngleich Ajax nicht direkt im Stück auftaucht. Die Anspielung auf Ajax' Geschichte spielt aber eine wichtige Rolle für die Entwicklung und die Moral des Stücks.

Noch in einem weiteren Werk wird auf Ajax angespielt: Durch die deutliche Parodie auf die Ajax Geschichte in *Germania 3* lässt sich die Handlung auf die Gegenwart beziehen. In Müllers Nachlass findet man auch das Gedicht *ajax*, welches als begleitender Kommentar zu Müllers Schreibprozess bei *Germania 3* gesehen werden kann. In diesem Gedicht werden die griechischen Götter mit dem Stalinismus in Zusammenhang gebracht.

Und schließlich wird Ajax in Heiner Müllers letztem Gedicht *Ajax zum Beispiel* zum zentralen Motiv des lyrischen Werks. Müller nutzt hier nicht nur die Intertextualität zwischen dem griechischen Mythos und dem kapitalistischen Etikett für ein Reinigungsmittel, sondern blickt auch auf die eigenen literarischen Vorlagen zurück, in denen Ajax noch Held der Tragödie ist.

### 5.1.1 Selbstpastiches

In Gérard Genettes Systematik wird die innerwerkliche Zitation (Selbstzitat eines Autors) als Selbstpastiche bezeichnet: Genette unterscheidet bei diesem Verfahren zwischen einer unfreiwilligen Selbstparodie und einer »beabsichtigten Selbstnachahmung«. <sup>189</sup> Während die unfreiwillige Selbstparodie Genette zufolge oft als Fehler unterlaufe, handele es sich bei einem bewussten Selbstpastiche um eine »Tendenz zur Karikatur«, würde aber gelingen, wenn »die Finalität des Gesamtwerks« explizit ist. <sup>190</sup> Der Ajax-Mythos wird von Müller bewusst mehrmals in seinen Werken thematisiert und rezitiert. Aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass er für Müller als ein bestimmtes Symbol fungiert und in seinen Werken für verschiedene Situationen benutzt wird, um den jeweils immer gleichen Sinngehalt zu transportieren.

### 5.1.2 Ajax in *Philoktet*

Der mythologische Held Ajax taucht bei Müller zum ersten Mal im Stück *Philoktet* <sup>191</sup> auf. Hier ist er aber keine richtige Figur auf der Bühne, sondern tritt als literarische Referenz in einem Dialog zwischen zwei Hauptfiguren auf.

Heiner Müllers *Philoktet* ist eine Parodie der sophokleischen Tragödie *Philoktetes*. In Müllers Stück gibt es insgesamt nur drei Figuren – Neoptolemos, Odysseus und Philoktet. Die Hauptfabel entspricht weitgehend dem Hypotext: Philoktet, der beste Bogenschützer Athens, bekommt Pfeil und Bogen des verstorbenen Herakles. Wegen einer unheilbaren schweren Fußverletzung wird er aber von den anderen Griechen, die mit ihm zusammen in den trojanischen Krieg ziehen, auf der einsamen Insel Lemnos ausgesetzt. Hier muss er neun Jahre unter großen Entbehrungen und voll des Hasses für seine Verräter verbringen. Nun kommen aber Odysseus und Neoptolemos (Sohn des Achills) auf die Insel, um Philoktet und seine Waffen zurückzuholen. Denn laut eines Götterspruchs kann Troja nur mit Hilfe Philoktets und

189 Genette: *Palimpseste*, S. 168.

190 Ebd., S. 174.

191 Das Stück *Philoktet* hat Heiner Müller in den Jahren von 1958 bis 1964 geschrieben, 1965 wurde es in *Sinn und Form* veröffentlicht. Die Uraufführung erfolgte am 13.7.1968 am Münchener Residenztheater, während die DDR-Erstauufführung erst 1977 am Deutschen Theater Berlin stattfand. Seitdem wird es höchst unterschiedlich interpretiert – wie zum Beispiel als Antikriegsstück, als weltanschauliche Konfliktschilderung, als Parabel auf Konflikte der kommunistischen Politik oder als politisches Stück, welches die Politik der Stalinzeit thematisiert. Vgl. Fiorentino: *Philoktet*; und Schulz: *Heiner Müller*, S. 71–83.

seiner Waffen besiegt werden. Da Philoktet jetzt aber seine damaligen Mitkämpfer zutiefst hasst und seine Waffen auf keinen Fall aus der Hand geben würde, lässt Odysseus Neoptolemos trotz dessen Unwillen Philoktet belügen, um an seine Waffen zu gelangen. Dieser Versuch scheitert allerdings, weil der aufrechte Junge Neoptolemos seine Lüge gesteht und Philoktet seinen Bogen wiedergeben will. Aus Wut und mit nun doppelt geschürtem Hass will Philoktet Odysseus sofort umbringen, wird von Neoptolemos aber zuvor erstochen. Die Mission der beiden wäre an diesem Punkt eigentlich gescheitert, wenn Odysseus nicht kurzerhand seine Strategie geändert hätte: Er will nun mit der Leiche des Helden die Emotionen unter den Griechen anfeuern.

In der *Philoktet*-Rezeption wird in erster Linie darüber diskutiert, wie Müller durch die drei Figuren drei unterschiedliche politische Haltungen, die sich nicht miteinander vereinbaren lassen, in den Fokus des Stücks rückt. Odysseus, Neoptolemos und Philoktet repräsentieren jeweils den Funktionär, den Moralisten und das gebrochene Individuum. Die Bedürfnisse des Individuums stehen dermaßen im Konflikt mit denen des Kollektivs, dass selbst der Moralist nicht mehr rein moralisch bleiben kann. Während in dem Hypotext von Sophokles Herakles noch als *Deus ex Machina* auftaucht und Philoktet zur Rückkehr nach Athen überzeugt, muss sich bei Müllers Parodie der schlaue Odysseus einen Ausweg einfallen lassen: Er sagt den Griechen, dass Philoktet von den wütenden Troern getötet wurde, da er auf keinen Fall für sie kämpfen wollte. Auf diese Weise schürt er den Hass seiner Mannschaft auf die Troer. Deswegen hält der Müller-Forscher Francesco Fiorentino die Änderung, die Müller bei seiner Bearbeitung durchgeführt hat, als ein Indiz dafür, dass »die Staatsmaschine im Zeitalter der Politik auch den Tod zu verwerten kennt«.<sup>192</sup>

Die »Verwertung der Toten« erfolgt in diesem Stück allerdings nicht nur durch das Zunutze machen der Leiche von Philoktet. Auch der tote Ajax wird bewusst von Neoptolemos, aber auch vom Autor Heiner Müller, genutzt und instrumentalisiert. Innerhalb der Müller'schen Parodie *Philoktet* gibt es nämlich noch eine andere Parodie, die ebenfalls von einer Tragödie des Sophokles transformiert wird – die Tragödie von Ajax. Ajax kommt an der Textstelle vor, als Neoptolemos den schwerkranken Philoktet dazu überreden will, seinen Groll zu vergessen und aus freier Willensentscheidung zum Heer zurückzukehren. Neoptolemos erzählt Philoktet, dass sich die Kriegssituation inzwischen verändert hat und dass die Griechen mittlerweile zu viele Helden verlo-

---

192 Fiorentino: *Philoktet*, S. 265.

ren haben. Er erzählt auch davon, wie Ajax den toten Achill vom trojanischen Krieg zurückträgt:

Die Stadt ist unverheert, zehn Jahr der Krieg alt  
 Die Feldherrn leben, dir verhaßt und mir  
 Mein Feind und deiner, der Ithaker, lebt  
 Tot liegt Achill vom Pfeil des Paris, tot  
 Der seinen Leichnam aus der Schlacht trug, Ajax  
 Von eignen Händen der mit eignem Schwert.<sup>193</sup>

Neoptolemos versucht dadurch Philoktets Mitgefühl zu erwecken und Vertrauen zu ihm zu gewinnen. Die Feldherren nutzen den toten Achill aus, indem sie seine Kriegsausrüstung und die seines Sohnes nehmen, um sie weiter für den Krieg zu benutzen:

Die Feldherrn hatten einen Preis gesetzt  
 Auf Bergung des Gefallnen: seine Rüstung  
 Schild, Schwert und Speer, mein Eigentum und Erbe  
 Mit Hoffnung, daß der Krieg um seinen Rest  
 Das lang versuchte Loch schlüg in die Mauer  
 Und so der Tote ihnen noch zum Sieg helf.<sup>194</sup>

Danach beschreibt er, wie Odysseus mit einem Trick die Rüstung bekommt, um zu zeigen, dass nicht nur Philoktet, sondern auch Neoptolemos und Ajax Opfer des Odysseus sind und ihn genauso sehr hassen wie Philoktet:

Ajax trug ihn, zahlte den Preis mit Wunden  
 Aber Odysseus, der Ithaker, pflückte  
 Mit heiler Hand die Frucht der fremden Wunde  
 Die Feldherrn ließen ihm, was ihr's nicht war  
 Und seins nicht, für die Brüste einer Sklavin.<sup>195</sup>

Ajax werden durch die geschickte Rhetorik des Odysseus die Waffen Achills vorenthalten, obwohl er derjenige ist, der Achills Leiche zurückgetragen und sich dabei verwundet hat. Ajax, der sich nun betrogen fühlt, trinkt vor Wut zu viel Wein und verfällt in betrunkenem Zustand dem Wahnsinn. Er tötet alles Vieh der Griechen, da er sie in seinem Wahn für die Fürsten hält. Als er am

193 Heiner Müller: *Werke 3. Die Stücke 1*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2000, S. 304.

194 Ebd.

195 Ebd., S. 304.



anderen Morgen wieder aufwacht und erkennt, was er gemacht hat, nimmt er sich aus Scham vor dem Ehrverlust das Leben:

Am Morgen sah er sich mit ihren Augen  
 Geschminkt von Tierblut, in den Händen Tierfleisch  
 Und nicht gestillt sein Durst auf andres Blut.  
 Er ging ans Meer, allein mit rotem Schwert  
 Gelächter laut um ihn aus beiden Heeren  
 Ging, wusch sich in der fremden Brandung, wusch  
 Sein Schwert auch, pflanzt es mit dem Griff, den Helfer  
 Fest ein dem ausländischen Boden, ging  
 Die Küste tränkend mit dem eignen Blut  
 Den langen Weg über sein Schwert ins Schwarze.<sup>196</sup>

Die anderen Feldherren sehen, was Ajax im wahnsinnigen Zustand mit dem Vieh gemacht hat. Sie lachen ihn aus, sodass sich Ajax am Ende aus unerträglicher Scham das Leben nimmt. Durch das Erzählen der Geschichte von Ajax stilisiert Neoptolemos sich selbst zusammen mit Philoktet und Ajax zu einer Trias von Opfern des Odysseus und gewinnt somit das Mitleid und Vertrauen von Philoktet. Neoptolemos nutzt hier Ajax aus, um sein eigenes Ziel zu erreichen.

Diese intertextuelle Stelle, die Müller aus Sophokles' anderem Stück *Ajax* herauschneidet und mithilfe des Erzählens von Neoptolemos in sein Theaterstück einfügt, zeigt gerade den Kern des Stücks. Wie das »Spiel im Spiel« *Mausefalle* in *Hamlet*, ist die Geschichte von Ajax auch eine Voraussage für das Schicksal Philoktets und das von Neoptolemos. Die Feldherren und Odysseus leben, während Achill im Krieg stirbt. Nach seinem Tod ist er nichts mehr wert und wird nur von seinem engen Freund Ajax zurückgetragen, da die anderen in Athen sich nur für seine Ausrüstung interessieren. Diese Ausrüstung wird Neoptolemos weggenommen, obwohl es seine Erbschaft ist. Stattdessen bekommt sie Odysseus zur Belohnung, denn das Eigentum existiert nicht, alles muss in den Dienst des Krieges und der Gemeinde gestellt werden.

Das Schicksal von Ajax ist zugleich auch das Schicksal Philoktets, der von den Griechen auf der Insel ausgesetzt wird, gerade weil er die Griechen vor einer Schlange geschützt und sich dabei verwundet hat. Sie kommen wieder zu ihm, nur weil sie ihn doch noch für den Krieg brauchen, indem sie ihm seine Waffen streitig machen. Der Plan hat zunächst funktioniert, doch dann

---

196 Ebd., S. 305.

bereit Neoptolemos sein Mitwirken an der List und gesteht ihm die Wahrheit. Nachdem Philoktet die Wahrheit erfahren hat, will er Rache üben. Um Odysseus zu retten, bringt Neoptolemos ihn schließlich um. Auch Philoktets Tod wird von Odysseus ausgenutzt, um die griechischen Heere anzufeuern:

ODYSSEUS Tausch deine Last mit meiner.  
 Tausch. Odysseus nimmt den Bogen, den Toten Neoptolemos.  
 Geh voran.  
 Vor Troja wird ich dir die Lüge sagen  
 Mit der du deine Hände waschen konntest  
 Hättst du mein Blut vergossen jetzt und hier.  
 Gehen, Neoptolemos voran.  
 Geh schneller, daß nicht deine Wut verraucht.  
 In Troja ist dein Tisch gedeckt, geh schneller.<sup>197</sup>

Die Geschichte Ajax' zeigt gerade als Geschichte in der Geschichte den Kern des Stücks: Seine Geschichte wird von Philoktet nochmals wiederholt.

Wie Francesco Fiorentino in seiner Interpretation zu *Philoktet* erläutert, bestehe der Sinn von Müllers politischem Theater nicht darin, verschiedene politische Positionen zu zeigen. Vielmehr gehe es darum, den Konflikt »zwischen der politischen Kraft des Logos und der von ihr getroffenen Wirklichkeit des menschlichen Körpers« zu zeigen.<sup>198</sup> Durch diesen Konflikt wird die Geschichte in die Gegenwart geholt und man merkt dabei, dass die Geschichte nur eine Wiederkehr der Katastrophe ist.

### 5.1.3 Ajax in *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*

In Müllers letztem Theaterstück *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*, das er leider nicht fertig schreiben konnte, gibt es ein Selbstpastiche der Ajax-Stelle aus *Philoktet*.

*Germania 3 Gespenster am Toten Mann* wird zwar erst nach Müllers Tod am 24. Mai 1996 unter der Regie von Leander Haußmann uraufgeführt, aber das Stück entsteht schon in den 1980er Jahren als Projektentwurf einer Fortsetzung von Müllers historischem Stück *Germania Tod in Berlin*. Im Laufe der Jahre wird es zwar immer wieder um neue Szenen ergänzt, bleibt bis zu seiner letzten Fassung vom Herbst 1995 aber immer noch ein Fragment. Wie in *Germania Tod in Berlin* thematisiert auch hier Müller wieder direkt die deutsche

197 Müller: *Werke* 3, S. 327.

198 Fiorentino: *Philoktet*, S. 266.

Geschichte seit dem Zweiten Weltkrieg und beschwört eine Reihe von politischen und literarischen Gespenstern herauf. Die deutsche Wiedervereinigung nimmt er zum Anlass, in seinem Stück die bisherige Geschichte Deutschlands zu untersuchen, in der seiner Meinung nach die gleichen Katastrophen immer wiederkehren. Denn wie sein glückloser Geschichtselge versucht auch Müller, noch einen Blick in die Vergangenheit zu werfen, bevor der Sturm des Kapitalismus ihn nach vorne treibt und alles in den Ruinen der Vergangenheit vergessen lässt. Zu diesem großen Projekt meint Müller:

Ich will seit langem ein Stück schreiben, das in Stalingrad anfängt und mit dem Fall der Mauer aufhört. Man muss solche gigantomanen Pläne gerade jetzt haben. Im Moment ist ja das Schlimme, dass es nur noch Zeit oder Geschwindigkeit oder Verlauf von Zeit gibt, aber keinen Raum mehr. Man muss jetzt Räume schaffen und besetzen gegen diese Beschleunigung.<sup>199</sup>

So fängt *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* mit einer Szene an, in der Thälmann zusammen mit Ulbricht vor der Berliner Mauer steht. Thälmann zeigt auf die Berliner Mauer und nennt sie »das Mausoleum des deutschen Sozialismus«. <sup>200</sup> Anstatt sich eine Frage zu stellen, zieht er nur noch ohne Fragezeichen das Fazit: »Was haben wir falsch gemacht.« Die Wiedervereinigung hat es Müller auch endlich ermöglicht, in seinem Stück Hitler und Stalin in Beziehung zu setzen. In der Szene *Panzerschlacht* lässt Müller das Gespenst Stalin zu den Gespenstern Hitler, Trotzki und Lenin reden. Stalin führt als einsamer Diktator zuerst einen langen Monolog, danach erscheinen drei Figuren: »*Lenin, lallend und brüllend nach dem zweiten Gehirnschlag, Trotzki, das Beil des Macbeth noch im Schädel, im deutschen Panzerturm, Hitler, der eine Rede bellt.*« <sup>201</sup> Diese Szene wird von Müller auch im Gedicht *Ajax zum Beispiel* wiedergegeben. Ich werde im nächsten Abschnitt bei der Interpretation des Gedichts nochmals darauf zu sprechen kommen.

In den folgenden Szenen treten weitere Tote auf, die mit ihren Geschichten kurze Chroniken ihrer Leben liefern, die durch das Erleben des katastrophalen Kriegs komplett geändert wurden. Die großen Geschichten, die Thälmann, Ulbricht und Stalin erzählen, stehen sich nicht gegenüber, vielmehr erscheinen sie in enger Verbindung miteinander. In ihren Geschichten sieht man die Wiederkehr der barbarischen Geschichte, in der sie sowohl Opfer als

199 Müller: *Werke* 5, S. 259.

200 Ebd., S. 255.

201 Ebd., S. 259.

auch Täter sind. So sagt zum Beispiel in der Szene *Siegfried eine Jüden aus Polen* ein russischer Soldat zur Leiche eines deutsch Soldaten in Stalingrad: »Das war der Gulag/Mein Glück sind die Deutschen/Weil Russland ist mehr als der Gulag und/Stalin bricht Hitler das Genick mit unsern/Dreimal von ihm gebrochenen Knochen«<sup>202</sup>.

Die 8. Szene *Party* spielt in der Kleinstadt Frankenberg zum Zeitpunkt des 20. Parteitages der KPdSU. In dieser Szene erfolgt eine direkte Anspielung auf die Ajax-Passage in Müllers *Philoktet*. Nachdem die Figuren eine Rede von Nikita Chruschtschow über Stalins Verbrechen gehört haben, liest der Sohn des Bürgermeisters den anderen ein wortwörtliches Selbstzitat aus *Philoktet* vor:

SOHN DES BÜRGERMEISTERS:

*Am Morgen sah er sich mit ihren Augen  
Geschminkt von Tierblut, in den Händen Tierfleisch  
Und nicht gestillt sein Durst auf andres Blut.  
Er ging ans Meer, allein mit rotem Schwer  
Gelächter laut um ihn aus beiden Heeren Ging, wusch sich in der fremden Brandung,  
wusch  
Sein Schwert auch, pflanzt es mit dem Griff, den Helfer  
Fest ein dem ausländischen Boden, ging  
Die Küste tränkend mit dem eignen Blut  
Den langen Weg über sein Schwert ins Schwarze.  
(Pause) Die Partei, die Partei, die hat immer Recht.*<sup>203</sup>

Zur gleichen Zeit steigt die Figur Ebertfranz schweigsam vom Tisch, an dem er mit anderen Figuren zusammengessen hat. Er brüllt, zerreißt ein Bild von Stalin und erhängt sich an dem Haken, an dem zuvor das Stalinbild befestigt war. Der Haken ist hier das Schwert des Ajax, auf das er immer so stolz ist und auf das er sich schließlich in den Selbstmord stürzt. Ebertfranz/Selbstmord wird somit direkt mit dem Selbstmord von Ajax assoziiert, der nach dem Aufwachen aus seinem wahnsinnigen Zustand vom Schamgefühl überwältigt wird und sich das Leben nimmt. Nachdem das gute Image Stalins, welches ihn als Gegenbild zu Hitler zeigt, nun durch Chruschtschow zerstört wird, merkt Ebertfranz plötzlich, dass sie sich in einem Zustand des Wahnsinns befunden haben und ihre Taten eine Schande waren. So muss der ge-

202 Ebd., S. 261.

203 Ebd., S. 294.

treue Parteifunktionär, der »schon lange nur noch Haut und Knochen« ist, aus Selbstzweifel und Scham Selbstmord begehen.

Müllers Gedicht *ajax* aus dem Nachlass bestätigt auch eine direkte Verbindung zwischen *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* und dem Motiv Ajax. In dem mit »ajax« betitelten Gedicht kommen Stalin, Lenin und Trotzki vor:

ajax  
 vielleicht haette prometheus warten sollen auf die  
 neue menschheit die zeus im kopf hatte oder schon  
 auf dem reissbrett  
 das verbrechen ist die ungeduld. Stalin wusste dass  
 die bedingung des neuen menschen die vernichtung  
 des alten war.  
 lenin hatte recht, als er zu trotzki sagte: wir haben  
 den galgen verdient.<sup>204</sup>

Müller versucht hier schon den Stalinismus mit dem Mythos in Verbindung zu bringen. Er zeigt dabei aber eine sehr pessimistische Geschichtsphilosophie: Die Vernichtung des alten Menschen geht selbstverständlich mit dem Aufkommen des neuen einher. Prometheus hätte also nichts aus Ungeduld tun sollen, da die alte Menschheit sowieso durch die neue vernichtet werde. Der Titel »ajax« erinnert wiederum an die Selbstvernichtung von Ajax, der sich aber nicht nur aus Scham angesichts seiner blutigen Taten selbst tötet, sondern auch aus Angst vor deren Folgen und davor, dass er zur Rechenschaft gezogen werden könnte. Sowie Lenin zu Trotzki sagt: »wir haben/den galgen verdient.«<sup>205</sup>

Zusammen mit diesem Gedicht aus dem Nachlass betrachtet, kann man auch sagen, dass der Ebertfranz in *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* nicht nur aus Scham Selbstmord begeht, sondern auch aus Angst vor den Folgen, denen er sich nun stellen muss.

## 5.2 *Ajax zum Beispiel*

Während seiner Arbeit an *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* schreibt Heiner Müller auch das Gedicht *Ajax zum Beispiel*, das er parallel zum Theaterstück mehrmals bearbeitet. Dafür gibt es neben Müllers eigener Angabe auch noch

204 Müller: *Werke 1*, S. 299.

205 Ebd.

den Beweis im Gedicht selbst. So spielen zum Beispiel die beiden Verse »Eine Laufschrift am Kurfürstendamm verkündet der Welt/PETER ZADEK ZEIGT BERLIN SEINE ZÄHNE«<sup>206</sup> auf die Überschrift eines Interviews an, das Peter Zadek der *Berliner Morgenpost* am 22. Oktober 1993 gegeben hat. Ein noch deutlicherer Hinweis ist die Stelle im Gedicht, an der der Ich-Sprecher sich überlegt, wie er sich eine Szene für sein Theaterstück ausdenkt:

Ein Mann in Stalinstadt Bezirk Frankfurt Oder  
 Auf die Nachricht vom Klimawechsel in Moskau  
 Nahm stumm von der Wand das Porträt des geliebten  
 Führers der Arbeiterklasse des Weltkommunismus  
 Trat mit Füßen das Bild des toten Diktators  
 Hängte sich auf dem frei gewordenen Haken  
 Sein Tod hatte keinen Nachrichtenwert Ein Leben  
 Für den Reißwolf KEINER ODER ALLE  
 War das falsche Programm für alle reicht es nicht  
 Das letzte Kriegsziel ist die Atemluft<sup>207</sup>

Die Verse verweisen eindeutig auf die Szene *Party* im Stück *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* sowie die Figur Ebertfranz, die oben schon diskutiert wurden. Der »Klimawechsel in Moskau« korrespondiert mit Stalins Tod und Chruschtschows Rede in der Szene *Party*. Das Verhalten und der Selbstmord des Mannes entsprechen auch der Szene in *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*. Sowohl Horst Domdey als auch Katharina Ebrecht haben den Zusammenhang zwischen diesen Versen und *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* analysiert: Für Domdey ist die Figur Ebertfranz in diesem Gedicht »ein Mann in Stalinstadt«, worauf auch der Ajax-Mythos hinweise.<sup>208</sup> Ebrecht argumentiert hingegen, dass Ajax Selbstmord begeht, um die eigene Ehre zu schützen, während sich der »Mann in Stalinstadt«/Ebertfranz aus Schuldgefühl und Glaubensverlust das Leben nehme.<sup>209</sup> Beide Forscher haben mit ihren Argumenten gewissermaßen Recht, dennoch haben sie nicht darauf geachtet, dass Müller hier mit dem »Mann in Stalinstadt«/Ebertfranz eine Parodie auf den Ajax-Mythos gestaltet. Im Gedicht bemerkt er: »Sein Tod hatte keinen Nachrichtenwert«. So verspottet er den Tod eines unwichtigen Funktionärs

206 Müller: *Werke 5*, S. 292.

207 Ebd., S. 294.

208 Domdey: Ohne Inferno kein Paradies.

209 Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, S. 167f.

auf eine ironische Weise. Dies entspricht auch den Szenen in *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*, in denen auch das veränderte Leben der Soldaten und Bevölkerung gezeigt wird. Auch hier bringt Müller die Toten wieder auf die Bühne und erzählt ihre Geschichte.

Danach folgt eine lange Passage, in der sich der Ich-Sprecher überlegt, wie er Stalin gestalten soll. Sie ist wiederum von einer Reihe wörtlicher Übereinstimmungen mit dem Text von *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* gekennzeichnet:

Gibt die Tragödie den Geist auf Stalin zum Beispiel  
 Seit seines Totems zum Verkauf stehn  
 Blut geronnen zu Medaillenblech  
 Am Brandenburger Tor für Hitlers Enkel  
 Welchen Text soll ich ihm in den Mund legen  
 Oder ins Maul stopfen je nach dem Standpunkt In das Gehege seiner gelben  
 Zähne  
 In sein kaukasisches Wolfsgebiß  
 In seiner Nacht im Kreml beim Warten auf Hitler  
 Wenn der sprachlose Lenin erscheint im Wodka  
 Lallend und brüllend nach dem zweiten Gehirnschlag  
 Der Beweger der Welt dem seine Zunge  
 Nicht mehr gehorchen will LENINDADA  
 Seine Welt ein Quadrat von Malewitsch  
 Der Tartar der das Gesetz der Steppe  
 Nicht mehr begreift Römer geworden zur Unzeit  
 Das sein Vollstrecker im Blut hat der Kaukasier  
 Oder Trotzki das Beil des Macbeth noch im Schädel  
 Die Faust geballt zum bolschewistischen Gruß  
 Im deutschen Panzerturm Hamlet der Jude  
 Oder Bucharin der im Keller singt  
 Der Liebling der Partei Kind der AURORA  
 Mit Hitler vielleicht kann er reden von Mann zu Mann  
 Oder von Tier zu Tier je nach dem Standpunkt  
 Der Totengräber mit dem Totenführer<sup>210</sup>

Der Ich-Sprecher fragt sich, welche Texte er Stalin reden lassen soll. Dabei denkt er auch an ein mögliches Gespräch zwischen Stalin und Hitler, die er

---

210 Müller: *Werke 1*, S. 295.

mit dem Vers »Oder von Tier zu Tier je nach dem Standpunkt/Der Totengräber mit dem Totenführer« gleichstellt. Mit dem Verweis auf Nikolai Bucharin wendet Müller ein weiteres Mal einen parodistischen Umgang mit der Mythologie an: Bucharin wird in der KPdSU als »Kind der Morgenröthe« bezeichnet. Er war in den 1920er Jahren nicht nur das jüngste Mitglied des Politbüros von der KPdSU, sondern galt auch als »neues Licht« in die Geschichte der Kommunistischen Partei.

### 5.2.1 Mythologie und Historie: *Ajax zum Beispiel*

Babypille fauler Zauber  
 Ajax hält das Becken sauber.  
*Volksmund*<sup>211</sup>

Als Motto für das Gedicht wählt Müller einen Satz aus, der sich zweifellos auf die Werbung des Ajax-Reinigers bezieht. Ajax ist eine Marke für Hausreinigungsprodukte und Reinigungsmittel, hergestellt durch das amerikanische Konsumgüterunternehmen Colgate-Palmolive. In den 1960er Jahren lautet der Slogan für das ursprüngliche Ajax-Reinigungspuder »Stronger than Dirt!« (Stärker als Schmutz!)<sup>212</sup> und spielt damit auf den starken Helden Ajax der griechischen Mythologie an. Seit den 1970er Jahren wird die Marke Ajax durch eine Reihe erfolgreicher Werbungen im Fernsehen zum beliebten Haushaltsprodukt in Deutschland und auch einem Phänomen der Popkultur.

Wie viele Müller-Forscher schon bemerkt haben, zeigen die beiden Verse, die am Anfang des Gedichts stehen, Müllers Enttäuschung von und tiefsitzender Abneigung gegenüber der kapitalistischen Welt. In diesem Kapitel möchte ich jedoch zeigen, dass die beiden Verse nicht nur als inhaltliches, sondern auch als stilistisches Motto für das Gedicht relevant sind. Das Gedicht ist ein Versuch Müllers, die Geschichte durch das Gespräch mit den Toten lebendig werden zu lassen, anstatt sich über die Situation zu beklagen. Müller ahmt im ganzen Gedicht den Stil dieses Leitsatzes nach, indem er verschiedene Zeitdimensionen und Stilebenen miteinander kombiniert: die griechische Mythologie mit der kapitalistischen Gegenwart, die heroische Antike mit dem langweiligen Alltag. In jedem Vers versteckt sich nicht nur das Schicksal der

211 Müller: *Werke* 1, S. 292.

212 URL: <https://www.slogans.de/slogans.php?BSelect%5B%5D=132532>, (letzter Abruf am 25.07.2021).



griechischen Helden, sondern auch eine Verlinkung zur deutschen Geschichte. In der grotesken Spannung zwischen dem Markennamen eines Reinigers, dessen TV-Werbungen inzwischen ein Symbol für die Popkultur und den Konsumismus des 20. Jahrhunderts sind, und dem sophokleischen Tragödienhelden liegt gerade Müllers ästhetisches Prinzip für das ganze Gedicht. Dadurch zeigt sich auch der Konflikt zwischen den neuen Medien des Kapitalismus und dem alten Theater, der auch Müllers Karriere als Dramatiker ändert und ihn zum Gedichte-Schreiber und Interviewkünstler werden lässt.

Ich Dinosaurier nicht von Spielberg sitze  
Nachdenkend über die Möglichkeit  
Eine Tragödie zu schreiben Heilige Einfalt<sup>213</sup>

Genau in diesen Versen sehen viele Kritiker die reale Situation Heiner Müllers beim Schreiben des Stücks *Germania 3*. Seit 1989 wartet das Publikum vergebens auf ein neues Drama Müllers und bekommt stattdessen nur seine Interviews im Fernsehen zu sehen. Der Ich-Sprecher nennt sich Dinosaurier. Damit benennt er bildhaft seine veraltete Mentalität, die nicht mehr zur Gegenwart passt; er charakterisiert sich als ein Schriftsteller aus einer vergangenen Zeit, der bald aussterben wird. Zugleich distanziert er sich parodistisch von Steven Spielbergs Dinosaurier, die seit den 1960er Jahren in den »Jurassic Park«-Filmen die Kinos der ganzen Welt erobern und als Symbol der US-amerikanischen Filmindustrie gelten.

Im Hotel in Berlin unwirklicher Hauptstadt  
Mein Blick aus dem Fenster fällt  
Auf den Mercedesstern  
Der sich im Nachthimmel dreht melancholisch  
Über dem Zahngold von Auschwitz und andere Filialen  
Der Deutschen Bank auf dem Europacenter  
Europa Der Stier ist geschlachtet das Fleisch  
Fault auf der Zunge der Fortschritt lässt keine Kuh aus  
Götter werden dich nicht mehr besuchen  
Was dir bleibt ist das Ach der Alkmene<sup>214</sup>

---

213 Müller: *Werke 1*, S. 292.

214 Ebd.

Hier sind die Verse wieder in zwei Zeitdimensionen geteilt: In der Gegenwart sitzt das »Ich« in einem Hotel in Berlin, das ihm als neue Hauptstadt der noch ganz jungen Wiedervereinigung unwirklich vorkommt, und erlebt das wiedervereinigte Deutschland. Er sieht vom Fenster aus nur den Mercedesstern am Nachthimmel, der ihm – wie auch die Deutsche Bank – als Inkarnation des westdeutschen Wirtschaftssystems erscheint, dessen Wohlstand auf der unrechtmäßigen Enteignung der Juden im Dritten Reich (»Zahngold von Auschwitz«) beruht. Das Europacenter in der Gegenwart, wo die Filialen der Deutschen Bank stehen, bringt die Verse jedoch wieder zurück in die Mythologie: Denn mit Europa ist hier einerseits der Kontinent gemeint, andererseits auch die mythische Gestalt Europa, die von dem in einen Stier verwandelten Zeus entführt wird.<sup>215</sup>

Der Ich-Sprecher spricht Europa an und kündigt ihr das Ende der Zeit der Mythologie an: »Der Stier ist geschlachtet das Fleisch/Fault auf der Zunge der Fortschritt läßt keine Kuh aus«. Müller geht also wieder in die Gegenwart und verweist auf den Konsumismus, als dessen Folge die Tiere auf den Schlachthöfen in einer industriellen Massenabfertigung geschlachtet werden – keine Kuh wird ausgelassen. Mit der Formulierung »das Ach der Alkmene« wird wiederum auf den Alkmene-Mythos angespielt. Alkmene wartet eigentlich auf die Hochzeit mit Amphitryon, wird aber von Zeus getäuscht, der sich ihr in Gestalt des Amphitryon nähert.<sup>216</sup> Das »Ach von Alkmene« verweist auf das Ende der Tragikomödie *Amphitryon* von Heinrich von Kleist: Nachdem Zeus (im Kleists Stück der römische Gott Jupiter) Amphitryon gesagt hat, dass er mit Alkmene Herakles gezeugt habe, verlässt er das erschrockene Paar. Alkmene antwortet dann mit einem »Ach«:

AMPHITRYON: Alkmene!

ALKMENE: Ach!<sup>217</sup>

Wie in den beiden Versen am Anfang des Gedichts durchzieht die Gegenüberstellung von Mythologie und Zeitgeschichte das ganze Gedicht als ein Sche-

215 Almut-Barbara Renger: Europa. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= Der Neue Pauly. Supplemente, Bd. 5). Stuttgart u. Weimar 2008, S. 276-285.

216 Bernhard Greiner: Amphitryon und Alkmene. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= Der Neue Pauly, Supplemente, Bd. 5), S. 68-76.

217 Heinrich von Kleist: *Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 1. Berlin u. Weimar 1978, S. 406.

ma: die deutsche Geschichte steht parallel neben den griechischen Mythen, während die Mythologie parodiert wird, um die Grausamkeit der deutschen Geschichte nochmals zu betonen. Immer wieder rückt dabei auch die unmittelbare Gegenwart des Ich-Sprechers zurück in den Blickpunkt, um die hoffnungslose Situation der kapitalistischen Welt zu zeigen und mit der Vergangenheit zu verknüpfen. So schneidet Müller die Geschichte Passage für Passage ab und setzt sie wieder collagenhaft zusammen, um die Verbindungen im Nebeneinander zu erhellen.

### 5.2.2 Der Ich-Sprecher als Ajax

Da jetzt die Götter die sterblichen Menschen verlassen haben, bleibt ihnen nur noch:

Und der Gestank von brennendem Fleisch den täglich  
 Von deinen Rändern der landlose Wind dir zuträgt  
 Und manchmal aus den Kellern deines Wohlstands  
 Flüstert die Asche sing das Knochenmehl<sup>218</sup>

»Der Gestank von brennendem Fleisch«, »die Asche« und »das Knochenmehl« stehen in Verbindung mit dem Vers »Zahngold von Auschwitz« und spielen auf das Verbrechen in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern an. Die folgenden Verse »PETER ZADEK ZEIGT BERLIN SEINE ZÄHNE/BEWARE OF DENTISTS möchte man ihm sagen« oder »Ich Dinosaurier im Rausch der Klimaanlage/Selbst in der Schraube bis zum Hals/Die Staatsgewalt geht von Geld aus Geld/Muß kaufen Arbeit macht unfrei«<sup>219</sup> verbinden dagegen das Berlin des Jahres 1993 mit einer historischen Perspektiven des Zweiten Weltkriegs.

In der Mitte des Gedichts identifiziert sich der Ich-Sprecher mit dem Titelhelden Ajax, indem er (in Versalien) ausruft: »ICH AJAX OPFER ZWEIFACHEN BETRUGS«<sup>220</sup>. Ajax ist Opfer zweifachen Betrugs, da er einmal von Odysseus und dann nochmal von der Göttin Athene betrogen wird. Hier variiert Müller die Ajax-Geschichte. Im Vergleich zur Erzählung in seinem Stück *Philoktet*, basiert die Schilderung nun auf der Tragödie des Sophokles: Hier ist Ajax nicht betrunken, sondern wird von Athene mit Wahnsinn geschlagen, so dass er in einem Zustand von Raserei die Tiere für die anderen griechischen

218 Müller: *Werke 1*, S. 292.

219 Ebd., S. 293.

220 Ebd., S. 294.

Heerführer hält und tötet. Der Ich-Sprecher fühlt sich wie Ajax, weil er sich sowohl von der Vergangenheit (Kommunismus) als auch der Gegenwart (Kapitalismus) betrogen fühlt. Während der Ich-Sprecher in *Mommsens Block* nur an der Gegenwart leidet, beginnt der Ich-Sprecher in *Ajax zum Beispiel* mit den Opfern des zweifachen Betrugs mitzufühlen. So erzählt der Ich-Sprecher etwa die Geschichte von Ebertfranz, der insofern das Schicksal des Ajax teilt, als er vom Ideal des Kommunismus betrogen wird. Dieses Gefühl wird am Ende des Gedichts noch zugespitzter thematisiert:

In meinem Gedächtnis taucht ein Buchtitel auf  
 DIE ERSTE REIHE Bericht von Toden in Deutschland  
 Kommunisten gefallen im Krieg gegen Hitler  
 Jung wie die Brandstifter von heute wenig  
 Wissend vielleicht wie die Brandstifter von heute  
 Andres wissend und andres nicht wissend  
 Verfallen einem Traum der einsam macht  
 Im Kreisverkehr der Ware mit der Ware  
 Ihre Namen vergessen und ausgelöscht  
 Im Namen der Nation aus dem Gedächtnis  
 Der Nation was immer das sein oder werden mag  
 Im aktuellen Gemisch aus Gewalt und Vergessen  
 In der traumlosen Kälte des Weltraums  
 ICH AJAX DER SEIN BLUT VERSTRÖMT  
 ÜBER SEIN SCHWERT GEKRÜMMT AM STRAND VON TROJA<sup>221</sup>

Hier folgen die Verse weiterhin dem Muster der Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart. Die angedeuteten Ereignisse bilden eine kontrastvolle Collage zwischen der Geschichte in der Erinnerung und der Zeitgeschichte der Gegenwart: Mit der Zeile »In meinem Gedächtnis taucht ein Buchtitel auf« ist das Buch *Die erste Reihe* von Stephan Hermlin<sup>222</sup> gemeint, welches eine Reihe biografischer Porträts von kommunistischen Widerstandskämpfern im Dritten Reich beinhaltet. Diese Widerstandskämpfer vergleicht Müller hier mit den »Brandstiftern von heute«, den rechtsradikalen Jugendlichen zu Beginn der 1990er Jahren, die Anschläge gegen in Deutschland lebende Ausländer verüben. Die Gemeinsamkeit der

221 Ebd., S. 296.

222 Stephan Hermlin: *Die erste Reihe*. Berlin 1951. Stephan Hermlin war ein bekannter Schriftsteller in der DDR und überzeugter Kommunist.

beiden Gruppen von jungen Leuten aus der Geschichte und der Gegenwart, gleicht dem wahnsinnigen Zustande von Ajax. Auch Stephan Hermlin sieht den Ich-Sprecher als einen anderen Ajax: Denn an dieser Stelle kollidiert die Figur des politischen Aktivisten mit der des Intellektuellen, der die Gesellschaft scheinbar beobachtet, aber am Ende auch vom gesellschaftlichen System betrogen und ausgenutzt wird. Daher verzweifelt der Ich-Sprecher an dieser Stelle: »ICH AJAX DER SEIN BLUT VERSTRÖMT/ÜBER SEIN SCHWERT GRKRÜMMT AM STRAND VON TROJA«<sup>223</sup>.

In der Schlusspassage denkt der Ich-Sprecher nochmals über die Möglichkeit des Schreibens in der Gegenwart nach. Diese Stelle ist wieder mit Blick auf zwei Welten formuliert, wie schon vom Mottosatz am Anfang des Gedichts eingeführt. Sie spielt zugleich auch auf den Anfangsvers des Gedichts an: »Im weißen Rauschen/Kehren die Götter zurück nach Sendeschluß«<sup>224</sup>. Mit dem »weißen Rauschen« wird auf das Bildrauschen angespielt, das noch zu Müllers Zeiten nach Sendeschluss des Fernsehprogramms erscheint. Erst wenn es sich auf dem Bildschirm zeigt, kehren die Götter zurück. Die folgenden Verse reimen sich zwar perfekt, ergeben aber keinerlei Sinn. Somit bringt der Ich-Sprecher nochmals seinen Ekel gegenüber dem Alltag zum Ausdruck:

Reime sind Witze im Einsteinschen Raum  
 Des Lichtes Welle sondert keinen Schaum  
 Brechts Denkmal ist ein kahler Pflaumenbaum  
 Und so weiter was die Sprache hergibt  
 Oder das Lexikon des deutschen Reims<sup>225</sup>

Der Ich-Sprecher kommt schließlich zu dem Schluss, dass für ihn als Schriftsteller das Schweigen die einzig mögliche Reaktion auf die kapitalistische Welt ist. Er parodiert ein weiteres Mal den Ajax-Mythos, indem er den letzten Satz nicht vollständig ausspricht:

Das Letzte Programm ist die Erfindung des Schweigens  
 ICH AJAX DER SEIN BLUT<sup>226</sup>

223 Müller: *Werke 1*, S. 296.

224 Ebd.

225 Ebd.

226 Ebd., S. 297.

Nachdem Ajax aus dem Zustand des Wahnsinns erwacht ist, wählt er für sich den Selbstmord. Entsprechend entscheidet sich der Ich-Sprecher für das Schweigen – dem Selbstmord für einen Schriftsteller.

### 5.3    Fazit

Nun ist an dieser Stelle aber noch zu fragen, wer der Ich-Sprecher ist. Ist er wirklich der Dramatiker Heiner Müller, der gerade an seinem Stück *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* arbeitet, den Schreibprozess in seinem Gedicht dokumentiert und zur gleichen Zeit auch am Sinn des Schreibens zweifelt? Oder ist er einfach da, um die Mythologie, die Geschichte Europas und Müllers Zeitgeschichte parallel nebeneinander zu stellen?

Was die Themenauswahl für sein literarisches Werk betrifft, so drückt Müller einmal seine Unzufriedenheit mit dem Gedicht *Klage des Geschichtsschreibers* am stärksten aus:

Im Vierten Buch der ANNALEN beklagt sich Tacitus  
Über die Dauer der Friedenszeit, kaum unterbrochen  
Von läppischen Grenzkriegen, mit deren Beschreibung er  
Auskommen muß, voll Neid  
Auf die Geschichtsschreiber vor ihm  
Denen Mammutkriege zur Verfügung standen  
Geführt von Kaisern, denen Rom nicht groß genug war  
Unterworfenen Völker, gefangene Könige  
Aufstände und Staatskrisen: guter Stoff.<sup>227</sup>

Unter der Maske von Tacitus beschwert sich Heiner Müller über die Friedenszeit nach der Wende, die ihm keine Katastrophen mehr zur Verfügung stellt. Mit *Ajax zum Beispiel* findet er aber wieder eine Möglichkeit, die Geschichte zu thematisieren. Mithilfe des Ich-Sprechers gelingt es Müller, die Mythologie, die deutsche Geschichte und die Gegenwart zueinander in Beziehung zu setzen. Müller befasst sich nicht nur mit Auschwitz in seinem Gedicht, sondern geht auch auf die Gegenwart ein, die unter dem Deckmantel des Friedens und Wohlstands düstere Geschichten verbirgt.

Vergangenheit und Gegenwart treffen sich in Versen, während der Ich-Sprecher und sein Protagonist konvergieren: Die Form von *Ajax zum Beispiel*

---

227    Müller: *Werke 1*, S. 246.

zeigt deutlich, wie Müller wieder einmal in einer Collage verschiedene Zeitebenen, literarische Hypotexte und eigene Texte miteinander verbindet. Anders als der Ich-Sprecher, entscheidet sich Müller nicht für das Schweigen. Ganz im Gegenteil: Er wählt im Zeitalter des Fernsehens und Hollywood-Films nur eine andere literarische Form aus, um seine Geschichtsphilosophie als Literatur weiter zu schreiben. Sein Konzept für das Theater setzt Müller auch in seinem Gedicht durch: »Geschichte auf dem Theater ist nur darstellbar als Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, dadurch wird sie überschaubar.«<sup>228</sup>

---

228 Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*. Frankfurt a.M. 1990, S. 63.

