

3. Konkurrenzentwürfe. Inge und Heiner Müllers zwei Partnerschaften

Inge Müller wird 1925 geboren, rund vierundzwanzig Jahre nach Marieluise Fleißer. Sie schreibt in veränderten Kontexten; in der DDR der 1950er und frühen bis mittleren 1960er Jahre, während des langsamen Wiederaufbaus und im Umfeld strikter, dem Leitbild des »sozialistischen Realismus« folgender kulturpolitischer Richtlinien. Wolfgang Emmerich hat die Jahre als Phase der ästhetisch »vormodernen Regulative« beschrieben; als Zeit, in der, trotz verschiedener Gegenbewegungen, einerseits die »Berufung« auf ein vorbildhaftes »humanistische[s] Erbe«, andererseits eine »eng gefaßte Widerspiegelungs- oder Abbildtheorie und die unumstößliche Forderung des ›positiven Helden‹«¹ in der Kunst forciert und umgesetzt werden. Es ist auch eine Zeit vor der größeren Zahl oft jüngerer Autorinnen, die sich wie Irmtraud Morgner, Sarah Kirsch, Maxie Wander oder Elke Erb ab Mitte der 1960er Jahre literarisch einen Namen machen.

Inge Müller nimmt sich 1966 das Leben; ihr Suizid ist teils im Kontext politischer Repressionen – unter anderem nach dem Skandal um Heiner Müllers Komödie *Die Umsiedlerin* –,² teils im Zusammenhang mit früheren Depressionen und Selbstmordversuchen diskutiert worden.³ Das Bild ihres Todes (und in gewisser Weise ihrer Person) hat maßgeblich Heiner Müllers Literarisierung des Vorfalls in seinem

-
- 1 Wolfgang Emmerich: Gleichzeitigkeit. Vormoderne, Moderne und Postmoderne in der Literatur der DDR. In: Ders.: Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR. Oppladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 129–150, hier 136. Vgl. ergänzend etwa Maik Weichert: Kunst und Verfassung in der DDR. Kunstfreiheit in Recht und Rechtswirklichkeit. Tübingen: Mohr Siebeck 2014 (= Beiträge zur Rechtsgeschichte des 20. Jahrhunderts 101); die politischen Entwicklungen der 1960er und 1970er Jahre einschließlich der Machtübernahme Erich Honeckers 1971 beschreibt auch Heiner Müller in Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. Hg. v. Frank Hörnigk. 3. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005 [1992].
 - 2 Vgl. Matthias Braun: Drama um eine Komödie. Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande im Oktober 1961«. 2. Aufl. Berlin: Ch. Links 1996 [1995].
 - 3 Vgl. Ines Geipel: Dann fiel auf einmal der Himmel um. Inge Müller. Die Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 231f.; H. Müller: Krieg ohne Schlacht, S. 164.

kurzen Prosatext »Todesanzeige«⁴ geprägt. Abseits von ihm ist Inge Müller in Forschungsarbeiten dominant im Kontext gemeinsamer Projekte mit Heiner Müller eingegangen.⁵ Mehrere Ende der 1950er Jahre unter den Namen beider erschienene Werke standen im Fokus; die Arbeiten *Der Lohndrucker* (UA 1958) und *Die Korrektur* (UA 1958),⁶ teils ergänzt durch die Szenenmontage zur Oktoberrevolution *Zehn Tage, die die Welt erschütterten* (UA 1957) und das wahrscheinlich von Inge und Heiner Müller gemeinsam verfasste Hörspiel *Die Brücke. Ein Bericht aus Klettwitz* (Erstsendung 1958).⁷

Die gemeinsame Diskussion der zitierten, oft in Hörspiel- und Stückfassungen existierenden Texte Inge und Heiner Müllers⁸ legt ihr Entstehungskontext nahe: Alle erwähnten Werke sind eng nacheinander und mehrfach als Koproduktionen oder mit dem Vermerk der Mitarbeit Inge Müllers veröffentlicht worden. Rezeptionsseitige Autorschaftszuordnungen und spätere Angaben der zwei Autor:innen sind vergleichsweise durchmischt; überliefert sind sowohl Kritiken im Sinn einer Konstellation von »Stückeschreiber«⁹ und Assistenz wie widersprüchliche Äußerungen des

-
- 4 Heiner Müller: Todesanzeige. In: Ders.: Werke. Hg. v. Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz, Bd. 2: Die Prosa. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 99–103.
 - 5 Vgl. Kap. 3.4 und exemplarisch die existierende Literatur zu Inge Müller; fünf der neun zwischen 2012 und 2023 erschienenen Aufsätze sind schon dem Titel nach auch auf Heiner Müller bezogen.
 - 6 Vgl. Heiner Müller: *Der Lohndrucker*. In: neue deutsche literatur, Jg. 5 (1957), Nr. 5, S. 116–141 – der nachfolgende Abdruck erschien – gemeinsam mit der zweiten, auf politischen Druck hin angefertigten Fassung der *Korrektur* – unter beiden Namen (Heiner und Inge Müller: *Der Lohndrucker. Die Korrektur*. Berlin: Henschel 1959); Inge Müller u. Heiner Müller: *Die Korrektur. Ein Bericht vom Aufbau des Kombinati Schwarze Pumpe* (1957). In: neue deutsche literatur, Jg. 6 (1958), Nr. 5, S. 21–32 [= *Korrektur* I].
 - 7 Die Szenenmontage wurde von Heiner Müller und Hagen Stahl in der Zeitschrift *Junge Kunst* (Nr. 1 (1957), S. 35–47) veröffentlicht und im gleichen Jahr uraufgeführt. Vgl. Sonja Hilzinger: *Das Leben fängt heute an. Inge Müller. Biographie*. Berlin: Aufbau 2005, S. 109 zu der auch öffentlich kommentierten Mitarbeit Inge Müllers. Die Hörfunkproduktion *Die Brücke* (1958, Regie: Wolfgang Schonendorf, Erstsendung im Rundfunk der DDR, 13.10.1958) wurde unter den Namen Inge und Heiner Müllers gesendet – und ist bis heute entsprechend im Deutschen Rundfunkarchiv zugänglich –, ihre leicht umgearbeitete Variante *Klettwitzscher Bericht* (1958) erschien unter seinem Namen (vgl. Heiner Müller: *Klettwitzscher Bericht 1958 – Eine Hörfolge*. In: *Junge Kunst. Organ des Zentralrats der Freien Deutschen Jugend*, Jg. 2 (1958), Nr. 8, S. 2–8).
 - 8 Vgl. Hilzinger: *Das Leben fängt heute an*, S. 126–131.
 - 9 Vgl. ebd., S. 138, zu verschiedenen Quellen. »Der Autor heißt Heiner Müller«, schreibt etwa der Berliner *Kurier* zur Doppelpremiere von *Lohndrucker* und *Korrektur* im Maxim-Gorki-Theater, »seine Helferin Inge Müller« (Berliner Kurier, 5.9.1958); *Die Weltbühne*, die die gleichen, zu diesem Zeitpunkt unter beiden Namen veröffentlichten Arbeiten rezensiert, bespricht Heiner Müller passend zu Brechts Selbstbezeichnung als »neue[n] Stückeschreiber« und erwähnt Inge Müller als »engste Mitarbeiterin« (Die Weltbühne, 24.9.1958); Fritz Erpenbeck, der Chefdramaturg der Berliner Volksbühne, widmet Überlegungen der Frage, ob die »Form«,

Ehepaars selbst, die ihrerseits Debatten um urheberschaftsbezogene Fragen anstießen. Inge Müllers Beschreibung einer durchgehend gleichrangigen Autorschaft beider¹⁰ und verschiedenen überlieferten Textentwürfen von beider Hand in den Nachlässen steht Heiner Müllers Darstellung der Koproduktionen *Der Lohndrucker* und *Die Korrektur* als Einzelarbeiten seinerseits entgegen: »Wir«, hat er die Entstehung der *Korrektur* in seiner Autobiographie nach Inge Müllers Tod kommentiert,

waren zusammen auf der Großbaustelle »Schwarze Pumpe«, vierzehn Tage, drei Wochen, Material sammeln für ein Hörspiel, *Die Korrektur*. [...] Dann habe ich das Ding geschrieben, und da sie an der Vorbereitung beteiligt gewesen war, im Grunde mehr als ich, [...] habe ich sie als Mitautorin genannt. Der Hacks [d. i. Peter Hacks, H. G.] sagte mir damals, daß das ein schwerer Fehler gewesen sei, und das stimmt [...]. Andererseits: Was ist ein Autor? So kam ein Riß in die Beziehung.¹¹

die »Heiner Müller« für *Der Lohndrucker* und *Die Korrektur* gewählt habe, »die beste, ja die einzig geeignete [sei], um diesen Inhalt auf der Bühne sinnfällig zu machen« (Fritz Erpenbeck: Aus dem Theaterleben. Aufsätze und Kritiken. Hg. v. Martin Linzer. Berlin: Henschelverlag 1959, S. 72).

- 10 »Über die schriftstellerische Zusammenarbeit, wie sie auch zwischen Heiner und mir besteht, gibt es eigenartige Vorstellungen,« gibt *Der Bau*, die Zeitung der Industriegewerkschaft Bau-Holz im FDGB Berlin, eine Stellungnahme Inge Müllers zum Thema wieder, »[...] man nimmt bisweilen an, ich sähe das, was Heiner allein geschrieben hat, nur noch einmal durch, um dies oder das zu verbessern oder Geringfügiges zu verändern. Dafür betrachte es dann mein Mann als seine Kavalierspflcht, im Titel auch meinen Namen erscheinen zu lassen. So ist das natürlich nicht – [...] [i]n tage-, ja, oft nächtelangen Diskussionen klären wir die aus dem Leben aufgegriffenen Probleme, ihre Gestaltung und den Ablauf der Handlung. Dann kann schließlich ich dort weiterschreiben, wo Heiner aufgehört hat und umgekehrt. [...] [F]ür die Übereinstimmung, von der Sie sprechen, möchte ich lieber Ergänzung setzen. Sehen Sie, ich habe mich zum Beispiel in *Schwarze Pumpe* [ein früherer Titel der *Korrektur*, H. G.] mehr um die Produktion und ihre Entwicklung – natürlich in Zusammenhang mit den Menschen – gekümmert, weil ich viel Sinn für das Praktische habe. Heiner als Bibliothekar und ausgesprochener Bücherwurm ist dagegen intensiver den menschlichen Beziehungen nachgegangen. [...] Die gemeinsame Arbeit an einem Werk [...] ist ganz einfach zeitbedingt. Einer allein kann den sich überstürzenden und vielschichtigen Ereignissen in unserer neuen Gesellschaft schwerlich folgen. Sie wissen, vier Augen sehen eben mehr als zwei.« (Li.: Bei einer Tasse heißem Tee. Menschen, die sich ergänzen./Vier Augen sehen mehr als zwei. [Interview mit Inge Müller.] In: *Der Bau*. Organ der Industriegewerkschaft Bau-Holz im FDGB Berlin, Jg. 3 (1960), Nr. 1, S. 6).

- 11 H. Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 109. Die unter den Namen beider erstveröffentlichte *Korrektur* wurde ab 1974 als Arbeit unter »Mitarbeit Inge Müller[s]« gedruckt (vgl. Heiner Müller: *Die Korrektur*. In: Ders.: *Geschichten aus der Produktion 1*. Berlin: Rotbuch 1974, S. 47–66; zweite Fassung 67–80, Kommentar 158). Auch die Heiner-Müller-Werkausgabe im Suhrkamp Verlag (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, Bd. 3) erwähnt entgegen den Angaben der Erstveröffentlichung erst im Kommentar Inge Müllers Mitarbeit (S. 540f.). *Der Lohndrucker* erschien erst als Text Heiner Müllers und in der Zweitfassung mit dem Verweis auf die Mitarbeit Inge Müllers (Heiner und Inge Müller: *Der Lohndrucker. Die Korrektur*); in der zweiten Form wurde

Zwei sammeln, einer schreibt: Die Unterscheidung wirkt eindeutig, ohne dass ein realer Ablauf der Arbeit in dem oft beidseitig bearbeiteten, über geistige Urhebererschaft aber wenig aussagenden Archivmaterial zu den zwei Autor:innen belegbar wäre.¹² Der Konflikt um entsprechende Autorschaftszuordnungen hat die Forschung zur Konstellation Müller/Müller geprägt; als Ausdruck der Marginalisierung einer mutmaßlichen Ko-Autorin,¹³ aber auch als Debatte in Anlehnung an Müllers Foucault-Zitat,¹⁴ das gerade in den 1990er Jahren an disziplinübergreifende Autorschaftsdebatten anschloss. Das so in den Vordergrund gerückte »schreibende Paar« Inge und Heiner Müller ist mehrfach im Kontext der Loslösung von engen Autorbegriffen Thema gewesen.¹⁵

Trotz ihres insofern nachvollziehbaren Schwerpunkts wirken die skizzierten Anteilsdebatten mit Blick auf Inge Müllers Texte ambivalent: In ihnen im Fokus steht wiederholt eine Konstellation ›Dichter/Frauen‹, deren Koalition zur Herausforderung und letztlich zum Hindernis weiblicher Autorschaft wird. »Du sperrst mich ein, ich selber hab mich eingesperrt«, bringt eine der literarisch ambitionierten Protagonistinnen in Müllers Werken ihr kreatives Unbehagen an der eigenen Zweierbeziehung gegenüber dem ihr Schreiben kritisch kommentierenden Partner auf den Punkt; »Jetzt schrei ich auch mit deiner Stimme | Weil ich nicht ich bin nur

er in den Ausgaben von 1974 (Heiner Müller: *Der Lohndrucker*. In: Ders.: *Geschichten aus der Produktion*, S. 15–44, 158) und der Werkausgabe (Heiner Müller: *Der Lohndrucker*. In: Ders.: *Werke*, Bd. 3: *Die Stücke* 1, S. 27–64) veröffentlicht.

12 Vgl. etwa Sonja Hilzinger: Nachwort. In: Inge Müller: *Daß ich nicht ersticke am Leisesein*. Gesammelte Texte. Hg. v. Sonja Hilzinger. Berlin: Aufbau 2002, nachfolgend »GT«, S. 614–630.

13 Vgl. ebd.

14 Foucault: Was ist ein Autor; im Original Foucault: *Qu'est-ce qu'un auteur?* Foucault-Referenzen finden sich etwa in H. Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 166; 212; 240; 246.

15 Vgl. etwa Janine Ludwig: Eine Geschichte aus der Produktion. Über die Arbeit am *Lohndrucker* und die Zusammenarbeit von Inge und Heiner Müller. In: Peter Kammerer, Klaudia Ruschkowski u. Wolfgang Storch (Hg.): *Working for Paradise. Der Lohndrucker. Heiner Müller Werkbuch*. Berlin: Theater der Zeit 2011 (= *Recherchen* 82), S. 108–123, hier 113. Arbeitsanteile Inge Müllers diskutieren vergleichbar Katharina Ebrecht oder Heinz Ludwig Arnold: »Wie Ruth Berlau«, beschreibt Ebrecht die »Materialbasis« der Lyrik Heiner Müllers, »betätigte sich auch [...] Inge [Müller] als Stofflieferantin für ihren Mann. [...] Den Anstoß, Kindergedichte zu schreiben, könnte Inge Müller gegeben haben« (Katharina Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 42f.). »Vor allem aber«, hielt Heinz Ludwig Arnold in einer Rezension von Sonja Hilzingers Biographie Inge Müllers fest, »war sie [...] Mitarbeiterin [...]. Sie hat viel, manchmal mehr als er zu den gemeinsamen Produktionen beigetragen« (Heinz L. Arnold: Mit einer Stimme sprechen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.07.2005, online unter https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/mit-einer-stimme-sprechen-1259403.html?printPagedArticle=true#pageIndex_4 (10.3.2024)).

für dich | Den Vogel trägt die Luft die er bewegt«¹⁶. Mit dem eigenen Flug wirkt mindestens hier auch die eigene Arbeit verknüpft; in dem »sich tragenden« Vogel scheint auch die isoliert arbeitende Autorin imaginiert zu werden.

Eine zweite Figur beginnt zu dichten, findet aber ihrer Partnerinnen- und Mutterrolle wegen keinen Raum für die eigene Arbeit:¹⁷ »Manchmal bin ich ein Vogel«, beginnen ihre Textentwürfe, aber den »Gesang« verhindert offensichtlich der Alltag mit Sohn und Partner – jeder Entwurf eines neuen »Gedicht[s]« wird dadurch unterbrochen, dass Mann und Kind den Schreibraum der Sprechinstanz betreten. Die Art der Verwendung der Vogel-Metapher erinnert vage an Fleißers Texte zurück; »Sie hielt sich an ihm ein in der Not [...]«, wird dort das Verhältnis von Cilly und ihrem zeitweisen Verlobten Nickl beschrieben, »Dann aber hielt er sie fest mit dem Griff, der die Schwungfedern lähmt«¹⁸. Auch bei Müller scheitert der metaphorische Dicht-Flug der Schriftstellerin in der Partnerschaft im Sinne eigener literarischer Arbeit.

Erkennbar wird ein zu den Debatten um Koproduktion oder hierarchisierbare Zusammenarbeit Inge und Heiner Müllers in teilweisem Widerstreit stehender Entwurf einer primär privaten Zweierbeziehung; neben ein Schreiben zu zweit treten kritische Kommentierungen realisierter Gemeinschaftsentwürfe. Das meint keine biographische Selbstdarstellung der Schriftstellerin; eher scheint in verschiedenen ihrer Texte ein (auch) erprobtes Modell zum Ausgangspunkt weiterreichender Fallbeispiele zu werden. Paradox wirkt die Form der Arbeiten: Trotz der Proklamation von Separation in der Kunst suggerieren sie einen Bezug auf die Konstellation Inge und Heiner Müller, teils als Revisionen idealisierter, seinerseits entworfenen Zweiergemeinschaft, teils als Texte, die selbst ein Spiel mit Schlüsselfiguren erkennen lassen.

Auch die Diskussion entsprechender Arbeiten Inge Müllers folgt so in gewissem Maß klischierten Entwürfen des Paares; sie bleibt potentiell auf einen Kontext einer konkreten Zweierbeziehung rückbezogen. Lohnend wirkt sie, weil gerade die Texte Inge Müllers auch die Ambivalenz einer seitens der zwei Schreibenden beidseitig geprägten Selbstinszenierung umreißen: Präsent wirkt in ihnen ein Narrativ, das immer schon da und vage Erwartung der dargestellten Umgebung zu sein scheint. Im Kontext von Heiner Müllers korrespondierenden Texten gelesen, verweist es auf eine zweiseitig – seiner- und ihrerseits – entworfene künstlerische Selbstdarstellung. Sie scheint im einen Fall im Kontext einer Partnerschaft hierarchisierbar, im anderen liest sich die Zweiergemeinschaft auch als Arbeitshindernis kreativ tätiger Protagonistinnen.

16 Inge Müller: [Szenen für die Stückfassung Die Weiberbrigade.] In: Dies.: GT, S. 462–475, hier 474.

17 Vgl. Kapitel 3.2.

18 A, S. 53.

Abseits der konträr entworfenen literarischen Texte Inge und Heiner Müllers stehen ihr Entstehungskontext und ihr Rückbezug auf Bourdieus Feldkonzept in einem gewissen strukturellen Konflikt: Im strengen, Bourdieus theoretischen Grundannahmen entsprechenden Sinn ist in dem Ostberlin, in dem Inge und Heiner Müller schreiben, kein »literarisches Feld« vorhanden. Der DDR-Literaturbetrieb ist, das ist oft diskutiert worden, nicht unabhängig von Politik und Zensur und damit nicht autonom im Sinne feldtheoretischer Zugänge denkbar.¹⁹ Er erschwert auch markierte Distinktionstendenzen in Kunst und Literatur: »Um einem politischen Weltbild Platz zu machen, das mit dem Ziel einer klassenlosen Gesellschaft verbunden [ist]«, haben Isabelle Lehn, Sascha Macht und Katja Stopka den sich im Kontext entsprechender Selbstinszenierung ergebenden Konflikt zusammengefasst, »soll mit den bürgerlichen Vorstellungen von Genialität, Individualität und Elitarismus gründlich aufgeräumt werden«²⁰.

Gleichzeitig setzt die Beschäftigung mit Inge und Heiner Müllers Texten mit Blick auf divergierende Selbst- und Partnerschaftsinszenierungen nicht notwendig die Übertragbarkeit von Bourdieus literarischem Feld als Gesamtmodell auf die diskutierten Arbeiten voraus; vor dem Hintergrund der in ihnen erkennbaren Motive scheint eher die Konzentration auf die Inszenierung künstlerischer Autonomie in den Werken als spezifischem Aspekt feldtheoretischer Überlegungen naheliegend. Suggestiert wird so nicht, dass sich der opportunistischen eine »autonome[] Literatur«²¹ gegenüberstellen ließe: Ausgangspunkt der Überlegungen hier ist die Annahme, dass verschiedene Schreibkontexte und -formen sich in unterschiedlichem Maß autonomiebezogen zeigen, teils systematisch als Raum »zweiter Ordnung«²² und sich gerade ab den 1960er Jahren entwickelndes zweites »Bezugssystem«²³ von Wer-

-
- 19 Vgl. etwa Ute Wölfel (Hg.): *Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005; Heribert Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin, München, Boston, Mass.: De Gruyter 2015, S. 141–211.
- 20 Isabelle Lehn, Sascha Macht u. Katja Stopka: *Schreiben lernen im Sozialismus. Das Institut für Literatur* »Johannes R. Becher«. Göttingen: Wallstein 2018, S. 11. Vgl. exemplarisch auch Wolfgang Harichs Kritik des »betonten Nonkonformismus« Heiner Müllers nach seiner *Macbeth*-Bearbeitung (Wolfgang Harich: *Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß*. Aus Anlass der »Macbeth«-Bearbeitung von Heiner Müller. In: *Sinn und Form*, Jg. 25 (1973), Nr. 1, S. 189–218, hier 208, 195).
- 21 Wolfgang Emmerich: *Die Literatur der DDR*. In: Wolfgang Beutin et al. (Hg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8., aktual. Ausg. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 515–583, hier 515 zu alternativen Differenzierungen.
- 22 Klaus-Michael Bogdal: *Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S. 106.
- 23 Tommek: *Der lange Welt in die Gegenwartsliteratur*, S. 201. Vgl. auch Ronald Weber: *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld DDR*. Berlin, Boston: De Gruyter 2015, S. 24.

ken, teils als Folge der privaten, in der politischen Repression spezifischer Schreibweisen und Selbstinszenierungen nur in Teilen erfassten Konstellation der zwei Diskutierten. Gerade auf Inge Müllers Seite hätte unabhängig von tradierten Parteidoktrinen – denen diverse Texte der zwei Schreibenden in den 1950er Jahren entsprechen – über die Jahre hinweg auch die fehlende Publikation des Großteils der Werke einen gewissen Raum für Distinktion eröffnet; zahlreiche der Texte hätten kulturpolitische Vorgaben nicht oder nicht unmittelbar erfüllen müssen.

Viele von Inge Müllers Arbeiten sind nicht datiert; Entstehungsreihenfolgen legen in diversen Fällen allenfalls Realitätsreferenzen und intertextuelle Bezüge nahe. Ihre Zuordnung hier ist insofern eine näherungsweise: In Kapitel 2.1 stehen Geschlechterrollen in mutmaßlich frühen Arbeiten Inge und Heiner Müllers und Bezüge der Texte untereinander im Fokus. Kapitel 2.2 diskutiert Koproduktion in wahrscheinlich Ende der 1950er Jahre entstandenen, von Inge Müller verfassten Schreibraum-Entwürfen: Thema ist der erwähnte Schreibprozess einer mutmaßlich weiblichen Sprechinstanz, der letztlich am fehlenden Platz für die eigene Arbeit scheitert. Inge Müllers Hörspiel *Die Weiberbrigade* steht in Kapitel 2.3 auch im Kontext seiner späteren Überarbeitung durch Heiner Müller im Zentrum. Der neue Entwurf nimmt dem Vorgängertext seine Spitzen; die *Weiberbrigade* stellt *alter egos* des Ehepaars Inge und Heiner Müller dar, Heiner Müllers Neufassung des Textes von 1970, die *Weiberkomödie*, korrigiert das Hörspiel im Sinn einer in der Rollenaufteilung traditionellen und humoristisch gezeichneten Zweiergemeinschaft. Kapitel 2.4 führt als Exkurs von den Texten Inge und Heiner Müllers ausgehend in Richtung von Werken Dritter, die künstlerisch beide Autor:innen als Figuren entwerfen. Deutlich wird in den Arbeiten mit einer wiederholt inszenierten Opferfigur Inge Müller auch ein Ausdruck der Konstanz tradierter partnerschaftlicher Arbeits- und Schreibhypothesen.

3.1 Das Ich und der Andere. Literarische Rollenverhandlung

Inge und Heiner Müller begegnen sich 1953 während eines Treffens der »Arbeitsgemeinschaft Junger Autoren« in Ostberlin.²⁴ Heiner Müller, der gerade zum zweiten Mal geheiratet hat, hat vor Kurzem seine ersten literarischen Texte veröffentlicht.²⁵ Inge Müller lebt mit dem kaufmännischen Direktor des Friedrichstadt-Palasts Herbert Schwenkner in Lehnitz.²⁶ Sie schreibt Kinderliteratur und Kritiken. Zwei Jahre

24 Vgl. Hilzinger: Das Leben fängt heute an, S. 77.

25 Vgl. Jan-Christoph Hauschild: Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie. Berlin: Aufbau 2001, S. 92.

26 Deutlich hebt Heiner Müller (Krieg ohne Schlacht, S. 108), auf die finanziell gute Situation der Partnerin ab: »Ich habe Inge in der Arbeitsgemeinschaft junger Autoren im Schriftstellerverband kennengelernt. Wir lasen einander unsre Texte vor, die dann diskutiert wurden.

später, 1955, wird unter ihrem damaligen Namen Ingeborg Schwenkner im Kinderbuchverlag der DDR in Berlin ihr erstes Buch erscheinen.²⁷

Eine überlieferte Kritik der beiden Schreibenden von 1954 lobt vor allem sie, die sich laut dem Rezensenten mit ihren frühen »Kurzgeschichten, Skizzen und Reportagen« einen »Namen gemacht«²⁸ hat. Heiner Müllers Arbeit wird zurückhaltender kommentiert; die Rezension hebt auf seine »eigenwillige[] Verskunst« ab, gesteht den Texten aber Gespür für das »Neue unserer Gesellschaftsordnung«²⁹ zu. Die erste gemeinsame Zeit der zwei Schreibenden – die mit dem Einzug beider in das Haus von Inge und Herbert Schwenkner beginnt –, scheint erfolgstechnisch und finanziell ambivalent gewesen zu sein. Zeitweise sind, das reduziert ein Stück weit die Annahme schon in den frühen Jahren vorhandener Hierarchien zu seinen Gunsten, wahrscheinlich vor allem Inge Müllers Einkünfte entscheidend.³⁰

Unterschiedlich komplexe Texte entstehen; Jan-Christoph Hauschild hat Heiner Müllers Arbeiten der Zeit, vielleicht zurecht, als oft »apodiktisch«³¹ und die Werke beider als erkennbar frühe Projekte bezeichnet. Verschiedene Texte sind allerdings als Teil eines literarischen Austauschs lesbar; im Sinn Erik Schillings als »Dialog«³², aber auch – Schaberts radikalerem Ausdruck des »[l]iterarische[n] Geschlechterkampf[s]«³³ entsprechend – als Beginn eines Wechselspiels unterschiedlicher Selbstinszenierungen. Es findet in intertextuellen Kontexten statt, teils erinnern die Arbeiten an von Brecht oder anderen Autor:innen verfasste Werke. Die *Wunderhorn*-Sammlung fällt als ein Referenztext ins Auge, genauso Heinrich von Kleists *zerbrochener Krug*, mit dessen Zerspringen in einer »Rautensträuchelein«-

Der eigentliche Anfang unserer Beziehung war, daß wir in eine Kneipe in der Zetkinstraße gingen, sie hatte eine grüne, gestreifte Bluse an, der oberste Knopf dieser schönen, teuren Bluse war auf, sie erzählte von zu Hause, und ich erfuhr, daß sie zu den oberen Zehntausend gehörte, und ich weiß noch diesen Moment, als meine proletarische Gier auf die Oberschicht sich regte. Bei Inge war dann mein erster fester Wohnsitz«.

27 Ingeborg Schwenkner: *Wölfchen Ungestüm*. Berlin [Ost]: Kinderbuchverlag 1955.

28 Rezension der *Märkischen Volksstimme* vom 25.11.1954 zu einem Leseabend im Friedrich Wolf-Haus 1954, zit. n. Annett Gröschner: Du vor du hinter mir. Korrespondenzen zwischen den Arbeiten Inge und Heiner Müllers. In: Inge Müller: *Irgendwo; noch einmal möchte ich sehn*. Lyrik, Prosa, Tagebücher. Mit Beiträgen zu ihrem Werk. Hg. v. Ines Geipel. Berlin: Aufbau 1996, S. 318–324, hier 319: »Schwenkner hat sich durch ihre Kurzgeschichten, Skizzen und Reportagen bereits einen Namen gemacht. [...] Heiner Müller gab Proben seiner eigenwilligen Verskunst, mit der er das Neue unserer Gesellschaftsordnung zu gestalten versteht. Leider verlor die Verse etwas von der Wirkung durch den monotonen Vortrag.«

29 Ebd.

30 Vgl. etwa Hauschild: Heiner Müller, S. 132; zu entsprechenden Annahmen Marko: Vorwort, S. 304–306.

31 Hauschild: Heiner Müller, S. 105.

32 Schilling: *Dialog der Dichter*.

33 Schabert: *Englische Literaturgeschichte*, S. 430.

Adaption Inge Müllers das »Mädchen am Brunnen« offenbar ihre Jungfräulichkeit an einen Sänger verliert – »Dem Mädchen, das Wasser holen ging«, beschreibt ihr Gedicht die in der Sammlung und später von Heiner Müller launig vertextete Liebes-Szene, »Hat er ein Lied gesungen. | Das Lied klang gut, das Mädchen war schön. | Der Krug, der ist zersprungen«³⁴. Mehrere mutmaßlich spätere Texte Inge und Heiner Müllers sind einander, das wird noch Thema sein, in ihren Bezügen entgegengerichtet; diverse entwerfen sich inhaltlich ähnelnde Szenen aus sich widersprechenden Perspektiven.³⁵ Mehrere wahrscheinlich frühe Arbeiten enthalten mindestens unterschiedliche Darstellungen künstlerischer Konstellationen, teils in Entwürfen, die sich als Selbstinszenierungen lesen lassen.

Zu ihnen gehört ein »Märchen«, das Heiner Müller der Partnerin wahrscheinlich am ersten Jahrestag der Zweierbeziehung 1954 »zum 1. Geburtstag«³⁶ widmet. Auf seine Bezüge verweisen vage schon seine auf den ersten Blick relativ stereotypen Figuren – ein »Junge« trifft auf ein »Mädchen«, das ihm als Spiegel dient, nachdem er sein Gesicht verschwunden geglaubt hat. »Es war einmal ein kleiner Junge«, beginnt das »Märchen«,

der stand immer an einem Brunnen und schaute in sein Gesicht, das ihn aus dem Wasser ansah. Eines Tages warf er einen Stein in das Wasser, da sah er sein Gesicht nicht mehr.

Da ging er fort und hatte kein Gesicht mehr und war ganz allein. Er ging einen weiten Weg, und es waren siebentausend Jahre. Und nach siebentausend Jahren sah er ein Mädchen ihm entgegengehn, das war sehr schön und sah ihn an. Und er sah ihr in die Augen und sah sein Gesicht, das ihn daraus ansah. Und es war heil und ganz.

34 Inge Müller: [Dem Mädchen, das Wasser holen ging.] In: GT, S. 108. »Ein Mädchen Wasser holen ging | Nur ein dünn Hemdlein trug das Ding«, beginnt eine von Heiner Müller verfasste, der Partnerin gewidmete und den Selbstbezug vage schon über die Widmung nahelegende Neufassung des »Rautensträuchlein«-Gedichts der *Wunderhorn*-Sammlung, die endet: »Ich sah sie neu nach Wasser gehn | Und hatt von ihr schon mehr gesehn | Als je bei Tag die Sonnen« (Heiner Müller: [Ein Mädchen Wasser holen ging.] In: Ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, nachfolgend »WG«, S. 276; vgl. zur Vorlage Achim von Arnim u. Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, Bd. 1. Heidelberg: Mohr und Zimmer/Frankfurt: Mohr 1806, S. 69f.). Der Volksliedbezug des Gedichts und sein sexuelles Sujet verweisen auch auf Brecht – dieser plante zeitweise selbst eine Sammlung von Volksliedverballhornungen, die *Des Knaben Plunderhorn oder Schmatzkästlein des schweinischen Hausfreundes* heißen sollte (vgl. Jan Knopf: Kalendergeschichten. In: Ders. (Hg.): Brecht-Handbuch, Bd. 3: Prosa, Filme, Drehbücher. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 403–416, hier 407).

35 Vgl. Kap. 3.4.

36 So die Notiz auf dem Briefumschlag des »Märchens« in Heiner Müllers Handschrift (Heiner Müller: [Manuskript »Märchen« mit Widmung an Inge Müller, um 1954.] 1 Bl. i. Kuv., Inge-Müller-Archiv, Sign. 869).

Da hatte er einen Spiegel, der war zart wie Wolkenstaub, stärker als Feuer und Wasser, härter als Stahl und Stein. Da blieb er bei dem Mädchen siebentausend Jahre und sieben mal siebentausend und immer.³⁷

Das ist Kitsch; in der »siebenmal siebentausend«³⁸ Jahre dauernden Liebe und in der »Schönheit« des Mädchens, die der Text als Grund der Verliebtheit darstellt. Trotzdem referiert die Narziss-Figur, von Müller gewollt oder ungewollt, auf ein geschlechterbezogen tradiertes und künstlerisch ambivalentes Motiv; als Vorstellung der Liebe des Künstlers zu einem perfekten Abbild reiht es den frühen Text auch in einen künstlerischen Diskurs ein. »Der Mensch liebt seine Produkte«, hat Ulrich Pfisterer in seinen Überlegungen zur kunsttheoretischen Reflexionsfigur Liebe die Narziss-Figur im Kontext einer von Heiner Müller noch relativ vage aufgerufenen Kunsttradition kommentiert,

da sich in ihnen sein Menschsein beweist. Die Vorstellungen von Produzieren und Lieben hängen aufs engste zusammen. Besonders die literarischen und künstlerischen Produkte können dabei als »Kinder« des Dichters bzw. Künstlers und zugleich als eine Art Entäußerung und »Selbstbildnis« verstanden werden, wobei die Liebe zu diesem »Selbstbildnis« laut Aristoteles eine einseitige bleibt. In die Sprache des Mythos übersetzt, sind damit die wichtigsten Motive der Narziss-Geschichte benannt.³⁹

Unabhängig davon, ob der Traditionsbezug bewusst in den Text integriert ist, verweist die Abbildfunktion des Spiegels potentiell auf die Kunst. Auf sie referierend, die gerade in der DDR auch als »Spiegel der Gesellschaft«⁴⁰ fungiert (oder es soll), lässt Müller das »Mädchen« im Text, das dem Künstler als »Spiegel« dient, zum weiblichen Medium werden.

37 Ebd.

38 Kitschig ist der Text auch nach Wolfgang Braungarts Definition (vgl. Braungart: *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*. Einige verstreute Anmerkungen zur Einführung. In: Ders. (Hg.): *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*. Tübingen: Max Niemeyer 2002 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 112), S. 1–24, hier 24): »Insofern der Kitsch ganz auf das Gefühl zielt, nimmt er teil an der Feier der Moderne von Individualität und Subjektivität und verhöhnt sie in seinem Reproduktionscharakter und seiner Serialität zugleich« – gegen ein solches Verständnis des Textes spräche nur, ihn ironisch zu lesen, denn »Der Kitsch ist nicht witzig« (ebd., S. 23).

39 Pfisterer: *Kunst-Liebe | Liebes-Kunst*, S. 590f.

40 »Kunst als Spiegel der Gesellschaft« war eine ganze Ausstellung in der Moritzburg in Halle in den 1950er Jahren benannt, vgl. Maike Steinkamp: *Museen, »Bildungsstätten ersten Ranges«*. Der Wiederaufbau der Kunstmuseen in der SBZ und frühen DDR und die Rolle der modernen Kunst. In: Lukas Cladders u. Kristina Kratz-Kessemeier (Hg.): *Museen in der DDR. Akteure – Orte – Politik*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2022, S. 17–29, hier 26.

Die Konstellation erinnert – speziell als frühe, der Handlung nach relativ eindeutige Notiz – an Luce Irigarays Beschreibung der weiblichen Spiegelfunktion. »Damit d[as] Ich [des Mannes, H. G.] wertvoll wird«, so ihr Resümee der Motivtradition, wird ein Spiegel entworfen, der »ihm seine Gültigkeit versicher[t], immer wieder versicher[t]«⁴¹. In Müllers Text bleibt das Mädchen Medium des Protagonisten, wenn es je nach Verständnisweise inner- oder außerhalb der Kunst sein Gesicht reflektiert. Für die Kontextualisierung der kurzen Prosaarbeit in einer Motivtradition spricht auch die fortgesetzte Nutzung der Spiegelmetapher in anderen Werken: In einem gemeinsam verfassten Text Inge und Heiner Müllers von 1954, einem von zwei überlieferten erkennbar zu zweit geschriebenen Gedichten,⁴² ist eine ähnliche Szene zu finden – »Da ist die Brücke | Und ich seh dich gehen | Über die Planken aus Holz«, beginnt in dem Text ihr Szenenentwurf. »Ins Wasser blickend sah ich | Deine Augen, die mich suchten. Da | Fand ich *mich*«⁴³, greifen Heiner Müllers Verse die Beschreibung auf, in der wieder der Blick der weiblichen Figur vor allem der Selbstversicherung des Sprechers dient. Acht Jahre später, wenn Heiner Müllers nachträgliche Datierung stimmt,⁴⁴ verweist ein von ihm verfasster Vierzeiler auf die zitierte Metapher zurück: »Du Brunnen, der mich trinkt und durstig macht«, lautet er, »In deinem Spiegel mein Gesicht verlorn | Wenn ich draus trink, und wieder neu geboren. | Du Sonne, die mich ausbrennt in der Nacht«⁴⁵. Dieses »Gesicht« wird nicht nur gespiegelt, sondern erst zerstört neu »geboren« und durch Zerstörung erneuert. Die Adressat:innenfunktion als solche bleibt jedoch gleich; sie wird auf den Partner bezogen und übernimmt für ihn ihre Funktion.

Heiner Müllers »Märchen«-Mädchen liefert so den Auftakt für verschiedene Frauenfiguren, die in seinen Texten Gegenüber von männlichen Protagonisten bleiben. Es tut das trotz der als Selbstkritik der Prosaarbeit interpretierbaren Anspielung auf die Narziss-Figur; sie lässt sich ironisch lesen, als Verweis auf die

41 Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Aus dem Französischen übersetzt von Xenia Rajewsky, Gabriele Ricke, Gerburg Treusch-Dieter und Regine Othmer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 66f. Im Original: »Or, pour que ce moi soit valeureux, il faut bien qu'un «miroir» le rassure, ré-assure, sur sa validité. La femme étayera ce redoublement spéculaire, renvoyant à l'homme «son» image, le répétant comme «même». [...]« (Luce Irigaray: *Speculum de l'autre femme*. Paris: Les éditions du minuit 1974, S. 63.)

42 Weit nach dem zitierten Text »Da ist die Brücke [...]«, in den 1960er Jahren, wurde unter gemeinsamer Verfasser:innenschaft Inge und Heiner Müllers das Gedicht »[Valentina Tereschkova, die Kommunistin]« im DDR-Rundfunk gesendet; seine Aufzeichnung war zeitweise über die »Heinermüllerbaukasten«-Website der Akademie der Künste zugänglich, im Heiner-Müller-Archiv der Akademie der Künste ist ein Entwurf unter der Signatur 3348 überliefert.

43 Inge Müller u. Heiner Müller: [Da ist die Brücke.] In: GT, S. 60, Hervorh. H. G.

44 Vgl. Kristin Schulz: Anmerkungen. In: WG, S. 475–652, hier 608; datiert ist der Text auf den »8.5.62«.

45 Heiner Müller: [Du Brunnen, der mich trinkt und durstig macht.] In: WG, S. 316.

Selbstbezogenheit des Jungen, relativiert aber nicht die Funktion des Mädchens, das im Kontext der Motivtradition zugleich selbst zum künstlerischen Objekt zu werden scheint. Im Fokus steht das Schicksal des Jungen; das »Mädchen« wird letztlich im doppelten Sinn zum Verweis auf »Echo«, die nur zur Wiederholung fähige Nymphe im Mythos.⁴⁶

Von Inge Müller ist keine explizite Replik auf das »Märchen« überliefert. Zu finden ist aber eine »Spiegel« übertitelte, von Ines Geipel erstmals aus dem Nachlass veröffentlichte Dramenskizze. Sie lässt fünf Stimmen auftreten, die ersten vier mutmaßlich als Spiegelungen der fünften, und entwirft ein Gespräch, das vor allem die fünfte Stimme von ihrer ihr erst unverständlichen und anschließend zu ihrem Schrecken zerstörten Reflexion irritiert zeigt:

1. STIMME: Da sag ich: Nein.
 2. STIMME: Ja sag ich.
 3. STIMME: Ich sag nichts.
 4. STIMME: Der Tod ist: nicht gefragt zu werden.
 5. STIMME: Wovon redet ihr?
- Lachen.*
- 1.–4. STIMME: Er weiß immer die Antwort.
- Pause.*
- [...]
- 1.–4. STIMME: Er kennt uns nicht. Sieh
In den Spiegel. Geh weg vom Spiegel. Zerbrich ihn.
 5. STIMME: Wo seid ihr, wer seid ihr? Halt –
 - 1.–4. STIMME: Geh!
- Lärm von Scherben.*
5. STIMME: Ein Kopf. Eine Hand, Bein, Ohr. Ich!
 1. STIMME: Er weint.
 2. STIMME: Er ist da.
 3. U. 4. STIMME: Seht, er ist endlich geboren.
 5. STIMME: Ich hab alles verloren. Alles verloren.
- Lachen.*⁴⁷

Das zitierte Drama *en miniature* wird nicht dadurch konkreter, dass sein Nebentext weitgehend fehlt; wir erfahren vom »Lachen« vermutlich der ersten bis vierten Stimme und vom wahrscheinlich durch den zerbrechenden Spiegel verursachten »Lärm

46 Vgl. zu den Transformationen der Echofigur im Sinne des Resonanzraums ohne Autorschaft Bettine Menke: Ovids Echo, die Ver-Antwortung und das Nachleben der Dichtung. In: Henriette Harich-Schwarzbauer u. Alexander Honold (Hg.): Carmen Perpetuum. Ovids Metamorphosen in der Weltliteratur. Basel: Schwabe 2013, S. 21–42, hier 39.

47 Inge Müller: Spiegel. In: GT, S. 513.

von Scherben«, aber weder explizit von dem, was das Spiegelbild zeigt, noch davon, was sein Zerschlagen auslöst. Nahe liegt ein Verständnis der Stimmen eins bis vier als Spiegelbildern der fünften, vielleicht als Spiegelungen von »Hand, Bein« und »Ohr«. Der Wortwechsel ab der zehnten Zeile – vollständig »Wer seid ihr? | Er kennt uns nicht. Sieh | In den Spiegel. Geh weg vom Spiegel« – suggeriert eine Zuordnung der vier Stimmen als Reflexionen: Der Blick in den Spiegel wird der fünften Stimme vermutlich das eigene Spiegelbild zeigen.

Er wirkt destruktiv: Vor dem Hintergrund der folgenden Ausrufe »Er ist da« und »Er ist endlich geboren« lässt die Aufforderung »Sieh in den Spiegel. Geh weg vom Spiegel. Zerbrich ihn« die Zerstörung des Glases befreiend wirken. Genau wie das »Lachen« am Schluss des Textes steht der Aufruf zum Zerschlagen des Glases im Kontrast zur Furcht vor seiner Zerstörung. Tatsächlich scheint mit dem Ende der Reflexion im Spiegel als »Neugeburt« eher eine Rückkehr der fünften Stimme zu sich selbst als der befürchtete allumfassende Verlust eingeleitet. In der Zerstörung des Glases, der Eindruck entsteht, liegt die rettende oder mindestens positive Wendung des Textes.

Aus psychoanalytischer Sicht lässt die Szene an Jacques Lacans Theorie des »Spiegelstadiums« und ihre vor allem auf die kindliche Entwicklung bezogenen Annahmen der Konflikthaftigkeit der Reflexion im Anderen denken – ob sie Inge Müller bekannt waren, ist unklar, Textausgaben waren in der DDR der Kritik der Arbeiten wegen schwerer zugänglich als in Westdeutschland.⁴⁸ Ausgeschlossen ist es nicht, vage dafür spricht ein von Müller teils ausgedrücktes Interesse an psychoanalytischen Konzepten.⁴⁹ Ausgangspunkt von Lacans relevanten Überlegungen ist ein ursprüngliches menschliches Selbstbild als unvollständiger Körper, dem der Spiegel zur Schein-Lösung der Selbstwahrnehmung wird: »Obwohl das Spiegelbild«, so Patrick Bühler,

[...] die Erfahrung eines »zerstückelten Körpers« [...] in die eines ganzen verwandelt, bleibt [...] [der mit ihm verbundene] neue Grad an Autonomie für Lacan immer eine prekäre »Fiktion« [...]. Die ursprüngliche »paranoische Entfremdung« [...], die das Ich vor jeder »gesellschaftlichen Bestimmung« [...] ausmache, sei immer nur behelfsmäßig zu überkommen, da die vorgespiegelte Selbstbeherrschung allein von einem imaginären anderen abhängt. [...] Da »Ich ein anderer ist«, wie Lacan mit Rimbaud sagt [...], das Ich also immer von einem anderen abhängt, löst

48 Vgl. Michael Geyer u. Werner König: Der Beginn der Reinstitutionalisierung der Psychoanalyse in der DDR. In: Michael Geyer (Hg.): Psychotherapie in Ostdeutschland. Geschichte und Geschichten 1945–1995. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, S. 473–480.

49 Vgl. etwa ihren Tagebucheintrag vom 18.11.1957: »Tuppa vergißt, daß wir Geld brauchen, um Leben zu können usw. er vergißt, wenn ich krank bin. Vergißt er es aus Zerstreuung, oder aus psychischer Abneigung gegen Verpflichtung. (Freud?)« (I. Müller: Irgendwo; noch einmal möchte ich sehn, S. 118).

das Spiegelbild nicht nur Begeisterung aus, sondern auch Eifersucht [...]. Für die psychoanalytische Theorie bedeutet die Annahme eines Spiegelstadiums deswegen auch, dass sich jeder Versuch, die »existentielle Negativität« [...] des Ich durch weitere illusionäre Identifikationen aus der Welt zu schaffen, als gefährlicher Irrweg erweisen muss.⁵⁰

Mit Lacan wird das Sich-Erkennen im Spiegel zum Entwicklungsschritt, der Ganzheit nur scheinbar versichert. Das vollständige »Ideal-Ich« existiert nur im Anblick des Ichs als gespiegeltem Anderem und wird für die sich Betrachtenden so unerreichbar. Obwohl Müllers Kenntnis der Theorie unklar bleibt, beschreibt ihre Skizze den Effekt der »Ich«-Darstellung im Anderen treffend: Die Reflexion im Spiegel scheint die eigentliche »Geburt« der fünften Stimme zu verhindern. Positiv wirkt erst ihre Konzentration auf die eigene Person.

In weniger spezifischer Form ist die Skizze als Reflexionskritik verständlich. Als solche lässt sie auch an antike Darstellungen der Narziss-Figur denken. »Während er trinkt«, beschreibt die Erzählstimme die Fokussierung des Helden auf das eigene Bild in Michael von Albrechts Übersetzung von Ovids *Metamorphosen*,

erblickt er das Spiegelbild seiner Schönheit, wird von ihr hingerissen, liebt eine körperlose Hoffnung, hält das für einen Körper, was nur Welle ist. Er bestaunt sich selbst und verharrt unbeweglich mit unveränderter Miene wie ein Standbild aus parischem Marmor. Am Boden liegend, betrachtet er seine Augen – sie gleichen einem Sternenpaar –, das Haar, [...] die Anmut des Gesichts, die Mischung von Schneeweiß und Rot – und alles bewundert er, was ihn selbst bewundernswert macht. [...] Wie oft gab er dem trügerischen Quell vergebliche Küsse! [...] Leichtgläubiger! Was greifst Du vergebens nach dem flüchtigen Bild! Was du erstrebst, ist nirgends; was du liebst, wirst du verlieren, sobald du dich abwendest. Was du siehst, ist nur Schatten, nur Spiegelbild. Es hat kein eigenes Wesen: Mit Dir kam es, mit Dir bleibt es, mit Dir wird es fortgehen – wenn Du nur fortgehen könntest.⁵¹

Der Mythos von Narziss lässt sich als Prätext des »Märchens« Heiner Müllers wie auch der Dramenskizze lesen: Beide Male ist die Faszinationskraft des eigenen Spiegelbilds Thema, im »Spiegel« als der wahrscheinlich später entstandenen Arbeit wird der Wunsch nach der Reflexion im Anderen zum Ausgangspunkt einer

50 Patrick Bühler: KulturKlassiker. Jacques Lacan (1901–1981), *Das Spiegelstadium* (1949). In: KulturPoetik, Jg. 9 (2009), Nr. 2, S. 252–260, hier 255f. Vgl. auch Jacques Lacan: Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique. Communication faite au XVIe Congrès international de psychanalyse, à Zurich le 17–07-1949. In: Revue Française de Psychanalyse, Jg. 13 (1949), Nr. 4, S. 449–455.

51 Ovid: *Metamorphosen*. Lateinisch/deutsch. Übersetzt u. hg. v. Michael v. Albrecht. Stuttgart: Reclam 1994, S. 153, 155.

Kritik der Selbstbespiegelung. Inge Müllers Skizze verkehrt, könnte man sagen, die Spiegel-Motivik des »Märchens« – und mit ihr diejenige verschiedener Gedichtentwürfe Heiner Müllers – in der eingeforderten Trennung der traditionell affirmierten Reflexions-Gemeinschaft. In der Diskussion ihrer Texte sind deren Verweise auf Narziss wiederholt als Kritik an der männlich verknüpften Figur Thema gewesen⁵² – »Wer gibt dir ein Recht den Stummen zu spielen | (Du zitterst vor Eigenliebe, Narziß)«⁵³, beginnt etwa ein oft im gleichen Kontext zitiertes,⁵⁴ Hilzingers Einschätzung folgend Anfang der 1960er Jahre entstandenes Gedicht.⁵⁵ Gerade mit Blick auf den möglichen »Märchen«-Bezug spricht vieles dafür, »Spiegel« spezifischer auch als Auseinandersetzung mit Rollenmodellen in Heiner Müllers Arbeiten und Teil eines in einzelnen Figuren noch an Partnerschaftsklischees orientierten literarischen Dialogs zu lesen.

Unter anderem zwei weitere Gedichte Inge und Heiner Müllers schließen an den skizzierten, auch in seinem Notizcharakter teils lesenswerten, weil vergleichsweise deutlich konturierten kritischen Austausch an; sie sind einmal mehr als geschlechterrollenbezogener Dialog in einem weiten Sinn intertextueller Referenzen verständlich. Wieder rückt eine Funktionsrolle auf weiblicher Seite in den Vordergrund, diesmal als Entwurf und Revision einer Idee der Partnerin als Wegweiserin und beginnend mit einem Text Heiner Müllers, den Sonja Hilzinger erstmals aus Inge Müllers Nachlass zitiert hat.⁵⁶ Die Verse scheinen undatiert geblieben zu sein, aber was sie entwerfen, ähnelt den erwähnten Szenen: Adressiert wird der oder wahrscheinlicher die Angesprochene ganz wortwörtlich als Wegweiser. »Such mich nicht vor dir«, beginnt die Notiz,

Such mich nicht hinter dir
Such mich nicht an deiner Seite
Du bist mein Weg.⁵⁷

Das ist als Spiel mit verschiedenen partnerschaftsbezogenen Wendungen lesbar; mit Vorreiterrollen, dem Rückenwind der oder des Anderen, dem sich Sich-den-Rücken-Freihalten oder dem Seite-an-Seite-Gehen. Alle vier werden verworfen und erst die Zeile »Du bist mein Weg« scheint, an die christlichen Gesangsverse »Herr, du

52 Vgl. etwa Ursula Bock: *Die Frau hinter dem Spiegel. Weiblichkeitsbilder im deutschsprachigen Drama der Moderne*. Berlin: LIT 2011 (= *Semiotik der Kultur/Semiotics of Culture* 11), S. 209.

53 I. Müller: [Wer gibt Dir ein Recht den Stummen zu spielen.] In: Dies.: *GW*, S. 93f.

54 Vgl. etwa Bock: *Die Frau hinter dem Spiegel*, S. 209f.

55 Vgl. Hilzinger: *Das Leben fängt heute an*, S. 206.

56 Vgl. ebd., S. 149f.

57 Ebd., S. 149.

bist mein Leben, Herr, du bist mein Weg«⁵⁸ erinnernd, das Verhältnis der Sprechinstanz zur mutmaßlichen Angesprochenen aus Sicht des lyrischen Ichs adäquat auszudrücken. Die Wendung wirkt doppeldeutig, gerade vor dem Hintergrund der Präpositionen der vorangegangenen Zeilen und des Blicks des »Du« nach vorn, nach hinten und zur Seite, der in der Feststellung korrigiert wird, dass es (oder sie) selbst zum Weg geworden ist. Inge Müller hat darauf reagiert: »Der Weg ist wohin du den Fuß setzt«, beginnt eines ihrer Gedichte,

Wegweiser bist du
Du bist nicht Fuß nicht Weg
Du bist du
Abnimmts dir keiner
Du bist nur einer
Siehst du zu.⁵⁹

Die Abweisung ist eindeutig; auch die Feststellung »Abnimmts dir keiner« lässt sich als Kritik an der Rolle des Gegenübers in den Referenzversen lesen. Deutlich wird in den Zeilen kein privates Verhältnis, aber ein Widerspruch der zwei zitierten Texte im Entwurf der auf einem Weg oder in zwei Alleingängen imaginierten Zweierbeziehung.

Der Kontrast wirkt unnötig: »Du bist mein Weg« klingt nicht notwendig funktionsbezogen – die Wendung wird erst im zweiten Gedicht eindeutig im Sinn eines betretenen Wegs aufgegriffen. Vage lassen die Verse »Du bist nicht Fuß nicht Weg | Du bist du« an die zitierten »Spiegel« und »Brunnen« denken, die Heiner Müllers Gedichte entwerfen, aber die Referenz bleibt indirekt. Die Idee des isolierten, nur von »einer« Figur beschrittenen Wegs in Inge Müllers Gedicht wirkt auf ihren Text bezogen widersprüchlich – die Referenz auf die Notiz Heiner Müllers unterläuft als Entwurf einer lyrischen Zweierkonstellation im Grunde für sich genommen die reklamierte Trennung. Auch das illustriert umgekehrt die Spanne dessen, was sich als Austarieren von Gemeinschaftsentwürfen in mutmaßlich frühen Texten der beiden Schreibenden liest; der Widerspruch der jeweils entworfenen Konstellationen wird in den teils relativ simplen Handlungsverläufen und Stereotypen folgenden Notizen womöglich deutlicher als in verschiedenen späten Werken.

Lohnend wirkt die Diskussion der zitierten Arbeiten gerade des Kontrasts der in den Texten entworfenen Figuren wegen. Die zitierten Klischees, deutet sich an, sind auch Teil der verhandelten Tradition entworfener Kunst-Partnerschaften und einer entlang tradierter Narrative umrissenen Konstellation, die in den untersuchten literarischen Arbeiten zum Gegenstand wird. Die Lektüre des frühen Wechsel-

58 So der Text des katholischen Gotteslobs (GL) 456.

59 Inge Müller: [Der Weg ist wohin du den Fuß setzt.] In: GT, S. 144.

verhältnisses der Texte verweist auf Ideen des Kunst-Paars als schon der Tradition nach oft klischerter Geschlechtergemeinschaft zurück. In den ambigen Referenzen und Zweierdarstellungen innerhalb der zitierten Szenen scheint auch ein Teil der mit ihnen real assoziierten Partnerschaftsideale und Hierarchien erkennbar.

3.2 Ein Zimmer für drei: Unterbrochene Schreibprozesse in Inge Müllers Entwürfen zu »Manchmal bin ich ein Vogel«

1957 erhält Heiner Müller eine Förderung des DDR-Rundfunks, um ein Hörspiel über das Braunkohlekombinat »Schwarze Pumpe« bei Spremberg zu schreiben. Dorthin reist er mit Inge Müller und die *Korrektur* entsteht, ein »Bericht« vom Aufbau des Kombinats, der später vertont, aber auch als gleichnamiges Stück bekannt wird.⁶⁰ Die *Korrektur* ist nach dem *Lohnprüfer* die zweite gemeinsam veröffentlichte Arbeit Inge und Heiner Müllers. Der Bühnentext, der um Fragen der sozialistischen Produktion kreist, entspricht auch in der 1958 auf politischen Druck hin entstandenen Überarbeitung weitgehend den Inhalten der gemeinsam veröffentlichten Werke der Jahre.⁶¹ Vorhandene Konflikte aufgrund korrigierter Lohnlisten und fiktiver Normen überwindend, findet die Belegschaft eines Kombinats im Kontext gemeinsamer Arbeit zusammen. Gezeigt wird eine Entwicklung in Richtung der Produktivität und der Aussprache. Selbst der überzeugte Kommunist Bremer findet sich mit der Notwendigkeit der Zusammenarbeit ungeachtet der politischen Vorgeschichten der Kolleg:innen im Kombinat ab. Der Text, der nach seinem Erscheinen in mehrfacher Hinsicht korrigiert werden muss – Anstoß erregt unter anderem der Eindruck seiner Negativität –, entwickelt letztlich ein positives sozialistisches Gemeinschaftsprojekt. Geschlechterungleichheiten sind Thema – »Wir wollen gehört werden«⁶², beklagt eine der Arbeiterinnen im Kontext eines durch mangelnden Arbeitsschutz verursachten Unfalls einer Kollegin die fehlende Anhörung weiblicher Stimmen –, aber es bleibt bei der kurzen Beschwerde. Geschlechterbezogene Kritik steht nicht im Zentrum des Textes.

Am Entwurf der Szenen ist Inge Müller beteiligt gewesen. Mit der *Weiberbrigade* (vgl. Kap. 3.3) hat sie eine inhaltlich ähnliche Arbeit über die Frauenbrigade eines

60 Inge Müller u. Heiner Müller: Die Korrektur. Ein Bericht vom Aufbau des Kombinats Schwarze Pumpe (1957). In: neue deutsche literatur, Nr. 6.5 (1958), S. 21–36 [= *Korrektur I*]; Heiner u. Inge Müller: Die Korrektur [= *Korrektur II*]. In: Heiner u. Inge Müller: Die Korrektur, S. 43–62. Vertont wurde die zweite Fassung des Hörspiels 1958 von Wolfgang Schonendorf für den DDR-Rundfunk (Erstsendung 13.11.1958).

61 Vgl. Helmut Fuhrmann: Warten auf »Geschichte«. Der Dramatiker Heiner Müller. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 75–81.

62 H. Müller: Die Korrektur [I]. In: Werke 3: Die Stücke 1, S. 119; vergleichbar in H. Müller: Die Korrektur [II]. In: Werke 3: Die Stücke 1, S. 136.

Kombinats verfasst, die mit vereinten Kräften und Unterstützung der Kollegen eine schwierige Kranmontage bewältigt. Das Bild, das Müller in Texten der Zeit von literarischer und literaturunabhängiger Koproduktion entwirft, wirkt trotz der erwähnten Werke allerdings ambivalent; gerade in fünf mutmaßlich Ende der 1950er Jahre entstandenen lyrischen Schreibraum-Entwürfen werden sowohl die Mutter- wie die Partnerinnenrolle kritisch beschrieben. Kommunikation in ihrem Kontext unterbricht den Schreibprozess der Autorin im Text, an Gesines »Um- und Umwendung« erinnernd. Das Schreiben zu zweit und die Arbeit im Kollektiv erscheinen als Störfaktoren der Arbeit des lyrischen Ichs am Schreibtisch.

Sonja Hilzinger hat die überlieferten Fassungen des Gedichts, wahrscheinlich zurecht auf das Thema der Koproduktion verweisend, den Jahren der unmittelbaren Zusammenarbeit Inge und Heiner Müllers ab 1956 zugeordnet. Die Textfassungen entwerfen drei Formen des Schreibens; die Einzelarbeit, die Arbeit im Kollektiv und die Koproduktion mit dem eigenen Partner. Auch von Hilzinger stammt ein Vorschlag zur Chronologie der Entwürfe des Textes, der zu den hier thematisierten Überarbeitungsstufen passt. Ihm folgend lässt sich plausibel von drei handschriftlichen Texten als den Fassungen eins bis drei des Gedichts, einem späteren maschinenschriftlichen Entwurf als Version vier und einem deutlich veränderten letzten Manuskript ausgehen.⁶³

Die erste Fassung (vgl. Abb. 2) kommt noch ganz ohne Figuren abseits der Sprechinstanz aus: »Manchmal bin ich ein Vogel«, beginnt sie. Beschrieben wird, metaphorisch ergänzt, ein kontemplativ wirkender Schreibprozess, der noch nicht durch Fremde unterbrochen wird. Störend wirkt nur die Unsicherheit der Sprechinstanz gegenüber dem eigenen Schreiben. Einschließlich der Streichungen lautet der Text:

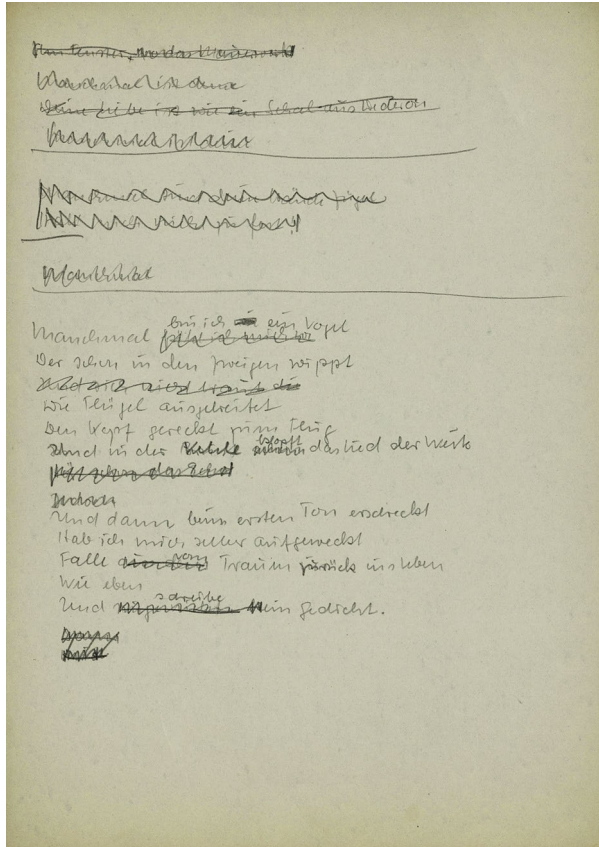
Manchmal ~~fühl~~ich ~~mich~~ ~~wi~~bin ich wie ein Vogel
 Der schon in den Zweigen wippt
 Und ~~sich nicht~~ traut die
 Die Flügel ausgebreitet
 Den Kopf gereckt zum Flug
 «Und in der BrustKehle schon[?]klopft das Lied der Weite
 Hört schon das {unleserliches Wort}
 {unleserliches Wort}
 Und dann beim ersten Ton erschreckt
 Hab ich mich selber aufgeweckt
 Falle ~~aus dem~~vom Traum zurück ins Leben

63 Vgl. Sonja Hilzinger: »Manchmal bin ich ein Vogel«. Über das Entstehen eines Gedichts von Inge Müller. In: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Jg. 15 (2005), Nr. 2, S. 381–386.

Wie eben

Und ~~unleserliches Wort~~schreibe kein Gedicht.⁶⁴

Abbildung 2: Fassung eins von Inge Müller: »Manchmal bin ich ein Vogel«



(Inge-Müller-Archiv, Akademie der Künste, Berlin, Sign. 214.)

- 64 Inge Müller: [Manuskript zu »Manchmal bin ich ein Vogel.«] 5 Bl., hs. u. ms., Inge-Müller-Archiv, Sign. 214. Sonja Hilzinger liest hier – im Gegensatz zu der auch in ihrer Transkription »kein Gedicht« wiedergegebenden späten Fassung – »Und schreib mein Gedicht«. Vergleicht man das »k« der Handschrift mit dem der Wörter zuvor (etwa »zurück« in Abb. 2), liegt die Variante »kein Gedicht« näher. Getilgt sind abseits der wiedergegebenen Streichungen die Verse am oberen Seitenrand »Am Fenster, [...]«, »Manchmal ist deine«, »Deine Liebe ist wie ein Schal aus Dederon«, »Manchmal ist deine«, »Manchmal sind deine Hände Flügel | Halt mich nicht zu fest!« und »Manchmal« sowie zwei unleserliche Schlussverse.

Die Sprechinstanz scheint im Abheben begriffen; der Vogel- als Dichtermetapher folgend, leitet der zum »Flug« gereckte »Kopf« die Arbeit am noch zu schreibenden Text ein. Der Schreibprozess beginnt hoffnungsvoll: Das in der »Kehle« klopfende »Lied der Weite« scheint auf die sich eröffnende Freiheit kreativen Schaffens zu verweisen. Störfaktor im Arbeitsprozess ist mit dem eigenen »Ton« allerdings das Schreiben selbst, dessen Versuche offenbar nicht dem erhofften Lied entsprechen. Der Flugversuch scheitert; er endet im Sturz (»Falle vom Traum zurück ins Leben | Wie eben | und schreibe kein Gedicht«) und ohne literarischen Erfolg in Form einer lyrischen Arbeit, die die Sprechinstanz – der die Form des Textes in gewisser Weise widerspricht – als Gedicht gelten ließe.

Die Fassungen zwei und drei des Textes sind länger als die zitierten zehn Verse. Sie beginnen mit dem gleichen Entwurf eines scheiternden Schreibversuchs,⁶⁵ aber diesmal hat sich die Art der Unterbrechung verändert: Eine zweite und dritte Figur stören das vielversprechende »Lied der Weite« und scheinen jetzt statt der Unsicherheit des lyrischen Ichs – die nicht mehr erwähnt wird – für den literarischen Fehlstart verantwortlich. »Manchmal bin ich ein Vogel«, lautet der erste Vers wieder, in Vers vier wird der »gereckt[e]« zum »hoch aufgereckt[en]« und später zum fast identisch auch in der dritten Fassung auftauchenden, »in den Wind aufgereckt[en]« Kopf. Einmal mehr endet der Flug aber, noch bevor er begonnen hat, denn plötzlich durchbricht die »Spree« die Wand des Raums der Szene:

Manchmal bin ich ein Vogel
 Der schon in den Zweigen wippt
 Die Flügel ausgebreitet
 Den Kopf hoch [darüber: in den Wind] aufgereckt zum Flug
 [...]
 In der Kehle Millionen Lieder
 [...]
 Und die ganze Welt im Ohr
 Plötzlich stürzt die Spree
 Ins Zimmer, durch die Wand: ein Rohrbruch
 Wo ist der Klempner?
 (Ich) ~~unleserliches Wort~~ Rutsch vom Baum, ~~Holz~~-unter den Händen ~~brennt~~ [?]

65 Die Reihenfolge ist an Details erahnbar: Die hier so verstandene erste Fassung etwa beginnt mit einigen wiederholt getilgten Versen, aus denen sich der erste Vers der späteren Fassungen ergibt. Aus »Manchmal ist [...]« und »Manchmal sind deine Hände Flügel« wird so »Manchmal bin ich ein Vogel«. Fassung zwei enthält noch die teils durchgestrichenen Verse »Unsre letzte Mark für Zigaretten | Nicht finden«, in der dritten steht »Kannst unsre letzte Mark für Zigaretten | ~~Nicht~~ Nirgends finden«, in der vierten »du | Kannst unsre letzte Mark für Zigaretten | Nirgends finden« (Inge-Müller-Archiv, Sign. 214). Vergleichbare Korrekturentwicklungen sind wiederholt zu finden; nur die wahrscheinliche letzte Fassung setzt neu an und fügt völlig neue Verse hinzu.

[...]
 Holz, Schreibtisch, Startbahn –
 [...]
 Ich werde disqualifiziert
 Fehlstart. Und du kannst
 Kannst unsere letzte Mark für Zigaretten
 nicht finden, fragst mich
 [...] ⁶⁶

Der Text bricht hier ab; dort, wo drei Punkte gesetzt sind, sind nach einem unleserlichen Wort noch die gestrichene Ergänzung »Dabei fällt Dir der richtige Reim auf Eis ein« und einzelne weitere, getilgte Verse zu erkennen. Trotz der Fragmentarität des Gedichts sind einige Veränderungen der Szene deutlich nachzuvollziehen, darunter die Kontrastierung des Gefühls globaler Weite (»die ganze Welt«) und des nach dem Eintritt der »Spree« verengt wirkenden Zimmers. Ins Auge fällt auch die Unterbrechung des Schreibprozesses, die der Eintritt des Flusses markiert: Die Spree »stürzt« ins Zimmer, aber sie bleibt nicht allein – der Eintritt des Partners scheint sich fast bruchlos anzuschließen und hat, der Eindruck entsteht, schon stattgefunden oder passiert gerade, als die Sprechinstanz »disqualifiziert« wird.

Auch der Wasserschaden bleibt merkwürdig unerwähnt – fast könnte man denken, da sei gar keiner, da sei nur der Partner ins Zimmer gestürzt, mit dessen Suche nach Geld für Zigaretten die Szene endet. Fassung drei, eine nochmals verlängerte Handschrift, bestärkt das, indem der Eintritt des Partners wie als Erklärung eingefügt scheint, zumal neben ihm jetzt der Sohn und die »Kollegen aus der Produktion« das Dichten unterbrechen. Angedeutet wird eine Skala von Schreibformen; die Arbeit im Team schließt sie ab, ist aber scheinbar nicht die Form, die sich die Sprechinstanz erträumt hat. »Manchmal bin ich ein Vogel | Der schon in den Zweigen wippt«, setzt auch Fassung drei ein (vgl. Abb. 3). Wieder stürzt »plötzlich [...] die Spree | Ins Zimmer« und findet der Schreibprozess insofern ein erzwungenes Ende:

[...]
 Ich bin [darüber: Der Vogel ist] disqualifiziert
 Fehlstart. Die Gegenwart wirft ihre
 Fangleinen aus. Du, Gefährte

66 Ebd. Die Auslassungszeichen in eckigen Klammern markieren durchgehend gestrichene und oft unleserliche Wörter und Verse. Ein Teil erkennbar ist im Fall der ersten, dritten und letzten Klammern, der Reihenfolge nach: »[drei unleserliche Verse] | Millionen Lieder in der Kehle | [unleserlicher Vers] | Und | [unleserlicher Vers] | Und dann | Millionen Lieder in der Kehle | Im Ohr | Die ganze Welt«; »meine Hände [?] | Wird er wieder Holz«; »Dabei fällt dir der Reim auf Eis ein | Den wir [unleserliche Wörter] | Seit drei Nächten | auf Eis ein | [zwei unleserliche Verse]«.

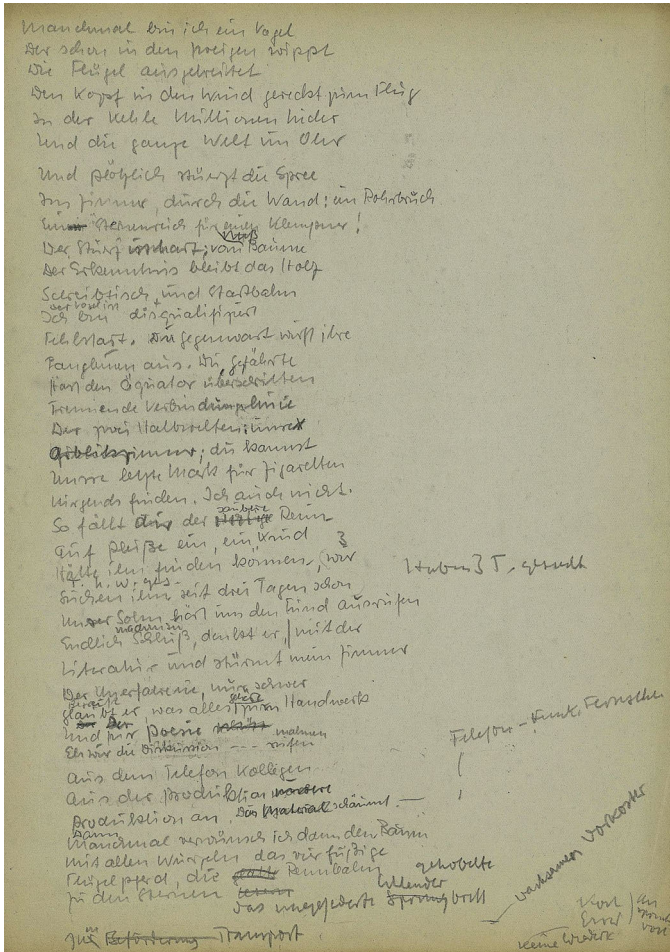
Hast den Äquator überschritten
 Trennende Verbindungslinie
 Der zwei Halbwelten: unsrer
 Arbeitszimmer; du kannst
 Unsre letzte Mark für Zigaretten
 Nirgends finden. Ich auch nicht.
 So fällt dir der ~~richtiges~~ saubere Reim
 Auf Pleiße ein, ein Kind
 Hätte ihn finden können, wir
 Suchen ihn seit drei Tagen schon [darüber: 3 T. h. w. ges.]
 Unser Sohn hört uns den Fund ausrufen
 Endlich machen sie Schluß, denkt er,
 Mit der Literatur und stürmt mein Zimmer
 Der Unerfahrene, nur schwer
 Glaubst [darüber: Begreift] er, was alles gehört zum Handwerk
 Und zur [darüber: Der] Poesie gehört
 Eh wir die Diskussion ... rufen [darüber: mahnen]
 Aus dem Telefon Kollegen
 Aus der Produktion unsere
 Produktion an. Das Material schäumt. –
 Manchmal [darüber: Dann] verwünsch ich dann den Baum
 Mit allen Wurzeln das vierfüßige
 Flügelpferd, die ~~glatte~~ Rennbahn
 zu den Sternen ~~Lesern~~.⁶⁷

Die Beschreibung ist uneindeutig: Die Aussage »Manchmal [...] verwünsch ich dann den Baum | Mit allen Wurzeln das vierfüßige | Flügelpferd, die [...] Rennbahn | Zu den Sternen« wird nicht konkretisiert. Nahe liegen dennoch ihr Rückbezug auf die zuvor vorgeführten Schreibformen der Produktion des »Vogel[s] Autorin« und die Interpretation des dezidiert »vierfüßige[n]« Flügelpferds als Verweis auf das Schreiben zu zweit. Diese zweite Schreibform klingt schon dann nicht mehr ausschließlich positiv, wenn sie auf der »Rennbahn | zu den Sternen« stattfindet. Auch die Koproduktion im Kollektiv, für die das »Material« bereitsteht, wirkt seitens des lyrischen Ichs nicht uneingeschränkt erwünscht: Als offenbar in die »Produktion« führender Prozess, der Verwünschungen der ursprünglich produktiven Dichtung nach sich

67 In dem zitierten Manuskript sind verschiedene sicher von Heiner Müller stammende Einfügungen zu finden: Die Zeile »3 T.[age] h.[aben] w.[ir] ges.[ucht]« schreibt er zu »Haben 3 T. gesucht« am rechten Rand der Seite um, Inge Müllers Schlussverse ergänzt er durch die Wörter »das ungefederte SprungSchleuderbrett zum BeförderungTransport. Seitlich neben den Versen sind in Heiner Müllers Handschrift die Wörter »Telefon – Funk Fernsehen«, »wachsamer Vorkoster« und in der rechten unteren Ecke »Kost | Esser | Keine Wieder« sowie ein unleserliches Wort notiert; stichwortartig scheint er auch Ergänzungen des Textes vorzuschlagen.

zieht, scheint sie ambivalent assoziiert. Dass ein »Schleuderbrett zum Transport« zu den »Sternen« führt – Heiner Müllers Ergänzung –, wirkt mindestens unwahrscheinlich. Artistisch klingt es nicht, eher scheint das Schleuderbrett als Werkzeug zum Mittel effizienterer Produktion zu werden.

Abbildung 3: Fassung drei von Inge Müller: »Manchmal bin ich ein Vogel«



(Inge-Müller-Archiv, Akademie der Künste, Berlin, Sign. 214.)

Mit dem einzelnen Produktionsversuch scheitert, der Eindruck entsteht, auch der Griff nach den Sternen, denen der Vogel wahrscheinlich am nächsten hätte kommen können; »[d]as Material schäumt. | *Dann* verwünsch ich den Baum | Mit allen

Wurzeln das vierfüßige [...]«, heißt es nicht zufällig in der handschriftlich ergänzten Beschreibung zunehmend negativ klingender Schreibformate. Das, was »verwünscht« wird, legt der Text nahe, gewinnt erst im Kontrast zu den Unterbrechungen des Alltags und den Erwartungen der Produktion im Kollektiv seinen negativen Charakter: »[D]isqualifiziert« wird der »Vogel« im Gedicht, als der »Gefährte« den »Äquator« überschreitet, gefolgt vom Sohn, der den Versuch der Schreibenden beendet, als Mutter und Frau, wie Hilzinger es formuliert hat, »dem Alltag ein Gedicht abzutrotzen«⁶⁸. Der Anruf der Szene unterbricht auch die potentielle Arbeit zu zweit. Er scheint die Entwicklung fort von der isolierten Dichtung zu kompletieren.

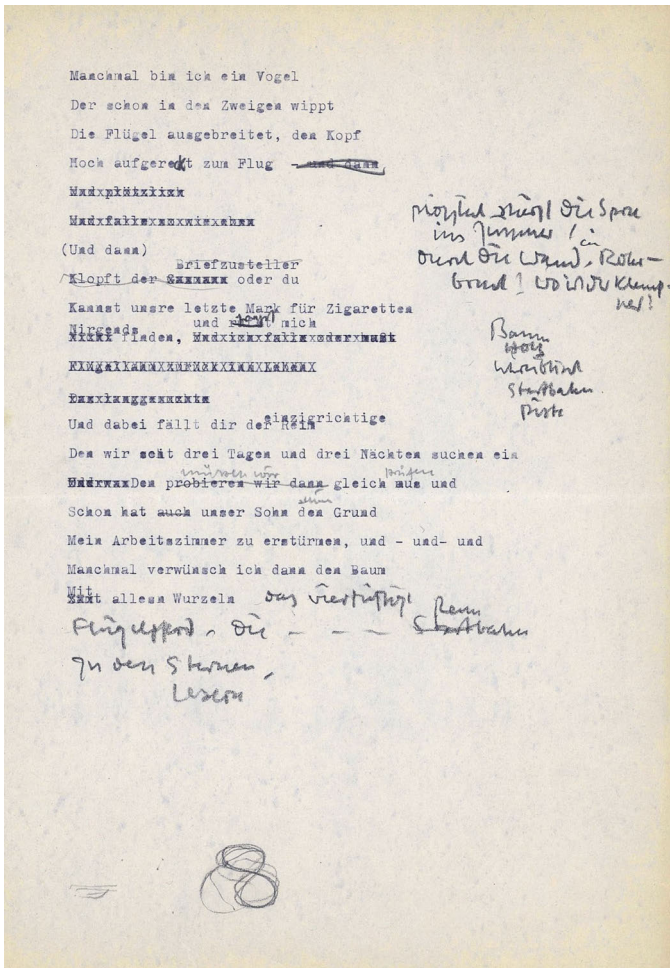
Zentral wirkt angesichts des Verweises auf die Text-Produktion gleichzeitig der Raum im Gedicht einschließlich der Zimmer- als »Halbwelten«-Grenze. Sie ist auf mindestens zwei Weisen interpretierbar, als Zeichen der gegenseitigen Zugehörigkeit oder des Lebens in – trotz des beidseitigen Schreibens – unterschiedlichen Welten. Für das zweite Verständnis spricht die vage Referenz des Textes auf Virginia Woolfs berühmtes »Arbeitszimmer«: »[A] woman must have money and a room of her own«, ist die Schreibzimmerforderung in *A Room of One's Own* formuliert, »if she is to write fiction«⁶⁹. »Manchmal bin ich ein Vogel« entwirft einen Schreibraum, in den eingedrungen wird, obwohl er isoliert wichtig und vielleicht der nötige Ausgangspunkt eigenen Schreibens wäre. Das Verspaar »Manchmal bin ich ein Vogel | Der schon in den Zweigen wippt« verweist noch auf die Szene am Schreibtisch als produktiven Zustand, das »vierfüßige Flügelpferd« dagegen scheint nicht von ungefähr einen Wettlauf zu den »Sternen« begonnen zu haben; vielleicht lässt Heiner Müller es auch deshalb, der übereilten Produktion wegen, später das »Schleuderbrett« betreten. Erwähnenswert ist schließlich die Wortwahl des Textes in der Kontrastierung der »Poesie«-Formen: Schon die Profanität des Reims, der dem Partner auf »Pleiße« einfällt, passt nicht zum Griff der Autorin nach den literarischen Sternen.

Es gibt eine vierte und eine fünfte Fassung des Textes. Der als vierte Fassung diskutierte Entwurf (vgl. Abb. 4) ist kürzer als der vorangegangene. Die »Spree« ist gestrichen, genauso der Schreibtisch als Ort der ersten kreativen Versuche des Textes; »(Und dann) | Klopft der ~~Gasman~~ Briefzusteller«, heißt es nur noch, »oder du | Kannst unsre letzte Mark für Zigaretten | ~~Nicht~~ Nirgends finden [...]«. Vor allem am Rand der Seite ist nach Einfügungen seinerseits in der Fassung zuvor Heiner Müllers Handschrift in dunklerem Bleistift zu lesen. In ihr sind Passagen wiedereingefügt, die dem Text im Vergleich zu früheren Versionen fehlen, darunter die Spree, der Verweis auf den Rohrbruch und die Lokalisierung der Szene am Schreibtisch.

68 Hilzinger: Manchmal bin ich ein Vogel, S. 384.

69 Virginia Woolf: *A Room of One's Own*. London: Hogarth 1935 [1929], S. 6.

Abbildung 4: Fassung vier von Inge Müller: »Manchmal bin ich ein Vogel«



(Inge-Müller-Archiv, Akademie der Künste, Berlin, Sign. 214.)

Wieder eingefügt ist auch – mit Gedankenstrichen für eine Passage, die in Inge Müllers dritter Version des Textes getilgt ist – in Heiner Müllers Hand leicht verändert der Schluss der früheren Fassung: Die Zeilen »Manchmal verwünsche ich dann den Baum | ~~Samt~~ Mit allen Wurzeln« ergänzt er um die Verse »das vierfüßige | Flügel, die – – – Start Rennbahn | Zu den Sternen | Lesern«. Hilzinger hat diese Überarbeitungen als Dienst am Werk verstanden: »Was Inge Müller aus der vorigen Fassung ihres Gedichts gelöscht hat – nämlich ihre Spur als Autorin und die Hinweise auf die poetische Produktion selber«, resümiert sie, »fügt Heiner Müller wieder

hinzu. Er will dem Gedicht seine Lebendigkeit [...] wiedergeben – und er fügt außerdem das Wort ›Leser‹ ein⁷⁰. Das stimmt insofern nicht ganz, als die »Leser« nicht Heiner, sondern Inge Müllers Erfindung und schon in der dritten Fassung des Textes ergänzt und gestrichen sind (vgl. Abb. 3). Ihre Integration ist bemerkenswert, weil mit ihnen eine dritte Instanz im Kontrast zur isolierten Dichtung in den Text eintritt. Sie ist aber getilgt und Inge Müller übernahm die Vorschläge des Partners auch nicht in die mutmaßliche fünfte Version des Gedichts, die keine erkennbaren Einfügungen Heiner Müllers enthält. Stattdessen wirkt Fassung fünf wie eine Realisierung dessen, was der Text thematisiert, dass nämlich das Schreiben ohne fremde Unterbrechung, ohne »Spree« und Sohn und Partner im Zimmer und ohne die Anrufe der Kollegen womöglich erfolgreicher verläuft als das, was die früheren Texte als Schreibprozess zeigen: Erstmals wird die eigene Dichtung durch das Ausbleiben fremder Unterbrechungen – nur eine Zeile erinnert noch an den Partner – und einen Blick in die (literarische) Zukunft denkbar. Wir kennen den Anfang des Gedichts: »Manchmal bin ich ein Vogel«, beginnt es, jetzt ohne Streichungen in den ersten Versen,

Der schon in den Zweigen wippt
 Die Flügel ausgebreitet
 Hoch aufgereckt den Kopf zum Flug
 Einen Flügelschlag lang, zwei
 Vorbei.
~~Beim~~Vom ersten Ton erschreckt ins Herz getroffen
 Sah ich den Himmel zu weit offen
~~Hab ich mich selber aufgeweckt~~
 Falle vom Traumbaum zurück ins Leben
 Wie eben
 Und schreibe wieder kein Gedicht [darüber: du wartest auf mein Gedicht]
 [...]
 Schwer ist Geduld und Ungeduld uns Frau
~~Und manche [?] schleicht, manche [unleserliches Wort]~~
~~Die a~~Auf eignen Füßen [unleserliches Wort]steh den Flügeln
 Noch nicht traun⁷¹

Der Text entstand aus verschiedenen Gründen vermutlich später als die zuvor zitierten Fassungen: Neben der Passung zum imaginierten Schreibentwurf – im Sinne

70 Vgl. Hilzinger: Manchmal bin ich ein Vogel, S. 385.

71 Die eckigen Klammern markieren die Auslassung mehrerer getilgter Verse, von denen nur die ersten teils zu erkennen sind: »Dann seh ich dein Gesicht | Und dein Gesicht | [unleserliches Wort] Spiegel und«.

der Streichung von Partner und Sohn – sind die ersten Verse weitgehend ohne Korrektur niedergeschrieben. Demgegenüber unterscheidet der Schluss sich von dem der übrigen Textfassungen so deutlich, dass es plausibel scheint, von einer späteren Überarbeitung auszugehen. Gerade der Schluss des Gedichts liest sich im Zusammenhang der Versionen wie eine Umsetzung der Forderung nach dem Stand auf den eigenen Füßen, wenn Partner und Sohn als mögliche Eindringlinge in den Schreib-Raum fehlen – auch wenn die Variante »Und du wartest auf mein Gedicht« noch vage an sie erinnert. Die Zielrichtung des Gedichts wirkt verändert; mindestens insofern, als nicht mehr Formen der Produktion kontrastiert werden, sondern die Unsicherheiten eines immerhin denkbaren eigenständigen Schreibprozesses im Vordergrund stehen. Die Verse »[D]en Flügeln | Noch nicht traun« unterstreichen letztlich die Existenz der Flügel. Richtig genutzt, kann man vermuten, ist ein Flug mit ihnen möglich.

Der Text bleibt in Teilen uneindeutig; keine der Fassungen von »Manchmal bin ich ein Vogel« schließt vollständig das Schreiben zu zweit oder im Kollektiv aus. Nur in der wahrscheinlich ersten und letzten Version des Gedichts, den Fassungen des isolierten Schreibens, scheint der kreative Prozess allerdings – selbst wenn er zuerst am »Erschrecken« über den eigenen »Ton« scheitert und das Ergebnis der Einschätzung der Sprechinstanz nach beide Male nicht zum »Gedicht« reicht – im Großen und Ganzen ungestört. Vage optimistisch liest sich der Vers »Schwer ist Geduld und Ungeduld uns Frau« der letzten Fassung. Abseits von Partnern und kollektiver Produktion, suggeriert er, und mit etwas Glück und Geduld könnte auch dem lyrischen Ich ein Gedicht gelingen.

3.3 Liebesspiele zu viert. *Die Weiberbrigade* als Schlüsseltext

Das Klischee biographischen Schreibens auf Autorinnenseite ist in der Literatur zu Inge Müller am Beispiel diverser Texte Thema gewesen. Im Fall ihrer erfolgreichsten literarischen Arbeit fällt umgekehrt das weitgehende Fehlen biographischer Zugänge ins Auge; das Interesse an Realitätsreferenzen in den Werken der Autorin hat sich trotz der häufigen Thematisierung spezifischer Texte als Transformationen dramatischer Lebensabschnitte – wie in den »Unterm Schutt«-Gedichten der Verschüttung im Krieg –⁷² im Fall der Komödie *Die Weiberbrigade* in Grenzen gehalten. Inge Müllers Hörspiel über eine Frauengruppe im Kombinat, das im November 1960

72 Vgl. etwa Karen Remmler: Unterm Schutt. Eingedenken in den Werken von Ingeborg Bachmann und Inge Müller. In: Monika Albrecht u. Dirk Göttsche (Hg.): »Über die Zeit schreiben«. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 119–134.

in einer Vertonung von Wolfgang Schonendorf der DDR-Rundfunk sendet⁷³ und für das Müller später den Vaterländischen Verdienstorden im Kollektiv erhält, ist insgesamt als humoristischer Schlüsseltext interpretierbar. Er ist unterschwellig mit realen Konstellationen verknüpft; auf der Ebene seines primären Handlungsverlaufs fügt er sich in typische sozialistische Leitwerte des DDR-Kulturbetriebs ein.

Die auf den ersten Blick opportunistisch wirkende Handlung ist mutmaßlich ein Grund für teilweise spätere Vorbehalte gegen den Text gewesen – auch Heiner Müller hat ihn als von Inge Müller »mit der Zensur in sich«⁷⁴ geschriebenes Werk bezeichnet. Zugleich ist die *Weiberbrigade* oft im Kontext seiner *Weiberkomödie* und ihrer kulturpolitisch eindeutiger konformen Anlage diskutiert worden – mutmaßlich hat auch das die Rezeption der Arbeit beeinflusst.⁷⁵ Im Vergleich mit der *Weiberkomödie* erscheint Inge Müllers Hörspiel als vor allem oberflächlich politischer Text: Einerseits übernimmt es Szenarien der »Produktionsstücke«⁷⁶. Gleichzeitig liest sich der Plot, Sikander Singhs Schlüsseltext-Definition entsprechend, als gezieltes Spiel mit der »Relativierung des fiktionalen Charakters des lit. Kunstwerks«⁷⁷. Beschrieben wird im Hörspiel wieder ein Paar, ein diesmal im Kombinatkontext auftretendes Duo, dessen zwei Figuren noch stärker als die bisher diskutierten Charaktere bis in intime Details hinein Inge und Heiner Müller ähneln. Lesbar ist die *Weiberbrigade* als Persiflage der Zweiergemeinschaft, die ihre Referenzfiguren auch im Verweis auf veraltete Geschlechterbilder des männlichen Partners entwirft.

-
- 73 Inge Müller: *Die Weiberbrigade*. Regie: Wolfgang Schonendorf [Erstsendung im Rundfunk der DDR, 9.11.1960, verfügbar im Deutschen Rundfunkarchiv].
- 74 Blanche Kommerell: *Die Gedichte gehörten nur ihr*. Heiner Müller spricht mit Blanche Kommerell über Inge Müller, 1989. In: Inge Müller: *Ich will alles von der Welt*. Berlin: Bübül 2018, S. 83–93, hier 91.
- 75 Vgl. Heiner Müller: *Weiberkomödie*. In: Ders.: *Werke 4: Die Stücke 2*. Hg. v. Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv d. Akademie der Künste, Berlin. Redaktionelle Mitarbeit: Klaus Gehre, Barbara Schöning u. Marit Gienke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 175–242. Vgl. zur Diskussion etwa Jakob Hayner: *Das Fleisch hat seinen eignen Geist. Über sexuelles Begehren und gesellschaftliche Befreiung am Beispiel von Inge und Heiner Müllers »Weiberkomödie«*, erweitert um ein paar Beobachtungen zur Sexualität im Werk Heiner Müllers, Entdramatisierung und Komödie sowie dem Erzeugen literarischer Lust. In: Benedikt Wolf (Hg.): *SexLit. Neue kritische Lektüren zu Sexualität und Literatur*. Berlin: Querverlag 2019, S. 238–263; hier unterstreicht schon der Titel, dass die *Weiberkomödie* als direkter Folgetext der *Weiberbrigade* interpretiert wird.
- 76 Vgl. zum Begriff der »Produktionsstücke« etwa Janine Ludwig: *Heiner Müller, Ikone West*. Das dramatische Werk Heiner Müllers in der Bundesrepublik – Rezeption und Wirkung. Frankfurt a.M.: Lang 2009, S. 67–69.
- 77 Sikander Singh: [Art.] Schlüssel-literatur. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007, S. 686.

Anders als im *Lohnprücker* oder in der *Korrektur* steht in der *Weiberbrigade* eine Schlosserinnenbrigade im Vordergrund. Sie hat mit den Vorurteilen ihrer Partner ihren Leistungen auf der Baustelle und im Handwerk als solchem gegenüber zu kämpfen. Präferiert wird von den Männern ganz offensichtlich eine traditionelle Aufgabenteilung: »Ich will [...] keine sozialistische Kombination«⁷⁸ zitiert die Hauptfigur Jenny Nägle, die »Bestarbeiterin«⁷⁹ des Kombinats, ihren selbst ihrer Wahl zur Delegierten wegen verärgerten Partner. Die Meinung der Arbeiter ändert sich erst im Kontext der den weiblichen Kombinatmitgliedern einer Prügelei wegen überlassenen Kranmontage: Nachdem die Männer des Kombinats sich um die nackt im »Baggerteich« badende Nägle geschlagen haben, fehlt es der Baustelle an einsatzfähigen Arbeitern und die »Weiberbrigade« erhält den Auftrag zum Aufbau des Krans.

Die Frauen erledigen die Arbeit so überzeugend, dass letztlich auch die Männer sie in der Fertigstellung der Montage unterstützen. Gemeinsam wird ein Leistungsrekord aufgestellt; rein dem zentralen Handlungsverlauf nach hat der Text ein ideologisch über die gelingende Zusammenarbeit von *Lohnprücker* und *Korrektur* hinausgehend optimistisches Ende. Er bleibt politisch harmlos; als »absolut harmloses Stück«⁸⁰ hat Heiner Müller wahrscheinlich zurecht auch die eigene, den umrissenen Plot im Grundsatz übernehmende Adaption der Arbeit bezeichnet. Beide Texte erinnern an diverse ähnliche Werke der Zeit – neben der *Korrektur* lässt sich an Willi Bredels Erzählung »Petra Harms«, in der die Protagonistin das Mauern lernt,⁸¹ oder Elfriede Brünings den Partner durch ihre Fähigkeiten im Betrieb von sich überzeugende »Regine Haberkorn« denken.⁸²

Ungewöhnlicher wirken die konkreten intertextuellen Bezüge des Hörspiels, die es seinen Figuren nach mit der *Korrektur* verbinden. Dort – in einem Text, für den Inge Müller nur zwei Jahre vor der Sendung der *Weiberbrigade* zusammen mit Heiner Müller den Heinrich-Mann-Preis erhalten hat und der dem Publikum insofern durchaus präsent ist – treten ähnliche Charaktere auf. Vor allem der Darstellung Nägles scheint die *Korrektur* insoweit als Vorlage gedient zu haben, als die Geliebte eines der Protagonisten des früheren Textes, »Heinz B.«, ihr in diverser Hinsicht vergleichbar wirkt. Heinz B. erzählt von der früheren Partnerin, nachdem er sich ih-

78 Inge Müller: Die Weiberbrigade. In: GT, S. 419–461, nachfolgend »WB«, hier 421.

79 Ebd., S. 425.

80 H. Müller: Krieg ohne Schlacht, S. 114.

81 Willi Bredel: Petra Harms. In: Lutz-Werner Wolff (Hg.): Frauen in der DDR. 20 Erzählungen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1976, S. 18–25. Vgl. zum Thema der die Kollegen durch die eigene Arbeit von sich überzeugenden Frauen auch Wolfgang Emmerich: Identität und Geschlechtertausch. Notizen zur Selbstdarstellung der Frau. In: Ders.: Die andere deutsche Literatur, 13–37.

82 Elfriede Brüning: Regine Haberkorn. Berlin: Verlag Tribüne 1955.

rer Seitensprünge wegen von ihr getrennt hat. »Ich hab dann ein Mädchen aus dem Osten kennengelernt«, erinnert er sich,

Die sagte, da gibt's Arbeit, und ich bin herüber. [...] Nach drei Monaten merkte ich, daß sie auch nachts Überstunden machte. Zwei Maurer schlugen sich auf der Baustelle. Dabei kam es heraus. Der eine hatte ihr zwölf Mark geboten. Er war Brigadier, und sie hatte ihm gesagt: Fritz ist kein Brigadier und zahlt schon dreizehn; unter fünfzehn laß ich einen Brigadier nicht ran. Ich habe sie gefragt: Was bin ich schuldig, und ob ichs abzahlen kann, ich schaff es nicht auf einen Ritt bei ihrer Taxe. Jetzt ist sie, wo ich hergekommen bin, im Westen. Als Schlosserin kommt sie da nicht an, als Hure ja.⁸³

In der zweiten, auf politischen Druck hin überarbeiteten Textfassung der *Korrektur* kommentiert ein Kollege die Erzählung mit der Frage »Wer hat sie zur Hure gemacht?«⁸⁴. Die Kapitalismuskritik des Stücks wird so expliziter, aber die Darstellung der früheren Partnerin Heinz B.s. klingt im Grunde nicht positiver – sie bleibt als »Hure« auch passend zur DDR-Propaganda der Prostitution als westlichem Problem einer der negativ assoziierten Charaktere des Textes.⁸⁵

In Inge Müllers Hörspiel sind an das Zitat erinnernde Szenen zu finden. Sie allerdings klingen der Wertung nach anders: Nägle ist auch Schlosserin, statt »Heinz B.« ist »Hans Häcksel« ihr Partner. Von Monogamie hält sie nichts, sie verteidigt ihr Verhalten aber und wird darin nicht korrigiert; die Kritik des Kaderleiters des Kombinats an ihren wechselnden Affären kommentiert sie mit einem Zitat aus einem Buch, das in der Zeit und dem Kontext der Sendung bekannt ist. Die Szene lautet:

2. Zimmer Zabel

ZABEL *pocht an die Fensterscheibe und ruft*: Hallo, Sekretär! Seit Stunden telefoniere ich mir die Finger ab nach dir.

SEKRETÄR: Ich war auf der Baustelle. Warum kommst du nicht hin? Ich muß gleich wieder weg.

ZABEL: Komm rein. Es ist was Moralisches [...]. Wir haben die Nägle als Delegierte vorgeschlagen, das war ein Fehler. Ich bin noch neu hier, ihr hättet sie kennen müssen.

SEKRETÄR: Sie ist Bestarbeiterin.

ZABEL: Aber sie hat splitternackt gebadet im Baggerteich.

SEKRETÄR: Hast du's gesehen?

ZABEL: Ja. Heute früh um vier. Unfreiwillig.

83 H. Müller: Die Korrektur [I]. In: Ders.: Werke 3, Stücke 1, S. 116f.

84 H. Müller: Die Korrektur [II]. In: Ders.: Werke 3, Stücke 1, S. 145.

85 Vgl. zum Umgang mit der ab 1968 verbotenen, aber teils politisch instrumentalisierten Prostitution in der DDR Uta Falck: VEB Bordell. Geschichte der Prostitution in der DDR. Berlin: Ch. Links Verlag 2012, S. 57–60.

SEKRETÄR: Ab morgen steh ich eine Stunde früher auf. Freiwillig.

[...]

SEKRETÄR: Die Kollegen haben die Nägle vorgeschlagen.

ZABEL: Die mit ihr schlafen, fürcht ich.

SEKRETÄR: Die mit ihr arbeiten, würd ich sagen. Das war dein dritter Satz. [...]

Herein Nägle.

NÄGLE: Was ist passiert? Kriegen Sie Ihren Schreibtisch nicht mehr zu oder die Heizung nicht mehr auf?

ZABEL: Ich habe mit Ihnen zu reden, Kollegin Nägle. Bitte, setzen Sie sich.

NÄGLE: Mir wird ganz feierlich. Muß der Kopf ab? [...] Privat entsprach ich nicht den sozialistischen Richtlinien. Das versteh ich auch nicht.

ZABEL: Was ist da so schwer zu verstehen?

NÄGLE: August Bebel hat gesagt: »Die Frau ist ein Mensch wie der Mann, und sie soll wie er die Freiheit haben, über sich zu verfügen als ihr eigener Herr...« Und ihr wollt mich nicht über mich verfügen lassen.

ZABEL: Wo hast du das gelesen?

NÄGLE: »Die Frau und der Sozialismus« von August Bebel. In der Bücherei stehts in der ersten Reihe. Aber der Bücherwurm ist auf dem Land und liest Kartoffeln.

[...]

ZABEL: Du bist Brigadier, Bestarbeiterin. Ein Vorbild in der Arbeit, wir sind stolz auf dich. Aber warum wirfst du dich weg.

NÄGLE: Wer sagt das?

ZABEL: Die Kollegen.

NÄGLE: Was wissen die von mir.⁸⁶

Schon dass Nägle das letzte Wort hat, deutet die Tendenz des Hörspiels in den diskutierten Fragen an; nicht nur bleibt ihre Korrektur unwidersprochen, später lässt Zabel Nägle auch bei sich schlafen und schläft er – trotz der eigenen Ehe – wahrscheinlich und konträr zu seiner zitierten Moralkritik mit ihr.⁸⁷ Nägles Bebel-Zitat ist trotz Bebels Kritik an der in DDR ab 1968 verbotenen Prostitution im Inhalt korrekt; *Die Frau und der Sozialismus* (1879) propagiert ein Leben im Sinne »natürliche[r]

86 WB, S. 424–427. Auch der Wortwechsel Nägles und Zabels »Wer sagt das? – Die Kollegen. – Was wissen die von mir« ist als Verweis in Richtung der *Korrektur* lesbar, deren vermeintliche »Hure« nur ein Kollege vorstellt.

87 Schon das Ende der vierten Szene verweist darauf, wenn Nägle dort nach einem Kuss von Zabel eingeladen wird, die Nacht in seiner Wohnung zu verbringen: »NÄGLE: Die Hotelbaracke in der Wohnstadt wird renoviert. Soll ich im Kühlturm übernachten? Pause. ZABEL: Ich rede nicht von der Hotelbaracke. Pause. Bleib hier.« (ebd., S. 437).

Trieb[e]«⁸⁸ mit auch weiblicherseits »frei[er] und ungehindert[er]«⁸⁹ Wahl der Partner.

Der Verweis auf den Text passt zum Hörspiel insofern, als Ehen in ihm lange für unglückliche Partnerinnen zu sorgen scheinen: Zabel betrügt seine Frau. »Kaschiebe«, die einzige erklärte Ehe-Anhängerin, wird wiederholt von ihrem Mann verprügelt. Dass sie ihn verteidigt – »Was versteht ihr Fortgeschrittenen denn von der Liebe«, erklärt sie den Kolleginnen, »[...] Er säuft und hat mir blaue Flecken beigebracht, jahraus, jahrein. Aus Liebe. Und mit Kindern hat er auch nicht gespart. [...] Aber er ist mir teuer, wie meine linke Hand«⁹⁰ –, überzeugt dem Text nach keine der Zuhörerinnen. Zum Besseren entwickelt sich eine Ehe im Hörspiel, und zwar jene Zabels, dessen Frau die Affäre mit Nägle ahnt und Teil der Weiberbrigade wird – nicht vor dem Hintergrund einer geplanten Revanche, sondern um selbst unabhängiger und beruflich eigenständiger zu werden. Der erzählten Handlung nach geht das auf, erstmals kümmert sich Zabel zudem um eine gemeinsame Wohnung – die die Partnerin ausschlägt –, mittelfristig scheint sie ihm sowohl die verpasste gemeinsame Zeit wie die Affäre mit Nägle zu verzeihen. »Seit zwanzig Jahren«, erklärt Anna Zabel den neuen Kolleginnen,

sind wir zusammen. Und in 20 Jahren, wenn's hochkommt 200 Wochentage für uns – am zweiten Tag nach der Hochzeit holten sie ihn: Untersuchungshaft, zwei Jahre danach suchten sie uns beide, und dann kam er ins Konzentrationslager, und ich wurde geholt Granaten dreh'n; seine Arbeit in der Gruppe hab ich übernommen, und so ging's weiter bis zur Befreiung. Ich kann's gut verstehen, daß er mich jetzt zu Hause haben will. Aber ich halt's nicht aus in vier Wänden. Er ist ja auch ins Kombinat gegangen, wieder in die vorderste Linie. Wenn er nach Hause kommt, sucht er einen Ferienplatz, mir ist die Wohnung ein Gefängnis. Er will ausspannen, ich will weiter, er hat mir auf den Weg geholfen, jetzt lauf ich ihm zu schnell.⁹¹

Von Zabel wird keine berufliche Arbeitsgemeinschaft entworfen; die Äußerung »er hat mir auf den Weg geholfen, jetzt lauf ich ihm zu schnell« suggeriert einzeln geplante und einzeln realisierbare Tätigkeiten. Der Konflikt des Ehepaars klärt sich dem Anschein nach gegen Ende des Hörspiels, wenn Anna Zabel das Angebot der gemeinsamen Wohnung des Partners, das sie zunächst an Nägle und Häcksel wei-

88 August Bebel: Ausgewählte Reden und Schriften, Bd. 10/1: Die Frau und der Sozialismus. Beilagen, Anmerkungen und Register. M. e. Geleitwort v. Susanne Miller. Bearb. v. Anneliese Beske u. Eckhard Müller. Hg. v. Internationalen Institut für Sozialgeschichte Amsterdam. München u.a.: K. G. Saur 1996, S. 24.

89 Ebd., S. 651.

90 WB, S. 419.

91 Ebd., S. 454.

terreicht, mit der Ankündigung »[w]ir nehmen die nächste«⁹² vorausgreifend annimmt. Den Wunsch nach eigener Arbeit nimmt sie, passend zum Text, dabei nicht zurück; in diversen der beschriebenen Partnerschaften wird auf die eine oder andere Weise – gerade in der Diskussion des Aufbaus des Krans durch die Frauen – Eigenständigkeit vor allem der Partnerinnen verhandelt.

Im Kontrast zu dieser Konstellation steht als scheinbar unpassendste Wendung des Textes Nägles Heiratsantrag, den Lia Secci verständlicherweise als Inkonsistenz des Hörspiels diskutiert hat. Schwer nachvollziehbar wirkt der Vorschlag der Protagonistin gerade vor dem Hintergrund dessen, was sie zuvor proklamiert hat: Sie schlägt Häcksel vor, zu heiraten und mit ihr und ihrem Sohn aus einer früheren Beziehung – den sie erstmals erwähnt – in die von Zabel angebotene Wohnung zu ziehen. »Schade,« resümiert Secci die Szene nachvollziehbarerweise,

daß die Autorin am Ende auch die couragierte Antikonformistin Nägle sich in die alte kleinbürgerliche Lösung der Ehe zurückziehen läßt. [...] Vielleicht deshalb, weil es so einfacher ist, von einer Arbeiterbaracke in eine kleine Wohnung zu ziehen und vor allem weil Jenny Nägle sich als alleinerziehende Mutter erweist und nicht die völlig ungebundene und emanzipierte Frau ist, die sie vorgab zu sein [...].⁹³

Der Einwand ist legitim; tatsächlich scheint der Antrag den progressiveren Anfang der Arbeit zurückzunehmen. Umgekehrt klingt schon im Kommentar, den Nägle ihm anschließt – »Jetzt hab ich drei Männer [...] Und keiner stößt sich dran«⁹⁴ –, ein mindestens eigenwilliges, eine scheinbar konventionelle Familiengemeinschaft – mit den »drei Männer[n]« gemeint sind der Sohn, der Partner und Häcksel's Bruder – mit den kritisierten diversen Liebesbeziehungen Nägles gleichsetzendes Fazit des geplanten Patchwork-Zusammenzugs an.

Der Satz führt auch zum Schlüsseltextcharakter des Hörspiels zurück, konkret zu Inge Müllers Ehe, die zeitweise dem Text entsprechende Beziehungen mit verschiedenen Männern einschloss. Eine Affäre mit Heiner Müllers Bruder bestand sicher noch, als das Hörspiel entstand: Sie begann laut Hilzinger 1956 und reichte bis in die sechziger Jahre, nachdem Wolfgang Müller 1958 zeitweise mit Heiner und Inge Müller in ihrem Haus in Lehnitz gelebt hatte.⁹⁵ An die Verbindung Inge und Wolfgang Müllers – Jan-Christoph Hauschild hat sie nachträglich als »mittelschwe-

92 Ebd., S. 460.

93 Lia Secci: Müllers Weiberkomödie: Inge oder Heiner? In: Paolo Chiarini, Antonella Gargano, Ursula Heukenkamp u. Frank Hörnigk (Hg.): DDR-Theater. Theater in der DDR. Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici 2010, S. 281–292, hier 285.

94 WB, S. 460.

95 Vgl. Hilzinger: Das Leben fängt heute an, S. 105.

re Familienkrise«⁹⁶ bezeichnet –, wird sich auch Heiner Müller erinnert haben, vermutlich genauso der engere Bekanntenkreis des Ehepaars bei der Sendung des Hörspiels. Die eigenen »[i]ndiskrete[n] Fiktionen«⁹⁷ in Johannes Franzens Sinn bekräftigt der Text so mehrfach in Anspielungen auf Affären Inge Müllers.

Den skizzierten biographischen Bezug unterstreicht *Die Weiberbrigade* in mehreren weitergehenden Referenzen: Auch Nägle hält den Schwager – wie Inge Müller – zu einer Ausbildung an.⁹⁸ Die geplante Übertragung der Wohnung Zabels erinnert an Inge und Heiner Müllers von Herbert Schwenkner offensichtlich geduldeten Aufenthalt im Haus in Lehnitz in den 1950er Jahren.⁹⁹ Nägles und Müllers Berufe sind weitgehend identisch: Auch Müller arbeitete mehrere Jahre in einem Industriebetrieb – sie war in der Nachkriegszeit für Siemens-Plania tätig.¹⁰⁰ Die Initialen beider Frauen – »IM« und »JN« – sind kaum zufällig im Alphabet nur jeweils um eine Position verschoben.

»Häcksels« Name erinnert im Spiel mit Zuordnungen neben Heiner Müller auch an Peter Hacks, den zeitweisen Freund des Ehepaars und langjährigen literarischen Opponenten Heiner Müllers, der Inge Müller Bekannten zufolge wiederholt Avancen machte.¹⁰¹ Auf den ersten Blick fehlt dem Hörspiel der literarische Referenzrahmen im Sinne der nicht nur als Arbeiter:innen eingeführten Hauptfiguren. Er wird in der detaillierteren Lektüre sichtbar: Einige der Frauen im Text sind auch schriftstellerisch tätig. Einzelne Figuren verweisen ergänzend auf die Schreib-Arbeit Inge und Heiner Müllers: »[D]er Feuerspeier, der Fritz Erpen, ist wieder da«, erklärt Zabel dem Sekretär unter anderem, »in der Brikettfabrik wars ihm zu heiß, sagt er. Aber ich hab gehört, er ist bloß auf der Flucht vor seiner Frau, sie hat zur Feder gegriffen und schreibt: von ihm«¹⁰². Mit Blick auf die gleichnamige Figur der *Korrektur* liest sich das als Lektürehinweis: Dort tritt Erpen als Landarbeiter und früherer Feuerspeier auf, der sich unter Kollegen unbeliebt macht, weil er mit dem »Lastwagen vom Kombinat« durch die noch zu erntenden Felder fährt. Er wird namentlich eingeführt: »Unser Sozialismus heißt Fritz Erpen«, erklärt ein Kollege, »Wir haben ihn

96 Hauschild: Heiner Müller, S. 130.

97 Johannes Franz: Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015. Göttingen: Wallstein 2018.

98 Vgl. Hauschild: Heiner Müller, S. 131.

99 Vgl. Hilzinger: Das Leben fängt heute an, S. 91.

100 Vgl. ebd., S. 43f., ein Hinweis auf Inge Müllers Arbeit findet sich im Klappentext von Heiner Müller und Inge Müller: *Die Korrektur* (Berlin: Henschelverlag 1959): »Inge, die einst Meyer hieß, [...] wurde [nach 1945] [...] Arbeiterin bei Siemens-Plania, ein für die Entstehung des Stückes »Der Lohndrucker« nicht unwesentlicher Tatbestand!«

101 Vgl. etwa Volker Weidermann: Hacks und Müller. Die Geschichte einer Feindschaft. In: *Der Spiegel*, 31.8.2003, online unter www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/hacks-und-mueller-die-geschichte-einer-feindschaft-a-263740.html (7.4.2019) für einen Überblick.

102 WB, S. 424.

schon zweimal verwarnt. Er war zuletzt beim Zirkus. Feuerspeier. Er versäuft seinen Sprit. Der fehlt ihm dann, und er muß es am Weg einsparen«¹⁰³.

In der *Weiberbrigade*, kommt dazu, taucht ein Schriftsteller und ein potentielles *alter ego* Heiner Müllers auf. Die Figur betritt unangekündigt die Baustelle; als Charakter ohne Kenntnisse vom Kombinat und gleich in Gefahr, in den Weg eines der Fahrzeuge zu geraten:

II. Auf der Baustelle

STIMME: Sind das die Frauen da am Kran, Kollege? Die Brigade Nägle?

ARBEITER: Ja.

STIMME: Wie diese Frauen das komplizierte Werkzeug meistern! Großartig!

ARBEITER: Du bist wohl neu hier, was?

STIMME: Ich schreibe ein kleines Buch über das Kombinat. Ich bin Schriftsteller. Gigantisch ist das hier...

ARBEITER: Treten Sie mal da rüber.

STIMME: Aha, hier hat man bessere Sicht.

ARBEITER: Nein. Aber sonst fährt Ihnen der Dumper ins Kreuz. Sie stehn im Wege.

STIMME: Entschuldigung. Muß ich gleich notieren: Dumper. Ich habe nämlich morgen hier meinen ersten Arbeitstag. Sagen Sie, es muß doch ein stolzes Gefühl sein, hier an diesem Fels des Sozialismus mitzuarbeiten...

[...].¹⁰⁴

Die Schriftstellerfigur der Szene wirkt komisch; neben dem Spott des Arbeiters (»Du bist wohl neu hier«) führt ihn die Begeisterung von gängigen Prozessen (»Wie diese Frauen das komplizierte Werkzeug meistern!«) im Kombinat als fremd ein. Trotz ihres kurzen Auftritts verweist die Figur vor dem Hintergrund der Publikationen des Ehepaars auf Heiner Müller: Erst rund zwei Jahre vor der Sendung der *Weiberbrigade* sind der *Lohndrucker* und die *Korrektur* erschienen, zwei »kleine[] B[ücher] über das Kombinat«, die damals als Koproduktionen veröffentlicht wurden. Die Zusammenarbeit Inge und Heiner Müllers suggeriert schon die Unkenntnis der Schriftstellerfigur; als Parallelinstanz eines Autors, der in der DDR auch an der Realitätsnähe seiner Texte gemessen wurde, ist sie doppelt negativ lesbar. Inge Müllers Parallelisierung des Partners und der Schriftstellerfigur deutet fehlende Kenntnisse des Ehemanns hinsichtlich des dargestellten Schauplatzes an. Werkpolitisch wirkt sie ambivalent; sie legt die Annahme nahe, Inge Müller habe primär Materialrecherche betrieben, und unterstreicht gleichzeitig die These einer Korrektur des Bilds der einzelnen Autorschaft Heiner Müllers durch die *Weiberbrigade*.

103 Vgl. H. Müller: Die Korrektur [I]. In: Ders.: Werke 3, S. 120. Weitgehend identisch ist die Textstelle in H. Müller: Die Korrektur [II]. In: Ders.: Werke 3, S. 137 enthalten.

104 WB, S. 456f.

Unabhängig von der *Korrektur* werden in den zitierten Szenen die Revisionen verschiedener Partnerschaftsideale deutlich: Revidiert wird, zunächst, eine Idee der Gemeinschaft als für die Hauptfigur naheliegender Zweierbeziehung. Hinterfragt wird die Vorstellung Inge Müllers als nach konventionellen Mustern lebender, dem Wunsch Zabels entsprechend an der Seite *eines* Partners zu denkender Ehefrau. Revidiert wird indirekt auch die Annahme, die Kombinati- und Industriestücke der zwei Schreibenden Müller/Müller seien als seine Arbeiten entstanden, auch wenn die Korrektur ein Nebenschauplatz der Szene bleibt: Die Figur beiläufig einführend, integriert der Text die Infragestellung der Kenntnisse des Schriftstellers in die sonstigen Dialoge. Die Lektüre der *Weiberbrigade* als Schlüsseltext suggeriert mindestens in gleicher Weise der Anfangskommentar »sie schreibt. Von ihm«.

Den Eindruck der Referenzen auf reale Konstellationen verstärkt eine weitere, in Fragmenten überlieferte Fassung des Textes. Sie scheint grob in der ersten Hälfte der 1960er Jahre entstanden zu sein, wahrscheinlich, nachdem der Henschel-Verlag die Rechte an einer Bühnenversion des Hörspiels erworben hatte.¹⁰⁵ In den Fragmenten der Stückfassung, die so entstand, tritt Nägele erstmals ausdrücklich als Autorin auf, die neben der Arbeit im Kombinat – konform mit dem Ideal der kunstschaffenden Arbeiter:innen – zu schreiben begonnen hat. Hilzinger hat zehn Szenenentwürfe in die Werkausgabe aufgenommen: Viele entsprechen inhaltlich der Handlung des Vorgängertextes. Die letzten zwei zeigen Nägele als Dichterin und erweitern insofern ihre Darstellung.

In den Szenen erfährt Häcksel erstmals davon, dass seine Partnerin schreibt. Im Verlauf des Dialogs beider schickt sie ihn von der Bühne, auch, weil er ihre Kunst nicht unterstützt, sondern im Gegenteil versucht, sie an der eigenen Arbeit zu hindern. Dabei scheint das Dichten aus seiner Sicht ähnlich problematisch wie die Nägele von ihm zunächst unterstellte Liebesbeziehung mit dem noch immer als Konkurrenz erscheinenden Kaderleiter zu sein; in ihren Schreibversuchen jedenfalls kann er nur »Irrsinn« erkennen.

[9]

NÄGELE: Ich schreibe.

HÄCKSEL: Briefe, was, Leserbriefe oder ists der Kaderleiter?

NÄGELE: Auch.

HÄCKSEL *reißt ihr das Blatt aus der Hand, liest:*

Gedichte! Ich habs

Geahnt, du bist gegen mich

Die Intelligenzbaracke! Sie haben dich

gekauft, die Spinner. *Schüttelt sie.*

Komm zu dir.

105 Vgl. Hilzinger: Das Leben fängt heute an, S. 168.

NÄGLE: Lies. Laut.

HÄCKSEL: Eher lern ich die Relativitätstheorie.

NÄGLE: Lies.

HÄCKSEL: Ein weiblicher Meister,
gut, wenns sein muß, ich bin nicht
kleinlich, ein weiblicher Goethe,
das ist Schizophrenie, Irrsinn.

[10]

NÄGLE: Du sperrst mich ein, ich selber hab mich eingesperrt
Jetzt schrei ich auch mit deiner Stimme
Weil ich nicht ich bin nur für dich
Den Vogel trägt die Luft die er bewegt
Du trugst mich und ich war dir schwerer
Als dein Gewicht im Raum für dich wiegt
Laß mich gehen auf eignen Füßen
Nicht dir zur Last und keinem. Geh.
[...]¹⁰⁶

Fragment 9 lässt offen, ob Nägle vom »weibliche[n] Meister« geschrieben hat, was Häcksel vorliest, oder Häcksel beim Lesen von Nägles Text seinen Ärger über die womöglich am Schreibtisch auch erfolgreiche, der Schriftstellerin Inge Müller jetzt noch ähnlicher scheinende Partnerin ausdrückt. Der Wortwechsel selbst greift, sowohl im Verweis auf die sich gegen Häcksels Wunsch zum »weibliche[n] Goethe« entwickelnde Nägle wie in der Klage »Du sperrst mich ein, ich selber hab mich eingesperrt« einmal mehr den Konflikt um weibliche Zuarbeit und eigene Leistung auf. Dass als Nägles Vorbild ausgerechnet *der* Protagonist der Genieästhetik Goethe herhält, fällt immerhin auf – es passt zum Verweis auf den »Vogel« im Hörspiel und in früheren Texten, den kaum zufällig »Luft [trägt,] die *er* bewegt« und die so wohl die eigene Stimme weiterleitet.

Die Referenzen der Szene auf Verbindungen von Kunst und Handwerk sind deutlich erkennbar; im Text, suggerieren sie, wird auch das »Handwerk Kunst« verhandelt. Gleichzeitig wirkt die Szene, die Nägle schreibend zeigt, im Entwurf des Schreibens traditionell, passend zum Dichtervorbild Goethe, dem die Protagonistin sich gleichsetzt oder als dem vergleichbar Häcksel sie sieht. Auffällig ist die Abstufung der Tätigkeiten im Text: Kunst rückt als aus Häcksels Sicht besonders problematisches Tätigkeitsfeld der Partnerin in den Fokus. Dass Nägle ihn als Dichterin nach »Goethe[s]« Vorbild noch mehr ärgert als in Form des »weibliche[n]

106 I. Müller: [Szenen für die Stückfassung Die Weiberbrigade.], S. 474f.

Meister[s]«, verschärft auch den Konflikt der Szenen: Die Vorbehalte der Frauenbrigade gegenüber hat Häcksel zu diesem Zeitpunkt womöglich zurückgenommen. Sein Vorurteil gegenüber der Frau am Schreibtisch scheint dies nicht erkennbar tangiert zu haben.

Heiner Müller hat den entworfenen Konflikt nicht übernommen: In der *Weiberkomödie* (UA 1971) geht es nur um die Arbeiterin Jenny Nägle. Die Parallelen des Textes zur Realität sind teils revidiert. Im Stück im Vordergrund steht »der Unterschied« zwischen »Mann und Frau«¹⁰⁷ und schon der Einstieg wirkt harmlos-komisch; mit einem »Prolog«, dessen Sprecher:innen offenbleiben und der eine Vorschau auf die komödiantisch wirkende Handlung gibt: »Himmlicher Vater!«, beginnt der Text,

Ist hier ein Bauplatz oder ein Theater?
Ob Sie vom Bau sind oder nicht vom Bau
Ob sie ein Mann sind oder eine Frau
Damen und Herrn, Kolleginnen und Kollegen
Wir wollen heute ihr Zwerchfell bewegen
Mit einer Komödie so alt wie neu
Adam und Eva waren schon dabei.¹⁰⁸

In den Versen wird der Anspruch des von Heiner Müller später als »harmlos[]«¹⁰⁹ bezeichneten Schauspiels deutlich: Was die »Komödie« erzählt, ist – im Unterschied zu Nägles Idee der sozialen Innovation – nichts »Neues«, sondern »so alt wie neu«, dargestellt wird ein literarischer Schenkelklopfer. Der Text zeigt einen Geschlechterkonflikt, der sich als unvermeidbar und insofern notwendige Wiederholung bekannter Motive darstellt. Der Schluss bringt den Verzicht auf feministische Forderungen auf den Punkt: »Ihr Frauen, hoff ich, habt bei uns entdeckt | In einem Mann ist auch ein Mensch versteckt«, endet der Text mit einem Monolog Kaschiebes, der seine komischen Aspekte unterstreicht. »Spielt sie«, ist ihre, auf die Komödie bezogene Aufforderung, »nun selber fort zum guten Ende | Und wenn sie euch gefiel, rührt eure Hände«¹¹⁰.

Heiner Müllers Zurücknahme der Spitzen des Vorgängertextes wird vor allem in den Figuren deutlich.¹¹¹ Seine Nägle ist komischer angelegt als die Arbeiterin Inge Müllers, schon Titel und Einstieg wegen wirkt keine ihrer Forderungen eigenstän-

107 H. Müller: *Weiberkomödie*, S. 179.

108 Ebd.

109 H. Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 114.

110 H. Müller: *Weiberkomödie*, S. 241f.

111 Vgl. zu den Fassungen etwa Secci: Müllers *Weiberkomödie*, S. 288–290; dagegen etwa Hilzinger: *Das Leben fängt heute an*, S. 156, die von einer »sehr geringfügig[en]« Überarbeitung der *Weiberbrigade* durch Heiner Müller spricht.

diger Arbeit ernsthaft.¹¹² Neben der Schriftstellerfigur fehlen in der *Weiberkomödie* die meisten auf Inge Müllers Partnerschaften verweisenden Realitätsbezüge. Statt des Auftritts der »Stimme« des Schriftstellers fällt die Verlängerung einer Szene ins Auge, in der Häcksel jetzt auf mehreren Seiten (vorher in acht Zeilen und auf einen einzelnen Kollegen bezogen) die Arbeiter im Kombinat besticht, damit sie die Kolleginnen bei der Fertigstellung des Krans unterstützen.¹¹³

Die *Weiberkomödie* entwirft insgesamt neue Figuren, beginnend mit Nägele, die im Grunde samt ihrer Ansprüche brav wirkt. Auch sie badet im Baggerteich, aber von anderen Partnern als Häcksel ist kaum die Rede. Ihre Liebesbeziehung mit Häcksels Bruder beginnt gar nicht erst, denn Häcksel unterbricht schon den Wunsch des Jüngeren nach einem Kuss (und das heißt auch: den Wunsch, den nicht Nägele äußert). Gleichzeitig korrigiert er mit dramaturgischen Fähigkeiten den Verlauf der relevanten Szene:

Das Ganze halt. Das Stück geht so nicht weiter.
Zur Liebe brauch ich keine Mitarbeiter.
Ich bin kein Witz für die Theaterkasse.
In meiner Eigenschaft als Arbeiterklasse
Greif ich jetzt ein in die Dramaturgie
Und übernehme selber die Regie.
Kollegen, zu eurer Information:
Ich bin der Held. Ich mach euch nicht den Clown.
Drum hab ich jetzt beschlossen, daß ihrs wißt
Daß dieser Bruder meine Schwester ist.¹¹⁴

Franz Häcksel wird anschließend »zur Frau mit Pagenkopf«¹¹⁵, die Verse werden zur Regieanweisung und zum performativen Akt im wahrsten Sinne des Wortes.

Die skizzierten Revisionen der *Weiberbrigade* sind unterschiedlich lesbar; als selbstironisches Spiel mit Bezügen, die Heiner Müller aufgreift, aber auch als Entschärfung des Vorgängertextes, die ihn dem *Effekt* nach – bis heute wird dominant Heiner Müllers Bühnenarbeit rezipiert – durch eine zensierte Fassung ersetzt. Literaturwissenschaftlich lesenswert wirkt das Spiel der *Weiberkomödie* mit den »Indiskretionen« der Vorgängerarbeit, das die intimen Informationen des

112 Vgl. schon den offensichtlich von Frauen vorgetragenen »Prolog«: »Weil aber, wie der Marxismus lehrt | Die herrschende Klasse der Macht nicht freiwillig den Rücken kehrt | Setzen zu ihrem und unserm Glück | An unsre Männer wir den Hebel der Kritik | So lange bis der letzte Mann einsieht | Daß zwischen Mann und Frau der Unterschied | Nur dazu da ist und nur dafür gut | Daß man für sein und ihr Vergnügen damit etwas tut.« (H. Müller: *Weiberkomödie*, S. 179).

113 Vgl. ebd., S. 223–229; WB, S. 452f.

114 H. Müller: *Weiberkomödie*, S. 237f.

115 Ebd., S. 238.

Vorgängertextes auch kommentiert – die *Weiberbrigade* führt wirklich den Partner als »Clown« ein und tut dies so deutlich, dass der Rückbezug seitens der Zuhörer:innen keine detaillierte Kenntnis der Partnerschaft erfordert. Der Handlung als solcher nach wirkt der Text, das hat Heiner Müller zurecht kommentiert,¹¹⁶ politisch belanglos, gerade weil die Zurücknahme der Spitzen der *Weiberbrigade* auch den geschlechterkritischen Aspekt des Hörspiels aufgibt. Die *Weiberbrigade*, könnte man sagen, liest sich als doppelt, allgemein und als Schlüsselwerk, geschlechterkritischer Text. Die *Weiberkomödie* ist als Korrektur des Vorgängerwerks verständlich, zu deren lesenswerten Aspekten gerade ihr spielerischer Umgang mit der Vorgängerarbeit gehört; in gewisser Weise scheint sie das von Hauschild als »eheliche[r] Literaturkampf[er]«¹¹⁷ bezeichnete Konkurrenzverhältnis in der Umschrift des Hörspiels fortzusetzen.

Das schließt an früher Skizziertes an: »Wer schreibt«, kommentierten Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser 2014 schriftstellerische Inszenierungspraktiken, »[...] der bleibt zwar. Aber [...] wer schreibend bleiben, d.h. den Eindruck, den er in der Geschichte als Schreibender macht und hinterlässt, auf Dauer stellen will, der muss in der Regel *mehr* tun, als eben nur: schreiben«¹¹⁸. Das gilt, deuten *Weiberbrigade* und *Weiberkomödie* an, umso mehr, wenn die Inszenierung eines Autors oder einer Autorin von zwei Seiten unterschiedlich geprägt wird. Der Ausdruck des »Literaturkampf[s]« wirkt auch insofern treffend, als Heiner Müllers Darstellungen des »Paars« in frühen Texten sich ähnlich wie seine Überarbeitung des Hörspiels zumindest in Teilen als Gegenentwürfe zu Figurenbildern und Selbstinszenierungen Inge Müllers lesen. Auch weil letztere oft keine paarweisen Entwürfe sind; in ihren Werken, der Eindruck entsteht, steht auf den Schreibprozess bezogen zunehmend Isolation im Fokus. Das Label der »Partnerin« Inge Müller hat sich trotzdem, im Fall der untersuchten Texte als Kooperationsannahme, gehalten: Inszeniert und diskutiert worden ist gerade die *Weiberkomödie* mehrfach als Text »Inge und Heiner«¹¹⁹ Müllers.

116 Die *Weiberkomödie* hat Müller als »Text auf dem Niveau einer Art (sozialistischer) Bierzeitung« bezeichnet (Heiner Müller: [Nachbemerkung zur *Weiberkomödie*]. In: Ders.: *Texte 4*. Theater-Arbeit. Berlin: Rotbuch 1989 [1975], S. 116).

117 Hauschild: Heiner Müller, S. 151.

118 Torsten Hoffmann u. Gerhard Kaiser: *Echt inszeniert*. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand. In: Dies. (Hg.): *Echt inszeniert*. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Paderborn: Fink 2014, S. 9–25, hier 9.

119 Vgl. Hayner: *Das Fleisch hat seinen eignen Geist*; Falk Strehlow: *Liebe, Schönheit, Sexualität*. Ein Thema, zwei Felder – im Widerspruch. In: Hans Kruschwitz (Hg.): *Ich bin meiner Zeit voraus*. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller. Berlin: Neofelis, S. 73–90, hier 75.

3.4 Exkurs: Folgen der Fürsprache. Inge und Heiner Müller als Literatur-Figuren¹²⁰

»Lieber Tuppa,« schreibt Inge Müller Mitte der 1960er Jahre in einem Briefentwurf an den Partner, »es hat keinen Sinn mehr, daß wir zusammen bleiben. [...] Für Dich bin ich eine Art Mascottchen. [...] Ich bin weder so klug noch so gebildet noch so begabt wie Du, vielleicht, aber was ich will und was ich meine, meine ich ernst, [...] ich will machen, was ich kann und soviel ich kann, ohne schlechtes Gewissen.«¹²¹ Heiner Müller hat sich, wahrscheinlich um 1960, ähnlich geäußert: »[W]ir sind beide nicht nur Menschen, sondern auch Schriftsteller«, schreibt er in einem Brief an Inge Müller, »wir können als Menschen nicht ineinanderaufgehn, wenn wir versuchen, es als Schriftsteller zu tun. Zusammen schreiben könnten wir, wenn wir einander nicht liebten«¹²². Die Texte beider Autor:innen sind ohne diesen Austausch verständlich. Er umreißt aber ein Motiv der nötigen Separation in der Kunst, das Inge Müllers literarische Arbeiten wiederholt ähnlich entwerfen. Im privaten Dialog scheinen beide Schreibenden Anfang der 1960er Jahre literarische Unabhängigkeit als zentral zu begreifen. Die wahrscheinlich in dieser Zeit entstandenen literarischen Texte, die sich noch auf Partnerschaftskonzepte beziehen, schildern eher Konflikte als Kooperationsentwürfe.

Arbeiten unterschiedlichster Form fallen ins Auge: »Meine Liebe«, ein Gedicht Inge Müllers, das Hilzinger auf 1965 oder 1966 datiert,¹²³ entwirft das Szenario einer gewollten Isolation. »Sie war immer ganz«, ergänzen die Verse die Überschrift auf die »Liebe« bezogen, »Sie hat mich zerrissen | Sie hat mir Namen gegeben | Ich hab die Namen vergessen«¹²⁴. In Hahns Sinn lässt das auch konkret an die früheren Nachnamen entsprechende Zuordnung Inge Müllers – »Inge Meyer«, »Inge Lohse« und »Inge Schwenkner« – denken.¹²⁵ Der Vers »Ich hab die Namen vergessen« suggeriert im literarischen Kontext eine Verweigerung des Schreibens und Lebens im Entwurf der Zweierbeziehung, die die in der Überschrift und im ersten Vers entworfene Bindung auflöst.

Ein anderes Gedicht Inge Müllers entwirft ein Szenario paarweiser Einengung: »Frag mich nicht was das mit uns ist«, beginnt es, »Wir sind nicht glücklicher als alle | Wir sehn die kleine Mausefalle | Des Glücks zu zwein | Und liefen auch nicht

120 Die Überlegungen dieses Unterkapitels sind in leicht veränderter Form auch in Hannah Gerlach: Folgen der Fürsprache. Inge und Heiner Müller als Bühnenfiguren. In: Mirecka u. Fuhry (Hg.): Zwischen Harmonie und Konflikt, S. 121–133 zu finden.

121 Inge Müller: [Brief an Heiner Müller vom 26.6.1965, Entwurf], 1 Bl., hs., Inge-Müller-Archiv, Sign. 358, auch vollständig in Hilzinger: Das Leben fängt heute an, S. 233.

122 Heiner Müller: [Brief an Inge Müller, undat.], 1 Bl., hs., Inge-Müller-Archiv, Sign. 358.

123 GT, S. 597.

124 Inge Müller: [Meine Liebe.] In: GT, S. 40.

125 Vgl. Hahn: Unter falschem Namen.

gern in Eisen | [...] | Wir sehn die kleine Freiheit [...] und | Suchen die große und baun die Falle aus«¹²⁶. Problematisiert wird Partnerschaft als Lebensentwurf: Als nur vermeintliches »Glück[«] aller umreißt der Text sie als Illusion und Ausdruck grundsätzlich beschränkten oder fehlenden Glücks der Zweiergemeinschaft. Die »Mausefalle« kondensiert das Bild der einengenden Partnerschaft im Gedicht; sie scheint mit der »kleine[n] Freiheit« und der Idee des »Glücks zu zwein« identisch und wirkt in den drastischen Versen lebensgefährlich statt wie ein Weg zur »große[n]« Freiheit.

Wahrscheinlich fällt in die 1960er Jahre auch ein »Dialog« im weiten Sinn zwischen Inge Müllers 1966 veröffentlichtem Gedicht »Das Gesicht« und Heiner Müllers sicher früheren Referenzen auf Brechts Text »Oh Falladah, die du hängest«. »(Achter August. Die) Hundstagsonne«, beginnt einer seiner Texte, »Heizt das Kopfsteinpflaster. Gegen Mittag | Hufschlag. Stein dröhnt. | »Wer reitet?« »Ein Pferd, [a]llein?« | [...] | Ein Held: | Spazierstock gegen Pferdehufe! | [...] | Ein Pferd stirbt | Auf dem Kopfsteinpflaster«¹²⁷. »Die das gestürzte Pferd beweinten«, entwerfen die ersten Verse von Inge Müllers »Gesicht« einleitend ein Szenario, in dem mitleidige Verse zum Pferd aus ganz eigenen Gründen verfehlt wirken, »Sah ich spucken und treten auf Menschenleiber. | Tränenlos | Kopflos | Verhöhnten sie den Zug der Gefangenen. | [...] | Weinten um ein Pferd | Das ihre Tränen nicht brauchte zum Aufstehn«¹²⁸. Beide Gedichte sind mit unterschiedlichen Vorgängerarbeiten verknüpft.¹²⁹ Heiner Müllers zitierter Text demonstriert seinen ironischen Ton auch im

126 Inge Müller: [Frag mich nicht was das mit uns ist.] In: GT, S. 75.

127 Heiner Müller: [Das Pferd hat kein Gewehr.] In: WG, S. 254. Ein anderer, auch von Müller stammender Text, »[Ich kannte einen ältern Schimmel]«, beschreibt die Szene neutraler: »Heute früh (um) acht hörte man schrein | Und sah Leute in die Häuser rennen. | Da gehörte die Straße dem Pferd allein | Es war nicht mehr zu kennen« (WG, S. 255) – hier wirkt die Tötung des Tiers verständlicher, wieder sind umgekehrt Menschen die Auslöser. Vgl. auch Inge Müller: Fallada 45. In: GT, S. 189, dort scheint zunächst gleichfalls Trauer um das Pferd naheliegend: »Ein Pferd zog einen Wagen | Durch aufgerißne Straßen [...] Da lief das Pferd und die Leute schrien: Ho! | Da läuft ein Pferd, haltet das Pferd! || Sie krochen aus Kellerlöchern | Mit Beilen und mit Messern | Das Schießen war noch nicht aus [...] Hungrige schnitten in seinen Bauch | Und es lebte noch das Pferd.«, lauten die ersten Verse. Vgl. zugleich Brechts Vorlage: O Falladah, die du hängest! In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 14: Gedichte 4: Gedichte und Gedichtfragmente 1928–1939. Bearb. v. Jan Knopf u. Brigitte Bergheim u. Mitarb. v. Annette Ahlborn, Günter Berg u. Michael Duchardt. 1928–1939. Berlin, Weimar: Aufbau/Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 142–144.

128 Inge Müller: Das Gesicht. In: GT, S. 186.

129 Als Referenztext von Inge Müllers Gedicht kommt insbesondere Wladimir Majakowskijs »Gute Einstellung zu Pferden« (in: Ders.: Aus vollem Halse. Übers. v. Johannes v. Guenther. Berlin: SWA o.J. [um 1950], S. 24f., hier 25) infrage. »Hufe schlugen«, beginnt der Text, »Als sängen sie leise: | – Grips. | Graps. | Grops. | Grups. – | [...] | Mit einem Schwupps | fiel ein Pferd | auf die Kruppe«. Auch dieses Tier will kein Mitleid: Als sich ihm das lyrische Ich nach dem Sturz nähert, scheint es verärgert, »[v]ielleicht weil es | alt war«, kommentiert die Sprechinstanz

Schlussdialog, in dem mutmaßlich ein Passant auf die auf das Pferd bezogene Frage »Was hat ihm gefehlt?« unter dem »Gelächter« der Umgebung mit den Worten »Ein Gewehr«¹³⁰ reagiert. Inge und Heiner Müllers Arbeiten untereinander wirken trotz des ähnlichen Themas umgekehrt kontrastiv; Heiner Müllers Text folgt – trotz der Orientierung an Brecht – einer im langen 19. Jahrhundert etablierten Beschreibung des Pferds als Leidträger.¹³¹ In Inge Müllers Gedicht werden die, »[d]ie das gestürzte Pferd bewein[en]«, zu Adressat:innen der Kritik und zum Signal der Abgrenzung von etablierten Motiven.

Die zitierten Gedichte sind Beispiele für eine spätestens ab den 1960er Jahren wachsend verschiedene Ausrichtung von Inge und Heiner Müllers Texten. Ein fester Strang von Themen und Motiven abseits der Differenzen der Werke ist im Grunde nicht zu erkennen; trotz ihrer wiederholten Bezugnahme aufeinander ist ihre Ausrichtung inhaltlich unterschiedlich. Auch vor dem Hintergrund dieser Divergenz werden die Texte hier nicht als Gruppe von Arbeiten verglichen. Im Fokus steht stattdessen ein Blick auf die Literarisierungen Inge und Heiner Müllers: Neben das in Forschung und Feuilleton diskutierte Paar tritt etwa ab den 1980er Jahren ein in der Schilderung beider nicht mehr durch real Überliefertes beschränkter Entwurf, der Diskussionen der realen Personen mit geprägt hat. Ines Geipel hat auf diese Literarisierungstendenz in ihrem Nachwort in der Auswahlsgabe der Texte Inge Müllers von 1996 verwiesen; dort hält sie fest, es seien »die Dichterinnen und Dichter« gewesen, »Katja Lange-Müller, Adolf Endler, Elke Erb, Richard Pietraß, Kerstin Hensel, Bernd Jentzsch, Anna Rheinsberg, die in eigenen Texten Inge Müller einen literarischen Ort«¹³² gegeben hätten. Unter anderem ein Prosatext von Ginka Tscholakowa, der dritten Ehefrau Heiner Müllers, ist 1998 mit einem vergleichbaren Kommentar erschienen: Frank Hörnigk las ihn als Ergänzung der »Sicht«¹³³ Inge Müllers auf die Beziehung mit dem Partner.

Sonja Hilzinger hat die Transformation des schreibenden Paares in Literatur im Kontext der Kritik eines von ihr als zu gering verstandenen wissenschaftlichen Interesses an Inge Müller beschrieben; im Sinn einer Konzentration auf Texte, die ohne die literarische Beschäftigung mit der Autorin in der Forschung unbeachtet geblieben wären. »In der DDR«, fasst ihre Biographie die auf künstlerischer Seite entstandenen Werke zu Inge und Heiner Müller zusammen,

die Reaktion, »und keine Kinderfrau brauchte, keine ja, | vielleicht auch sagte ihm mein Gedanke nicht zu – | das Pferd | nämlich | gab sich einen Ruck | und sprang auf die Beine da, | und wieherte | und ging zu. | [...]«

130 H. Müller: [Das Pferd hat kein Gewehr], S. 254.

131 Vgl. Ulrich Raulff: Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung. München: C. H. Beck 2015.

132 Ines Geipel: Nachwort. Vom Werden einer ungeschriebenen Sinfonie. In: Inge Müller: Irgendwo; noch einmal möchte ich sehn, S. 336–353, hier 351.

133 Frank Hörnigk: Varianten einer Todesanzeige. In: Sinn und Form, Jg. 50 (1998), Nr. 6, S. 912.

haben [...] Dichterkollegen über die Jahre hinweg dafür Sorge getragen, daß Gedichte Inge Müllers an die Öffentlichkeit kommen. Dies ist nicht nur Ausdruck von Respekt und Wertschätzung, sondern auch von einer gegen Widerstände behaupteten Solidarität mit dieser Autorin. [...] Elke Erb, Jahrgang 1938, mit Mickel befreundet und mit Endler verheiratet, zeichnet in ihrem Gedicht »Inge Müller« (1972) das Porträt einer auf den Tod kranken Frau, der auf Erden nicht mehr zu helfen war. Katja Lange-Müller, 1951 geboren, verheiratet mit Wolfgang Müller, veröffentlicht mit »An Inge Müller« einen fiktiven Brief, eine Ansprache an eine vertraute Person. Müllers Gedicht *Stufen* bildet den Ausgangspunkt des Textes von Lange-Müller, dessen Sprachbilder als eine prosaische Variante des lyrischen Sprechens von Inge Müller anzusehen sind. Die um zehn Jahre jüngere Kerstin Hensel veröffentlicht in ihrem ersten Lyrikband »Stilleben mit Zukunft« (1988) das Gedicht »Für Inge Müller«, das Porträt einer seit ihrer Verschüttung für das Leben Verlorenen. Die 1953 in Rumänien geborene und seit 1987 in Berlin lebende Herta Müller läßt in ihrem Text über Inge Müller »Mein Kleid bringt die Post zurück« in dem Essay-Band »In der Falle« (1996) die Lyrikerin selbst sprechen, in einer an der Chronologie ihrer Lebensgeschichte orientierten Reihung von Gedichten und Gedichtzitaten, die von wenigen erläuternden Kommentaren begleitet werden, aus denen das tiefe Verständnis einer Dichterin für eine andere spricht.¹³⁴

Auffallend ist die Gattungsdifferenz der erwähnten Texte: Herta Müllers Essay diskutiert Werke Inge Müllers, in den Arbeiten der übrigen Verfasserinnen sind die Biographie und gerade die Lyrik der Autorin Ausgangspunkte eigenen literarischen Schreibens. Der Unterschied könnte im zitierten Kontext klein sein, aber ist eben doch relevant: In der Kommentierung vermischt sich die real überlieferte Figur Inge Müller mit den ihr oft – und grundsätzlich nachvollziehbarerweise – zugeschriebenen Äußerungen im Partnerschaftskontext.

Nach 2000 sind abseits der zitierten Texte in Arbeiten Thomas Roths, Thomas Martins oder Andrea Hüglis auch diverse Dramenfiguren nach dem Vorbild Inge und Heiner Müllers zu finden.¹³⁵ In den Texten verstärkt sich die ansatzweise auch aus der Forschung bekannte Kritik an Heiner Müller und seinen die Partnerin literarisierenden Arbeitsweisen: Hörnigks Kommentar, Tscholakowa nehme »in unmittelbarer Reaktion« auf die »Todesanzeige« »eine Sicht auf, die bei [...] [Heiner Müller] fehlt«, nämlich »die von Inge Müller, auch wenn sie den Namen nicht nennt«¹³⁶,

134 Hilzinger: Das Leben fängt heute an, S. 264.

135 Hier nicht diskutiert wird die erstmals 2013 im City Garage Theatre in Santa Monica aufgeführte *Opheliemachine* von Magda Romanska von 2012, die mir die Verfasserin freundlicherweise zukommen ließ. Im Vergleich zu den übrigen Texten ist sie vager und optionaler mit realen Vorbildern verknüpft; erst die Inszenierung ließ mit der Protagonistin »Ophelia« eine Inge Müller äußerlich deutlicher ähnelnde Figur auftreten.

136 Hörnigk: Varianten einer Todesanzeige, S. 912.

entwirft beispielhaft eine Verbindung zwischen dem Schreiben von und dem Schreiben über Inge Müller, die sich in ähnlichen Motiven fortsetzt. Ihre literarische Präsenz in Werken Heiner Müllers scheint dabei gerade mit Blick auf den Prosatext »Todesanzeige« über den Suizid der Ehefrau zu einem primären Ausgangspunkt auch der Forschungsarbeit zu werden.

Der Text lässt sich dreigeteilt lesen; sein erster Teil schildert den Fund der Toten durch die als *alter ego* Heiner Müllers entworfene Erzählinstanz, der zweite Szenen aus der Kindheit des Sprechers und seine Rückkehr »irgendwo [...] aus] dem Nachkrieg«¹³⁷. Der dritte beschreibt ein Traumszenario als Rückkehr des Erzählers in ein Haus, in dessen Eingang eine nackte Frau hängt – Symbol eines Wiedereintritts in den Mutterleib und wohl auch des weiblichen Opfers. Die Tote findet der Erzähler nach seiner Rückkehr in die eigene Wohnung, Inge Müllers realem Suizid entsprechend auf dem Küchenboden liegend. Auch die Figur im Text hat sich mit Gas das Leben genommen. Den Raum, in dem sie liegt, betritt ein sich wie außerhalb seiner selbst darstellender Erzähler; wie im »Theater« und passend zum künstlerisch überformten Text führt er sich als Beobachter einer Szene ein. »Sie war«, beginnt die »Todesanzeige«,

tot, als ich nach Hause kam. Sie lag in der Küche auf dem Steinboden, halb auf dem Bauch, halb auf der Seite, ein Bein angewinkelt wie im Schlaf, der Kopf in der Nähe der Tür. Ich bückte mich, hob ihr Gesicht aus dem Profil und sagte das Wort, mit dem ich sie anredete, wenn wir allein waren. Ich hatte das Gefühl, daß ich Theater spielte. Ich sah mich, an den Türrahmen gelehnt, halb gelangweilt halb belustigt einem Mann zusehen, der gegen drei Uhr früh in seiner Küche auf dem Steinboden hockte, über seine vielleicht bewußtlose vielleicht tote Frau gebeugt, ihren Kopf mit den Händen hochhielt und mit ihr sprach wie mit einer Puppe für kein andres Publikum als mich. Ihr Gesicht war eine Grimasse, die obere Zahnreihe schief in dem aufgeklappten Mund, als ob der Kiefer ausgerenkt wäre. [...] Ich trug sie ins Schlafzimmer, sie war schwerer als gewöhnlich, nackt unter dem Morgenrock. Als ich die Last auf der Bettcouch ablegte, fiel ihr eine Zahnprothese aus dem Mund. [...] Ich ging zurück in die Küche und stellte den Gasherd ab, dann, nach einem Blick auf ihr leeres Gesicht, zum Telefon, dachte, den Hörer in der Hand, an mein Leben mit der Toten bzw. an die verschiedenen Tode, die sie dreizehn Jahre lang gesucht und verfehlt hatte [...]. Ich rief einen Freund an, [...] dann das Rettungsamt. SIND SIE WAHNSINNIG MACHEN SIE SOFORT DIE ZIGARETTE AUS TOT SIND SIE SICHER JA SEIT MINDESTENS ZWEI STUNDEN ALKOHOL DAS HERZ HABEN SIE NICHT GEMERKT DASS IHRE FRAU WO IST DER BRIEF WAS FÜR EIN BRIEF HAT SIE KEINEN BRIEF HINTERLASSEN WO WAREN SIE VON WANN BIS WANN [...]. Warten auf den Leichenwagen, im Nebenzimmer eine tote Frau. Die Unumkehrbarkeit der Zeit. Zeit des Mörders: ausgelöschte Gegenwart in

137 H. Müller: Todesanzeige, S. 101.

der Klammer von Vergangenheit und Zukunft. [...] Ins Nebenzimmer gehen (dreimal), die Tote NOCH EINMAL ansehen (dreimal) [...]. Wachsende Gleichgültigkeit gegen Dasda, mit dem meine Gefühle (Schmerz Trauer Gier) nichts mehr zu tun haben.¹³⁸

Die Literarizität der »Todesanzeige« ist deutlich erkennbar; auf sie verweist neben der Sprache des Textes auch seine wiederkehrende Bibelsymbolik. Verknüpft wird die Szene mit der christlichen Überlieferung von Jesus' Verleugnung durch Petrus. Eingeführt wird so neben dem »Opfer Frau« ein für ihren Tod zumindest vage als verantwortlich dargestellter und mindestens seitens des »Rettungsamt[s]« offensichtlich als Mörder nicht ausgeschlossener Ehemann. Dem Verweis auf die »Zeit des Mörders« geht die Frage nach dem Abschiedsbrief der Frau und dem Alibi des Erzählers aus dem Telefon vorweg, obwohl sie als Schuldzuweisung ambig bleibt: Die Selbstbezeichnung als »Mörder« könnte das Schuldgefühl der Sprechinstanz oder die Skepsis des telefonisch kontaktierten Anderen meinen.

Der zitierten Schilderung des Funds der Toten als erstem Abschnitt der »Todesanzeige« schließen sich als inhaltlich zweiter Textteil die Erinnerungen der Sprechinstanz an die eigene Kindheit in »Sachsen«¹³⁹, die Auslieferung einer Katze an die »MESSER[] DER SPIELKAMERADEN«¹⁴⁰ und die zumindest in dieser Form als fiktiv gekennzeichnete Tötung eines jungen Soldaten an. Der Text wirkt hier insofern biographisch, als er auf Heiner Müllers Kriegserfahrungen zurückverweist¹⁴¹ und die Szene der Begegnung mit dem Soldaten als Reminiszenz eines Fußmarschs »irgendwo auf dem Weg durch den Nachkrieg«¹⁴² einführt: »[E]r [hatte] sich an mich gehängt«¹⁴³ rekapituliert Müllers Erzähler den Kontakt und beschreibt, wie er den Begleiter erstochen, erschlagen *und* von einer Brücke gestoßen habe. Auch der dreifache, in den immer neuen Varianten unmögliche Mord markiert die fiktionale Auseinandersetzung des Erzählers im Text mit Entwürfen von Schuld.¹⁴⁴

Als dritter Teil der Prosaarbeit folgt die »TRAUM«-Szene, die mit der Beschreibung der an Stricken in einem Hauseingang hängenden, nackten Frau mit »ungeheure[n] Schenkel[n] [...]«¹⁴⁵ beginnt; Rainer Nägele hat sie vielleicht zurecht als »Vorstellung des eigenen Todes als bedrohliche[m] Traum von der Rückkehr in

138 Ebd., S. 99f.

139 Ebd., S. 100.

140 Ebd., S. 101.

141 Vgl. Hauschild: Heiner Müller, S. 42f.

142 H. Müller: Todesanzeige, S. 101.

143 Ebd.

144 Vgl. ebd., S. 102.

145 Ebd., S. 102.

den Schoß¹⁴⁶ interpretiert. Keine der Szenen wirkt völlig real – dennoch ist gerade die Frauenfigur im ersten Textteil durch ihre Ähnlichkeit zu Inge Müller in Maßen realitätsbezogen lesbar. Die Küchenszene ruft einmal mehr Franzens Ausdruck der »[i]ndiskrete[n] Fiktionen« auf: »Das produktionsästhetische Versprechen der Nicht-Referenz,« das gilt auch für Heiner Müllers Text,

gepaart mit der rezeptionstheoretischen Aufforderung, nicht zu referenzialisieren, sollte den fiktionalen Text eigentlich seines persönlichen und personalisierten Verleumdungs- und Verletzungspotentials berauben. [...] [Tatsächlich wird] [d]ie Möglichkeit der *Indiskretion*, der Offenbarung intimer persönlicher Details [...] durch den Insider-Status der Autoren für die Leser plausibel gemacht. Es ist die Nähe zu den Objekten der biographischen Beschreibung, die im Fall von Schlüsselromanen nicht nur den Verdacht nahelegt, es könnte sich um Fakten handeln, sondern auch die Wahrheit dieser Fakten zumindest ansatzweise mit Evidenz unterlegt.¹⁴⁷

Vergleichbares gilt für die »Todesanzeige«: Heiner Müllers Text als Text des Ehemanns einer Toten und Schilderung eines Suizids, der dem ihren vergleichbar ist, legt die Lektüre seiner Darstellungen als realitätsverwandt nahe; vielleicht ist er auch deshalb häufig zum Referenztext späterer Literarisierungen des Paares geworden. Auffällig ist das Schuldmotiv, auf das neben den zitierten Fragen des Rettungsamts die Anspielungen auf die Petrus-Figur verweisen. Müllers Beschreibungen schließen an die Schilderungen des Gesprächs zwischen Jesus und Petrus in den Evangelien, hier beispielhaft im Matthäus-Evangelium, an: »Jesus sprach zu ihm: Wahrlich ich sage dir: in dieser Nacht, ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen«¹⁴⁸. »Dreimal« wiederholt Müllers Sprechinstanz passend dazu ihre Handlungen. Das »Hühnergesicht«, der junge Soldat, dessen Schilderung dem dreifachen Gang ins Schlafzimmer in den ersten Szenen der »Todesanzeige« folgt, unterstreicht als Ersetzung des »Hahn[s]« aus dem Bibeltext zugleich die teils weiblichen und teils feminisierten Opfer der Handlung.

Pietätlosigkeit ist Programm: Mit seiner Darstellung der eigenen »[w]achsende[n] Gleichgültigkeit gegen Dasda, mit dem meine Gefühle (Schmerz Trauer Gier) nichts mehr zu tun haben«, objektiviert der Erzähler die Partnerin explizit. Der Text ist der Darstellung folgend verschiedentlich im Sinn einer Beschreibung von »Damenopfern« zum Ausgangspunkt neuer literarischer Arbeiten geworden. Unter anderem Tscholakowas um 1975 entstandene Prosaarbeit »Die Maske des Schweigens«

146 Rainer Nägele: Prosaschreiben, Traumtexte, Verse. In: Hans-Thies Lehmann u. Patrick Prima-vesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 302–315, hier 307.

147 Franzen: Indiskrete Fiktionen, S. 359; 362.

148 Mt. 26:34, hier nach der Lutherbibel von 1912.

denkt die Idee des schuldhaft verursachten Suizids weiter. Sie lässt den Geist einer Inge Müller ähnelnden Toten oder eine ihren Tod erst planende Hauptfigur im Verweis auf die Autorin sprechen. »Irgendwann«, kündigt sie an,

wird er vor dem leeren Blatt in der Schreibmaschine sitzen und zu nichts Lust haben. Dann werde ich zurückkehren auf den Steinboden in der Küche; er wird sich einen Kaffee machen wollen und mich da liegen sehen; mein Gebiß neben mir, von dem ich ihm nie erzählt habe. [...] Und dann wird er an die Maschine zurückgehen und seine Rechtfertigung aufschreiben. Wie jeder Dichter glaubt er, daß die Worte die Taten ungeschehen machen. Er wird schreiben, wie oft ich versucht habe, mich umzubringen. [...] Und wenn er einen Grund angibt, wird es meine Kindheit sein, die Bomben, der Krieg, Deutschland. Den Kampf der Gesten gegen die Versteinerung der Wörter, meine eigene Welt, mich, die andere hinter der Maske des lauten Schweigens wird er nicht erwähnen. [...] Er wird vergessen, daß er mit mir, der Frau aus der anderen Welt, zu der er gerne gehören wollte, die Härte der Stühle in der Mitropa, [...] seine eigene Kindheit, den Krieg, die Bomben und Deutschland besiegen wollte.¹⁴⁹

Schon die »Todesanzeige« lässt die Erzählinstanz als möglichen Mörder der eigenen Frau auftreten. Über die Parallelisierung der Toten mit dem »[h]ühnergesicht[igen]« Soldaten und die Bezüge auf die Petrusfigur führt sie vor dem zitierten Text eine Täter-Opfer-Konstellation ein. Dennoch fällt der Vorwurf der verstorbenen Frau in Tscholakowas »Maske des Schweigens« als Schuldzuweisung von dritter Seite auf: Sie verstärkt die Kritik an dem auf Heiner Müller verweisenden Schriftsteller im Text, der »an die Maschine zurückgeh[t] und seine Rechtfertigung aufschreib[t]«.

Ins Auge fällt an der mehrfachen Diskussion von Tscholakowas »Maske des Schweigens« eine Tendenz; konkret ein wieder Literatur und Biographie kombinierender Zugang. Dennis Tate beschreibt Tscholakowas Text wie Hörnigk als Einblick in die Umstände des Suizids Müllers. »The *Nachlaß*« schreibt er in seinen Überlegungen zu autobiographischen Tendenzen in Heiner Müllers späten Texten, »[...] takes us that important step further in throwing light on the learning process he [d. i. Heiner Müller] underwent after publishing ›Todesanzeige‹, showing the invaluable part played by Müller's third wife, Ginka Tscholakowa, in helping him to see the events leading up to Inge's death«¹⁵⁰. Anke Gilleir hat Tscholakowas Darstellung Inge Müllers im Kontrast dazu – und vielleicht zurecht – als wenig an

149 Ginka Tscholakowa: Die Maske des Schweigens. In: Sinn und Form, Jg. 50 (1998), Nr. 6, S. 916.

150 Dennis Tate: »Ich wer ist das: – Dropping the Mask of Ambiguity? The Autobiographical Thrust of Heiner Müller's Late Writing. In: Hermann Rasche u. Christiane Schönfeld (Hg.): Denk-Bilder. Festschrift für Eoin Burke. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 266–276, hier 273.

»Inge Müllers poetische[r] Hinterlassenschaft«¹⁵¹ interessierte Arbeit interpretiert. Tatsächlich zitiert die »Maske des Schweigens«, in gewisser Weise titelkonform, nicht aus Inge Müllers Texten, sondern nur aus der »Todesanzeige«.

Motive von Schuld und Unschuld spielen auch in diversen anderen überlieferten Literarisierungen Inge und Heiner Müllers eine Rolle. Eine Arbeit mit Referenz auf das Paar des Berliner Regisseurs Thomas Roth enthält ähnliche Darstellungen einer letztlich am Ehemann zugrunde gehenden Inge Müller. Roths *La Casa* entwirft von der »Todesanzeige« ausgehend und wie Tscholakowa in einer literarischen Transformation vor allem Inge Müllers ein in den 1990er Jahren inszeniertes Ein-Personen-Drama. Bis heute zugänglich ist eine Aufnahme seiner Aufführung mit Stephanie Kühn 1997 in den Berliner Sophiensälen.¹⁵²

In ihr findet die Figur des Stücks in einem scheinbar leeren Haus und passend zu Heiner Müllers von ihm selbst überlieferter, verspäteter Rückkehr in der Nacht von Inge Müllers Suizid die Nachricht ihres Partners Jacques, er »komme heute später [nach Hause]«¹⁵³. Außerdem stößt sie auf einige von Jacques verfasste Notizen, die zu ihrem Entsetzen literarisch ihren Tod beschreiben; sich und dem Publikum liest Roths Figur mit den entdeckten Schilderungen Jaques' passagenweise Heiner Müllers »Todesanzeige« vor. Wohl auch angesichts der von ihr darin wahrgenommenen Darstellung ihrer Person versucht sie zu fliehen und beginnt sie, nach Jacques zu rufen. Trotz der scheinbaren Flucht aus dem Haus und womöglich fiktiver Gespräche über ihn mit anderen Menschen findet sie sich am Schluss der Inszenierung aber gemeinsam mit einer Frauenleiche, die im Boden versteckt gewesen zu sein scheint, in der eigenen Wohnung wieder; sie legt sich zu ihr.

Es ist ein vages Ende der Inszenierung. Wahrscheinlich stirbt, deutet sich an, die Protagonistin neben der mit dem Text des Partners assoziierten »Leiche im Keller«. Diese erinnert auch durch die Mullbinden, die sie um den Kopf trägt, an Heiner Müllers Figuren und konkret Ophelia in der *Hamletmaschine*, die zwei Männer in Arztkitteln »von unten nach oben in Mullbinden«¹⁵⁴ schnüren. Sie stellt sich als Figur vor, die »der Fluß nicht behalten hat«; als »Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern«¹⁵⁵. Roths »Inge Müller« wirkt vor dem Hintergrund solcher Figurenbezüge im doppelten Sinn in ein literarisches Werk des Partners ein-

151 Anke Gilleir: »Ophelia, die der Fluss nicht behalten hat«. Inge Müller im Gedächtnis. In: Arne de Winde u. Anke Gilleir (Hg.): *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989* (= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 64), S. 109–124, hier 119.

152 Den folgenden Ausführungen liegt die Aufnahme der Inszenierung durch das Moriba-Theater und Stephanie Kühn am 5.11.1997 in den Sophiensälen zugrunde, die im Mime Centrum Berlin zugänglich ist.

153 Vgl. H. Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 163f.

154 Heiner Müller: *Die Hamletmaschine*. In: Ders.: *Werke 4: Die Stücke 2*, S. 543–554, hier 553.

155 Ebd., S. 547.

gewoben; sie tritt im Stück als sein Opfer oder Opfer der »Todesanzeige« auf und stirbt – nach der Lektüre des Textes – wahrscheinlich nach dem Vorbild verschiedener von Heiner Müllers Werken. Ergebnis ist wieder eine Frauenfigur, die zum Material wird und die die Beziehung zum kunstschaaffenden Partner mit ihrem Leben bezahlt. Ein Bezug auf die Autorin Müller bleibt auch mit Blick auf ihre kritischen Texte zu Partnerschaftsnarrativen und -erwartungen aus: Die Äußerungen der Figur der Inszenierung lassen, als reine Zitate aus einem Text Heiner Müllers, nicht an die Schriftstellerin Inge Müller denken.

Mehrere weitere Dramatisierungen des Ehepaars ähneln den zitierten Texten zumindest in ihrer grundsätzlichen Struktur: Andrea Hügls Textmontage *Inge Müller – Fiam* zitierte laut Kritiken aus Werken beider.¹⁵⁶ Die Inszenierung von 2003 entwarf ihnen folgend eine sich auf Kosten der Partnerin entwickelnde und dem Ende nach an Heiner Müllers »Todesanzeige« und die *Hamletmaschine* erinnernde Zweierbeziehung: Hügls »Inge Müller«, resümierte der Wiener *Standard* vom 2. März 2003, hänge sich auf und diene, wortwörtlich zum »stummen Diener« werdend, »auf Grabkiesel [...] und neben einem Ophelia-Becken«¹⁵⁷ dem Ehemann als Garderobenständer.

In Thomas Martins 2010 im Henschel-Verlag erschienenem Stück *Schutt (Ingemüllermonolog)* sind Dominanz und Zuarbeit insofern zentral, als der Text einen »Kampf« der Protagonistin gegen »Heinermüllerpuppen«¹⁵⁸ entwirft. Auch Martins Stück positioniert sich dabei zugunsten der dargestellten, dem Partner assistierenden Schriftstellerin: Ihr Pendant im Text setzt nicht nur die »Begabung | Eines Mannes« mit der »Frau«¹⁵⁹ gleich, ohne dass dem widersprochen würde, sondern schließt sich in die Zuarbeiterinnen Heiner Müllers auch ein, wenn die Figur konstatiert, sie habe sich »[b]rauchen lassen und das gern«, weil sie »[e]in Mensch« und »eine Frau«¹⁶⁰ gewesen sei.

Als menschliche Figur tritt im Text insgesamt primär Inge Müller auf. Der »Chor« – als typische Instanz Heiner Müllers –, stellt sie explizit einem »ohne Liebe« schreibenden Mann gegenüber. »Und du, was schreibst du, denn so willst du nicht schreiben, dir fehlt doch da etwas [...] ... die Liebe«¹⁶¹, erfahren wir über das so entworfene weibliche Opfer des Partners. Heiner Müllers Pendant taucht mindestens in der Imagination der Protagonistin wieder als Erzähler des Suizids auf. »Wem

156 An eine Aufnahme der Inszenierung war leider nicht zu gelangen; die nachfolgenden Informationen stammen aus der unten genannten Rezension zu *Inge Müller – Fiam* im Theater Drachengasse in Wien 2003.

157 [O. Verf.:] Inge Müller, stumme Dienerin. Das Theater Drachengasse spielt Heiner Müller. Online unter <https://derstandard.at/1187884/Inge-Mueller-stumme-Dienerin> (12.3.2024).

158 Thomas Martin: *Schutt (Ingemüllermonolog)*. Berlin: Henschel Schauspiel 2010, S. 9.

159 Ebd., S. 43.

160 Ebd., S. 46.

161 Ebd., S. 35.

wirst du erzählen wie es war«, fragt sie den Partner in einem fiktiv wirkenden Austausch,

Wie du mich gefunden hast, als du kamst
 [...]
 Es wird klingeln, du wirst zur Tür gehn
 Mit dem Blatt, das du liest, in der Hand, blaß
 Wirst du sein, weil du liest und verstehst
 Was ich dir sagen nicht konnte¹⁶²

Ein realer Abschiedsbrief Inge Müllers ist nicht überliefert. Dass ein entsprechendes Schreiben eingeführt wird, passt zum Entwurf der Schriftstellerin in Martins Text aber insofern, als sie das Wort zuvorderst ergreift, um Emotionen zu äußern oder Zitate Dritter wiederzugeben. Die Verse »[W]eil du liest und verstehst | Was ich dir sagen nicht konnte« suggerieren die Weitergabe nicht realer, aber realistischer Informationen: Angedeutet wird im Text die Wahrscheinlichkeit der in einem denkbaren Abschiedsbrief Inge Müllers entsprechend den Inhalten des Stücks zu findenden – in Hörnigks und Tates Überlegungen vergleichbar präfigurierten – Vorwürfe ihrerseits an den Ehemann.

Martins *Ingemüllermanolog* verweist so neben dem eigenen Titel in seinen Szenen auf reale Vorlagen. Im Text unterstreichen verschiedene Passagen mindestens denkbare Lebensweltreferenzen und realistische Schilderungen des Dramas. »[W]eil du liest und verstehst | Was ich dir sagen nicht konnte« markiert als Äußerung der Inge-Müller-Figur keine Reklamation von Faktentreue – zumal auch die Satzkonstruktion auf die Literarizität des Textes verweist –, legt aber ein lebensweltbezogenes Verständnis des Stücks nahe; die letzten Interaktionen zwischen Inge und Heiner Müller, der Eindruck entsteht, hätten wie beschrieben stattfinden können. Der Text ist mehrfach entsprechend rezipiert worden; auch der Henschel-Verlag hat die Anlage des Werks als Einblick in Inge Müllers »Sprache«¹⁶³ hervorgehoben. An unterschiedlichen Aufführungsorten wurde er wieder als Erweiterung der »Sicht« auf Inge Müller verstanden: Das Literaturforum im Brecht-Haus etwa stellt das Stück in den überlieferten Kurzbeschreibungen als Werk zur Autorin Inge Müller als »Mensch unter Trümmern«¹⁶⁴ vor. Die Ankündigung der Berliner Volksbühne beginnt mit biographischen Erläuterungen: »Aus der Schwäche Kunst zu machen, war Inge Müllers Überlebensform«, heißt es im Text zur Inszenierung

162 Ebd., S. 10.

163 Ankündigung des Henschel-Verlags, online unter <https://henschel-schauspiel.de/de/werk/3340> (12.3.2024).

164 [O. Verf.:] Zum 85. Geburtstag von Inge Müller – Thomas Martin »Schutt« [Inszenierungsankündigung des Literaturforums im Brecht-Haus von 2010], online unter <https://lfbrecht.de/vent/zum-85-geburtstag-von-ingemueller-thomas-martin-schutt/> (12.3.2024).

von 2011, »In 13 Jahren Ehe und Zusammenarbeit mit Heiner Müller perfektioniert sie diese Strategie in ihrer Lyrik«¹⁶⁵.

In der Rezeption des *Ingemüllermonologs* wiederholt sich insofern die skizzierte Tendenz des literarisch unterlegten Sprechens über und von Inge Müller. Literarisch präsent wirkt eher seine Arbeit; die Inge-Müller-Figur der »Maske des Schweigens« verweist insofern passend darauf, dass der Partner ihren »Kampf der *Gesten* gegen die Versteinierung der *Wörter*«, ihre »eigene Welt« nicht »erwähnen«¹⁶⁶ werde. Was ins Auge fällt, lässt sich im weiteren Sinn als Für-Sprache für eine insgesamt positiv dargestellte Inge-Müller-Figur begreifen, die umgekehrt ihre Sprache durch den sie jeweils thematisierenden Diskurs erhält: Roths Inge Müller hat fast keinen eigenen Text außerhalb der wiedergegebenen »Todesanzeige«. Der *Ingemüllermonolog* durchmischt überlieferte und ergänzte Sprache und Schrift auch in Passagen, die Martins Müller-Figur direkte Zitate zuschreiben: »Im Abraum der Liebe, allein. Leben«, stellt sie unter anderem fest,

Auf Halde, auf Urlaub vom Schutt und vom Tod
 Noch bis wann. Staub ein Leben lang im Hals
 Bewohnt von einem Schrei zu sein und stumm.
 Was geht es dich an, wenn ich dich liebe.
Öffnet Herdklappe.
 Das Gas hört sich an wie der Schnee aussah
 Als der Mond schien über uns auf den See.
 Aber es schmeckt nicht. Nicht wie der Schnee
 An meinem Mund, damals. Wie Mehl in der Kehle
 Weil sie trocken ist. Die Schmerzen woher
 Durst. Ich kann nicht, schlucken nicht mehr.
 Staub, Mörtel, Zement aus den Fugen um mich.
 Das wankt, bröckelt, stürzt ein. Jetzt stürze ich¹⁶⁷

Die ersten vier Verse stammen von Thomas Martin, der fünfte verweist auf die Frage von Goethes Philine an Wilhelm Meister »und wenn ich dich lieb habe, was geht's dich an?«¹⁶⁸. Die Verse »Das Gas hört sich an wie der Schnee aussah | Als der Mond schien über uns auf den See« sind eine leicht veränderte Fassung von Sätzen der

165 [O. Verf.:] Schutt (*Ingemüllermonolog*) [Inszenierungsankündigung der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin], online unter https://volksbuehne.adk.de/praxis/schutt_ingemuellermmonolog/index.html (12.3.2024).

166 Tscholakowa: *Die Maske des Schweigens*. Hervorh. H. G.

167 Martin: Schutt, S. 11f.

168 Johann W. v. Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. I, 9. Hg. v. Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 355–992, hier 597.

Sterbenden in einer zweiten von Heiner Müller verfassten, zu dessen Lebzeiten aber unveröffentlicht gebliebenen Version der »Todesanzeige«: »wenn du die Augen zu-machst siehst du das Paradies wann kommt er das Gas hört sich an wie der Schnee aussah wenn der Mond schien«¹⁶⁹. Die letzten zitierten Verse, »Staub, Mörtel, Zement [...]«, erinnern an Inge Müllers Darstellung von Verschüttungserfahrungen – »Und dann fiel auf einmal der Himmel um«, beginnt ihr Gedicht »Unterm Schutt II«, »Ich lachte und war blind | Und war wieder ein Kind«¹⁷⁰ –, rufen aber auch Kerstin Hensels Text »Für Inge Müller« von 1986 in den Versen »Der Mörtel im Hals bringt uns um | warum | schaffen nicht mal wir zwei | uns zu lieben«¹⁷¹ vor Augen. Martins »Inge Müller« spricht, könnte man sagen, in einem Zitatgeflecht und illustriert so auch die sprachliche Struktur des Stücks, das passend zu seiner Ankündigung als »Annäherung an ein Leben, an dem jeder Tag dem Tod abgerungen wurde«¹⁷² und trotz der teilweisen Originalzitate eher die Arbeit einer Figur Inge Müller an den Werken Dritter im Kampf mit der eigenen Umgebung als literarische Leistung vorstellt.

Die Ausdrucksformen der Figur verstärken den Eindruck: Martins »Inge Müller« spricht nicht nur, sie schreit, wie es im Text heißt, »stürzt«¹⁷³, fällt und schreibt bezeichnenderweise »auf die weibliche Art« mit »Nadel und Faden«¹⁷⁴ – vielleicht in Form eines Zitatgewebes und jedenfalls in der Suggestion weiblicher Schaffensformen. Der »Chor« fasst ihren Kontrast zu Martins »Heiner Müller« im Verweis auf ein Schreiben »mit« und »ohne Liebe« wieder im Kontext einer Referenz zusammen, konkret eines Zitats aus Heiner Müllers frühem, den DDR-Sozialismus noch weitgehend propagierendem Gedicht »Gedanken über die Schönheit der Landschaft bei einer Fahrt zur Großbaustelle ›Schwarze Pumpe‹ (1958)«¹⁷⁵. »Und du,« fragt der mutmaßliche Chor Inge Müller,

was schreibst du, denn so willst du nicht schreiben, dir fehlt doch da etwas [...]. Unter der Sonne die über uns in das All schmilzt seit zehntausend mal zehntausend Jahren, frag mich nicht nach Zahlen und Physik, kann nichts aufhören, solange sie

169 Heiner Müller: Todesanzeige [II]. Hier zit. n. dem Faksimile in Kulturstiftung der Länder i. Verb. m. d. Akademie der Künste (Hg.): Heiner-Müller-Archiv. Redaktion: Karin Kiwus u. Barbara Voigt. Berlin: KulturStiftung der Länder 1998, S. 41.

170 Inge Müller: Unterm Schutt II. In: GT, S. 25.

171 Kerstin Hensel: Für Inge Müller. In: Katrin Pieper (Hg.): Poesiealbum 1967–1990. Dichter aus jenem Land – mit Gedichten aus jener Zeit. Berlin: Neues Leben 1991, S. 171.

172 Vgl. die Ankündigung des Henschel-Verlags unter <https://www.henschel-schauspiel.de/de/werk/3340> (1.6.2024).

173 Martin: Schutt, S. 12.

174 Ebd., S. 18.

175 Vgl. ebd., S. 35. Das Gedicht findet sich in WG, S. 129.

brennt, und erst recht nicht der Mensch. Sie scheint [...] überall, wo ein Mensch unglücklich und glücklich sein kann, wo ein Mensch einen andern lieben, töten kann, eins muß das andre nicht ausschließen, du weißt.¹⁷⁶

Der Fokus des Absatzes liegt auf den Emotionen der Hauptfigur. Sie, deutet er wiederum an, ist eine Liebende, die beiläufig als Autorin auftritt. Daran ist im künstlerischen Sinn nichts verkehrt: Kunst, lässt sich die Diskussion der zitierten Texte als solche ergänzen, ist ja frei in der Darstellung und Transformation von Realität. Erwähnenswert wirkt der Vergleich der Werke, weil die Texte, teils unterstützt durch die Forschung, in der Suggestion eigener Nähe zu Fakten ein auffallend ähnliches Bild vermitteln: Die Inge Müller, die auftritt, ist eine der Fürsprache bedürftige und sich, trotz gewisser Widersprüche der Texte, im Kontrast zu Müllers Entwürfen eines Schreibens abseits des Partners entwickelte Opfer-Figur. Sie ist so nicht belegt – entspricht aber dem teilweise explizit ausgedrückten Bild der Forschung von einer bedauernswürdigen Autorin, deren »Gedichte[] [...] spüren lassen, was Tod aus Liebe ist«¹⁷⁷ und die in der »Liebe«, in Peter Böhthigs Worten, »[...] auf nahezu brutale Weise mittendrin[steckte] [...]«, im »Wunsch« an sich und den Partner, »[...] sich in der Liebe gegenseitig erlösen zu können«¹⁷⁸. Trotz der Gattungsverschiedenheit der diskutierten Texte fällt eine gemeinsame Tendenz in den Untersuchungen zu und den Literarisierungen von Inge und Heiner Müller ins Auge: Liebesmotivik scheint omnipräsent, aber die Fürsprache für die Autorin wirkt (wieder passend zum Klischee der aus dem Herz in die Feder fließenden »Natur«¹⁷⁹ der Frauen) typischer als die stil- und sprachbezogene Untersuchung. Wer nach Erlösung sucht, insofern entsprechen sich die Tendenzen der in vieler Hinsicht verschiedenen Forschungsarbeiten und literarischen Texte, wird die Gestaltung der eigenen Werke nicht an der Kunst, sondern am Gefühl ausrichten.

Sonja Hilzinger und Birgit Vanderbeke haben die in den Literarisierungen Inge und Heiner Müllers erkennbare und aus der Forschung bekannte Diskussion der Autorin übergreifend mit Blick auf autorschaftsbezogene Konsequenzen beschrieben: In Müllers »Nicht-Wahrnehmung«, stellt Hilzinger fest, »[...] potenziert durch die eigene Auslöschung, [lag] ein Ursprung späterer Legendenbildung. Diese Legende galt vertrackterweise nicht der *Autorin*, sondern der *Frau*, die zugleich zum Opfer

176 Martin: Schutt, S. 35.

177 Jürgen Serke: Inge Müller. Die Wahrheit leise und unerträglich. In: Ders.: Zu Hause im Exil. Dichter, die eigenständig blieben in der DDR. Mit Fotos von Christian G. Irrgang. München, Zürich: Piper 1998, S. 14–45, hier 15.

178 Peter Böhthig: Subjektivität aus Notwehr. Inge Müller: »Wenn ich schon sterben muß«, Gedichte. In: Sinn und Form, Jg. 38 (1986), Nr. 4, S. 878–886, hier 884.

179 Vinken: Verheißung, verzehrt, S. 132.

geworden war und sich selbst zum Opfer gemacht hatte.«¹⁸⁰ »[S]elbstverständlich verbietet es sich,« hat Vanderbeke die Darstellung Inge Müllers kommentiert,

wissen zu wollen, was jemand ertrug, der gestorben ist: Einfühlung hat den Lebenden zu gelten [...]. Während [...] [aber] das Noli-me-tangere dieser Toten – sie ist nicht die einzige – nach ihrem Tod nicht respektiert wurde [...] umgab ihre Arbeiten die Aura der Unberührbarkeit. [...] [A]us irgendeinem Grund, über den ich nicht nachdenken möchte, ist es etwas sehr Verbreitetes, geradezu Beliebt, es sind ja viele Tote und sehr gern auch tote Dichterinnen auf diese Art erotisiert, ihre Arbeiten dagegen tabuisiert worden.¹⁸¹

Das lässt sich mit Blick darauf hinterfragen, wer oder was Zugänge zu Texten verbieten könnte. Was Hilzingers und Vanderbekes Kommentare illustrieren, ist in der Diskussion der Tendenz zur Beschreibung des Opfers Inge Müller und in der Ausweitung der Auseinandersetzung mit existierenden Forschungs- und Feuilletondebatten ungeachtet dessen die Fortschreibung des Paares Inge und Heiner Müller als auffällig oft vergleichbar imaginierte Gemeinschaft. Relevant scheint sie auch mit Blick auf die in fast gleichem Ausmaß wie Forschungsarbeiten vorhandene Präsenz der Literaturfigur Inge Müller.¹⁸² Im Verweis auf sie scheint sich literarisch und in der Forschung eine ähnliche Tendenz der Fürsprache für die Autorin zu entwickeln.

Von dieser Tendenz ausgehend, lässt sich ein Bogen zu den früheren Kapiteln schlagen: Inge Müllers Werke sind nicht ohne Einschränkungen Fleißers Texten vergleichbar. Anders als sie entstehen sie außerdem in einem Kontext, der kooperative Arbeit honoriert und – eine gewisse Zeit lang, die Förderung der Kombinatssrecherchen deutet das an – wahrscheinlich auch die Zusammenarbeit Inge und Heiner Müllers erleichtert. Der Dialog, der sich in den frühen Texten des Ehepaars entwickelt, liest sich nichtsdestotrotz als Wechselspiel konkurrierender Partnerschaftsinszenierungen, das gerade an tradierten Idealen der Partnerin als Spiegel und Medium des entworfenen schreibenden Partners ansetzt. Die Schreibmodelle, die die Entwürfe zu »Manchmal bin ich ein Vogel« und die *Weiberbrigade* vorstellen, verweisen wie Inge Müllers mutmaßlich frühe Gedichte auf ein Konzept selbständiger Arbeit anstelle der skizzierten Ideale zurück: Entworfen wird hier keine »Partnerschaft in der Kunst«, sondern eine an klassische Originalitätsvorstellungen erinnernde Figur der isolierten Autorin.

Wieder kommt der Querstrich zwischen den Begriffen der »Dichterin« und der »Frau« gerade dann in den Sinn, wenn Partner und Sohn den Schreibprozess der

180 Hilzinger: Das Leben fängt heute an, S. 260. Hervorh. i. O.

181 Birgit Vanderbeke: Über Inge Müller. In: neue deutsche literatur, Jg. 46 (1998), Nr. 2, S. 58–77, hier 71.

182 Seit 2000 sind der BDSL folgend nur rund 25 wissenschaftliche Texte zu Inge Müller erschienen.

Autorin in den Entwürfen zu »Manchmal bin ich ein Vogel« unterbrechen. Müller hat privat Ähnliches notiert: »Dreigeteilt: Mein Mann, mein Kind, mein Schreiben«, sind in einem Tagebucheintrag vom 28.11.1957 Konflikte des familiären Bezugs und der Arbeit kommentiert, »keins vor dem andern, keins? Wenn es entschieden ist, werde ich gesund sein oder sterben«¹⁸³. Die zuvorderst als Partnerin auftretende Literarisierung Müllers in den im vierten Kapitel zitierten Texten wirkt trotz der teilweisen Selbststilisierung der Schriftstellerin zum Opfer im Verhältnis zu vielen ihrer diskutierten Arbeiten konträr: In den Werken fehlt der Verweis auf ihr Schreiben trotz des Eintritts der Arbeiten für sie fast ganz – künstlerisch stehen Heiner Müllers Kooperation mit der Partnerin und seine Arbeit an dem von ihr verkörperten Material als Tabubruch im Fokus.

Dem Umgang mit Autorschaft nach führt das auch zu Fleißers Diskussion im Kontext Brechts und auf Arbeiten wie den *Tiefseefisch* oder »Das Pferd und die Jungfer« zurück; sie sind mindestens stellenweise als Kommentierungen einer Notwendigkeit isolierten Schreibens und abseits von Partnerschaftskonstellationen realisierbarer Arbeit lesbar. In Inge Müllers Texten fallen vergleichbare Szenarien auf; sie scheinen trotz der teilweisen Opferrollen, in denen sie ihre Frauenfiguren beschreiben, auf einem sich als Schriftstellerin inszenierenden lyrischen Ich zu beharren. Den Texten folgend wirkt gerade ein Blick auf die in ihnen präsente und die Idee einer nötigen Fürsprache ergänzende Inszenierung der Figuren in ihrem Schreiben lohnend: Selbst ein Gedicht Müllers, das die Fragilität der Sprechinstanz in einer Kinderreimadaption unterstreicht – auch das liest sich als Zuspitzung eines »Verzehr[ungs]«¹⁸⁴-Diskurses –, entwirft eine Form der kreativen Produktivkraft eigener umgeschriebener Erfahrung. »Da fand ich mich«, beginnt der Text konzentriert auf das lyrische Ich. Am Ende steht wieder das Buch als eigene literarische Arbeit:

Da fand ich mich
Und band mich in ein Tuch
Ein Knochen für Papa
Ein Knochen für Mama
Einen ins Buch.¹⁸⁵

183 Inge Müller: [Tagebuchfragmente 1957.] In: Dies.: Irgendwo; noch einmal möchte ich sehn, S. 103–122, hier 120, Hervorh. i. O.

184 Vinken: Verheißung, verzehrt, S. 134.

185 Inge Müller: Trümmer 45. In: GT, S. 9.