

Bemerkungen zu Heiner Müllers Gedicht ‚Fernsehen‘

Hans Christian Stillmark , Potsdam

Öz

Heiner Müller'in „Televizyon seyretmek“ adlı şiiri için birkaç saptama

Bu makale Heiner Müller'in Doğu Avrupa Sosyalizminin çöküşüne doğrudan bir tepki olarak yazdığı bir şiirini konu edinmektedir. Şiir bir çok aşamada yazıldığı ve yayınlandığı için, değişim ve dönüşümler tarafından belirlenen ortaya çıkış durumuna göz atma imkanı sunmaktadır; makalemiz bunu ortaya koymayı deneyecektir.

Şiir aynı zamanda yazarın, yanılgılarına yönelik öz eleştirel görüşleriyle tarihi bir döneme ilişkin görüşlerinin çakıştığı geçici bir yaşam bilançosu olarak da okunabilir. Yine bu komple değişim sürecine karşı takınılan tutum ve dönüşümün değerlendirilmesi yazar tarafından öz eleştiriye tabi tutulduğundan, makalemizde yazarın tarih felsefesi ve estetik atölyesine nüfuz etmeye çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Heiner Müller, sosyalizmin çöküşü, değişim, tarih felsefesi, estetik.

Abstract

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit einem Gedicht Heiner Müllers, das dieser in unmittelbarer Reaktion auf den Zusammenbruch des osteuropäischen Sozialismus verfasste. Da dieses Gedicht in mehreren Etappen geschrieben und publiziert wurde, gibt es Einblicke in die von Umbruch und Verwerfungen gekennzeichnete Entstehungssituation, die der Beitrag erläutern will.

Es kann gleichermaßen als eine vorläufige Lebensbilanz des Autors gelesen werden, wo sich selbstkritische Äußerungen zu den Irrtümern mit denen einer geschichtlichen Epoche kreuzen. Da die eingenommene Haltung zu diesem komplexen Veränderungsprozess und die Bewertung dieser Wende durch den Autor auch wiederum einer Selbstkritik unterworfen wurde, versucht der Beitrag, einen Einblick in die geschichtsphilosophische und ästhetische Werkstatt des Autors Heiner Müller zu geben.

Schlüsselwörter: Heiner Müller, Zusammenbruch des Sozialismus, Umbruch, Geschichtsphilosophie, Ästhetik.

FERNSEHEN

*Margarita says my father
Was Howard Hughes a member
Of the next/last Generation
Which doesn't move its ass
From the tv-chair because
Outside lives man the beast
On the screen at least
It is flat and doesn't watch you*

1 GEOGRAFIE

Gegenüber der HALLE DES VOLKES
Das Denkmal der toten Indianer
Auf dem PLATZ DES HIMMLISCHEN FRIEDENS
Die Panzerspur

2 DAILY NEWS NACH BRECHT 1989

Die ausgerissenen Fingernägel des Janos Kadar
Der die Panzer gegen sein Volk rief als es anfang
Seine Genossen Folterer an den Füßen aufzuhängen
Sein Sterben als der verratene Imre Nagy
Ausgegraben wurde oder der Rest von ihm
BONES AND SHOES das Fernseh war dabei
Verscharrt mit dem Gesicht zur Erde 1956
WIR DIE DEN BODEN BEREITEN WOLLTEN
FÜR FREUNDLICHKEIT
Wieviel Erde werden wir fressen müssen
Mit dem Blutgeschmack unserer Opfer
Auf dem Weg in die bessere Zukunft
Oder in keine wenn wir sie ausspein

3 SELBSTKRITIK

Meine Herausgeber wühlen in alten Texten
Manchmal wenn ich sie lese überläuft es mich kalt Das
Habe ich geschrieben IM BESITZ DER WAHRHEIT
Sechzig Jahre vor meinem mutmaßlichen Tod
Auf dem Bildschirm sehe ich meine Landsleute
Mit Händen und Füßen abstimmen gegen die Wahrheit
Die vor vierzig Jahren mein Besitz war
Welches Grab schützt mich vor meiner Jugend

4 FÜR GUNTER RAMBOW 1990

Im Fernseh die Verhaftung Erich Honeckers nach der Krebsoperation am Tor der Charité. Ein alter Mann, gezeichnet von sechzehn Jahren Macht, die seinen Verstand überfordert und seinen Charakter, ausgehöhlt von zehn Jahren Haft im Zuchthaus Brandenburg, zermürbt hat, trauriger Beleg für Jüngers These von der wachsenden Disproportion zwischen dem Format der Akteure und ihrem Aktionsradius in der neueren Geschichte, von seinen Kreaturen jetzt dem Volkszorn als Sündenbock präsentiert. (Inzwischen hat ihn die Kirche aufgenommen, eine alte Macht, die nur noch nach den Seelen greift, nicht mehr nach den Körpern.) Ich sehe die Bilder und denke and Rambows Theaterplakate in Frankfurt, Hauptstadt der Banken und der Prostitution und, eine kurze Zeit lang, des politischen Theaters in der Bundesrepublik. ANTIGONE: Hölderlins republikanischer Stuhl, brennend auf dem Scheiterhaufen der Restauration. GUNDLING: die zerissne Figur des zweigeschlechtigen stürzenden Ikarus LessingKleistFriedrichderGroße, links oben flatternd das NEUE DEUTSCHLAND, eine Zeitung ohne Leser; verlorenes Bramsegele der sozialistischen Totgeburt. HAMLETMASCHINE: der Hamletdarsteller ohne Gesicht im Rücken eine Mauer, sein Gesicht eine Gefängniswand. Bilder, die keine Aufführung einholen konnte. Wegmarken durch den Sumpf, der sich schon damals zu schließen begann über dem vorläufigen Grab der Utopie, die vielleicht wieder aufscheinen wird, wenn das Phantom der Marktwirtschaft, die das Gespenst des Kommunismus ablöst, den neuen Kunden seine kalte Schulter zeigt, den Befreiten das eisernen Gesicht seiner Freiheit.

1990

Das oben stehende, mehrteilige Gedicht (der Text folgt der Ausgabe Müller 1998: 232f.) entstand im Verlaufe der Jahre 1989/90 und wurde sogleich mehrfach (auch in den separaten Teilen) publiziert.¹ Es handelt sich bei diesem Text um eine unmittelbare Reaktion auf die weltpolitischen Veränderungen des Jahres 1989, der die Situation des DDR-Autors kennzeichnet und die Bilanz seiner Lebenserfahrungen bündelt. Der Titel des Gedichts „Fernsehen“ kann zum einen verstanden werden im Sinne von ‚In-die-Fernschauen‘, den Blick gerichtet in die Raumzeit eines Lebens, der Vergangenheit und Zukunft einschließt. Ein Ich schaut zurück auf seine Lebenszeit und zieht ein Resümee – diese Lesart wird vor allem durch den 3. Teil „Selbstkritik“ gestützt. „Fernsehen“ bezeichnet zugleich aber auch den konkreten Apparat bzw. die Institution und die rezipierende Tätigkeit der Telekommunikation.

Im Gedichttext erscheint eine Isotopie dieser Verstehensvariante basierend durch *tv-chair* und das mehrmals auftretende Wort *Fernsehn*, das sich zugleich mit dem verschluckten Auslaut von der ersten Lesart distanziert. Wie auch immer aufgefasst: das Element beobachtender Wahrnehmung und Reflexion aus einer Distanzstellung heraus ist in diesem Titel aufgehoben, ein poetischer Blickwinkel wird eröffnet, dem nachzugehen ist. Eine Besonderheit der Entstehungsgeschichte des Gedichts ist in seiner zeitlich uneinheitlichen Publikation zu sehen. Müller veröffentlichte den Text zu seinen Lebzeiten in jenen Jahren mehrfach. Er begann dabei mit den Teilen 1 bis 3, zu denen er anlässlich weiterer Veröffentlichungen den englischsprachigen Prolog und den Teil 4 montierte. Ich werde mich in meinen Bemerkungen an dieser entstehungsgeschichtlichen Reihenfolge orientieren.

I. Die Einheit der Welt in der Gewalt

Die Überschrift des ersten Teils *Geografie* kann ebenso mehrfach gedeutet werden. Geografie als (wissenschaftliche) Beschreibung der Erde macht zunächst auf den Gegenstand der Betrachtung, wie auch auf den Betrachterstandpunkt des Reflektierenden aufmerksam. Mit der Müller eigenen rigorosen Metaphorik eröffnet sich der Blick auf die Erde als Ganzes, was wiederum rückwirkend den Titel des gesamten Textes inhaltlich konkretisiert. Globale Telekommunikation in Hinsicht auf den Betrachter von Welt und der beobachtend-reflektierende Blick des schreibenden Subjekts auf Länder und Kontinente der Erde durchdringen sich und werden in eins zusammengezogen.

Der elliptische erste Teil bezeichnet zunächst einen konkreten Ort, wobei der ins Auge springende, weil drucktechnisch hervorgehobene *Platz des Himmlischen Friedens* für den Mai des Jahres 1989 in Peking eine konkrete politische Faktizität anzeigt. Hier wurden die für Demokratie demonstrierenden Studenten durch die chinesische Volksarmee mit Panzern zusammengeschossen.² Der Schock, den die TV-Bilder, die um die Welt

¹ Die vollständige Erstveröffentlichung erfolgte in: *Theater heute* 12/1989 S.1. Weitere Publikationen vgl. Schmidt, Ingo/Vaßen, Florian (1993: 60).

² Vgl. Müller 1990: 57. Heiner Müller äußerte im Gespräch mit Frank M. Raddatz: „Es macht die Amerikaner so gefährlich, daß sie so viel weiter hinter dem Mond wohnen als die Russen. Und die Urformel ihres Fundamentalismus lautet: ‚Nur ein toter Indianer ist ein guter Indianer‘ Man muß sich auch das vor Augen führen, wenn man die Reaktion der Alt-Kommunisten in China begreifen will: Als auf dem Platz des Himmlischen Friedens diese Freiheitsstatue errichtet wurde, sind die in Panik verfallen. In China sind Zeichen sehr wichtig, und da meinten sie wohl, das sei ein Verkehrsschild in Richtung USA, und da helfen

gingen, auslösten, war besonders für die an einer Demokratisierung der Verhältnisse interessierten Bewegungen Osteuropas tief. „Die chinesische Lösung“³ - so wurde damals mit Schrecken befunden, war auch für die DDR-Führungselite denkbar als Antwort auf den durch Gorbatschow eingeleiteten Reformkurs von „Glasnost“ (Durchschaubarkeit der politischen Handlungen des Staates, Herstellung einer demokratischen Öffentlichkeit) und „Perestroika“ (Umbau der Gesellschaft hin zu einem Sozialismus mit menschlichem Antlitz einschließlich marktwirtschaftlicher Elemente).

Nicht sofort zu entschlüsseln ist gewiss das *Denkmal der toten Indianer*, das in Müllers Äußerungen jedoch wiederholt als feste Metapher auftaucht: Es handelt sich um die Freiheitsstatue im Hafen von New York, die die Republik Frankreich den Vereinigten Staaten von Amerika 1886 zum Geschenk machte. Eine Nachbildung dieser Statue hatten die chinesischen Demonstranten tatsächlich 1989 *Gegenüber der Halle des Volkes* auf dem *Platz des Himmlischen Friedens* errichtet. Im Müller'schen Verständnis hat die Freiheitsstatue als Symbol jedoch ein Janusgesicht. Sie steht einerseits zwar als Sinnbild der Freiheit der Europäer, die aber andererseits als Eroberer des amerikanischen Kontinents einen Ausrottungskrieg gegen die indianische Urbevölkerung führten. Das Wort *Denkmal* (Müller 1989: 95ff.) kennzeichnet hier zugleich einen Gedächtnisprozess, der die Opfer der Geschichte in einem umfassenden Sinn vergegenwärtigt und in das flüchtige TV-Bild eine raumzeitliche Dimension einbringt.

Eine zweite Lesart des ersten Teils erinnert für einen Leser, der das historische TV-Bild nicht kennt, eine Betrachtung der Erde im Sinne ihrer Kontinente, wobei die *Halle des Volkes* insbesondere für die osteuropäisch-sozialistische Welt stehen könnte, die *Indianer* den amerikanischen Kontinent ins Bild bringen und der *Platz des Himmlischen Friedens* auf Asien verweist. Im Diskurs der Politik kommt damit die Dreiteilung der Erde in Erste, Zweite und Dritte Welt zur Sprache, die allesamt durch die *Panzerspür*, d.h. durch die gewaltsame, waffenstarrende Machtpolitik miteinander verbunden sind. Die Spur als Anwesenheit eines Abwesenden markiert so das drohende Gewaltpotential des im Clinch vereinten Globus. Wenn das Wort *Panzerspür* auch an den sachlichen Zusammenhang von „Rüstung“, „Rüstungswettlauf“, „Wettrüsten“, „Nachrüstung“ usw. erinnern mag, so sind damit politisch-historische Prozesse seit 1945 referiert, die wiederum durch eine ganze Kette geographischer Namen Geschichte kennzeichnen: Stalingrad, Berlin, Budapest, Prag, Vietnam, Chile, Afghanistan, Peking und über den Entstehungskontext des Gedichtes hinausgehend bis zum Golfkrieg, Bosnien und Tschetschenien usw. – auch dies ergäbe eine Beschreibung der Erde, mithin eine Ansicht von Geografie. All diese Orte sind durch die *Panzerspür* miteinander verbunden und damit zugleich gekennzeichnet.

nur noch Panzer.“ (In diesem und in den folgenden Zitaten wird das Original in der alten Rechtschreibung wiedergegeben.)

³ „Bei den ersten großen Demonstrationen, als Honecker noch im Amt war, fuhr vor Leipzig, Dresden und Berlin Panzer auf. Die Armee hatte Einsatzbefehl und übte den Nahkampf. Der Einsatz der Armee wurde einerseits durch die große Anzahl der Demonstranten, andererseits durch die Initiative einiger mutiger Leute verhindert.“ Heiner Müller wies im Gespräch mit Patrik Landolt „Nicht Einheit, sondern Differenz“ auf die ‚chinesische Lösung‘ ausdrücklich hin. (Müller 1994: 38f.)

II. Die historische (De-)Mission der Arbeiterklasse und seiner Partei

Die Überschrift des zweiten Teils markiert zum einen den Zeitpunkt der Abfassung des Textes 1989, weist zum zweiten durch die zitatähnliche Formulierung auf die Traditionswahl des Autors und damit zugleich auf dessen analoge Lebenssituation mit dem Vorgänger Bertolt Brecht hin. Im Jahr 1989 jährte sich zum 50. Male der deutsche Überfall auf Polen, der den II. Weltkrieg einleitete. Vor 50 Jahren schlossen Hitler und Stalin einen Nichtangriffsvertrag. Brecht befand sich damals im schwedischen Exil und schrieb unter anderen die „Svendborger Gedichte“, auf die Heiner Müller weiter unten rekurriert. Das berühmte „Arbeitsjournal“, das u.a. Brechts Gedanken und Kommentare zur Weltpolitik und Kunstprogrammatisch tagebuchartig zusammenfasste, war einem Lieblingsprojekt Brechts folgend als ein Diarium von „Daily News“ konzipiert und ist in gewisser Weise Vorbild für die geschichts-philosophische Reflexion Müllers 50 Jahre später. Die isolierte Exil-Situation Brechts korrespondiert so in auffallender Weise mit der Lage Müllers. Allerdings ist dessen Exil anders zu fassen.

Zunächst kommen wieder Fernsehbilder des Jahres 1989 ins Blickfeld. Der Schauplatz ist diesmal Ungarn - ein damals in der Reform des erstarrten sozialistischen Systems weit vorangeschrittenes Land. Im Sommer 1989 rehabilitierten die ungarischen Reformsozialisten in einem Staatsakt einen der erschossenen und heimlich verscharrten Führer des ungarischen Volksaufstandes von 1956, Imre Nagy. Nagy war 1956, nachdem das stalinistische Rákosi-System gestürzt worden war, zum kommunistischen Ministerpräsidenten berufen worden und leitete die Entstalinisierung und Demokratisierung Ungarns ein. Unter Rákosis Diktatur war er, wie auch der späterer Parteiführer János Kádár, Parteiausschluss, Ächtung und Verfolgung, Kádár sogar (*Die ausgerissenen Fingernägel des Janos Kadar*) Haft und Folter ausgesetzt gewesen. Um die komplizierten Verflechtungen nur kurz anzudeuten: Kádár rief im Herbst 1956 die sowjetischen Panzer ins Land, als das ungarische Volk sich gerade von der Fremdherrschaft befreien wollte und an wirklichen und vermeintlichen Mitgliedern des verhassten Staatssicherheitsdienstes AVH Lynchjustiz übte.

Die Aufständischen erlagen der Übermacht der Panzer. Nagy wurde gefangen genommen und verborgen festgesetzt. Um seinen Fall sollte ein Schauprozess installiert werden. Später, da Kádár und die Sowjets sich einen Schauprozess nicht leisten konnten, wurden Nagy und seine Mitstreiter ermordet und perfider Weise *mit dem Gesicht zur Erde* verscharrt. Kádár, der bis 1988 die so genannte „fröhlichste Baracke des real existierenden Sozialismus“ als Partei- und Staatsführer regierte, war 1989 bereits von allen Ämtern enthoben und erlebte die landesweit als Feiertag begangene Rehabilitation Imre Nagys noch. Er starb wenige Tage danach. Die Exhumierung der Überreste Nagys (*Bones and Shoes*) und seine würdevolle Bestattung, zu der etwa eine Million Ungarn ihm die letzte Ehre erwiesen, war für das Land, das seine Grenze nach Westen bereits geöffnet hatte, von überragender Bedeutung.

Der Fernsehzuschauer Müller verbindet nun in seinem Gedicht die äußerst komprimierte Geschichte der ungarischen kommunistischen Partei mit der Programmatik des ebenfalls 1956 gestorbenen Bertolt Brecht. Müller zitiert hier bekenntnishaft aus dem Schlussgedicht der „Svendborger Gedichte“ „An die Nachgeborenen“ eine Kurzdefinition gesellschaftlichen Engagements, das ihn mit Brecht verbunden hatte: *Wir die den Boden*

bereiten wollten/Für Freundlichkeit. Bei Brecht setzt der Text mit „[...] konnten selber nicht freundlich sein“ fort. Müllers Gedicht, das zuvor den verratenen und verscharften Imre Nagy erinnert, findet zu der bitteren Erkenntnis und zugleich zu einem Schuldeingeständnis: *Wieviel Erde werden wir fressen müssen/ Mit dem Blutgeschmack unserer Opfer.* Die revolutionären Gesellschaftsveränderer, zu denen sich Müller in diesem kollektiven *WIR* hinzuzählt, sind auf fatalste Weise mit dem Gegenteil ihrer Bemühungen konfrontiert. Die Gleichsetzung der Genossen als Folterer kündigt die radikale Abrechnung mit der ruhmlosen eigenen Geschichte bereits an. Die Textmontage aus scheinbar objektivem Bericht, dem Brecht-Zitat und dem Kommentar verweist in aller Schärfe auf eine inhaltlich aussichtslose Lage. Die Sicht auf die Ferne kann düsterer kaum sein - die von Müller wohl am häufigsten ab 1989 zitierte Sentenz aus Brechts „Futzer-Fragment“ unterstreicht dies am Ende seiner Autobiographie: „Wie früher Geister kamen aus Vergangenheit/ so jetzt aus Zukunft ebenso.“ (Müller 1994a: 361) Eine lebbarere Perspektive scheint genommen, denn die Alternative - entweder Erde-fressen, um in eine bessere Zukunft zu kommen, *Oder in keine wenn wir sie ausspeien* - bezeichnet bildhaft ein tödliches Scheitern. Jedoch führt die radikale Abrechnung mit der eigenen Geschichte möglicherweise doch zur besseren Zukunft, allerdings hat diese bessere Zukunft ihren Preis: eine tödliche Abrechnung mit den im *WIR* zusammengefassten Akteuren. Das in diesem *WIR* gefasste geschichtliche Subjekt - etwa der Bund der Kommunisten, wie er von Marx/Engels konzipiert und hernach unter Lenin dogmatisiert, schließlich unter Stalin pervertiert wurde, um die geschichtliche Mission des Proletariats zu erfüllen - erweist sich am Ende des zweiten Teils als perspektivlos für das Überleben der menschlichen Gesellschaft. Es hat aus der Erkenntnis seines schmachvollen Scheiterns, nur noch seine Demission zu vollziehen.

Das *WIR* hat übrigens einen im Fall Müller noch spezifischen Hintergrund: Die Publikation von Müllers frühen Dramen in Buchform firmierte in einer Sammelausgabe von Stücken des so genannten „didaktischen Theaters“ unter dem Titel „Der Weg zum Wir“ (Adling 1960) und übernahm (bewusst oder unbewusst) eine Formel, die in der Zeit des Faschismus in Deutschland als „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“ propagiert wurde. Die Betonung des *WIR*, die auch in einer ähnlichen Abwandlung als „Vom Ich zum Wir“ in der DDR gebräuchlich war, deutete damals den Verzicht auf individuelle Rechte und Freiheiten als einen positiv klingenden Vorgang in eine „freiwillige“ Unterwerfungsgeste um.

III. Der Autor in der Maske der tödlichen Zerknirschung

Nach der Problematisierung des geschichtlichen Subjekts, das sich in seine Auflösung begibt, und im rapiden Verfall des kommunistisch-sozialistischen Partei- und Staatensystems des Jahres 1989 bleibt im „Ich“ des dritten Teils die Person des Autors übrig. Das lyrische Subjekt des Gedichts, das im ersten Abschnitt konturlos schien, im zweiten in einem *WIR* auftrat, individualisiert sich im dritten Teil. Die Linienführung des Gesamttextes - von der Globalität (die unteilbare Welt) über Partikularität (das sozialistische Staatensystem und seiner Geschichte) zur Individualität (die Person des Autors betreffend) - ist präzise nachvollziehbar.

Die Frage Müllers nach sich selbst wird von ihm auf seine Verantwortung als Autor eingegrenzt und zugespitzt. Das kalte Erschrecken vor den alten Texten, die

Selbstwahrnehmung des sechzigjährigen Autors, der sich zur Zeit der Abfassung des Gedichts noch 20 Jahre Lebenszeit einräumte, geht angesichts des zerbrochenen Ethos in den Todeswunsch über. Im 1992 geführten Gespräch mit Uwe Wittstock, das den damals häufig kolportierten Titel „Zehn Deutsche sind dümmer als fünf Deutsche“ trug, erläuterte Müller (1994: 148f.) ausführlich die Entstehungssituation seines Gedichts:

Es gab den Plan, eine Werkausgabe meiner Stücke zu machen. Deshalb hat meine Sekretärin angefangen, alte Texte zu sichten [...] Sie fand zum Beispiel den Text zu einem Lenin-Lied, das Paul Dessau vertont hat. Das ist der einzige poetische Text von mir, der je im ‚Neuen Deutschland‘ abgedruckt wurde. Das war, glaube ich, in den späten fünfziger Jahren. Über den Text war ich erschrocken, weil er völlig klischeehaft das Lenin-Bild der Partei reproduzierte [...] Entstanden ist er, nachdem Paul Dessau zu mir kam und mich bat, für irgendein Lenin-Jubiläum einen Text zu schreiben, den er komponieren konnte. Der Text wurde so klischeehaft und so schlecht, weil ich keine andere Motivation hatte, ihn zu schreiben, als die, Dessau einen Gefallen zu tun. Dies war **ein** Anlaß für meine Selbstkritik, es gibt sicher noch ein paar andere. (Ebd. 150)

Nachdem er von der Selbstkritik ausdrücklich seine bisher veröffentlichten Stücke ausnimmt, räumt Müller ein: „Ich war im ideologischen Sinn nie im Besitz der Wahrheit. Ich habe mich aber gelegentlich verhalten wie jemand, der im Besitz der Wahrheit ist. Der Kernpunkt ist vielleicht: Opportunismus.“ (Ebd. 150)

Interessanterweise relativiert Müller seinen aus der Selbstzerknirschung heraus formulierten Todeswunsch, der in der letzten Zeile das Gedicht abschließt, indem er am Beispiel des Dramatikerkollegen Shakespeare nachzuweisen versucht, dass Opportunismus eine sine qua non der auf die Theater angewiesenen Autoren sind:

Dramatiker sind immer in höherem Maße Opportunisten als Romanautoren oder Lyriker. Als Theaterautor ist man auf Gelegenheiten und Opportunitäten angewiesen. In diesem Punkt war ich so opportunistisch wie Shakespeare: Wenn er befürchten mußte, daß die Königin etwas Bestimmtes nicht sehen wollte, dann hat er eben etwas anderes gemacht. Trotzdem sind seine Stücke genial. Ich würde das nie moralisch betrachten. Ich mache mir auch keine Selbstvorwürfe. (Ebd. 149f.)

Der letzte Satz bedarf eigentlich, um den trotzigen und inhaltlich zugleich etwas billigen Rechtfertigungsversuch Müllers im Interview genauer zu rekonstruieren, eines Exkurses über die schnelllebigen emotionalen Befindlichkeiten von Autoren in der Wende. Hier mag er lediglich aufgrund neuer Erfahrungen in einer sich im Umbruch befindlichen Gesellschaft im Sinne von - Ich mache mir **jetzt** auch keine Selbstvorwürfe **mehr** - ergänzt werden, denn:

Ein Gedicht wie *Selbstkritik* entsteht immer aus einem bestimmten Moment heraus. *Selbstkritik* entstand unter dem Eindruck der Fernsehbilder von der Massenflucht über die ungarische Grenze, kurz bevor die Mauer geöffnet wurde. In diesem Moment habe ich die *Selbstkritik* sicher ganz ernst gemeint. Aber schon ein paar Monate später, als ich das Gedicht wieder las, merkte ich, daß es inzwischen zu einer Maske geronnen war. (Ebd. 150)

In der Werkausgabe der Gedichte Heiner Müllers wird das auf den etwas theatralischen Todeswunsch hin zugespitzte Ende des Textes dadurch aufgehoben, indem Müller einen Prolog vor die ersten drei Teile montiert, der sich mit der heraufkommenden Informationsgesellschaft auseinandersetzt sowie durch einen vierten Teil, der in Prosa den Zusammenhang von Kunst und Politik erneut problematisiert (vgl. Müller 1992: 94f.). Der

Abschnitt *Selbstkritik* lässt sich eingedenk der Relativität des Bestandhaltens von poetischen Wahrheiten in Umbruchssituationen sicherlich in die „Gesammelten Irrtümer“ des Autors einordnen. Markiert wird so, wie es der Autor in seiner Autobiographie formuliert: „Der Augenblick der Wahrheit wenn im Spiegel/ Das Feindbild auftaucht“ (Müller 1994a: 362).

IV Die Korrektur der Selbstkritik

Um die im Kernbereich des Gedichts *Fernsehen* gewonnene Position, die Schuldgefühl, Eingeständnis des Scheiterns und Todeswunsch aus einer individuellen Sicht in eine globale formulierte, von der eingenommenen Bűßerpose abzusetzen bzw. diese zu relativieren, rahmte Müller diesen Kern mit zwei weiteren Texten ein. So wurde mit dem titellosen „*Margarita says...*“ auf das Phänomen der modernen Mediengesellschaft aufmerksam gemacht, das zu Metamorphosen des Wirklichen durch die Kommunikation führt. Indem das Räumliche und unmittelbar Bedrohliche (*the beast*) zum Flächigen (*It is flat*) und vermittelt Distanzierten verwandelt wird, ergeben sich im Transformationsprozess Täuschungen. Gleichzeitig verrät Müller seinen im Kernbereich auf Eindeutigkeit zielenden Text, indem er zwei Personennamen (*Margarita, Howard Hughes*) einführt, deren Zusammenhang irritiert. Wer ist Margarita, ist sie wirklich eine Tochter des legendären einstmaligen reichsten Mannes der Welt Howard Hughes? Wer erinnert sich noch an diesen? Deutungen, die Margarita andererseits nur im symbolischen Sinn als Tochter von Howard Hughes interpretieren, bieten sich an: Nimmt der Name auf die damalige Freundin Heiner Müllers, die Fotografin und Schauspielerin Margarita Broich, Bezug? Oder stellt der Name eine Referenz auf die Hauptgestalt von Bulgakows Roman „Der Meister und Margarita“ dar? Beide Annahmen führen (aus jetziger Sicht) nicht weiter.

Assoziierbar bleiben sie in der Schwebelage von bewusst hergestellten Unbestimmtheitsstellen, die zeitweilig ein Kriterium moderner Texte darstellten. Untergründig bleibt die Angst des reichen Mannes vor dem draußen befindlichen Biest feststellbar, eine Angst, die sich mit der geschichtsbildenden Kategorie des Klassenkampfes unter marxistische Vorzeichen stellen ließe. Die ‚nächste‘ und zugleich ‚letzte‘ Generation, deren Mitglied Howard Hughes sein soll, geht in einer rigorosen Wendung auf ein Endzeit-Thema zu, das für eingelebte Müller-Kenner sich mit der Synthese von Mensch und Maschine in seinem berühmten Drama „*Hamletmaschine*“ wieder findet. Die intertextuelle Verflechtung überbietet sich geradezu und arbeitet aber zugleich mit Lücken, die nicht ohne spekulative Überbrückungen zu schließen sind.

Auch der letzte Teil 4 *Für Gunter Rambow 1990* setzt Kennerschaft des Müller’schen Oeuvres voraus, denn die Theaterplakate, die Gunter Rambow anfertigte, sind durch die spärliche Beschreibung im Gedicht nicht zu veranschaulichen. Ein Insider-Wissen, das sich auf die willkürliche Collage von Fernsehbildern anlässlich von Honeckers Verhaftung mit den Theaterplakaten einlässt, gibt nur Stichworte, die neue Assoziationsräume öffnen, die allerdings tendenziell unabschließbar sind. Die im Gedicht verwandten Namen *Hölderlin, Kleist, Lessing* usw. ergeben eine Serie, die sich mit den ebenso seriell genannten Dramen *Antigone, Gundling, Hamletmaschine* zu einem spezifischen Theaterraum verbinden lassen, die lediglich auf das Universum des Müllerschen Arbeitsfeldes verweisen, ohne es im Einzelnen jedoch auszuführen.

Die Metaphern *Gespent des Kommunismus* und das *Phantom der Marktwirtschaft* erstellen andererseits ein grobes Raster epochalen geschichtlichen Geschehens, ohne dass damit konkrete Aussagen ermöglicht werden. Die Prophezeiung weiterer Täuschungen und weiterer Irrtümer ist allenfalls vorgesehen für die nächsten Konstrukteure von Geschichte, obgleich mit einer gewissen Widerborstigkeit zugleich an marxistischen Kategorien festgehalten wird. Müllers erneuter Ansatz, sich selbst auf den Kopf zu schauen, findet in dem Gedicht *Selbstkritik 2* übrigens eine Fortsetzung, auf der einer traumhafte Verrätselung in den Tanz übergeht (vgl. Stillmark 2000: 363-374).

Fazit

Müllers Gedicht wird hier interpretiert als eine unmittelbare Reaktion auf den Zusammenbruch des Sozialismus in der DDR, was für den Autor zugleich ein Scheitern seines geschichtsphilosophischen Denkens bedeutete. Als Künstler ging Müller mit dieser Krise offensiv um, seine zunehmende Präsenz in der Öffentlichkeit des vereinten Deutschlands, seine Tätigkeiten als Intendant des Berliner Ensemble und als Präsident der Akademie der Künste unterstreichen seine unangepasste und widerständige Haltung in der Wendezeit.

Literaturverzeichnis

Adling, Werner (Hrsg.) (1960): *Der Weg zum Wir* von. Leipzig.

Müller, Heiner (1989): *Material. Texte und Kommentare*. (Hrsg. von Frank Hörnigk) Leipzig.

Müller, Heiner (1990): *Zur Lage der Nation*. Berlin.

Müller, Heiner (1992): *Gedichte*. Berlin: Alexander Verlag.

Müller, Heiner (1994): *Gesammelte Irrtümer 3*. Frankfurt/M.

Müller, Heiner (1994a): *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*. Köln.

Müller, Heiner (1998): *Werke I. Die Gedichte*. Frankfurt/M.

Schmidt, Ingo/Vaßen, Florian (1993): *Bibliographie Heiner Müller*. Bielefeld.

Stillmark, Hans-Christian (2000): Beobachtungen zu Heiner Müllers „Selbstkritik 2 ZERBROCHENER SCHLÜSSEL. In: Ian Wallace, Dennis Tate, Gerd Labrousse (Hg): *Heiner Müller: Probleme und Perspektiven*. Bath Symposium 1998. *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* Bd. 48, Amsterdam- Atlanta, S. 363-374.