

Anna Chiarloni

Heiner Müller: *Fernsehen*

Der hier vorgestellte Text, der unterschiedliche metrische und graphische Merkmale aufweist, besteht aus drei nummerierten Sektionen: „Geographie, Daily News nach Brecht, Selbstkritik“. Das Gedicht ist kurz nach der Öffnung der Mauer in der Zeitschrift „Temperamente“ erschienen.

Obwohl in dieser ersten Druckfassung die gespannte Situation schon zu erkennen ist - die Zeitschrift, die im Januar 1990 herauskam, ist voller Appelle und Reflexionen über die historische Identität der DDR - sind die Entstehungsbedingungen noch viel dramatischer.¹

September 1989: Die beschränkte Öffnung der ungarisch-österreichischen Grenze führt in der DDR zu einer zunehmenden Ausblutung. Jetzt sind es ganze Familien, die vor den laufenden Fernsehkameras nach Westen ziehen. Tag für Tag machen sich die Lücken in den Fabriken, in den Schulen, in den Krankenhäusern bemerkbar. Während das staatliche Fernsehen weiterhin unentwegt die Bildberichte von dem Regime zujubelnden Massen auf dem Alexanderplatz sendet, vervielfachen sich in den Städten der DDR die Protestmärsche gegen die Regierung. Die Vopos gehen mit Schlagstöcken gegen die Menschen vor und die Spannung nimmt zu. In einer ministeriellen Bekanntmachung an die Universitätsstudenten, die freie Wahlen fordern, wird an die Ereignisse auf dem Tiananmen-Platz erinnert. Indem auf der Allee „Unter den Linden“ die Tribünen für die Parade zum 40. Geburtstag der DDR errichtet werden - auch ein Besuch von Gorbatschow ist vorgesehen - werden sowjetische Panzer um die Berliner Volkskammer konzentriert.

Die ersten Oktobertage. Im Theater „Am Palast der Republik“ soll „Quartett“ von Heiner Müller gegeben werden, aber der Regisseur und ein Schauspieler sind in den Westen geflohen. Der Autor liest das Stück selbst: Eine Geste der Solidarität mit denen, die bleiben, eine Haltung, die viele ostdeutsche Intellektuelle eint, von Volker Braun über Christa Wolf bis Stefan Heym, die an eine mögliche Neugründung der DDR glauben. In diesem gespannten Klima liest Heiner Müller dem Publikum „Fernsehen“ vor und unterbricht damit Valmonts Monolog.

Der Text folgt einer analogischen Optik, welche die Figuren der Gegenwart den Fernsehbildern der 1989 übertragenen Ereignisse zuordnet. Mit schnellen binären Bewegungen vollziehen die ersten vier Verse von „Geographie“ eine dramatische Überlagerung von Berlin und Peking, die durch die gewählten Drucktypen unterstrichen

¹ Für die genaue Auskunft über die Entstehungssituation danke ich Frank Hörnigk (Humboldt-Universität).

wird, so daß ein Kurzschluß zwischen der Volkskammer neben dem Theater und dem „Platz des Himmlischen Friedens“, dem Ort, an dem im Juni der studentische Protest im Blut ersticken worden war, sowie zwischen der Repression im kommunistischen China und der bedrohlichen Gegenwart der sowjetischen Panzer, die - wie gesagt - „Unter den Linden“ zusammenzogen werden, entsteht. In diesem Zustand psychischer Belagerung findet Müllers Diktion ihren Ursprung. Der reale Sozialismus schwankt und die Reflexion über die eigene ideologische Identität drängt sich auf. Wenn im zweiten Vers das den toten Indianern gewidmete Denkmal noch auf die menschlichen Kosten der westlichen Freiheit verweist, so entwirft die erste Strophe dennoch die Geographie der in der kürzlich vergangenen Geschichte der kommunistischen Welt eingeschriebenen Gewalt.

Der vierte Vers - „Panzerspur“ - verfolgt eine anamnestiche Spur, kehrt entlang der Vertikalen der Zeit bis zu den Ereignissen in Ungarn zurück. Der Text drängt, läßt eine zeitliche Überlassung entstehen, die von der Sorge diktiert ist, daß eine Repression wie die von 1956 in Budapest sich wiederholen könnte. Aus der Vergangenheit taucht der Schrecken auf, unterstrichen von den Fernsehaufnahmen der Exhumierung Imre Nagys², die 1989 anlässlich des Staatsbegräbnisses für den ungarischen Staatsmann ausgestrahlt werden: „Daily News nach Brecht 1989“. Die Bilder werden einfach auf das Wichtigste beschränkt, aneinandergereiht wie im „Brechts Arbeitsjournal“. Indem er die Figur Janos Kaders, der bekanntlich 1989 starb, ins Gedächtnis ruft, verankert Müller eine Genealogie der Gewalt, unterstrichen nicht nur durch das Überwiegen von Enjambement, sondern auch durch lexikalische Optionen. Wenn die ausgerissenen Fingernägel an die Folterungen erinnert, die Kadar unter der Gestapo zu erleiden hatte, so verweist die Apposition des dritten Verses „Genossen Folterer“ auf die tragische Kontinuität von Nationalsozialismus und Stalinismus. Erneut sind Videoaufnahmen, die das Gewissen in den Schlamm der Geschichte führen: Imre Nagy, von seinem Genossen Kadar „verraten“ und 1956 nach einem Schnellverfahren liquidiert, wird 1989 in Rumänien exhumiert. Ein nicht genannter Ort, der Müllers poetische Untersuchung um einen anderen Namen der Gewalt erweitert, nämlich um den von Ceausescu, dem Honecker noch 1986 den Karl-Marx-Orden verliehen hatte.

Hier wird die poetische Identität des Autors angesprochen, indem dieser bis auf sein literarisches Vorbild Brecht zurückgeht. Mit den Zitat aus dem Gedicht „An die Nachgeborenen“ (1938) weitet Müller das Scheitern eines Projekts durch den Gebrauch eines pluralistischen Intellektuellenkollektivs aus: im Boden einer utopischen

² Als Ministerpräsident und Vertreter des antistalinistischen Kurses hatte Nagy versucht, politische und wirtschaftliche Reformen in Ungarn durchzuführen. Im April 1955 wurde aus allen Partei- und Staatsämtern entlassen. Nach dem Sturz des stalinistischen Parteiflügels wurde N. im Oktober 1956 während der ungarischen Erhebung erneut Ministerpräsident ernannt. Nach der Niederwerfung des Volksaufstandes durch die Rote Armee wurde er verschleppt und nach einem geheimen Prozeß vermutlich 1958 hingerichtet.

„Freundlichkeit“ ruhen, mit verloschenen Augen begraben, die Opfer des Stalinismus. Der Text erscheint zunehmend wie ein heruntergerissenes Plakat, auf dem noch graphische Fragmente eines ideologischen Diktats, überholte Schlagworte, Stücke einer unter den Schlägen der Geschichte verlorengegangenen Pädagogik erkennbar sind. Angesichts der Trümmer des Kommunismus machen sich die Gewissenbisse der Selbstkritik bemerkbar. Der Begriff selbst - ein finsterer Nachklang des Stalinismus - senkt sich auf das lyrische Ich und umschreibt es in seiner Individualität, indem er sie aus ihrer schützenden Verankerung einer pluralistischen Deklination löst. Weit entfernt sich auf eine (brechtsche) Beobachterposition zu versteifen, löst Müller jede Abgrenzung auf, bezieht sich selbst in das Spiel mit - wie zu seiner Zeit Artaud - und wird Gegenstand der Katastrophe.

Hier beginnt das, was H. Dubiel „linke Trauerarbeit“ nennt. Allerdings ist auch wahr, woran W. Emmerich erinnert, daß nämlich in Wirklichkeit die beste DDR-Literatur schon seit geraumer Zeit Trauerarbeit leistet. Es genügt hier Müllers „Hamletmaschine“ zu erwähnen.

Jetzt allerdings fallen die tragenden Säulen des utopischen Denkens: Die Großartigkeit des Projekts, die Bewegung auf die Totalität zu, die Bekräftigung der Neuheit, das Prinzip Hoffnung. Das alles schmilzt dahin angesichts des Bewußtseins, daß wie Müller in einem Interview sagen wird - „im Namen der Utopie die Grundlagen des Schreckens gelegt wurden“.³

„Meine Texte sind unverständlich geworden“ notiert Volker Braun kurz nach dem Fall der Mauer. Müller mit dem ihn auszeichnenden apokalyptischen Zug ist radikaler, wenn er die 40 Jahre seiner Theaterarbeit, die im überlegenen Bewußtsein des Besitzes der ideologischen Wahrheit entstanden ist, überblickt und feststellen muß, daß sie offensichtlich mit den Bildern der in den Westen flüchtenden Mitbürger kollidiert. Dem Eingeständnis des Scheiterns scheint das Verschwinden der Chronologie zu entsprechen. Der 1989 sechzigjährige Müller löscht die Übereinstimmung von Schrift und Lebenszeit, so daß der Trauerton, der allerdings von der Frageform relativiert wird, überwiegt: nur der Tod rettet vor dem Massengrab der Ideologie. Auch die Idee der Zukunft, der Frage eingeschrieben, wird jetzt von dem Gefühl der Niederlage unterjocht. Noch mehr: Selbst das brechtsche Erkenntnisinstrument - der Besitz der Wahrheit - wird zur Diskussion gestellt. Der Text behauptet also ein Auseinanderklaffen zwischen der ideologischen Basis - nicht nur der DDR, sondern derjenigen des Dichters selbst - und den westlichen Fernsehbildern, die, wie die Wurzel des Titelwortes angibt, in die Ferne sehen.

Der westliche Leser, von Fernsehmagiern gesättigt, wird in der Identifikation des Mediums Fernsehen mit der Wahrheit wahrscheinlich das sichtbarste Zeichen einer Sinnverwirrung erkennen. Aber der Hintergrund ist hier zu erwähnen: Müller wendet

³ In: *Freitag* v. 16.11.1990.

sich an das Ostberliner Publikum, das von der Regierung jahrelang mit einem System der Radio- und Fernsehzeichen gegängelt worden ist, so daß diese, zumeist auf bloße Symbole reduziert, ohne jeglichen Realitätsbezug sind. Daher haben hier die englischen Worte „bones and shoes“ eine Verständigungsfunktion, sie signalisieren Übereinstimmung mit dem Zuhörer: Das Medium wird nicht nur als westlich gekennzeichnet, sondern auch als das konkrete sichtbare Fakt getreu wiedergebend, es in seiner faktischen Evidenz darstellend, d.h. es wird als ideologisch ungefilterter Blick gesehen. Knochen und Schuhe sind die nackten Reste einer wirklich tragischen Erfahrung, „daily news“, die gegen die selbstbezügliche Ordnung der östlichen Medien sprechen. Stumme Reste einer Vergangenheit, die sich in das Textnetz bohren und dem Publikum jeden Verdrängungsversuch vereiteln.

Das auf die Herbsttage 1989 folgende Geschehen ist bekannt. Hunderte von DDR-Bürger gehen nach Prag und Budapest, wo sie in die westdeutschen Botschaften flüchten. Von den Ereignissen gezwungen versucht die Regierung, den Zusammenbruch des Realsozialismus zu verhindern und schafft das Reiseverbot ab, wodurch am selben Tag, dem 9. November, eine Öffnung in der Berliner Mauer entsteht. „Ein paar Tage lang habe ich geglaubt, daß wir gewonnen haben, ich und ein paar andere, die dachten wie ich“, schrieb Stefan Heym in einer autobiographischen Erzählung 1990, als er an die Hoffnung einer Wiedergeburt der DDR als unabhängig vom sowjetischen Block und in einer deutschen Konföderation erinnert. Eine Hoffnung von kurzer Dauer: Die Währungsunion und die folgende Angliederung der DDR an die westliche Marktwirtschaft - im übrigen von Kohls Wahlerfolg bei den ersten demokratischen Wahlen im Mai 1990 unterstützt - führen zu einer Liquidierung der tragenden sozialen Strukturen. Nachdem der Großteil der kulturellen Institutionen eingeht, von den Akademien zu den Verlagen, von den Konservatorien zu den Radio- und Fernsehstationen, wohnen die Intellektuellen der fortschreitenden Tilgung der sogenannten „DDR-Identität“ wehrlos bei. In diesem Zusammenhang ist eine zweite Fassung von „Fernsehen“ entstanden.⁴

Bei der Beobachtung des Textes von 1992 sticht die semantische Neudefinition des ursprünglichen Kerns ins Auge. Müller als authentischer Theatermann hat ihn mit einer Art Prolog - einem kursiv gesetzten Teil auf englisch - und einem Zusatz in Prosa versehen, wodurch das Gedicht zwischen zwei szenographische Zeichen gesperrt wird.

⁴ In Heiner Müller: *Gedichte*. Alexanderverlag, Berlin 1992. Inzwischen hat mich Marais Hladek auf eine andere, längere Variante des ursprünglichen Kerns aufmerksam gemacht, die schon im Herbst 1990 unter dem Titel *Daily News. Drei Lektionen* im Zusammenhang mit der Inszenierung von *Germania Tod in Berlin* entstanden ist. (*DEUTSCH in einem anderen LAND. Die DDR (1949-1990) in Gedichten*. Hgg. von R. Mangel, S. Schnabel, P. Staatsmann, Theater der Freien Volksbühne, Edition Hentrich, Berlin 1990.)

Halten wir an bei der Funktion des Prologs. Direkt auf den Titel bezogen orientiert dieser die Lektüre in einer der bisherigen Perspektive entgegengesetzte Richtung. Der amerikanische Millionär Howard Hughes wird durch die Stimme der Tochter Margarita - das tragikomische Emblem einer Fernseh-abgeschiedenheit. Die Fernsehabhängigkeit, die bestimmt ist, sich zu vervielfältigen – „next/last generation“ - führt in eine virtuelle Realität, in eine Welt ohne Blick.

Der Text erscheint jetzt als Vorposten, von dem aus, sozusagen in Direktübertragung, dank des kursiv gesetzten englischen Textes, das letzte Stadium einer Kultur, der westlichen, angeklagt wird, weil darin die Identität des Einzelnen nicht mehr von dem Bezug auf die Welt, sondern von manipulierten Bildern abhängt. Man beachte die Veränderung des Erwartungshorizonts. Hatte die Selbstkritik von 1989 von Qual, von einem Gefühl grenzenloser Orientierungslosigkeit gezeugt, so beweist diese in eine Anfangsstellung gesetzte Postille ein Aufleben der scharfen Dialektik des Autors. Indem er über seinen eigenen linguistischen Schatten hinausgeht und sich einer Stimme von außerhalb bedient - einer weiblichen wie oft in Müllers Werken - setzt der Autor eine Botschaft in Bewegung, die dazu dient, die die nächsten Verse bestimmende Erschütterung zu filtern.

Kommen wir nun zur letzten Sektion des neuen Textes, der mit gutem Grund ein letzter Akt der Nachforschungen über die eigene Identität zwei Jahre nach dem Fall der Mauer genannt zu werden verdient.

Graphisch an den letzten Vers des zentralen, ursprünglichen Kerns angeschlossen führt ein magmatischer, dem westdeutschen Fotografen Gunter Rambow gewidmeter Prosafluß das letzte Relikt der DDR-Geschichte, Erich Honecker, in das Gesichtsfeld. Es ist interessant zu beobachten, wie Müller jetzt antinomisch vorgeht. Das alte Staatsoberhaupt verkörpert Willkür ebenso wie antifastischen Widerstand. Frankfurt am Main ist der Ort politischen Theaters, aber auch der „Banken und Prostitution“. Das Marx'sche kommunistische Gespenst wird abgelöst von der Marktwirtschaft. Diese Widersprüche zeigen ein anderes, wenn nicht sogar demjenigen der Überlagerung entgegengesetztes Vorgehen auf, das in den Versen des zentralen Kerns überwiegt. Die Verschränkung von Bildern im Zeichen der Orientierungslosigkeit wird abgelöst von dem Willen zu unterscheiden, zu trennen und dialektisch zu argumentieren.

In dieses antinomische Gewebe pflanzt Müller einen Überblick - und deren unterschiedliche Bewertung - über seine Theaterarbeit. Die Namen der aus dem graphischen Fluß hervorragenden Figuren verweisen auf die evozierten Texte und funktionieren als „Wegmarken“ im Sumpf der Geschichte. Und dann erscheint die Utopie, ein stark angeklagter Begriff nach der Krise Osteuropas, wieder in Richtung auf eine zukünftige Hypothese. Von der Zuschauerbänken des wiedervereinten Deutschland aus beobachtet der Dichter die Asche des Sozialismus, aber ebenso die Vermarktung der

neuen Horizonte, das grausame Konsumfest. Im Schlußteil nährt die drängende Verkettung der Relativsätze - ein langes Satzgefüge, nur von der Interpunktion unterbrochen - die Herausforderung einer Suche, die den Namen aller aus der Finsternis eines wilden Kapitalismus hervorhebt.

In dieser neuen Gestalt ist der Text nun eine Bühne, auf der der Autor entfernte Stimmen, Erinnerungen, Zitate, Bilder bewegt, bewegliche Kulissen seines poetischen Theaters. Von diesem Proszenium aus läuft Müller die abschüssige Ebene der deutschen Ereignisse zurück und verweigert dabei die voreilige Liquidierung einer egalitären Utopie. Auch die Widmung an Gunter Rambow, seit 1968 ein Anführer alternativer Kultur, erhält die Bedeutung eines Appells zu gemeinsamer intellektueller Arbeit. In der neuen Perspektive erweitert sich jetzt auch der Sinn des Titels „Fernsehen“. Das heißt auch weit blicken, über die Mauerreste hinaus, um die Aporien der „Freiheit“ zu erkennen, und um die Komplexität der Wiedervereinigung jenseits aller Talkshow-Rhetorik in den Blickpunkt zu rücken.

Stand 1.1.2000

Anna Chiarloni ist Professorin für deutsche Literaturwissenschaft an der Universität von Turin.