

The word *Volk* is very special... It has a different meaning externally and internally. Externally, in the eyes of the other peoples, the big industrialists, the Junkers, the high officials, the Generals, the Bishops and their likes belong to the German people – not to any other people. But internally, where ruling is concerned, you will always hear those Masters speaking of the *Volk* as ›the multitude,‹ or ›the little people,‹ etc; they themselves are not part of it. The *Volk* would have done best had they adopted the same manner of speech, namely, that those Masters do not belong. Then the word ›people's rule‹ would have received a plausible meaning.⁹

9 Brecht, Flüchtlingsgespräche, ch. 14.

BERNHARD GREINER

Geschichte im ›Spiegelstadium‹

Heiner Müllers Suche nach ihrem Subjekt

Ein für seine spitze Zunge geschätzter und gefürchteter deutscher Theaterkritiker, der die Stücke Heiner Müllers nicht liebt, schrieb 1996 anlässlich der Aufführung eines Müller-Dramas:

Der Dramatiker Heiner Müller, Ende letzten Jahres in Berlin gestorben, hat die DDR sehr geliebt. Das unterschied ihn von der DDR, die sich selber nicht recht mochte. Er schrieb ihr zum Beispiel zwischen 1958 und 1971 als Liebeserklärung die Revue *Germania Tod in Berlin*, in der die DDR als Heldin einer proletarischen Tragödie auftaucht. [...] Was das Ganze kompliziert machte, war, daß Müller seine DDR gerne etwas anders gehabt hätte, als sie war, besser, kommunistischer, zu sich selbst befreiter, dann hätte er sie noch mehr geliebt. Man nennt dies Dialektik. Aber richtig geliebt hat er sie erst, als sie tot war. Das nennt man dann Negative Dialektik oder: Gespensterliebe.¹

›Gespenster‹ bevölkern Heiner Müllers Stücke. Ihre Figuren sind mehr oder weniger Allegorien, die in irgendeinem Bezug zur deutschen Geschichte stehen. Das aber ist das Thema schlechthin von Heiner Müllers Schaffen: die deutsche Geschichte, insbesondere das Unerledigte dieser Geschichte, das den Weg Deutschlands in eine humanere Zukunft versperrt, ja zerstört.² ›Unerledigt, in der Perspektive von Müllers Stücken, ist die Revolution: Revolutionen in Deutschland wurden entweder nicht

1 Gerhard Stadelmaier zur posthumen Uraufführung des Dramas *Germania 3. Gespenster am toten Mann*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.5.1996.

2 Übersichten über die Forschung zum Schaffen Heiner Müllers geben: Ingo Schmidt/Florian Vaßen, Bibliographie Heiner Müller 1948-1992, Bielefeld 1993; Wolfgang Storch (Hg.), *Explosion of a Memory: Heiner Müller DDR*, Ein Arbeitsbuch, Berlin 1988; *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod*. Zum Werk von Heiner Müller. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters, *Jahrbuch zur Literatur in der DDR* 7, Bonn 1990; Gerhard Fischer (Hg.), Heiner Müller: CONTEXTS and HISTORY, Tübingen 1995; Ian Wallace/Dennis Tate/Gerd Labrousse (Hg.), Heiner Müller: Probleme und Perspektiven. Bath-Symposium 1998, Amsterdam, Atlanta 2000.

gewagt, so die verspäteten bürgerlichen Revolutionen, oder sie scheiterten an der inneren Zerrissenheit der Arbeiterbewegung (1918 wie in der Endphase der Weimarer Republik), oder sie wurden massiv niedergeschlagen (der Bauernkrieg, die Geschichte der Räterepublik in Deutschland), oder die Revolution zerstörte sich selbst in dem, was sie schuf (die traumatischen Stationen in der Geschichte des deutschen sozialistischen Staates, die Müller immer wieder beruft). Allegorien dieser immer gescheiterten Revolution bevölkern die Stücke Müllers: deutsche Selbstzerfleischung, die ihr Urbild in den Nibelungen hat, Spartakus, die revolutionären Ikonen Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, Hitler und Stalin als Theater-Bösewichter, der Kessel von Stalingrad als der in der Sicht Müllers genuine Ort deutscher Geschichte. Oder diese Geschichte wird in die Welt der kleinen Leute transformiert, dann treten z. B. auf: der Nazi, der Kommunist, der ewige Maurer, der junge Genosse, der Parteisekretär, die sozialistische Partei als Hure, der Kapitalist, der Soldat der Roten Armee, der deutsche faschistische Soldat usw. usw.

Die Figuren in Müllers Dramen bleiben Schemen, sie stellen die zitierten literarischen oder historischen Figuren nicht dar, sondern geben Allegorien dieser Figurationen. Gefragt wird nach deren besonderer Energie. Hamlet z. B. ist eine Obsession Müllers,³ an dieser Gestalt erkundet er das Moment der Zerstörung in der Begründung des neuzeitlichen Subjekts und fragt, ob es möglich ist, aus der Hamlet-Position herauszutreten (als der Position des geschichtlichen Subjekts, das unter die Aufgabe gestellt ist, eine Welt, die aus den Fugen ist, einzurenken). »Ich war Hamlet« ist entsprechend die erste Figurenäußerung in Müllers Drama *Die Hamletmaschine*,⁴ was auch verstanden werden kann als: »was das Ich, das neuzeitliche Subjekt, ausmacht, war bisher in der Hamlet-Position.«⁵ Was, fragen andere Stücke, treibt die Heroen der Französischen Revolu-

3 So äußert Müller in einem Gespräch mit Sylvère Lotringer: »Dreißig Jahre lang war Hamlet eine Obsession für mich, also schrieb ich einen kurzen Text, HAMLETMASCHINE, mit dem ich versuchte, Hamlet zu zerstören.« (Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Ein Gespräch mit Sylvère Lotringer, in: Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt/Main 1986, 102).

4 Heiner Müller, *Die Hamletmaschine*, in: ders., *Mausier*, Berlin 1978, 89.

5 Zu diesem Deutungsansatz: Bernhard Greiner, *Die Hamletmaschine*. Heiner Müllers »Shakespeare Factory« und Robert Wilsons Inszenierung, in: *Die Postmoderne – Ende der Avantgarde oder Neubeginn?* Essay, Eggingen 1989, 75-96 und: Bernhard Greiner, *Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur*: Heiner Müllers »Shakespeare Factory«, in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1989*, 88-112.

tion an? Was wird aus der Revolution, wenn sie vom Zentrum an die Peripherie (z. B. nach Jamaika) verlagert wird?⁶ Was für eine Energie setzt das Einklagen der humanen Versprechen des Sozialismus frei? Diese Frage hat schon Brecht in seinem Lehrstück *Die Maßnahme* gestellt, dessen Hauptfigur, der »junge Genosse«, in verschiedenen Stücken Müllers wiederkehrt.⁷ Andere Stücke fragen: Kann Walter Benjamins allegorisch-melancholischer Blick auf die Geschichte materialistisch-revolutionär angeeignet werden?⁸ Oder: was macht die Kraft der »Gegenseite« aus, wie kann diese angeeignet werden: die Todesspiele der Angehörigen des Ancien Régime⁹ oder die »Tragik« der bürgerlichen Helden, die in der Dialektik der Aufklärung gefangen bleiben?¹⁰

Müllers Stücke kreisen um das Paradox der Revolution, daß diese die Idee der Freiheit, im Versuch, ihr Wirklichkeit zu geben, negiert. Die Stücke kreisen um dieses Paradox in der Qualität und Färbung, die Georg Büchner ihm in seinem Drama *Dantons Tod* gegeben hat, als ein kühler das Skalpell gebrauchender Anatom der »Helden der Revolution.«¹¹ Dem entspricht Müllers anatomisches Verfahren, seine Obsession für die zerstückelten Körper: »Der Text das Messer, das den Toten die Zunge löst auf dem Prüfstand der Anatomie«, so Müller im Nachwort zu seiner Adaption des *Titus Andronicus*.¹² In einem früheren Gespräch erklärt Müller zu seinem obsessiven »anatomischen« Verfahren: »Ich glaube, mein stärkster Impuls ist, Dinge bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen. Dann ist man mit ihnen fertig.«¹³ Bedeutsam ist Büchner für Müller nicht weniger durch seine Erfindung einer »Dramaturgie des Volkess, die darin besteht, daß das Volk durch sein pures Dasein als hungernd und nicht frei, d. h. ohne fälschlich zu einem Subjekt der Geschichte stilisiert zu werden, die »Ecksteher der Ge-

6 Vgl. hierzu Müllers Drama »Der Auftrag«, in: ders., *Herzstück*, Berlin 1983.

7 *Mausier*, *Der Lohndrucker*, *Glücksgott*, *Der Bau*, *Zement*, *Die Umsiedlerin* oder das *Leben auf dem Lande*, *Germania Tod* in Berlin.

8 *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, *Der Auftrag*, *Wolokolamsker Chaussee*, *Philoktet*.

9 *Quartett*, *Macbeth*, *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*, *Der Horatier*.

10 *Leben Gundlings* *Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*.

11 Hierzu ausführlicher: Bernhard Greiner, »Des vers«: *Wurmfraß* und *Verse* der Revolution. *Büchners Weg zur Dichtung* in »Dantons Tod«, in: Franz Link (Hg.), *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, Berlin 1993, 213-225.

12 *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*, in: Heiner Müller, *Shakespeare Factory 2*, Berlin 1989, 224.

13 *Gespräch mit Sylvère Lotringer* (Anm. 3), 102.

schichte¹⁴ dramaturgisch vom Sockel stürzt. Büchner spricht in diesem Sinne davon, daß »die Revolution [...] von der ungebildeten und armen Klasse aufgefressen werden« müsse.¹⁵ Analog kehrt in Müllers Stücken das Motiv des Essens (oft in der Spielart des Kannibalismus) wieder. Eine Bewältigung des Paradoxons der Revolution suchen Müllers Stücke allerdings nicht, wie noch Büchner, in Vorgaben der idealistischen Philosophie, sei dies im Rekurs auf das Schöne als Brückenschlag zwischen Erfahrungswirklichkeit und Idee (in der Tradition von Kant und Schiller), sei es in der Tradition der Geschichtsdiagnostik von Hegel oder Marx. Konzepte aus diesem Umfeld werden allenfalls berufen, um sie als dysfunktional zu erweisen und zu zerstören. Antworten suchen Müllers Stücke auf das immer neu herauspräparierte Paradox der Revolution vielmehr aus einer Verbindung von Geschichtsphilosophie und Psychoanalyse. Die Dramen berufen die Zäsuren der seit jeher fehlgehenden deutschen Geschichte als Traumata (als Traumata dieser Geschichte, die dabei vorgestellt wird als eine Art kollektives Subjekt). Im Akt der Beschreibung versuchen die Dramen aber zugleich in das Unerledigte, d. h. in das Verdrängte dieser Geschichte hineinzugehen, also in deren »Unbewußtes«, um dadurch die in ihren Verdrängungen erstarrte Geschichte zu einer produktiven Entwicklung zu befreien. Das hat Müller auf die vielzitierte Formel gebracht: »Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur.«¹⁶ Mit Bezug auf Benjamin spricht er von diesem Uneingelösten, Verdrängten der Geschichte als deren »theologischem Glutkern.«¹⁷ Derart Geschichtsphilosophie und Psychoanalyse miteinander verbindend, ist Müllers Dramatik eine groß angelegte »talking cure« – und befindet sich damit in einer strukturellen Aporie. Denn das Drama hat hier in *einem* zu leisten, was in der psychoanalytischen Situation in zwei prinzipiell getrennte Vorgänge aufgeteilt ist: das Hingehen in das Unbewußte (als Part des Analysanden) und das strukturiierende Halt-Geben in diesem Akt (als Part des Analytikers). Diese an

14 Vgl. Georg Büchner, in seinem sogenannten Fatalismusbrief (zwischen 9. und 12. März 1834 an die Braut): »Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Parade-gäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken.« (Georg Büchner, Werke und Briefe, hg. von Karl Pömbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler, München 1988, 288).

15 Brief an Karl Gutzkow, 1835, in: ebd., 303.

16 Kommentar zum Text »Bildbeschreibung«, in: Shakespeare Factory 1, Berlin 1985, 14.

17 Da trinke ich lieber Benzin zum Frühstück. Betrachtungen zum Fundamentalismus, in: Heiner Müller, »Zur Lage der Nation«. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz, Berlin 1990, 53.

sich unerfüllbare Doppelaufgabe versuchen Müllers Dramen im Rekurs auf den Akt der Spiegelung zu lösen. So wird nachvollziehbar, daß Müller in seinem Schaffen exzessiv von Spiegelungen Gebrauch macht.

Ein Spiegel zeigt etwas durch Brechen und Zurückwenden (Re-Flektion) von Lichtstrahlen in einem anderen Medium. So macht er sichtbar, was sich »ungebrochen« (un-flektiert) der Anschauung entzieht. Entsprechend ist Spiegel ein Verfahren, Zugang zum Verdrängten (Unbewußten) zu gewinnen, insbesondere, wenn es nicht von einem übergeordneten Bewußtsein aufgefangen wird, das die Vielfalt der Brechungsbilder in die Einheit eines Sinnes zusammenfügt. Müllers Schreiben ist in dieser Weise »dialogisch« im Sinne Bachtins, ein Sich-Bewegen durch ein Zitat-Universum, das nicht von einem integrierenden Bewußtsein geregelt wird. Zum Text »Bildbeschreibung«, dem Müller für die englische Übersetzung den Doppeltitel »Explosion of a Memory / Description of a Picture« gegeben hat,¹⁸ wird die Fußnote gegeben: »BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen werden, die das No-spiel KUMASAKA, den II. Gesang der ODYSSEE, Hitchcocks VÖGEL und Shakespeares STURM zitiert.«¹⁹

Die immer neue Brechung einer Vorstellung in weiteren Vorstellungen aus anderen Bereichen (der Literatur, Bildenden Kunst, Philosophie, Geschichte, persönlicher wie kollektiver Erfahrungen, elitären Bildungsgutes wie der Unterhaltungsindustrie usw.) soll die Position eines synthetisierenden »hybriden« Bewußtseins gerade aushebeln. »Man muß«, sagt Müller, »jetzt möglichst viele Punkte gleichzeitig bringen, so daß die Leute in einen Wahlzwang kommen.« Er habe, wenn er schreibe, »immer nur das Bedürfnis, den Leuten so viel aufzupacken, daß sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen. [...] Es geht [...] nur noch mit Überschwemmungen.«²⁰ Den Mythos bestimmt Müller als solch ein sich potenzierendes Spiegelungsverfahren: »Der Mythos ist ein Aggregat, eine Maschine, an die immer neue und andre Maschinen angeschlossen werden können.«²¹ Geschichtliche Vorgänge detart zu »metaphorisieren« – eine Metapher ist ja nichts anderes als ein nicht geregeltes Entfalten eines Vorstellungsfeldes in einem anderen Vorstellungsfeld – besagt, sie in die

18 · Explosion of a Memory. Writings by Heiner Müller. Hg. und üb. von Carl Weber, New York 1989, 92.

19 Shakespeare Factory 1 (Anm. 16), 14.

20 Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube, in: Heiner Müller, Gesammelte Irrtümer (Anm. 3), 20.

21 SHAKESPEARE EINE DIFFERENZ, in: Heiner Müller, Shakespeare Factory 2 (Anm. 12), 229.

Erfahrungsweise der ›freien Assoziation‹ zu versetzen, was die Chance eröffnet, daß sie aufscheinen lassen, was bei einer Synthesis der Zeichenfelder unterdrückt würde. Müllers Dramen inszenieren durch ihr opulentes Zitieren solches Interagieren vieler unterschiedlicher Zeichensysteme, hebeln damit die Position des Autors wie eines integrierenden Lesers/Zuschauers aus, was Müller auf die Formel gebracht hat: »Der Autor ist klüger als die Allegorie, die Metapher klüger als der Autor.«²²

Wenn Müllers Dramen aber psychodynamische Vorgänge sind resp. sein wollen, d. h. wenn es ihnen gelingen soll, hineinzugehen in das Verdrängte der (deutschen) Geschichte, um diese aus ihren traumatischen Befangenheiten zu befreien, müssen die Dramen neben dieser durch potenziertes Spiegeln geleisteten ›freien Assoziation‹ auch die Position des Analytikers bereitstellen, der in solch einem Prozeß Halt und Struktur gibt. Auch diese Position entwickeln die Dramen aus dem Akt der Spiegelung. Daß ein Spiegel etwas zeigt, ist Effekt einer Aneignung, d. h. eines identifikatorischen Urteilsaktes – darum sehen Tiere im Spiegel nichts. In diesem Akt der Aneignung ereignet sich aber ein – unhintergehbare – Fehler. Denn im Spiegelbild wird etwas als eine Einheit angeeignet, was gar keine Einheit ist. Das hat insbesondere die Psychoanalyse Lacans herausgestellt.²³ Das Erkennen (Identifizieren) der Bilder, die der Spiegel jeweils gibt, ist nicht abzulösen von einem grundlegenden Ver-

Von einer Dramatik, die ihre wuchernden Spiegelungen in diesem Sinne als Einheit von Verkennen und Erkennen handhabt, verspricht sich Müller, das Verdrängte der Geschichte berühren und ins Bewußtsein zurückholen zu können. Shakespeare ist ihm hierfür das Paradigma, auf beiden möglichen Ebenen, insofern seine Dramen selbst umfassende Spiegel der Welt sind und zugleich als Medien des Spiegels mit höchstmöglichem Brechungsvermögen eingesetzt werden können. »Shakespeare«, so schreibt Müller, »ist ein Spiegel durch die Zeiten, unsre Hoffnung eine Welt, die er nicht mehr reflektiert. Wir sind bei uns nicht angekommen, solange Shakespeare unsre Stücke schreibt.«²⁴ »Aufgaben sei daher ›die Arbeit an der Differenz‹.²⁵ Daß damit Differenz im Akt des

22 Fatzer +/- Keuner, in: Heiner Müller, Rotwelsch, Berlin 1982, 141.
 23 Vgl. Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: Jacques Lacan, Schriften I, ausgewählt und hg. von Norbert Haas, Olten 1973, 61-70.
 24 SHAKESPEARE EINE DIFFERENZ, in: Heiner Müller, Shakespeare Factory 2 (Anm. 12), 228.
 25 Ebd., 230.

Spiegels/Reflektierens gemeint ist, verdeutlicht Müller damit, daß er an dieser Stelle Hamlet beruft: »Hamlet, der Versager, hat sie [die Differenz] nicht geleistet, dies sein Verbrechen.«²⁶ Hamlet aber ist die Figur, die im Prozeß endloser Spiegelung/Reflexion das neuzeitliche Subjekt begründet (d. i. Personalität als das Bleibende im Wechsels der Erscheinungen, als das, was sich hinter den Masken befindet).²⁷

Müllers Dramen stellen sich als ein groß angelegter Versuch dar – auf immer neuen Feldern, mit größter Bandbreite der Themen, Reflexionsmedien und Genres unternommen –, die (deutsche) Geschichte in solch einer Art ›Spiegelstadium‹ zu erkennen. So ist der sensibelste Punkt der Stücke, der über ihr Gelingen oder Mißlingen entscheidet, der Moment im dramatischen Prozeß, da das exorbitante Verfahren des Spiegels nicht nur selbstreflexiv wird, das ist in jedem Akt des Spiegels angelegt, sondern da die Einheit von Verkennen und Erkennen im Akt des Spiegels manifest wird. In solchen Momenten wird die geforderte ›Arbeit an der Differenz‹ geleistet. An zwei Beispielen soll dies untersucht werden: an einer Szene des Dramas *Germania Tod in Berlin*, für das der Autor als Entstehungsjahr 1956 und 1971 angibt, d. h. das Jahr des Ungarnaufstandes und das des Machtwechsels in der DDR (von Ulbricht zu Honecker), sowie an dem Poem *Mommsens Block*, geschrieben 1992, das die neue deutsche Wirklichkeit nach dem Zusammenbruch der DDR zur Erfahrungsgrundlage hat.

Germania Tod in Berlin ist eine Revue, gebaut als Montage aus Versatzstücken der deutschen Geschichte. Das Verfahren der Spiegelung ist dramaturgisches Prinzip: Stationen der Geschichte der DDR (Staatsgründung, Aufbauphase mit ihren ›Helden der Arbeit‹, der Todestag Stalins, der Aufstand des 17. Juni 1953) werden gespiegelt in Szenen der früheren deutschen Geschichte (gruppiert um: die mythischen Nibelungen, Arminius, den siegreichen Kämpfer gegen die Römer, den preussischen König Friedrich II., die Novemberrevolution 1918, Hitler im Führerbunker, Stalingrad). Diese Spiegelungen sind nicht affirmativ im Hinblick auf die DDR-Geschichte, fragen vielmehr, wie auch im Hinblick auf die anderen Szenen der deutschen Geschichte, nach ihrem Verdrängten, also nach dem, was das offenkundig Gezeigte gerade verdeckt. Das Feld der literari-

26 Ebd.
 27 Hierzu: Harald Bloom, Shakespeare. Die Erfindung des Menschlichen, Berlin 2000 (insbesondere das Kapitel »Hamlet«) und: Klaus Reichert, Der fremde Shakespeare, München 1998 (insbesondere das Kapitel »Die Welt ist aus den Fugen. Zum ›Hamlet‹«).

sehen Spiegelungen ist denkbar weit: Sophokles (Motiv der Blendung), Platon (Motiv des Menschen als Puppe), Livius (Figur des Arminius), das Nibelungenlied, Hamlet, das Motiv der Germania bei Hutten, Klopstock und Kleist, E.T.A. Hoffmann (Genre ›Nachstück‹), Georg Heym, Brecht, Beckett, Aufbauromane der DDR.

Die Szene ›Nachstück‹²⁸ hat keine Spiegelszene. So läßt sie erwarten, daß sie das dramatische Spiegelverfahren kommentieren und vielleicht sogar bilanzieren werde. Die Szene ist eine Pantomime, die damit endet, daß die hier berufene Figur in einen Schrei ausbricht. So kann diese Szene ein ›Endspiel sein, der Schrei als Ausdruck des Endes, oder sie kann eine Ursprungsgeschichte geben, eine Geschichte, wie es zum Schrei als Ausdrucksmöglichkeit gekommen ist. Die einzige Figur der Szene wird eingeführt als ›ein Mensch‹, von dem aber zugleich gesagt wird, daß er ›vielleicht eine Puppe ist‹. So gehört die Szene einer Welt an, in der das Prinzip der Unterscheidung nicht sicher etabliert ist. Das aber definiert entwicklungspsychologisch eben das ›Spiegelstadium‹ (die Selbst- und Welterfahrung des ›primären Narzissmus‹ im Sinne Freuds). Entsprechend erweist sich die Handlung, die die Figur ausführt, von ihrem Ende her auch als Spiegelung.²⁹ Am Menschen fährt ein Fahrrad vorbei, er läuft ihm nach, um es zu ergreifen, stolpert und fällt, sucht die Ursache für sein Scheitern (fälschlicherweise) bei sich, reißt sich zuerst die Füße, dann die Arme als offenbar untaugliche Hilfsmittel aus. Da erscheint das Fahrrad wieder. Der Mensch betrachtet es sowie seine auf der Bühne herumliegenden Glieder. Es wird in der Regiebemerkung nicht ausgesprochen, aber es ist zu sehen, daß jetzt Fahrrad und Mensch einander spiegeln. Denn vom Fahrrad war gesagt worden, daß ihm ›Lenkstange oder Pedale oder beides oder Lenkstange, Pedale und Sattel entfernt worden sind‹. Analog hat sich der Mensch die Glieder ausgerissen, die er für den Gebrauch von Lenkstange, Pedale und Sattel benötigt hätte. Das Fahrrad ist als etwas Erstrebenswertes, also Brauchbares erschienen. Der Versuch, es zu erlangen, war ein Angleichen, d. h. Spiegeln, wobei der Vorgang der Angleichung, als Selbstverstümmelung, das Verkennen im Erkennen produziert. Mit dem Manifest-Werden dieses Verkenneins ist der Spiegel

28 Heiner Müller, Germania Tod in Berlin, Berlin 1977, 74-75.

29 Hierin ist zugleich der grundlegende Unterschied dieser Szene zu einer Szene in Brechts *Badener Lehrstück vom Eimverständnis* zu erkennen, in der ein Mann von zwei Clowns demontiert wird. Die Figur gleicht sich hier nicht einem Bild an, wird vielmehr von den Clowns manipuliert. Deren Bedingung der Möglichkeit ist der Christus-Spruch vom Auge, das man ausreißen soll, wenn es Ärgernis gibt.

vollkommen. Die herausgerissenen Arme und Beine bezeichnen den verstümmelten Körper wie das Fehlen von Lenkstange, Pedale und Sattel. Sie sind die ›Differenz‹ im Akt der Spiegelung. Die Angleichung zum Spiegelbild wurde geschaffen auf der Grundlage eines ursprünglichen Verkenneins. Die Zerstörung des Spiegelbildes hat dieses Verkennen her- ausgebracht. Das aber ist auch eine Lesanweisung für alle anderen Szenen des Dramas, die sämtlich als Spiegelszenen konzipiert sind.

Es folgt die Verarbeitung des Geschehens. Der Mensch blendet sich. So spiegelt er sich in Ödipus, der allzusehr auf seinen scharfen Intellekt vertraut hat und mit seiner Blendung zuletzt sein Sehen (Erkennen) als Nicht-Sehen manifest macht. Zugleich ist die Selbstblendung ein Christus-Zitat, wie zuvor das Herausreißen der Glieder: ›Wenn aber deine Hand oder dein Fuß dir Ärgernis schafft, so haue ihn ab und wirf ihn von dir: [...] Und wenn dir dein Auge Ärgernis schafft, reiße es aus und wirf's von dir‹ (Matth. 18, 8-9). Offen bleibt, was bei dieser Verarbeitung des Geschehens als ›falsches Sehen‹ anzusetzen ist: das Nicht-Sehen des Hindernisses, über das der Mensch gestolpert ist, oder die Wahrnehmung des vorbeifahrenden Fahrrades als etwas Erstrebenswertes, ohne zu sehen, was an ihm entfernt worden ist? Mit der Selbst-Blendung des Menschen wird der Titel der Szene – ›Nachstück‹ – lesbar als ›Stück, das in die Nacht führt‹. In der Malerei hatten Nachtstücke, als sie aufkamen, einen anderen Gehalt. Ihr bevorzugtes Thema war die Geburt Christi, d. h. sie zeigten die Welt in der Nacht, im Licht aber den zur Welt gebrachten Erlöser.

Führt Müllers Szene, obwohl sie die gezeigte Figur in die Nacht führt, auch etwas von der messianischen Verheißung traditioneller Nachtstücke mit sich? Die Weise, wie die Blendung zustande kommt und das, was aus ihr entsteht, geben keine eindeutige Antwort: Der Mensch blendet sich, indem er seinen Kopf nach rechts und links wendet, wo jeweils in Augenhöhe zwei ›Beckett-Stachel‹ hereingefahren worden sind. In Becketts *Spiel ohne Worte 2*³⁰ gibt es nur einen Stachel, der die beiden Personen des Stücks, die sich anfänglich in einem Sack befinden, zu unterschiedlicher Aktivität antreibt. In Müllers Szene war demgegenüber der Mensch aktiv, ehe der Stachel in Aktion trat. Die Blendung kann dann Ablehnung von Aktivität oder Gegenstück zur bisherigen falschen Aktivität sein. Aber die Blendung bleibt dem verhaftet, dem sie sich entgegensetzt. Das selbstzerstörerische Verkennen war ein Akt des Spiegels. Hierzu in Analogie sind die ›Beckett-Stachel‹, die den Menschen blenden, wie Spiegelbilder positioniert (›Zwei Beckett-Stachel in Augenhöhe werden von

30 Samuel Beckett, Spiel ohne Worte 2, in: Dramatische Dichtung in drei Sprachen, Ausgabe in einem Band, Frankfurt/Main 1981.

rechts und links hereingefahren«). Weiter spiegelt die Blendung das Herausreißen der Glieder. Beides sind Akte der Selbstverstümmelung.

Ergebnis all der Selbstzerstörung ist ein Schrei: »Er [der Mensch] schreit. Der Mund entsteht mit dem Schrei.« Schrei ist ein Äußerungsakt vor der Sprache, in ihm herrscht noch nicht das Prinzip der Unterscheidung. So ist der Mensch mit dem Schrei nicht jenseits des Spiegelstadiums, leistet der Schrei keine Öffnung zu Neuem. Dem steht allerdings die nachfolgende Bemerkung entgegen: »Der Mund entsteht mit dem Schrei«, der letzte Satz der Szene. Er verweist emphatisch auf eine Position jenseits des Spiegelstadiums. Denn in einer Artikulation die Mittel der Artikulation selbst mit hervorzubringen, im Schaffen eines Neuen die Regeln des Schaffens zugleich zu generieren: das ist absolut innovatorisches Schaffen, geniales Schöpferium. Radikalstes Beispiel hierfür im 20. Jahrhundert ist Schönbergs Begründung der Zwölftonmusik. So scheint am Ende des »Nachtstücks« mit der Anspielung auf die Leistung absolut innovatorischer Kunst ein Weg auf, das selbstzerstörende Spiel, das aber das Drama als Ganzes unentwegt treibt, zu überwinden: in einer sich aus sich selbst erzeugenden Bewegung, statt das Eine immer von einem Anderen her zu bestimmen, indem es in einem Akt der Spiegel-Angleichung auf ein Anderes zurück- oder auf ein Anderes hingeführt wird.

Kann solch ein Aufscheinen eines absoluten Neubeginns in Zusammenhang gebracht werden mit Erwartungen in der DDR zu Beginn der Honecker-Ära? Oder eröffnet man mit solch einer Frage eine verteknellung, im Kontext der DDR-Geschichte selbstzerstörerische Spiegelhandlung, wie sie das »Nachtstück« gerade vorgeführt hat? Das Aufscheinen absolut innovatorischer Kunst als Chance, aus dem Spiegelstadium herauszutreten, gibt in jedem Fall Müllers vielfältig formulierten hohen Erwartungen an den Moment revolutionären Umsturzes, den er als Zurexploration-Bringen aller erstarrten Strukturen denkt, eine neue Färbung.³¹ Einer allzu emphatischen Interpretation des Ausblicks auf absolut innovatorische Kunst ist allerdings ein kompositorischer Aspekt entgegenzustellen. Seiner ersten Buchausgabe des Stücks *Germania Tod in Berlin* (zusammen mit anderen Texten im Rotbuch Verlag 1977³²) läßt Müller unmittelbar auf das Drama als letzten Text noch ein Gedicht folgen. Das Gedicht (*Motiv bei A.*, Nukleus des später geschriebenen Stücks *Der*

31 Vgl.: »Die Angst vor der Tragödie ist die Angst vor der Permanenz der Revolution.« (Heiner Müller, *Fatzer +/- Keuner* [Anm. 22], 142, oder das Prosa-Stück »Der glücklose Engel« (in: Rotwelsch [Anm. 22], 87)).

32 Zuvor ist das Stück für sich in der Zeitschrift *Theater heute* 1977 erschienen.

Auftrag, das eine Erzählung von Anna Seghers dramatisiert) handelt von Verrat. Es endet mit den Zeilen: »In der Zeit des Verrats/Sind die Landschaften schön.«³³ Das Schöne ist Verrat. Die erste Theorie absolut innovatorischer Kunst aber stammt von Kant, der sie im Hinblick auf das Schaffen eben des Schönen entwickelt: »[D]ie schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich.«³⁴ So nimmt die Szene »Nachtstück«, sofern sie eine Perspektive des Herausreitens aus dem Spiegelstadium im Medium absolut innovatorischer Kunst bereithält, diese zugleich als ideologisch zurück. Ein solches Schönes ist nicht, wie dies Schiller gehofft hatte, eine Überwindung des Zirkels, daß der »neue Mensch« die neue Gesellschaftsordnung voraussetzt, die neue Gesellschaftsordnung aber den »neuen Menschen.«³⁵ Das Verkennen im Akt des Spiegels, auch von Geschichte in Literatur, als Verfahren, an das Verdrängte der Geschichte zu gelangen, ist unausweichlich. »Arbeit an der Differenz« als Aufgabe der Dramatik besagt dann, das Spiegeln, das ein zerstörendes Verkennen ist, im Wissen um dieses Verkennen als einzig mögliche Weise des Erkennens zu praktizieren. Gibt Müller zwanzig Jahre später, nach dem Zusammenbruch der sozialistischen Bewegung, die Bezugswelt seines Schreibens war und blieb, eine andere Praxis bzw. ein anderes Verständnis literarischer Spiegelung zu erkennen?

Das Poem *Mommsens Block*,³⁶ das Müller sowohl als Gedicht wie als Bühnentext verstanden hat, wurde 1992 geschrieben, 1993 publiziert und 1994 am Theater der Stanford University uraufgeführt. Das Poem handelt von zwei Denkmälern,³⁷ der Steinbüste Theodor Mommsens, die seit der Wilhelminischen Zeit im Treppenaufgang zur Aula der Humboldt-Universität gestanden hatte, die man in der DDR-Zeit entfernt und durch eine am gleichen Platz aufgestellte Marx-Büste ersetzt hatte. Diese hat man nach dem Zusammenbruch der DDR ihrerseits wiederum ent-

33 Müller, *Germania* (Anm. 28), 80.

34 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1974, 160 (§ 46).

35 Vgl. Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, insbesondere den neunten Brief (Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 1967, 592).

36 Veröffentlicht in: Heiner Müller, *Die Gedichte* (Heiner Müller, *Werke 1*, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt/Main 1998, 257-263); Zeilen aus dem Gedicht werden nachfolgend im Text unter der Sigle G nachgewiesen.

37 Zum Motiv des »Denkmals« als zentralem Bezugspunkt eines »steinernen Schreibens«: Bernhard Greiner, Müllers »Block«: Steinernes Schreiben, in: Heiner Müller: *Probleme und Perspektiven* (Anm. 2), 403-418.

fernt und die Mommsen-Büste wieder an ihren alten Platz gesetzt. Neben dem Deplazieren und Replazieren von Monumenten handelt das Poem von der Hemmung Mommsens, den vierten Band seiner »monumentalen« Römischen Geschichte zu schreiben (für die erschienenen Bände hatte er 1902, ein Jahr vor seinem Tod, den Nobelpreis für Literatur erhalten). Dieser vierte Band hätte die Zeit nach der Römischen Republik, also die Kaiserzeit zu behandeln gehabt, was das Sprechende Ich mit seiner eigenen Zeit in Verbindung bringt, der deutschen Wirklichkeit nach der Wiedervereinigung. Die Verlautbarungen der Wortführer der neuen deutschen Wirklichkeit seien so wenig festhaltenswert (»Tierlaute Wer wollte das aufschreiben/Mit Leidenschaft Haß lohnt nicht Verachtung läuft leer« [G 263]) wie die Zeit des Wohllebens im ersten Jahrhundert der römischen Kaiserzeit:

Warum das
Aufschreiben nur weil die Menge es lesen will
Daß in den Sümpfen mehr Leben ist als
In der Höhe weiß die Biologie
Wie soll man den Leuten begreiflich machen
Und wozu daß das erste Jahrzehnt unter Nero
Dem verhinderten Künstler dem blutigen
Musik wird hoch gehandelt im Niedergang
Wenn alles gesagt ist werden die Stimmen stüß
Eine glückliche Zeit war für das Volk von Rom
Die glücklichste vielleicht seiner langen Geschichte
Es hatte sein Brot seine Spiele Die Massaker
Fanden in den oberen Rängen statt
Und hatten eine hohe Einschaltquote (G 259)

Dieses Nicht-Schreiben Mommsens wird dem Sprechenden Ich durch ein ihm vorliegendes Buch in Erinnerung gerufen, eine Edition der jüngst gefundenen Aufzeichnungen Mommsens zu dem nicht geschriebenen vierten Band. Selbstverständlich steht mit dem Nicht-Schreiben Mommsens das Schreiben generell zur Debatte. Der Historiker, der den Nobelpreis für Literatur erhalten hat, wird zum Gegenüber resp. Spiegelbild des Sprechenden Ich, das sich in und mit dem Poem über »Mommsens Block« als Dichter ausweist, der Geschichte schreibt bzw. zu schreiben sich weigert. Das Nicht-Schreiben-Wollen jetzt ist Spiegel der neuen deutschen Wirklichkeit, wie das Nicht-Schreiben der Geschichte der Römischen Kaiserzeit Spiegel von Mommsens Erfahrung des zweiten deutschen, von Bismarck geschaffenen Kaiserreichs war. Zugleich spiegelt das eine Nicht-Schreiben das andere Nicht-Schreiben und steht dieses insge-

samt spiegelverkehrt zum Motiv des Deplazierens und Replazierens von Denkmälern. Die neuen Mächtigen haben gegen Marx wieder Mommsen gesetzt und damit auch den Säulenheiligen des schreibenden Ich vom Sockel gestürzt. Mommsen, dessen Denkmal sie wieder aufgestellt haben, liefert dem Sprechenden Ich aber gerade die Argumente, sich der neuen Wirklichkeit als Schreibender zu verweigern. Derart ist die Rede über »Mommsens Block« produktive »Arbeit an der Differenz«.

Auffällig an der Sprache des Poems ist das Fehlen jeglicher Interpunktion (nur im Zitat, einmal eines Nietzsches-Briefes, sodann mitgehörter Äußerungen der neuen gesamtdeutschen Kapitalisten, werden Satzzeichen gesetzt). So werden die Worte und Satzteile in ihren Bezügen offen gehalten, können sich die jeweils berufenen Vorstellungen an verschiedenen Stellen anknüpfen. Es gibt keine Ausrichtung auf einen bestimmten Argumentationsgang. Der Satzbau ist dabei nicht willkürlich, durch Setzen von Zeichen kann man vollkommen korrekte Sätze kenntlich machen, mit allerdings oft sehr weit auseinander liegenden Satzgliedern. Aber solch eine »Sprachregelung« will der Sprechende gerade nicht. Seine literarischen (neben den rein grammatischen) Strategien zielen gleichfalls darauf ab, Festlegung der Rede zu verhindern.

Die Rede läßt ihren Gegenstand metonymisch gleiten: von der Rede über den Denkmalsockel (was das Titelwort »Block« ankündigt) zur Rede über die Büste, die auf dem Block steht, dann zur Rede über den, den das Denkmal darstellt und dessen Schreibhemmung. Im Fortgang wird aus dem Objekt der Rede ein Subjekt, das der Sprechende anredet, zuletzt geht der Sprechende in das angesprochene Du hinüber, wenn der als »Wunde« apostrophierte ungeschriebene Text Mommsens zum Schmerz im Körper des Ich wird: »Und die klaffende Lücke in Ihrem Geschichtswerk/War ein Schmerz in meinem wie lange noch atmenden Körper« (G 263). Exzessiv schichtet die Rede zugleich metaphorisch Bedeutung auf, ohne eine Position bereitzustellen, von der aus die vielen Vorstellungsbereiche in die Einheit eines Sinnes integriert werden könnten. In der Vorstellung vom Denkmal Mommsens breitet sich die des Marx-Denkmal aus, weiter die antiken Denkmäler, auf die Mommsen in seinem Geschichtswerk Bezug nimmt. Das Deplazieren und Replazieren von Denkmälern wiederum ist in der DDR-Zeit nicht nur mit diesen Büsten geschehen, sondern u. a. auch mit dem Reiterstandbild Friedrichs II., das Unter den Linden (also auf der Straße, an der die Humboldt-Universität liegt) gestanden hatte, entfernt wurde und jetzt wieder dort steht. Diesem Vorgang hat Müller im Drama *Germania Tod in Berlin* eine Szene gewidmet, die dabei einen sozialistischen Helden der Arbeit ins Spiel bringt, den seine nicht sozialistisch gesinnten Kollegen mit Steinen be-

wefen, was er ›Umarbeiten zum Denkmal nennt.³⁸ Das wird in einer anderen Szene des Stücks aufgegriffen, die die Überschrift ›Arbeiterdenkmal‹ trägt. Sie zeigt einen Arbeiter, Revenant des Hilse aus Hauptmanns Weber-Drama, der sich weigert, am Aufstand des 17. Juni teilzunehmen und deshalb von jugendlichen niedergeschlagen wird. Dieses ›Denkmal liegt leblos am Boden, sein Sturz hat als Bezugfeld den Sturz des überdimensionierten Stalin-Denkmal in Budapest, auf das Müllers Drama *Hamletmaschine* in einer Szene anspielt. Analog wird zu ›Block‹ ein metaphorisch verdichtetes Bezugfeld geschaffen: Block als Denkmalsockel, als Blockade im Sinne von Schreibhemmung zugleich als Schreibunterlage bzw. als das Material, auf dem geschrieben wird, sei dies Papier oder Stein.

Mommsens Schreibhemmung erklärt der Sprechende aus der Abneigung gegen die zu beschreibende Zeit, die sich spiegelt in der Abneigung gegen die Zeit des Schreibens. Den vierten Band zu schreiben, wäre eine politische Spiegelung geworden, die Mommsen offenbar zuwider war. Das könnte nur inhaltlich begründet sein: Die abgelehnte eigene Zeit sollte keinen Spiegel in der Römischen erhalten. Mommsens nicht-blockiertes Schreiben hatte aber nicht nur einen anderen Gegenstand (die Römische Republik), sondern folgte auch einem prinzipiell anderen Konzept:

Die Frage warum der große Geschichtsschreiber

Den vierten Band seiner RÖMISCHEN GESCHICHTE

Den lang erwarteten über die Kaiserzeit

Nicht geschrieben hat beschäftigt

Die Geschichtsschreiber nach ihm

Gute Gründe sind im Angebot

Überliefert in Briefen Gerüchten Vermutungen

Der Mangel an Inschriften Wer mit dem Meißel schreibt

Hat keine Handschrift. Die Steine lügen nicht

Kein Verlaß auf die Literatur INTRIGEN UND

HOFKLATSCH Selbst die silbernen Fragmente

Des lakonischen Tacitus nur Lektüre für Dichter

Denen die Geschichte eine Last ist

Unerträglich ohne den Tanz der Vokale

Auf den Gräbern gegen die Schwerkraft der Toten (G 257)

Der Sprechende führt sich als Theoretiker der Geschichtsschreibung ein. Er unterscheidet zwei grundlegend verschiedene Verfahren, unterstellt

³⁸ Vgl. Germania (Anm. 28), 46.

dies auch Mommsen. Auf der einen Seite steht eine Geschichtsschreibung, die auf Inschriften gründet, also auf dem, was in Stein gehauen ist. Sie wird bejaht, weil die Steine nicht ›lügen‹ und dies deshalb, weil derjenige, der mit dem Meißel schreibt, keine Handschrift habe, den Text also nicht mit sich, mit seiner Umgebung auflade. Analog wird von den Statuen gesagt, daß sie schwiegen (vgl. G 258). Dieser Geschichtsschreibung wird eine andere gegenübergestellt, die sich an der Literatur, also an geschriebenen statt in Stein gemeißelten Zeugnissen, orientiert. Sie wird abgewertet, da auf Literatur kein Verlaß sei, solche Zeugnisse nur ›Intrigen und Hofklatsch‹³⁹ gäben. Der Historiker, der sich an die Zeugnisse aus Stein hält, die schweigen und auf die darum Verlaß ist, vs. den Historiker, der sich an die literarischen Zeugnisse hält, die beredt sind und unverläßlich: typologisch sind dies der Archäologe und der Geschichtsschreiber, Referent des einen ist das Monument, des anderen das Dokument. Das sprechende Ich feiert Mommsen offenbar als ›Archäologen‹, wie diesen Foucault in seiner *Archéologie du savoir*⁴⁰ entworfen hat. Die traditionelle Geschichtsschreibung, so Foucault, nimmt ihre ›Quellen‹ als zu interpretierende Sprache, das heißt als Literatur. Sie fragt nach ihrer Bedeutung, weiter, ob sie die Wahrheit sagen und kraft wessen sie dies beanspruchen könne. Die Quelle wird als eine zum Schweigen gebrachte Stimme behandelt, die man wieder zum Sprechen bringen kann und soll. Die Geschichtsschreibung, die sich demgegenüber am neuen Paradigma der ›Archäologie‹ orientiert, deutet die ihr vorliegenden Dokumente nicht, bringt sie nicht zum ›Sprechen‹, sondern bearbeitet sie von innen, organisiert sie, d. h. ordnet sie, teilt sie nach Schichten auf, stellt Serien fest, definiert Einheiten, beschreibt Beziehungen im dokumentarischen Gewebe,⁴¹ d. h. sie nimmt sie als ›diskursives Ereignis‹.⁴² Sie fragt, wie es kommt, daß ein Dokument an bestimmten Stellen auftaucht (und kein anderes). So transformiert sie ihre Dokumente in Monumente.⁴³

Das sprechende Ich in Müllers Gedicht, das sich mit Mommsen als dem Historiker der Römischen Republik und dem Verweigerer gegenüber der römischen wie der zweiten deutschen Kaiserzeit identifiziert, sich in ihm spiegelt, das Nicht-Schreiben Mommsens schreibend, kann

³⁹ Im Gedicht in Versalien gesetzt, um anzuzeigen, daß dies wörtliches Zitat Mommsens sei.

⁴⁰ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris 1963 (dt. Archäologie des Wissens, Frankfurt/Main 1981).

⁴¹ Vgl. ebd., 14.

⁴² Ebd., 42.

⁴³ Ebd., 15.

nur dem Paradigma der Geschichtsschreibung folgen, die der Geschichte der Republik zugewiesen worden ist, also einem Schreiben, das »archäologisch« im Sinne Foucaults verfährt, diskursanalytisch Dokumente in Momente verwandelnd. Es ist ein Schreiben, das die Position des transzendentalen Subjekts als Bürgen für Bedeutung, auf der Seite des Schaffens wie des Rezipierens, verabschiedet hat. Es bestimmt sich als ein »Schreiben ins Leere« (vgl. G 260), was auf dem Hintergrund der Gegenüberstellung der beiden Arten der Geschichtsschreibung nun nachvollzogen werden kann als ein Schreiben in der Leere des verschwundenen Bürgen für »Bedeutung« (dem die Dokumente Literatur wären, die man zum Sprechen zu bringen hätte). Eben solch eine Position unterminiert der Text mit seinen Strategien eines »Schreibens ohne Handschrift« (G 257): dem metonymischen Zum-Gleiten-Bringen des Gegenstandes der Rede, dem unregelmäßig metaphorischen Aufschichten von Bedeutung, und, wie erläutert, mit seinem Schreiben ohne Interpunktion (»Wer ins Leere schreibt braucht keine Interpunktion« [G 260]). Aber dieses Schreiben, so sehr es sich auch am Paradigma des archäologischen Verfahrens orientieren mag, läßt doch ein »Werk«, ein ungemein kunstvolles Beispiel der aus der Perspektive des Historikers als Archäologen verworfenen »Literatur« entstehen, in deren Raum der Sprechende dann auch ausdrücklich sagt, daß er von sich rede, also durchaus mit einer »Handschrift« schreibe:

Gestatten Sie daß ich von mir rede Mommsen Professor

[...]

Entschuldigen Sie Professor den bitteren Tonfall

[...]

Zwei Helden der Neuzeit speisten am Nebentisch

Lemuren des Kapitals Wechsler und Händler

Und als ich ihrem Dialog zuhörte gierig

[...]

Verstand ich zum erstenmal Ihre Schreibhemmung

Genosse Professor vor der römischen Kaiserzeit

Der bekanntlich glücklichen unter Nero

Wissend der ungeschriebne Text ist eine Wunde

Aus der das Blut geht das kein Nachruhm stillt

Und die klaffende Lücke in ihrem Geschichtswerk

War ein Schmerz in meinem wie lange noch atmen den Körper

(G 260, 262, 263)

Im Hinblick auf dieses in einem »Werk« kulminierende Schreiben ist allerdings zu beachten, daß das sprechende Ich Mommsens Nicht-Schrei-

ben in anderen Negationen von »Wenken« spiegelt: in Vergil, der seine *Aeneis* und in Kafka, der seinen gesamten literarischen Nachlaß vernichtet haben wollte. Der Sprechende beruft sich auf Mommsen, der der Auffassung war, Vergils Verfügung hätte befolgt werden sollen, billigt Augustus, der die Ausföhrung dieses Vermächtnisses verhindert hat, aber immerhin ein Wissen um den Abgrund der Vollendung zu:

Selbst die AENEIS

Wollten sie verbrannt sein nach dem Willen

Des gescheiterten Vergil Dem Augustus

Baumeister Roms selber zögernd vor der Vollendung

Weil sie den Abgrund verschweigt die Unsterblichkeit aufzwing

Die GÖTTLICHE KOMÖDIE wäre nicht

Geschrieben worden oder weniger dauerhaft

Ohne sein Verdikt gegen das Feuer (G 261)

So hat Mommsens verweigertes Werk sein Pendant im Werk, das, über dem Abgrund der Vollendung errichtet, als »Werk« nur falsch zu haben ist. Zum Werkbegriff des Poems gehört dieses Falsche in der Vollendung, das abgehoben wird von Werken, die »falsch« sind, weil ihre Autoren »auf den falschen Cäsar gesetzt« haben (G 262), wofür Ezra Pound angeführt wird, wozu der Sprechende sich aber mit sarkastischer Ironie auch selbst zählt.

Im Schreiben über Mommsens Nicht-Schreiben entwirft Müllers Poem ein Schreiben, das zwei entgegengesetzte Orientierungen zusammenführt: ein »Schreiben ins Leere« der zum Verschwinden gebrachten Position eines transzendentalen Sinnbürgen (verwirklicht nach dem Paradigma der »archäologischen« Geschichtsschreibung: Schreiben ohne Handschrift, ohne Interpunktion) und ein »Reden von sich« in einem hochartifizialen »Werk«, das Vollendung des Werks aber als Abgrund denkt, so daß das »Werk« nur falsch zu haben ist. Beides zusammen, Schreiben ins Leere und Schreiben als Von-Sich-Reden in einem nur falsch zu habenden Werk, ist ein Schreiben, das das Bild im Spiegel auslöscht. Das ist die letzte Stufe von Müllers Scheiben im »Spiegelstadium«. Die Schlußverse des Gedichts *GLÜCKLOSER ENGEL 2*, das sich durch die Numerierung selbst wiederum als Spiegelung des früheren Textes *Der glücklose Engel* ausweist, geben diesem Schreiben ein Bild:

Der Engel ich höre ihn noch

Aber er hat kein Gesicht mehr als

Deines das ich nicht kenne (G 236)