

NORBERT OTTO EKE

DAS »GLÜCK DER TOTEN«  
WERKWERDUNG BEI HEINER MÜLLER

Kopie – Spiegelung – Material: Stücke ›nach‹ Stücken

In der Regel sind die Theatertexte, die Heiner Müller zwischen 1956 und 1995 vorgelegt und/oder zur Aufführung gebracht hat, in Auseinandersetzung mit anderen Texten entstanden; eigenständig eine Fabel, eine Narration, einen Plot ersonnen hat er von wenigen Ausnahmen abgesehen nicht. Das war so bereits im Fall seines Debüts mit der Revue *10 Tage die die Welt erschütterten* (UA 1957), die Müller zum 40. Jahrestag der Oktoberrevolution gemeinsam mit dem Dramaturgen Hagen Stahl und seiner damaligen Ehefrau Inge Müller auf der Grundlage von John Reeds Bericht *Ten Days that Shook the World* (1919) geschrieben hat. Dieses Muster setzt sich über die Stücke der 1960er und 1970er Jahre bis in Müllers Spätwerk hinein fort. Einige der Stücke verweisen in den Druckfassungen im Untertitel auf die jeweilige Vorlage: »Nach Aufzeichnungen John Reeds« (*10 Tage die die Welt erschütterten*), »Nach Motekiyo« (*Die Reise*), »Nach Jewgeni Schwarz' ›Der Drache«« (*Drachenoper*), »nach Aischylos« (*Prometheus*), »Nach Gerhard Winterlich ›Horizonte«« (*Waldstück*), »nach dem Hörspiel ›Die Weiberbrigade« von Inge Müller« (*Weiberkomödie*), »Nach Gladkow« (*Zement*), »Nach Shakespeare« (*Macbeth*), »Das Stück verwendet Motive aus der Erzählung ›Das Licht auf dem Galgen« von Anna Seghers« (*Der Auftrag*), »Nach Laclos« (*Quartett*), »Nach Alexander Bek« (*Wolokolamsker Chaussee I: Russische Eröffnung und II: Wald bei Moskau*), »Nach Anna Seghers« (*Wolokolamsker Chaussee III: Das Duell*), »Nach Kleist« (*Wolokolamsker Chaussee V: Der Findling*). Bei anderen Theatertexten hat Müller es bei leicht nachvollziehbaren Hinweisen belassen (»Ein Greuelmärchen aus dem Sächsischen des Gregor Samsa« – *Wolokolamsker Chaussee IV: Kentaurer*) oder gleich ganz auf Verweise verzichtet (*Philoktet*, *Der Horatier*), möglicherweise weil es ihm evident zu sein schien, auf welcher Grundlage er seinen Text jeweils entwickelt hatte (*Hamletmaschine*, *Anatomie Titus*, *Fall of Rome. Ein Shakespearekommentar*) oder aber weil Szenenfolgen mehrere Referenztexte zugrunde gelegt waren, wie dies bei *Germania Tod in Berlin*, *Leben Gundlings Friedrich von Preußen*, *Lessings Schlaf Traum Schrei* und

*Germania 3 Gespenster am Toten Mann* der Fall gewesen ist. Weder ist damit etwas gesagt über den Grad der Nähe oder Ferne von Müllers Texten zu ihren jeweiligen Vorlagen noch über die Art des Umgangs von Müller mit Referenztexten und damit über die Arbeitsweise des Autors. Als Werkzusammenhänge stiftende Praxis spielt diese Arbeitsweise in der Editions-geschichte von Müllers Texten allenfalls eine nachgeordnete Rolle; die gängigen Editionen bilden sie nicht ab.

Das traditionelle Werkverständnis beruht auf Vorstellungen von textueller Stabilität, von Ge- und Abgeschlossenheit, Identität und Einheit, auch von Originalität.<sup>1</sup> Den folgenden Überlegungen liegt im Unterschied dazu ein Verständnis von ›Werk‹ als in ihrer Reichweite (zeitlich/historisch, kulturell, räumlich, semantisch, strukturell) dynamisch-fluide Zuschreibungskategorie zugrunde, die Arbeitsweisen und Schreibpraxen auf ganz unterschiedlichen Ebenen in den Blick nimmt: in Bezug auf die Autor\*innenästhetik, auf die Positionierung von Autor\*innen im literarischen Feld, auf diskursive und politische Zusammenhänge etc.<sup>2</sup> Das folgt der Einsicht, dass Müllers ›Werk‹ nur in seinem Arbeitsprozess, in der Bewegung von Material und Sprache identifizierbar ist.

Im Zusammenhang mit den Bänden 10 und 11 der zwischen 1974 und 1989 im Rotbuch-Verlag (Westberlin) erschienenen Ausgabe seiner »Texte«, die sechs seiner ›Übersetzungen‹ enthalten (in der Suhrkamp Werkausgabe sind in der entsprechenden Abteilung zwölf Übersetzungen abgedruckt, davon zwei »Aus dem Nachlass«), hat Müller mit Bedacht den Begriff ›Kopie‹ (»Kopien« I und II) zur Bestimmung des Nah-/Fernverhältnisses zwischen seinen Texten und ihren Vorlagen eingeführt.<sup>3</sup> Der auf das lateinische *copia* zurückgehende Begriff ist doppelbödig. Kopien sind Abformungen *und* Nachbildungen, Reproduktionen *und* Replikate. ›Kopieren‹ als Tätigkeit der Spiegelung wiederum meint ›vervielfältigen‹, ›nachbilden‹ *und* ›neuerstellen‹. In dieser schillernden Ambivalenz führt der von Müller als Titel der die Rotbuch-Ausgabe beschließenden Bände verwendete Begriff ›Kopie‹ in die Mitte seiner Praxis als Autor, schreibend kons-

1 Vgl. dazu Wolfgang Thierse, Art. Werk, in: Wörterbuch der Literaturwissenschaft, hg. von Claus Träger, Leipzig 1986, S. 568–570.

2 Weiterführend zu dieser Thematik Steffen Martus, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin und New York 2007, hier insb. die Einleitung: *Die Grenzen des Werks und seine Politik*, S. 1–51.

3 Heiner Müller, *Texte 10: Kopien 1: Molière: Don Juan oder Der Steinerne Gast – Molière: Der Arzt wider Willen – Lu Hsün: Der Misanthrop*, Berlin 1989; Heiner Müller, *Texte 11: Kopien 2: Tschechow: Die Möwe – Suchowo-Kobylin: Tarelkins Tod – Majakowski: Wladimir Majakowski Tragödie*, Berlin 1989.

tellative Zusammenhänge herzustellen, was die Einbindung des Textes in ambivalente Prozesse zwischen Fixierung/Abschließung einerseits und Veränderung andererseits meint (genau das ist das Editionsprinzip der Rotbuch-Edition von Müllers ›Texten‹, die eher kuratorischen als editorischen Prinzipien folgt). Als Autor von dramatischen Texten spricht Müller fremde Texte gewissermaßen nach beziehungsweise spricht er diesen Texten nach. Diese Praxis beim Wort nehmen, fordert ein Verständnis von Textgeschichte als Transformationsgeschichte; es verlangt, ›Werke‹ in ihrer Prozessualität zu denken: als mimetische Adaptation, die nicht mit Inbesitznahme verwechselt werden darf, sondern sich als eine Textpraxis der ›Archäologie‹ realisiert, die das Vor-Bild immer wieder aufs Neue im Sinne von Benjamins Konzept der ausgrabenden Erinnerung »umzuwühlen« unternimmt, so »wie man Erdreich umwühlt.«<sup>4</sup> Benjamin versteht ›ausgraben‹ als Vorgang, bei dem der Fundort genauso viel zur Erkenntnis beiträgt wie das Gefundene – und natürlich als Vorgang, der den grabend geöffneten Ursprungs-Boden und damit das Medium verändert, indem er seinerseits Spuren hinterlässt. Folgt man Benjamin, fordert das dazu heraus, einen kritischen Blick auf die Fundstücke zu werfen und damit das Erinnernte in Beziehung zu setzen zum Gegenwärtigen. Nostalgie und/oder positivistische Verehrung des Objekts ist damit ebenso ausgeschlossen wie eine Reproduktion der Vergangenheit als Repräsentation.

Müller benutzt die Artefakte der kulturellen und literarischen Überlieferung in diesem Sinn als Medium eigener Erkenntniserfahrung, als Humus, aus dem heraus seine Texte als dialektische Denk-Bilder treiben.<sup>5</sup> Aneignung durch Zuneigung kennzeichnet diese Praxis nachsprechenden Grabens, die gleichzeitig Reproduktion und Produktion ist – das eine im anderen. Solcherart verstanden

4 Walter Benjamin, Ausgraben und erinnern, in: Ders., Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV.1: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen, hg. von Tillmann Rexroth, Frankfurt a. M. 1980, S. 400 f., hier S. 400.

5 Zum Begriff des ›dialektischen Bilds‹ vgl. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. V.1: Das Passagen-Werk, hg. von Rolf Tiedemann, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1996, S. 576 f.: »Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf, sondern Bild <, > sprunghaft. – Nur dialektische Bilder sind echte (d. h.: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.«

berührt sich die Arbeit des ›Kopierens‹ als Arbeitsperspektive mit Müllers Konzept des Materials. Gesprächsweise hatte Müller 1987 einmal Gottfried Benns Bemerkung über die Abschließung der ›großen‹ Werke »in der Vollendung« in Erinnerung gerufen.<sup>6</sup> Benn hatte sechs Jahre nach Kriegsende in seiner Bühnen-Preis-Rede geschrieben: »erst die Toten haben es gut, ihr Werk ist zur Ruhe gekommen und leuchtet in der Vollendung.«<sup>7</sup> Benns Ausführungen zum »Glück der Toten«<sup>8</sup> seien, so Müller, ambivalent. Zwar sei

es richtig, man übersieht das Werk nur vom Tod des Urhebers her, aber diese Übersicht ist dann auch eine Art Sargdeckel, es wird dann abgerundet, wird eine runde Sache, die man nun durch die Zeiten rollen kann. Und lebendig wird es nur, wenn es immer wieder zerbrochen wird in seine Teile. Die Teile setzen sich, wenn das Werk gut war, immer wieder neu und anders zusammen.<sup>9</sup>

Entsprechend hat Müller sich wiederholt gegen die ›Rundung‹ seiner Texte zum ›Werk‹ in marmorner Monumentalisierung ausgesprochen und auf dem Materialcharakter seiner Texte beharrt, was sich nicht zuletzt an dem Wechselspiel von Dekontextualisierung und Rekontextualisierung in seinen Inszenierungen eigener Texte ablesen lässt. Als Regisseur nutzt Müller auch die eigenen Texte als ›Grabungs‹-Material, löst sie aus Produktionszusammenhängen heraus, redynamisiert und revitalisiert sie, indem er sie in neue Kontexte einstellt. Das Arbeitsprinzip seines Umgangs mit Texten/Vorlagen lässt sich hier gleichsam indirekt, in einem schrägen Winkel beobachten.

Dass sich bei Müller im Unterschied zu einem Nachlassbewusstsein<sup>10</sup> keine eigentliche Werkstrategie oder Werkwerdungsstrategie erkennen lässt (zumindest nicht bis kurz vor seinem Tod), mag diesem Verständnis vom Text als ›lebendiges‹ Material geschuldet sein, das bei weitem nicht hinreichend erforscht ist.<sup>11</sup>

6 [Heiner Müller,] Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch (1987), in: Ders., Werke 11: Gespräche 2: 1987–1991, hg. von Frank Hörnigk, redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz u. a., Frankfurt a. M. 2008, S. 72–99, hier S. 93.

7 Gottfried Benn, Rede in Darmstadt, in: Ders., Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, Bd. VI: Prosa 4, hg. von Gerhard Schuster in Verbindung mit Ilse Benn, Stuttgart 2001, S. 45–48, hier S. 46.

8 Ebd.

9 [Müller,] Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch (1987), S. 93.

10 Ich verwende den Begriff im Anschluss an Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000, hg. von Kai Sina und Carlos Spoerhase, Göttingen 2017.

11 Wie sich die jeweilige Stückfassung von den publizierten Fassungen im Detail unterscheidet und in welchem Maße Müller als Regisseur den Dramen-Text im Medium des Theaters weiterzuentwickeln bereit war, ist eingehend bislang lediglich für seine

Deutlich zu einem Gesamtwerk zusammengefasst wurden die unsystematisch und verstreut erschienenen Stücke, Gedichte und Essays Müllers so auch erst nach dem Tod des Autors durch die von Frank Hörnigk zwischen 1998 und 2011 im Suhrkamp Verlag herausgegebene Ausgabe der »Werke«. Als Studienausgabe konzipiert, versuchte diese 13-bändige Edition die ästhetisch und medial oft Grenzen überschreitenden Texte Müllers zunächst nach literarischen Gattungen (Gedichte, Prosa, Dramatik, Dramen-Übersetzungen, Autobiographie und Gespräche) zu sortieren und innerhalb dieser Ordnung wiederum weitgehend chronologisch anzuordnen, womit der Herausgeber Hörnigk einem Wunsch Müllers nachkam, der in einer »brutalen Chronologie« ein seiner Arbeitsweise adäquates Editionsprinzip hatte sehen wollen.<sup>12</sup>

Viel gestritten worden ist über die editionsphilologischen Ungereimtheiten dieser ›Gesamt‹-Ausgabe, die mit der Einordnung von Einzeltexten in Gattungsabteilungen Müllers ex-zentrische Schreibpraxis zum Werk ›rundete‹.<sup>13</sup> Außen vor blieb bei all der berechtigten Kritik an Hörnigks Editionsprinzipien dabei Müllers Textpraxis des Kopierens und Nachsprechens. Die eigentliche Schwäche der Ausgabe besteht so auch weniger darin, dass Hörnigk den präsentierten und zum abgeschlossenen ›Werk‹ erklärten Texten grundsätzlich eine Fassung zugrunde legte, die er als Ausgabe letzter Hand identifiziert hat (das fragwürdige Anordnungsprinzip einmal ganz beiseite), sondern vielmehr darin, dass sie wie nahezu alle Müller-Editionen mit Ausnahme der Rotbuch-Ausgabe auch den von Müller behaupteten Materialcharakter seiner Texte nicht einmal im Ansatz ernst nimmt. Der Arbeits- und Bearbeitungsprozess ist in den gedruckten Textfassungen nicht abgebildet; stattdessen präsentieren sie jeweils ›geglättete‹ Texte, ein ›gerundetes‹ Werk, das Müllers Schreibpraxis der Spiegelung und ›Grabung‹, des Nachsprechens und Kopierens nicht gerecht wird. Dabei wäre sie vergleichsweise leicht mit Hilfe des im Archiv der Akademie der Künste, Berlin, zugänglichen Nachlasses zu dokumentieren und zu präsentieren.<sup>14</sup> Dazu einige wenige, zugegeben nur kursorische Anmerkungen.

eigene *Lohndrucker*-Inszenierung am Deutschen Theater Berlin 1988 gezeigt worden; eine systematische Untersuchung der anderen Inszenierungen steht nach wie vor aus. Vgl. Kai Bremer, Müllers Intentionen. Textuelle und theatrale Archäologie am Beispiel von *Der Lohndrucker*, in: *Theatrorgraphie – Heiner Müllers Theater der Schrift*, hg. von Günther Heeg, Berlin 2009, S. 35–48.

- 12 Vgl. Kristin Schulz, Gegen den (Pseudo)begriff der Vollendung. Notizen zur Heiner-Müller Werkausgabe, in: *Theatrorgraphie – Heiner Müllers Theater der Schrift*, S. 16–22.  
 13 Vgl. Norbert Otto Eke, Heiner Müller: Die Gedichte, hg. von Frank Hörnigk, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 118 (1999), S. 624–631.  
 14 Vgl. dazu Volker Kahl, »Vor dem Wegwerfen habe ich Angst«. Zum Nachlaß Heiner Müllers, in: *Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Heiner Müller Archiv*, hg. von

## Archivierte Prozessualität

Müller war zeitlebens nicht nur ein alexandrinischer Vielleser, sondern auch ein obsessiver Sammler von Notizen, Entwürfen, Manuskripten etc., was seinen Nachlass mit seinem Gesamtumfang von circa 130.000 Blatt – darunter allein circa 57.000 Blatt werkbezogener Textzeugnisse – zu einer wahren Fundgrube nicht allein für Literatur- und Theaterwissenschaftler\*innen macht. Aufgehoben hat Müller nahezu alles: Arbeitsmaterialien, Notizen, Entwürfe, Manuskripte von Stücken, Stückbearbeitungen, Lyrik und Prosa sowie Rezensionen aus den 1950er Jahren, Texte zu Künstler\*innen und Ereignissen, Interviews und Gespräche. Hinzu kommen Probennotate, Kritiken, Programmhefte, Plakate von Inszenierungen der Stücke, biographische Unterlagen (persönliche Dokumente, Kalendarien), die Korrespondenz, Fotos, zahlreiche fremde, Müller zugesandte Manuskripte sowie Schriftgut aus der Zeit seiner Arbeit als Präsident der Akademie der Künste zu Ost-Berlin und seiner Intendantentätigkeit am Berliner Ensemble. Dieses Material ist sowohl quantitativ als auch qualitativ heterogen: Es reicht von notierten Einzelsätzen und stichwortartigen Notizen, über Entwürfe mit hinreichender Textidentität bis hin zu vollständig ausgearbeiteten Niederschriften einzelner Werke. Überdies pflegte Müller zeitlebens Einfälle und Ideenkerne auf wechselnden Materialträgern wie Visitenkarten, Servietten, Rechnungen oder Zigarrenschachteln zu notieren. Selten ist auf einem Blatt nur von einem Text die Rede; in der Regel lassen sich die meisten Archivblätter zahlreichen Werken und Projekten sowie verschiedenen Arbeits- und Lebenszusammenhängen zuordnen.

Müllers tastende und sprunghafte Arbeitsweise schlägt sich nieder im Erscheinungsbild der Textträger; so finden sich in Typoskripten häufig autographe Überschreibungen, Durchstreichungen und Variantensuchen; teilweise sind Manuskripte und Typoskripte bis zur Unlesbarkeit mit handschriftlichen Korrekturen und/oder Ergänzungen überschrieben. Oftmals sind die Notate eingebettet in gattungs- und werkübergreifende Manuskriptkonvolute, selten liegen sie im Nachlass als Einzelblätter vor. Müller hat diese zahlreichen Stoffnotizen, mit denen in aller Regel die Textgenese eines jeden Werkes beginnt, zu

der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Akademie der Künste, Konzeption Karin Kiwus, Redaktion: Karin Kiwus und Barbara Voigt, Berlin 1998, S. 9–16; Maren Horn, »Großer Drache! Ihr Archivar bittet ums Wort.« Die Archivierung des Nachlasses von Heiner Müller, in: *Theatragraphie – Heiner Müllers Theater der Schrift*, S. 23–34; Julia Bernhard und Maren Horn, *Nachlassgeschichte und Archiv*, in: *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi, Stuttgart und Weimar 2003, S. 23–25.

späteren Zeitpunkten weiterverwendet, ergänzt, aber auch aus dem textgenetischen Material eines Werkes herausgelöst und in ein anderes verschoben.<sup>15</sup>

Ungeachtet der komplexen Ausgangslage erlaubt das Nachlass-Material genauere Einblicke in den sich mit signifikanten Brüchen und teils langen Phasen der Unterbrechung über mehr als vier Jahrzehnte erstreckenden diskontinuierlichen Prozess der Werkgenese in Müllers literarischem Schaffen. Exemplarisch demonstriert habe ich das andernorts schon einmal anhand eines vermutlich aus den 1950er Jahren stammenden Gedichtfragments mit dem Titel *Über einige Motive in Schillers Gedicht »Der Spaziergang«* (vgl. Abb. 1).<sup>16</sup>

Ich hatte hier gezeigt, wie Müller in diesem Versuch einer immer wieder neu ansetzenden Überschreibung von Schillers philosophischem Gedicht<sup>17</sup> zum einen den Grundgedanken seiner später in einem Beitrag zum V. Inter-

- 15 Erste exemplarische Ergebnisse zu Müllers Arbeitsweise finden sich in dem von Nikolaus Müller-Schöll verantworteten Projekt »Fixieren und Bewegen« zu Müllers *Leben Gundlings*. Die Ergebnisse dieses unter Mitwirkung Kai Bremers v. a. mit Studierenden der Theaterwissenschaft an der RUB Bochum erarbeiteten Vorhabens sind abrufbar unter <https://www.theater-wissenschaft.de/category/thewis/ausgabe-2008-fixieren-und-bewegen-heiner-muellers-inszenierungen-auf-papier/> (31.1.2022).
- 16 Norbert Otto Eke, »Auf des Degens Spitze die Welt jetzt steht«. Heiner Müller liest Schiller, in: »Verteufelt human«? Zum Humanitätsideal der Weimarer Klassik, hg. von Volker C. Dörr und Michael Hofmann, Berlin 2008, S. 175–197.
- 17 Zur Transkription siehe ebd., S. 176: »Über einige Motive in Schillers Gedicht »Der Spaziergang« // Gott gab Stiefel den Herr[e]n, dazu die Rücken der Knechte<sup>a</sup>[nun zu<sup>b</sup>[r]<sup>b</sup> treten<sup>b</sup>[<verb. aus unleserlich unleserlich>: auf]<sup>b</sup> die starken Pranken]<sup>a</sup> / <sup>a</sup>[(]a Wie? Der Getretene krümmt sich? Das wäre! Wo bliebe der Großen / Größe, wenn frech sich aufrichteten jene, auf deren / Rücken stehnd die Großen groß sind? O Göttliche Ordnung! <sup>a</sup>)]<sup>a</sup> / <sup>a</sup>[Der da hat, hat <sup>b</sup>[s]<sup>b</sup> von Gott. Drum bleibe der Untere unten. <sup>b</sup>[Es bleibe der unten ist]<sup>b</sup> / Fromm, Geschlag <sup>a</sup>[e]<sup>a</sup>ner, <sup>a</sup>[leide]<sup>a</sup> dulde die Schläge! Siehe, es lohnt sich: / Emsig preist <sup>a</sup>[hier in klingenden Versen]<sup>a</sup> mit schallenden Vers<sup>b</sup>[en]<sup>b</sup> <sup>c</sup>[in schallendem / ein Götterbild]<sup>c</sup> <sup>a</sup>[ein Dichter, <sup>b</sup>(und)<sup>b</sup>]<sup>a</sup> <sup>a</sup>[der]<sup>a</sup> der Klassiker <sup>a</sup>[k]<sup>a</sup> Köstlich – / Freu dich des Augenblicks, Hungeriger! – rundet der Bauch deines Herrn sich. // <sup>a</sup>[<sup>b</sup> So, spazierend im Schlafrock ruhvoll, redet er Weises <sup>b</sup>[Judas]<sup>b</sup> / Schön für Geld! <sup>b</sup>[(]bEs könnte mehr sein<sup>b</sup>[!]<sup>b</sup> Doch in Hoffnung auf Besserung / Bietet er folgsamen Gruß dem Berg mit dem blutigen Gipfel.<sup>b</sup>]<sup>ba</sup> // <sup>a</sup>[<unleserlich> / wenige sind berufen und werden geboren gestieftel / aber es wird jedwedem Stiefel <unleserlich> / <unleserlich> / wenige werden geboren gestieftel aber die Welt hat viele <unleserlich>]<sup>a</sup> // O Herr / <gestr. unleserlich>«. – Streichungen und Überschreibungen sind in dieser Transkription jeweils durch eckige Klammern angedeutet. Die öffnende eckige Klammer markiert den Beginn, die schließende das Ende eines Eingriffs Müllers in das ursprüngliche Maschinen-Typoskript (Stufe 1). Die Schachtelung der Texteingriffe (Streichungen innerhalb von Streichungen, Veränderungen auf einer nicht linearen Ebene durch Überschreibungen von Wörtern oder Wortfolgen, Ergänzungen über/unter oder neben den Zeilen etc.) wird durch Exponenten (»<sup>a</sup>[...]«); »<sup>b</sup>[...]«) verdeutlicht. Text in spitzen Klammern: N. O. E.

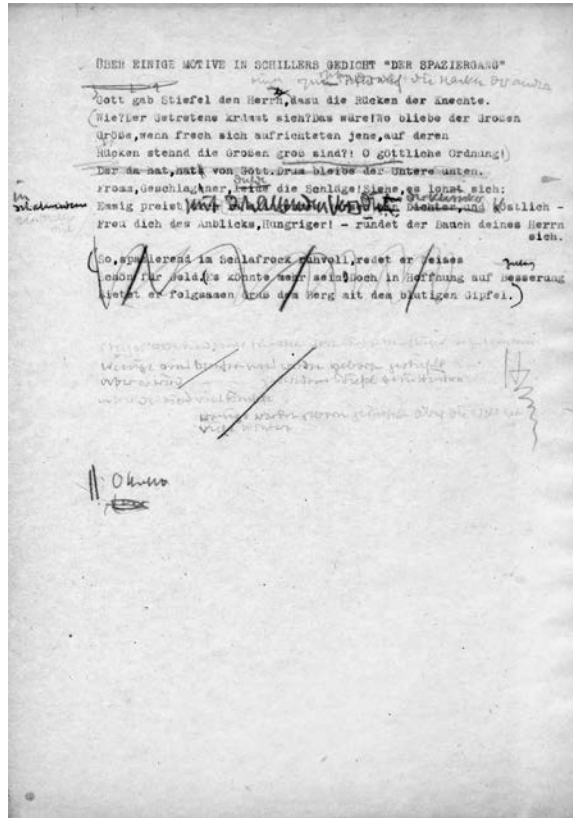


Abbildung 1: Heiner Müller, »Über einige Motive in Schillers Gedicht ›Der Spaziergang‹« (Akademie der Künste, Berlin, Heiner-Müller-Archiv, Sign. 1959)

nationalen Brecht-Kongress zu Protokoll gegebenen Absage an die Weimarer Klassik (*Klassik als Revolutionersatz. Literatur einer besiezten Klasse, Form als Ausgleich, Kultur als Umgangsform mit der Macht und Transport von falschem Bewußtsein.*<sup>18</sup>) entfaltet hat; ich hatte zum anderen gezeigt, in welcher Weise die Arbeit an diesem letztlich aufgegebenem Gedichtentwurf dann einen Niederschlag gefunden hat in dem 1976 entstandenen Stück *Leben Gundlings*

18 Heiner Müller, Fatzer ± Keuner (1979), in: Ders., Werke 8: Schriften, hg. von Frank Hörnigk, redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz und Ludwig Haugk, Frankfurt a. M. 2005, S. 223–231, hier S. 223.



*Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* – und zwar in der Szene »Et in arcadia ego: Die Inspektion«, in der Müller den preußischen König Friedrich II. seinen Gast Voltaire in die Weite des ländlichen Raums führen lässt, um ihm das preußische Aufklärungsmodell der »unité von Staat und Volk«<sup>19</sup> zu demonstrieren. Der Bezug auf den früheren Gedichtentwurf ist ohne Kenntnis des Nachlasses nicht erkennbar; die Kenntnis des Material-›Vorwurfs‹ erschließt der folgenden Szenenanweisung aber eine das Verständnis der Szene erweiternde Tiefendimension:

*Rübenacker. Bauernfamilie kriecht in den Furchen. An der Rampe wird ein Stehpult, am Acker ein Marmorblock aufgestellt. Ein Knabenchor nimmt Aufstellung, Münder offen zum Gesang. Ein Schwarm von Malern stellt seine Staffeleien auf. Friedrich Schiller begibt sich an das Stehpult, der Bildhauer Schadow an den Marmorblock. Auftritt Friedrich von Preußen mit Krückstock Beamten und Voltaire. Beamte stellen zwei Klappstühle auf. Friedrich und Voltaire nehmen Platz. Schiller rezitiert, zwischen Hustenanfällen, den SPAZIERGANG. Der Bildhauer Schadow bearbeitet den Marmorblock, ab und zu die Bäuerin maßnehmend, wenn sie sich in der Furche aufrichtet und den Rücken streckt. Wenn sie sich nicht mehr bücken kann, weil der Rücken steif ist, hilft ihr der Bauer mit einem Faustschlag zurück in die Furche. Friedrich nimmt eine königliche Haltung ein. Die Maler malen. Der Knabenchor singt KEIN SCHÖNER LAND IN DIESER ZEIT / ALS HIER DAS UNSRE WEIT UND BREIT.*

*FRIEDRICH erhebt sich, schreitet, weist, immer königlich und seine Posen, mit Rücksicht auf die Maler, wegen der Gicht mit Anstrengung, lange haltend, gelegentlich wiederholend oder verbessernd, setzt zum Sprechen an, blickt indigniert auf Schiller, der, während der Knabenchor schon schweigt, immer noch an der Rampe den SPAZIERGANG rezitiert. Beamte leeren einen Rübensack aus und stülpen ihn Schiller über den Kopf. Man hört während des Folgenden in Abständen sein dumpfes Husten.<sup>20</sup>*

Die Szene zitiert mit dem Bild des kranken »Klassikers« Schiller ein Bild des Jammers und des Schreckens auf die Bühne: den mundtot gemachten, vom preußischen König buchstäblich »in den Sack« gesteckten Wort-Künstler, der

19 Heiner Müller, *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen*, in: Ders., *Werke 4: Die Stücke 2*, hg. von Frank Hörnigk, redaktionelle Mitarbeit: Klaus Gehre, Barbara Schöning und Marit Gienke, Frankfurt a. M. 2001, S. 509–537, hier S. 530.

20 Ebd., S. 529.

mit dem *Spaziergang* ein Gedicht rezitiert, in dem die (glückliche) Vergangenheit nicht nur vor dem Vergessen bewahrt wird, sondern auch als glücklicher Ausgang der Geschichte in die Zukunft transportiert wird. Immerhin aber behauptet er am Ende noch mit seinem Werk das Feld – als Störung; sein Husten überdauert den Auftritt des ›Philosophen‹ an der Macht.

### Paradigmatische Sichtung

Vom Nachlass und der dort erfahrbar werdenden Schreibpraxis Müllers her gelesen, werden werkkonstituierende Entscheidungen des Herausgebers Hörnigk noch fragwürdiger. So erlaubt das Nachlass-Material genaue Einblicke in eine Texte immer wieder aufs Neue ›wendende‹, aber eben nicht ›rundende‹ Arbeitsweise, auf die ich abschließend einen Blick werfen möchte, mit einer Beobachtung zum Stellenwert einerseits der Antiken-Bearbeitungen *Ödipus Tyrann* (E 1966; UA 1967), *Prometheus* (E 1967/68; UA 1969) und *Die Perser* (E 1990/91; UA 1991) und andererseits der von Müller 1985 für eine Inszenierung Klaus Emmerichs am Berliner Schillertheater angefertigten *Wallenstein*-Bearbeitung im editorisch hergestellten ›Werkzusammenhang‹. Alle genannten Stücke kommen mit im Vergleich zu ihren Vorlagen wenigen Strichen und Ergänzungen aus<sup>21</sup> – und doch ist in der Edition der Werkausgabe der Werkstatus der Antiken-Bearbeitungen in Abstufungen jeweils ein anderer: *Prometheus* wird von Hörnigk den »Stücken« Müllers zugeordnet,<sup>22</sup> *Ödipus Tyrann* den »Bearbeitungen für Theater, Film und Rundfunk«,<sup>23</sup> *Die Perser* den »Übersetzungen«.<sup>24</sup> Der *Wallenstein*-Bearbeitung hat Hörnigk dagegen den ›Werkstatus gleich

- 21 Siehe dagegen die Aussage Witzmanns, die Unterschiede zwischen seiner Interlinearübersetzung und der Textfassung Müllers seien im Fall von *Prometheus* »eindeutig größer, weit größer« [...] als bei den beiden anderen Übersetzungen.« Zit. nach Kai Bremer, Medialität der Interlinearität. Überlegungen zu Heiner Müllers Übertragung von Aischylos' *Die Perser*, in: Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentation für die literaturwissenschaftliche Interpretation, hg. von Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski, Berlin und Boston 2014, S. 135–145, hier S. 137f.
- 22 Heiner Müller, *Prometheus*. Nach Aischylos, in: Ders., Werke 4: Die Stücke 2, S. 7–45.
- 23 Heiner Müller, *Sophokles / Ödipus Tyrann*. Nach Hölderlin, in: Ders., Werke 6: Die Stücke 4: Bearbeitungen für Theater, Film und Rundfunk, hg. von Frank Hörnigk, redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz u. a., Frankfurt a. M. 2004, S. 7–54.
- 24 Heiner Müller, *Aischylos / Die Perser*. Nach einer Übertragung von Peter Witzmann, in: Ders., Werke 7: Die Stücke 5: Die Übersetzungen, hg. von Frank Hörnigk, redaktionelle Mitarbeit: Christian Hippe u. a., Frankfurt a. M. 2004, S. 683–721.

ganz abgesprochen; sie hat von vornherein keinen Eingang in seine ›Gesamt-Ausgabe gefunden.

Während Müllers Arbeitsweise für die *Die Perser* gut untersucht ist, ist dies für die Stücke *Ödipus Tyrann* und *Prometheus*, die in der für Müller schwierigen Zeit nach seinem Ausschluss aus dem Schriftstellerverband entstanden sind, bislang erst ansatzweise erfolgt. Müller selbst schreibt in dieser Phase seines Lebens dramaturgischer Arbeit (möglicherweise aus politischen Gründen) ganz offensichtlich Werkcharakter zu, was sich wiederum in einer Veröffentlichungspraxis niederschlägt,<sup>25</sup> die dann unhinterfragt in allen Textausgaben der Müller'schen Theatertexte übernommen wurde. Beide Stücke gelten in der Müller-Philologie entsprechend als ›Werke‹ des Autors. Dabei zeigt ein Blick ins Archiv, dass sich Müllers Arbeitsweise im Falle aller vier genannten Beispiele keineswegs signifikant unterscheidet. Bei *Prometheus* und *Die Perser* überschreibt Müller jeweils eine Interlinearübersetzung Peter Witzmanns, bei *Ödipus Tyrann* die Sophokles-Übersetzung Hölderlins; der *Wallenstein*-Bearbeitung wiederum liegt ohne das Zwischenmedium der Übersetzung die von Herbert Kraft im Insel Verlag herausgegebene Ausgabe von Schillers Drama zugrunde. (Interlinear-) Übersetzung und Dramenausgabe stehen als Referenztexte im Arbeitsprozess jeweils auf derselben Ebene.

*Ödipus Tyrann* demonstriert mit dem unschuldig-schuldigen Titelhelden, der durch seine Verstandeskraft die alten dämonischen Natur-Kräfte (die Sphinx) besiegt, gewaltsam die Ordnung des Vaters gestürzt und Theben eine lange Zeit des Glücks verschafft hat, die Geburt des Intellektuellen im Widerspruch von Theorie und Praxis. Müller gewinnt diese Akzentuierung des antiken Mythos mit Hilfe einiger weniger, für sich genommen geringfügiger Eingriffe in Syntax und Semantik der Hölderlin'schen Übertragung, die den Fabelzusammenhang aus der allgemeinmenschlichen in eine politische Achse drehen, das sophokleische Spielmodell aber weitestgehend intakt lassen. Die von Müller dem Text eingeschriebenen Vokabeln der Macht<sup>26</sup> sowie des Glücks (Erfolgs) zeigen diese Drehung an. Überzeugt davon, die Schicksalsmächte kraft seines überlegenen Verstandes besiegt und den Thebanern eine ideale Ordnung beschert zu haben, führt die Enthüllung seiner ihm nicht bewussten Schuld Ödipus zurück auf das vom Verdienst (Fortschritt) nicht trennbare Verbrechen (Gewalt) als seiner Ba-

25 *Prometheus* erschien so erstmalig 1968 in der Suhrkamp-Reihe *Spectaculum* 11 (Frankfurt a. M., S. 245–271), *Ödipus Tyrann* 1967 in *Neue Texte. Almanach für deutsche Literatur* (Berlin und Weimar, S. 272–316), dicht gefolgt von zwei Buchpublikationen unter Müllers Namen (Berlin und Weimar 1969 sowie Zürich 1971).

26 Hans-Thies Lehmann, *Ödipus Tyrann*, in: Genia Schulz, Heiner Müller, Stuttgart 1980, S. 87–92, hier S. 88.

sis. Die saubere Scheidung ist nicht möglich. Der Retter der Stadt (vor den unbegriffenen Naturmächten der Sphinx) und Glücksbringer ist in Personalunion auch ihr Verderber, Ausgang und Urheber des auf der Stadt lastenden Frevels. Die Selbstblendung des Helden steht in der Konsequenz des hier ansetzenden Erkenntnisschocks: Mit dem Messer, das er sich in die Augen stößt, sucht Ödipus die Verbindung zur Außenwelt seiner Schuld zu kappen, vor der ihn seine Verstandeskraft nicht bewahrt hat.

Eine Strategie der Allegorisierung wie im Fall des solcherart ›nachgesprochenen‹ sophokleischen *Ödipus* leitet auch Müllers *Prometheus*-Bearbeitung. Wiederum greift Müller nur minimal in den alten Text ein; einige Verse sind zusammengezogen, Versmaße und Rhythmus wurden verändert, die Strophen-einteilung der Chorlieder ist entfallen. Gewichtigere Veränderungen betreffen die Gleichsetzung des prometheischen Leidens mit einer »Arbeit« (so die wiederkehrende Übersetzung des griechischen Substantivs ἄθλος: Heldentat), die der aus dem Geschlecht der Titanen stammende ›Feuerbringer‹ auf sich genommen hat, die Einführung des Motivs der Versteinering (»Fleisch an Stein« – »Vom Stein unterscheidbar jetzt noch / Ich, aber lang vielleicht nicht mehr, mit Augen«<sup>27</sup>) und die Verwandlung der Figuren Kratos (Κράτος: Macht, Stärke) und Bia (Βία: rohe Gewalt) zur Personifikation einer dialektischen Einheit. Mit nur geringem Aufwand sind damit auch in diesem Stück Signale im Sinne einer politisch aktualisierenden Deutung gesetzt.

Im Unterschied zu diesen aus der Spätzeit der Ulbricht-Ära stammenden ›Kopien‹, denen jeweils ein Umsturz-Mythos zugrunde liegt, richtet sich Müllers Interesse bei der nach dem Fall der Mauer entstandenen Arbeit an Aischylos' *Persern* auf den »Zerfall von gesellschaftlichen Architekturen und Systemgebäuden«.<sup>28</sup> Einmal mehr sind Müllers Texteingriffe überschaubar. Er tauscht an wenigen Stellen Begriffe aus, spitzt zu, ›assimiliert‹ Witzmanns Interlinearübersetzung im Dienst der besseren Sprechbarkeit »an die Zielsprache«.<sup>29</sup> Wieder ist die Arbeitsweise Müllers – ich nehme hier eine Formulierung Kai Bremers auf – dabei gekennzeichnet durch ein Verfahren der »gestuften Durchbrechung der Linearität«:

Zunächst lässt er eine Interlinearversion anfertigen. Dann durchbricht er deren Linearität schlicht dadurch, dass er sie bearbeitet, indem er zwischen

27 Müller, *Prometheus*, S. 9 und S. 22 (jeweils Ergänzung von Müllers Hand).

28 So der Regisseur Christof Nel, zitiert in den »Bibliographische[n] Notizen« zu Band 7 der Werkausgabe: Heiner Müller, *Werke 7: Die Stücke 5: Die Übersetzungen*, S. 837.

29 Bremer, *Medialität der Interlinearität*, S. 144.

die Zeilen, zwischen die Buchstabenlinien schreibt. Diese Eingriffe werden wieder eingeebnet und verschwinden im Druck, weil von ihnen in der Werkausgabe keine Spuren bleiben.<sup>30</sup>

Im Unterschied zu den Antiken-Bearbeitungen hat es, wie bereits angeführt, die *Wallenstein*-Bearbeitung Müllers weder in die Werkausgabe geschafft noch liegt eine Einzelpublikation vor. Lediglich die Strichfassung von *Wallensteins Lager* wurde 1985 zusammen mit einem Essay Müllers über Schillers beschleunigte Kriegsmaschine als Weltmetapher (*Zu »Wallenstein«*) im Programmheft der Aufführung am Westberliner Schillertheater dokumentiert. In seinem Essay ›liest‹ Müller *Wallenstein* mit (eigentlich gegen) Hegel als unverstellt realistisches Stück, mit dem Schiller einen Blick in die Abgründe der (Welt-)Geschichte geworfen habe. Gerade dass der metaphysische Ordnungsrahmen, der Shakespeares Geschichtsdramatik durch die dramaturgische Struktur von Störung und Entstörung letztlich noch hält, in *Wallenstein* zerbrochen sei, dass Schiller eben stückimmanent keine Theodizee (Katharsis) mehr beireithalte, macht ihn in Müllers Augen zum Realisten und seine *Wallenstein*-Trilogie »zum »einzig[e] repräsentative[n] Geschichtsdrama«, dem »erste[n] in der deutschen Literatur.«<sup>31</sup>

Müller hat Schillers Trilogie einerseits rigoros zusammengestrichen – von den 7763 Versen sind nicht mehr als zwei Drittel in der Spielvorlage erhalten geblieben<sup>32</sup> –, andererseits wie schon im Fall der Antiken-Texte mit geringfügigen Eingriffen seine Akzente gesetzt. Zu den wichtigeren dieser Eingriffe gehören, abgesehen von der Einfügung der von Schiller für eine spätere Aufführung ergänzten Schluss-Strophe des ›Reiterlieds‹ und des ›Soldatenlieds‹ am Anfang des *Lagers*, der Einfall, die Kapuzinerpredigt und das Finale simultan spielen zu lassen – was die Feier des heroischen Weltzustands durch die Soldaten desavouiert – und der Verzicht auf die Humanisierungsutopie, die Schiller Max Piccolomini nach seiner Rückkehr von der Reise mit Thekla in den Mund gelegt hat. Insgesamt hat Müller entlang seiner Lesart der *Wallenstein*-Trilogie

30 Ebd.

31 [Heiner Müller,] *Die Form entsteht aus dem Maskieren* (1985), in: Ders., *Werke* 10: *Gespräche* 1: 1965–1987, hg. von Frank Hörnigk, redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz u. a., Frankfurt a. M. 2008, S. 346–363, hier S. 362.

32 Vgl. Helmut Fuhrmann, »Dialog mit den Toten« – Schillers *Wallenstein*, für die Bühne eingerichtet und kommentiert von Heiner Müller, in: Ders., *Warten auf »Geschichte«*. *Der Dramatiker Heiner Müller*, Würzburg 1997, S. 150–161, hier S. 151. Fuhrmann hatte noch die komplette Strichfassung vorgelegen, die gegenwärtig nicht mehr auffindbar ist.

MARKETENDERIN  
Der Spitzbub! der hat mich schön betrogen.  
Fort ist er! Mit allem davon gefahren,  
Was ich mit tüt am Leibe ersparen,  
Ließ mir nichts, als den Schlingel da!

SOLDATENJUNGE ~~(kriecht-gesprungen)~~  
Mutter! sprichst du von meinem Papa?  
ERSTER JÄGER Nun, nun! das muß der Kaiser ernähren,  
Die Armee sich immer muß neu gebären.

SOLDATENSCHULMEISTER ~~(kommt)~~  
Fort in die Feldschul-Marsch, ihr Buben!  
ERSTER JÄGER Das fürcht sich auch vor der engen Stuben!  
AUFWÄRTER ~~(kommt)~~  
Bas, sie wollen fort.

MARKETENDERIN Gleich gleich!  
ERSTER JÄGER Ei, wer ist denn das kleine Schelmengesicht?  
MARKETENDERIN ~~Ein~~ Meiner Schwester Kind, aus dem Reich  
ERSTER JÄGER ~~Ein~~ Eine liebe Nichte?  
~~(Marketerin geht.)~~  
ZWEITER JÄGER ~~(das Mädchen haltend)~~  
Bleib sie bei uns doch, artiges Kind.  
~~(Zu Heiner Müller)~~ Gäste dort zu bedienen sind.  
~~(Wachtmeister tritt vor.)~~  
ERSTER JÄGER Das Mädchen ist kein übler Bissen –  
Kind die Mütterlein beim Ehemann!  
Was haben die Herrn von Regiment  
Sich um das niedliche Lärchen gerissen! –  
Was man nicht alles für Leute kennt!  
Und wie die Zeit von dannen rennt –  
Was werd ich noch alles erleben müssen!  
~~(Zu Wachtmeister und Trompeter.)~~  
Euch zur Gesundheit, meine Herrn! –  
Laßt uns hier auch ein Plätzchen nehmen.

Sechster Auftritt  
Jäger, Wachtmeister, Trompeter.  
WACHTMEISTER Wir danken schön. Von Herzen gern.  
Wir rücken zu. Willkommen in Böhmen!  
ERSTER JÄGER Ihr sitzt hier warm. Wir, in Feindes Land,  
Mußten derweil uns schlecht besquemen.  
TROMPETER Man sollte euch nicht ansehen, ihr seid galant.  
WACHTMEISTER Ja, ja, im Saalkreis und auch in Meissen  
Hört man euch Herrn nicht besonders preisen.  
ZWEITER JÄGER Seid mir doch still. Was will das heißen?  
Der Kroat es ganz anders trieb,  
Uns nur die Nachles übrig blieb.  
TROMPETER Ihr habt da einen saubren Spitzen  
Am Kragen, und wie euch die Hosens sitzen!  
Die feine Wäsche, der Federhut!  
Was das alles für Wirkung tut!  
Daß doch den Burschen das Glück soll scheinen,  
Und so was kommt nie an unser einen!  
WACHTMEISTER Dafür sind wir des Friedländers Regiment,  
Man muß uns ehren und respektieren.  
ERSTER JÄGER Das ist für uns andre kein Kompliment,  
Wir eben so gut seinen Namen führen.  
WACHTMEISTER Ja, ihr gehört auch so zur ganzen Masse.  
ERSTER JÄGER Ihr seid wohl von einer besondern Rasse?  
Der ganze Unterschied ist in den Rücken,  
Und ich ganz gern mag in meinem stecken.

→ Zweiter Jäger Erst wird sie mich bedienen müssen.  
(Vergewaltigt das Mädchen.)

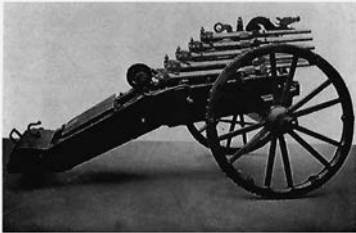


Abbildung 2: Friedrich Schiller, »Wallenstein«, Strichfassung Heiner Müller

als realistischen Blick in die Untiefen der Geschichte hinein<sup>33</sup> den Stücktext rational ausgekältet.<sup>34</sup>

- 33 »Das Stück ist realistisch: der Gang der Handlung schleift den Triumphbogen der Theodizee, den der glücklichere Shakespeare noch als Bauelement seines Theaters subversiv gebrauchen konnte, sein Humor steckt im Detail, Schillers im Ganzen. Hinter WALLENSTEIN taucht der Schatten Napoleons auf, des letzten Protagonisten der Macht im Sprung aus der Geschichte in die Politik, die Tragödie nicht mehr im Gepäck hat, der Anlauf ist die Revolution. Über den Ausgang entscheidet schon die Kaufkraft, Wallenstein kann seine Mörder nicht bezahlen«, Heiner Müller, Zu Wallenstein, in: Ders., Werke 8: Schriften, S. 274–277, hier S. 274.
- 34 Zu Müllers Verfahren der »Ausköltung« vgl. Norbert Otto Eke, »Schnee. Eiszeit.« Kälte – eine Konstellation im Werk Heiner Müllers, in: Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller, hg. von Hans Kruschwitz, Berlin 2017, S. 103–118; vgl. ferner Bernd Maubach, Ausköltung. Zur Hörspielästhetik Heiner Müllers, Frankfurt a. M. u. a. 2013.

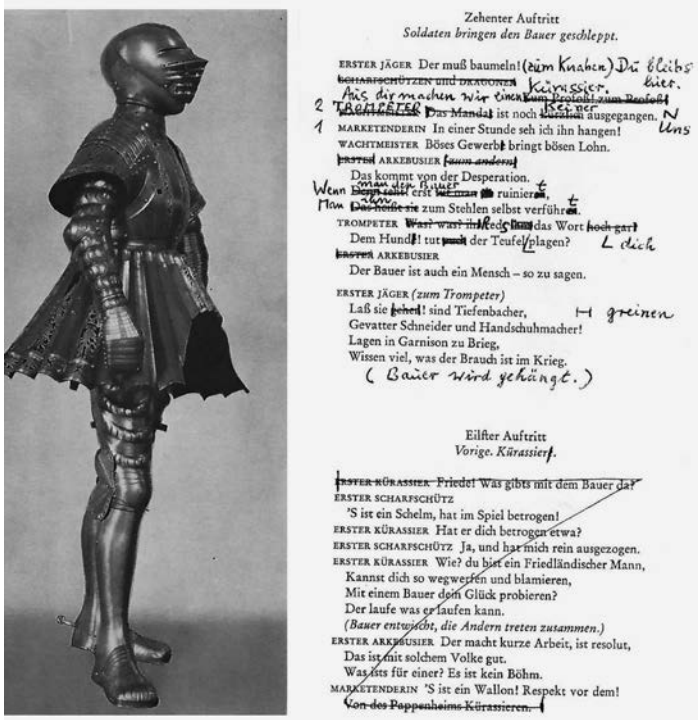


Abbildung 3: Friedrich Schiller, »Wallenstein«, Strichfassung Heiner Müller

Die Beispiele aus der 5. und der 10. Szene des *Lagers* (vgl. Abb. 2 und 3) illustrieren diese Arbeitsperspektive der Auskältung. Im ersten Fall wird aus einem harmlosen erotischen Geplänkel zwischen einer jungen Aufwärterin und einigen Soldaten durch Müllers Eingriffe eine brutale Vergewaltigung;<sup>35</sup> im anderen Fall wird der falsch spielende Bauer kurzerhand aufgehängt, sein Sohn zum Soldaten gemacht.<sup>36</sup>

35 Staatliche Schauspielbühnen Berlins, Spielzeit 1984/85. Programmheft zur Aufführung von Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht von Friedrich Schiller in der Fassung und dramaturgischen Einrichtung von Heiner Müller für zwei Abende. Inszenierung: Klaus Emmerich. Premiere: 5. und 6. April 1985. Redaktion: Heiner Müller und Klaus Völker, Berlin 1985, [S. 9].

36 Ebd., [S. 22].

## Ausblick

Helmut Fuhrmann hat Müllers *Wallenstein*-Bearbeitung den Charakter einer »bewahrende[n] Form« attestiert; zwar zeige Müller an einigen Stellen »seine Hörner und Klauen«, verbreite »wohl auch hie und da ein wenig Schwefeldampf«, habe »aber im Grunde an dem radikalen Realismus des klassischen Werkes, der jeglichen irdischen und metaphysischen Trost verweigert, nichts wesentliches auszusetzen«; er könne »deshalb im ganzen gar nicht umhin, dem großen Kollegen durch die tendenziell bewahrende Form der Bearbeitung seine ehrliche Reverenz zu bekunden.«<sup>37</sup> Fuhrmann argumentiert hier einmal mehr auf der Ebene von ästhetischer Eigenständigkeit, Identität und Originalität. Vor dem Hintergrund der zuvor entwickelten Überlegungen zu Müllers Werkpraxis ist diese Aussage problematisch. Sie rechnet zudem nicht ein, dass Müllers Arbeiten für und gegen das Theater »wie es ist«, stets ein Dialog mit den Toten, mit der Tradition gewesen sind, von Fall zu Fall ein Streitgespräch auch, dessen »Werk«-status im Spannungsfeld von Textualität und Performativität, Literatur und (Theater-)Kunst sich allein im Kontext der gesamten Werkpraxis beurteilen lässt.

Die gemeinsam von Kai Bremer, Claudia Bamberg (Trier Center for Digital Humanities), Gabriele Radecke (Archiv der Akademie der Künste, Berlin) und mir vorbereitete genetisch-kritische und kommentierte Edition des Nachlasses wird dafür das entsprechende Arbeits- und Anschauungsmaterial liefern. Sie wird in den kommenden Jahren die circa 57.000 Blatt werkbezogener Textzeugnisse aus dem Nachlass Heiner Müllers in makro- und mikroperspektivischer Herangehensweise aufbereiten und in Form einer Open-Access-Publikation der Forschung zur Verfügung stellen. Bild (Faksimile) und Transkription (Edition) werden dabei dergestalt miteinander verknüpft werden, dass jedes Digitalisat mit seiner Transkription synoptisch verbunden und verglichen werden kann. Die Faksimiles werden für sich so studierbar sein, dass Textregionen beliebig anwählbar und zoombar sind; dabei werden sich aus der Ansicht des jeweiligen Überlieferungsträgers jederzeit verschiedene Transkriptionsfassungen ansteuern lassen; zugleich wird die vollständige Transkription des originalen Textes aufrufbar sein und durch funktional angelegte Erläuterungen, Sachkommentare und Register erschlossen. Entstehen soll auf diesem Wege ein dynamisches und interaktives Nachlassportal, in dem eine umfassende Kontextualisierung von Müllers Dramatik, Lyrik, Prosa und Essayistik im Prozess ihrer diskontinuierlichen, in unübersichtlichen Korridoren von Gleich- und Ungleichzeitigkeiten erfolgenden Werkgenese geleistet wird.

37 Fuhrmann, »Dialog mit den Toten«, S. 158.