

Peter Staatsmann

THEATER DES UNBEWUSSTEN

*Der selbstanalytische Prozess
im dramatischen Schreiben Heiner Müllers*

Stroemfeld/Nexus

Inhalt

Einleitung: Die übergangene Dimension 9

I. DER SELBSTANALYTISCHE PROZESS IM SCHREIBEN: ANNÄHERUNGEN 21

- (1) »Ich warf den siebenten Stein« 21
- (2) »Gier meiner Texte nach Krieg + Tod« 25
- (3) »(Und ich hätte schwimmen gelernt in ihrem Blut)« 30
- (4) »...wie der Mensch beschaffen ist« 36

II. »ARCHITECTURE OF DREAMS«: FORSCHUNGEN IM HEINER MÜLLER ARCHIV 41

- (1) Technik der Psychoanalyse 43
- (2) Traumsprache: flow of imagination / flow of conscience 49
- (3) Koproduktivität des Zuschauers 58
- (4) Im Inneren eines Subjekts / Schauspieler 59
- (5) Regression, methodisch 62
- (6) Spaltungen: Ödipus – Hamlet 66

III. MODELLE DES SELBSTANALYTISCHEN PROZESSES: VON HERAKLES BIS FRIEDRICH 71

- (1) Scheitern von Selbstanalyse: *Ödipus Tyrann* 71
- (2) Mythos und selbstanalytischer Prozess: *Herakles 2 oder die Hydra* 79

(3) »Sire, das war ich«: *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei – Ein Greuelmärchen* 87

(4) Hitler, Stalin und Ich ... im Kessel:

Germania Tod in Berlin, Die Schlacht 98

(a) Das Clastrum als nationale Krankheit 98

(b) Das Nibelungen-Syndrom / Dramaturgien der Spaltung 101

(c) Form und Clastrum 105

(5) Das Subjekt des Unbewussten 110

(a) Das unbewusste Subjekt 110 (b) Subjekt und Geschichte 113

(6) Terror der Seele – Identifizierung nach Innen 117

(a) Im Inneren gefangen – *Die Schlacht. Szenen aus Deutschland* 117

(b) Spaltung und Psychic Retreat – *Die Nacht der langen Messer* 123

(c) »Tod« des inneren Objekts – *Der Mann im Fahrstuhl* 128

(d) Angst und Aggression in der *Heiligen Familie* 131

IV. THEATER DER ERFAHRUNG – EINE NEUE ÄSTHETIK 135

(1) Die Übertragung im Theater 135

(a) Übertragung 135 (b) Herstellung von Erfahrung 142

(2) Theater des »Bösen« 149

(a) Zulassen 149 (b) Wider das Schuldgefühl 152

(3) Theater der Angst 155

(a) Die Wahrheit ist konkret 155 (b) Angst-Zirkulation 158

(4) Theater der Trauer 162

(5) Theater der projektiven Identifizierung 169

(a) Theater am Rande des Symbolischen 169

(b) De-Identifizierung und projektive Identifizierung 171

(c) Schreibprozess Theater 174

V. DIE HAMLETMASCHINE = HM = H.M. = Heiner Müller 179

- (1) Slapstick der Triebe – Das Unbewusste als Grand Guignol 179
- (2) Theater der Grausamkeit – Symbol und ›Verkörperung‹ 182
 - (3) Dramaturgie des Unbewussten 185
 - (4) Das Unbewusste in Aktion 188
 - (a) Hamlet oder der Hass auf die Wirklichkeit 188
 - (b) Subtexte ausschreiben 190
 - (5) Engel der Rache 197
 - (6) Revolution gegen die Revolution 202
 - (7) Verwechslungen und Spaltungen 204
 - (8) Ästhetik des wohldosierten Schocks 206

VI. ANGST ESSEN SEELE AUF 211

- (1) Kurzschluss zwischen Subjekt und Objekt 213
 - (2) Tableaus der Zerstörung 216
 - (3) Ich-Texte oder das rotierende Messer 221
 - (a) *Bildbeschreibung* 221
 - (b) *Traumwald* 230
 - (c) »TOD DEN MÜTTERN« – Revisited *Hydra* 235
- (4) Dramaturgie der methodischen Regression 237
 - (5) Inventar der Seele – *Anatomie Titus Fall of Rome*
Ein Shakespearekommentar 239
 - (a) »Ich bin ein Neger« 239
 - (b) Kommentar und Erfahrung 242
 - (6) Traum als souveräner Autor 247
 - (a) *Traumtext: Nacht der Regisseure* 248
 - (b) *Traumtext Oktober 1995* 254

VII. VON PHILOKTET BIS MAUSER 257

- (1) *Die Umsiedlerin*
oder die Bestandsaufnahme der Triebwirklichkeiten 257
- (2) Frühe Prosa 260
- (a) *Der Vater* – Erlösung des Guten durch das Böse 260
- (b) *Todesanzeige* 266
- (3) *Philoktet* 267
- Exkurs: »Nur der Clown stellt den Zirkus in Frage« 277
- (4) *Der Horatier* 278
- (5) *Mauser* 283

VIII. NACHWORT – METHODEN UND PERSPEKTIVEN 289

ANHANG 311

Psychoanalyse und/oder Geschichtsphilosophie: Psychoanalytisch
orientierte Arbeiten zum Theater Heiner Müllers 311

Melanie Klein, der Kleinianismus und die Postkleinianer 338

Bibliographie (mit Siglenverzeichnis) 355

Dank 367

Einleitung: Die übergangene Dimension

Zweifellos ist Heiner Müller ein politischer Dramatiker, sein Werk ist durchdrungen von einem historischen Denken, das sich auf Gesellschaft und auf ihre Veränderungen, auf Geschichte und ihre Erscheinungsform in der Gegenwart, die Politik, bezieht. Die erste und größte Motivation in seiner künstlerischen Arbeit ist es, sich zu den Gegenständen der Gesellschaft und der Geschichte politisch zu verhalten. Auf welchen Begriff oder Bezugsrahmen von Politik bezieht man sich jedoch in diesem Fall? Jede Verkürzung und Reduktion der Perspektive auf Politik im engeren Sinne führt hier zwangsläufig in unauflösbare Aporien. Ebenso wie die Dichotomie von Politik und Kunst, die schon früh von Marc Silberman als ein irreführendes und zu kurz greifendes Schema der Beurteilung der Müllerschen Dramatik gesehen wurde¹. Heiner Müllers eigenes Politikverständnis reicht weiter und bezieht vieles mit ein, was herkömmlich nicht zu diesem Bereich gerechnet wird. Das wird umso deutlicher, wenn man die theoretischen und denkerischen Gewährsleute betrachtet, die Müller für sich und für sein Denken als maßgebend bezeichnete; sofort haben wir das Feld der Politik im engen Sinne verlassen, ob es sich nun um Carl Schmitt, Walter Benjamin, Michel Foucault, Jacques Derrida, Theodor W. Adorno, Antonin Artaud oder Sigmund Freud handelt. Fast ausnahmslos stehen diese Namen für die Einbeziehung des Unbewussten in den Rahmen von Geschichte und Gesellschaft.

Politik und Geschichte erstrecken sich für Müller ganz organisch in den Bereich der Ästhetik und begreifen überdies immer das dunkle und

¹ Silberman, Marc, *Heiner Müller*, 1980, S. 14ff., Günther Heeg spricht im Vorwort zu dem von ihm und Theo Girshausen herausgegebenen Band *Theatrogaphie – Heiner Müllers Theater der Schrift*, der 2009 erschienen ist, davon, dass »Heiner Müller politisch instrumentalisiert und zu einem politischen Dichter (gemacht)« wurde und apostrophiert Müller föglicherweise und zu Recht als einen Autor, »dessen Werk noch zu entdecken ist«. Ebd., S. 11.

irrationale Subjektive mit ein. Müller sieht zeitweise seinen Beitrag zur Revolution bzw. zur Gestaltung einer postrevolutionären Gesellschaft darin, die vernachlässigten und unintegrierten subjektiven Dimensionen der Individuen und ihrer Gesellschaft, den ›subjektiven Faktor‹², – mitunter unerbittlich insistierend – in Erinnerung und ins Spiel zu bringen. Darin liegt vielleicht der prägnanteste Unterschied zu Brecht, dessen Perspektive meist vom Kollektiv aus entwickelt wird und der Konflikte gestaltet, ohne sich selbst allzu tief in die Verstrickung mit hinein ziehen zu lassen. Beide Haltungen sind für Müller nicht mehr möglich, weder die eines Betrachters der Geschichte von der ›unbeteiligten‹ Seitenlinie aus, noch die eines Schreibens ohne die radikale Einbeziehung seiner eigenen widerspruchsvollen und triebhaft determinierten psychischen Subjektivität.

Über Jahrzehnte lag der Schwerpunkt der literatur- und theaterwissenschaftlichen Rezeption auf dem ›politischen‹ Dramatiker der deutschen Geschichte und auf dem gleichfalls politisch agierenden Analytiker der im Aufbau befindlichen sozialistischen Gesellschaft in der DDR. Sehr genau arbeitete man sich an den Kritiken und den Interventionen Heiner Müllers ab, die ›Kinderkrankheiten‹ und auch tiefgehende Fehlentwicklungen einer frühen sozialistischen Entwicklung betrafen. Müller wurde – mit Recht – als radikaler und dialektisch materialistischer Opponent gegen eine in (deutschen) Traditionen und geschichtlichen Kontinuitäten sich verstrickende Staats- und Gesellschaftsgründung unter dem roten Stern gesehen. Zu wenig Berücksichtigung fand jedoch seine Hinwendung zu einer Literatur, die Traum, individuelles wie gesellschaftliches Unbewusstes und die eigene psychische Welt zum Ausgangspunkt und zur Grundlage des eigenen Schreibens machte. In den 1980er und 1990er Jahren gab es zwar verschiedene Ansätze und Erweiterungen, die sich diesem Horizont öffneten – beispielhaft seien hier Theo Girshausen, Frank-Michael Raddatz, Nikolaus Müller-Schöll, Hendrik Werner, Florian Vaßen, Bettina Gruber, Genia Schulz genannt – einige dieser Ansätze blieben jedoch noch zu stark auf einen geschichtsphilosophisch und gesellschaftstheoretisch verpflichteten Rahmen bezogen, um diese ›andere‹ Dimension im Werk Heiner Müllers angemessen ins Blickfeld zu rücken.

² Neben der Kontroverse um diesen Begriff in den Diskussionen der antiautoritären Linken um 1968 ist hierbei auch an die Zurückweisung eines Objektivismus in der Psychoanalyse zu erinnern, wie sie bspw. Ferenczi 1932 unter Verwendung des Begriffs vollzog.

Diese Schicht in den Texten Heiner Müllers, vor allem in den Texten für das Theater, soll hier freigelegt werden und so die spezifische Unsichtbarkeit, der sie seit dem Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Müller unterliegt, beseitigt werden. Es gilt eine tief in die wissenschaftliche und kulturelle Wirklichkeit eingegangene Denk-Gewohnheit zu überwinden. Mit der Untersuchung der Rolle des Unbewussten im Schreiben Müllers soll ein grundlegendes ästhetisches Element seines Werks erkennbar und lesbar gemacht werden, ohne dessen Wahrnehmung und Würdigung Müllers Werk nicht in seiner weltliterarischen Bedeutung als einer universalen und zivilisations- und gattungsgeschichtlich reflektierten Literatur gesehen werden kann.

Alle Stücke Müllers, auch die frühen, seien es die »Produktionsstücke« oder die des »didaktischen Theaters«, sind geprägt von einer Schreibhaltung und einer Wirkungsästhetik, die auf mehr zielt als auf »nur« rationale Auseinandersetzung. Sowohl als Produzent, als Dichter, wie auch in seiner Rezeptionsästhetik des Theaters geht es Müller um die »Öffnung« und Einbeziehung der unbewussten, verdrängten, verleugneten und abgespaltenen Anteile im Subjekt, im so genannten »Ich« ebenso wie in den Bewusstseins- und Mentalitätsbeständen der Gesellschaft. Die Einbeziehung des Unbewussten in die Produktion der dramatischen Texte zieht sich durch alle Werkphasen³: der mittlere und späte Werkabschnitt mit den Texten, die ausdrücklich Traumtexte werden, auch so von Müller bezeichnet werden, bzw. mit den Dramen, in denen Traumaufzeichnungen und -protokolle integrale und wesentliche Bestandteile werden⁴, sind zwar von besonderem Interesse, tatsächlich aber gilt, was auf diese Traumtexte und die »Traum-Stücke« zutrifft, für das Schreiben Müllers insgesamt.

Heiner Müller wünschte sich immer ein Theater, das mit der »Erzählstruktur von Träumen«⁵ arbeitet, seine Theatertexte wurden von Theaterleuten mitunter intuitiv als »Reise ins Unbewusste von Müller«⁶ bezeichnet. Er zeichnete zeitlebens Träume auf, eigene und die anderer

³ Dazu übereinstimmend Nikolaus Müller-Schöll mit seiner Einschätzung, dass der »entwicklungsgeschichtliche Blick« frühe wie späte Stücke gleichermaßen versteht. Vgl. Nikolaus Müller-Schöll, *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, 2002, S. 466

⁴ Das reicht von *Der Auftrag*, *Bildbeschreibung*, *Anatomie Titus*, *Hamletmaschine*, *Herakles 5* oder *die Hydra* bis zu den »Traumtexten« der 1990er Jahren.

⁵ Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht*, S. 298.

⁶ So Carlos Marquerie im Müller-Handbuch über *Landschaft mit Argonauten*, *Heiner Müller Handbuch*, 2003, S. 396.

Menschen, er bewegte sich – arbeitend und reflektierend – in ihnen und benutzte sie als Material für seine poetische Arbeit. Der Umfang dieser Traum-Literatur, nimmt man die Traumaufzeichnungen, die Notate, die Traumtexte und die traumanalogen Teile der Stücke zusammen in den Blick, ist beeindruckend und überraschend. Man vermeint einem anderen, unbekanntem Dichter gegenüber zu stehen. Ausgehend von der ›Entdeckung‹, dass Müller von seiner Jugend an mit der Psychoanalyse vertraut war, sich das ganze Leben mit Träumen beschäftigt hat und sein Schreiben – in mehrfacher Hinsicht – auf die Einbeziehung des Unbewussten ausgerichtet hat, habe ich eine Revision weiter Teile des Müllerschen Werkes unternommen.

Heiner Müllers Schreiben war immer auch Selbstanalyse und die selbstanalytische Schreibhaltung war von Beginn an psychoanalytisch inspiriert. Sie ist die Basis für sein Theater des ›Unbewussten in Aktion‹⁷, das über die Jahre verschiedene Ausformungen erfährt, aber in seinen grundlegenden Merkmalen konstant bleibt. Es tauchen immer wieder neue Formen in der szenischen Welt auf, von der Spielszene und der Dialogszene bis zur Traumszene, zum Tableau, zum integrierten Kommentar oder zum Kommentar als Spieltext. Diese Elemente werden immer wieder neu gemischt, wobei es eine Entwicklung gibt, die intakte dialogische Strukturen verlässt und zu Formen des Monologs, des inneren Monologs oder des Prosatextes hinstrebt, in denen der dramatische Charakter gleichsam aufgespeichert ist, indem er als Kommentar zu den ›gezeigten‹ Instanzen und Figuren auftritt oder als ein Text, der ein Bild evoziert, das jenseits der Polarität Subjekt – Objekt liegt.

Diese epische Tendenz, die Peter Szondi für die Entwicklung des Dramas in der Moderne in Anschlag gebracht hat, erreicht in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Danach wird das epische Element formal immer wieder neu konstruiert oder aber die lyrische Dimension verstärkt sich. Für Müller gilt beides. Nach der Zentrierung auf ein Subjekt wie in der Dramaturgie von Arthur Millers *Der Tod eines Handlungsreisenden* musste in der Entwicklung dramatischer Formen Stellung bzw. Integrität des Subjekts oder der Subjekte noch radikaler zur Disposition gestellt werden. Müllers Formentscheidung bedeutet das Verlassen der traditionellen dramatischen Formen und die ›Erfindung‹

⁷ Ich nehme hier eine Formulierung von Klaus Heinrich auf. Vgl. *Kinder der Nibelungen. Klaus Heinrich und Heiner Müller im Gespräch*, hg. von Heeg, Günther, Schnabel, Stefan, Wolff, KD, 2007, S. 81.

neuer Formen, die als Collage und Montage sich von Kontinuitäten absetzen, die in der klassischen Moderne lange intakt geblieben waren.⁸

Bei Heiner Müller wie im ›postdramatischen‹ Theater allgemein wird das Tableau zum zentralen Formelement, der Rahmen wird stärker als der Inhalt. Die Zerlegung des Subjekts schreitet fort, so dass es zu einem Subjekt wird, das sich nicht mehr aus den Konflikten ›heraushalten‹ kann und deshalb keinen Zusammenhang mehr stiften oder verbürgen kann, das sich aber immer wieder neu konstruieren kann. Begriff und Realität des Tableaus und der Montage öffnen sich immer weitergehend auf die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, Verarbeitung der Erlebnisse, Bewusstmachung der Erfahrungen, Herstellung von Geschichte. Der Begriff der Geschichte wird auch bei Müller dynamisch und subjektiv, die Pole in der Subjekt-Objekt-Dialektik sind bei Müller grundsätzlich beweglich. Das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt bezieht sich nie auf ein statisches Bild von Wirklichkeit, vielmehr fordert es jeden auf, in das Spiel dieser Montage und Konstellation von Elementen der inneren und äußeren Wirklichkeit mit einzusteigen.

»Für das Theater schreiben heißt, dass alles, was beim Prozess des Schreibens vorgeht, zum Text gehört.«⁹ Mit diesem von Gertrude Stein entlehnten Credo weist sich Müller als ein Dichter aus, der ein Bewusstsein der Kräfte des Unbewussten hat und seine künstlerische Produktion daran ausrichtet. Müller wird als ein Dramatiker erkennbar, der in seinem Schreiben mit rückhaltloser Offenheit operiert. Auf diese Weise werden seine Stücke zu gesellschaftlichen und geschichtsphilosophischen Architekturen und Tableaus, in deren Textstruktur Spuren des authentischen Unbewussten eines realen Menschen, Heiner Müllers, eingeschrieben sind.

Heiner Müller hat, eigenem Bekunden nach, in den späten Kriegsjahren und den ersten Nachkriegsjahren eine sehr umfassende Lektüreerfahrung mit psychoanalytischer Literatur gemacht. Es ist durchaus denkbar, dass er neben den klassischen Freudtexten auch Texten von Melanie Klein begegnet ist. *Die Psychoanalyse des Kindes*, von Melanie Klein noch in deutscher Sprache abgefasst, ist 1932 in Wien erschienen. Überdies sind die frühen Texte von 1920 bis 1929 zeitnah erschienen, in

⁸ Peter Szondi selbst verweist auf Piscator und Brecht als Pioniere der Collage-Technik.

⁹ Heiner Müller, *Rotwelsch*, 1982, S. 80.

verschiedenen Zeitschriften und Jahrbüchern, vor allem in der *Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse*.

Müllers Lesehunger, der sich in seinen Jugendjahren intensiv auf psychoanalytische Literatur richtete, könnte auch von anderen Analytikern der Vorkriegszeit gestillt worden sein, viele von ihnen gehören zu den Klein-Vorläufern und -Beeinflussern wie Karl Abraham und Sandor Ferenczi oder Ludwig Binswanger u. a., die allesamt stark vertreten waren mit Schriften und Publikationen, denen man problemlos in Bibliotheken (zumal den amerikanischen Militärbüchereien, die Müller ja teilweise betreute) begegnen konnte. Nicht zu vergessen die Einflüsse der 1960er und 1970er Jahre, in denen gewiss einiges von der nicht zuletzt auch durch eine Klein-Rezeption gekennzeichnete 68er-Literatur in die Hände Heiner Müllers gelangte.¹⁰ Den Nachweis einer direkten Beeinflussung, z. B. durch Lektüre eines der Werke Melanie Kleins, lässt sich gegenwärtig nicht im Detail erbringen, er ist für die hier geführte Auseinandersetzung auch nicht relevant. Es gibt eine fundamentale Inspiration und Beeinflussung Heiner Müllers durch eine Art des Denkens, die wir psychoanalytisch nennen können. Viele enge Freunde und künstlerische Weggefährten bestätigen nicht nur das frühe Interesse Müllers für Fragen der Psychoanalyse, sie charakterisieren ihn darüber hinaus als einen psychoanalytisch »durch und durch« gebildeten Menschen.¹¹ Immer wieder wurde auf die Freundschaft mit dem Jugendfreund Herbert Richter¹² hingewiesen, die im gemeinsamen Interesse für psychologische Themen wurzelte; Müller stand als Jugendlicher im Ruf eines psychoanalytisch beschlagenen Beraters in Liebesdingen und blieb den Teilnehmern an einem schriftstellerischen Workshop in der frühen DDR 1949 nachhaltig in Erinnerung durch seine »Angewohnheit,

¹⁰ Der enge Weggefährte Müllers, auch schon in diesen Jahren, B.K. Tragelehn hat in Gesprächen mit dem Autor immer wieder darauf hingewiesen, dass Müller viele Freunde hatte, die ihm alles an Literatur zukommen ließen, was von Interesse war. So ist es auch vorstellbar, dass Müller bspw. Mitschriften der Vorlesungen Klaus Heinrichs, die ab 1970 systematisch gesammelt und transkribiert worden waren, zuge tragen wurden. In seiner Bibliothek findet sich bspw. das 1979 erschiene Buch *Angst und Solidarität* von Sigrun Anselm, das sowohl Kleinianische als auch Heinrichsche Einflüsse verarbeitet.

¹¹ So der Bühnenbildner und Maler Mark Lammert, aber auch B.K. Tragelehn, der Regisseur der Uraufführung der *Umsiedlerin*, im Gespräch mit dem Autor dieser Studie im Jahr 2008.

¹² Herbert Richter war ein Schulfreund aus Frankenberg, mit dem Müller sein Interesse an Psychoanalyse teilte. Er wurde später Psychiater und arbeitete zeitweise an der Berliner Charité.

an jedem Morgen jeden danach zu befragen, was er geträumt hätte.«¹³ Diese Hinweise werden durch zahlreiche Dokumente im Heiner Müller Archiv bestätigt, beispielsweise durch ein ausführliches Exzerpt aus den Schriften Freuds zur Methode der freien Assoziation, notiert übrigens auf einem Formular einer Anweisung an die Bürgermeister von Waren aus dem Jahre 1941.¹⁴

Heiner Müllers (dramatisches) Schreiben ist geprägt durch einen selbstanalytischen Prozess, der vom Autor Müller zeitlebens verfolgt wurde. Eine angemessene Erfassung des ästhetischen Projekts von Müller in der Tiefe ist nur mithilfe der Untersuchung dieses selbstanalytischen Prozesses möglich. Die Betrachtung und Analyse der mikrostrukturellen Komponenten in den Stücken lässt den Umriss eines *Theaters des Unbewussten in Aktion* entstehen. Der Nachvollzug des selbstanalytischen Prozesses ergibt eine veränderte Sicht auf die innere, subjektive Seite oder Welt der Stücke und aus dieser Perspektivverschiebung folgt wiederum eine veränderte Sicht auf die ästhetische Funktionsweise und Funktion des Theaters von Heiner Müller.

Müller hat sein Schreiben nach der psychoanalytischen Grundregel ausgerichtet, alles zu sagen/schreiben, was ihm, im Moment des Schreibens, »einfällt«, wobei die Verarbeitung und Integration der menschlichen Destruktivität zentral ist – was auch in Freuds Begriff der Kulturarbeit die fundamentalste Aufgabe ist. Es handelt sich insgesamt um einen Prozess, der von Müller durchaus zielgerichtet betrieben wird, um Material für seine Kunst zu gewinnen, aber auch, um sein Ich zu »reparieren« und wiederherzustellen, denn

die abgespaltenen Teile des Selbst und der Impulse, die abgelehnt werden, weil sie Angst erregen und Schmerz wecken, enthalten auch wertvolle Aspekte der Persönlichkeit und des Phantasielebens, das durch die Abspaltung verarmt. Wenngleich die abgelehnten Aspekte des Selbst und der internalisierten Objekte zu psychischer Instabilität beitragen, dienen sie auch als Inspiration für künstlerische Hervorbringungen und intellektuelle Leistungen.¹⁵

¹³ Frank Hörnigk, in: *Explosion of a Memory*, hg. von Wolfgang Storch, S. 191: »Über Heiner Müllers eigenen Beitrag zum Gelingen des Lehrgangs sind mir zwei Dinge mitgeteilt worden, an die sich übereinstimmend mehrere Befragte erinnerten: 1. an sein vehementes Plädoyer für Ferdinand Bruckners Drama *Die Verbrecher* und 2. die Angewohnheit, an jedem Morgen jeden danach zu befragen, was er geträumt hätte.«

¹⁴ HMA 7220, vgl. dazu ausführlich Kapitel II (1).

¹⁵ *Zur Entwicklung psychischen Funktionierens*, Klein GS III, S. 386.

Die ›Untoten‹ Müllers sind das, was die Psychoanalyse das Unerledigte nennt. Den Toten, die nicht tot sind, entsprechen die Abwehr, der Widerstand und die neurotische Fixierung. Die frühen Fixierungen, die frühen Abwehrkonfigurationen, wie sie im Kosmos der Psychoanalytikerin Melanie Klein vorkommen, sind es, auf die Müller in seiner Selbstanalyse zurückgehen will, um sie – wenn möglich – der Bearbeitung zugänglich zu machen.

Individuelle psychische und historische gesellschaftliche Dispositionen sind Parallelwelten, die von Müller in einem besonderen mythopoeitischen Verfahren ineinander verzahnt werden. Sie funktionieren wie zwei synchronisierte Systeme, die durch mehrere Differentiale miteinander gekoppelt sind. Sie fallen nicht in eins, können aber nicht sinnvoll ohne die jeweils andere Seite beschrieben werden. Weder die isolierte Perspektive auf Geschichte und Gesellschaft, sei es Realgeschichte, Mythosgeschichte oder ›Gattungsgeschichte‹, noch die abgelöste Perspektive auf individuelle Psyche und ihre Diachronie, die Tiefenanalyse unserer individuellen (gleichwohl immer aus kollektiven, gesellschaftlichen, sozialen Momenten zusammengesetzten) Innenwelt werden der Kunst Müllers gerecht.

Phylogenetische und ontogenetische Elemente sind bei Müller beständig und irreduzibel miteinander verbunden, was ›gattungsgeschichtlich‹ bedeutsam und wirksam ist, wird in der Auslotung der individuellen Erfahrungen sichtbar, und was mich als Einzelnen ängstigt und hemmt, wird im Stoff und Bild des gesellschaftlichen Unbewussten¹⁶, des Mythischen sichtbar. Fast kann man sagen, dass Mythos für Müller eben diese Verschränkung und dynamische Durchdringung des Subjektiven und des Objektiven ist.

Das bedeutet nun nichts anderes, als dass es notwendig ist, Müllers Dichtung auch in ihrer subjektiven Dimension ernst zu nehmen. Müllers besondere Schreibhaltung, alles, was im Schreibprozess anfällt, radikal und rückhaltlos zuzulassen und der Spur der Faszinationen zu folgen, die ihn zu den Widerständen und Konflikten führt, die sowohl individuell als auch ›gattungsgeschichtlich‹ wirksam sind, ist die Basis

¹⁶ Das Unbewusste in der Kultur und in der Gesellschaft, in seiner Entstehung und Dynamik ist Gegenstand der sehr instruktiven und grundlegenden Studie von Mario Erdheim *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewusstheit* aus dem Jahre 1984, in der die genannten Wechselverhältnisse und -wirkungen anschaulich dargestellt sind und mit der ich in ihren freudianischen und ethnopschoanalytischen Perspektiven übereinstimme.

für die spezifische Intensität und Virulenz der Bilder, die das Theater Müllers auszeichnen. Die Widerstände in der Gestalt der subjektiven Impulse werden jedoch erst dort an die Schwelle zum Bewusstsein gebracht, wo sie – zumindest virtuell – im öffentlichen ›Raum‹ des Theaters auftreten und möglichst zu einer ganzen »Landschaft«, wie es Müller nennt, individueller und kollektiver psychischer Erscheinungen sich entfalten.

Die Bestandteile der Müllerschen Poesie stammen aus den ›Tiefen‹ seiner eigenen psychischen Situation, aus den psychodynamischen Substruktionen und Unter-Strömungen. Die engmaschige Verklammerung von Subjektivem und Objektivem unter der Bedingung des Insistierens auf die subjektiv-obsessiven Momente bringt die spezifische Intensität und vermeintliche ›Undurchdringlichkeit‹ der Müllerschen Dichtung hervor.

Heiner Müller verbindet seine unerbittliche selbstanalytische »Self-section«¹⁷, die sich durch ein Zulassen und Gestalten der intimsten phantasmatischen Bilder auszeichnet immer wieder mit den kultur-, zivilisations- und politikgeschichtlichen Fakten und Daten und bildet auf diese Weise den Konstitutionsprozess des Psychischen nach¹⁸. Durch dieses Insistieren auf die basalen Bildungsvorgänge des Psychischen, durch das Implantieren der archaischen Momente der Subjektkonstitution (neben den Zitaten aus der ›Realität‹) in die Textur seines Theaters schreibt sich in seine Dichtung etwas ein, das man einen radikalen Realismus der Subjektivität nennen könnte.¹⁹

¹⁷ Der Begriff findet sich in einem Traumprotokoll im so genannten ›Bulgarian Notebook‹ (HMA 3895) und wird auf die Anatomie des eigenen Subjekts angewendet, durchaus mit der Bedeutungsschicht der Selbstanalyse:

selfsection (anatomy)

*Ich stehe über mich gebeugt der auf dem Op.-tisch liegt
Ich liege auf dem Tisch (ich trepaniere meinen
Schädel / wühle mit meinen Chirurgenhänden
in meiner – (undeutlich) – Gehirnmasse zerre meine/die Hirnfasern /
aus ihren Windungen heraus/ ans Licht
was weiß denkt fühlt diese kalte anscheinend leere Substanz die
nicht mehr schreien kann / die das Schreien verlernt hat
Ich will es jetzt wissen – wickle auf eine (Film)rolle
bald werde ich wissen was in mir vorgeht*

¹⁸ Die historische Faktizität in den poetischen Texten verhindert das (hermetische) ›Innerlichwerden‹ seiner Texte.

¹⁹ Damit könnte man Müller in die Traditionslinie mit Romantikern wie Novalis und Nietzsche stellen.

Nun ist es möglich, mithilfe der dafür geeigneten Kategorien aus der Psychoanalyse Melanie Kleins und der ihr nachfolgenden postkleinianischen Schule, anschaulich werden zu lassen, was unter der Oberfläche der vermeintlich monolithischen Sprachblöcke über das bewusst Wahrnehmbare hinaus noch verborgen ist. Das spezifische ›Gewimmel‹ von Impulsen und Objekten im Text Müllers, das polymorphe und irreduzibel vieldeutige ›Durcheinander‹ von Triebimpulsen, Begehrensvektoren und Partialobjekten wird plastisch und ›lesbar‹. Die abrupt einsetzenden Perspektivwechsel von Projektionen, Introjektionen, Spaltungen und Identifikationen, die immer wieder gedreht und gespiegelt werden und die charakteristisch sind für Müllers Literatur werden mittels des Konzepts der projektiven Identifizierung und anderer Kategorien der (bei Freud nicht entwickelten) Objektbeziehungstheorie erkenn- und nachvollziehbar.

Dabei wird noch einmal deutlich, dass Heiner Müller immer die Zugänge sucht zum Irrationalen und Inkommensurablen der Erfahrungen und psychischen Dynamiken der menschlichen Welt. Er findet sie in der Versenkung in die eigenen ›Abgründe‹, Widersprüche und unbewussten Phantasien. Aus diesen Schichten stammen die bis heute virulenten und faszinierenden Elemente und Dimensionen in den Texten Heiner Müllers. Klaus Heinrichs Diktum ist zuzustimmen:

Was in allen Stücken von Heiner Müller dargestellt wird, ist eine Schreckensregression, die zur Faszination wird. Alle Figuren werden von dem, was sie kaputt macht, zu gleicher Zeit fasziniert. Das ist die Grundambivalenz, wer die nicht auf der Bühne darstellen kann, der kann Müller nicht darstellen.²⁰

Ein Theater des Unbewussten ist nur adäquat darzustellen in seinem Funktionieren und Prozedieren als Kunstwerk – im Kontext des gesamten Kommunikationszusammenhangs des Theaters. Dann erst wird deutlich, wie die gesamte Ästhetik Müllers vom selbstanalytischen Prozess geprägt ist und wie er sich für das Theater auswirkt. Die geduldige und feinmaschige Lektüre seiner Theatertexte eröffnet uns den Blick auf eine andere Dimension im Werk Heiner Müllers: viele Momente des Werks werden erst lesbar im Kontext ihrer psychoanalytischen Grundierung, die projektierten und realisierten ästhetischen Wirkungsweisen des Müllerschen Theaters werden in ihrer Besonderheit richtig deutlich.

²⁰ *Kinder der Nibelungen, Klaus Heinrich und Heiner Müller im Gespräch*, 2007, S. 80.

Wie bei einem Kippbild konnte man lange nicht mehr umschalten auf diesen anderen Müller. Das Unbewusste in seiner besonderen Funktion wurde in der Rezeptionsgeschichte zugunsten der politisch-gesellschaftsanalytischen Seite dieses Werks weitgehend eskamotiert. Es ist Zeit, das Bild von Müller noch einmal ›kippen‹ zu lassen: in die Richtung der Selbstanalyse und der rigorosen Vivisektion seines Inneren und dessen dynamischem Leben.²¹

²¹ Die Einleitung und das erste Kapitel sollen in die Studie Schritt für Schritt einführen und so für eine gute Lesbarkeit sorgen. Eine methodologische Beschäftigung mit der psychoanalytischen Literaturforschung im Allgemeinen, sowie ein Bericht über andere (auch anders geartete) psychoanalytisch orientierten Auseinandersetzungen mit Müller finden sich im Anhang. Ihn kann man sinnvoll auch vor der Lektüre der Studie lesen, er hat ebenfalls einführenden Charakter.

I. Der selbstanalytische Prozess im Schreiben: Annäherungen

(1) »Ich warf den siebenten Stein«

Die infantilen psychotischen²² Ängste, Mechanismen und Abwehrmethoden des Ichs üben auf sämtliche Aspekte der Entwicklung [...] des Ichs, des Über-Ichs und der Objektbeziehungen, einen tiefgehenden Einfluss aus.²³

Müllers Texte sind von einem lebenslang betriebenen selbstanalytischen Prozess geprägt, der ihnen nicht nur eine besondere Struktur gegeben hat, sondern sie auch in einer besonderen Weise in die theatrale Kommunikation eingreifen lässt. Sie ermöglichen uns als Zuschauer/Leser Sedimente, Besetzungen und Gefühle aus frühkindlichen Zeiten zu erwecken, zu wiederholen und zu bearbeiten. Ihnen liegt offenbar die Überzeugung zugrunde, dass unser psychisches Leben von vielen dieser frühen Prägungen beeinflusst wird und dass es eines eigenen lebenslangen und unabschließbaren Prozesses bedarf, sie zu bearbeiten und sich von den hemmenden und belastenden Einflüssen zu befreien. Für Müller, der nie aufgehört hat, um diese Befreiung zu kämpfen, war diese Befreiung immer Teil einer größeren historischen und politischen Befreiung, deren Bedingungen er untersucht und dramatisch verhandelt.

Die Arbeit am Mythos, die Müller betreibt, bindet uns nicht nur zurück auf gesellschaftliche und archaische Muster kollektiver Provenienz, sondern verweist auch eine psychische Welt, wie sie jeder Mensch am

²² Melanie Klein hält nicht alle Säuglinge für psychotisch, sondern sie bezeichnet die Weltwahrnehmung und -erfahrung des Säuglings mit diesem Terminus und geht von einem lebenslangen Einfluss dieser frühen psychischen Erfahrungen aus.

²³ *Bemerkungen über einige schizoide Mechanismen*, Klein GS III, S. 8.

Beginn seines Lebens erfahren hat. Unsere psychische und geistige Welt ist hervorgegangen aus einer ›prähistorischen‹ Vor- und Urwelt unserer Säuglingszeit, in der Phantasie und Wirklichkeit noch nicht geschieden sind und in der noch die Dämonen herrschen. Welchen inneren und äußeren Kräften und Gewalten, des Wünschens und des Hassens der Mensch in dieser Zeit ausgesetzt ist, können wir daran ermessen, wie wir lebenslang gezwungen sind, uns an der Korrektur und Befreiung (von) der fortwirkenden ›dämonisch-mythischen‹ Einflüsse abzarbeiten.

So dienen Müller die antiken Mythen auch zur Reinszenierung einer frühkindlichen Situation, in der das Kind bzw. der Säugling jedes Missbehagen so empfindet, als werde es ihm von feindseligen Mächten auferlegt.²⁴ Im Theater Müllers, im Schreiben wie in der theatralen Rezeptionssituation sollen die frühen Situationen und Gefühle, denen die frühen Konstitutionen der Zivilisation entsprechen, in einer Art Übertragung wieder belebt werden.²⁵

Zu Beginn seines Lebens steht der Mensch vor einer Welt ganz konkreter und ungeheuer intensiver Bedrohungen und Beglückungen, die über ihn kommen wie ein blindes Verhängnis, ohne die leiseste Voraussehbarkeit oder Überschaubarkeit. Zwischen Verhungern, Erfrieren, Vergessen- und Verlassenwerden taumelt der Säugling benebelt von Schock zu Schock, oder er gleitet beduselt vor Glücksgefühl von Ekstase zu Ekstase. Nie jedoch erlangt er in dieser Zeit die Möglichkeit oder Fähigkeit zu sehen, was als nächstes kommt, im Gegenteil: das Gefühl, den auftretenden Objekten auf Gedeih und Verderb ausgeliefert zu sein, begleitet ihn bis zum ersten Moment, in dem sich Wirklichkeit als Wirklichkeit erweist.

Den Ansturm dieser titanischen Gewalten zu überstehen, muss der psychische Apparat einige Wunder vollbringen, deren es dringend bedarf, um überhaupt zu Lebensfähigkeit und zu etwas wie seelischem Gleichgewicht zu gelangen. Angst im Übermaß, Glücksgefühle und physisches Wohlbefinden, das nicht aufhören soll, all diese Affekte müssen aushaltbar gemacht werden. Die Hauptmittel dafür werden die Spaltung und die Projektion der Spaltungsprodukte. Der total abhängige Mensch der Säuglingszeit kann sich zunächst sein Überleben nur sichern, indem er sich fragmentiert und aufspaltet und die daraus entstehenden Anteile in Objekte²⁶ ver-

²⁴ *Kindesalter*, Klein GS III, S. 390.

²⁵ Ebd., S. 389f.

²⁶ Damit sind in der Psychoanalyse die psychischen Repräsentanzen anderer Personen und der Verbindung zwischen ihnen bezeichnet. (Vgl. Ruth Cycon, *Innere*

lagert, die er hassen, lieben, bekämpfen oder vor denen er fliehen kann.

Diese konkrete Welt voller schöner, abscheulicher und gefährlicher Wesen und Objekte, der kein Ich entspricht, sondern die in den vielen Splintern, aus der sie besteht, manche ichhaft, manche feindlich und abgründig fremd, um ein Rotationszentrum kreist, ist unsere erste Heimat, sie gräbt sich so tief in uns ein, dass sie uns nie mehr ganz verlässt.²⁷

Die Zeit vor dem Ich bleibt die tiefste Struktur und nur die universale abendländische Täuschung und Illusion eines kontinuierlichen und identischen Ichs überdeckt und verdeckt diese mannigfaltige und wilde Realität. Unter dieser dünnen Firnis besteht und wirkt jedoch das kaleidoskopische Durcheinander von Ich-Teilen, Eltern- bzw. Über-Ich-Teilen, von TriebSplintern und anderen ungeheuerlichen und monströsen Elementen als mehr oder weniger symbolhaften oder plump konkreten Objekten und Partialobjekten fort. Diese ›Unterwelt‹ ist nicht statisch, Müller denkt das Unbewusste ebenso wie Freud oder Klein als eine in sich bewegliche, einmal eher unruhig wimmelnde, einmal zähfließende Struktur oder Symbol-Masse, die sich den Entwicklungsnotwendigkeiten oder -erfordernissen entgegenstellt oder sie befördert. Stagnation ist pathologisch, allzu große Geschwindigkeit des Fortschritts ebenso. Gesucht wird – auch im Theater Heiner Müllers – nach einer Dynamik, die uns bei uns selbst belässt und doch eine Entwicklung ermöglicht. Das dynamische Unbewusste gilt es in die richtige Richtung zu bewegen, hin zur Fähigkeit, Wirklichkeit zuzulassen und sie zu lesen, ebenso wie Bannungen, die durch fortbestehende Faszination verursacht sind, aufzuheben; d. h. Konflikte und Unausgestandenes wahrzunehmen und sich der Aufarbeitung, der Verarbeitung zu widmen.

Die dramatische Literatur Müllers lässt in ihrer Entwicklung bis in die späten 1980er und frühen 1990er Jahre die hergebrachten dramatischen Strukturen immer weitergehend hinter sich. Die Teile, die in den Collagen der 1970er Jahre noch verbunden und hierarchisch strukturiert sind, verselbständigen sich und werden zu monolithischen Fragmenten, die unverbunden wie reine Traumreproduktionen auftreten. Die Tendenz, Traumsplinter und Impulse und Abkömmlinge des Unbewussten

Objekte im Spiegel der Übertragung, in: Luzifer-Amor 17, 1996, und auch Jessica Benjamin, *Die Fesseln der Liebe*)

²⁷ Die Beschreibung der Erfahrungen eines Säuglings fasst Beobachtungen der Psychoanalytikerin Melanie Klein zusammen. Die Verwandtschaft von Melanie Kleins wimmelnder (permanenter) Kleinkind-Psyche und Heiner Müllers wimmelnder (ebenso permanenter) mythischer (Gattungs)Geschichte wird so erstaunlich deutlich.