

V. Müllers *Shakespeare Factory*

Im ersten Teil der Arbeit werden Heiner Müllers hypertextuelle bzw. metatextuelle Verfahrensweisen ausgehend von den literarischen Vorlagen Shakespeares – *Macbeth*, *Hamlet* sowie *Titus Andronicus* – erörtert und interpretiert. Nicht nur die umgearbeiteten Inhalte, sondern auch die geänderte und teilweise komplett neue dramatische Form der Stücke stehen im Mittelpunkt der folgenden Diskussion. Heiner Müller widmet sich seit Beginn seines schriftstellerischen Schaffens dem Umarbeiten literarischer Werke durch intertextuelle Verfahren: *Die Umsiedlerin* und *Der Auftrag* sind Theaterstücke, für die Müller Erzählungen von Anna Seghers umgeschrieben hat. Darüber hinaus sind in beiden Stücken zahlreiche weitere intertextuellen Stellen aus anderen literarischen Vorlagen zu finden. Spätestens in den 1970er Jahren fängt Müller an, die literarischen Vorlagen nicht nur inhaltlich zu bearbeiten, sondern auch die dramatische Form der Stücke zu verändern, indem er mehr und mehr auf die durchgehende Fabel als dem Kern der Theaterstücke verzichtet. Dieses verändernde Vorgehen lässt sich anhand seiner »Shakespeare-Stücke« insofern besonders sinnfällig nachvollziehen, als Müllers Bearbeitungen der Shakespeare-Werke alle innerhalb eines Jahrzehnts erfolgen und unterschiedlichen Dramenformen entsprechen. Shakespeare ist für Heiner Müller ein bewundertes Vorbild und wichtige Quelle für sein literarisches Schaffen. In diesem Teil der Arbeit werden drei Texte Müllers analysiert, in denen der Autor die literarische Vorlage Shakespeares auf unterschiedliche Weise hypertextuell oder metatextuell umformt. Damit soll gezeigt werden, wie Müllers Bearbeitungsverfahren im historischen Kontext zu verstehen ist. Zugleich lässt sich seine Annäherung an sein ästhetisches Ideal offenlegen. Davon ausgehend wird der Frage nach seiner Geschichtsphilosophie nachgegangen.

In den 1960er und 1970er Jahren arbeitet Heiner Müller aufgrund seines Schreibverbots¹ auch als Übersetzer für Theater. Mit seiner Übersetzungsarbeit schlägt er einen weiten Bogen von der Antike bis zu russischen Autoren – u.a. Sophokles, Molière, Anton Pawlowitsch Tschechow, Wladimir Majakowski, vor allem aber William Shakespeare². Seine Shakespeare-Übersetzungen sind allerdings nicht nur einer wirtschaftlichen Notwendigkeit, sondern vor allem seines lebenslangen literarischen Interesses am Werk des englischen Dramatikers geschuldet: In seiner Autobiografie *Krieg ohne Schlacht* berichtet Müller, dass er schon während seiner Schulzeit heimlich *Hamlet* auf Englisch gelesen habe, obwohl er damals kaum etwas verstehen konnte.³ Seitdem bewundert er Shakespeare immer mehr und hält ihn gerade in der Kulturlandschaft der DDR für besonders bedeutsam:

Deutschland war ein gutes Material für Dramatik, bis zur Wiedervereinigung. Es ist zu befürchten, daß mit dem Ende der DDR das Ende der Shakespeare-Rezeption in Deutschland gekommen ist.⁴

Die Geschichte Deutschlands, vor allem die Geschichte und Gesellschaft der DDR, in der Müller lebt und arbeitet, seien für ihn das geeignetste Material für ein Stück im elisabethanischen Stil.⁵ Seine Shakespeare-Transformationen und -Nachahmungen⁶ erweisen sich als besonders produktiv.

1 Heiner Müller muss nach dem *Umsiedlerin*-Skandal 1961 jahrelang unter einem Pseudonym arbeiten, da er keine Schreibaufträge mehr bekommen hat. Das Stück *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* wird am 11. September 1961 an der Hochschule für Ökonomie in Berlin-Karlshorst uraufgeführt. Direkt danach wird es von der SED für konterrevolutionär erklärt und mit einem Aufführungsverbot belegt. Müller wird in der Folge aus dem Schriftstellerverband der DDR ausgeschlossen, der Regisseur B. K. Tragelehn aus der Partei. Bis 1973 gelangt in der DDR kein einziges Stück von Heiner Müller mehr zur Aufführung.

2 Das erste Shakespeare-Stück, welches Müller Wort für Wort ins Deutsche übersetzt, ist *Wie es euch gefällt* aus dem Jahr 1967. Vgl. Alexander Karschnia: *Wie es euch gefällt*. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 290-291.

3 Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 265.

4 Ebd., S 267.

5 Müller bezieht sich hier auf ein Brecht-Zitat: »Brecht sagte, die letzte Zeit, über die man ein Stück im elisabethanischen Stil schreiben kann, ist die Nazi-Zeit.« Siehe ebd.

6 Gérard Genette unterscheidet zwei Formen von Hypertextualität: die Transformation und die Nachahmung. Während Müllers Shakespeare-Bearbeitungen eher in die Kategorie Transformation gehören, sind andere Stücke von ihm auch der Nachahmung zuzurechnen. Vgl. Genette: *Palimpseste*, S. 18.

Durch seine Beschäftigung mit den Shakespeare-Stücken in den siebziger Jahren macht Müller das Publikum nicht nur auf seine eigene Rezeption des Klassikers aufmerksam. Zudem ist er auch stets bereit, sich mit seinen intellektuellen Zeitgenossen über das Thema »Shakespeare« auseinanderzusetzen. Die Ergebnisse dieses jahrzehntelangen Projekts werden von Müller zusammengetragen und in den Jahren 1985 und 1989 als zweibändige Publikation mit dem Titel *Shakespeare Factory 1* und *2* im Westberliner Rotbuch-Verlag veröffentlicht. Die beiden Bände enthalten sowohl Müllers Shakespeare-Übersetzungen und -Bearbeitungen – wie *Macbeth*, *Wie es euch gefällt* und *Waldstück* –, als auch seine anderen experimentellen Stücke – wie *Bildbeschreibung* und *Woloklamsker Chaussee*. Mit aufgenommen in den zweiten Band der Textzusammenstellung ist auch seine bekannte Rede *Shakespeare eine Differenz*, die er 1988 auf den Weimarer Shakespeare-Tagen hält. Der Text liest sich gleichsam als Manifest seiner Veröffentlichung. Sowohl diese Rede als auch der Buchtitel *Shakespeare Factory* dienen Gérard Genettes Theorie nach hier als Peritexte für die anderen Texte in dem Sammelband. Innerhalb seiner Kategorisierung der Titelapparategruppen gehört dieser Titel zu jener Kategorie, die sich auf einen relativ komplizierteren Sammelband bezieht, indem das Buch

als künstliche und rein stoffliche Zusammenstellung vormals einzeln veröffentlichter Werke auftritt, deren Eigencharakter durch diese Zusammenstellung weder beeinträchtigt und schon gar nicht aufgehoben werden soll; und ebenso, wenn auch umgekehrt, falls es ein getrennt in einem Band veröffentlichtes Werk als Teil eines umfassenderen Ganzen auftritt.⁷

In diesem Fall deutet allein die Titelstruktur »Shakespeare« in Kombination mit »Factory« schon auf den Sinn der Zusammenstellung der einzelnen Werke: »Shakespeare« bezeichnet hier den Rohstoff – literaturwissenschaftlich gesehen der Hypotext – des Sammelbandes, womit die Produkte – die Hypertexte – durch die Bearbeitung des Autors hergestellt werden. Dagegen erinnert »Factory« an die Produktionsverfahren der Texte, vergleichbar etwa mit Andy Warhols *Factory*-Projekt oder mit der Bezeichnung »dream factory« als Synonym für Hollywood⁸ – eine Kombination von Kommerziellem und Künstlerischem, von Massenproduktion und Mythologisierung. Der

7 Genette: *Paratexte*, S. 62.

8 Die Vergleiche führt auch Alexander Karschnia in seinem Aufsatz über William Shakespeare in Müllers Schaffen für das *Heiner Müller Handbuch* an. Vgl. Alexander Karschnia:

Buchtitel weist darauf hin, dass die Arbeitsweise einer *Factory* auch die Arbeitsweise Müllers mit dem Shakespeare'schen Material ist. Vor diesem Hintergrund werden die folgenden Interpretationen von Müllers Bearbeitungen vorgenommen. Dabei gilt es, seine Arbeitsweise zu untersuchen und der Frage nachzugehen, wie sich diese verändert.

1. Bearbeitung eines Klassikers: *Macbeth*

Der Text *Macbeth* aus Müllers *Shakespeare Factory* ist ein erster Versuch Müllers, sich von den kanonischen Shakespeare-Aufführungen und -Interpretationen zu befreien und »eine eigene Fabrik zu errichten.«⁹ Im Vergleich zu seinen anderen Texten zählt diese Bearbeitung zu den am wenigsten bearbeiteten Shakespeare-Stücken. Trotzdem bringt auch sie schon in gewisser Weise Müllers Geschichtsphilosophie zum Ausdruck.

1.1 Rezeption und Diskussion

Die Übersetzungen und Bearbeitungen der Shakespeare-Stücke sind für den Dramatiker Müller keine leichten Aufträge. Vielmehr sind sie für ihn insofern eine Herausforderung, als er die Textgrundlage nicht nur sprachlich, sondern auch ästhetisch und politisch anpassen muss. Die Schwierigkeiten entstehen hauptsächlich aus zwei Gründen: Erstens ist es vor dem historischen Hintergrund der DDR-Kulturpolitik »für linke Regisseure selbstverständlich, daß Shakespeares Stücke bearbeitet werden mussten«, da im antibürgerlichen Klima der DDR-Zeit Werktreue als reaktionär gilt.¹⁰ In der DDR ist das Literatursystem eng mit dem politischen System verbunden und wird durch eine staatliche Publikations- und Aufführungszensur ebenso wie durch Institutionen wie den Schriftstellerverband, den Verband der Theaterschaffenden, das Ministerium für Kultur, das Leipziger Literaturinstitut und andere Einrichtungen reglementiert. Zudem betreibt die SED und die von ihr kontrollierten Einrichtungen eine offensive Kanonisierungspolitik. Diese bezieht

9 William Shakespeare. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 164-171, hier S. 165.

10 Franz Loquai: *Hamlet und Deutschland. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert*. Stuttgart u. Weimar 1993, S. 182.

10 Wilhelm Hortmann: *Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert*. Dt. Übersetzung von Maik Hamburger. Berlin 2001, S. 261.

sich auf eine literarische Tradition, in der die Moderne weitgehend ausgeklammert wird. Stattdessen setzt sie auf die unter anderem durch die Medien gesteuerte Protektion einer Literatur, die die SED in ihrer moralischen und politischen Qualität als modellhaft ansieht und sie mittels des sozialistischen Realismus' als verbindliche Methode der Literaturproduktion festzuschreiben sucht. Folglich gilt es, auch Shakespeare ganz im Sinne des sozialistischen Realismus der DDR zu rezipieren und zu bearbeiten.¹¹ Laut Alexander Abusch, damaliger Kulturminister der DDR, solle die richtige Annäherung an Shakespeares Werke vor allem deren Humanismus und Realismus betonen. Abuschs Verweise auf die dekadenten »nihilistischen Lesarten von Shakespeare«, die »den großen humanistischen Shakespeare mit dem Absurden à la Beckett« gleichsetzten,¹² richten sich gegen die Vorstoßversuche jener Kritiker oder Dramatiker, die sich eine Shakespeare-Rezeption jenseits der sozialistisch-realistischen Ästhetik trauen.¹³ Am Wichtigsten sei die Idee des fortschreitenden Geschichtsverlaufs bei Shakespeare, so Abusch. Jegliche Rezeption oder Bearbeitung solle zeigen,

in den Werken Shakespeares schreitet die Geschichte mit dem ehernen Gang der Notwendigkeit, ihrem Gesetz folgend, aus der feudalabsolutistischen Vergangenheit durch Zeiten des Überganges, der Garung, des Umbruchs zu einer höheren Stufe der Entwicklung.¹⁴

Diese ästhetische Zensur lässt den Dramatikern und Kritikern kaum mehr Raum für eine avantgardistische Bearbeitung der Shakespeare-Stücke.

11 Schon im 19. Jahrhundert gilt Shakespeare neben Goethe und Schiller als der bedeutendste Klassiker in Deutschland. Im Rahmen des kulturellen Kanons der DDR war Shakespeare einer der wichtigsten Dichter des Realismus' und Humanismus'. Das kulturelle Erbe Shakespeares im Theater war eine wichtige Waffe für die Regierung der DDR gegen den zunehmenden Einfluss neuartiger literarischer Ansätze. Am 22. April 1964 hielt der damalige Kulturminister der DDR, Alexander Abusch, anlässlich des 100. Geburtstages von Shakespeare in Weimar einen Vortrag gegen die »reaktionären Positionen«, die Shakespeare »verfälschten« (Alexander Abusch: *Realist und Humanist. Genius der Weltliteratur*. Berlin 1964, S. 38). Siehe hierzu auch Mădălina Nicolaescu: Re-Working Shakespeare: Heiner Müller's *Macbeth*. In: *American, British and Canadian Studies* 25(1)/2015, S. 119-131.

12 Abusch: *Realist und Humanist*, S. 36.

13 Nicolaescu: Re-Working Shakespeare.

14 Ebd.

Zum Zweiten folgt Müller bei seinen Shakespeare-Bearbeitungen seinem eigenen ästhetischen Prinzip der Postmoderne, welches allerdings genau dem von Abusch kritisierten »à la Beckett« entspricht. Diese diametral entgegengesetzten Ästhetiken – die, die der Staat fordert und die, die Müller verfolgt – lassen seine Shakespeare-Rezeption zu einem Paradox werden: Müllers Texte sind zweifellos immer politisch zugespitzt. Dabei ist es für den Autor unter der Kulturpolitik der DDR aber extrem schwierig, ein Gleichgewicht zwischen dem politischen Inhalt und dem ästhetischen Wert des Textes herzustellen. Daher werden Müllers Bearbeitungen in der DDR oft als Schande für die Klassiker angesehen oder als von unzureichend ästhetischem Wert betrachtet. Die heftige Debatte, die durch Müllers *Macbeth* in der Kulturwelt der DDR entfacht wird, steht beispielhaft für eine ambivalente Rezeption von Müllers Shakespeare-Bearbeitungen.

Heiner Müller nimmt seine Bearbeitung von *Macbeth* 1971 vor. Im März 1972 wird sie im Theater Brandenburg unter der Regie von Bernd Bartoszewski uraufgeführt. Im Anschluss daran wird der Text im Juni desselben Jahres in *Theater der Zeit* veröffentlicht. Der eigentliche Skandal wird aber durch die Aufführung in Basel, ebenfalls im März 1972, ausgelöst. In seiner Inszenierung greift der Regisseur Hans Hollmann eine aktuelle politische Situation auf, indem er die Verfolgung der Kommunisten im Irak thematisiert. Daraufhin bekommt Heiner Müller Ausreiseverbot aus der DDR erteilt. Er selbst inszeniert das Stück zusammen mit seiner damaligen Frau Ginka Tscholakowa erst im Jahr 1982/83 an der Volksbühne Berlin/Ost.

In der DDR löst Müllers *Macbeth* bei seinen Zeitgenossen schon mit der Veröffentlichung eine starke Diskussion aus. Dabei bilden sich zwei Lager: Auf der einen Seite stehen unter anderem Wolfgang Harich¹⁵, Helmut Holtzhauer und Anselm Schlösser¹⁶, die Müllers Version von *Macbeth* für nicht angemessen halten. Ihnen zufolge zerstöre Müllers Bearbeitung den Shakespeare'schen Humanismus. Auf der anderen Seite sehen Martin Lin-

¹⁵ Vgl. Wolfgang Harich: Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß. Aus Anlaß der »Macbeth«-Bearbeitung von Heiner Müller. In: *Sinn und Form* 1 (1973), S. 189-218. Laut Müller hat Harich aus persönlichen Gründen den Text gegen *Macbeth* geschrieben, weil Heiner Müller bei einem Treffen im Restaurant Ganymed etwas gegen Georg Lukács, Harichs Idol, gesagt hatte. Siehe Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 264.

¹⁶ Vgl. Anselm Schlösser: »Die Welt hat keinen Ausgang als zum Schinder«. Ein Diskussionsbeitrag zu Heiner Müllers »Macbeth«. In: *Theater der Zeit* 8 (1972), S. 46-47.

zer¹⁷, Friedrich Dieckmann sowie Wolfgang Heise in Müllers *Macbeth* eher eine eigene künstlerische Leistung des Autors und heben vor allem die Sichtbarmachung der Klassengesellschaft anerkennend hervor. Die Diskussion zwischen den Vertretern beider Positionen konzentriert sich auf die Struktur des Stücks sowie die Hinzufügung der untersten Gesellschaftsklasse. Harich wirft Müller vor, das Stück »durch rigorose Elimination aller zukunftsweisenden, Hoffnung offenhaltenden Momente« seines fortschrittlichen und positiven Sinns beraubt zu haben.¹⁸ Ebenso diene auch die Schilderung der Bauernklasse im Text nur der Hervorhebung der Grausamkeit und nicht etwa dem Aufzeigen einer revolutionären Möglichkeit. Schlösser übt ebenfalls starke Kritik an dem Stück: Wie Harich, bemängelt auch Schlösser die fehlende Menschlichkeit der Unterdrückten. Infolgedessen gebe es keinerlei positives Zeichen mehr in dem Stück. Aus sozialistischer Sicht sei eine solche Perspektive auf Shakespeares Werke, in der der moralische Gegensatz zwischen guten und bösen Charakteren, legitimen und rebellischen Mächten fehle, schlicht inakzeptabel. Auch einer der »Erzfeinde« von Müller in der Theaterlandschaft der DDR, Peter Hacks, formuliert einen scharfen Angriff auf Müllers *Macbeth*: Er kritisiert, dass Müller die originale Fabel Shakespeares zerstört und somit auch die ursprüngliche Aussage des Stücks verfälscht habe.¹⁹ Dagegen loben Theaterkritiker wie etwa Martin Linzer, dass Müller dem Shakespeare-Stück eine zusätzliche Dimension verleihe und damit ein Müller-Shakespeare-Vergleich unnötig sei.²⁰ Die Vorstellungen im Jahr 1982/83 (10 Jahre nach der Debatte) unter Müllers eigener Regie kommen auf jeden Fall bei den Kritikern ebenso wie beim Publikum mit großem Erfolg an. Die Aufführung an der Volksbühne Berlin zieht sogar eine relativ positive Diskussion unter den Theaterexperten und Kritikern nach sich: In Eva und Günter Walchs Bericht über die DDR-Aufführung in der Kolumne *Theatre Reviews* des *Shakespeare Quarterly* wird die soziale Dimension, die Müller durch die Hinzufügung der Bauernklasse einbaut, lobend herausgestellt. Walch zufolge habe Müller keine Geschichte erzählt, sondern den Text in

17 Vgl. Martin Linzer: Historische Exaktheit und Grausamkeit. Einige Notizen zu Heiner Müllers »Macbeth« und zur Uraufführung in Brandenburg. In: *Theater der Zeit* 7 (1972), S. 22-23.

18 Harich: Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß, S. 192.

19 Vgl. Ronald Weber: *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR*. Berlin u. Boston 2015, S. 376ff.

20 Linzer: Historische Exaktheit und Grausamkeit, S. 22f.

Bilder übersetzt und dadurch den Raum und die Zeit »sowohl physisch als auch metaphorisch überwunden«.²¹ Müller habe das Paradox von Ästhetik und politischem Inhalt aufgelöst und die Aufführung sei eine erfolgreiche sozialistische Realisierung und Adaption des Shakespeare-Klassikers.

Diese Dichotomie in der *Macbeth*-Rezeption ist ein gutes Beispiel für das häufigste Problem in der Rezeption der Müller'schen Werke. Im Osten wird Müllers Schaffen (ebenso Müller als Schriftsteller und öffentliche Figur) meist pauschal etikettiert, was sich auch in den Rezensionen immer wiederfindet: Die Stücke werden oft als geschichtspessimistisch bezeichnet und stark polemisierend diskutiert. So wird in vielen Kritiken etwa eine »fragwürdige« Autorintention angeprangert. Im Westen dagegen rückt Müller – wenn auch nicht ausschließlich – aufgrund seiner kritischen Haltung gegenüber der marxistischen Geschichtsphilosophie in den Fokus der Medien und der ideologischen Werbung. Eine Folge dieser ambivalenten Rezeption ist, dass Müllers Shakespeare-Bearbeitungen respektive -Übersetzungen in der Forschungsliteratur meist nur im Zusammenhang mit der damaligen Kulturpolitik gelesen werden und die literarische und philosophische Ebene seiner Adaptionen aus dem Blick gerät. Außerdem wird ihnen als eigenes literarisches und ästhetisches Schaffen des Autors kaum Anerkennung gezollt. Vor allem ein nicht so bekanntes Stück wie *Macbeth*, an dem Müller kaum Änderungen vorgenommen hat, wird heutzutage nur noch wenig diskutiert und aufgeführt. Müllers Auseinandersetzung mit Shakespeare durchzieht aber sein gesamtes Schaffen. Nur die Art und Weise, wie er mit dem Hypotext »Shakespeare« umgeht, ändert sich beständig. Dazu meint er: »Shakespeare ist nicht einfach und nicht kalkuliert. Das ist eine ungeheuer komplexe organische Struktur, keine Montage.«²² Während Heiner Müller die Entstehung von *Die Hamletmaschine* sowie *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespeare Kommentar* als Post-Dramatiker vornimmt, dessen Ziel darin besteht, die Shakespeare-Hypotexte komplett zu dekonstruieren, lässt sich in einem seiner ersten Shakespeare-Versuche, *Macbeth*, eine additive Vorgehensweise beobachten. Die Fabel wird behalten und mit einer parallelen Geschichte bereichert: Müllers *Macbeth* ist in doppelter Hinsicht ein Stück DDR-Geschichte: Zum einen, weil es Müllers praktischen Vorstellungen und Erwartungen in den 1970er Jahren entspricht. Aufgrund der Auftragsfrist

²¹ Eva Walch u. Günter Walch: Shakespeare in the German Democratic Republic. In: *Shakespeare Quarterly* Nr. 3 (1984), S. 326-329.

²² Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 266.

gerät er in Zeitnot und steht nach seinem langen Schreibverbot darüber hinaus erst wieder am Anfang seiner Tätigkeit für das Theater. So nimmt er die Änderungen in *Macbeth* eher vorsichtig und mit wenig Aufwand vor. Zum anderen verbirgt sich in diesem Stück auch die Zeitgeschichte der 1970er Jahre: Obwohl Müller es selbst verneint, dass das Stück den Stalinismus thematisiere, sind die Hinweise und Spuren für den zeitgenössischen Leser bzw. Zuschauer deutlich zu erkennen. Und schließlich ist Müllers *Macbeth*-Bearbeitung auch für die Theatergeschichte der siebziger Jahre von großer Bedeutung: In Müllers Augen ist die von der DDR betonte Erbe-Rezeption von Shakespeare komplett falsch. Seine Beschäftigung mit Shakespeare in den 1970er Jahren kann somit als Versuch gewertet werden, zu zeigen, wie man am besten mit Shakespeares Texten umzugehen habe und was es dabei für Möglichkeiten gibt.

1.2 Müllers *Macbeth* heute (Forschungsbericht)

Wie oben beschrieben, wird Müllers *Macbeth*-Bearbeitung in der zeitgenössischen Rezeption auch gelobt, da sie eine »positive« politische Stimme trage. Aus der Perspektive der Literaturkritik, hat sich dies aber mit der Zeit eher als ein Nachteil für den ästhetischen Wert des Stücks entpuppt. Dadurch wird das Werk nämlich zu einem historischen Phänomen, das vor allem als politisch und ideologisch aufgeladen verstanden wird. Damit einher geht eine Betrachtung, bei der Inhalt und Form nicht als ein Ganzes, sondern vielmehr als zwei verschiedene Interpretationsebenen erörtert werden. Infolgedessen wird der Zusammenhang zwischen dem geschichtsphilosophischen Aspekt Müllers und seiner ästhetischen Reflexion oft vernachlässigt. Ein Ziel dieses Kapitels ist daher auch, die literarischen sowie philosophischen Werte dieser Bearbeitung zu untersuchen. Der bekannteste Shakespeare'sche Nihilist *Macbeth* wird unter Müllers Stift nicht nur zur Spiegelung seinesgleichen in der Gegenwart, sondern auch ein überhistorischer Mensch, mittels dessen eine neue, eine geschichtsphilosophische Reflexionsebene angeboten wird.

In einem Artikel zur ästhetischen Aufwertung von Müllers *Macbeth* versucht Rolf Jucker die Müller'sche Bearbeitung nicht auf den traditionellen Kontrast zwischen politischer Literatur und purer Ästhetik zu reduzieren. Durch einen Vergleich zwischen Shakespeares Original und der Nachdichtung Müllers zeigt Jucker vielmehr, dass »eine politisch zugespitzte Literatur durchaus funktionieren kann und daß dies keineswegs auf Kosten der

Ästhetik geschehen muss«.²³ Seine Argumentation kann insofern überzeugen, als er nicht nur den originalen Shakespeare Text, sondern auch die in Deutschland verbreitete Übersetzungsversion von Dorothea Tieck betrachtet und auf die Veränderungen Müllers, sowohl in der Struktur als auch im Inhalt, hinweist. Er kommt zu dem Schluss, dass Müller durch die Kombination der hochklassischen Stimme mit einer Alltagssprache den Shakespeare'schen Mythos vom Großartigen und Guten zerstört und den moralischen Aspekt dieser Geschichte vollständig entfernt. Bei den Interpretationen und Kritiken wird daher kaum noch die Frage gestellt, ob Müllers *Macbeth* noch ein Hoffnungspotential enthält. Denn egal ob Duncan, Macbeth oder Malcolm auf dem Thron sitzt, immer geht es um das Moment von Grausamkeit und Gewaltausübung. Keiner der Protagonisten wird als moralisch überlegen gezeichnet, es gibt nur unterschiedliche politische Interessen. Während in *Die Hamletmaschine* die Revolution den Kreislauf der Gewalt unterbricht, ist bei *Macbeth* der Machtwechsel nur eine andere Art von Tortur: die Gewalt und Unterdrückung gegenüber dem Volk. Im Artikel von Mădălina Nicolaescu wird besonders über die Bedeutung des Wortes »Arbeit« in Müllers *Macbeth* diskutiert. Ihrer Meinung nach verweist das Konzept der »Arbeit« bei Müllers Bearbeitung nicht nur auf die Geschichte des Sozialismus in Europa und der DDR, sondern zeige auch eine Verbindung zwischen Arbeit und Gewalt. Dass Müller das Wort »Diener« bei Shakespeare in »Knecht« geändert hat, erinnere an Hegels These über Knechtschaft und Freiheit und könne als ein Hinweis auf die Gewalt beim Aufbau eines Staats verstanden werden. Mit Blick auf Jan Kotts Buch *Shakespeare heute* argumentiert Nicolaescu, dass Müllers Bearbeitung von *Macbeth* der Interpretation des polnischen Kritikers und Autors nahestehe – wenngleich Müller in seinem Werk Kott nie explizit erwähnt. Müllers Vorstellung von Geschichte sei eine nicht dialektische Wiederholung und wie Kott hebe er besonders »das Wiederauftreten von Gewalt und Terror« hervor.²⁴

Im Folgenden werde ich meine Interpretation im Anschluss an Rolf Juckers Position vornehmen, mit der er Müllers *Macbeth* unabhängig des Kontextes der Entstehungszeit in den Blick nimmt. Dabei gilt es an erster Stelle

23 Rolf Jucker: Heiner Müllers »Macbeth«. Sozialer Realismus als Mehrwert gegenüber Shakespeare/Tieck. In: Ian Wallace u.a. (Hgg.): *Heiner Müller. Probleme und Perspektiven. Bath-Symposium 1998*. Amsterdam u. Atlanta 2000, S. 189–202, hier S. 192.

24 Nicolaescu: Re-Working Shakespeare, S. 125ff.

zu zeigen, dass in Müllers Bearbeitung das moralische Gesamtbild des elisabethanischen Absolutismus komplett weggelassen wird und nur eine ausweglose Welt der sich wiederholenden Grausamkeit existiert. Dazu stellt Müller Macbeth als einen überhistorischen Menschen dar. Sein Macbeth ist nicht nur ein Nihilist was sein eigenes Schicksal betrifft, sondern auch eine reflektierende Person, die über die Macht und die Geschichte verzweifelt. Durch Müllers Bearbeitung der Struktur des Stücks verblasst der Königsmord an Duncan und somit auch die düstere Fabel von *Macbeth*. Das neue Zentrum des Stücks – das Schicksal Macbeths – wird zur Spiegelung für das Schicksal der Anderen. Nicht nur Macbeth ist ein Nihilist, gleichsam das gesamte Werk wird zu einem nihilistischen Stück. Dadurch ist Müllers *Macbeth* sowohl eine neue Interpretation und erfolgreiche Transformation des Shakespeare-Originals/Hypotextes aus dem Geiste der Zeit, als auch ein Bote der Müller'schen Geschichtsphilosophie.

1.3 *Macbeth*. Müllers erster Umgang mit Shakespeare: additive Bearbeitung und hypertextuelles Verfahren

Die Entstehungsgeschichte von *Macbeth* ist ein Spiegelbild für das öffentliche Leben Heiner Müllers in den 1970er Jahren der DDR: Müller fertigt zuerst eine genaue Übersetzung von *Wie es euch gefällt* für den Regisseur B. K. Tragelahn an. Danach fängt er an, wieder für das Theater zu arbeiten. Sein erstes Projekt ist die Bearbeitung von *Macbeth*, mit der seine Shakespeare-Phase eröffnet wird. Anlass und Grund seiner Übersetzung ist, so Müller, dass die Überlieferungen des Macbeth-Textes zu schlecht seien.²⁵

Genettes Theorie nach gibt es zwei Probleme für eine transtextuelle Übersetzung: Erstens gibt es horizontale Schwierigkeiten, die durch die Unübersetzbarkeiten zwischen zwei Sprachen entstehen. Und zweitens führt er vertikale Schwierigkeiten an, die aus den Unterschieden zwischen der modernen Sprache und der Sprache zur Zeit des Werks resultieren. Im Fall Shakespeares gibt es beide Arten von Schwierigkeiten. Sprachlich ergänzt Müller das Stück

25 Vgl. Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 26f. Müller berichtet, dass er anfangs ein eher allgemeines Interesse an Shakespeares Stücken besessen habe – ohne besondere Vorliebe für ein konkretes Werk. Es sei nur sein Ehrgeiz gewesen, dem DDR-Publikum sowie der westlichen Kulturwelt zu zeigen, wie die zeitgenössische Interpretation eines Shakespeare-Stückes wirklich sein könnte. Als sich ihm die Gelegenheit geboten hat, entschließt er sich jedoch sofort für eine *Macbeth*-Bearbeitung.

um ein umgangssprachliches, abruptes und fast hart klingendes Deutsch, inhaltlich nimmt Müller an verschiedenen Stellen Änderungen und vor allem Hinzufügungen vor. Aus diesem Grund ist Müllers Bearbeitung im Vergleich zur kanonischen Übersetzung von Dorothee Tieck nicht nur eine Modernisierung der Sprache, vielmehr gibt Müller dem Text auch einen anderen Sinn.

Schon mit dem Untertitel »*Nach Shakespeare*« wird der Transformationsprozess zwischen dem Hypotext *Macbeth* (von Shakespeare) und dem Hyper- text, Müllers *Macbeth*, benannt. Stilistisch gesehen ist bereits auf den ersten Blick zu erkennen, dass es hier nicht um eine Nachahmung geht: Müller verändert in seiner Übersetzung und Bearbeitung schon allein den Sprachstil Shakespeares markant. Das hat natürlich auch damit zu tun, dass Müller zunächst nur eine Übersetzung angestrebt hatte, die dann aber, wie bei den meisten Übersetzungen Müllers zu dieser Zeit, zu einer Bearbeitung wird. Während Müller *Hamlet* und *Titus Andronicus* vollständig zerlegt und umbaut, behält er bei *Macbeth* die Handlung und die Charaktere nahezu durchgängig bei. Was er über Shakespeares Schreibweise sagt, ist auch seine eigene Methode für die Shakespeare-Bearbeitung:

Im Theater ist immer gestohlen worden. Der größte Dieb war auch der größte Dramatiker, nämlich Shakespeare. Übrigens war er auch ein Meister bei der Auswahl der Quellen und der Modalitäten des Diebstahls.²⁶

Tatsächlich ist Müller bei der *Macbeth*-Bearbeitung ebenso »ein Meister bei der Auswahl der Quellen und der Modalitäten des Diebstahls«: Auf der einen Seite entspricht *Macbeth* Müllers für sein geschichtsphilosophisches Theater bevorzugtem Vorlagenmaterial. Ob aus der griechischen Antike oder der russischen Literatur, er wählt immer Stoffe aus der Literatur aus, die nicht auf einem konkreten historischen Ereignis aufgebaut sind. Denn historische Materialien verweisen auf eine unmittelbare Realität, dagegen stellen fiktionale Stoffe die ästhetische Wiederspiegelung von Geschichte dar.²⁷ Dementspre-

26 Heiner Müller: Für ein Theater, das an seine Geschichte glaubt. Gespräch mit Flavia Forradini. In: Ders.: *Werke 11. Gespräche 2*, hg. v. Frank Hörmigk. Frankfurt a.M. 2008, S. 332-340, hier S. 339.

27 Man sieht hier auch, warum bei dem Artikel von Nicolaescu auf Jan Kott's Buch *Shakespeare heute* hingewiesen wird. Das politische Klima in Polen der 1920er bis 1960er Jahren, in dem Kott gelebt und gearbeitet hat, findet er in Shakespeares Stücken wieder. Daher erkennt er in Shakespeare einen ‚Zeitgenossen‘. In seinem Buch stellt er Shakespeare als einen ebenso klugen wie produktiven Autor der Renaissance vor, der nicht nur wegen seines Humanismus' und Realismus' gelesen werden sollte, sondern vor al-

chend zieht Müller literarische Vorlagen den Primärquellen vor. Auf der anderen Seite wird der Text durch Müllers Bearbeitung zu einer politischen Parabel, die das Schicksal der Adligen mit dem Schicksal der Bauern parallelisiert oder sogar gleichstellt. Müller wandelt in seinem Stück den Verschwörer Macbeth, der von seiner Machtbegierde getrieben wird, in einen überhistorischen Nihilisten, der nicht nur *in der* Geschichte, sondern auch *über* der Geschichte steht.²⁸

1.3.1 Hinzufügung der Bauerngeschichte

Anders als die meisten Stücke Müllers aus den siebziger Jahren, die in der DDR meist auf scharfe Kritik stoßen und mit einem sofortigen Verbot belegt werden, erfährt Heiner Müller, der »problematische« politische Dramatiker, mit seiner *Macbeth*-Bearbeitung durchaus eine positive Resonanz: Lobend hervorgehoben wird, dass der Autor in seiner *Macbeth*-Bearbeitung die parallele Geschichte der Bauern hinzufügt und damit das Publikum zum Nachdenken über die Lebensbedingungen der Bauernklasse anrege und den Kampf der Unterer gegen die feudalistischen Werte aus dem originalen *Macbeth* betone. Der ermordete König Duncan werde nicht nur als Opfer der Machtbegierde Macbeths vorgestellt, sondern es werde auch gezeigt, dass die unschuldige Bevölkerung für den blutigen Machtkampf der feudalen Klasse nach wie vor den Preis zahlen muss. Dieser Aspekt der Geschichte, der bei Shakespeare nicht zu finden ist, sei genau jenes positive und wertvolle Erbe, das die DDR-Kulturwelt in Shakespeares Dramen herausgestellt wissen möchte – sein Realismus und Humanismus.

Ob die Hinzufügung der Bauerngeschichte durch Müller nun wirklich dieses Ziel erfüllt, soll an dieser Stelle diskutiert werden. Für Müller ist der Shakespeare'sche Realismus ein ganz anderes Konzept als der Sozialrealismus, den die DDR-Kulturwelt in Shakespeare erkennt und transportieren möchte. Laut Müller seien Shakespeares Texte Kommentare zu gegenwärtigen Problemen von Macht und Gewalt. Um ein Beispiel aus dem Müller'schen

lemon wegen der anhaltenden Aktualität seiner Stücke. Das ist es auch, was Müller mit seinen Bearbeitungen zu transportieren sucht.

28 Die Grausamkeit des Stückes wird durch den Zyklus der Machtergreifung, die Wiederholung derselben Geschichte sowie durch die überall herrschende Gewalt präsent. Vielen Kritikern zufolge sei die pessimistische Seite dieses Stücks, dass es für das Volk keinen Unterschied mache, ob Duncan, Macbeth oder Malcolm an der Macht ist. Es gibt keinen Ausweg für das Volk und keine Möglichkeit, seinem Schicksal zu entkommen.

Macbeth zu nennen: In der von der sozialistischen kanonischen Lesart des Stücks dominierten DDR-Rezeption wird der König Duncan als Verkörperung humanistischer Tugenden und moralischer Werte verstanden. Allerdings stehen Müllers Regieanweisungen für Duncan im krassen Widerspruch zum Bild Duncans als guter König und unschuldiges Opfer. Während Duncan über die angenehme Umgebung von Macbeths Schloss spricht, gibt Müller die Regieanweisung: »*Bauer im Block*.«²⁹ Ein Bauer, der wegen Nichtzahlung von Pachtzins bestraft wird, steht im Hintergrund der Bühne in einem Block. Das visuelle Bild des gefolterten Bauern steht Duncans Worten radikal entgegen: »Das Schloß liegt angenehm. Gastlich die Luft/Empfiehlt sich Unsern Sinnen.«³⁰ Wenn man den Text mit der Regieanweisung und der vorangegangen Szene³¹ zusammen in einem Kontext betrachtet, so wird das gesamte Bild in einem buchstäblich schrecklich ironischen Ton neu besetzt: Shakespeares guter König Duncan ignoriert den leidenden Bauern im Hintergrund. Das Nebeneinander zweier gegensätzlicher Aktionen auf der Bühne ist nur eine Betonung des grausamen Bildes in der 3. Szene, in der Duncan auf einem von Leichen geschichteten Thron sitzt. Die vom offiziellen Diskurs propagierte Figur des idealen Herrschers wird durch visuelle Bilder unterwandert, die durch Müllers Regieanweisungen eingeführt werden. Durch die Änderungen wird nicht nur Duncan zum bösen König, sondern es gibt überhaupt keine positiven oder progressiven Charaktere mehr. Alle verhalten sich wie Bösewichte: Duncan ignoriert die stöhnenden Bauern, während Malcolm befiehlt, sie in den Sumpf zu werfen.³² Macduff nagelt mit dem Schwert einen Pförtner an die Pforte und schneidet einem Diener die Zunge raus. Gewalt und Grausamkeit sind vorherrschend, es gibt keine positiven Zeichen mehr. Die legitimierende Moral im Shakespeare'schen Kosmos wird aufgelöst, es geht nur noch um einen brutalen Machtkampf. Selbst das leidende Volk besitzt kein rebellisches oder revolutionäres Potenzial. Und die Präsenz der unterdrückten Bauern, die sich als die wahren Opfer des politischen Konflikts herausstellen, vermittelt gleichermaßen ambivalente Bedeutungen: Waren die Bauern wie das Volk in Brechts *Coriolan*-Bearbeitung, so könnten sie immerhin noch eine politische oder moralische Gegenmacht darstellen. Müllers Bauern aber sind

29 Heiner Müller: *Werke 4. Die Stücke 2*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2001, S. 273.

30 Ebd.

31 Gemeint ist hier die 5. Szene, in der der Bauer gefoltert wird und vor Schmerzen laut schreit.

32 Müller: *Werke 4*, S. 271.

genauso rücksichtslos und grausam wie ihre Herren und damit weit entfernt vom idealisierten »positiven« Bild von Bauern, das sozialistisch-realistischen Normen entspricht. Sie kämpfen um das Weiterleben – allerdings mit einer gewissen politischen Gleichgültigkeit, die man in der 10. Szene bei einem Gespräch zwischen einer Bauersfrau und ihres Sohnes formuliert findet. Müller platziert das Gespräch zwischen die Diskussionen über die Ermordung des Königs Duncan. Am Ende der 9. Szene entscheiden sich die Königssöhne Malcolm und Donalbain, ins Ausland zu fliehen, um ihr eigenes Leben zu retten. Schließlich wissen sie, dass sie alle des Mordes an ihrem Vater für schuldig erklären würden, und dass sie jetzt in höchster Gefahr sind:

MALCOLM Was wirst du tun. Mit diesen Trauergästen
 Ist nicht gut tafeln, wie. Leicht könnten wir
 Der Leichenschmaus sein, Bruder. Ich geh nach England.
 DONALBAIN Nach Irland ich. Getrennt ist unser Glück
 Sichrer uns beiden. Wo wir sind, starrn Dolche
 Aus jedem Lächeln. Je näher im Blut
 So blutiger die Nähe.³³

Während sich die Königssöhne Sorgen um ihr Leben machen und fliehen müssen, versucht eine Bauersfrau mit Hilfe ihres Sohnes die Leiche ihres Mannes aus dem Block zu lösen.

Der Bauer im Block: ein Skelett mit Fleischfetzen. Alte Frau. Junger Bauer. Schnee.
 FRAU Gebt mir meinen Mann wieder. Was habt ihr mit meinem Mann gemacht. Ich bin nicht verheiratet mit einem Knochen. Warum hast du die Pacht nicht gezahlt, du Idiot. Schlägt die Leiche.
 JUNGER BAUER zieht sie weg: Wovon. Die Hunde waren schon an ihm. Eine Hand ist auch ab. Wir wolln den Rest einsammeln, eh die Hunde mit ihm fertig sind. Sie werden die Knochen nicht nachzählen da wo er hingehet. Heul nicht. Der Rotz gefriert dir auf den Backen. Wenn du hin bist, wer macht mir den Gaul. Eine Frau krieg ich nicht mit der Pachtschuld. Einer ist gekillt worden, heißt es. Der König. Hörst du die Gäule. Das ist der Blutgeruch. Wir kriegen ihn nicht heil heraus. Es ist noch zu viel Fleisch an ihm.³⁴

33 Ebd., S. 288.

34 Ebd., S. 289.

Vor ihnen treten jetzt auch Rosse und Macduff auf, die über den Machtkampf und die Situation nach dem Tod des Königs diskutieren. Währenddessen versuchen die Bäuerin und ihr Sohn immer noch, den toten Bauer aus dem Block zu holen. Die Verknüpfung dieser zwei parallelen Erzählstränge wird von vielen Interpreten als Anklage gegen den Feudalismus gewertet, da hiermit die Unterdrückung und Ausbeutung der Bauernklasse gezeigt werde. Wenn man den Dialog der Bauern aber im Kontext des ganzen Stücks, also im Zusammenhang mit der Königs-Geschichte betrachtet, wird die Bauernfamilie zum Spiegelbild all jener, die beim Machtkampf mitspielen. Die Bäuerin schlägt die Leiche ihres Mannes, weil er die Pacht nicht gezahlt hat, dagegen richtet sich ihr Ärger aber nicht gegen die Pachtherren. Den jungen Bauern interessiert nur seine Pachtschuld. Und die Aussage »Einer ist gekillt worden« kann sich sowohl auf den Bauern beziehen, als auch auf den ermordeten König Duncan.

Die Hunde, die die Leiche angefressen haben, tauchen im Text immer wieder auf und sind nicht bloß eine beleidigende Bezeichnung, sondern zugleich auch Symbol für diejenigen, die den Mächtigen unterlegen sind. So lässt Müller schon in der ersten Szene König Duncan über den Verräter Than von Cawdor sagen: »Der Held gewinne, was der Hund verliert.«³⁵ Zu diesem Zeitpunkt ist Macbeth noch der Held, der die Schlachten gewonnen hat, während Than von Cawdor, der den König verraten hat, nur als Hund beschimpft wird. Diese Änderung weicht von Shakespeares Original ab, denn bei Shakespeare steht: »Was er verloren hat, hat der edlige Macbeth gewonnen.«³⁶ Danach bekommt Macbeth den Titel von Than von Cawdor, somit aber auch sein Schicksal – er wird den König verraten und am Ende selbst getötet werden. Dass Macduff ihn am Schluss als Bluthund apostrophiert, ist keineswegs als indirekter Hinweis auf eine moralische Überlegenheit der Sieger zu lesen, bedeutet es doch bei Müller lediglich, dass der neue König – Macbeth – vor seinem Tod auch wieder »Bluthund« ist.

Während Müller auf der einen Seite in der Tat historisiert, indem er die dargestellte feudale Gesellschaft durch die Einbeziehung der Bevölkerung, der Bauern, vervollständigt, verfährt er auf der anderen Seite durchaus ahistorisch, wenn er die qualitativen Unterschiede zwischen legitimen und illegitimen Formen von Herrschaft im Feudalismus weglässt und allein Willkür,

³⁵ Ebd., S. 264.

³⁶ William Shakespeare: *Macbeth*. Dt. Übersetzung von Dorothee Tieck. In: Ders.: *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Bd. 4, hg. v. Anselm Schlosser. Berlin 1975, S. 677f.

Gewalt und Grausamkeit thematisiert. Es gibt keinen ewigen Helden in der Geschichte, nur einen solchen, der vorläufig gewinnt. Die Antipoden »Held« und »Hund« in diesem Stück sind der Kern der Müller'schen Geschichtsphilosophie: Alles wiederholt sich, das Schimpfwort »Hund« ist wie der adelige Titel »Than von Cowdor« nur ein Signifikat. Man kann jederzeit vom einen zum anderen werden, indem man in dem Machtspiel gewinnt oder verliert.

Macbeths Fehler am Anfang ist es, dass er daran geglaubt hat, ein von der Geschichte Auserwählter zu sein. Tatsächlich ist er aber nur im Rad des Schicksals – ein unendliches Machtspiel – gefangen und wird dessen Opfer.³⁷ Die Geschichten, die Shakespeare beschreibt, sind noch nicht vergangen. Vielmehr wiederholen sie sich in der Gegenwart, woran man erinnert werden soll, indem die Geschichten in anderer Form dem Publikum vor Augen geführt werden.

1.3.2 Hinzufügung grotesker Elemente

Wäre Müllers Macbeth nur der mächtigere Than von Cawdor, dann würde er weiterhin der bekannteste Nihilist unter den Shakespeare'schen Figuren bleiben. Er kämpft für die Zukunft, kann aber am Ende den Sinn seines Kampfes und aller Intrigen nicht mehr erkennen. Sein bekannter Monolog, nachdem er vom Tod der Lady Macbeth erfahren hat, gilt seit der Entstehung des Stücks als das beste Beispiel für die Selbsterkenntnis eines Nihilisten.

MACBETH.

Sie hätte später sterben können; – es hätte
 Die Zeit sich für ein solches Wort gefunden. –
 Morgen, und morgen, und dann wieder morgen,
 Kriecht so mit kleinem Schritt von Tag zu Tag,
 Zur letzten Silb^c auf unserm Lebensblatt;
 Und alle unsre Gestern führten Narr'n
 Den Pfad des stäub'gen Tods. – Aus! kleines Licht! –

³⁷ In einer dramaturgischen Notiz zu *Macbeth*, die Müller nach seiner *Macbeth*-Inszenierung (zusammen mit Ginka Tscholakowa) an der Volksbühne Berlin 1982 veröffentlicht, gibt Müller an: »Gegenstand der Bearbeitung/Inszenierung ist die Auswechselbarkeit des Menschen. Sie stürzt den einzelnen in die Verzweiflung. Die Verzweiflung des einzelnen ist die Hoffnung der Kollektive. Der Kommunismus bedeutet die Möglichkeit der wirklichen Vereinzelung, die das Ende der Auswechselbarkeit ist. Entlassung des Menschen aus der Not seiner Vorgeschichte in das Universum seiner Einsamkeit.« Siehe Müller: *Werke 8*, S. 258.

Leben ist nur ein wandelnd Schattenbild;
 Ein armer Komödiant, der spreizt und knirscht
 Sein Stündchen auf der Bühn, und dann nicht mehr
 Vernommen wird: ein Märchen ist's, erzählt
 Von einem Dummkopf, voller Klang und Wut,
 Das nichts bedeutet. ³⁸

Ihm wird bewusst, dass er den Machtkampf verloren hat. Zu diesem Zeitpunkt hat Macbeth weder Furcht vor dem eigenen Tod noch plagen ihn Schuldgefühle wegen des Mordes an König Duncan. Er ist völlig niedergeschlagen, sein Ehrgeiz ist gebrochen, da er merkt, dass das Leben nichts bedeutet. Bei Müller trägt dieser Monolog aber eher blutige denn zynische Züge, wie sie bei Shakespeare zu finden sind: Müllers Bearbeitung von *Macbeth* ist von einer brutal-grotesken Ästhetik geprägt: Im ganzen Stück wird jede Menge Fleisch heruntergerissen, Glieder werden gebrochen und Zungen herausgeschnitten. Macbeth lässt einem aufsässigen Lord bei lebendigem Leibe die Haut abziehen, um seinen Soldaten einen Spaß zu gönnen. Anschließend befiehlt er, einen der beteiligten Soldaten umzubringen, um den anderen eine Lektion zu erteilen. Macduff nagelt einen Pförtner mit dem Schwert an die Pforte und Malcolm lässt die Bauern in den Sumpf werfen. Es wird das Bild einer Welt gezeichnet, in der alle Monster sind und niemand sicher ist. Die geringste Abweichung vom erwarteten Verhalten wird mit grässlicher Verstümmelung oder sofortigem Tod bestraft. Als der Müller'sche Macbeth vom Tod seiner Frau erfährt und vor seinem eigenen Tod steht, zeigt er sich nicht verzweifelt, sondern gelangt ganz im Gegenteil zu einem Zustand innerer Ruhe:

MACBETH

Ja. – Morgen und morgen und morgen. Das kriecht
 Mit diesem kleinen Schritt von Tag zu Tag
 Zur letzten Silbe. Der Rest ist aus der Zeit.
 All unsre Gestern, von Blinden am Seil geführt
 In staubiges Nichts. Weißt du was andres, Seyton.
 Aus, kurze Flamme. Leben ein Schatten der umgeht
 Ein armer Spieler, der sich spreizt und sperrt
 Aus seiner Bühne seine Stunde lang
 Und nicht gehört wird nachdem. Ein Märchen, erzählt

³⁸ Shakespeare: *Macbeth*, S. 677f.

Von einem Irren, voll mit Lärm und Wut
Bedeutend nichts.³⁹

Man sieht einen Macbeth, der für einen Moment aus dem Lauf der Geschichte austritt und der Vergangenheit wie einem Theaterstück zuschaut. Er bemerkt in poetischem Tonfall, dass das Leben nur »ein Schatten« sei, der umgeht und der Mensch nur »ein armer Spieler« auf der Bühne. Zum ersten Mal betrachtet Macbeth sein Leben von außen, wie ein Theaterspiel. Davor noch war er selbst die zentrale Figur auf der Bühne, die die Geschichte Schottlands ändern und eine eigene Geschichte schreiben wollte. Nun steht er über der Geschichte und betrachtet das Spektakel.

In *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* führt Nietzsche zwei Gegenmittel zum Historischen an, welches dem Leben schadet – »das Unhistorische und das Ueberhistorische«⁴⁰. Mit dem Unhistorischen meint er die Fähigkeit des Vergessens, während das Überhistorische »die Mächte« sind, »die den Blick von dem Werden ablenken, hin zu dem, was dem Dasein den Charakter des Ewigen und Gleichbedeutenden gibt, zu Kunst und Religion.«⁴¹ Bei Müller wird Macbeth von einer historischen zu einer überhistorischen Figur, indem er die Geschichte als ein Theaterstück auf der Bühne verfolgt, die ihm gleichsam als »ein Märchen, erzählt von einem Irren«⁴² erscheint. Dazu bedient sich Müller zweier Elemente: Strukturell gesehen ist es das ästhetische Mittel eines »Spiels im Spiel«, das Müller verwendet. Indem Macbeth ein Theaterspiel für sich selbst inszeniert und ebenso auch ein groteskes »Spiel im Spiel« mit den Hexen führt, wird er zu einer Figur, die sich selbst betrachtet und über der Geschichte steht. In seiner 1988 bei den Weimarer Shakespeare-Tagen gehaltenen Rede *Shakespeare eine Differenz*, die ebenfalls in den Band *Shakespeare Factory* aufgenommen wurde und als Paratext und Manifest für *Macbeth* gilt, erläutert Heiner Müller:

Die Toten haben ihren Platz auf seiner Bühne, die Natur hat Stimmrecht. Das hieß in der Sprache des neunzehnten Jahrhunderts, die zwischen Oder und

39 Müller: *Werke 4*, S. 321.

40 Friedrich Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In: Ders.: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 1, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1980, S. 243-334, hier S. 330.

41 Ebd., S. 326.

42 Für Macbeth den Nihilisten ist das Leben »ein Märchen, erzählt/Von einem Irren, voll mit Lärm und Wut/Beudeutend nicht.« Müller: *Werke 4*, S. 321.

Elbe noch Konferenzsprache ist; Shakespeare hat keine Philosophie, keinen Sinn für Geschichte.⁴³

Auf der Bühne Shakespeares gibt es Platz für die Toten, die Natur, und natürlich auch für die Bauern. Shakespeares Realismus ist für Müller kein Sozialrealismus, sondern ein Universal-Realismus.

In Müllers Bearbeitung dürfen alle in der Geschichte mitspielen, selbst die Hexen, die bei Shakespeare nur mythische Wesen sind. Im Kontrast zu Macbeth sind die Hexen von Natur aus dazu berechtigt, über der Geschichte zu stehen. Über den Einsatz und Nutzen der Hexenfiguren berichtet Müller in einem Gespräch mit Benjamin Henrichs:

Wenn es mir gelingt, eine Katastrophe elegant zu beschreiben, dann ist das doch schon ein Schritt aus dem Depressiven heraus. Außerdem gibt es in Macbeth ein geschichtsoptimistisches Element: die Hexen. Jede Revolution braucht ein destruktives Element, und das sind in meinem Stück die Hexen; weil sie ausnahmslos alle Mächtigen zerstören.⁴⁴

Diese Aussage scheint auf den ersten Blick sehr verwirrend. Die Hexen bringen Macbeth dazu, über der Geschichte zu stehen und über die Zeit zu reflektieren. Während sie bei Shakespeare noch »typische« Hexen sind, welche »Schweineblut« auf der Hand haben oder einen Seemann töten, sind sie bei Müller direkt mit dem Lauf der Geschichte verbunden:

HEXE 1 Hört ihr die Trommeln zwischen Tag und Nacht.
 HEXE 2 Verloren und gewonnen ist die Schlacht.
 HEXE 3 Schwester, woher das Blut an deinem Kleid.
 HEXE 1 Auf dem Schlachtfeld hielt ich meine Mahlzeit.
 HEXE 2 Schwester, was für ein Ding in deiner Hand.
 HEXE 3 Ein Steuermannsdaumen. Ich warf sein Schiff auf den Strand.⁴⁵

Die Hexen sind hier sowohl die Beobachter der Geschichte als auch deren Teilnehmer, sie hören die Trommeln der Schlacht, bekommen ihr Essen vom Schlachtfeld oder werfen ein Schiff auf den Strand. So sind die Hexen von

43 Müller: *Werke 8*, S. 336.

44 Heiner Müller: Die zum Lächeln nicht Zwingbaren. Zu »Macbeth«: eine verspätete Polemik, eine verunglückte Inszenierung, ein Interview. Ein Text von Benjamin Henrichs. Enthält auch ein Interview mit Heiner Müller. In: Ders.: *Werke 10. Gespräche 1*, hg. v. Frank Hörikgk. Frankfurt a.M. 2008, S. 41f, hier S. 42.

45 Müller: *Werke 4*, S. 265.

Müller nicht mehr die mystischen Kreaturen, die außerhalb des Geschichtsverlaufes stehen und schicksalhafte Vorhersagen verkünden, sondern »ein destruktives Element« in der Geschichte, wie es Müller formuliert. Die Geschichte und das Schicksal der Menschen sind ihr Spiel: Sie werfen aus Spaß ein Schiff auf den Strand oder verbrennen eine Puppe mit dem Gesicht des König Duncan.

HEXE 1 Was für ein Püppchen, Schwester, in deinem Arm.

HEXE 2 Mein König, mein Schätzchen.

HEXE 3 Komm, Alter, wir machen dir warm.

Verbrennen eine Puppe: König Duncan.⁴⁶

Macbeth, der nun von den Hexen in ihr Spiel hineingezogen wird, scheint mehr von seiner Neugier über die Zukunft als von seiner Machtgier angetrieben zu sein. Eigentlich wollte er nur wissen, wie es weitergeht, was er tatsächlich dann auch im weiteren Verlauf herausfinden wird. In der 16. Szene trinkt Macbeth alleine in Dunsinane und inszeniert ein Theater: Dabei beobachtet er seinen eigenen Zustand: »MACBETH Heil Macbeth heil König von Schottland heil.⁴⁷ Es ist ein »Spiel im Spiel« mit grotesken Effekten. Macbeth verhält sich wie ein Clown: Er lacht so laut, bis ihm die Krone vom Kopf fällt. Er wirft sie mehrmals in die Luft, fängt sie mit dem Zepter wieder auf und wirbelt sie herum. Als er die Nachricht hört, dass Macduff und Malcolm ein Heer für den Krieg gesammelt haben, setzt er die Krone auf und sagt:

MACBETH Der Knabe Malcolm.

Macduff, dem ich zuvorkam beim Königsmord.

Mein bester Feind den ich vergaß zu schlachten.

Was für ein Laut. Die Königin schreit im Schlaf.

Ihr solltet nicht mehr schlafen, Königin.

Ihr könnett ausschrein, was im Schlaf Euch schrein macht

MACBETH MORDET DEN SCHLAF.

Lacht.

DEN SCHLAF DER AUS

DER SCHULD IST. Meine Furcht heißt Banquo. Ich

Hab seinen Namen in den Staub geschrieben.

Die Toten kommen nicht nach Dunsinane

46 Ebd.

47 Ebd., S. 306.

Die Engelflügel tragen nicht so weit.
 Auch faßt mein Thronsaal ihre Menge nicht mehr
 Und nicht mehr einsam faulen sie in Menge.
 Ich gab den Toten Tote zur Gesellschaft.
 Lacht.
 HEIL BANQUO WENIGE ALS MACBETH UND MEHR⁴⁸

Bei Shakespeare sind es die Hexen, die den Geist von Banquo zeigen und Macbeth damit erschrecken. Bei Müller entwirft Macbeth ein Theaterspiel der Vergangenheit (durch das »Spiel im Spiel«), da er Angst hat, dass Banquos Geist zu ihm zurückkommt. Außerdem will er wissen, was in der Zukunft mit seinen Feinden, den beiden Königssöhnen, passieren wird. Erst an diesem Punkt lässt Müller die Hexen wieder auftreten. Dadurch wird der Anteil der Lady Macbeth am Königsmord stark reduziert und eher in den Hintergrund gerückt. Es sind vielmehr die Hexen, die das Stück nun weitertrieben. Macbeth fällt auf seine Knie und Hände und bittet um das Wissen über die Zukunft:

Ich gab euch Blut zu saufen. Wollt ihr mehr.
 Gebt Antwort. Alle Leichenäcker Schottlands.
 Für einen Blick in das Gedärm der Zeit.⁴⁹

Er lässt sogar die Hexen mit seiner Krone spielen, bis er endlich die Nachricht mitgeteilt bekommt, die er unbedingt wissen will: »Sei unbesiegbar, bis die Bäume gehen/Und Birnams Wald marschiert auf Dunsinane.«⁵⁰ Macbeth glaubt fest an die überhistorische Kraft der Hexen. Als er im letzten Akt aus dem Mund eines Soldaten hört, dass ein Wald marschiert, weiß er um sein nahendes Ende. An diesem Punkt unterscheidet sich Müllers Bearbeitung deutlich vom Shakespeare'schen Original. Bei Shakespeare kämpft Macbeth bis zu seinem Tod. Bei Müller hingegen lässt sich Macbeth einfach von den Soldaten in den Tod stoßen. Er bemerkt dazu nur: »Himmel und Hölle haben einen Rachen./Mein Tod wird euch die Welt nicht besser machen.«⁵¹ Auf diese Weise zeigt Müller seinen Lesern, dass die Welt nicht wegen der Entstehung eines Helden oder dem Verschwinden eines Hundes besser wird. Die Geschichte wiederholt sich nur. Bei seiner Bearbeitung streicht er zunächst sämtliche

⁴⁸ Ebd., S. 306f.

⁴⁹ Ebd., S. 307.

⁵⁰ Ebd., S. 308.

⁵¹ Ebd., S. 323.

Verweise auf Gott, danach baut er das geschlossene fünfaktige Schema in kürzere einzelne Szenen um und integriert dadurch das Volk, d.h. die Soldaten und die Bauern, und die Hexen in das Panorama mit den Adligen. Da die Götter nun aus dem Fatum des Menschen weggenommen werden, ist die Geschichte des Menschen nicht mehr ihr Fatum, sondern sinnlose Wiederholung.

In der Schlussszene wird der Unterschied zwischen dem moralischen Stück Shakespeares und der grotesken Version Müllers überdeutlich: In der letzten Zeile, die Müller neu hinzugefügt hat, wird die Krönung Malcolms wörtlich parallelisiert mit der von Macbeth. Der neue König Malcolm lässt sofort Macduff töten, um seine Krone zu sichern. Die Hexen tauchen wieder auf und sagen: »Heil Malcolm Heil König von Schottland Heil«⁵². Sie begrüßen Malcolm mit denselben Worten, mit denen sie am Anfang (2. Szene) und in der Mitte des Stücks (16. Szene) Macbeth begrüßt haben. Auf diese Weise schließt sich der Kreis als eine sinnlose Wiederkehr des Gleichen. Der Lauf der Geschichte endet nicht durch eine »Legitimierung« der Thronfolge, in der der Königsohn die Krone übernimmt, sondern wiederholt sich mit nicht weniger Gewalt und Blut. Somit bringt Müller durch die Bearbeitung auch seine geschichtsphilosophischen Überlegungen zum Ausdruck. Die Philosophie des Titelhelden — und hierin zeigt sich der eigentliche und schärfste Gegensatz zu Shakespeares Macbeth — ist bei Müller zugleich diejenige seiner Opfer und Gegenspieler sowie der Hexen, das heißt die Philosophie des Stücks selbst: Es gibt weder Legitimierung noch Fortschritt im Geschichtsverlauf, nur die ständige Wiederholung von Gewalt und Grausamkeit.

1.3.3 Änderung der Form und Struktur des Stücks

Nicht nur der Inhalt, sondern auch die Form dieser Bearbeitung entspricht der Geschichtsphilosophie Heiner Müllers. Im Gegensatz zu Shakespeare, der seine Tragödie streng aufbaut und eine symmetrische Anordnung von steigender und fallender Handlung durch die klassischen fünf Akte realisiert, ist Müllers *Macbeth* in 23 Szenen collageartig konstruiert. Die Handlung ist zwar noch klar nachzuvollziehen, aber das Auftauchen von parallelen Geschichten und Nebenhandlungen ebenso wie das »Spiel im Spiel« lassen das Stück zu einer Montage geraten. Helmut Fuhrmann sieht in Shakespeares *Macbeth* eine perfekte Symmetrie in der Struktur:

52 Ebd., S. 324.

Die Peripetie liegt in der Mitte des dritten Aktes (III 4) und markiert den Um- schlag von der Dominanz eines inneren (Macbeth und sein Gewissen) zu der eines äußeren Konfliktes (Macbeth und Malcolm), die beide, moralisch ge- sehen, gleiche Bedeutung und, ästhetisch betrachtet, gleiches Gewicht be- sitzen.⁵³

Müller beseitigt nun diese symmetrische Form des Stücks: Er unterbricht die lineare Handlung, stellt sie als Scherben in die Szenenreihe, angereichert mit grotesken Elementen und irrelevanten Ereignissen. Er schreibt fünf Szenen komplett neu, wodurch das Volk in das soziale Panorama des Textes integriert wird. Somit gibt es bei Müllers *Macbeth* zwei Ebenen: die Welt der Bauern und die Welt der Adligen. Beide Welten laufen nur vermeintlich ineinander verflochten, de facto aber parallel als Antipoden nebeneinander. Der größte Unterschied zu Shakespeares Text, der aus Müllers Umbau der Textstruktur resultiert, ist der, dass der Königsmord nicht mehr der Mittelpunkt des Stücks ist. In der 9. Szene, nachdem Macduff entdeckt hat, dass König Duncan ermordet ist, lässt er einen Diener die Glocken schlagen:

MACDUFF He. Schlag die Glocke.
 DIENER Warum, Herr, wenns beliebt.
 MACDUFF Weil ich dir sonst ein Loch in deinen Wanst mach.
 DIENER Ein guter Grund, Herr. Es lebe der König.
 MACDUFF He
 Was sagst du. Weißt du von wem du sprichst, Mensch.
 DIENER Herr
 Vom König. Der König ist der König. Und
 Ists der nicht ists ein andrer. Der oder der.
 MACDUFF Der oder der. Der Hund hat Politik
 Unter der Zunge. Soll ich sie dir ausreißen, Kerl.
 Mit Hilfe von zwei Dienern, die den Mann festhalten und ihm die Kiefer auf- sperren, schneidet Macduff ihm die Zunge heraus. Der Mann brüllt.⁵⁴

Dem Diener ist es gleichgültig, wer der König ist: »Ists der nicht ists ein andrer.« Die Ermordung des Königs berührt ihn überhaupt nicht, nur die Bedrohung des eigenen Lebens kann ihn dazu bringen, die Glocke zu schlagen.

53 Helmut Fuhrmann: Where Violent Sorrow Seems a Modern Ecstasy. Über Heiner Müllers *Macbeth* nach Shakespeare. In: *arcadia*, 13(1-3)/1987, S. 55-71, hier S. 66.

54 Müller: *Werke 4*, S. 319.

Gleichzeitig ist er für Macduff auch wiederum völlig unbedeutend: Er spricht ihn mit einem einfachen »He« an und schneidet ihm die Zunge heraus, weil er über Politik geredet hat.

In der vorletzten Szene (der 22. Szene) wird der entscheidende Punkt des Krieges geschildert. Ein Heer von zehntausend Soldaten aus England kommt mit Malcolm. Macbeth ist bereit, dem eigenen Tod entgegen zu sehen. An dieser Stelle fügt Müller eine neue Szene hinzu: Die Soldaten jagen einen Bauern. Zuerst drohen die schottischen Soldaten dem Bauern, ihn zu töten, weil er nicht weiß, dass der jetzige König Macbeth statt Duncan ist. Es interessiert ihn allerdings kaum, er ruft den Satz »Es lebe der König« nur, um zu überleben. Danach kommen die englischen Soldaten und »schlagen die schottischen Soldaten in die Flucht«.⁵⁵ Als der Bauer die englischen Soldaten sieht, ruft er in Panik »Heil Macbeth, König von Schottland.« Dadurch wollen ihn nun wiederum die englischen Soldaten aufhängen, da er den Namen des Feindes gerufen hat. Jetzt kommen aber wieder die schottischen Soldaten und verjagen die englischen Gegenspieler. Obwohl der Bauer am Leben gelassen wird, ist er nach dieser psychischen Tortur und mentalen Achterbahnfahrt am Ende. Er nimmt sich das Leben, um nicht mehr leiden zu müssen:

Die Welt geht auch zu schnell für meinen armen Kopf. Wenigstens werde ich nicht lang leiden, es ist ein guter Strick. Legt sich die Schlinge wieder um den Hals. Komm Herr Jesus.⁵⁶

Wer Herrscher ist, interessiert den Bauern zwar nicht, könnte ihm aber jeder Zeit das Leben kosten. Müller zeigt mit dieser Verflechtung der beiden Welten, dass der Lauf der Geschichte sowohl für die Adligen als auch für das Volk beständig ein blutiger und brutaler Machtwechsel ist. Die Legitimierung der Königsmacht oder des englischen Absolutismus' ist nicht das Thema des Müller'schen *Macbeth*, weshalb es auch keine historische Tragödie ist. Vielmehr ist es eine Tragödie der Geschichte: Der Geschichtslauf ist chaotisch und katastrophal, er wiederholt sich, kann aber nicht vorhergesehen werden. Diese Verwirrung ist genau die Verwirrung aller Figuren in *Macbeth*. In diesem Sinn ist der von den Soldaten gejagte Bauer auch ein Antipode für Macbeth, der am Ende ebenfalls merkt, dass der Kampf um Macht und das Leben an sich überhaupt keinen Sinn hat.

55 Ebd., S. 319.

56 Ebd., S. 320.

Während Fuhrmann glaubt, dass Müller durch das Einbeziehen der Bauern auf »die Einheit der Handlung zugunsten des Bildes einer sozialen Welt« verzichte und eine offene Form sowie einen offenen Schluss entwerfe,⁵⁷ bleiben Müllers 23 Szenen von *Macbeth* sehr wohl in Form eines (Teufels-)Kreises geschlossen. Geschichtsphilosophisch gesehen ist Müllers *Macbeth* nihilistisch: Sowohl die Leute der oberen als auch die der unteren Klasse spiegeln sich im Lauf der Geschichte wieder, eine aus gesellschaftlichen Widersprüchen hervorgegangene Differenz existiert nicht, eine Entwicklung der Geschichte findet nicht statt. Ein *Macbeth* ohne Protagonisten ist zugleich auch ein *Macbeth* voller Protagonisten. Jeder Protagonist, der einmal wie Macbeth oder der Bauer (in der 22. Szene) das Spiel der Geschichte durchschaut, wird ein Nihilist werden. Daher hat die Bearbeitung Müllers von *Macbeth* letztlich immer noch den gleichen Kern wie bei Shakespeare. Nur geht es nun um gleich mehrere Nihilisten, die überhistorisch sind. Neue Elemente könnten dagegen nichts ausrichten. Stattdessen dienen sie dazu, den Hypertext Shakespeares in einen satirischen Hypertext zu transformieren, den Stil des Hypertextes zu verändern und auf ein anderes Thema anzuwenden.

1.4 Fazit

Die Bearbeitung kann als Müllers Neudeutung von *Macbeth* verstanden werden – und zwar eine Deutung, die weder eine moralische Belehrung noch ein Lob des Heldeniums enthält. Schließlich ist für Müller »Shakespeare der Dramatiker, der nicht beurteilt«⁵⁸. Der von Müller bearbeitete Text hat den gleichen nihilistischen Kern wie der Shakespeares, zeigt aber nicht nur Macbeth als Nihilisten, sondern stellt gleich den ganzen Geschichtsverlauf als sinnlos und die Geschichtsanschauung des Stücks als nihilistisch vor. Trotzdem ist dieser Text als Müllers erster Versuch einer Shakespeare-Bearbeitung noch nicht das prägnanteste Beispiel für das Durchscheinen seiner Geschichtsphilosophie. Müller formuliert zwar durch die Hinzufügung der Bauerngeschichte und anderer grotesker Elemente einen wahrnehmbaren Nihilismus in *Macbeth*, sein Festhalten an der Fabel des Originals entspricht aber noch nicht seiner Vorstellung vom Geschichtsverlauf. Mit *Die Hamletmaschine*, in der Müller den Hamlet-Mythos zuerst dekonstruiert, um ihn dann wieder auf zu bauen, gelingt es ihm erstmals, die Situation seines glücklosen Engels

57 Fuhrmann: *Where Violent Sorrow Seems a Modern Ecstasy*.

58 Müller: *Werke 8*, S. 336.

in der Geschichte deutlich zu beschreiben und seine Geschichtsphilosophie in seinem literarischen Schaffen zum Ausdruck zu bringen.

2. *Hamletmaschine*: eine zeitgemäße Transformation des zeitlosen *Hamlet*

»Deutschland ist Hamlet!«⁵⁹ Diesen Ausspruch formuliert Ferdinand Freiligrath im Jahr 1844 und fasst damit das Verhältnis zwischen Deutschland und dem Shakespeare-Helden prägnant zusammen: *Hamlet* hat nicht nur die Geschichte des deutschen Theaters stark beeinflusst, sondern ist für die Deutschen gar zum Symbol ihres Schicksals und ihrer Geschichte geworden. Seitdem das Hamburger Publikum 1776 zum ersten Mal den von Friedrich Ludwig Schröder gespielten Hamlet sah, wurde der Protagonist zur Leitfigur eines Deutschtums und von deutschen Regisseuren als eine Projektionsfläche für persönliche oder soziale Kommentare genutzt. Dies liege daran, so glaubt der US-Amerikanische Shakespeare-Experte Dennis Kennedy, dass einerseits das Heilige Römische Reich deutscher Nation mit zahlreichen Reichsständen keine gemeinsame nationale Literatur gehabt habe. Andererseits erkennt er einen weiteren Grund darin, dass bereits durch die Übersetzung ins Deutsche die originale Vorlage angetastet worden sei und somit weitere Adaptationen und Bearbeitungen bedenkenlos vorgenommen wurden.⁶⁰ Dass das deutsche Publikum dieses elisabethanische Stück so gut kennt, erlaube auf jeden Fall, dass man es in alles Mögliche verwandeln könne. Als Heiner Müller 1990 am Deutschen Theater Berlin sein Stück *Hamlet/Maschine*⁶¹ als achtstündige Aufführung auf die Bühne bringt, wird die Inszenierung vor dem politischen Hintergrund des Aufführungszeitpunktes als »Requiem für einen Staat« und »Abgesang auf Stalin« besprochen:⁶² Zwischen dem Probenbeginn im November 1989 und der Premiere im März 1990 wird das Ende des SED-Regimes besiegt. Die Aufführung sei vom politischen Geschehen geprägt, wie Theresia Birkenhauer bemerkt:

59 Ferdinand Freiligrath: *Werke in sechs Teilen*, Bd. 2. Berlin u.a. 1909, S. 71.

60 Vgl. Dennis Kennedy: Shakespeare Worldwide. In: Margreta de Grazia u. Stanley Wells (Hgg.): *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge 2001, S. 251-264, hier S. 256.

61 Die Aufführung ist eine Kombination von Müllers *Hamlet*-Übersetzung aus dem Jahr 1976 und *Die Hamletmaschine*.

62 Matthias Matussek: Requiem für einen Staat. In: *Der Spiegel*, 13/1990, S. 290-293.

Doch *Der Einbruch der Zeit in das Spiel* – der von Müller immer wieder zitierte thematische Untertitel von Carl Schmitts *Hamlet oder Hekuba* – wird programmatisch nicht nur im übertragenden, sondern auch im wörtlichen Sinn.⁶³

Während Müllers Schweigen vor und nach der Wende vielfach kritisiert wird, antwortet Müller mit dieser Inszenierung. Ursprünglich sollte das Projekt über zwei Abende verteilt gezeigt werden. Müller entscheidet sich jedoch für eine achtstündige Aufführung an einem Abend und lässt die Vorführung um Mitternacht enden, womit eine ›Wende der Zeit‹ sinnfällig markiert und eingeläutet werde.⁶⁴ In dieser Aufführung (basierend auf Müllers Übersetzung von *Hamlet* aus dem Jahr 1976) werden Zitate aus Müllers »Nebenprodukt«⁶⁵ *Die Hamletmaschine* in die Figurenreden integriert. Im Monolog des Hamletdarstellers findet sich Müllers Selbstverständnis als privilegierter Intellektueller, der in den Westen reisen durfte, formuliert:

In der Einsamkeit der Flughäfen
 Atme ich auf Ich bin
 Ein Privilegierter Mein Ekel
 Ist ein Privileg
 Beschirmt mit Mauer
 Stacheldraht Gefängnis
Fotografie des Autors.
 Ich will nicht mehr essen trinken atmen eine Frau lieben einen Mann ein Kind ein Tier. Ich will nicht mehr sterben. Ich will nicht mehr töten.
*Zerreißung der Fotografie des Autors.*⁶⁶

Diese Stellen sind allerdings »kaum noch als Fremdkörper erkennbar«⁶⁷ – sowohl für die Zuschauer als auch für die Schauspieler. So sieht Martin Linzer Müllers Inszenierung von *Hamlet/Maschine* als eine »Entideologisierung«.

63 Teresia Birkenhauer: Regiearbeit. *Hamlet/Maschine* (1989/90). In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 327–338, hier S. 331.

64 Vgl. Peter W. Marx: *Hamlets Reise nach Deutschland. Eine Kulturgeschichte*. Berlin 2018, S. 321f.

65 Für Müller ist die Arbeit an dem Text für *Die Hamletmaschine* zunächst nur eine Weiterentwicklung seiner *Hamlet*-Übersetzung. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass mit der Hamlet-Geschichte nichts mehr zu sagen sei. Erst daraufhin fängt er an, mit dem Stoff zu experimentieren und das »Nichts« zu thematisieren.

66 Müller: *Werke 4*, S. 552.

67 Birkenhauer: Regiearbeit, S. 331.

Müller liefere keine Interpretation, sondern öffne das Stück und biete dem Zuschauer mehr Interpretationsspielraum.⁶⁸ Rückblickend erzählt Müller dem Theaterkritiker Linzer und Peter Ullrich über seine Arbeit an *Hamlet/Maschine* während der Zeit des Zusammenbruchs der DDR: Für ihn und das ganze Ensemble sei die »Störung von außen«⁶⁹ sehr produktiv gewesen. Einerseits seien von dem dadurch entstandenen Chaos neue Impulse für die Bühneninszenierung ausgegangen. Andererseits habe eine »Ratlosigkeit« des Regisseurs und der Schauspieler genau dem Kernmotiv des Stücks entsprochen, schließlich entstehe Hamlets Tragödie ja gerade aus einer Ratlosigkeit. Müller zitiert T. S. Eliot wenn er bemerkt, dass *Hamlet*

das dramaturgisch mißlungene Stück von Shakespeare sei, weil er [Shakespeare, Anm. d. Verf.] versucht hat, eine Erfahrung zu beschreiben, für die er keine Formulierung hatte, eine Erfahrung, die er nicht auf eine Formel bringen konnte. Das Stück selbst ist Resultat einer Störung.⁷⁰

Während *Hamlet* für Müller also das »Resultat einer Störung« ist, versucht der Autor mit *Die Hamletmaschine* genau diese Störung darzustellen. Allein die Tatsache, dass diese Aufführung *Hamlet/Maschine* heißt, verweist schon auf den engen Bezug der beiden Stücke. 1977 entsteht neben Benno Bessons *Hamlet*-Inszenierung an der Berliner Volksbühne, für die Müller die deutsche Übersetzung lieferte, eine weitere wichtige Inszenierungen (in den Kritiken wird die Aufführung als ein »Kulturreignis« beschrieben) von Peter Zadek in einer Bochumer Fabrikhalle (30. September 1977).⁷¹ Neben grundsätzlicher Unterschiede stimmen die beiden Inszenierungen an dem Punkt überein, so Peter W. Marx, dass ihre Reaktion auf die geschichtlichen Ereignisse gleichzeitig auch eine Art Kapitulation sei, indem sie durch das »Radikal-Spielerische« auf die historisch-politische Situation der 1970er Jahre in beiden Teilen Deutschlands antworten.⁷² Vor diesem Hintergrund entsteht der neunseitige Text *Die Hamletmaschine*, der seitdem eines der bekanntesten und meist gespielten Stücke von Heiner Müller ist. Er verfasst den Text direkt im

68 Heiner Müller: *Wozu?* Gespräch mit Heiner Müller. Ein Gespräch zwischen Heiner Müller, Martin Linzer und Peter Ullrich. Berlin am 25.1.1994. In: Ders.: *Werke 12. Gespräche 3*, hg. v. Frank Hörmigk. Frankfurt a.M. 2008, S. 444-458, hier S. 451.

69 Ebd., S. 452.

70 Ebd.

71 Vgl. Marx: *Hamlets Reise nach Deutschland*, S. 261.

72 Ebd., S. 308.

Anschluss an die Übersetzung von *Hamlet*⁷³. Sein Bestreben dabei war es, sich von seiner tiefen Bewunderung für *Hamlet* zu lösen und den Shakespear'schen Hamlet, der in Deutschland längst ein Mythos war, zu zerstören.⁷⁴ Die *Hamletmaschine* wird 1977 geschrieben, 1978 in Brüssel auf Französisch uraufgeführt und im Programmheft der Münchener Kammerspiele *Ödipus* erstveröffentlicht. In der DDR unterliegen der Text und seine Bühneninszenierung zunächst der staatlichen Zensur. Eine Aufführung wird erst 1989 zugelassen. Dagegen wird Heiner Müller in den westlichen Ländern mit *Die Hamletmaschine* zur Ikone der Postmoderne. So änderte sich zum Beispiel die Rezeption von Müller in den USA nach der Veröffentlichung der Übersetzung von *Die Hamletmaschine* schlagartig. Hier ist das Stück seit Robert Wilsons Inszenierung von 1986 in New York eines der meistgespielten Werke Müllers.⁷⁵ Auch in Europa gelangt der Schriftsteller durch Jean Joudheuils Inszenierung von *Die Hamletmaschine* zu mehr Ruhm und Aufmerksamkeit in der Theaterlandschaft.⁷⁶

2.1 Interpretationsversuche zu *Die Hamletmaschine*

Die Hamletmaschine setzt sich mit einer langen Tradition des deutschen Theaters auseinander. Die Figur des Hamlet wird von fast allen wichtigen Schriftstellern, Dramatikern und Literaturkritikern als ein literarisches Phänomen interpretiert. Vor allem in Deutschland ist er besonders beliebt: Seit der Romantik wird Hamlet als der Inbegriff eines Deutschtums gesehen. Im Vorwort seines Buches *Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert*

⁷³ 1976 übersetzt Müller zusammen mit Matthias Langhoff Shakespeares *Hamlet* im Auftrag von Benno Besson. Bessons Inszenierung wird am 14.4.1977 an der Berliner Volksbühne uraufgeführt. Im Gespräch mit Linzer bemerkt Müller, dass er seine Übersetzung von *Hamlet* als eigenes Stück betrachte. Vgl. Müller: *Werke 8*, S. 448. Da es in diesem Kapitel nicht um eine vergleichende Untersuchung der verschiedenen Übertragungen von *Hamlet* geht, wird im Folgenden aus Müllers *Hamlet*-Übersetzung zitiert.

⁷⁴ »Dreizig Jahre lang war *Hamlet* eine Obsession für mich, also schrieb ich einen kurzen Text, *Hamletmaschine*, mit dem ich versuchte, Hamlet zu zerstören.« Heiner Müller: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Gespräch mit Sylvère Lotringer über Drama und Prosa, über »Philoktet« und über die Mauer zwischen Ost und West. In: Ders.: *Werke 10*, S. 175-223, hier S. 217f.

⁷⁵ Vgl. Carl Weber: Heiner Müller: The Despair and the Hope. In: *Performing Arts Journal* 4 (1980), H. 3, S. 135-140, hier S. 137.

⁷⁶ Karschnia u. Lehmann: Zwischen den Welten, S. 11.

schreibt Wilhelm Hortmann über ein geradezu unvermeidbares Problem »Shakespeare« für das deutsche Theater:

Für die deutschen Regisseure und Dramatiker war Shakespeares Welt großer Kontinent und Schwarzes Loch in einem. Hier warteten hellste Erleuchtungen und dunkelste Einstiege in finstere Triebnatur. Für Brecht und Heiner Müller war Shakespeare schöpferischer Ansporn und Trauma zugleich. Müllers kryptische Schlußfolgerung »Wir sind nicht bei uns angekommen, so lange Shakespeare unsere Stücke schreibt« kündet von resignierender Einsicht und Respekt; sie deutet jedoch auch auf eine unbestimmte, aber als quälend empfundene Insuffizienz, die keineswegs persönlich ist, sondern eher auf ein generelles Problem weist, auf ein deutsches Dilemma, in Theater wie Politik.⁷⁷

Dieses »deutsche Dilemma«, das Hortmann im Zusammenhang mit der Shakespeare-Rezeption im deutschen Theater anspricht, findet sich auch in der Interpretation von *Die Hamletmaschine* wieder. Was Müller in seiner Rede *Shakespeare eine Differenz* (1988) über Hamlet sagt, lässt sich gleichermaßen für sein Stück *Die Hamletmaschine* feststellen: Es ist das neue »Lustprojekt der Interpreten«⁷⁸. Viele sehen *Die Hamletmaschine* als ein Produkt seiner zeitgenössischen Geschichte, insofern als zum Beispiel der Untertitel des vierten Akts *Pest in Buda Schlacht um Grönland* ein deutlicher Verweis auf den Ungarischen Volksaufstand sei und auch dessen Inhalt realen Begebenheiten entspräche. Allerdings weist Dieter Görne auch auf die Problematik politischer Themen auf den Bühnen der DDR hin:

Das Thema hatte absolute Priorität, und noch das schlechteste Stück konnte des Beifalls in der Regel trotz aller Mängel sicher sein, wenn es nur scharf war, wenn es nur deutlich aussprach, was zwar jeder wusste, was aber ansonsten keiner zu sagen wagte, wenn es also nur ein Tabu brach. Um es ausdrücklich festzuhalten: natürlich muß allen solchen Versuchen Respekt gezollt werden.⁷⁹

Die Aufmerksamkeit, die *Die Hamletmaschine* durch ihren kontroversen Inhalt erfahren hat, macht das Stück zwar weltbekannt, drängt gleichzeitig aber

77 Hortmann: *Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert*, S. 13.

78 Müller: *Werke 8*, S. 335.

79 Zit. nach Hortmann: *Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert*, S. 391.

auch seinen literarischen Wert in den Hintergrund, der in den meisten Interpretationsansätzen aufgrund der hohen Intertextualität und des starken Dekonstruktionscharakters des Textes schlicht als avantgardistisch und postmodern bezeichnet wird.

Besondere Vorsicht war für die Kritiker in der DDR geboten, wenn sie *Die Hamletmaschine* in ihren Ausdeutungen mit Antonin Artaud, Carl Schmitt oder Friedrich Nietzsche in Verbindung brachten. Als Theo Girshausen zum ersten Mal einen Nietzschebezug in Müllers *Hamletmaschine* benennt, räumt er gleichzeitig ein, dass es so etwas wie eine »Überinterpretation«⁸⁰ sei: Er weist auf die Gemeinsamkeit zwischen Nietzsches Hamlet-Interpretation und Müllers Hamlet-Figur in *Die Hamletmaschine* hin. Das verbindende Motiv, so Girshausen, sei das Gefühl »Ekel« vor der Realität. Im vierten Bild von *Die Hamletmaschine* reagiere die Hamletfigur auf die »bedrängende Alltagssituation«⁸¹ mit der Emotion »Ekel«, wie es Nietzsche auch in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* interpretiert. Girshausen sieht in Müllers Hamlet-Figur eine »szenische Paraphrase« von Nietzsches Hamlet-Interpretation: Der Hamlet in *Die Hamletmaschine* ist ein »sich erinnerndes Subjekt«⁸² – damit war *Die Hamletmaschine* nach seiner Uraufführung 1977 in Köln ein Stück, welches in der DDR weder veröffentlicht noch aufgeführt werden konnte. 1988 greift der Müller-Kritiker Horst Domdey diese These auf: Er geht wie Girshausen von der Emotionsgemeinsamkeit »Ekel« aus und bemerkt dazu, »daß Nietzsche Müllers Dramen prägt« und konstatiert »Strukturähnlichkeiten«.⁸³ Indes kritisiert er, dass Müller aufklärungsfeindlich sei. Einig sind sich die beiden Forscher jedoch darin, dass Nietzsches Interpretation Müllers Hamletfigur beeinflusst habe. Auch Carl Schmitts Buch *Hamlet oder Hekuba* wird in den vergangenen Jahren immer häufiger in Zusammenhang mit Müllers Ästhetik in seinem Stück *Die Hamletmaschine*

80 Theodor Mommsen: *Römische Kaisergeschichte. Nach den Vorlesungs-Mitschriften von Sebastian und Paul Hensel 1882/86*, hg. v. Barbara Demandt u. Alexander Demandt. München 1992, S. 40.

81 Theo Girshausen: *Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel*. Köln 1978, S. 98.

82 Ebd., S. 101.

83 Horst Domdey: Mit Nietzsche gegen Utopieverlust. Zur *Hamletmaschine* und Heiner Müllers Rezeption in West und Ost. In: Gert-Joachim Glaeßner (Hg.): *Die DDR in der Ära Honecker. Politik – Kultur – Gesellschaft*. Berlin 1988 (Schriften des Zentralinstituts für sozialwissenschaftliche Forschung der Freien Universität Berlin, Bd. 56), S 674-689, hier S. 680.

genannt. Grund dafür ist hauptsächlich, dass sich Müller sowohl in Gesprächen als auch in seiner Autobiographie immer wieder darauf bezieht. Für Galin Tihanov nehme Müller zwar in *Die Hamletmaschine* das Mythische von Hamlet weg und

zeigt somit die Funktionsweise einer abgenutzten Maschine der Geschichts- und Textproduktion in einer Situation, in der die Macht des Mythos erschöpft ist und die Ordnung der Kausalität gebrochen und aufgegeben wird.⁸⁴

Gleichzeitig bestätige Müller aber auch Schmitts Thesen, dass das Tragische nicht vom Dichter erfunden werden kann. Tihanov glaubt, dass Müller noch radikaler als Schmitt sei, indem er zeige, wie die Tragik missbraucht wird und somit ihren Sinn verliert. Müller verneine nicht nur die künstlerischen Erfindungen im Drama, sondern stelle die Möglichkeit einer authentischen tragischen Situation in Frage. Stephen Barker sieht in *Die Hamletmaschine* die Realisierung von Schmitts schlimmster Befürchtung in *Hamlet oder Hekuba*, insoweit als es dem Hamletedarsteller nicht gelinge, in seine Rolle des Dramas zurückzukehren und die Rache zu vervollständigen – womit letztlich auch der Mythos geopfert werde. Im letzten Teil des Stücks kapituliere Hamlet vor dem Kapitalismus und gebe zu, dass auch er eine Maschine sein will.⁸⁵

All diese Interpretationen berücksichtigen hauptsächlich die zeitgenössische Geschichte und Müllers Ästhetik der Postmoderne. Dagegen möchte ich in der folgenden Interpretation von *Die Hamletmaschine* zeigen, dass der Text noch weitaus mehr Deutungspotenzial hat und auch die Geschichtsauffassung Müllers zum Ausdruck bringt – und zwar nicht nur durch den Inhalt, sondern ebenso durch die Form.

84 »Hamletmachine thus displays the workings of a worn-out machine of history and text-production in a situation where the power of myth is exhausted and the order of causality is broken and given up.« Galin Tihanov: Der Einbruch der Zeit in das Spiel. *Hamlet from Berlin (East)*. In: *arcadia*, 39(2)/2004, S. 333-353, hier S. 353. URL: <https://doi.org/10.1515/arca.39.2.333>, (letzter Abruf am 01.08.2021). Die Übersetzung wurde von der Verfasserin vorgenommen.

85 Stephen Barker: Hamlet the Difference Machine. In: *Comparative Drama* 46, No. 3 (2012), S. 401-423.

2.2 Dekonstruktion der Figuren und der Form

Selbst für deutsche Zuschauer, die mit »ihrem Shakespeare«⁸⁶ bestens vertraut sind, ist *Die Hamletmaschine* ein schwieriges Stück. Diese Schwierigkeit ergibt sich aus zweierlei Gründen: die Absurdität des Inhalts und die Leere der Form. Nach Genettes Theorie in *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* hat der Text kaum noch Intertextualität zu Shakespeares Text. Streng genommen zählten nämlich nur direkte Zitate und Stellen als intertextuelle Stellen, so dass Müllers Text mehr eine Transformation des *Hamlet* als Hypotext sei: Inhaltlich verzichtet *Die Hamletmaschine* komplett auf die Fabel von *Hamlet* – und in der Tat hat das ganze Stück kaum noch eine rekonstruierbare Fabel. In seiner Autobiografie erläutert Heiner Müller, dass dieses Stück ein Nebenprodukt aus seiner Übersetzungsarbeit mit Mathias Langhoff für die Hamlet-Inszenierung von Benno Besson ist, die zu einer neunseitigen reduzierten Version von *Hamlet* führt, in der letztlich nur die Dramatis Personae von Shakespeare übernommen werden. Die Sprechtexte von Hamlet und Ophelia sind, wie immer bei Müller, eine vielschichtige Collage aus intertextuellen Stellen, Liedtexten, lyrischen Passagen und philosophischen Texten. Wengleicht als ein Theaterstück konzipiert, verzichtet *Die Hamletmaschine* dennoch auf die Form des Dialogs und benutzt stattdessen Monologe, die keiner bestimmten Rolle zugeteilt, bzw. vom Chor gesungen werden. Der elisabethanische Text wird dekonstruiert und auf mehrere Antipoden reduziert, wie der Titel *Die Hamletmaschine* zeigt.

Als eine Zusammensetzung von zwei komplett unabhängigen und sogar konträren Wörtern kann der Werktitel *Die Hamletmaschine* mehrere Bedeutungen haben: Erstens kann man den Ursprung des Titels direkt in Shakespeares *Hamlet* finden. Im Brief von Hamlet an Ophelia, den Polonius der Königin als Begründung für Hamlets Wahnsinn vorgelesen hat, heißt es:

Zweifle daß die Sterne brennen/Zweifle daß die Sonne kreist/Daß wir Lüg von Wahrheit kennen/Wenn du daß ich liebe weißt/Oh, liebe Ophelia, ich bin schwach im Versfuß, ich habe die Kunst nicht, meine Seufzer zu messen;

86 Bereits im Jahr 1916 spricht der Dramatiker Ludwig Fulda von »unser Shakespeare« und unterstreicht damit, dass Shakespeare ihm zufolge am falschen Ort geboren wäre. »Unser Shakespeare, so dürfen wir ihn nennen, wenn er auch versehentlich in England zur Welt kam. So dürfen wir ihn nennen mit dem guten rechten der geistigen Eroberung.« Zit. nach Hortmann: *Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert*, S. 19.

doch daß ich Dich bestens liebe, oh allerbestens, das glaube. Adieu. Dein für immer, teuerste Lady, solange diese Maschine ihm gehört, Hamlet.⁸⁷

Dieser Zusammenhang zwischen »Maschine« und »ihm« steht in der Tradition der Diskussion über den Geist-Körper-Dualismus von René Descartes: Die »Maschine« ist hier der Körper, die »ihm« – dem Geist – gehört. Genau diese Problematik wird in Müllers Stück aufgegriffen und bearbeitet. Zweitens könnte *Die Hamletmaschine* auch der Wunsch von Hamlet (Hamletedarsteller) nach einer gedanken- und gefühlsvollen, rein aktionsistischen Existenzweise sein: »Ich will eine Maschine sein.«⁸⁸ Drittens ist der Begriff »Maschine« die Kurzform für »Schreibmaschine«, welche auf das Schreiben verweist: »Ich bin die Schreibmaschine.«⁸⁹ Und viertens spielt der Titel ebenso auf den Autoren an, da die Abkürzung des Titels HM den Initialen des Autors entspricht und somit auch Heiner Müller selbst gemeint ist.

Obwohl es diesem neunseitigen Stück sowohl an Handlung als auch an Dialog fehlt, kann man in *Die Hamletmaschine* mindestens drei ineinander verwobene Darstellungsebenen ausmachen. Die Grundform, die das Bühnenspiel über weite Strecken prägt, ist eine für alle Figuren feststehende Konnotation, die sie durch Shakespeares *Hamlet* in der Literaturgeschichte bekommen haben. Am besten lässt sich das am ersten Akt mit dem Titel *Familienalbum* belegen: Man braucht keine Handlung, allein die Bilder, aus denen ein Familienalbum besteht, reichen den Lesern/Zuschauern, um sich die Kenntnisse über *Hamlet* in Erinnerung zu rufen. Auf einer zweiten Ebene befasst sich das Stück mit Konflikten zwischen den Individuen – zwischen Hamlet und seiner Familie, zwischen Ophelia und Hamlet, zwischen Hamlet und dem Hamletedarsteller und schließlich zwischen Ophelia als Opfer und der Welt. Die dritte Ebene betrifft den Text selbst (außerhalb des Bühnensettings) und stellt den Konflikt zwischen Figur und Autor, zwischen geschriebener Geschichte und noch zu schreibender Geschichte dar. Diese drei Ebenen entsprechen wiederum den Deutungsmöglichkeiten des Titels.

Wie bei der Rezeption von Müllers *Macbeth*-Bearbeitung ändern sich auch die Interpretations- und Forschungsansätze zu *Die Hamletmaschine* mit der Zeit und variieren je nach Ideologie und Ansätzen der Forschenden. Bei den

87 Heiner Müller: *Werke 7. Die Stücke 5. Die Übersetzungen*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2004, S. 477.

88 Müller: *Werke 4*, S. 553.

89 Ebd., S. 551.

einflussreichsten Interpretationen steht Hamlet für einen einsamen und hilflosen marxistischen Intellektuellen in der Deutschen Demokratischen Republik – das Stück »reflektiert in freier Anlehnung an Shakespeares Vorlage die Situation des Intellektuellen in der DDR«⁹⁰. Daneben gibt es aber auch die biografisch-historische Lesart, welche Ophelias Suizid in Zusammenhang mit Inge Müllers Selbstmord bringt und das Stück als eine Vergangenheitsbewältigung von Müller betrachtet.⁹¹ Während bei den meisten *Hamletmaschine*-Interpretationen nur eine der oben genannten Darstellungsebenen analysiert oder das Werk sogar nur im Spiegel der zeitgenössischen Geschichte betrachtet wird, möchte ich versuchen, das Stück auf allen drei Ebenen zu interpretieren. Gleichzeitig werde ich anhand der Form prüfen, wie sich Müllers Geschichtsauffassung in dem Stück zeigt.

2.2.1 Figuren als Antipoden

Im Folgenden werde ich eine Textstelle aus *Die Hamletmaschine* betrachten, die von den Müller-Interpreten Girshauen und Domdey im Zusammenhang mit Nietzsche gedeutet wurde. Ihren Interpretationen stelle ich meine eigene Deutung gegenüber.

In *Die Hamletmaschine* hält der Hamletdarsteller einen langen Monolog über sein Lebensgefühl:

Fernsehn Der tägliche Ekel Ekel
 Am präparierten Geschwätz Am verordneten Frohsinn
 Wie schreibt man GEMÜTLICHKEIT
 Unsern Täglichen Mord gib uns heute
 Denn Dein ist das Nichts Ekel
 An den Lügen die geglaubt werden
 Von den Lügnern und niemandem sonst Ekel
 An den Lügen die geglaubt werden Ekel
 An den Visagen der Macher gekerbt
 Vom Kampf um die Posten Stimmen Bankkonten.⁹²

Girshausen erkennt an dieser Stelle die Parallele zwischen Nietzsches und Müllers Hamlet darin, dass Hamlet sowohl bei Müller wie bei Nietzsche auf die Alltagswirklichkeit mit Ekel reagiert – wenngleich er wie bereits erwähnt

⁹⁰ Barker: *Hamlet the Difference Machine*.

⁹¹ Müller: *Werke 4*, S. 552.

⁹² Ebd., S. 551.

konstatiert, dass es eine »Überinterpretation« wäre, das ganze Stück nach Nietzsche nur aufgrund dieser Nietzsche-Verweise zu deuten. Nietzsches *Hamlet*-Interpretation solle vielmehr als Kontrastfolie betrachtet werden. Dagegen bemerkt Domdey, dass beide Hamletfiguren (bei Nietzsche und bei Müller) für eine Ähnlichkeit zwischen Leben und Geschichte stünden – nur mit dem Unterschied, dass Nietzsches Hamlet Trost in der Kunst fände, durch die er zur Erkenntnis gelange, dass die Weltgeschichte nur ein Schein ist, wohingegen Müllers Hamlet in der Revolution den Energiespender für die Geschichte sehe. Damit ignoriert Domdey allerdings die verschiedenen Spielebenen des Stücks.

Die Stelle befindet sich im vierten Akt *Pest in Buda Schlacht um Grönland*. Nachdem Hamlet seine Maske und sein Kostüm abgelegt hat, meldet sich nun der Hamletdarsteller zu Wort:

Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr [...] Hinter mir wird die Dekoration aufgebaut. Von Leuten, die mein Drama nicht interessiert, für Leute, die es nichts angeht. Mich interessiert es auch nicht mehr. Ich spiele nicht mehr mit.⁹³

Ein Darsteller auf der Bühne, der nun als Individuum aus seiner Rolle (Hamlet) und seinem Stück/Leben (Hamlet) heraustritt, hat also die oben zitierte Sätze gesprochen, in welchen Girshausen und Domdey Spuren Nietzsches erkannt haben.

In der *Geburt der Tragödie* sieht Nietzsche in Hamlet den dionysischen Menschen, der »einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan«⁹⁴ hat und aus Ekel vor jener alltäglichen Wirklichkeit nicht mehr handeln möchte: »Die wahre Erkenntniss, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet als auch bei dem dionysischen Menschen.«⁹⁵ Hier bei Müllers *Hamletmaschine* ist es der Hamletdarsteller, der diese Erkenntnis hat und zur Askese neigt: »Ich will nicht mehr essen trinken atmen eine Frau lieben einen Mann ein Kind ein Tier. Ich will nicht mehr sterben. Ich will nicht mehr töten.«⁹⁶ Das heißt, bei Müller ist der Hamletdarsteller der sich in Gefahr befindende dionysische

93 Ebd., S. 549.

94 Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. In: Ders.: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 1, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1980, S. 9-156, hier S. 52.

95 Ebd., S. 53.

96 Müller: *Werke* 4, S. 552.

Mensch, der aus seiner Rolle als Individuum heraustritt und gegenüber der Realität ein Ekelgefühl empfindet. Er merkt auf einmal, dass er nur Schein ist: »Ich bin die Schreibmaschine [...] Ich füttere mit meinen Daten die Computer.« Hier spitzt sich ein Konflikt zu, der auf der dritten Darstellungs-ebene entstanden ist: der Konflikt zwischen Figur, Autor und Geschichte (im Theater dann zwischen Schauspieler, Regisseur und Fabel). Nach dem langen Monolog, der von einem Wahnsinn gekennzeichnet ist, zerreißt der Hamletdarsteller die Fotografie des Autors und zieht sich in seine Rolle zurück:

Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen Beine zu gehen kein Schmerz
kein Gedanke.

[...]

*Hamletdarsteller legt Kostüm und Maske an.*⁹⁷

Laut Nietzsche besteht für den dionysischen Menschen die Rettung im Satyrorch, der »eine Selbstspiegelung des dionysischen Menschen« ist,

welches Phänomen am deutlichsten durch den Prozess des Schauspielers zu machen ist, der, bei wahrhafter Begabung, sein von ihm darzustellendes Rollenbild zum Greifen wahrnehmbar vor seinen Augen schweben sieht. Der Satyrorch ist zu allererst eine Vision der dionysischen Masse, wie wiederum die Welt der Bühne eine Vision dieses Satyrorchs ist: die Kraft dieser Vision ist stark genug, um gegen den Eindruck der Realität, gegen die rings auf den Sitzreihen gelagerten Bildungsmenschen den Blick stumpf und unempfindlich zu machen.⁹⁸

Während Shakespeares Hamlet durch ein »Spiel im Spiel« (»Mausefalle«) seine Zweifel zu beseitigen versucht, erfolgt in *Die Hamletmaschine* dieser Prozess der Selbstspiegelung durch das ganze Stück. Wenn man die fünf Akte von *Die Hamletmaschine* separat betrachtet, verläuft die Reihenfolge mit jeweils einer Zentralfigur: 1. Hamlet 2. Ophelia 3. Scherzo 4. Hamlet(-darsteller) 5. Ophelia. Der dritte Akt, *Scherzo*, ist eine Mittelstellung im Stück. Er enthält die einzige dialogische Passage zwischen Hamlet und Ophelia, in der die beiden ihre Rollen (Geschlechter) tauschen und einander »mit der Haltung eines Museums-(Theater-)Besuchers«⁹⁹ betrachten. Die fünf Akte ergeben somit zusammenge-

97 Ebd., S. 553.

98 Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, S. 53.

99 Müller: *Werke 4*, S. 548.

nommen eine Selbstspiegelung, in der die Figuren hintereinander aus dem Stück heraustreten und zu Zuschauern der zeitgenössischen Geschichte, Geschichte des Theaters, der Vergangenheit und der Gegenwart werden.

In diesem Sinne ist also auch Ophelia ein dionysischer Mensch. In seiner Deutung von *Die Hamletmaschine* beschränkt sich Domdey auf die Analyse von Hamlet, ohne auch den weiblichen Figuren Beachtung zu schenken. Er sieht Ophelia nur als eine groteske Umwandlung von Marx/Lenin/Mao.¹⁰⁰

Bislang herrscht in der *Hamletmaschine*-Forschung für die Ophelia-Interpretation weitgehend die Meinung vor, dass sie als Verkörperung der Emanzipationsbewegung der Frauen in den 1960er Jahren diene. So wird die Selbstvorstellung von Ophelia zu Beginn von *Das Europa der Frau* oft biografisch-historisch gelesen: Sie verweise auf Rosa Luxemburg (»Die der Fluß nicht behalten hat.«¹⁰¹) und könne ebenso als Schatten von Müllers Ex-Frau (»Die Frau am Strick Die Frau mit dem aufgeschnittenen Pulsadern Die Frau mit der Überdosis«¹⁰²) gelesen werden. Mit der Bühnenanweisung am Ende des Stücks: »Männer ab. Ophelia bleibt auf der Bühne, reglos in der weißen Verpackung«¹⁰³ zeige Müller, dass jetzt die Frauen anstelle von schwachen, resignierten Männern (Intellektuellen) auf die Bühne der Weltgeschichte treten. In diesem Sinn schreibt etwa Janine Ludwig in ihrem Buch *Heiner Müller, Ikone West*:

Mit der Ophelia der Hamletmaschine verknüpft Heiner Müller also die beiden zeitgenössischen beherrschenden Gesellschaftsdiskurse der Bundesrepublik – Feminismus und Terrorismus – zugespitzt in einer Figur, deren Verweigerung nicht nur dem Mann, dem Heim, der Sexualität, sondern der ganzen Welt gilt.¹⁰⁴

Bei solch einer Interpretation richtet man den Fokus aber nur auf die deutsche Geschichte und wirft einen kolonialen Blick auf die »Dritte Welt«: Besonders deutlich zeigt sich dies in den unterschiedlichen Interpretationen

¹⁰⁰ Siehe Horst Domdey: *Produktivkraft Tod: das Drama Heiner Müllers*. Köln u.a. 1998, S. 51. Domdey erläutert hierzu: »In dem Geschlechtertausch deutet sich eine Erneuerung des revolutionären Subjekts an, die Frau tritt auf den Plan.«

¹⁰¹ Müller: *Werke* 4, S. 547.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd., S. 554.

¹⁰⁴ Janine Ludwig: *Heiner Müller, Ikone West: Das dramatische Werk Heiner Müllers in der Bundesrepublik*. Frankfurt a.M. 2009, S. 248.

zu Ophelia – einmal in *Hamletmaschine*-Interpretation und in meiner. Raddatz zufolge ziele die Revolte der Frauen bei Müller darauf ab, »die Tradition männlich dominierter europäischer Geschichte«¹⁰⁵ zu verweigern. Die Destruktivität von Müllers Ophelia-Figur sei nicht nur autobiographisch (durch den Suizid Inge Müllers) bedingt¹⁰⁶, sondern stehe auch in der Tradition des griechischen Mythos: Ihre Revolte sei wie die von Medea und Elektra, »psychisch motiviert«¹⁰⁷. Ihre Haltung zur Geschichte sei die Rache, was gerade im Gegensatz zu Hamlets utopischer Haltung stehe. Daher sei *Die Hamletmaschine* auch »das mit Abstand negativste Stück Müllers«, denn Müller stelle gerade durch seine männliche und weibliche Figuren Geschichte und Mythos einander gegenüber und biete dem Abendland keinen positiven Ausweg.

Diese Negativität Müllers gilt aber nur der europäischen Geschichte, zumindest solange Raddatz die Emanzipation der Frau bei Müller der Emanzipation der »Dritten Welt« gleichstellt. Denn seiner Interpretation nach sei die Emanzipation der Frau analog der der »Dritten Welt«. Ihre »Haltung aggressiver Negation« gegen die patriarchalische Machtstruktur der europäischen Geschichte ziele »auf die freie Assoziation von Menschen jenseits der Geschichte der Staaten und der europäischen Tradition«¹⁰⁸. Aus meiner heutigen Sicht als einer chinesischen Germanistin verbindet diese Interpretation einerseits eine falsche Hoffnung mit der »Dritten Welt« und stellt andererseits ein gutes Beispiel für den imperialistischen Feminismus dar. Man ignoriert den Faktor, dass die Frauen in der »Dritten Welt« einer sogar doppelten Unterdrückung ausgeliefert sind – sowohl auf Grund der ökonomischen Ausbeutung als auch der erzwungenen Unterordnung innerhalb patriarchalischer Strukturen, die in der »Dritten Welt« noch viel stärker und präsenter vorherrschen. Dieser naive Blick auf die »Dritte Welt«, demzufolge sie die Möglichkeit zu haben scheint, aus »der Geschichte der europäischen Tradition« auszubrechen und eine feministische/matriarchalische Utopie bereitzustellen, blendet die aktuelle soziale politische Situation der Frauen in der »Dritten Welt« vollständig aus.

Vielleicht liegt es auch daran, dass Müllers Frauenfiguren und ihre Vorlagen – Dasha, Ophelia, Medea, Elektra, Rosa Luxemburg, Susan Atkins und

¹⁰⁵ Raddatz: *Dämonen unterm Roten Stern*, S. 163.

¹⁰⁶ Ebd., S. 162.

¹⁰⁷ Ebd., S. 192.

¹⁰⁸ Ebd., S. 166.

Inge Müller – alles weiße Frauen sind. Daher versuche ich in meiner Interpretation zu zeigen, dass Ophelia zwar Antipode von Hamlet, gleichzeitig aber »auch die weibliche Hamletmaschine« ist, deren Kampf gegen die patriarchale Welt nur eine andere Art von Utopie gegen die Geschichte – die feministische Utopie – darstellt. Als Ophelia im fünften Akt im Rollstuhl wieder auf die Bühne kommt, spricht sie im Namen Elektras und droht, die Welt zu zerstören, die sie geboren hat. Aber auch diese feministische Destruktivität bleibt nur eine angedeutete Bedrohung, da Ophelia inzwischen von den beiden Männern mit Mullbinden komplett verpackt und somit mumifiziert wird. Die zerstörerische Kraft der Rache, die es beim Mythos von Medea und Elektra gibt, gehört der Vergangenheit an. Ophelias Versuch, aus der Rolle des Opfers, und somit aus der Geschichte zu treten, scheitert ebenfalls, und sie bleibt am Ende des Stücks nur noch »reglos in der weißen Verspackung«¹⁰⁹. Insofern ist sie die weibliche Hamletmaschine, da sie ebenso wie der Hamletdarsteller daran scheitert, aus ihrer zugeschriebenen Rolle in der Geschichte zu treten.

Sie ist auch das, was ich in den Deutungsmöglichkeiten des Titels *Die Hamletmaschine* angeführt habe: das Wunschbild von Hamlet und dem Hamletdarsteller: Was Hamlet im dritten Akt, *Scherzo*, schreit (»Ich will eine Frau sein«¹¹⁰), entspricht gerade dem Wunsch des Hamletdarstellers: »Ich will eine Maschine sein.«¹¹¹ Dass Ophelia eine Gegenfigur von Hamlet ist, lässt sich schon aus dem spiegelverkehrten Erstauftritt der Beiden ablesen. Hamlet, »im Rücken die Ruinen von Europa«, stellt sich mit dem auf die Vergangenheit verweisenden Satz im Präteritum vor: »Ich war Hamlet«. Ihm ist jetzt klar, dass er kein Hamlet mehr ist. Dahingegen beginnt Ophelia mit der Vorstellung im Präsenz: »Ich bin Ophelia«. Wie in Shakespeares *Hamlet*, spielt Hamlet/der Hamletdarsteller in *Die Hamletmaschine* nur den Wahnsinn, während Ophelia dem Wahnsinn tatsächlich verfallen ist. Auch wird von Müller noch angedeutet, dass Ophelia ein Schatten von Hamlet ist: zum Beispiel im Akt *Das Europa der Frau*: »Dann laß mich dein Herz essen, Ophelia, das meine Tränen weint.«¹¹²

¹⁰⁹ Müller: *Werke 4*, S. 554.

¹¹⁰ Ebd., S. 548.

¹¹¹ Ebd., S. 553.

¹¹² Ebd., S. 547.

Laut Nietzsche sieht Hamlet, der dionysische Mensch, im Schicksal der Ophelia das Symbolische, nachdem ihm die Erkenntnis über die Sinnlosigkeit des Geschichtsverlaufs wieder ins Bewusstsein tritt:

In der Bewusstheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins, jetzt versteht er das Symbolische im Schicksal der Ophelia, jetzt erkennt er die Weisheit des Waldgottes Silen: es ekelt ihn.¹¹³

Der Suizid von Ophelia ist daher ein anderes »Spiel im Spiel« für Hamlet, wodurch er »die Weisheit des Waldgottes Silen« erkennt:

Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben.¹¹⁴

In *Die Hamletmaschine* versucht Ophelia nicht, die Welt zu rächen, sondern die Weltgeschichte zurückzusetzen: »Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln.«¹¹⁵ Somit haben wir zwei Antipodenpaare in diesem Stück: Eines ist Hamlet und der Hamletedarsteller, das andere ist Hamlet und Ophelia. Der Hamletedarsteller tritt aus dem Stück und somit aus Hamlet aus, sieht die Wahrheit und kehrt wieder in seine Rolle zurück. Sein Kampf gegen den Antipoden scheitert an seiner Erkenntnis der Wahrheit. Der Kontrast zwischen Ophelia und Hamlet ist noch zugespitzter, endet aber auch mit der Selbstzerstörung Ophelias. Bei Müller gibt es keine Hoffnung für eine neue Ordnung in der Zukunft, wenn man die Vergangenheit kennt und die Gegenwart betrachtet. Die Bedrängnisse entstammen zwar der Realität, aber sie überschreiten diese bereits maßlos. In diesem Sinne erklärt sich der Satz des Hamletedarstellers: »Ich gehe nach Hause und schlage die Zeit tot, einig/ Mit meinem ungeteilten Selbst.«¹¹⁶

2.2.2 Wahrheit/Schein

Aber was für eine Wahrheit sieht Hamlet bzw. der Hamletedarsteller, dass sie so viel Ekel in ihm hervorruft? Dafür gibt es mehrere Interpretationsansätze und Erklärungen. Einen Grund für die erfolgreiche Aufführung der *Hamlet*/

¹¹³ Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, S. 53.

¹¹⁴ Ebd., S. 31.

¹¹⁵ Müller: *Werke 4*, S. 554.

¹¹⁶ Ebd., S. 551.

Maschine im Jahr 1990 sieht Müller darin, dass gerade die großen Umwälzungen in der Außenwelt den Einbruch der Zeit in das Spiel nach sich ziehen. Nicht nur für den Regisseur und das Ensemble, sondern auch für den Zuschauer überschattet die Realität außerhalb des Theaters die Aufführung, die einen tragischen Kern erhält. Hier haben Müller und sein Ensemble des Deutschen Theaters eine ähnliche Situation wie die Gruppe Shakespeares. Für Carl Schmitt gibt es zwei Einbrüche der geschichtlichen Zeit in die Spielzeit *Hamlet*, indem Shakespeare das Stück für sein zeitgenössisches Publikum schreibt und aufführt: Der erste Einbruch ist »das Tabu, mit dem die Schuld der Königin [an der Ermordung ihres Gatten, Anm. d. Verf.] umhüllt ist«¹¹⁷; der zweite Einbruch findet sich sodann in der »Abbiegung der Figur des Rächers [Hamlet, Anm. d. Verf.] zu einem durch Reflexionen gehemachten Melancholiker.«¹¹⁸ Da das elisabethanische Publikum sich seiner Gegenwart während der *Hamlet*-Vorstellung bewusst ist, der geschlossene Kreis des Theaterspiels also mithin gebrochen wird, verwandelt sich »das Trauerspiel in eine Tragödie, die geschichtliche Wirklichkeit in einen Mythos.«¹¹⁹

Ganz anders als Müllers postmoderne historische Stücke wie *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Traum Schlaf Schrei, Germania Tod in Berlin* oder *Die Schlacht*, deren Personen und Ereignisse dem Publikum bekannt sind und »bestimmte Vorstellungen und Erwartungen wachrufen, mit denen der Dichter arbeitet«¹²⁰, werde in *Hamlet/Maschine* auf das aktuell stattfindende Schicksal aller referiert: »[H]ier steigert das durchsichtige Incognito die Spannung und Anteilnahme der um die Wirklichkeit wissenden Zuschauer und Hörer.«¹²¹ Dem Darsteller für Müllers Hamlet und Hamletedarsteller, Ulrich Mühe, ist in jedem Moment bewusst, dass er kein Hamlet, sondern ein Hamletedarsteller ist, der keine Rolle spielen will:

[...] er weiß zu viel, um noch unbedarf politisch handeln zu können, er weiß, daß da nur eine Scheinlösung die andere ablöst. Und dieser Blick in den Abgrund ist das, was ihn politisch handlungsunfähig macht.¹²²

¹¹⁷ Carl Schmitt: *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Stuttgart 1956, S. 46.

¹¹⁸ Ebd., S. 22.

¹¹⁹ Ebd., S. 50f.

¹²⁰ Ebd., S. 38.

¹²¹ Ebd., S. 28.

¹²² Birkhauer: Regiearbeit, S. 331.

Am Ende der Aufführung sitzt Ophelia bei der Leiche Hamlets und rezitiert den letzten Text aus *Die Hamletmaschine*: »Hier spricht Elektra. Im Herzen der Finsternis.«¹²³ Danach kommt Fortinbras, um das Wüstenland Dänemark zu vergolden und Hamlets Gesicht mit einer goldenen Mappe zu bedecken, während aus dem Lautsprecher ein Gedicht von Zbigniew Herbert mit dem Titel *Fortinbras' Klage* vorgelesen wird:

Allein geblieben prinz können wir jetzt von mann zu mann miteinander reden
 wenn du auch auf der Treppe liegst und soviel siehst wie die tote Ameise
 das heißt die schwarze sonne mit den gebrochenen strahlen
 niemals konnt ich an deine hände denken ohne zu lächeln
 und nun da sie auf dem stein wie abgeschüttelte nester liegen
 sind sie genauso schutzlos wie vorher Das ist das Ende
 Die hände liegen gesondert Der degen gesondert Gesondert
 liegen Kopf und Beine des Ritters in weichen Pantoffeln

Du wirst ein Soldatenbegräbnis haben wenn du auch kein Soldat warst
 das ist das einzige ritual auf das ich mich etwas verstehe
 Es wird keine Kerzen geben und keinen Gesang sondern Lunten und Donner
 über dem pflaster helme beschlagene
 Stiefel Artilleriepferde Trommelwirbel Wirbel ich weiß schön ist das nicht
 das wird mein Manöver sein vor der Machtübernahme
 Man muß diese stadt an der Gurgel fassen und etwas schütteln¹²⁴

Müllers Inszenierung endet somit verneinend. Fortinbras wirft Hamlet vor, den einfacheren Weg gewählt zu haben und damit zum Stern (Mythos) zu werden. Für Fortinbras bleibt nur das alte Dänemark übrig, wo die Zeit immer noch aus den Fugen geraten ist. Wie Müller in *Shakespeare eine Differenz* anführt, ist das Verbrechen Hamlets sein Versagen, »die Arbeit an der Differenz« nicht leisten zu können. Mit dem Tod Hamlets verkündet Müller auch den Tod der Tragödie. Während sich der verstorbene Hamlet hier auf die Intellektuellen der DDR und somit auch auf Müller selbst bezieht, ist die adaptierte Mischung aus Shakespeares *Hamlet* und Müllers *Die Hamletmaschine* so erfolgreich, da der Mythos für Müller »ein Aggregat« ist, »eine Maschine,

123 Müller: *Werke 4*, S. 554.

124 Zbigniew Herbert: *Fortinbras' Klage*. [1961]. In: Ders.: *Das Land, nach dem ich mich sehne. Lyrik und Prosa*. Frankfurt a.M. 1987, S. 121.

an die immer neue und andre Maschinen angeschlossen werden können«¹²⁵. Durch die Wiederkehr des Gleichen stellt sich auch der Mythos wie eine Maschine wiederholend her – und das ist das, was der Hamletdarsteller durch den Einbruch der Zeit sieht und was ihn gerade anekelt.

2.2.3 Poetik der dekonstruierten Form

Dass vor allem Müllers Inszenierung von *Hamlet/Maschine* den Einbruch der geschichtlichen Zeit der Jahre 1989/90 in das Spiel thematisiert und damit Müllers Philosophie der wiederkehrenden Geschichte und des verlorenen Mythos bekräftigt, darf nicht den Blick davor verschließen, dass sich bereits im kurzen, collagenhaften Stück *Die Hamletmaschine* aus dem Jahr 1979 Heiner Müllers Geschichtsphilosophie finden lässt. Zu erkennen ist das sowohl in der Form als auch im Inhalt. Als Beispiele ziehe ich weiterhin die oben genannten Stellen heran, also die beiden »Spiele im Spiel« – den dritten Akt *Scherzo* und Ophelias Tragödie. Für Carl Schmitt ist Shakespeares Entwurf seines »Spiels im Spiel« das stärkste Moment im ganzen *Hamlet*. Denn

es gibt zwar manches Spiel im Spiel, aber es gibt keine Tragödie in der Tragödie. Das Schauspiel im Schauspiel im III. Akt des Hamlet ist deshalb eine großartige Probe aufs Exempel, nämlich darauf, daß ein Kern geschichtlicher Aktualität und Präsenz – die Ermordung von Hamlet-Jakobs Vater und die Verheiratung der Mutter mit dem Mörder – die Kraft hatte, das Spiel als Spiel zu steigern, ohne die Tragik zu vernichten.¹²⁶

Das Schauspiel im Schauspiel bei *Hamlet* – die »Mausefalle« – lässt Hamlet vor dem König und der Königin spielen, um ihre Reaktion zu beobachten und zu testen. Carl Schmitt führt in seiner Interpretation an, dass der Inhalt dieser Pantomime gerade die geschichtliche Wahrheit spiegelt, um die Shakespeare beim Formen seines Hamlet kreise. In diesem Zusammenhang macht er auch auf das Gespräch zwischen Hamlet und dem Darsteller, der um Hekuba weint, aufmerksam. Für Hamlet ist es unvorstellbar, um eine Person zu weinen, die ihm »in der aktuellen Wirklichkeit ihres Daseins und in ihrer wirklichen Lage gleichgültig ist«¹²⁷ und mit ihm nichts zu tun hat. Hamlet würde nicht wie der Schauspieler um Hekuba weinen, aber er würde um den

125 Müller: *Werke 8*, S. 336.

126 Schmitt: *Hamlet oder Hekuba*, S. 45f.

127 Ebd., S. 44f.

König im »Spiel im Spiel« weinen. Die Zuschauer von *Hamlet* wiederum würden um Hamlet weinen, aber nicht wie um Hekuba, sondern in dem Moment, in dem die Gegenwart nicht von dem Bühnenspiel getrennt sei, auf eine andere Weise. Insofern sei Hamlet ein echter Mythos.

Wie die »Mausefalle« gibt es auch in *Die Hamletmaschine* ein »Spiel im Spiel« als Mittelstück. Es ist mit dem Titel *Scherzo* überschrieben und nicht nur der strukturelle Mittelpunkt des Stücks – insofern als es der dritte von fünf Akten ist –, sondern auch inhaltlich der absolute Kern des Stücks. Das Titelbezeichnung *Scherzo* ist eine Bezeichnung aus der Musik und benennt

im allgemeinen Sinne ein Tonstück von leichtem und heiterem Charakter, in welchem Humor und scherhafte Laune mit den Gefühlen ein munteres Spiel treiben, wovon das Kapriöse und Burleske keineswegs ausgeschlossen ist.¹²⁸

Bei Müller ist die Hauptstimmung des Scherzos allerdings eher grotesk: Es spielt in der »Universität der Toten«¹²⁹ und auf der Bühne sind bereits Figuren von Verstorbenen anwesend. Schon mit der Bühnenanweisung zu Beginn des dritten Akts wird das Bühnenbild als ein Theater der Toten vorgestellt: Die toten Philosophen werfen Bücher aus dem Grab, während die toten Frauen in ihren grauenhaften Körpern mit offenen Wunden tanzen. Hamlet ist hier zunächst, wie bei Shakespeares drittem Akt, der Zuschauer des Spiels: »*Hamlet* betrachtet sie mit der Haltung eines Museums- (Theater-)Besuchers«¹³⁰ – wobei er aber nicht nur wie ein Zuschauer (»Theaterbesucher«), sondern auch wie ein »Museumbesucher« auftritt. Als Theaterbesucher sieht man die Geschichte als Fabel auf der Bühne. Als Museumbesucher aber betrachtet man Gegenstände aus der Vergangenheit und entschlüsselt ihre Geschichten. Bis zu diesem Punkt ist Hamlet noch ein Beobachter der Geschichte im doppelten Sinne – sowohl der Geschichte auf der Bühne als Fabel eines Dramas als auch der Geschichte der Toten, die an dieser Stelle ebenfalls auf die Bühne gebracht wird. Danach wird er von den Toten aber mit ins Spiel gezogen, indem die toten Frauen »ihm die Kleider vom Leib« reißen. Sein bereits gestorbener Vater Claudius tritt zusammen mit Ophelia aus einem Sarg mit der Beschriftung »*HAMLET* 1« heraus.

¹²⁸ Dommer von Arrey: Scherzo. In: *Musikalisches Lexicon*. Auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch, 2. umgearbeitete und vermehrte Auflage. Heidelberg 1865, S. 744f.

¹²⁹ Müller: *Werke* 4, S. 548.

¹³⁰ Ebd.

Das »Spiel im Spiel« bei Shakespeares *Hamlet*, die »Mausefalle«, ist Teil der Racheaktion Hamlets. Er denkt sie sich aus, nachdem er gesehen hatte, wie einer der Schauspieler um Hekuba weint. Er glaubt, nicht jeder würde wie der Schauspieler um eine fiktive Figur weinen, die ihn nichts angeht. Nur wenn es die wirkliche Geschichte betrifft, würde es einem wehtun. Also lässt er die Schauspieler auf der Bühne die wirkliche Geschichte spielen. Und zwar so, wie sich seiner Meinung nach der Königsmord zugetragen hat. Auf diese Weise kann er die Reaktionen der Anderen beobachten und meint beurteilen zu können, wer mitwissend beziehungsweise schuldig am Mord seines Vaters (des Königs) ist. Dabei geht er von einem besonderen Effekt dieses Theaters aus: Die Geschichte auf der Bühne würde die anderen Zuschauer genau so tief treffen wie ihn, glaubt er, wenn sie daran nur etwas Wirkliches merken könnten. Außerhalb des Spiels führt er einen Dialog mit Ophelia (auf ihrem Schoß liegend), die aber überhaupt nicht vom Stück beeinflusst wird – was letztlich dann auch ihre Unschuld zeigt und Hamlets Theorie beweist. Gleichzeitig offenbart es aber auch, dass Ophelia (bis zu ihrem Tod) ständig von der Hauptgeschichte ausgeschlossen ist. Auch im *Scherzo* lässt Müller die beiden, Hamlet und Ophelia, beim Kommunizieren scheitern:

OPHELIA Willst du mein Herz essen, Hamlet. Lacht.
HAMLET Hände vorm Gesicht: Ich will eine Frau sein.¹³¹

Danach gibt Ophelia Hamlet ihre Kleider und schminkt ihm eine Hurenmaske ins Gesicht. Und dann tritt sogar die Geschichte selbst in der Gestalt Horatios auf die Bühne: Er verkleidet sich als Paul Klees »Angelus Novus« – »Ein Engel, das Gesicht im Nacken«¹³² im Sinne eines Engels der Geschichte, wie Walter Benjamin ihn beschreibt. Hamlet tanzt mit ihm, der Tanz wird immer wilder und grotesker, bis Hamlet und Horatio sich am Ende unter einem Regenschirm umarmen. Während die Pantomime *Mausefalle* die wirkliche Geschichte spiegelt, lädt das Totentheater die Geschichte auf die Bühne ein. Hamlet spielt hier nicht nur mit, sondern wechselt auch sein Geschlecht, wird zur Hure der Geschichte und tanzt mit ihr. Er weint nicht mehr um die Geschichte, sondern er wird vom »Spiel im Spiel« angeekelt. Dementsprechend sollen wohl auch die Zuschauer, die bei Shakespeare um Hamlet weinen sollten, angeekelt sein. Nach dem »Spiel im Spiel« meldet sich der Darsteller

¹³¹ Müller: *Werke* 4, S. 548.

¹³² Ebd.

von Hamlet zu Wort: Während bei Schmitt über das »Spiel im Spiel« als einer dreifachen Sichtbarmachung der Gegenwart und Aktualität gesprochen wird, gibt es bei Müller eine Vervierfachung. Der Hamletdarsteller zieht sich aus dem Drama zurück:

Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen. Meine Gedanken saugen den Bildern das Blut aus. Mein Drama findet nicht mehr statt. Hinter mir wird die Dekoration aufgebaut. Von Leuten, die mein Drama nicht interessiert, für Leute, die es nichts angeht. Mich interessiert es auch nicht mehr. Ich spiele nicht mehr mit.¹³³

Folglich kündigt er den Tod des Mythos an, nachdem er, der dionysische Mensch, durch die einmal geschaute Wahrheit einen grundsätzlichen Daseins-Ekel empfunden hat. An diesem Punkt erscheint auf der Bühne eine »Fotografie des Autors«¹³⁴, die dann aber nach einem Abgesang auf das Leben zerrissen wird: »Ich will nicht mehr essen trinken atmen eine Frau lieben einen Mann ein Kind ein Tier. Ich will nicht mehr sterben. Ich will nicht mehr töten.«¹³⁵ Dieser von dem Daseins-Ekel ausgelöste Rückzug endet mit einer Reduktion des Individuums auf den Status einer Maschine. Der Hamletdarsteller verzichtet auf seinen eigenen Körper und geht in die Welt der Maschine über:

Ich ziehe mich zurück in meine Eingeweide. Ich nehme Platz in meiner Scheiße, meinem Blut. Irgendwo werden Leiber zerbrochen, damit ich wohnen kann in meiner Scheiße. Irgendwo werden Leiber geöffnet, damit ich allein sein kann mit meinem Blut. Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn. Mein Gehirn ist eine Narbe. Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen Beine zu gehen kein Schmerz kein Gedanke.¹³⁶

Der Akt nach dem »Spiel im Spiel« trägt den Titel *Pest in Buda Schlacht um Grönland*. Hier wird die geschichtliche Rolle Hamlets (des Intellektuellen) an den Beispielen des niedergeschlagenen Ungarn-Aufstandes und der russischen Revolution weiter in Frage gestellt. Der Hamletdarsteller, der Intellektuelle, bevorzugt einen Platz an der Seite des um die Freiheit kämpfenden Volkes,

133 Ebd., S. 549.

134 Ebd., S. 552.

135 Ebd.

136 Ebd., S. 552f.

anstatt auf der Bühne seine Rolle einzunehmen – schließlich findet sein Drama nicht im Theater statt.

Das Textbuch ist verloren gegangen. Die Schauspieler haben ihre Gesichter an den Nagel in der Garderobe gehängt. In seinem Kasten verfault der Souffleur. Die ausgestopften Pestleichen im Zuschauerraum bewegen keine Hand. Ich gehe nach Hause und schlage die Zeit tot, einig/Mit meinem ungeteilten Selbst.¹³⁷

Das Totentheater des dritten Akts wird im folgenden Akt zu einem toten Theater. Es gibt kein Drama mehr, kein Textbuch. Die Bühne ist wie ausgestorben. Auch im Zuschauerraum sind nur noch »ausgestopft[e] Pestleichen«. Die Revolution perpetuiert bloß den Kreislauf der Gewalt. Angesichts dieser Erkenntnis zieht sich Hamlet aus dem Drama zurück. Strukturell spiegelt der vierte Akt die Eingangsszene »Familienalbum« Punkt für Punkt: Zwei lange Monologe Hamlets sind dabei zentral. Gleich zu Beginn des ersten Akts erzählt Hamlet, dass er Hamlet »war«. Im Rücken hat er »die Ruinen von Europa«, vor seinen Augen das Staatsbegräbnis seines Vaters. Bereits an dieser Stelle ist ihm bewusst, dass er in einem Theater steht. Er gibt Bühnenanweisungen – »Auftritt Horatio« – und spricht die Figur wie einen Schauspieler an: »Willst du den Polonius spielen, [...], eine tragische Rolle«, »Horatio Polonius. Ich wußte, daß du ein Schauspieler bist. Ich bin es auch, ich spiele Hamlet.«¹³⁸ Hier kehrt Hamlet das Drama seiner Rache um, er souffliert seiner Mutter ihren Text und lässt sie zur Hochzeit gehen. Während sich das Theater im 4. Akt in eine große Leere verwandelt, besteht Hamlets Drama aber weiterhin. Es ektelt ihn, die Mutter mit dem Brautschleier zu umarmen und zu sehen, dass sie den Mörder seines Vaters heiraten wird. Das Textbuch ist »verlorengegangen«¹³⁹, Shakespeares Motive von Rache und Gerechtigkeit finden bei Müller, wie auch die Aspekte von Moral und Krönungserbschaft in *Macbeth*, nicht mehr statt. In diesem langen Monolog des Hamletedarstellers erweist sich die Geschichte als eine Verkettung von Gewalt und Maschine, deren Funktion in der Zerstörung liegt. Nachdem die symbolischen Figuren der Revolution – Marx, Lenin und Mao – als nackte Frauen auftreten, legt der dionysische Mensch – der Hamlet/-darsteller, der die Wahrheit erblickt hat – erneut sein Kostüm und seine Maske an. Er »spaltet mit dem Beil die Köpfe

137 Ebd., S. 551.

138 Ebd., S. 546.

139 Ebd., S. 551.

von Marx Lenin Mao.«¹⁴⁰ Somit tritt er – und damit auch die Intellektuellen, die er repräsentiert – zurück in seine Rolle und wandelt sich zur Hamletmaschine. Hoffnung gibt es mit Hamlet keine mehr, wie Müller in seiner Rede *Shakespeare eine Differenz* sagt:

Shakespeare 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.¹⁴¹

So zeigen die ersten vier Akte die gescheiterten Versuche des Hamletdarstellers, sich von Hamlet zu befreien und seinen eigenen Mythos zu töten, wenn er mit seinem »ungeteilten Selbst«¹⁴² die Zeit totschlägt und am Ende doch wieder in die Rolle zurückkehrt. Ebenso verzichtet Müller bei Ophelia komplett auf ein Moment von Hoffnung.

Die Akte zwei und fünf zeigen, wiederum in einem dialektischen Wechselspiel, eine Ophelia, die aus Shakespeares Stück herausgetreten ist und scheitert. Im zweiten Akt will sie noch ihr Gefängnis zerreißen und daraus ausbrechen, um auf die Straße zu gehen und Teil der Revolution zu werden. Im fünften Akt tritt Ophelia dann im Rollstuhl auf. Sie wird von zwei Männern mit Mullbinden »in einer weißen Verpackung« zugeschnürt – ein Prozess, der gerade das Gegenteil ihrer Selbstbefreiung aus dem Gefängnis der Unterdrückung durch die männliche Welt zeigt. Jetzt stellt sie sich als Elektra vor. Sie ist die weibliche Hamlet, deren Vater von ihrer Mutter und deren Liebhaber ermordet wird:

Hier spricht Elektra. Im Herzen der Finsternis. Unter der Sonne der Folter. An die Metropolen der Welt. Im Namen der Opfer. Ich stoße alle Samen aus, den ich empfangen habe. Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich ersticke die Welt, die ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln. Ich begrabe sie in meiner Scham. Nieder mit dem Glück der Unterwerfung. Es lebe der Haß, die Verachtung, der Aufstand, der Tod. Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.¹⁴³

140 Ebd., S. 553.

141 Müller: *Werke 8*, S. 335.

142 Müller: *Werke 4*, S. 551.

143 Ebd., S. 554.

Sie will die zerstörerische Kraft sein, die mit Schrecken und Terror arbeitet. Für sie ist die Revolution ein grausamer Kampf gegen die Zeit und die Geschichte, denn sie will alles zurücksetzen, was schon entstanden ist. Mit dem letzten Satz »Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen¹⁴⁴ zitiert Müller das Charles Manson-Gang-Mitglied Susan Atkins, die an acht blutigen Morden beteiligt war. Nach ihren letzten Worten wird Ophelia von den Männern komplett mit Mullbinden eingewickelt. Buchstäblich stummgeschaltet wird sie »reglos« auf der Bühne zurückgelassen. Damit kehrt das Stück am Ende zu seinem Ausgangspunkt zurück: einer Ruine der Geschichte. Ophelia verkörpert das von der Antike bis zu Müllers Gegenwart stumm gemachte Opfer. Sie, die nicht ins Familienalbum kommen kann, symbolisiert hier die unterdrückte Geschichte, die Geschichte der Opfer, die parallel passiert, aber nicht geschrieben wird. Mit ihrer Rebellion scheint ein Hoffnungsschimmer aufzublitzten, der aber sofort wieder weggenommen wird.

2.3 Fazit

Zusammenfassend kann man sagen, dass Müller mit *Die Hamletmaschine* ein weiteres Mal versucht, Shakespeare für sich selbst zu interpretieren, zu rezipieren und zu »verraten«. Anders als die zaghafte Umschreibung und die kleinen sprachlichen Änderungen bei *Macbeth*, zeigt Müller in *Die Hamletmaschine* seine dekonstruierende Fähigkeit. Während er das additive Verfahren in *Macbeth* nur ansatzweise verfolgt hat, löst Müller in *Die Hamletmaschine* die Shakespeare'sche Handlung komplett auf und reduziert die Figuren auf zwei Antipodenpaare. Es wird nicht nur die originale Handlung aufgegeben, auch der Kern des Dramas – die Dialoge – wird vollständig weggelassen. Und selbst die dadurch entstehenden Monologe sind nicht eindeutig an Rollen gebunden, sondern können von mehreren Charakteren und sogar dem Chor gesprochen werden. Folglich lässt sich inhaltlich nichts mehr vom Shakespeare-Original erkennen. Themen wie Gerechtigkeit, Zögern und Handeln sind in Müllers Bearbeitung nicht mehr zu finden. Vielmehr herrscht das Gefühl von Ekel vor, welches den Hamletdarsteller von seiner Rolle als Hamlet trennt. Ophelia wird die Antipodein Hamlets, ihr Schicksal spiegelt das des Hamlet wider. Genau diese Figurenkonstellation entspricht dem Aufbau des Stücks und

144 Ebd.

verweist auf dessen inhaltlichen Kern, indem sich sowohl der erste und vierte Akt, als auch der zweite und fünfte Akt entsprechen. Der Mittelpunkt des Stücks – der dritte Akt – ist ein Treffen und Geschlechtertausch der beiden Hauptfiguren Hamlet und Ophelia. Dort tanzt Hamlet mit dem Geschichtsengel Horatio, der auf die Geschichte wartet. Am Ende des Stücks kehrt die Bühne wieder zum Schweigen des Anfangs zurück. Für Müller ist ein Vers von Audens Gedicht zu Shakespeares *Sturm* eine Shakespearemetapher: »My dear one is mine as mirrors are lonely.«¹⁴⁵ Ihm zufolge ist Shakespeare ein solch ‚einsamer Spiegel‘ aller Zeiten, da er Geschichten schreibt, die sich bis heute immer wieder ereignen. Müller scheint zwar in *Die Hamletmaschine* den Shakespeare'schen Mythos sowohl inhaltlich als auch formal zerstören zu wollen, zeigt dabei aber scheinbar paradoxerweise, dass sich seine Geschichten doch immer wiederholen und »wir« mit ihnen eben doch noch nicht abschließen können. Beide Stücke, sowohl *Hamlet* als auch *Die Hamletmaschine*, werden bis heute von Gespenstern verfolgt: *Hamlet* von dem Gespenst seines Vaters, *Die Hamletmaschine* vom Gespenst des (gescheiterten) Kommunismus. Es gibt in diesem Stück keine klare Trennung zwischen Theater und Politik, nur Geschichte im mehrfachen Sinn: die Geschichte im Theater, das heißt die Fabel; die Geschichte außerhalb des Theaters, welche die zeitgenössische Geschichte ist; sowie die Geschichte des Theaters, eine Geschichte der Rezeption und Adaption.

Hamletmaschine ist für mich das negativste Stück Heiner Müllers. Damit komme ich zwar zum gleichen Schluss wie Raddatz vor 31 Jahren, möchte mit meiner Interpretation aber sogar noch einen Schritt weiter gehen. Ich zeige eine noch negativeren Seite des Textes auf, insofern, als ich in meiner Interpretation deutlich herausstelle, dass Müllers Text komplett auf das Moment Hoffnung verzichtet. Vielmehr lässt Müller hier die Toten auf die Bühne spielen und uns die Geschichte der Unterdrückten durch die Stimme der Figuren hören, was er in seinen späteren Werken wie zum Beispiel der Lyrik nach 1989 immer öfters macht. Besonders wenn man den Exkurs zur *Hamletmaschine*-Rezeption in Ostasien liest, wird deutlich, dass das Schicksal der Frau in einer parallelens, untergeordneten Subkultur sich nur wiederholt und kein Potenzial für einen Ausweg bietet.

145 W. H. Auden: *The Sea and the Mirror: A Commentary on Shakespeare's »The Tempest«*. Ewing 2005, S. 26.

3. Exkurs: *Die Hamletmaschine* in anderen Kulturen und Zeiten. Rezeption und Adaptionen auf ostasiatischen Bühnen

Mit seinem Bühnenwerk *Die Hamletmaschine* ist Heiner Müller endlich auch auf der Weltbühne angekommen. Er wird mithin gar zu einer wichtigen Ikone in der westlichen Kulturwelt – vor allem in Frankreich und den USA. In einem Interview mit Alexander Kluge erzählt Müllers New Yorker Verleger, Gautam Dasgupta, dass sich die englische Übersetzung¹⁴⁶ von *Hamletmaschine* sehr gut verkauft habe, was vorher niemand erwartet hätte. Laut Dasgupta lag der Erfolg von *Hamletmaschine* daran, dass die jungen Studenten der 1980er Jahre in den USA des Naturalismus' und Realismus' im Theater überdrüssig waren und nach einem Ausweg durch stärkere Ausdrucksformen suchten. Einen solchen Ausweg fanden sie in Müllers Experimenten mit der dramatischen Form sowie in seiner Abkehr vom Erbe des europäischen Theaters (Anti-Realismus und Anti-Naturalismus). Der elisabethanische Hamlet, mit dem die amerikanischen Theaterleute bereits vertraut waren, wird durch die Übersetzung der Müller'schen *Hamletmaschine* noch einmal amerikanisiert und für den Gebrauch eines neuen Theaters genutzt.¹⁴⁷ Bereits 1984 erfolgte die US-Premiere von *Hamletmaschine*, mit der Inszenierung von Robert Wilsons im Jahr 1986 in New York erfuhr das Werk dann überraschenderweise eine breite Zustimmung in der amerikanischen Theaterwelt. Zusammen mit *Quartett* avancierte *Hamletmaschine* sogar zum meistgespielten Stück Müllers in den USA.¹⁴⁸

Anders als in Europa und in den USA, wo Hamlet schon seit Jahrhunderten ein Mythos und gemeinhin vertrauter Stoff ist, bleibt Hamlet im ostasiatischen Raum eine literarische Figur, die weder auf großes Interesse noch entsprechende Resonanz beim Publikum trifft. Folglich ist Müllers *Hamletmaschine* ein umso schwerer zu begreifendes Theaterstück für die Theatermacher und das Publikum in Ostasien.¹⁴⁹ Trotzdem ist es dem Stück gelungen – ungeachtet all der Schwierigkeiten, die den unterschiedlichen kulturellen

146 Heiner Müller: *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*. Edited and translated by Carl Weber. New York 1984.

147 Vgl. Alexander Kluge u. Gautam Dasgupta: *Explosion of a Memory. Gespräch zwischen Alexander Kluge und Gautam Dasgupta*. URL: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/1860/transcript>, (letzter Abruf am 20.1.2021).

148 Vgl. Carl Weber: Internationale Rezeption in Nordamerika. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 385-388.

149 Die Theaterleute erhofften sich, in Heiner Müller ein zeitgenössisches Äquivalent zu Bertolt Brecht gefunden zu haben. Allerdings werden die politischen und kulturellen

Hintergründen und der experimentierenden ästhetischen Form Müllers geschuldet sind – in allen hier zu diskutierenden ostasiatischen Ländern¹⁵⁰ der absolute Favorit unter den Stücken Heiner Müllers zu werden. Nach Bertolt Brecht tauchte mit Heiner Müller und seiner *Hamletmaschine* ein weiterer revolutionärer Horizont in der asiatischen Theaterlandschaft auf. Aus diesem Grund soll im Folgenden die Rezeptionsgeschichte des Stücks *Die Hamletmaschine* in den ostasiatischen Ländern nachgezeichnet werden. In diesem Zusammenhang ist zu fragen, inwiefern gerade die Offenheit der Rezeptionsmöglichkeiten dabei geholfen hat – auch dort, wo sich die kulturelle und politische Lage so erheblich von der der westlichen Länder unterscheidet – Müllers Werk von Theatermachern für eigene zeitgenössische Problematiken fruchtbar zu machen. Da die jeweils vorherrschenden politischen und sozialen Ideologien für die Rezeption eines literarischen Werks eine entscheidende Rolle spielen, muss zunächst die Theaterlandschaft des jeweiligen Landes vorgestellt, bisweilen auch analysiert werden. Nur so wird der je eigene Umgang der Theaterleute aus Japan, Südkorea und China mit Müllers *Hamletmaschine* und den Deutungsmöglichkeit verständlich.¹⁵¹

3.1 *Hamletmaschine*-Rezeption in Japan und Südkorea

Japan gilt als das modernste und entwickelteste Land Asiens. Hier wurden schon seit dem Ende der 1950er Jahre Übersetzungen von Heiner Müllers Texten vorgenommen und zur Aufführung gebracht. Letztlich waren es dann aber erst die Initiatoren des sogenannten Hamletmaschine-Projekts (HMP)¹⁵², die 1990 anfingen, Müllers gesellschaftskritische Aspekte und

Kontexte, die Müller in der DDR erlebt, und die Theaterästhetik, die er durch seine Texte zu realisieren versucht, kaum verstanden.

- 150 Betrachtungsgegenstand dieses Kapitels sind die Länder China, Südkorea und Japan.
- 151 Für die Müller-Rezeption in Japan und Südkorea basiert die Recherche auf den Beiträgen von Morihiko Niino, Yusuke Idenawa und Joung-ja Chang. In: Iris Hermann u.a. (Hgg.): *Deutschsprachige Literatur und Theater seit 1945 in den Metropolen Seoul, Tokio und Berlin. Studien zur urbanen Kulturentwicklung unter komparatistischen und rezeptionsgeschichtlichen Perspektiven*. Nürnberg 2015.
- 152 Das Hamletmaschine-Projekt, kurz HMP genannt, wurde 1990 von dem Redakteur und Theaterkritiker Kojin Nishido, der Germanistin Michiko Tanigawa und dem Anglisten Tadashi Uchido gegründet. Mit dem Projekt wollten sie sich gegen die seit den 1970er Jahren gängige Bewegung des Underground-Theaters wenden. Vgl. hierzu Yusuke Idenawa: Der Versuch des Projektes HMP. In: Hermann u.a. (Hgg.): *Deutschsprachige Literatur und Theater seit 1945 in den Metropolen Seoul, Tokio und Berlin*, S. 135-150.

Theaterästhetik zu rezipieren. Bis heute führt das HMP Stücke von Heiner Müller auf, veranstaltet Theaterfestspiele und Symposien in ganz Japan und lädt Theatergruppen aus dem gesamten ostasiatischen Raum zu Gastspielen ein. Gründungsziel des Projekts war nicht nur, den Austausch zwischen Theatern Japans/Ostasiens und Europas zu fördern¹⁵³, sondern auch eine kritische und praktische Reflexion über die Situation, in der sich das damalige japanische Theater befand¹⁵⁴, in Gang zu bringen. Daher legte das HMP für die Inszenierungen der *Hamletmaschine* einige Regeln fest, welche gegen die zunehmende Kommerzialisierung des Theaters wirken sollten: Die *Hamletmaschine* solle keine Autorität sein, sondern »nur« als Material für das Theaterschaffen dienen. Dieses Material müsse darüber hinaus aus verschiedenen Perspektiven – wie etwa der des Regisseurs und Dramenkritikers – betrachtet werden. Der Standpunkt der Frauen im Stück müsse verdeutlicht und herausgestellt werden. Auch dürfe keine Werbung in den Massenmedien für die Aufführungen von *Die Hamletmaschine* gemacht werden.¹⁵⁵ Die später zum Heiner Müller-Projekt umbenannte Kampagne wollte Müller und seine Theaterästhetik »als Katalysator benutzen, der in der heutigen kapitalistischen Konsumgesellschaft den Kapitalismus kritisch zum theatralischen Ausdruck bringen kann.«¹⁵⁶ Zusammenfassend kann man sagen, dass die japanische Theaterwelt dank ihrer Offenheit und dem ständigen Austausch mit der europäischen Kulturwelt am frühesten das Schaffen Heiner Müllers rezipiert hat. Man näherte sich dem fremden Stoff mit Experimentierfreude, führte die Müller'schen Stücke mehrmals in verschiedenen Inszenierungen auf und hoffte, dass sie sich gegen die dominierenden kommerziellen Werte

153 Seit 1970 gibt es in Japan das sogenannte Underground-Theater (»Angura«), welches gegen die Dominanz der europäischen Dramen auf japanischen Bühnen protestiert und deren Aufführung auch zu verhindern sucht. Seitdem werden tatsächlich deutlich weniger europäische Stücke in japanischen Theatern gespielt.

154 Als Folge der Bewegung des Underground-Theaters werden nicht nur weniger europäische Stücke in japanischen Spielhäusern aufgeführt, vor allem werden die japanischen Theater auch immer kommerzieller. Auch das Platzen der »Bubble Economy« in den 1990er Jahren führte dazu, dass das japanische Theater sein Publikum vornehmlich mit einem »leichten« Programm unterhalten wollte.

155 Vgl. Idenawa: Der Versuch des Projektes »HMP«, S. 138.

156 Niino Morihiro: Deutsches Theater in einer urbanisierten Konsumgesellschaft. Die Rezeption der Werke Heiner Müllers in Japan. In: Hermann u.a. (Hgg.): *Deutschsprachige Literatur und Theater seit 1945 in den Metropolen Seoul, Tokio und Berlin*, S. 119-134, hier S. 126.

im japanischen Theater durchsetzen konnten. Der rebellische Geist, der Müllers Stücken innewohnt, wird zum Bestandteil der Postmoderne in den japanischen Theaterszenen. Bis heute wird Heiner Müller immer noch häufig auf Theaterfestivals in Japan gespielt.

In Südkorea gestaltete sich die Heiner Müller-Rezeption ganz ähnlich wie in Japan, allerdings mit einer zeitlichen Verzögerung: Hier wurde Heiner Müller erst nach der Wende in Deutschland offiziell als Brecht-Schüler in der Theaterwelt vorgestellt. Daran geknüpft war die Erwartung, dass er und seine Post-Brecht-Theaterästhetik dem koreanischen Theater neue Impulse verlieh. Der spätere Rezeptionsbeginn war eine Folge ideologischer Kämpfe während des Kalten Kriegs: Bis zur Wende gab es für die Rezeption von DDR-Autoren noch besondere Auflagen und Verbote, die im kulturellen und historischen Hintergrund Südkoreas begründet lagen. Wie Joung-Ja Chang in seinem Text *Heiner Müller auf der koreanischen Bühne* berichtet, sei es aus ideo-logischen Gründen in Südkorea vor 1990 streng verboten gewesen, Schriftsteller und literarische Werke aus der DDR vorzustellen, zu übersetzen bzw. im Theater aufzuführen. Erst nach dem Zusammenbruch der DDR wurde dieses Verbot aufgehoben. Heiner Müller, wie auch andere Autoren der DDR, konnten nun auch endlich in Südkorea rezipiert werden.¹⁵⁷ Entsprechende Bühnenprojekte wurden Chang zufolge vor allem von südkoreanischen Germanisten gefördert, die die Hoffnung hatten, dass moderne Vorstellungen und eine entsprechende Analyse der DDR-Literatur die mögliche kulturelle bzw. gesellschaftliche Vereinigung zu einem vereinigten Staat Korea befördern könnten. Unter den vielen Stücken von Heiner Müller war abermals *Die Hamletmaschine* am beliebtesten: Die Uraufführung fand 1993 unter der Regie von Seung-Hun Chae statt und schockierte das südkoreanische Publikum aufgrund der neuen Form des Dramas und der auf der Bühne präsentierten Grausamkeit und Körperlichkeit. Im Jahr 2000 folgte eine zweite Inszenierung Chae's, die von einer schwierigen, abschreckenden Sprache geprägt war. Beide Aufführungen seien trotz einiger Verständnisschwierigkeiten und tabuisierter Themen letztlich aber doch sehr erfolgreich gewesen: Die Vorstellungen waren gut besucht und wurden auch von den Theaterkritikern positiv aufgenommen.¹⁵⁸ 2011 brachte der südkoreanische Regisseur Yun-Taek Lee

¹⁵⁷ Vgl. Joung-Ja Chang: Heiner Müller auf der koreanischen Bühne. In: Hermann u.a. (Hgg.): *Deutschsprachige Literatur und Theater seit 1945 in den Metropolen Seoul, Tokio und Berlin*, S. 151-170.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

Die *Hamletmaschine* erneut auf die Bühne und betonte dabei den Widerstand des Individuums gegen den Kreislauf der Gewalt in der Geschichte. Heiner Müllers Aufforderung, dass man seine Werke nicht einfach nur konsumierend wiedergeben soll, sondern sie aktiv als Co-Produzent verändern könne, habe dem Regisseur Yun-Taek Lee Freude bei der Inszenierung bereitet und überhaupt erst den Anstoß für seine Beschäftigung mit *Hamletmaschine* gegeben.¹⁵⁹

3.2 *Hamletmaschine*-Rezeption in China

Anders als in Japan und Südkorea setzte die Rezeption von Heiner Müller in China erst Ende der 1990er Jahren ein und ist leider bis heute längst nicht so erfolgreich, wie in den beiden anderen ostasiatischen Ländern. Im Folgenden versuche ich, die *Hamletmaschine*-Rezeption Chinas aus zwei Perspektiven zu rekonstruieren: Zum einen untersuche ich die Rezeptionsgeschichte von Müllers *Hamletmaschine* in Festlandchina. Hier wurde der Autor als Brecht-Nachfolger vorgestellt und sein Stück seiner Form wegen als neuer Impuls für das Theater gefeiert. Zum anderen nehme ich die Rezeption und Adaptionen des Bühnenwerks in der chinesischen Sonderverwaltungszone Hongkong in den Blick. Hier wiederum glaubte man in dem Stück die postkoloniale Kultur und eine daraus resultierende Identitätskrise wieder zu erkennen, was die Rezeption des Stücks in beträchtlichem Maße beeinflusst hat. Die unterschiedliche Rezeption in den beiden Gebieten ist zuvorderst das Resultat gesellschaftlicher und kultureller Unterschiede, die sich im Laufe der Geschichte entwickelt haben. Sie ist aber auch auf die unterschiedlichen Shakespeare-Rezeptionen in Festlandchina und Hongkong zurückzuführen, die ich im Folgenden anhand der Forschung von Hiroshi Seto zu Shakespeare in China kurz skizziere.

3.2.1 Shakespeare-Rezeption in Festlandchina und Hongkong

Die Shakespeare-Rezeption setzte in Festlandchina bereits während des Ersten Opiumkriegs um 1840 ein. Die besten und bis heute meistgelesenen und -aufgeführten chinesischen Übersetzungen sind dann allerdings erst während des Zweiten Weltkriegs entstanden. Sie wurden nach dem Krieg, drei Jahre nach dem Tod des Shakespeare-Übersetzers Zhu Shenghao, veröffentlicht. Bis heute gelten die Übersetzungen von Zhu als kanonisierte Grundlage

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

für die Aufführungen und Interpretationen der Shakespeare-Stücke.¹⁶⁰ Mit der Proklamation der Volksrepublik im Jahr 1949 wurden fortan alle künstlerischen Projekte und Vorhaben von jenen ästhetischen Regeln bestimmt, die Mao Zedong einige Jahre zuvor auf dem Yan'an-Forum für Literatur und Kunst aufgestellt hatte. Diese gaben unter anderem vor, dass alle künstlerischen Aktivitäten für die breite Bevölkerung von Interesse sein sollten. Shakespeare's Bühnenwerke galten insofern als ‚qualifiziert‘, als sie einerseits meist als »Huaju«¹⁶¹ aufgeführt wurden. Andererseits zeigten sich einst schon Marx und Engels von Shakespeare begeistert, dessen Schaffen für sie der Inbegriff einer historisch engagierten Kunst war, die nicht allein programmatisch ausgerichtet ist. Wie Hiroshi Seto in seiner Untersuchung der Shakespeare-Rezeption in China aufzeigt, erlebte auch die Hamlet-Figur einen Imagewandel: Zwischen 1949 und 1966 sei die Hamlet-Interpretation maßgeblich durch die kommunistische Rezeption in der Sowjetunion geprägt und damit streng ideologisch motiviert gewesen: Hamlet wurde als ein Held und Idealist wahrgenommen, erläutert Seto die kommunistische Lesart, der sich dafür engagiert eingesetzt habe, gegen Feudalismus und Monarchie zu kämpfen.¹⁶² Von 1966 bis 1976, zur Zeit der Kulturrevolution, fanden kaum mehr *Hamlet*-Aufführungen statt, da während dieser zehn Jahre allein solche Stücke geprobt und aufgeführt werden durften, die sich explizit dem Klassenkampf und der neuen sozialistischen Revolution widmeten. Erst nach dem Ende der politischen Kampagne unter Mao wurden die Bücher von Shakespeare wieder gedruckt und seine Stücke wieder gespielt. Es folgte eine Blütezeit für die Shakespeare-Rezeption in China: Eine Vielzahl von Shakespeare-Übersetzungen und -Aufführungen erfolgten in den 1980er Jahren, in Beijing und Shanghai fand 1986 sogar das erste Shakespeare-Festival statt.

Die Figur Hamlet wurde fortan immer vielschichtiger und weniger ideologisch ausgelegt. In der zunehmenden Forschungsliteratur über Shakespeare wurde Hamlet nicht mehr als ein Stereotyp des Klassenhelden gelesen, vielmehr betonte man nun sein tragisches Schicksal, seine Politikverdrossenheit

¹⁶⁰ Vgl. 濑户宏著: 莎士比亚在中国: 中国人的莎士比亚接受史, 陈凌虹译, 广东人民出版社2017年, 序章3-50页。

¹⁶¹ Im Gegensatz zur traditionellen chinesischen Oper »Xiqu« sind die meisten Shakespeare-Stücke als »Huaju« (modernes Theater) gespielt worden. »Xiqu« wurde zu dieser Zeit als Erbe des Feudalismus kritisiert und war unter den Intellektuellen weniger beliebt.

¹⁶² Vgl. 濑户宏著: 莎士比亚在中国, 序章3-50页。

und seine religiöse Neigung. Kritiker versuchten Hamlets Helden-Rolle zu demaskieren, indem sie den Fokus immer mehr auf seinen Wahnsinn legten. Eine solche Transformation von einer ideologischen zu einer kritischen Interpretation des Charakters entsprach durchaus dem Erwartungshorizont der Leser und der Zuschauer im Festlandchina. Wenngleich in einem ganz anderen historischen und sozialen Kontext verankert, war die Erwartungshaltung des chinesischen Publikums nicht minder als in Europa oder den USA an eine zeitgenössische Interpretation geknüpft. Im Zuge dessen fingen die Theaterleute in Festlandchina auch an, in eigenen Adaptionen des Shakespeare-Stücks den Protagonisten neu zu deuten. In den 1990er Jahren griff der Regisseur Lin Zhaohua die Ansicht zeitgenössischer Kritiker auf, dass Hamlet nicht den humanistischen Helden darstelle, indem er für seine Inszenierung theatrale Taktiken wie Rollenwechsel einsetzte, um Hamlets humanistische und heroische Charakterisierung zu dekonstruieren und ihn stattdessen als einen einfachen Mann in der modernen Gesellschaft darzustellen.¹⁶³

Dahingegen folgte die Shakespeare-Rezeption in Hongkong dem imperialistischen Modell des 19. und frühen 20. Jahrhunderts: Seitdem Hongkong nach dem Ersten Opiumkrieg Mitte des 19. Jahrhunderts zur britischen Kronkolonie geworden war, wurde Shakespeare als eine Ikone des Vereinigten Königreichs auch in der Kulturwelt Hongkongs ein fester Bestandteil. Hier wurden die Shakespeare-Stücke zunächst von zahlreichen britischen Theatergruppen, darunter professionelle Ensembles ebenso wie Laiengruppen, auf die Bühne gebracht. Allerdings waren dies ausschließlich Aufführungen in englischer Sprache, die dementsprechend hauptsächlich einem englischsprachigen Publikum vorbehalten blieben – was zu dieser Zeit in der Regel Kolonisten und einige Amerikaner waren. In den 1990er Jahren erreichten die Shakespeare-Aufführungen aus Hongkong bereits Weltniveau. Erst mit der Gründung der »Hongkong Theatergruppe« im Jahr 1977, erfolgten für das einheimische Volk Aufführungen auf Kantonesisch. Die Shakespeare-Aufführungen in Hongkong kann man zusammenfassend in zwei Kategorien unterteilen: Erstens die internationalen Aufführungen auf Englisch, die streng am Shakespeare-Original festhalten. Und zweitens die lokalorientierten Aufführungen, die einheimische Elemente aufgreifen und eine typische Hongkong-Geschichte adaptieren.¹⁶⁴ Mittlerweile ist ein

163 Vgl. 濑户宏著: 莎士比亚在中国,序章3-50页。

164 濑户宏著: 莎士比亚在中国,序章3-50页。及 梁燕丽著: 全球化和本土化: 莎士比亚戏剧的香港演绎,载于文学评论2013年第1期。

großer Teil des Publikums in Hongkong, vor allem die Intellektuellen, mit *Hamlet* und anderer Shakespeare-Literatur bestens vertraut. Dass Anwälte in Hongkong, die für die Mittelklasse stehen, vor Gericht häufig und sehr gerne Shakespeare zitieren, ist nur ein Beispiel dafür.¹⁶⁵ Parallel dazu hat die Shakespeare-Rezeption in Festlandchina zwar seit den 1980er Jahren kontinuierlich zugenommen, die Figur Hamlet ist aber weder als ein Mythos etabliert, wie das in Europa der Fall ist, noch ist sie ein bewundertes Vorbild für die privilegierten Kolonisten und Eliten. Stattdessen passt sich die Shakespeare-, bzw. *Hamlet*-Rezeption seitdem sowohl in Festlandchina als auch in Hongkong fast unmittelbar der politischen Lage und den veränderten Umständen an.

Volker Klotz und Heinz Schlaffer fassen in ihrem Vorwort zu Fritz Martini's Buch *Geschichte im Drama – Drama in der Geschichte* dessen Forschungen zum bürgerlichen Trauerspiel prägnant zusammen: »Daß das Drama Gesellschaft zu seinem Thema und Geschichte zu seiner Handlung macht, erfordert und bewirkt Veränderungen seiner Form.«¹⁶⁶ An ihr lasse sich ablesen, welche historischen Bedingungen sich geändert und welche sozialen Orientierungen sich verschoben haben. Fritz Martini sehe als Literaturwissenschaftler die Geschichte in der Geschichte und somit Änderungen der literarischen Formen. Denn »das Soziale liegt in, nicht neben ihnen.«¹⁶⁷ Diese Regel trifft ebenso auf die Entwicklungsgeschichte der Shakespeare-Rezeption und -Adaptionen in Hongkong zu. Mit dem Aufstieg der einheimischen Eliten, die in Großbritannien studiert hatten, wurden lokale Theatergruppen gegründet und Shakespeare-Stücke für ein größeres Publikum nun auch in übersetzten Versionen gespielt. Nachdem immer mehr Einheimische eine hohe Bildung erhielten, vermehrten sich die entsprechenden Adaptionen in lokalen Theatern, die bisweilen auch in traditionellen Kanton-Oper-Form gespielt wurden. Die inhaltliche Ausrichtung der Theater in Festlandchina nahm während der 1980er Jahre dann aber eine andere Richtung ein, als das Publikum und die Theaterleute endlich das Ende der Kulturrevolution feiern konnten und die

¹⁶⁵ Vgl. 陳少勳著: 莎士比亞和法律, 2016年6月. URL: [https://www.hk-lawyer.org/tc/content/%E8%8E%8E%E5%A3%AB%E6%AF%94%E4%BA%9E-%E5%92%8C%E6%B3%95%E5%BE%8B,\(letzter Abruf am 1.3.2021\).](https://www.hk-lawyer.org/tc/content/%E8%8E%8E%E5%A3%AB%E6%AF%94%E4%BA%9E-%E5%92%8C%E6%B3%95%E5%BE%8B,(letzter Abruf am 1.3.2021).)

¹⁶⁶ Volker Klotz u. Heinz Schlaffer: Vorwort. In: Fritz Martini: *Geschichte im Drama – Drama in der Geschichte*. Stuttgart 1979, S. 7-13, hier S. 9.

¹⁶⁷ Ebd., S. 10.

verbotenen Shakespeare-Stücke ebenso wie alle anderen westlichen Schriftsteller wieder gespielt und gelesen werden durften. Als Xu Xiaozhong 1980 *Macbeth* in Beijing inszenierte, sollte das Stück allerdings möglichst unpolitisch sein. Man hatte schlicht und ergreifend genug von einer politischen Instrumentalisierung des Theaters. In Anlehnung an Engels Warnungen, sorgte der Regisseur Xu sogar dafür, dass die Charaktere nicht in Mundstücke verwandelt wurden. So achtete man bei dieser Aufführung besonders darauf, dass das Bühnenbild und die Kostüme möglichst weit entfernt von einem zeitgenössischen Setting waren. Als Kulisse diente eine mittelalterliche Szenerie und die Schauspieler trugen Wämser, blonde Perücken und Nasenprothesen. Eine Parallel zur Gegenwart konnte das Publikum dennoch in Xus *Macbeth* spüren, da die Moral der *Macbeth*-Geschichte zu diesem Zeitpunkt zweifellos als eine deutliche Widerspiegelung der Zeit wahrgenommen wurde.¹⁶⁸

3.2.2 *Hamlet*-Rezeption und Adaption in China

Die obengenannten Rezeptionen und Deutungen von Shakespeares Bühnenwerken bilden die Grundlage für die Diskussionen um eine *Hamlet*-Rezeption und damit einhergehend auch Müllers *Hamletmaschine*, die später von den Hongkonger Theatergruppen entdeckt, rezipiert und adaptiert wird. Obwohl das Sujet der Identität in *Die Hamletmaschine* in den asiatischen Rezeptionsansätzen zumeist übersehen und von den Debatten über die neue dramatische Form überlagert wird, nimmt diese Thematik in späteren Adaptionen einen besonderen Platz ein. In ihnen findet sich die Existenz-, bzw. Identitätskrise der Menschen thematisiert. Um den unterschiedlichen politischen und wirtschaftlichen Lagen in den verschiedenen Phasen der Festland-, bzw. Hongkong-Historie Rechnung zu tragen, werden für den folgenden Vergleich der *Hamletmaschine*-Rezeptionen zunächst jeweils zwei Beispiele einer *Hamlet*-Rezeption aus drei Jahrzehnten einander gegenübergestellt und im historischen Kontext verortet. Als ersten Zeitpunkt habe ich die erste Hälfte der 1990er Jahre gewählt – jenen Jahren, in denen Festlandchina eine Studentenbewegung erlebte und in Hongkong die Wiedereingliederung in die Volksrepublik China immer näher rückte.

¹⁶⁸ Vgl. John Gillies u.a.: *Shakespeare on the stages of Asia*. Chapter. In: Stanley Wells u. Sarah Stanton (Hgg.): *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*. Cambridge 2002, S. 259–283, hier S. 268.

In Peking inszenierte der Regisseur Lin Zhaohua 1990 Shakespeares *Hamlet* in einem ganz besonderen politischen und stilistischen Milieu.¹⁶⁹ Wie Xu Xiaozhong ging Lin auf künstlerische Weise mit seiner Gegenwart um. Er nutzte die spezielle Situation des Jahres, um die Tragödie Hamlets eingehend zu untersuchen und Antworten auf Fragen der Zeit zu finden. In seiner Inszenierung tauschten die Schauspieler der Figuren Hamlet, Claudius und Polonius zu verschiedenen Zeitpunkten immer wieder ihre Rollen, wobei sie sich überwiegend mit einer einzigen Figur identifizierten. Für Lin wurde Hamlet nicht durch seine Tragödie von seiner existenziellen Qual erlöst, die zugleich auch die des Claudius' war. Jeder Charakter empfand die gleiche Qual, sobald er sein Leben reflektierte und dieser Qual folgte keine Erlösung. Hamlets Tragödie ist somit eine Tragödie des Denkenden.¹⁷⁰

Angesichts der bevorstehenden Rückgabe Hongkongs in die Hand Chinas wurden Bedenken und Sorgen der Bevölkerung in einer Reihe von Theaterstücken geäußert, die von Kritikern »97 Theater« genannt werden.¹⁷¹ Aus Angst vor einer Änderung der Machtstruktur entschieden sich viele Eliten aus Hongkong, nach Großbritannien oder Kanada auszuwandern. Andere wiederum blieben bewusst in ihrer Heimat, weil sie an einen baldigen Ausweg aus der politischen Ungewissheit glaubten. Die Folge war der Beginn einer tiefgreifenden, bis heute anhaltenden Identitätskrise – sowohl der Ausgewanderten als auch der in Hongkong Gebliebenen: Sie haben zweifellos chinesische Wurzeln, wollen gleichzeitig aber auch nicht ihre Einzigartigkeit als Hongkonger verlieren. Die Theatergruppe »Not So Loud Theatre Company« zum Beispiel, die von den beiden Briten Richard Smith und Tom Hope in Hongkong gegründet wurde, beschäftigte sich in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts hauptsächlich mit eben jener Identitätskrise der Hongkonger bzw. der Ausländer, die dauerhaft in Hongkong leben und arbeiten. Insbesondere ihr Theaterstück *Hong Kong Hamlet* befasste sich mit dem Selbstverständnis und der Unsicherheit der Einwohner Hongkongs in

169 Nach der Studentenbewegung im Jahr 1989 in China wurde das seit 1978 laufende Programm »Reform und Öffnung« eingefroren, was eine Welle von politischen Repressionen zur Folge hatte. Auf diese Weise versuchte die chinesische Regierung, die Studentenproteste aus der Geschichte auszuradieren, obwohl sie von der westlichen Welt stark kritisiert wurde.

170 Vgl. 濑户宏著 莎士比亚在中国 第八章 先锋戏剧中的莎剧:林兆华戏剧工作室的哈姆莱特1990。

171 Vgl. Kirk A. Denton (Hg.): *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York 2016.

den Jahren vor der Kontrollübernahme durch die Volksrepublik China im Jahr 1997. Das Gefühl der Vergänglichkeit untergrabe nicht nur das langfristige Handeln, sondern auch die Beziehungen, so der Tenor des Stücks. Die Komödie *Hong Kong Hamlet* wurde 1994 während des Fringe Festivals uraufgeführt. Sie beschreibt eine Episode aus dem Leben eines jungen eurasischen Mannes namens Hamlet Hamlet. Hamlet Hamlet ist erst kürzlich aus Kanada nach Hongkong zurückgekehrt und trauert um seinen im Ausland verstorbenen Vater. Zu seiner Bestürzung erfährt er, dass seine Mutter, eine Hongkongerin, bald wieder heiraten wird – und zwar in eine chinesische Familie auf dem chinesischen Festland. Ihr zukünftiger Mann hat eine sehr starke Zuneigung zum Festlandchina. Hamlet Hamlet ist jetzt in einem doppelten Dilemma, was sich schon in seinem Namen niederschlägt: Zum einen kommt er als Ausländer in die Sonderverwaltungszone, in deren teilweise noch höchst traditioneller Gesellschaft er sich fremd und unruhig fühlt. Zum anderen empfindet er aber auch angesichts der sich stark ändernden Machtstrukturen das Gefühl von Unsicherheit und Unwohlsein.¹⁷²

3.2.3 *Hamletmaschine*-Rezeption und Adaptionen in China

Unter den Machern der »97 Theater« befindet sich auch der Regisseur Chan Ping-chiu, der als der innovativste Regisseur seiner Zeit gilt. Chans Bearbeitungen *Hamletmaxhine* (2008) und *Hamlet. b.* (2010)¹⁷³ beschäftigen sich mit der Konsum-Ära in Hongkong sowie der Rolle der Theater in einem kommerziellen und globalisierten Unterhaltungsmarkt. 1995 präsentierte Chan im Rahmen des Kurses »Absurd und Postmoderne« der Hongkong Theatre Groups seine *Hamletmaschine*-Inszenierung zum ersten Mal auf Kantonesisch. Die Texte übersetzte er aus dem Englischen und nahm dabei kaum Änderungen vor. Ihm ging es vor allem um eine Aufklärung über die neue Form des Dramas und neuste Fortschritte im Zeitalter der Postmoderne. Erst mehr als 10 Jahre später, 2008, brachte Chan seine eigene Bearbeitung der *Hamletmaschine* mit dem leichtgeänderten Titel *Hamletmaxhine* in Hongkong auf die Bühne. Für diese Adaption ist Müllers *Hamletmaschine* ein Metatext geworden, insofern als Chan mit dem Text Müllers so verfahren ist, wie Müller

¹⁷² Vgl. Clayton G. MacKenzie: Questions of Identity in Contemporary Hong Kong Theater. In: *Comparative Drama*, Vol. 29, No. 2 (Summer 1995), S. 203-215.

¹⁷³ Texte und Aufführungsdetails beider Stücke entnehme ich der Webseite des On & On Theatre Workshops, während dem die Stücke aufgeführt wurden. URL: <https://www.onandon.org.hk/>, (letzter Abruf am 01.03.2021).

dies mit dem Text Shakespeares getan hatte: Chan schrieb fünf neue, eigene Akte, die stark mit der damaligen Situation Hongkongs in Verbindung standen, und fügte diese den originalen fünf Akten der *Hamletmaschine* bei. Das Motto seiner Inszenierung lautete »Say No to West Kowloon« – ein bewusster Seitenheb auf die Vermarktungsstrategien des als Kulturquartier bekannten westlichen Viertels der Hongkonger Halbinsel Kowloon. Auf Chinesisch heißt der Titel dieser Adaption 哈奈马仙, was nach einer gefälschten Markentasche von Chanel klingt.

So ist auch der englische Titel dieser Bearbeitung – *Hamletmaxhine* – mit einer kaum merklichen Änderung versehen, wie sie typischerweise bei den gefälschten Markenprodukten auf dem Hongkong Markt auftreten. Damit wollte Chan die Aufmerksamkeit auf die Gegenwart der Hongkonger Theaterlandschaft lenken, welche seiner Meinung nach Tag für Tag ihre künstlerische Autonomie verliere. Wenn überall in der Stadt – gleich einer Informationsflut – Werbeplakate der Theaterstücke hängen, die mit falschen Werbeversprechen zu locken versuchen, wenn die Spielpläne der Theater in Hongkong, Shanghai, Peking, Taipei und Singapur längst ununterscheidbar sind, dann, so die Intention von Chans Bearbeitung, gilt es zu fragen: Gibt es noch einen Ausweg für die Menschen? Und gibt es noch Hoffnung für eine Autonomie von Kunst?

2010 bearbeitete Chan das Stück weiter und änderte den Titel in *Hamlet b.* in Anspielung auf einen der reproduzierten Hamlets a/b/c. Diesmal wurde das Stück sowohl in Hongkong als auch in Guangzhou aufgeführt, wo auch Kantonesisch gesprochen wird. Die Kritiker waren sich nahezu einig: Chan verurteilt die Kommerzialisierung des Kunsttheaters und kritisiert vor allem den Einzug einer Konsumorientierung in die Kulturwelt, durch die Theater und Kunst zur Ware degradiert werden.¹⁷⁴ Zwar fand sich die Identitätskrise der Hongkonger in dieser Inszenierung weniger thematisiert bzw. diskutiert, als Hamlet aber die bekannten Texte aus der ersten Szene der *Hamletmaschine* laut auf Kantonesisch sprach, fühlte man sich sofort an die friedlichen Protesten erinnert, die in diesem Jahr in Hongkong stattfanden:¹⁷⁵ »Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die

174 Vgl. 小西著: hamlet b.: 對消費時代所下的怒火戰書,载于牛棚劇訊2010年12月。

175 2010 fanden in Hongkong eine Reihe von Protesten statt. Sie wurden durch verschiedene Ereignisse ausgelöst, darunter unter anderem die Wahlreformen und die Verhaftung des chinesischen Aktivisten Liu Xiaobos.

Ruinen von Europa. Die Glocken läuteten das Staatsbegräbnis ein¹⁷⁶. Ebenso entsprach der Monolog des Hamletdarstellers in der vierten Szene dem Lebensgefühl der verzagten Intellektuellen in Hongkong:

Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen. Meine Gedanken saugen den Bildern das Blut aus. Mein Drama findet nicht mehr statt. Hinter mir wird die Dekoration ausgetauscht. Von Leuten, die mein Drama nicht interessiert, für Leute, die es nichts angeht. Mich interessiert es auch nicht mehr. Ich spiele nicht mehr mit.¹⁷⁷

Chan nahm hier jedoch eine kleine Änderung vor: Während bei Müller hinter dem Hamletdarsteller »die Dekoration aufgebaut«¹⁷⁸ wird, hieß es bei dem Hongkonger Hamletdarsteller »ausgetauscht«. In dieser Abweichung ließ sich eine Anspielung auf die politische Situation in Hongkong erkennen, wodurch die Krise des Hamletdarstellers mit einem lokalen Problem in Verbindung gebracht wurde.

Im selben Jahr wurde auch in Festlandchina die *Hamletmaschine* auf Mandarin unter der Regie von Wang Chong uraufgeführt. Laut der Theaterkritikerin Qingyan Zhang¹⁷⁹ sei die Aufführung in Peking ziemlich amateurhaft und

176 »我係哈姆雷特,我企喺海邊同浪濤講野,Blah Blah Blah Blah,歐洲嘅廢墟就係我背後。聽下係國葬嘅鐘聲« URL: <https://www.onandon.org.hk/>, (letzter Abruf am 01.03.2021).

177 >我唔係哈姆雷特,我唔再做戲,我嘅台詞毫無內容,意象的血肉已經被我嘅思慮吸乾。我嘅戲唔會再上演,我身後嘅布景已經被人換走,俾啲啲喎佢鍾意我嘅戲嘅人換走,為啲啲對佢地嚟講毫無意義嘅人而換走。我唔在乎我唔再做戲。< URL: <https://www.onandon.org.hk/>, (letzter Abruf am 01.03.2021). Alle Rückübersetzungen vom Chinesischen ins Deutsche sind von der Verfasserin vorgenommen, sofern nicht anders angegeben.

178 Müller: Werke 5, S. 549.

179 Qingyan Zhang ist Professorin an der Central Academy of Drama in Peking, wo sie Vorlesungen über die Geschichte des europäischen Theaters und die Geschichte der Dramaturgie hält. Außerdem arbeitet sie auch als Theaterkritikerin und Übersetzerin. Ihre Übersetzung von Heiner Müllers *Hamletmachine* (englische Version) wurde in der Akademie-Zeitschrift *Drama* (Nr. 2, 2010) veröffentlicht. Alle Angaben zur Aufführung des Stücks sind ihrer Rezension »Who kills Heiner Müller? A Chinese Performance of Hamletmachine« entnommen. Vgl. Qingyan Zhang: Who kills Heiner Müller? A Chinese Performance of Hamletmachine. In: *The IATC webjournal/Revue web de l'IACT*, June 2011, Issue No 4. URL: <https://www.critical-stages.org/4/who-kills-heiner-mueller-a-chinese-performance-of-hamletmachine/#end1>, (letzter Abruf am 20.1.2021).

experimentell gewesen. Die Rollen waren durchweg mit Universitätsstudenten besetzt und ein Bühnenbild gab es gar nicht. Die gesamte Aufführung dauerte nur 45 Minuten, darunter waren allein 15 Minuten dem Vorspielen von Videoclips vorbehalten, die Archivaufzeichnungen politischer Ereignisse zeigten – wie etwa die Beerdigung des ehemaligen nordkoreanischen Führers Kim Il-sung. Ferner war eine Gegenüberstellung von Bildern aus dem deutschen Propagandafilm *Triumph des Willens* und Videoaufnahmen von Ereignissen während der chinesischen Kulturrevolution zu sehen. Im weiteren Verlauf des Stücks erschien ein Spielzeugpanzer auf der Bühne und überfuhr einen am Boden liegenden Schauspieler.¹⁸⁰ Die Vorstellung endete mit einem spektakulären Sprung Ophelias: Sie warf sich im Sprungstil einer Pantomime der Peking-Oper auf den Boden, begleitet wurde die Szene von einem Voice-Over des Originaltextes. Zhangs Resümee zu dieser lang ersehnten Aufführung fällt durchaus zustimmend aus:

In China, drama no longer addresses harsh reality. Artistically speaking, this adaptation of *Hamletmachine* is very Chinese: it uses Peking opera and controversial political events for commercial appeal. Wang Chong spins his audience with a shameless cynicism towards the capitalistic system, taking it as a machine manipulating people by brainwashing them with consumerist ideology. In both his writings and speeches, Mueller emerges as a hard-core socialist thinker who welcomed disagreements, who pushes his readers to the edge of a political dilemma. Most of the time, it takes great courage to play this game of Truth or Dare. It can be a lethal crash in the theatre, an agitated turmoil. But why should artists be afraid of that?¹⁸¹

Bei der Premiere von *Hamletmaschine* in Festlandchina konzentrierte man sich weder auf die Form noch auf Müllers Ruf als Brecht-Schüler. Vielmehr stand die Problematik der Figuren im Vordergrund, die in einem politischen Dilemma gefangen waren und die erlebte Geschichte nur anschauten, nicht aber verändern konnten. Dieser Unterschied in der Betrachtung und Darstellung der Geschichte war dem Abstand von 20 Jahren zwischen Wangs *Hamletmaschine* und Lins *Hamlet* im Jahr 1990 geschuldet.

¹⁸⁰ Damit wurde auf das Massaker angespielt, dass sich während der Studentenproteste 1989 auf dem Tian'an Men-Platz ereignete. Damals wurden Studenten von Militärpanzern brutal überrollt.

¹⁸¹ Zhang: Who kills Heiner Müller?

3.3 Fazit

In den vergangenen zehn Jahren gab es in Festlandchina und Hongkong weitere Adaptionen und Aufführungen von *Hamletmaschine*, die ich an dieser Stelle nur kurz auflisten möchte: Im Jahr 2015 wurde der dritte Akt *Scherzo* der *Hamletmaschine* bei der Vernissage der Ausstellung »Secret Crossing« des chinesischen Künstler Yuan Gong in der Form eines Museumstheaters aufgeführt. 2016 folgten zwei weitere Aufführungen des Stücks vom Alice Theatre Laboratary unter der Regie von Chan Bing-chiu in Festlandchina im Rahmen des Wuzhen Theatre Festival wie auch in Hongkong. Zumindest bei der Aufführung in Hongkong ließen sich politische Verweise erkennen, mit denen auf die Entwicklungen in Hongkong Bezug genommen wurde.

Müllers *Hamletmaschine* ist somit im asiatischen Raum nach Shakespeares Hamlet zu einem neuen Mythos geworden, der mit der Zeit immer wieder neu vermessen und auf andere Kulturen bezogen wird. Es ist also festzuhalten, dass Müllers Hamlet/Hamletedarsteller bei allen Intellektuellen der Welt Anklang findet. Das bedeutet aber keineswegs, dass den Figuren immer mit Verständnis begegnet wird oder ein Moment der Identifizierung stattfindet. Oft genug bleiben Elemente verschiedener Kulturen und politischer Aussagen im Nebeneinander stehen, was nicht selten Verwunderung oder gar Befremden unter den Zuschauenden auslöst.

4. *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar.* Heiner Müllers Anatomie der Geschichte

Heiner Müllers Experiment mit Shakespeares *Hamlet* war sehr erfolgreich: Seine Dekonstruktion des Hamlet-Dramas ist zu einem Kulturphänomen geworden und *Die Hamletmaschine* wird international mit unterschiedlichsten Zielsetzungen immer wieder neu inszeniert. Sieben Jahre später wendet sich Müller einem anderen Shakespeare'schen Stoff zu: Nun bearbeitet er *Titus Andronicus* auf eine komplett neue und radikale Weise. Wie der Titel des Stücks *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* schon deutlich werden lässt, ist es erstens eine »Anatomie« des elisabethanischen Stücks, zweitens Müllers Betrachtung des »Fall of Rome« und drittens auch ein Kommentar zu Shakespeares Vorlage.

Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar von 1983/84 ist Müllers letzte Shakespeare-Bearbeitung und rundet sein Projekt *Shakespeare Factory*

ab. Nach seiner *Hamletmaschine* handelt es sich um eine weitere avantgardistische Umarbeitung sowohl des Inhalts, der Sprache als auch der dramatischen Form des Shakespeare-Klassikers. Die drei Bearbeitungsebenen sind im Text eng miteinander verflochten: An Stelle der Rache, die das originale Zentrum von *Titus Andronicus* ist, rückt ein anderer roter Faden – der Untergang Roms (*Fall of Rome*) – in den Vordergrund und wird Stück für Stück seziert, während die Charaktereigenschaften der Figuren vergleichend nebeneinander gestellt werden. Sowohl durch die von Müller hinzugefügten Kommentare, die die Ereignisse erzählen und seine Anatomie begleiten, als auch durch das neue Ende, das Müller dem Shakespeare-Stück gibt, können alle Leser bzw. Zuschauer, die mit der originalen Shakespeare'schen Rache-Tragödie vertraut sind, aus einer gegenwärtigen sowie politischen Perspektive das Stück betrachten, wie es Müller auch mit *Die Hamletmaschine* erreicht hatte.

4.1 *Titus Andronicus* als Hypotext

Die Tragödie *Titus Andronicus* wird im Jahr 1594 gedruckt und zählt zu den früheren Dramen William Shakespeares. Die Handlung des Stücks basiert auf einer fiktiven Geschichte und spielt zur Zeit des Untergangs von Rom. Als eine Antwort auf den Trend von Rachetragödien im späten 16. Jahrhundert fokussiert sich auch die Geschichte von *Titus Andronicus* auf die Rachefeldzüge zweier Familien: die des Feldherrn Titus Andronicus und die der Gotenkönigin Tamora. Die Vergeltungsschläge werden von beiden Seiten verübt: von der zivilisierten Stadt Rom ebenso wie von ihren Feinden, den grausamen und barbarischen Goten. Die Königin der Goten namens Tamora, ihre Söhne und ihr Geliebter, der Mohr Aaron, werden nach einem verlorenen Krieg vom römischen Feldherrn Titus Andronicus gefangengenommen und nach Rom mitgeführt. Da der Feldherr Titus in den Schlachten einige seiner Söhne verloren hat, tötet er nach einem römischen Brauch den ersten Sohn Tamoras, obwohl diese ihn um Erbarmen gebeten hatte. Dank ihrer verführerischen Schönheit gewinnt Tamora aber das Herz des amtierenden römischen Kaisers Saturninus, mit dessen Macht sie sich nun an Titus und seiner Familie rächt. Sie lässt ihre Söhne die Tochter von Titus, Lavinia, vergewaltigen und ihr die Zunge sowie beide Hände abhacken, damit sie nicht erzählen kann, wer die Tat begangen hat. Lavinia gelingt es allerdings später, mit ihrem Mund die Namen der Täter niederzuschreiben. So kann sich Titus wiederum an den Goten rächen, indem er die Söhne Tamoras umbringt, zerhackt, kochen lässt und als Gericht Tamora und Saturninus auf einem Bankett bei ihm zu Hau-

se serviert. Nachdem er Tamora seine grausame Tat offenbart hat, tötet sie ihn, woraufhin Titus' Sohn, Lucius, Tamora und Saturninus umbringt. Am Ende lässt sich Lucius zum Kaiser krönen. Die »beklagenswerteste« römische Tragödie, wie sie in ihrem englischen Nebentitel »*The most lamentable romaine tragedy*«¹⁸² bezeichnet wird, steckt voller brutaler Taten und grausamer Morde, die die Kluft zwischen Gut und Böse, zwischen Zivilisation und Barbarei verschwinden lassen. Gewalt und Blut beherrschen beide Seiten auf der Bühne. Die durch Rache getriebene Handlung zeigt, dass es von Gut zu Böse, von der Zivilisation zur Barbarei nur ein kleiner Schritt ist.

4.1.1 Hypertexte von *Titus Andronicus*

Für die gegenwärtige deutschsprachige Bühne gibt es insgesamt drei wichtige Bearbeitungen des Stoffs *Titus Andronicus*. Diese sind: Friedrich Dürrenmatts *Komödie nach Shakespeare* mit dem gleichen Titel *Titus Andronicus* (1969), *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* (1983) von Heiner Müller und *Schändung* (2005/06) von Botho Strauß. Dürrenmatts Stück ist eine schwarze Komödie und somit eine groteske Parodie auf das Original. Der Schweizer Dramatiker Dürrenmatt hielt die Komödie für das einzige Genre, welches für die moderne Welt geeignet sei.¹⁸³ Dementsprechend macht er aus der Shakespeare'schen Rachetragödie eine *Komödie nach Shakespeare*. Durch die Diskrepanz zwischen der Gattungzuweisung und dem Horror der Handlung erreicht er einen komischen Effekt, der dazu dient, die Gegenwart sowie die Geschichte der Zivilisation als völlig absurd darzustellen. Botho Strauß hingegen reinterpretiert *Titus Andronicus* im Sinne von Genettes Theorie als eine Transposition, in der er den Fokus auf die Vergewaltigung Lavinias legt, wie der Titel *Schändung* schon deutlich macht.¹⁸⁴

Heiner Müllers Adaption von *Titus Andronicus* zeigt sich mindestens so dramatisch-experimentell und politisch aufgeladen wie die oben genannten

182 John Danter (16th century printer); Folger Shakespeare Library (photographer). URL: <http://luna.folger.edu/luna/servlet/s/990gj5>, (letzter Abruf am 1.2.2021).

183 Friedrich Dürrenmatt: *Theaterprobleme. Theater-Schriften und Reden*. Zürich 1966, S. 122.

184 Der Umgang mit den Klassikern des Theaters ist weder für Müller noch für Strauß leicht. Wie bei Müllers *Macbeth*-Bearbeitung geht es hier um den sogenannten »Heiligen Schein« des Erbiums. Nachwuchsautoren wie Heiner Müller, Peter Hacks und Botho Strauß schreiben klassische Theaterstücke um, während sie dabei sowohl mit der Autorität der Kulturwelt als auch mit den eigenen Idealen zu kämpfen haben. Oft versuchen sie das Erbe aus der Klassiker-Kategorie herauszunehmen und für die eigenen Werke als Material zu benutzen.

beiden Varianten. Nach *As you like it*, *A Midsummer Night's Dream*, *Macbeth*, *Hamlet* und *Die Hamletmaschine* ist *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespeare-kommentar* Müllers letzte Bearbeitung eines Stücks von Shakespeare. Zwischen 1983 und 1984 verfasst Heiner Müller das Werk im Auftrag des Bochumer Schauspieltheaters¹⁸⁵ und sieht dort am 14. Februar 1985 die Uraufführung unter der Regie von Manfred Karge und Matthias Langhoff. Die DDR-Premiere findet am 3. Juli 1987 am Staatsschauspiel in Dresden unter der Regie von Wolfgang Engel statt. Im Vergleich zu den Adaptionen von Friedrich Dürrenmatt und Botho Strauß, die nach Genettes Theorie zur Kategorie »Transformation« des Hypertexts gehören, nimmt Heiner Müller eine hypertextuelle Bearbeitung des Hypertextes *Titus Andronicus* auf zwei Ebenen vor: Sie ist eine Transformation des *Titus Andronicus*, gleichzeitig ist sie aber auch eine Nachahmung von *Titus Andronicus*.

Der Titelteil »*Anatomie Titus*« bezieht sich auf einen »anatomischen« Umgang Müllers mit dem Vorlagentext. Laut des Wiener Anatomieprofessors Joseph Hyrtl ist Anatomie

die Wissenschaft der Organisation. Sie zerlegt die Organismen in ihre nächst-ten bildenden Bestandtheile, eruiert das Verhältnis derselben zu einander, untersucht ihre äusseren, sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften und ihre innere Structur, und lernt aus dem Todten, was das Lebendige war. Sie zerstört mit den Händen einen vollendeten Bau, um ihn im Geiste wieder aufzuführen, und den Menschen gleichsam nachzuerschaffen.¹⁸⁶

In diesem Sinne führt auch Müller seine Transformation des Hypertexts *Titus Andronicus* aus, um den »Fall« Rom zu untersuchen und aus den Toten »das Lebendige« zu rekonstruieren.

Gleichzeitig ist Müllers Bearbeitung aber auch als eine Nachahmung des Shakespeare-Stücks zu verstehen. Zusammenhänge wie Shakespeares Stoffwahl und seine Versuche, in diesem Stück das zwischen Republik und Imperium schwankende Rom mit dem von religiösen Unruhen und politischen Streitereien bedrohte England zu vergleichen, belegen einerseits die Zweideutigkeit des Titels »*Ein Shakespearekommentar*«, dienen andererseits aber auch als Vorlage für Müllers hypertextuelles Bearbeiten.

185 Müller widmete sich diesem Projekt anstelle einer ursprünglich geplanten Übersetzung von Shakespeares *Julius Caesar*.

186 Joseph Hyrtl: *Lehrbuch der Anatomie des Menschen: mit Rücksicht auf physiologische Begründung und praktische Anwendung*. Wien 1863, S. 9.

Im Gesamtbild der Publikation *Shakespeare Factory* spielt Müllers *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* eine wichtige Rolle, da sich hierin Müllers postmoderner Umgang mit den Shakespeare-Materialien mit Shakespeares eigener Arbeitsweise verbunden findet. Obwohl es nicht zu den bekanntesten Stücken William Shakespeares gehört und in der Rezeptionsgeschichte sogar als unreif angesehen wird, enthält *Titus Andronicus* – wie schon *Macbeth* und *Hamlet* – alle wichtigen Elemente, die Müller an literarischen Vorlagen interessieren und inspirieren:

- 1) *Titus Andronicus* hat keine klassischen oder historischen Quellen, sondern ist eine Geschichte aus dem Volksbuch *The History of Titus*.
- 2) Es geht dabei um die Rache-Geschichte zwischen zwei Antipoden mit starken Charakteren – dem römischen Feldherrn Titus Andronicus und der Gotenkönigin Tamora.
- 3) Die Geschichte spielt in Rom, an einem Ort, an dem die verschiedenen Schichten der Geschichte in den Ruinen und Scherben der Stadt übereinander liegen und die Kollision der Antipoden aus zwei komplett unterschiedlichen Welten (die Welt der Römer und die Welt der Goten) möglich ist. Rom stellt hier nicht nur einen Schauplatz der Handlung dar, ebenso erkennt man hierin auch eine treffende Analogie zu den Verhältnissen in jener Welt, in der Müller lebt. So sehen viele Kritiker in der Figur des Aaron die Dritte Welt repräsentiert und interpretieren den Kontrast und Konflikt zwischen Römern und Goten als Kampf zwischen der Ersten Welt (Zivilisation, weiß) und der Dritten Welt (Barbarei, schwarz).

Das Besondere an der Müller'schen Bearbeitung besteht aber auch darin, dass Müller nicht einfach nur eine politische Parabel für die Gegenwart zu schreiben beabsichtigte. Daher ist zu betonen, dass Müller in seinem »Dialog mit Toten«¹⁸⁷ und seiner Anatomie vom *Fall of Rome* weit über die literarische Vorlage hinausgeht, um auf diese Weise den Verlauf von Geschichte deutlicher

187 1983 sagt Müller: »Jeder neue Text steht in Beziehung zu einer ganzen Menge älterer Texte, von anderen Autoren, und verändert auch den Blick auf sie. Mein Umgang mit alten Stoffen und Texten [...] ist, wenn Sie so wollen, ein Dialog mit Toten«. Heiner Müller: Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt Ein Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek über »Verkommenes Ufer«, den Voyeurismus und die Aufführungspraxis in beiden deutschen Staaten. In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Frankfurt a.M. 1986, S. 130-140, hier S. 138.

hervortreten zu lassen und kommentieren zu können. Müller lernt gewissermaßen aus seinen bisherigen Bearbeitungsverfahren Shakespeare'scher Vorlagen und antwortet mit seiner Bearbeitung auf die Textvorlage. Bei der Analyse des Stücks gilt es also immer zu fragen, wie Müller mit seinem Hypotext umgeht: Inwiefern folgt er der literarischen Vorlage und inwieweit distanziert er sich von ihr? Inwiefern transformiert er den Hypotext durch eine andere Sprache und eine komplett neue Struktur, um zu einer anschaulichen Anatomie zu kommen? In diesem Kapitel gehe ich einer Problematik nach, die in der Heiner Müller-Forschung längst noch nicht ausreichend untersucht und gewürdigt wurde. Es geht mir um die Frage, wie genau Müller auf hypertextueller Ebene den Hypotext *Titus Andronicus* seziert und als Anatomie zur Schau stellt. Meine Hypothese ist: Die Müller'sche Transformation folgt dem Beispiel Shakespeares und schafft durch die Vermischung von römischer Geschichte, Mythen und Literatur einen parodistischen, beinahe ahistorischen Modellraum für seine Geschichtsphilosophie.

4.1.2 *Anatomie Titus als Metatext von Titus Andronicus*

In Genettes Definition der Hypertextualität wird zwischen Metatextualität und Hypertextualität differenziert. *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespeare-kommentar* ist ein Text, auf den beide Ableitungsebenen zutreffen. Wie Genette anhand konkreter Beispiele aus der *Poetik* des Aristoteles und den beiden Hypertexten *Aeneis* und *Ulysses* überzeugend zeigen kann, wird ein Hypertext im Vergleich zu einem Metatext leichter als ein literarisches Werk angesehen,

weil er als Ableitung von einem Werk narrativer oder dramatischer Funktion nach wie vor ein Werk der Fiktion darstellt und deshalb in den Augen des Publikums sozusagen automatisch dem Feld der Literatur zugeschlagen wird.¹⁸⁸

Neben der oben genannten hypertextuellen Transformation des Originals handelt es sich dabei auch um eine Spielart dessen, was Genette als Metatextualität beschreibt: Hierbei handelt es sich um eine

üblicherweise als ‚Kommentar‘ apostrophierte Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen) oder auch nur zu erwähnen¹⁸⁹.

188 Genette: *Palimpseste*, S. 15.

189 Genette: *Palimpseste*, S. 13.

Laut Genette kann diese Ableitung »deskriptiver und intellektueller Art sein, wenn ein Metatext [...] von einem anderen Text [...] »spricht«.¹⁹⁰ Im Titelzusatz »*Ein Shakespearekommentar*« kommentiert und »spricht« Müllers Text zugleich von dem Shakespeare.

Bereits auf den ersten Blick fällt die von Müller eingefügte epische Kommentarebene auf: Zum einen unterscheidet sie sich durch ihre Form deutlich von den anderen Abschnitten, indem sie zum Großteil in Versalien und ohne Satzzeichen gedruckt ist. Der Kommentar begleitet die »Anatomie« und erzählt die wichtigsten Handlungsfolgen im Stück. Im Kommentar werden die Figuren und ihre Vorgeschichte vorgestellt und deren Bezug zur Handlung verdeutlicht. Zum anderen übersetzt Müller nicht einfach das Original *Titus Andronicus* erneut in ein modernes Deutsch. Vielmehr passt er den Text Shakespeares an die heutige Zeit an, um so aus ihm eine Art anachronistischen oder gar prophetischen Kommentar für die eigene Gegenwart zu gestalten, worauf der Titelteil »*Ein Shakespearekommentar*« schon doppeldeutig hinweist. In diesem Sinne sind beide Textteile auch Metatexte füreinander: Die Kommentarebene hilft dabei die Anatomie zu erzählen und schenkt somit dem Text nicht nur einen selbstreflektierenden Kommentar, sondern auch einen doppelten parodistischen Effekt. Müllers Kommentare gelten nicht nur der Handlung im Stück, sondern auch der Geschichte, die Shakespeare nicht zu Ende geschrieben hat und die zu Müllers Zeit immer noch fortwirkt. Die Kommentare sind einerseits Müllers Anmerkungen zu dem Shakespeare-Stück, andererseits ist Shakespeares Titus und Rom-Geschichte auch ein Kommentar zum Geschichtsverlauf bis zu Müllers Gegenwart auf einer geschichtsphilosophischen Ebene.

4.2 Heiner Müllers Anatomie von *Titus Andronicus*

Sei es in der danach folgenden Müller-Forschung oder in der deutschsprachigen Shakespeare-Rezeptionsforschung, ein Vergleich zwischen dem blutigen elisabethanischen Drama *Titus Andronicus* und dem postmodernen Drama der DDR *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* führt immer wieder zu einer Frage: Welche die Realität reflektierende Aussagen und politische Konnotationen zur Gegenwart der DDR in den 1980er Jahren hat das Stück? Inwiefern ist ein Shakespeare-Stück und der Verfall Roms noch aktuell für die jetzige Zeit? In diesem Kapitel werde ich den Versuch unternehmen, den

¹⁹⁰ Ebd., S. 15.

vielen Interpretationen und Hinweisen auf Müllers politische Anspielungen, die hauptsächlich auf einen Kontrast zwischen der Ersten und Dritten Welt abzielen, noch eine andere, umfassendere Perspektive hinzuzufügen. Konkret möchte ich zeigen, dass die Müller'sche Bearbeitung eine »Anatomie« von *Titus Andronicus* ist, insofern als er sowohl die Fabel wie auch die Form der literarischen Vorlage seziert und kommentiert, um das Stück auf eine andere Weise zur Schau zu stellen.

Zunächst betrachte ich den ersten Akt der *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*, den Müller vollständig zerlegt. Da in diesem Akt alle drei Hauptthemen des Stücks – Anatomie, *Fall of Rome* und Kommentar – behandelt werden, lässt sich das ästhetische Verfahren Müllers beispielhaft überblicken. In einem nächsten Schritt erörtere ich die Aussagen bzw. ästhetischen Prinzipien Müllers, die er zu seiner Shakespeare-Bearbeitung geschrieben hat. Der darauffolgende Abschnitt untersucht die Frage, wie Müller durch seine Transformation die Figuren des Stücks ändert und sie seinem ästhetischen Prinzip anpasst. Der Hauptteil ist sodann schließlich dem Vergleich der beiden Stücke gewidmet.

4.2.1 Ein Stück geteilt in drei: Der collagierte Titel

Schon die Änderung des Titels von *Titus Andronicus* in die collagenhafte Zusammensetzung *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* zeigt Müllers »radikale Montage-Technik«¹⁹¹ und verrät gleich drei wichtige Kennzeichen der Müller'schen Bearbeitung, die sich wie folgt zusammenfassen lassen:

- 1) Der erste Teil des Titels »*Anatomie Titus*« ist eine parodistische Anspielung auf Titus' Racheakt an den Gotenprinzen, die er zerstückelt und kocht. Zugleich verweist er aber auch auf Müllers Arbeitsweise bei der Adaption des Stücks *Titus Andronicus*, die sich vor allem in einer genauen anatomischen Betrachtung niederschlägt.
Müller passt die Handlung des Originals seiner eigenen Geschichte an und betont trotz der Änderungen gleichzeitig auch die Charaktereigenschaften der einzelnen Figuren. Dabei konzentriert sich Müller nicht auf die dramatischen Konflikte der Figuren, die zu einem Teufelskreis von Verteilungsschlägen führen und somit die Fabel des Stücks forttreiben. Viel-

¹⁹¹ Florian Vaßen: *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 185-188, hier S. 186.

mehr stellt er die einzelnen Figuren als Antipoden aus zwei unterschiedlichen Welten dar und seziert sie im Nebeneinander. Das Motto auf dem Titelblatt des Programmhefts spricht von einer Anatomie der Menschheit und verspricht den Lesern und Zuschauern gleich zu Beginn eine groteske Geschichte: »Der Menschheit/Die Adern aufgeschlagen wie ein Buch/Im Blutstrom blättern«¹⁹². Die sich nun vor den Lesern/Zuschauern entfaltende grausame und blutige Rachegeschichte wird in eine sezierende Studie über die Menschheit überführt. Die Geschichte läuft und fließt buchstäblich wie ein Blutstrom während einer anatomischen Untersuchung.

- 2) Der zweite Teil des Titels *Fall of Rome* ist eine englische Phrase, die hinzumontiert wird und als Spoiler für die Handlung des Stücks fungiert: Er verrät den Untergang Roms schon vorab und erinnert zudem auch an die bekannte Geschichtsschreibung Edward Gibbons, welche den Titel *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*¹⁹³ trägt.

Fall of Rome hat gleich zwei Bedeutungen: Der Titelzusatz kann einerseits im Sinne eines »Absturz Roms« übersetzt, andererseits aber auch als der »Fall Rom« interpretiert werden, da »Fall« in der deutschen Sprache auch den Gegenstand einer Untersuchung bezeichnen kann, hier also konkret die Müller'sche Anatomie. So ist es nicht zu übersehen, dass Rom als Schauplatz in den Vordergrund gerückt wird und das Hauptthema des Stücks darstellt. Allerdings ist das Rom in *Anatomie Titus* nicht mehr das antike Rom, das bei Shakespeare die Zivilisation symbolisiert und als Gegensatz zu den barbarischen Goten geschildert wird. Bei Müller steht Rom für eine mit fremden, modernen und kapitalistischen Wörtern und Bildern geschmückte »HURE DER KONZERNE«¹⁹⁴.

Nicht nur im Titel, sondern auch innerhalb des Stücks tauchen immer wieder englische Wörter und Phrasen aus dem modernen Sprachgebrauch auf, die mit dem Schicksal des antiken Roms in Zusammenhang gebracht werden. Für die Leser und Zuschauer kann dies nicht nur verfremdend wirken, sondern auch richtiggehend irritierend sein. Die Einheit der Sprache und des Ortes wird zerbrochen und man wird

192 Müller: *Werke* 5, S. 99.

193 Edward Gibbons legendäres Geschichtswerk *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* wurde zwischen 1776 und 1789 in sechs Bänden veröffentlicht. Es behandelt den Untergang des Römischen Reiches und die nachfolgende byzantinische Geschichte.

194 Müller: *Werke* 5, S. 102.

ständig daran erinnert, dass das Drama nicht im antiken Rom stattfindet, sondern ein Shakespeare-Stück ist, genauer noch eine deutsche Shakespeare-Adaption. Im Gegensatz zur kanonischen deutschen Übersetzung von Wolf Graf von Baudissin, die in *Shakespeares dramatische Werke* (von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck herausgegeben) aufgenommen wird und seit Jahrhunderten ein breites deutsches Publikum erreicht und beeinflusst, enthält Müllers deutsche Adaption noch erstaunlich viele englische Wörter. Dieser Anteil an fremdsprachigen Einsprengseln lässt Müllers Übersetzung fragmentarisch erscheinen. Es entsteht der Eindruck, als wäre die Übersetzungsarbeit nicht vollständig, wodurch sich die Fremdheit von *Titus Andronicus*, die Schichten der Geschichte Roms und die Gegenwart Müllers wie in einer Collage zusammengeführt finden.

- 3) Der dritte Bestandteil des Titels – »*Ein Shakespearekommentar*« – ist das wichtigste und auffälligste Merkmal dieser Müller'schen Bearbeitung, welches sie deutlich von seinen anderen Shakespeare-Adaptionen unterscheidet. Die typische dramatische Form des Originals wird nicht mehr beibehalten, auch die Dialoge werden durch mehrere Kommentarteile unterbrochen. Ein traditionelles Schauspiel, das einer Fabel folgt, besteht hier nicht mehr. Stattdessen muss sich das Publikum das Gesamtbild der Geschichte sowohl anhand der Erzählung des Kommentars als auch anhand der Sprechtexte der einzelnen Figuren erschließen.

Aufgrund ihres Genitivstatus kann die Zusammensetzung »Shakespeare + Kommentar« in zweifachem Sinne gelesen werden: »Shakespearekommentar« kann einmal als Müllers Kommentierung von Shakespeare und seinem Text verstanden werden, vice versa lässt es sich aber auch als ein Kommentar Shakespeares über den adaptierten Text sowie die Gegenwart Müllers deuten. Der Kommentator erläutert den Vorgang der Anatomie Müllers und verbindet den Text mit Müllers Gegenwart. Das »Gespräch mit den Toten«¹⁹⁵ ist für Müller ein lebenslanges Projekt: Indem er ein Shakespeare-Stück umschreibt, lässt er Shakespeare nicht nur nochmal zu Wort kommen, sondern wandelt Shakespeares Texte zugleich in eine Stellungnahme zu seiner Gegenwart um.

195 Müller verfolgt sein Projekt »Gespräch mit den Toten« durch seine intertextuelle Vorgehensweise, später auch in seinen Interviews, in denen er hauptsächlich andere Autoren zitiert, anstatt eigene Antworten zu geben. Zur Analyse von Müllers Interview-Techniken vgl. Hoffmann: Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors, S. 313-340.

4.2.2 Szenenanalyse des ersten Akts: Ein Beispiel für die Bearbeitungsverfahren Heiner Müllers

Im Gegensatz zur Shakespeare'schen Vorlage ist Müllers Bearbeitung *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* kein Stück mehr mit rachsüchtig-triebhaften Motiven, deren Kernhandlung von den Rachefeldzügen Titus' und Tamoras getrieben wird. Stattdessen wirkt es wie eine genaue Anatomie und analytische Betrachtung des blind ergebenen Titus' und Untergang Roms aus moderner Perspektive mit besonderem Blick auf soziale Überlegungen. Aus der elisabethanischen Rachetragödie wird eine politisch-kritische Studie. Der Inhalt wird dementsprechend angepasst, indem sowohl die Handlung, die Gespräche als auch die Figuren stark geändert werden. Im Folgenden werde ich anhand des ersten Akts Müllers hypertextuelle sowie metatextuelle Verfahren beschreiben. Dabei werde ich zeigen, wie er mithilfe der oben genannten drei kennzeichnenden ästhetischen Mittel das Material Shakespeares für seinen eigenen Zweck transformiert und wie sich seine Geschichtsphilosophie darin verbirgt.

Den ersten Akt von Shakespeares *Titus Andronicus* bewertet Müller als misslungenen.¹⁹⁶ Aus diesem Grund schenkt er diesem Akt auch deutlich mehr Bearbeitungsaufmerksamkeit. Seine »Übermalung« lässt sich auf drei Ebenen festmachen: 1. Inhaltlich wird die Vorgeschichte abgekürzt und einzelne Figuren werden besonders herausgestellt. 2. Auf der sprachlichen Ebene merkt man eine Anpassung der elisabethanischen Sprache an die moderne und kapitalistische Welt. Hinzu kommt, dass nicht alle Wörter ins Deutsche übersetzt werden, manche Wörter belässt er in englischer Sprache. 3. Hinsichtlich der dramatischen Form, wird die Dialogform weggelassen, mit der sonst die Handlung eines Theaterstücks wiedergegeben und vorangetrieben wird. Die Dialoge werden durch einen »chorischen« Text ersetzt, der sowohl Stimmen von verschiedenen Figuren als auch einen prosaischen Kommentarteil enthält.

Im ersten Akt des *Titus Andronicus* stellt Shakespeare die Figuren und den Hintergrund der Rachetragödie sukzessive vor. Die Haupt- und Nebenfiguren, durch deren Dialoge sich die Handlung schrittweise offenbart, treten nacheinander auf die Bühne: Der römische Feldherr Titus Andronicus kommt nach zehn Jahren aus dem Krieg mit den gefangenen Goten nach Rom zurück. Während die beiden Söhne des toten Kaisers, Saturninus und Bassianus, mit eigenen Truppen die Bühne betreten und um den Rang als Kaiser streiten,

¹⁹⁶ Vgl. Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 324.

wird Titus Andronicus' triumphale Rückkehr vom römischen Volk begeistert aufgenommen und leidenschaftlich gefeiert. Obwohl das römische Volk Titus als den nächsten Kaiser bevorzugt, verzichtet er aus Loyalität zu Rom und dem alten Kaiser auf den Thron und will sogar seine Tochter dem neuen Kaiser Saturninus schenken, die eigentlich die Geliebte von Bassianus ist. Saturninus nimmt aber stattdessen die schöne Gotenkönigin Tamora als seine Frau, die Titus als Gefangene aus dem Krieg mitgebracht hat. Von nun an nimmt der Grundkonflikt des Stücks seinen Lauf: Da Titus Andronicus trotz der Bitte Tamoras ihren ältesten Sohn getötet hat, schwört sie Rache an der ganzen Titus-Familie, die sie mithilfe der kaiserlichen Macht durchführen wird.

Diesen Einstieg in die eigentliche Handlung des Rache-Dramas findet Müller viel zu langatmig. Er bemerkt hierzu:

Der ganze erste Akt erschien mir bei Shakespeare unerträglich. Das ist sehr schwerfällig, sehr auf Dekor und Rhetorik, es war mir einfach zu langweilig, das zu übersetzen, also eine Gelegenheit, diese Vorstellungen zu probieren und mal einen Shakespeare-Akt zu erzählen, mit Dialogeinsprengseln.¹⁹⁷

Müller wollte also den schwerfälligen ersten Akt nicht als eine Eins-zu-eins-Übersetzung ins Deutsche übernehmen, sondern die Gelegenheit nutzen, mit dem Shakespeare-Text zu experimentieren. Tatsächlich verzichtet er im ersten Akt¹⁹⁸ von *Anatomie Titus* auf »Dekor und Rhetorik« in Form langer Dialoge zwischen mehreren Figuren und benutzt stattdessen einen narrativen Text, der in Versalien gedruckt ist und den Verlauf der Vorgeschichte zusammenfassend erzählt. Dieser Kommentarteil, der die Fabel erzählt, scheint eher die Rolle eines Chors zu spielen. Denn zwischen den Narrationen tauchen Sprechtexte/Stimmen (in Müllers eigenen Worten »Dialogeinsprengsel«) auf, die durch ihre Form als normale Sätze unter den Versalien sofort auffallen. Solche Sprechtexte werden zwar keiner bestimmten Figur zugeteilt, der Kontext lässt aber deutlich erkennen, welche Figur sich gerade zu Wort meldet. Diese Elemente – der Theaterchor und die einzelnen Individuen, die aus dem Chor austreten und sprechen – sind zwar in ihrer Form höchst antik, erin-

197 Ebd.

198 Die dramatische Struktur in Müllers *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* zerfällt durch die Einfügung der prosaischen Kommentare in vierzehn aneinander gereihte Szenen. Aus dem Inhalt wird hier der erste Akt definiert.

nern zugleich aber auch stark an Brechts Lehrstück ebenso wie an die Chöre in den Inszenierungen von Müllers Zeitgenossen Einar Schleef.¹⁹⁹

Im ersten Akt von *Anatomie Titus* wird der Hauptbau der Handlung komplett zerstört. Schon die *Dramatis Personae* werden nur mit Namen aufgelistet. Es erfolgt keine Vorstellung der Figuren, so dass man sie erst durch das Erzählen und Erklären der Kommentare erkennt. Das in den Kommentaren verpackte Hauptgespräch erfolgt zwischen dem Feldherrn Titus Andronikus, der für »ROMS ERSTES SCHWERT/BESITZER JEDER TUGEND DIE ROM BRAUCHT« steht, und der Gotenkönigin Tamora, die von dem Kommentar als ein sexuelles Objekt beschrieben wird (»EINE KÖNIGIN/MIT SCHWEREN BRÜSTEN«²⁰⁰). Der Streit um den Kaiserthron zwischen Saturnin und Bassian, welcher bei Shakespeares erstem Akt eine wesentliche Rolle spielt und auch ein wichtiger Grund für die danach folgende Tragödie des Andronikus ist, wird rausgenommen und auf eine kurze Zeile reduziert: »Ich Saturnin Ich Bassian bin Kaiser«²⁰¹. Schließlich gilt im Müller'schen Rom eine einfache Regel: »EINE KRONE PASST AUF JEDEN KOPF.«²⁰² Betont wird stattdessen vor allem der Konflikt zwischen Tamora und Titus, weshalb es bei Müller bereits nach 59 Zeilen schon zum Hauptkonflikt des Stücks kommt, mit dem die grausame Barbarei ihren Anfang nimmt: Titus Andronikus beabsichtigt den ersten Sohn Tamoras zu töten. Damit folgt er einem Ritual, mit dem er die einundzwanzig Söhne, die er im Krieg verloren hat, verehrt.

Was Müllers Bearbeitung des ersten Akts betrifft, kann man aber nicht einfach nur von einer verkürzten Nacherzählung mit Shakespeare-Zitaten sprechen. Müllers Übersetzung wird um moderne Wörter ergänzt oder es werden einzelne Wörter so verändert, dass das Müller'sche Rom einen deutlichen Bezug zur Gegenwart bekommt. Diesen Zusammenhang zeigen am

199 Müller Zeitgenosse Einar Schleef ist bekannt für die Wiedereinführung des Chors in sein Theater. Wenn er den Chor wieder zur zentralen Figur seines Theaters macht, geht es ihm vor allem um die Wiedergewinnung der Tragödie. Die Tragödie entsteht nach seiner Definition nicht aus der tragischen Verstrickung Einzelner, sondern aus dem Konflikt des Individuums mit dem Kollektiv, welches der Chor repräsentiert. Vgl. Torsten Bayer: *Einar Schleef – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels*. URL: <https://www.theater-wissenschaft.de/einar-schleef-die-wiedergeburt-des-chores-als-kritik-des-buergerlichen-trauerspiels/>, (letzter Abruf am 1.2.2021).

200 Müller: *Werke 5*, S. 100.

201 Ebd., S. 101.

202 Ebd.

besten diejenigen Spuren im Text, in denen das antike Rom mit dem zeitgenössischen Deutschland assoziiert wird: Wörter wie etwa »WÜRSTCHENBUDEN«, »BIERZELT« und »FUSSBALLSTADIEN« werden in den Text eingebaut und tauchen vor dem Hintergrund Roms auf. Sie erweitern die »Leiche Rom« um einen aktuellen Zeitbezug und verlagern den toten Text in die Gegenwart. Selbst der lateinische Name des Protagonisten Titus Andronicus, den Johann Joachim Eschenburg und Wolf Graf von Baudissin für ihre Übersetzungen in der originalen Schreibweise übernehmen, wird von Müller in Titus Andronikus eingedeutscht. Andere Wörter wie zum Beispiel »BANK« und »ARBEITSMARKT« stellen das Stück zudem in einen direkten Zusammenhang mit Konsum und Wohlstand: Rom ist »DIE HAUPTSTADT DER WELT«, zur gleichen Zeit aber auch »DAS GROSSE ROM DIE HURE DER KONZERNE«. Diese Anatomie und zugleich auch Neuinterpretation von Rom geht mit der Untersuchung vom *Fall of Rome* einher und betont eine Rekonstruktion der römischen Geschichte aus einer modernen Perspektive.

Anders als die dramatische Ernsthaftigkeit in Shakespeares Vorlage, wirkt Müllers Text eher grotesk denn adlig oder feierlich. Wenn Titus zum Beispiel seine im Krieg gefallenen Söhne beerdigt, beklagt er nicht etwa ihren Tod und legt ihre Särge zu Trompetenkängen ins Grab, sondern »stopft« die Toten mit Musik ins Familiengrab. Als Saturnin zum Kaiser ernannt wird, reißt Titus Bassian die Krone aus der Hand und wirft sie zu Saturnin. Dazu sagt Titus wie in einem Sportkommentar: »Ein guter Steilpaß«²⁰³. Im Original ist der Unterschied zwischen den beiden Völkern deutlich: Die Goten und Aaron sind die Wilden, die mehrfach als barbarisch bezeichnet werden, wohingegen die Römer, allen voran Titus, als nobel und ehrenhaft dargestellt werden. Titus wird nach seiner Rückkehr aus dem Krieg als »der Held,/Der Tugend Vorbild, stärkster Kämpfer Roms,/Sieger in allen Schlachten«²⁰⁴ angekündigt. Er tötet seinen eigenen Sohn, nur weil er gegen Saturnin ist. Danach weigert er sich sogar, diesen Sohn ins Familiengrab zu legen. Das macht er erst, als sein Bruder Marcus ihn daran erinnert, dass er als Römer nicht barbarisch sein solle. Zwar üben die Römer auch im Original mindestens ebenso grausame Taten aus wie ihre Feinde, sehen diese aber als gerechtfertigt an. Müller hingegen macht deutlich, dass sich die Römer und ihre Feinde in ihrer Grausamkeit nicht wesentlich unterscheiden. Dem neuen Kaiser fällt die

203 Ebd., S. 104.

204 William Shakespeare: *Titus Andronicus*. Dt. Übersetzung von Wolf Graf von Baudissin. In: Ders.: *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Bd. 4, hg. v. Anselm Schlösser. Berlin 1975, S. 9.

Krone jedoch »AUS DER ANGSTVERSCHWITZTEN HAND«, sodass er danach kriechen und sie aus dem Dreck fischen muss. Statt »Heil dem Kaiser Saturnin!«²⁰⁵ heißt es bei Müller: »KAISER IN ROM IST SCHWEISSHAND SATURNIN«²⁰⁶. So wird von vornherein deutlich, dass aus der Sicht des Kommentars Rom ein nicht allzu feierliches und würdevolles Vorbild der Zivilisation darstellt, wie es bei Shakespeare zunächst scheint. Vielmehr ist die Stadt Schauplatz eines grotesken Spiels. Spezifisch für Müllers Anatomie ist nicht nur die Zerlegung der Handlung, sondern auch die von Müller neu eingefügte epische Kommentarebene. Sie begleitet die Anatomie und erklärt die Verhältnisse zwischen den einzelnen Teilen. Mit seinem »Shakespearekommentar« bringt Müller seine Wirklichkeit durch ihr Spiegelbild mit ins Spiel.

4.2.3 Anatomie der Figuren: Von der Rachetragödie zum Antipoden-Drama

In *Titus Andronicus* geht es um die Rache zwischen drei Paaren, die miteinander in Konflikt stehen: Titus und Aaron, Lavinia und Tamora sowie die Römer und die Goten. Dadurch, dass Heiner Müller die Figuren nun als Antipoden statt als Antagonisten einander gegenüberstellt und in der letzten Szene wieder ihre Gemeinsamkeit zeigt, wirken sie weniger dramatisch als bei Shakespeare und gewinnen eine analytische Qualität, die dann auf die ganze Menschheit übertragen werden kann.

Bei Shakespeare ist die Titelfigur Titus Andronicus ein starrköpfiger Mann, der als völlig unbeweglich gezeichnet wird und an Ritual, Moral und Pflicht festhält. Im Krieg gegen die Goten hat er einundzwanzig Söhne verloren, für deren Beerdigung er verlangt, den ersten Sohn Tamoras zu opfern. Damit übt er zunächst einmal keine Rache, da die Söhne ja für einen guten »Zweck«, nämlich für Rom, ihr Leben gegeben haben. Vielmehr tötet Titus Tamoras Sohn wegen eines alten römischen Brauchs. Sogar die trauernde und wütende Mutter Tamora tröstet Titus mit dem seiner Meinung nach »noblen« Grund, dass ihr Sohn dadurch »ein Totenopfer frommes Pflichtgefühl«²⁰⁷ sei. Sein starres Prinzip, an altmodischen Tugenden und einer blinden Treue zu Rom festzuhalten, verfolgt er nicht nur im Umgang mit seinen Feinden, ebenso lässt er auch für sich selbst und seine Familie nicht davon ab. Seine Tochter Lavinia will er dem neuen Kaiser Saturninus als Braut schenken,

²⁰⁵ Ebd., S. 14.

²⁰⁶ Müller: *Werke 5*, S. 104.

²⁰⁷ Shakespeare: *Titus Andronicus*, S. 11.

obwohl diese in Bassianus verliebt ist. Als sie mit Bassianus flieht, versucht Titus die beiden wieder zu fangen. Dabei wird er von seinem Sohn Mutius zurückgehalten, den er ohne zu zögern ersticht, nur weil Mutius ihm und seiner Ehre im Weg steht. Auch Lucius, der ihm ebenfalls davon abrät, sei Titus' Meinung nach nicht mehr sein Sohn, da er ihn dadurch entehre. Für Titus steht die Ehre, für die er auch in der letzten Szene seine geschändete Tochter Lavinia tötet, vor allem anderen. Als seine beiden Söhne Marcius und Quintus in Verdacht geraten, für den Tod des Bassianus verantwortlich zu sein, versucht Titus vor den Tribunen Roms, die ihm gar nicht zuhören, um Gnade zu bitten, während sein anderer Sohn Lucius mit dem Schwert seine Brüder zu befreien sucht. Nachdem Titus Andronicus endlich gemerkt hat, dass er und seine Familie in Rom viele Feinde haben, sagt er zu dem aus Rom verbannten Lucius:

O Glücklicher! Begünstigt wurdest du!
 Kurzsicht'ger Lucius, dünkt dich Rom denn nicht
 Wie eine Wüstenei, von Tigern voll?
 Tiger sind da zum Raub; Rom hat an Raub
 Nur mich und euch; wie glücklich bist du dann
 Von den Verschlingenden verbannt zu sein! –²⁰⁸

Selbst dann glaubt Titus immer noch an die Regel der »Wüstenei« Roms und das betrügerische Angebot des »Tigers« Aaron, so dass er sich seine Hand von Aaron abhauen lässt, mit dem naiven Glauben, dass seine Söhne somit vom Kaiser freigesprochen werden könnten. Je mehr er an Moral und Pflicht glaubt, desto tragischer wirken sein Zusammenbruch und die danach folgende grauenhafte Rache an Tamora. Sein Stolz auf Rom kommt einem umso lächerlicher vor, wenn Kaiser Saturninus, dem Titus zeit seines Lebens in Treue verbunden ist, ihn rücksichtslos tötet.

Bei Müller ist Titus hingegen kein tugendhafter edler Römer: Die Beerdigung seiner im Krieg gefallener Söhne und der alte römische Brauch sind ihm vollkommen unwichtig. Wie der Kommentar beschreibt, lässt Titus die Leichen einfach ins Familiengrab werfen: »STOPFEN DIE TOTEN INS FAMILIENGRAB/DIE TRAUER FRAGT NACH RACHE BLUT SÄUFT BLUT/DEN FELDHERRN MAHNT DER ERSTGEBORNE SOHN«.²⁰⁹ Als Titus seinen Sohn Mutius erschlägt, wird er vom Kommentar ironisch verspottet: »DER

²⁰⁸ Müller: *Werke 5*, S. 55.

²⁰⁹ Ebd., S. 102.

MÖRDER SPUKT ZWEI TRÄNEN AUF DEN TOTEN«. Denn für ihn ist es nur

EIN NEUES BILD KLEBT IM FAMILIENALBUM
 EIN NEUER SARG STOPFT DAS FAMILIENGRAB
 DER REST IST POLITIK AUFS STICHWORT SPRINGEN
 ZWEI TORE AUF UND SPEIN ZWEI PAARE AUS²¹⁰

Dem Müller'schen Titus geht es gar nicht um die Ehre, vielmehr wird sein Verhalten von der Politik gesteuert, selbst seine Treue zu Rom besteht aus rein politischem Interesse. Sein Schicksal, nachdem er die Macht an den »Bettler«²¹¹ Saturnin abgegeben hat und dieser als neuer Kaiser die Gotenkönigin Tamora zur Kaiserin Roms macht, wird im Kommentar schon prognostiziert:

ROMS FELDHERR KRAMPFT DIE HÄNDE UM DEN SCHWERTKNAUF
 DIE WORTE GEHEN WIE MESSER DURCH MEIN HERZ
 WANN HIELT EIN KAISER HOCHZEIT OHNE TITUS
 TITUS WANN GINGST DU SO ALLEIN IN ROM
 IN SCHANDE SO UND SO VERKLAGT MIT UNRECHT
 VOM BRAUTRAUB HEIMGEKEHRT ZUM MÖRDERVATER
 DEN TOTEN BRUDER NEFFEN ZU BEGRABEN
 DIE RÄUBER WEINEN DER MÖRDER IST EIN STEIN
 WÄHREND DAS VOLKSLIED AUS DEM BIERZELT DRÖHNT
 ZUR BLASMUSIK DER MILITÄRKAPELLEN
 ÜBER DEM TOTEN BRUDER NEFFEN SOHN
 FÜR ROM GESCHLACHTET VON ROMS TREUEM FELDHERRN
 ZUR EHRE ROMS UND JETZT VON ROM VERSCHMÄHT
 TOBT DER FAMILIENKRIEG DER ANDRONIKEN²¹²

Ohne es zu ahnen, gerät Titus in diesem Moment schon in einen anderen Krieg, der nun gegen ihn und seine Familie geführt wird. In den folgenden Szenen wird gezeigt und vor allem seziert, wie die Geschichte der Androniken im Zusammenhang mit dem Untergang Roms steht. Durch seine Parodie macht Müller klar, dass das Schicksal Titus' keiner klassischen Rachetragödie entspricht. Vielmehr stellt Müller Titus und seine Familie als Opfer einer politischen Machtumstrukturierung dar. Auch der Racheakt in der letzten Szene

210 Ebd., S. 107.

211 Ebd., S. 105.

212 Ebd., S. 106.

ist eher grotesk als hysterisch, eher parodistisch als schauerlich: Titus tötet die beiden Söhne Tamoras, die Lavinia geschändet haben, und zerstückelt ihre Leichen. Dabei lässt er die handlose Lavinia eine Schüssel mit ihrem Mund halten, um das Blut aus den Leichen aufzufangen. Titus, nun »PIONIER DER NEUEN KOCHKUNST«, so heißt es im Kommentar, mahlt »zu feinem Puder (mahlen) ihre Knochen/und mischen das mit diesem süßen Saft/Und in die Pastete backen ihre Köpfe.«²¹³ Die Durchführung dieser grausamen Tat wird durch den Kommentar zu einem hochgrotesken Bild verzerrt:

TITUS ANDRONIKUS DER ANATOM
MIT SORGFALT DASS IHR FLEISCH NICHT SCHADEN NIMMT
SCHNEIDET DIE GURGELN AUF DEN GOTENPRINZEN²¹⁴

Somit wird der Racheakt von Titus zu einer Anatomie Titus parodiert, so dass weder die blutige Tat auf der Bühne dem Publikum/Leser schrecklich erscheint, noch der Müller'sche Titus der tragische Held bleiben und Mitleid vom Publikum/Leser erwarten kann.

Der Gegenspieler von Titus, Aaron, stellt im Original den absoluten Kontrahenten zum Titelhelden dar. Die bekannteste Mohr-Figur in Shakespeares dramatischem Schaffen ist zwar Othello, der erst circa zehn Jahre nach Aaron entstanden ist. In der Forschung wird aber auch über das »Ungeheuer« Aaron viel diskutiert. Denn sowohl der venezianische Adlige Othello, als auch der afrikanische Sklave Aaron verkörpern das Fremde im jeweiligen Stück: Während Othello durch sein exotisches Temperament und extreme Eifersucht für Fremdheit steht, ist Aaron bei Shakespeare ein Bote des Bösen, der Intrigen und des Chaos', das seinen Schatten über Titus und Rom wirft. Bei Shakespeare tritt Titus mit Trommeln und Trompeten auf die Bühne, während Aaron sich nur wortlos neben Tamora verstecken kann. Alleine bei diesem Auftritt wird Aaron schon eindeutig als Antagonist zu dem Protagonisten Titus dargestellt – Aaron als Außenseiter und Einzelgänger, Titus als ein edler Römer und siegreicher Feldherr; Aaron ist heimtückisch und betrügt ständig, Titus hingegen bleibt anständig und glaubt an Moral und Regeln. Titus stellt sich selbst und seine Söhne ganz in die Dienste für den Staat: »Söhne, macht euch zur Pflicht, wie unsre auch sei/Auf die Person des Kaisers acht zu haben.«²¹⁵ Aaron aber ist bereit, alles zu verraten, um seinen Sohn zu schützen:

213 Ebd., S. 180.

214 Ebd.

215 Shakespeare: *Titus Andronicus*, S. 13.

Lucius, laß das Kind,
 Und send es an die Kaiserin von mir!
 Ich melde Wunderdinge, wenn du's tust,
 Die dir zu wissen höchsten Vorteil bringt.
 Willst du es nicht, wohlan, mir gilt es gleich,
 Ich schweige jetzt, doch Pest und Fluch auf euch! –²¹⁶

Im fünften Akt lässt Shakespeare Aaron auf eine grausame Weise sterben: Auf Lucius' Kommando wird er bis zur Brust in der Erde begraben und verhungert hilflos. Titus dagegen findet trotz seiner grausamen Rache noch einen würdigen Tod, indem er von Saturnin erstochen wird. Er wird ehrwürdig im Familienmonument bestattet, Tamora hingegen wird weder Grab noch Leichenzug gewährt. Sie wird den Vögeln zum Fraß hingeworfen. Nun verkündet der neue Kaiser Roms, Lucius: »Dann ordnen wir mit Weisheit unsern Staat:/ Gleich schlimmen Ausgang hemme Kraft und Rat!«²¹⁷ Denn bei Shakespeare sind es die Goten, die das Chaos in Rom verursachen und das Fremde, Aaron, ist das sich unterschwellig ausbreitende Böse und Stifter aller schrecklichen Taten. Erst wenn sie beseitigt sind, kann Rom wieder der ewige Staat der Zivilisation sein.

Auch Heiner Müller gestaltet schon vor seinem Aaron in *Der Auftrag* aus dem Jahr 1979 die Figur des schwarzhäutigen jamaikanischen Revolutionärs Sasportas. Die Vorlage für das Werk ist *Das Licht auf dem Galgen*²¹⁸ von Anna Seghers. Hier wird Sasportas als der Sohn eines spanischen Juden beschrieben, der sein Medizinstudium in Frankreich abbricht, um in Jamaika einen Sklavenaufstand gegen die britischen Kolonisten anzuzetteln. Müller verwandelt diese Figur in seinem darauf basierenden Theaterstück jedoch in einen dunkelhäutigen einheimischen Sklaven und zeigt damit, dass die Revolution nur dadurch authentisch und möglich ist, dass sie gleichsam »auf die Haut geschrieben« ist und nicht von außen importiert wird.

²¹⁶ Ebd., S. 70.

²¹⁷ Ebd., S. 82.

²¹⁸ *Das Licht auf dem Galgen* ist eine Erzählung von Anna Seghers aus dem Jahr 1961. Heiner Müller benutzt sie als literarische Vorlage für sein Stück *Der Auftrag*. Dabei ändert er aber die Konstellation der Hauptfiguren. In *Der Auftrag* geht es um die *Erinnerung an eine Revolution*, wie der Nebentitel verrät. Für Müller steht die Geschichte in enger Verbindung mit der Erinnerung, die er schon in seinem Gedicht *MOTIV BEI A.S.* und später in seinem Brief »Zum 80. Geburtstag von Anna Seghers« thematisiert.

Aaron in *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* ist eine eben-solche Figur wie Sasportas – ein Individuum mit dem Bewusstsein für seine Fremdheit und die darin bestehende Kraft. Er sieht sich nicht nur als Tamoras sklavischen Geliebten, der alles ihretwegen macht. So sagt er zu Tamora, als er ihr seine Intrige für die Rache verspricht:

Wenn euer Wünschen Venus lenkt, Madame
 Der Herrscher über meines heißt Saturn.
 Das zeigt mein Auge, das den Tod im Blick hält
 Mein Schweigen und bewölkte Melancholie
 Mein Vlies aus Wollhaar, das die Locken sträubt jetzt
 Wie eine Natter, wenn sie sich aufrollt
 Um zu vollstrecken ein tödliches Urteil.²¹⁹

Der Müller'sche Aaron zeigt sich selbstbewusst und intelligent, er ist stolz auf seine lockigen Haare, die er als Vlies aus Wollhaar bezeichnet und vergleicht sich mit einer Natter, die kein verachtetes Tier ist, das dazu verdammt ist, auf dem Boden zu kriechen. Die Natter ist hier ein Henker, der »ein tödliches Urteil« zu vollstrecken hat. Bei Shakespeare ist der Tenor von Aarons Rede zwar der Gleiche, aber mit einem abwertenden Unterton versehen:

Fürstin, wie Venus deinen Sinn beherrscht,
 So ist Saturn des meinigen Monarch.
 Was deutet sonst mein tödlich starres Aug,
 Mein Schweigen, meiner Stirn Melancholie,
 Mein Vlies von krauser Wolle, jetzt entlockt,
 Recht wie die Natter, wenn sie sich entrollt
 Zu schlimmem Biß und gift'gem Überfall?²²⁰

Hier also wird Aaron als ebenso unterwürfiger wie listiger Sklaven geschildert. Seine Worte sind ein Liebesgesang für Tamora und wenn er von seinem Haupthaar als krause Wolle spricht, scheint er sich für sein Aussehen zu schämen. Dagegen ist die Natter unter der Feder Shakespeares eine abscheuliche Schlange, die zum Überfall mit einem giftigen Biss ansetzt. So gesehen ist die Selbstdarstellung Aarons insgesamt sehr negativ.

Bei Müller wird Aaron als das ganze Gegenteil geschildert. Wenn Aaron zum ersten Mal auftritt, wird er so kommentiert: »DER NEGER IST

219 Müller: *Werke 5*, S. 116.

220 Shakespeare: *Titus Andronicus*, S. 28.

SEIN EIGNER REGISSEUR/ER ZIEHT DEN VORHANG SCHREIBT DEN PLOT SOUFFLIERT²²¹. Mit diesen Worten macht Müller aus dem verabscheuungswürdigen Ungeheuer bei Shakespeare einen individualistischen Samurai, der nur für sich kämpft. Die Figur Aaron hat Schärfe in der Intrige, wendige Kraft und Zuneigung zu seinem Sohn. Müller widmet ihm einen Exkurs, in dem Aaron mit witzigen Wörtern das existenzielle Problem von Titus scharfsinnig enthüllt:

EXKURS DES NEGERS ÜBER POLITIK
 DEIN KAISER SAGT ES WAR DIE FALSCHEN HAND
 DIE ANDRE HAND WARS DIE DEIN KAISER WOLLTE
 WIE KANN ER DEINER RECHTEN DICH BERAUBEN
 DIE SO VIEL GUTES TAT FÜR ROM UND IHN
 WIE KANNST DU VON IHM DENKEN DASS ERS TUT
 TITUS ANDRONIKUS ROMS NICHTMEHRFELDHERR
 DAMIT DU RECHTS MIT LINKS NICHT MEHR VERTAUSCHST²²²

Der Tausch von Dativ und Akkusativ – »Wie kann er deiner rechten dich berauben« – enthüllt nüchtern die Funktion von Titus Andronikus für Rom und seinen Kaiser. Tatsächlich ist dem Kaiser nämlich nur seine rechte Hand wichtig, die schlachtet, kämpft und somit »so viel Gutes tat für Rom und ihn«. Titus wird seiner rechten Hand beraubt, die für den Kaiser das absolute Werkzeug und Symbol seines politischen Interesses ist. Folglich ist Titus Andronikus mit dem Verlust seiner rechten Hand auch seine Feldherrenposition in Rom versagt, da er keinen politischen Wert mehr erfüllt. Während bei Shakespeare Aaron einfach primitiv und bösartig ist und Titus schlicht auf Grund seiner bösen Natur betrügt, wird bei Müller sein Scharfsinn und die grausame Wahrheit gezeigt. Müller schildert seinen Tod am Ende des Stücks auch ganz anders als im Original:

Lachen des Negers, black.
 WÄHREND DER NEGER IN DIE ERDE WÄCHST
 VERWANDELT LANGSAM VOM GEWÜRM DER TIEFE
 IN STAUB DER SICH ZUR WÜSTE SAMMELT UND

221 Müller: *Werke* 5, S. 115.

222 Ebd., S. 137.

WÄCHST ÜBER ROM
SCHLAGEN DIE GOTEN DIE HAUPTSTADT DER WELT²²³

Aaron wird zwar in die Erde eingegraben, aber er stirbt nicht. Ganz im Genteil wächst er in die Erde ein und verwandelt sich schließlich in Staub, »der sich zur Wüste sammelt« und Rom, »die Hauptstadt der Welt«, überwuchert. Müller verleiht Aaron eine soziale Konnotation und deutet an, dass Aaron und die anderen Goten, die in der letzten Szene des Originals keine Rolle mehr spielen, zum *Fall of Rome* beitragen werden.

Durch die starke Betonung und neue Interpretation der Charaktereigenschaften Aarons und die Entzauberung des Helden Titus schreibt Heiner Müller die Shakespeare'sche Rachetragödie in ein Antipodendrama um. Titus und Aaron stehen sich als Spiegelbilder einander gegenüber. Sie sind keine Antagonisten im traditionellen Sinne, sondern soziale Antipoden. Aus Roms großem Feldherrn Titus Andronikus, dem Repräsentanten eines gerechten, kollektiven Kriegs und treuen Unterstützer des römischen Kaisertums, wird der außerhalb des Gesetzes stehende Einzelkämpfer, dessen Kampf keine Spielregeln mehr kennt. Der Einzelgänger Aaron wird aber nach der Geburt seines Sohnes mit dessen Leben erpresst und dazu gezwungen, bei den Racheakten beider Familien mitzuspielen. Das Antipodenpaar Titus/Aaron stellt nicht mehr den klassischen Kontrast von Gut und Böse, Zivilisation und Barbarei dar. Stattdessen werden sie in der Müller'schen Anatomie als zwei Beispiele mit konträren sozialen Perspektiven geschildert.

4.2.4 Anatomie vom *Fall of Rome*

Gerade an dem Schicksal dieser beiden Antipoden sieht man in Müllers Hypertext den *Fall of Rome*: Rom ist die einst von seinen Stadtmauern umgrenzte Zivilisation, während die Goten als die Gegenseite außerhalb der Stadtmauer die Barbarei repräsentieren. Nun ist Rom aber ein fallender Riese – eine Welthauptstadt, die sich langsam in eine von Tigern beherrschte Wildnis verwandelt. Nach Müllers Transformation des Textes wird die einstige Rachetragödie zwischen zwei Familien sowie die Liquidierung des Feldherren Titus zum parabelhaften Bericht über den Untergang Roms. Dabei geht es ihm gerade nicht darum, das Verhängnis allein der rachsüchtig-triebhaften Motive herauszustellen. Seine anatomische Vorgehensweise erfolgt in geschichtsphilosophischer Absicht, indem er Zeitbezüge herstellt. Die Konfiguration der

223 Ebd., S. 187.

Figuren und des Standes von Rom entspricht auch Müllers ästhetischem Prinzip:

Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an Nichts. Das versuche ich in meiner Arbeit zu tun: das Bewusstsein für Konflikte zu stärken, für Konfrontationen und Widersprüche. Einen anderen Weg gibt es nicht. Antworten und Lösungen interessieren mich nicht. Ich kann keine anbieten. Mich interessieren Probleme und Konflikte.²²⁴

In seiner Bearbeitung reflektiert Müller auch das eigene hypertextuelle Verfahren. In *Titus Andronicus* ist das Schicksal Lavinias eine Parodie auf die Geschichte von Philomele aus Ovids *Metamorphosen*. Tereus vergewaltigt Philomele und schneidet ihr die Zunge ab, damit sie ihn nicht verraten kann. Philomele ist aber eine Weberin und erzählt ihre Geschichte in einem Gewand, das sie für ihre Schwester gewoben hat. Um sich zu rächen, töten sie und ihre Schwester Tereus' Kind und kochen es für ihn zum Essen. Lavinia hingegen erzählt ihre Geschichte, indem sie das Buch Ovids durchblättert und auf die Geschichte Philomeles hinweist. Titus entscheidet sich für die gleiche grausame Rachemethode. Bei Müller wird es zu einer doppelten Parodie, indem er dieses Verfahren in der Handlung thematisiert: Titus gibt den Söhnen Tamoras ein Geschenk, auf dem die Geschichte von Philomele steht. Somit deutet Müllers Titus selbst an, dass er sich genauso rächen wird. Diese Kette von Hypertextualität verbindet die verschiedenen Schichten der literarischen Vorlagen mit der Gegenwart und vermittelt den Eindruck, dass die Welt nur ein sich wiederholender Kreis ist. Die Figuren suchen in dem Verfahren des Parodierens eine Erklärung für ihre Situation, eine Zuflucht vor dem Chaos in ihrem Leben, für das sie keine Worte mehr finden. Darüber hinaus offenbart sich auch hier wieder Müllers Geschichtsphilosophie, wenn er mit seiner Shakespeare-Bearbeitung/-Interpretation auch diesmal zeigt, dass sich die Geschichte wiederholt und Shakespeare noch die Geschichte seiner Gegenwart schreibt.

4.3 Eine Shakespeare-Parodie

Mit den oben ausgeführten Beispielen sieht man die Art und Weise der Transformation, die Müllers Bearbeitung *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespeare-kommentar* als ein roter Faden durchzieht. Diese Müller'sche Anatomie kann

224 Müller: Ich glaube an Konflikt, S. 197.

man nach Gérard Genettes Theorie auch als Parodie bezeichnen, da sie eine spielerische Funktion²²⁵ trägt.

An dieser Stelle lohnt es sich, die Rezeptionsgeschichte der literarischen Vorlage *Titus Andronicus* kurz zu skizzieren. Zu seiner Entstehungszeit im Jahr 1594 war das Theaterstück ein großer Erfolg. In den folgenden Jahrhunderten wurde *Titus Andronicus* allerdings das am wenigsten beliebte Stück Shakespeares – sowohl unter Theatermachern als auch bei den leidenschaftlichen Shakespeare-Forschern. Es wurde als ein barbarisches und unvollkommenes Werk betrachtet. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde es von den Kritikern wiederentdeckt und neu interpretiert: Bereits 1965 bestritt Jan Kott in seinem Buch *Shakespeare heute*, dass *Titus Andronicus* über die Grausamkeit hinaus einen Wert habe. Die Aufführung von Peter Brook bekam genau so viel begeisterten Beifall, »wie ihn die Kesselflicker, Schneider, Metzger und Soldaten zur Zeit Shakespeares spendeten«.²²⁶ Schließlich sehe der Zuschauer in der Grausamkeit Shakespeares seine eigene Gegenwart und stehe somit der Gegenwart Shakespeares wieder näher. Laut Kott sei *Titus Andronicus* ein Shakespeare-Theater, welches noch nicht zu einem guten Shakespeare-Text umgewandelt worden sei. Im Vergleich zu den anderen Tragödien Shakespeares seien die Figuren in *Titus Andronicus* noch von roher Gestalt, die ideal zum Bearbeiten fürs Theater sei. Titus könnte King Lear sein, Lucius Hamlet, bei Tamora fehle nur ein Einblick in die Tiefe ihrer Seele, um Lady Macbeth zu sein. Und Lavinia wäre eine andere Ophelia, wäre sie sich ihres Leidens bewusst. Brook habe die große Theatralität des Stücks entdeckt und seine Inszenierung zur Offenbarung eines bislang ungekannten Shakespeares werden lassen.²²⁷ Für Harold Bloom ist *Titus Andronicus* dahingegen bloß eine Shakespeare'sche Parodie auf Marlowe, worin man keinen einzigen guten ernstgemeinten Vers finden könne. Und »alles, was durch irgendeinen besonderen Reiz auffällt oder Eindruck macht, ist offensichtlich parodistisch doppelbödig.«²²⁸ Folglich sei der einzige Weg, es richtig zu inszenieren, ein parodistisch

225 Genette hat am Ende in seiner Tabelle statt »Funktion« den seiner Meinung nach weniger brutalen Begriff »Register« benutzt. Siehe Genette: *Palimpseste*, S. 44.

226 Jan Kott: *Shakespeare heute*. Dt. Übersetzung von Peter Lachmann. Berlin 2002, S. 17.

227 Kott: *Shakespeare heute*, S. 352.

228 Harold Bloom: *Shakespeare. Die Erfindung des Menschlichen*. Dt. Übersetzung von Peter Knecht. Berlin 2000, S. 131.

sches Vorgehen – oder wie Bloom ironisch meinte: »[V]ielleicht könnte man auch ein Musical daraus machen.«²²⁹

4.3.1 Müllers Prinzip der Parodie

Müller konnte die Kritik Blooms aus dem Jahr 1999 nicht kennen. Den Text von Kott, der schon 1970 auf Deutsch erschienen war, dürfte er dagegen sehr wohl gelesen haben. Interessanterweise wählt Müller genau den Weg, den Bloom empfiehlt und parodiert den Shakespeare'schen Hypotext. In Shakespeare sieht Müller einen der besten Geschichtsschreiber, da er dem Publikum einen Spiegel vorhalte und sich eines Erkenntnisgewinns sicher sein konnte. Dies wird in Müllers Rede *Shakespeare eine Differenz* deutlich. Hierin erklärt er mit einem Zitat sein Projekt Shakespeare:

Shakespeare 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. Die Anfangszeile von MIRANDAS SONG aus Audens Kommentar zu STURM: MY DEAR ONE IS MINE AS MIRRORS ARE LONELY ist eine Shakespearemetapher, die über Shakespeare hinausgreift.²³⁰

Auch hier ist Shakespeares Text also ein Metatext und Müller kommentiert mittels des Verweises auf Auden den englischen Dramatiker: Mit dem Auden-Zitat »MY DEAR ONE IS MINE AS MIRRORS ARE LONELY« deutet Müller an, dass Shakespeares Text ein Spiegel seiner Zeit ist. *Miranda's Song* ist ein Teil des Langgedichts *The Sea and the Mirror: A Commentary on Shakespeare's The Tempest* (1944) von W. H. Auden. Das Gedicht besteht aus einer Reihe dramatischer Monologe, die von den Figuren des *Sturms* am Ende des Stücks selbst gesprochen werden. In Mirandas Lied drückt Miranda ihre Emotionen aus, die sie ihrem Geliebten gegenüber empfindet. Sie wiederholt die Zeile »MY DEAR ONE IS MINE AS MIRRORS ARE LONELY«, um einerseits ihr Glück zu zeigen, dass sie ihren »Liebsten« gefunden hat, und um andererseits ihre Vereinigung im Vergleich mit den einsamen Spiegeln zu formulieren. Diese Metapher bezieht sich auf den Titel des Langgedichts: Der Spiegel gewinnt

²²⁹ Ebd., S 141. Bloom kritisiert hier auch Peter Brooks Inszenierung von 1955, die Jan Kott gelobt hat. Dass Brook das Stück abstrakt darstellt und die Grausamkeiten nicht direkt auf die Bühne bringt, sondern sie stattdessen durch symbolische Elemente ersetzt, gehe zulasten des Parodistischen, »das Shakespeare in seine Exzesse gelegt hat«.

²³⁰ Müller: *Werke* 8, S. 335.

immer gegen das Meer, weil er durch die ihm immanente Reflexion zum Meer werden kann. Gleichzeitig ist er aber auch ein Sinnbild für die Einsamkeit, weil er eben nur das Bild von etwas widerspiegelt und niemals damit eins werden kann, ebenso wie es Miranda versagt bleibt, eins mit ihrem Liebsten zu werden.

Müller spielt hier in seiner Rede mit Hilfe des Zitats von Auden mit einem doppelten Kommentar zu Shakespeare: Er erkennt in Shakespeares Geschichten die Geschichte des 20. Jahrhunderts wieder, wenn er etwa in *Titus Andronicus* Kommentare für seine eigene Zeit findet. So gesehen ist sein Shakespearekommentar ein Kommentar des Kommentars, das ihm zugleich eine Stellungnahme zu seiner Gegenwart erlaubt. Darin verbirgt sich auch Müllers Geschichtsphilosophie. Nur der Rezipient, der diese Differenz wahrnimmt, kann die Fremdheit, die die neue Form mit sich bringt, und den Schrecken beim ersten Blick auf Müllers Bearbeitungen/Inszenierungen überwinden und als Müllers Ästhetik nachvollziehen.

Wie Audens Gedicht ist das Stück *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* Müllers Interpretation von Shakespeare und zugleich Müllers Kommentar zu seiner Gegenwart. Er schreibt nicht die Geschichte von Shakespeare um, sondern Shakespeare schreibt eine Geschichte der Müller'schen Gegenwart. Wenn zwei Texte derart wie Spiegel aufeinander einwirken, bewegen sich zahllose Signifikanten über die Bühne. Darin besteht aber auch der Unterschied zwischen Shakespeare und Müller, zwischen Text als »geronnener Erfahrung« und Wirklichkeit (Geschichte). Müller und Shakespeare kommentieren sich daher gegenseitig.²³¹

Das größte Thema bei Müllers *Anatomie Titus* ist die Spiegelung – und zwar die der Figuren, die der Form (Kommentar und Drama) und die der Geschicke. Schon beim Titel kann man das Schema feststellen: »Anatomie Titus« kann sowohl die Anatomie über Titus sein, als auch die Anatomie, die Titus an den Söhnen von Tamora durchführt. »Ein Shakespearekommentar« ist offensichtlich der Kommentar, den Müller hinzufügt, aber auch der Kommentar von Shakespeare über die Müller'sche Welt.

231 Ein anderer Faktor für die Parodie, der im gesamten Stück, vor allem aber in den Kommentaren sehr präsent ist, sind die vielen sexuellen Metaphern. Dies liegt einerseits daran, dass Shakespeare ein Meister der vulgären Witze war, andererseits findet sich damit der Kontrast zwischen Sprache und Körperlichkeit genauso zugespielt, wie zwischen einem schriftlichen Kommentar und einem anschaulichen Schauspiel.

Wie Genettes Beispiel von dem chinesischen Dichter Su Tung-po, der mit Hilfe derselben Reimwörter zwei Gedichte geschrieben hat – eins aus Anlass seiner Todesgedanken (als er im Gefängnis ist), ein anderes aus Anlass seiner Freude (als er freigelassen wird) –,²³² nutzt Müller Shakespeares Thema im doppelten Sinn: Man sieht, wie Heiner Müller das Shakespeare-Stück parodiert, dabei aber seine Geschichtsphilosophie noch einmal als Literatur zum Ausdruck bringt.

4.3.1 Der Kommentar als parodistisches Mittel

Wie bereits anhand der Analyse des ersten Akts gezeigt wurde, erfolgt Müllers Transformation des *Titus Andronicus* zunächst durch die inhaltlichen Änderungen des Shakespeare-Originals. Danach erhält Müllers Bearbeitung durch die eingefügten Kommentarteile eine neue Form, womit die Transformation als solche nochmals verstärkt wird. Dieser rote Faden durchzieht das ganze Stück: Was Müller bei seiner Bearbeitung von *Macbeth* nicht riskiert und bei *Die Hamletmaschine* reduziert, setzt er bei seiner Umarbeitung von *Titus Andronicus* mithilfe der speziellen Kommentarform durch. Der Kommentar hat nicht nur das erste und das letzte Wort, es finden sich zwischen den Szenen zudem auch noch drei längere Exkurse in der Form eines Kommentars: »EXKURS ÜBER DEN SCHLAF DER METROPOLEN«, »EXKURS DES NEGERS ÜBER POLITIK« und »ANATOMIE TITUS ANDRONIKUS EXKURS ÜBER DEN KRIMINALROMAN«. Die grausame Tragödie Shakespeares, deren Fokus auf der sensationellen und blutigen Rache zwischen zwei Familien liegt, unterteilt Müller in 14 einzelne Szenen, in denen die einzelnen Figuren sowie die Entwicklung der Handlung kommentiert und analysiert werden. Da die Kommentarteile die Handlung des Dramas ständig unterbrechen und dadurch eine Distanz zwischen dem Zuschauer und dem Dargestellten bilden, erzeugen sie auch einen Verfremdungseffekt. Hierzu erklärt Müller im Anhang des Stücks:

Der Kommentar als Mittel, die Wirklichkeit des Autors ins Spiel zu bringen, ist Drama, nicht Beschreibung und sollte nicht an einen Erzähler delegiert werden. Er kann im Chor gesprochen werden; vom Darsteller der Figur, auf die er Bezug nimmt; vom Darsteller einer andern Figur, die zur kommentierten in der oder der oder keiner Beziehung steht. Der Ausdruck der Emotion kann, wie im japanischen Theater, vom Kommentator (Sprecher oder Chor)

232 Genette: *Palimpseste*, S. 35.

übernommen werden, der Bericht über den Vorgang, der sie auslöst, vom Darsteller.²³³

Müller delegiert den Kommentartext an den Chor oder einen Darsteller, der aber relativ objektiv bleibt, wodurch er sein Stück an Brecht anschließt: »Kein Monopol auf Rolle Maske Geste Text, Episierung kein Privileg: Jedem die Chance, sich selbst zu verfremden.«²³⁴ Den Verfremdungseffekt gesteht Brecht jedem Darsteller und jedem Aspekt im Theater zu, dabei soll der Kommentar ein Teil des Dramas sein, statt außerhalb des Dramas zu stehen. Anders als Brechts Theater bietet Müllers Theater keine Alternative zum Dialog mit den Zuschauern an. Müller lässt vielmehr mithilfe des Kommentars »die Wirklichkeit des Autors ins Spiel« bringen und die Zuschauer dabei merken, dass sich der Verlauf der Geschichte seit Shakespeare nicht mehr geändert hat. Um diese Funktion des Kommentars in *Anatomie Titus* zu erklären, stelle ich eine Textstelle aus der 13. Szene vor, in der sich eine Shakespeare-Textpassage mit einem Müller'schen Kommentar aneinander gereiht findet. Nachdem Titus die beiden Söhne Tamoras getötet hat, zerschneidet er deren Leichen und bereitet mit dem Fleisch ein Bankett für Tamora vor. In blutigem Wahn flucht Titus:

Die Hure, eure ungewaschne Mutter
 Schlingt wie die Erde ihren eignen Auswurf.
 Das ist mein Fest, zu dem ich sie einlud hier
 Ihr das Bankett, das ihren Magen stopft.
 Jetzt in die Küche. Und ich spiel den Koch
 Damit ich ihrer Mutter das serviere.
 Geht, bringt mir meine letzte Uniform.²³⁵

Auf der Bühne steht der ehemalige Feldherr Roms, der einst so stolz auf Rom war, nun aber seine letzte Schlacht in der Uniform eines Kochs mit den Leichen kämpft. Anschließend fügt Müller den Kommentar hinzu:

TITUS ANDRONIKUS DER PIONIER
 DER NEUEN KOCHKUNST: ZWISCHEN MENSCH UND MENSCH
 DER HASSEN GEHT WIE DIE LIEBE DURCH DEN MAGEN.
 DIE WAHRHEIT IN DER KÜCHE: MENSCH ISST MENSCH.

233 Müller: *Werke 5*, S. 192.

234 Ebd.

235 Ebd., S. 180.

MAN TRITT INS TOTENREICH IN FORMATION.
DIE MUTTER DIENT ALS FRIEDHOF. DAS SPART GRÄBER.²³⁶

Der Kommentar parodiert Titus' Racheakt und bezeichnet ihn als »Pionier der neuen Kochkunst«. Dadurch wird der Kannibalismus mit der ebenso grotesken Gegenwart verbunden, indem die Schlacht »zwischen Mensch und Mensch« mit der grausamen Rache des Titus gleichgestellt wird. Somit erinnert der Kommentar an die Austauschbarkeit der Figuren, da Titus sich jetzt genau wie diejenigen verhält, die er zuvor als Menschenfresser beschimpft hat. Der Verfall Roms und Titus' Abdriften in die Barbarei erfolgt nicht erst dann, wenn Lucius mit den Gotentruppen Rom erobert – Rom war davor schon eine barbarische Welt. Diese Austauschbarkeit zwischen Römern und Goten bestätigt wiederum ein Geschichtsbild, welches dem Fortschrittsglauben und dem linearen Geschichtslauf gegenübersteht.

4.3.2 Müllers freie Übersetzung als parodistisches Mittel

Müller nimmt dem Shakespeare-Original nicht nur seine lineare Handlung und den starken Kontrast zwischen Gut und Böse weg, sondern auch die Sprache, die von den Römern für die Beschönigung ihres scheinbar ehrenhaften Handelns benutzt wird. Rom befindet sich in keinem entwickelteren Stadium als die barbarischen Goten, so wie in Müllers Gegenwart kein Fortschritt seit der elisabethanischen Zeit zu sehen ist. Dies offenbart zum Beispiel Müllers freie Übersetzung von Tamoras Flehen »But must my sons be slaughter'd in the streets/For valiant doings in their countries cause?/O, if to fight for king and commonweal/Were piety in thine, it is in these.²³⁷ mit »Willst du ihn schlachten in den Straßen Roms/Weil er fürs Vaterland ein Tiger war/Wie deine Söhne für das eure«. Bei Graf von Baudissins deutscher Übersetzung heißt es:

Mußt du den Sohn noch schlachten auf dem Markt,
Weil er fürs Vaterland mit Mut gekämpft?
Oh, dünkt der Streit für König und für Volk
Euch fromme Pflicht, so ist er's diesem auch.²³⁸

236 Ebd.

237 William Shakespeare: *Titus Andronicus. The Arden Shakespeare*. Third Series, hg. von Jonathan Bate. London 1995.

238 Shakespeare: *Sämtliche Werke in vier Bänden*, Bd. 4, S. 10.

Die Wortwahl von »Tiger« ist ein Metapher Shakespeares, die erst im 3. Akt von Titus benutzt wird. Als er merkt, dass er und seine Familie sich in großer Gefahr befinden und von allen Seiten bedroht werden, sagt er zu seinem aus Rom verbannten Sohn Lucius: »Kurzsicht'ger Lucius, dünkt dich Rom denn nicht/Wie eine Wüstenei, von Tigern voll?«²³⁹ Hier ist die Verwendung von »Tiger« negativ konnotiert und erzeugt die Assoziation von Rom als Wüste-nei. Die Tiger beziehen sich auf Tamora und ihre Söhne, die die Androniken »tierisch und wild« zu schlachten beabsichtigen. Bei Müller bezeichnet jedoch Tamora schon gleich am Anfang ihren Sohn als Tiger, und zwar ein Tiger für sein Vaterland, den sie mit Titus' Söhnen vergleicht. Während die Goten an mehreren Stellen im Original als wilde Tiere im Gegensatz zu den zivilisierten Römern dargestellt werden, präsentiert Müller die kriegerischen Taten von Titus' und Tamoras Söhnen in seiner freien Übersetzung nicht mehr als gleichermaßen heldenhaft, sondern barbarisch. Müllers Titus erkennt am Ende des Stücks auch diese Wahrheit, wenn er statt »we worldly men« »wir Erden-tiere«²⁴⁰ sagt. In dem Kommentar hingegen wird die Unterscheidung zwischen Zivilisation und Barberei gleich am Anfang des Stücks verspottet, indem Müller die Hinrichtung von Tamoras Sohn nicht mehr als unabwendbares religiöses Opfertum stilisiert, sondern es direkt als »RACHE«²⁴¹ bezeichnet, was es tatsächlich ja auch ist: Während Lucius im Original das heilige Ritual schildert, das die Seelen seiner toten Brüder zu Ruhe kommen lassen wird, verdeutlicht der zynische Kommentar in *Anatomie Titus*, wie sinnlos es ist, wenn für die Toten noch weitere Menschen getötet werden:

DIE SÖHNE SCHLACHTEN ALS WEGZEHRUNG
FÜR IHRE TOTEN BRÜDER DIE INS NICHTS GEHEN
DEN GOTENPRINZEN [...]
ZERHACKEN SEINE GLIEDER DASS DIE HELDEN
AUF SEINER BLUTBAHN LEICHTER GEHN INS NICHTS.²⁴²

Dadurch wird deutlich, dass die Römer ihre nicht minder barbarischen Taten rechtfertigen, indem sie sie schlicht für ehrenhaft erklären. Sie betonen zwar stets Moral, Tugend, Ruhm und Ehre, doch diese Werte sind nur Schein,

239 Shakespeare: *Titus Andronicus*, S. 39.

240 Müller: *Werke 5*, S. 176.

241 »DIE TRAUER FRAGT NACH RACHE BLUT SÄUFT BLUT«. Ebd., S. 102.

242 Ebd., S. 103.

ein »Deckmantel« für ihr erbarmungsloses Vorgehen gegenüber anderen Völker und für deren Ausbeutung. Dies verbindet die Römer mit den westlichen Kolonialmächten, insofern als diese die Ausbeutung der Kolonien ebenfalls als ruhmreiches Unternehmen und die einheimische Bevölkerung als wild und unzivilisiert ansahen. Damit legt Müller die römischen sowie westlichen Wertvorstellungen bloß. An dieser Stelle ist der neue Schauplatz Rom eindeutig kein positives Symbol mehr für eine Zivilisation, die bei Shakespeare noch den Gegensatz zur barbarischen Gotenwelt markiert, sondern ein ebenso aktuelles wie kritisches Sinnbild für die kapitalistische Welt des Abendlandes. Die von Rom unterworfenen und versklavten Goten und der mit ihnen gefangengenommene dunkelhäutige Aaron stehen im Gegenzug für die kolonisierten Völker der Dritten Welt. Sie sorgen von innen heraus für den Verfall Roms. Während die meisten Anachronismen im Text in Bezug zur westlichen Konsumgesellschaft stehen, passt der Ausdruck »DAS WELLBLECH DER VORSTÄDTE« nicht recht zum Wohlstand der Ersten Welt.

Übersetzungsvergleich

| Motiv | Müllers <i>Titus Anatomie</i> | Baudissins Übersetzung |
|-----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Tamoras Rache-schwur</i> | Ich finde einen Tag zu schlachten sie alle / Und auszureißen ihren Stamm den Bluthund / Von Vater die Verräter seine Söhne / Die ich um meines Sohnes Leben hat / Auf meiner Schulbank werden sie das lernen / Knien in den Straßen und um Gnade weinen / Und so viel Gnade in den Straßen Roms / Wie von den Steinen die das Knie begeht ¹ | Ich will sie alk ermorden, find ich Zeit, / Vertilgen ihren Stamm und ganz Geschlecht, / Den wüt'gen Vater und die grimmen Söhne, / Die ich um meines Kindes Leben bat; / Dann sehn sie, was es sei, wenn Königinnen / Im Staube knien und Gnade nicht gewinnen. ² |
| <i>Tamoras Bitte</i> | Andronikus, ich will den Kaiser bitten / Für deine Söhne um ein Happy-End ³ | Andronicus, ich will um Gnade flehn: / Nicht fürcht'um deine Söhn', es wird noch gut. ⁴ |

1 Müller: Werke 5, S. 109.

2 Shakespeare: *Titus Andronicus*, S. 20.*

3 Müller: Werke 5, S. 125

4 Shakespeare: *Titus Andronicus*, S. 36.

Heiner Müller ist auch in sprachlicher Hinsicht auf einen passenden Stil seiner Transformation bedacht. Er wählt die Wörter aus, die er als Ausdruck von Gegenwart und Wahrheit gegen ein idealisiertes Weltbild und eine ka-

tegoriale Unterscheidung von Gut und Böse stellt. Ein kurzer Vergleich zwischen Müllers Version und der kanonisierten Übersetzung von Wolf Graf von Baudissin verdeutlicht, wie Müllers Transformation mit seiner freien Übersetzung funktioniert.

Wie lässt sich nun die parodistische Übersetzung Müllers mit seiner modernen Sprache auf der Bühne umsetzen? Und wie wirkt sie auf das Publikum? Müller selbst geht hierauf in der bereits angeführten Passage aus seiner Rede *Shakespeare eine Differenz* ein. Müllers Zeitgenosse Jan Kott bemerkt diesbezüglich:

Shakespeare ist wie die Welt oder das Leben. Jede Epoche findet das bei ihm, wonach sie selbst sucht und was sie selbst sehen will. Der Leser unserer Jahrhundertmitte liest und sieht RICHARD III. so, wie man ihn auf der Bühne zeigt, durch seine eigenen Erfahrungen. Er vermag ihn weder anders zu lesen noch anders zu sehen. Und deshalb entsetzt, vielmehr, verwundert ihn Shakespeares Grausamkeit nicht. Auf den Machtkampf und das Gemetzel zwischen dem Helden der Tragödie blickt er viel gelassener als manche Publikums- und Kritikergeneration des 19. Jahrhunderts. Gelassener oder jedenfalls verständiger. Den grausamen Tod der Mehrzahl der Personen betrachtet er nicht als ästhetische Notwendigkeit, nicht als Norm, die für die Tragödie verpflichtend ist und die die Katharsis herbeiführt, ja nicht einmal als eine besondere Eigenart des mächtigen Genies Shakespeares.²⁴³

Kotts Ausführung ist eine Ergänzung zu Müllers Statement, insofern als er teilweise aus der Sicht eines Publikums beziehungsweise eines Lesers spricht. Der heutige Leser/Zuschauer, heißt es später bei Kott, »ist viel eher geneigt, den grausamen Tod der Protagonisten als geschichtliche Notwendigkeit anzusehen oder aber als eine völlig natürliche Sache.«²⁴⁴ Das führt mich zurück zu meiner Anfangsthese, dass der Zuschauer die Parodie als solche und ihre Funktion erkennt, indem er in ihr seine Gegenwart gespiegelt findet. Zusammenfassend kann man sagen, dass *Titus Andronicus* für Müllers *Anatomie Titus* ein Hypotext in zweifacher Hinsicht ist. Erstens ist es eine Textvorlage, die Müller und seinen Kommentaren einen fast real konstruierten Schauplatz bietet. Zweitens wird Shakespeares Modell von *Titus Andronicus* von Müller nachgeahmt, indem Müller wie Shakespeare selbst beim Verfassen seines

243 Kott: *Shakespeare heute*, S. 16f.

244 Ebd., S. 17.

Stücks durch die eigene Bearbeitung einer literarischen Vorlage seine Gegenwart betrachtet und widerspiegelt. Zwar romantisiert Müller die Gegenwart nicht, was danach kommt, ist laut Richard Herzinger für Müller jedoch »das erneute Hoffnungsbild einer schließlich doch noch realisierten kommunistischen Gattungsgemeinschaft.«²⁴⁵

4.4 Fazit: Müllers Geschichtsphilosophie und seine Verabschiedung von Brecht

»Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat.«²⁴⁶

Die Hamletmaschine ist Heiner Müllers Versuch, den Tod des Dramas anzukündigen. In seinem Gespräch mit Wend Kässens und Michael Töteberg über das »Fatzer«-Fragment im Jahr 1978 wurde Müller gefragt, in welchem Zusammenhang Müllers Fatzer-Projekt zu seinem ganzen Schaffen steht. Darauf antwortete Müller:

Von LOHNDRÜCKER bis zur HAMLETMASCHINE ist alles eine Geschichte, ein langsamer Prozeß von Reduktion. Mit meinem letzten Stück HAMLETMASCHINE hat das ein Ende gefunden. Es besteht keine Substanz für einen Dialog mehr, weil es keine Geschichte mehr gibt.²⁴⁷

Mit anderen Worten: *Die Hamletmaschine* markiert für Müller einen Wendepunkt im Umgang mit einer Dramenform, mit der er abschließen will. Es ist das Material »Shakespeare«, das Müllers Drama von dem »Meister« Brecht befreit: »Shakespeare war für mich auch ein Gegengift gegen Brecht, gegen die Vereinfachung bei Brecht, gegen die Simplifizierung«²⁴⁸. Dies lässt sich am Brief von Müller an Steinweg aus dem Jahr 1977 deutlich ablesen:

...ich denke, daß wir uns vom LEHRSTÜCK bis zum nächsten Erdbeben verabschieden müssen. Die christliche Endzeit der MASSNAHME ist abgelaufen

245 Richard Herzinger: Der Krieg der Steppe gegen die »Hure Rom«. Vitalistische Zivilisationskritik und Revolutionsutopie in Texten Heiner Müllers. In: Theo Buck u. Jean-Marie Valentin (Hgg.): *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven. Vorträge des Pariser Kolloquiums* 1993. Frankfurt a.M. 1995 (Literaturhistorische Untersuchungen, Bd. 25), S. 39-59, hier S. 43.

246 Heiner Müller: *Rotwelsch*. Berlin 1982, S. 149.

247 Müller: *Werke* 10, S. 133.

248 Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 265.

fen, die Geschichte hat den Prozeß auf die Straße vertagt, auch die gelerten Chöre singen nicht mehr, der Humanismus kommt nur noch als Terrorismus vor, der ist das letzte bürgerliche Bildungserlebnis.²⁴⁹

Für Müller ist das Verfassen eines Lehrstücks in dem revolutionsfreien Land nicht mehr möglich, deswegen sucht er bei Shakespeare und anderen literarischen Vorlagen Materialien, die ihm gehaltvoll genug erscheinen. Durch die Collage solcher Materialien zeigt sich seine Literatur wie eine Geschichtsrui-
ne, die weder logische Verknüpfungen noch eine lineare Reihenfolge kennt. Ende der 1970er Jahren skizziert er in *Der Auftrag* einen Engel der Verzweiflung für den Jakobiner Antoine im postrevolutionären Paris:

Ich bin der Engel der Verzweiflung. Mit meinen Händen teile ich den Rausch aus, die Betäubung, das Vergessen, Lust und Qual der Leiber. Meine Rede ist Schweigen, mein Gesang der Schrei. Im Schatten meiner Flügel wohnt der Schrecken. Meine Hoffnung ist der letzte Atem. Meine Hoffnung ist die erste Schlacht. Ich bin das Messer mit dem der Tote seinen Sarg aufsprengt. Ich bin der sein wird. Mein Flug ist der Aufstand, mein Himmel der Abgrund von morgen.²⁵⁰

Müller zeichnet hier ein postrevolutionäres Frankreich, in dem sein glückloser Engel (der Geschichte), der dem Geschichtsengel Benjamins ähnelt, zum Engel der Verzweiflung wird. Dieser Engel ist nicht mehr der Geschichts-
engel der europäischen Welt. Indes schildert Müller hier einen neuen Engel des Schreckens aus der Perspektive der Unterdrückten. Sie sind nicht nur die Antipoden der Protagonisten wie Saspertas oder Aaron, vielmehr sind sie die unterdrückte Erinnerung – die Geschichte der Unterdrückten. Eine Geschichte, die noch nicht geschrieben ist, die aber mit dem Ende der Hoffnung endlich anfangen wird. Müllers Parodie von Shakespeares Stück ist auch sein Gespräch mit dem toten elisabethanischen Meister, der nur die Geschichte von Titus verfasst hat. Die Entdeckung dieser Unterdrückung und Verzweiflung gelten für Saspertas und Aaron aber als eine neue Hoffnung, eine Möglichkeit, endlich die eigene Geschichte mitzuteilen. Wie bei Francesco Fiorentinos Interpretation zu *Philoktet* geschieht auch hier eine »dramatische Kollision« zwischen Titus und Aaron, zwischen Tragödie und Komödie, zwischen *Titus*

249 Müller: *Werke* 8, S. 187.

250 Müller: *Werke* 5, S. 16.

Andronicus und seiner Parodie *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*:

Wenn man – mit Carl Schmitt – Tragödie als Resultat eines »Einbruchs der Zeit in das Spiel« versteht und Komödie (Schmitts Formel umkehrend) als Einbruch des Spiels in die Zeit des Politischen.²⁵¹

Anatomie Titus bringt daher das Spiel in die Zeit und ermöglicht Müller seinen Abschied von Bertolt Brecht und seinem Lehrstück. Denn Brechts Lehrstück zielt darauf, dass die Schauspieler durch ihre analytische und widersprüchliche Performanz eine politische Reflexion vollziehen, was letztlich dazu führen sollte, dass sie ein politisches Verhalten lernen. So sieht Fiorentino einen »römischen« Brecht,

der seine produktive Bosheit verrät, um dem Staaten – wenn auch kritisch – Nutzen zu bringen (KOS 220-25). Es geht um eine Praxis der Kunst, die dem staatlichen Diskurs des Kommunismus dienen will und somit selbst auch am »Griff des Staates nach den Toten« (WT 106) teilhat.²⁵²

Trotz der vielen ähnlichen Elemente wie Chor, Kommentar und Unterbrechung der Handlung, die typischerweise zum Brechtschen Lehrstück gehören, ist Müllers Autor-Instanz in *Anatomie Titus* ganz anders: Den Autor interessiert hier kein klassischer zivilisierter staatlicher Diskurs, er ist wie der Clown in der 12. und 13. Szene, der die Schicksale aller Figuren beobachtet und bestätigt, um eine Karte der Universalgeschichte zu malen – nicht nur für die Wirklichkeit *der* Geschichte, sondern auch für die Geschichte *als* Wirklichkeit. Es scheint also kein Zufall zu sein, dass sich der Fokus der späteren Werke Müllers immer mehr auf Monologe verlegt. Vor allem nach der Wende schreibt er lyrische Werke, die Sprechtexten ähneln. Denn während Theatertexte generell vermittelnde Darsteller bzw. Erzählfiguren aufweisen, durch deren Diskurs die Ereignisse präsentiert werden, wendet sich Müller lyrischen Werken und den neuen Kommunikationsmedien zu, da sie keine vermittelnden Figuren zu benötigen scheinen. Aus diesem Grund befasse ich mich im nächsten Teil meiner Arbeit mit den lyrischen Texten Müllers, die durch ihre Authentizitätssuggerierende Verfahren eines scheinbar unmittelbaren Erzählens Müllers Geschichtsphilosophie noch besser verkörpern. Seit-

251 Francesco Fiorentino: Philoktet. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 264-268, hier S. 267.

252 Ebd.

dem beruht Müllers Ästhetik auf einer Ambivalenz zwischen Nähe zum Publikum als Medienfigur und einer Distanz durch seine Literatur.