

Geschichtsphilosophie als Literatur: Intertextuelle Analysen zum Werk Heiner Müllers

He, Lianhua

Veröffentlichungsversion / Published Version

Monographie / monograph

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

He, L. (2022). *Geschichtsphilosophie als Literatur: Intertextuelle Analysen zum Werk Heiner Müllers*. (Lettre). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839464588>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

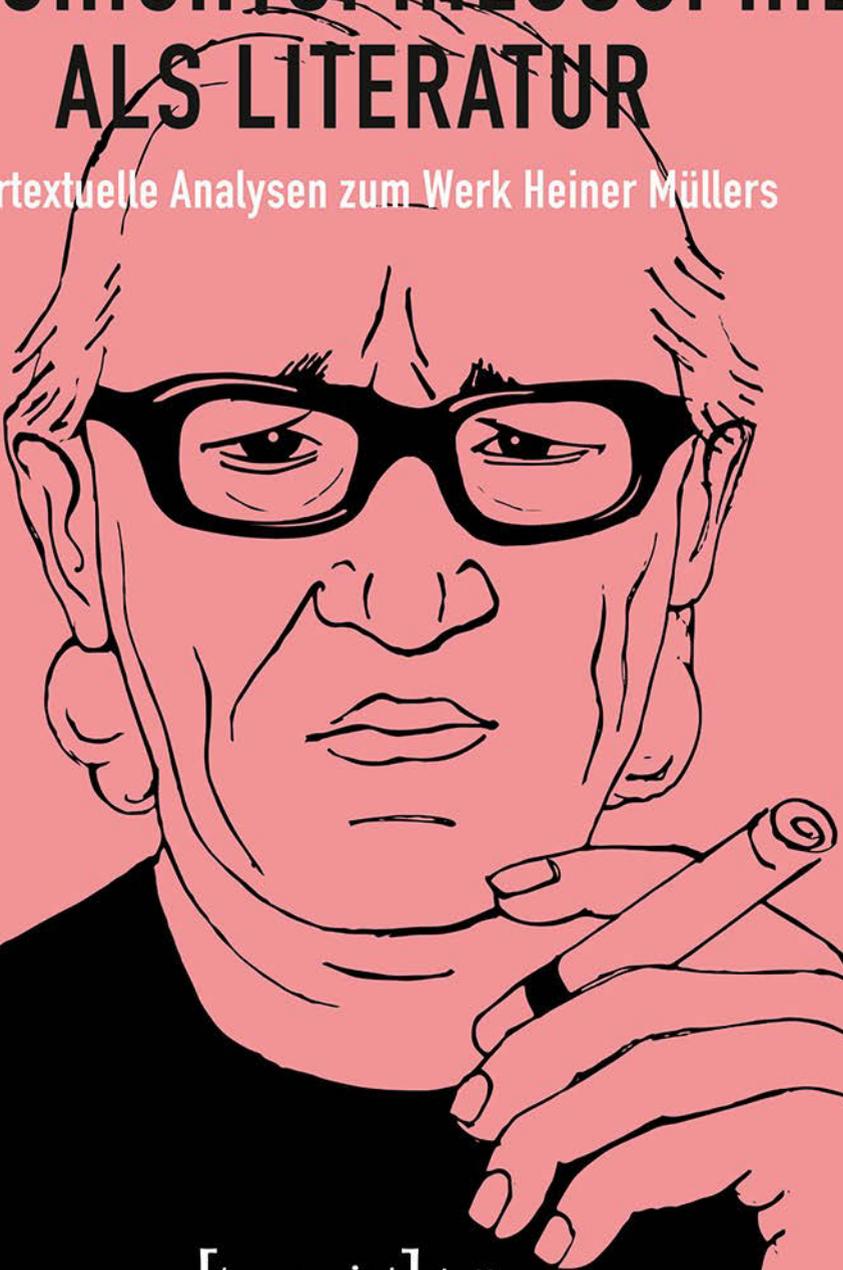
This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Lianhua He

GESCHICHTSPHILOSOPHIE ALS LITERATUR

Intertextuelle Analysen zum Werk Heiner Müllers



[transcript] Lettre

Lianhua He
Geschichtsphilosophie als Literatur

Lette

Meiner Mutter

Lianhua He, geb. 1990, hat an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart promoviert. Sie kommt aus China und ist Mitglied des Stuttgart Research Centre for Text Studies sowie der Internationalen Nietzscheforschungsgruppe Stuttgart. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Deutsches Theater im 20. Jahrhundert und die Kulturgeschichte der DDR.

Lianhua He

Geschichtsphilosophie als Literatur

Intertextuelle Analysen zum Werk Heiner Müllers

[transcript]



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Lianhua He

Umschlaggestaltung: Jan Gerbach, Bielefeld

Umschlagabbildung: Bildbearbeitung nach einem Porträtfoto von Heiner Müller, mit freundlicher Genehmigung des Fotografen Kurt Steinhausen

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6458-4

PDF-ISBN 978-3-8394-6458-8

<https://doi.org/10.14361/9783839464588>

Buchreihen-ISSN: 2703-013X

Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Danksagung	9
I. Einleitung	11
II. Historischer Hintergrund und Probleme in der Praxis – die Zensur	15
III. Forschungsbericht	21
1. Wichtigste Forschungsansätze zu Müllers Werken	21
2. Forschung zu Geschichte und Geschichtsphilosophie in Müllers Dramen	22
3. Müllers Geschichtsphilosophie in seinen Gedichten nach 1990	26
4. Müller-Forschung in China	29
IV. Ziel und Methode der Arbeit	31
1. Definition	31
2. Ziel der Arbeit	33
3. Methode	33
4. Textauswahl	36
V. Müllers <i>Shakespeare Factory</i>	41
1. Bearbeitung eines Klassikers: <i>Macbeth</i>	44
1.1 Rezeption und Diskussion	44
1.2 Müllers <i>Macbeth</i> heute (Forschungsbericht)	49
1.3 <i>Macbeth</i> . Müllers erster Umgang mit Shakespeare: additive Bearbeitung und hypertextuelles Verfahren	51
1.4 Fazit	66
2. <i>Hamletmaschine</i> : eine zeitgemäße Transformation des zeitlosen <i>Hamlet</i>	67
2.1 Interpretationsversuche zu <i>Die Hamletmaschine</i>	70
2.2 Dekonstruktion der Figuren und der Form	74

2.3	Fazit	91
3.	Exkurs: <i>Die Hamletmaschine</i> in anderen Kulturen und Zeiten. Rezeption und Adaptionen auf ostasiatischen Bühnen	93
3.1	<i>Hamletmaschine</i> -Rezeption in Japan und Südkorea	94
3.2	<i>Hamletmaschine</i> -Rezeption in China	97
3.3	Fazit	107
4.	<i>Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar.</i> Heiner Müllers Anatomie der Geschichte	107
4.1	<i>Titus Andronicus</i> als Hypotext	108
4.2	Heiner Müllers Anatomie von <i>Titus Andronicus</i>	113
4.3	Eine Shakespeare-Parodie	129
4.4	Fazit: Müllers Geschichtsphilosophie und seine Verabschiedung von Brecht	139
VI.	Heiner Müllers Dialog mit den Toten	143
1.	<i>Senecas Tod</i> : Essen mit den Gespenstern	144
1.1	Seneca als Material	146
1.2	Heiner Müllers <i>Senecas Tod</i> im intertextuellen Kontext	149
1.3	Die lyrische Form von <i>Senecas Tod</i>	160
1.4	Fazit	169
2.	Exkurs: Müllers Nachdichtungen und Übersetzungen chinesischer Autoren	170
2.1	Heiner Müllers chinesische Gedichte	172
2.2	Prosa nach chinesischen Vorlagen	180
2.3	Fazit	183
3.	<i>Mommsens Block</i> : Ästhetik der Historie bei Heiner Müller	184
3.1	Nietzsche-Rezeption bei Heiner Müller	185
3.2	Interpretationsversuche zu <i>Mommsens Block</i>	187
3.3	<i>Mommsens Block</i> als Transformation des Hypotextes <i>Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben</i>	189
3.4	Fazit	200
4.	Exkurs: Der Ich-Sprecher in Heiner Müllers Gedichten	201
4.1	Der Ich-Sprecher in Müllers Theaterstücken	201
4.2	Das Autobiografische im Ich-Sprecher	205
4.3	Der Ich-Sprecher in Müllers Gedichten	207
5.	<i>Ajax zum Beispiel</i> : Selbstzitat und Modell durch das Leben	209
5.1	Heiner Müllers <i>Ajax</i>	211
5.2	<i>Ajax zum Beispiel</i>	219
5.3	Fazit	228

VII. Schlussbetrachtung	231
Literaturverzeichnis	237

Danksagung

Diese Dissertation wäre ohne die Betreuung und die mannigfache Ideengebung meines Doktorvaters Prof. Dr. Claus Zittel nicht geschrieben worden. Ihm gilt mein herzlichster Dank. Ein besonderer Dank gilt auch dem CSC (China Scholarship Council) für das vierjährige Stipendium, welches meinen Forschungsaufenthalt in Deutschland zuerst überhaupt ermöglicht hat. Ein weiterer Dank gilt meinen Kollegen und Freunden Anne-Sophie Kahn, Bastian Strinz, Fabian Mauch, Dai Siyu, Marcus Schaarschmidt, Iole Carollo und Jannik Giese für ihre freundliche Hilfe beim Erstlesen und der Korrektur dieser Arbeit, für ihre Begleitung meines Lebenswegs in den letzten Jahren und auch ihren Glauben an mich. Bei meiner Mutter bedanke ich mich für die finanzielle und mentale Unterstützung, die keinerlei Gegenleistung verlangt. Dieses Buch ist für sie.

I. Einleitung

Der glücklose Engel

Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, schüttet Geröll auf Flügel und Schultern, mit Lärm wie von begrabnen Trommeln, während vor ihm sich die Zukunft staut, seine Augen eindrückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem. Eine Zeit lang sieht man noch sein Flügelschlagen, hört in das Rauschen die Steinschläge vor über hinter ihm niedergehn, lauter je heftiger die vergebliche Bewegung, vereinzelt, wenn sie langsamer wird. Dann schließt sich über ihm der Augenblick: auf dem schnell verschütteten Stehplatz kommt der glücklose Engel zur Ruhe, wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem. Bis das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt.¹

1958 beschreibt Heiner Müller einen glücklosen Engel in Anlehnung an Walter Benjamin. Dieser hat in der neunten seiner berühmten Thesen *Über den Begriff der Geschichte* einen »Engel der Geschichte« geschildert:

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Die-

1 Heiner Müller: *Werke 1. Gedichte*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 1998, S. 53.

ser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.²

Benjamins Engel der Geschichte wird vom Sturm des Fortschritts in die Zukunft geweht, obwohl er seinen Blick noch auf die Vergangenheit richtet und mit ihr in Verbindung zu treten versucht. Der Verlauf der Geschichte wird als Katastrophe beschrieben, die sich »gewaltig« vollzieht.

In seinem Text *Der glücklose Engel* von 1958 greift Müller Walter Benjamins Bildbeschreibung auf. Abweichend von Benjamins Modell ist Müllers Engel »zur Ruhe« versteinert, er bleibt zwischen Zukunft und Vergangenheit stecken, wartet »auf Geschichte« und versucht, durch seine Flügelschläge aus dieser starren Position heraus zu finden. Nach Gérard Genettes Theorie der Intertextualität ist hier Benjamins »Engel der Geschichte« der Hypotext und Müllers Engel der Hypertext. Als Hypertext wird jener Text bezeichnet, »der von einem früheren Text [dem Hypotext] durch eine einfache Transformation [...] oder durch eine indirekte Transformation (durch Nachahmung) abgeleitet wurde.«³ Folglich ist auch die Beziehung zwischen beiden Texten, die Hypertextualität, eine Transformation und kein Kommentar. Bei Benjamins »Engel der Geschichte« geht es nicht darum, die Vergangenheit wiederzufinden, sondern sie vor dem Vergessen zu retten. Die Geschichte, die wir sehen bzw. lesen, entsteht im Schreiben der Geschichte. Das Geschichtsschreiben geht von der Gegenwart aus und richtet den Blick zurück auf die Vergangenheit. Der »glücklose Engel« in Müllers Werk repräsentiert hingegen »Texte, die auf Geschichte warten«⁴, so wie Müller selbst schon seit den 1970er Jahren seine Produktionen nennt. Geschichte ist in seinen Texten nicht mehr nur Vergangenheit und Erinnerung, sondern Zukunft und Erwartung. Aus diesem Grund deute ich in meiner Arbeit diesen Engel, der höchst geschichtsphilosophisch ist, in Bezug auf Benjamins »Engel der Geschichte«. Das heißt gleichwohl nicht, dass Müllers Werke ausschließlich auf den Texten Benjamins basieren.

-
- 2 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Unter Mitw. von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1974, S. 692-704, hier S. 697.
 - 3 Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Dt. Übersetzung von Wolfgang Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1993, S. 18.
 - 4 Heiner Müller: *Werke 6. Die Stücke 4. Bearbeitungen, Hörspiele, Szenen*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2003, S. 85.

Vielmehr ist es eine intertextuelle Deutung der Transformation – der Hypertextualität – zwischen Benjamins Text »Engel der Geschichte« und Müllers Versionen des Engels.

Müller folgt nämlich während seines gesamten literarischen Schaffens dem Hypotext Benjamins. Dabei ändert sich zwar das Bild des Engels mit der Zeit, stellt zugleich aber einen roten Faden in Müllers Geschichtsphilosophie als Literatur dar. Der Engel in *Der Auftrag* aus dem Jahr 1979 wird als ein »Engel der Verzweiflung« fortgeschrieben:

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 das 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.⁵

Der Engel wird nun zum Subjekt des Textes, bekommt eine Stimme und redet in der ersten Person Singular. Er ist nun der Handelnde. Er reagiert nicht mehr passiv auf die Geschichte, sondern teilt das Vergessen aus. Er taucht auf, nachdem der Revolutionsauftrag dreier französischer Revolutionäre auf Haiti gescheitert ist und sie schon wieder in Vergessenheit geraten sind. Der Engel der Geschichte wird zum Engel der Verzweiflung, wenn über die Vergangenheit geschwiegen wird. Laut des Engels ist die Auferstehung der Toten die einzige Hoffnung. Es ist ein Aufstand der Toten gegen das Vergessen, ein Umbruch des Geschriebenen. Tatsächlich lässt sich seit dem Stück *Der Auftrag* beobachten, dass Heiner Müller in seinen Werken mehr und mehr versucht, mit den Toten ins Gespräch zu kommen.

Im Laufe der Zeit ändert sich Müllers Version des Engels beständig. Gerade an ihm, dem Engel, lässt sich die Entwicklung des Schreibprojekts und der Geschichtsphilosophie von Müllers früherer Schaffenszeit bis zum Ende seines Lebens nachvollziehen. Sie wird von historischen wie politischen Umwälzungen beeinflusst. So revidiert Müller etwa im Jahr 1991 sein in *Der Glücklose*

5 Heiner Müller: *Werke 5. Die Stücke 3*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2002, S. 16f.

Engel dargestelltes Geschichtsbild, weil es ihm nun offenbar zu optimistisch erscheint.⁶ Dadurch entsteht der neue Text *Glückloser Engel 2*:

Zwischen Stadt und Stadt
 Nach der Mauer der Abgrund
 Wind an den Schultern die fremde
 Hand am einsamen Fleisch
 Der Engel ich höre ihn noch
 Aber er hat kein Gesicht mehr als
 Deines das ich nicht kenne⁷

Geschildert wird hier nun die Enttäuschung, die nach dem »Rauschen mächtiger Flügelschläge« folgt. Der Engel ist noch da, das Subjekt kann ihn hören, aber nicht mehr erkennen. Stattdessen wird das Subjekt aus seinem gesamten historischen Gebäude an den Rand eines Abgrundes geschleudert, in den der Wind es hinabzustoßen droht. Ob die Zeilen als ein Geschichtspessimismus oder als ein Verweis auf Müllers Enttäuschung über den Untergang der DDR zu sehen sind, bleibt in der vorliegenden Arbeit zu diskutieren. Die erwähnten möglichen Eigenschaften von Intertextualität – Modell für Erinnerung, Intertexte als Hinweis auf Geschichte und Fiktion – berühren Themenkomplexe, die Heiner Müller besonders wichtig gewesen sind.

6 Francine Maier-Schaeffer: Utopie und Fragment. Heiner Müller und Walter Benjamin. In: Theo Buck u. Jean-Marie Valentin (Hgg.): *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven*. Frankfurt a.M. 1995, S. 19-37, hier S. 20.

7 Müller: *Werke 1*, S. 236.

II. Historischer Hintergrund und Probleme in der Praxis – die Zensur

Wie oben schon erwähnt, ändern sich Müllers Engel der Geschichte und sein Schreibprojekt vor dem Hintergrund der realen politischen Geschichte. Mitunter aus diesem Grund wird Heiner Müllers Werk in der Rezeption auch oftmals als in der Tradition politischen Schreibens stehend gedeutet. Müllers Texte sind aber keine politischen Texte, vielmehr sollten sie als philosophische Texte gelesen werden. Die Beschäftigung mit Geschichte bildet immer einen zentralen Topos in Müllers Schaffen. Da er viele historische sowie kulturelle »Entwurzelungen« des 20. Jahrhunderts persönlich erlebt hat, lässt den Autor die deutsche Geschichte nicht los. In seinen Werken schlägt er einen weiten Bogen vom preußischen Militarismus über den Nationalsozialismus und Stalinismus bis hin zur Diskussion über das geschichtsphilosophische Oppositionspaar Vorgeschichte versus Universalgeschichte.

Vor dieser Folie beschäftige ich mich in der Arbeit mit der Geschichtsphilosophie in Heiner Müllers Texten, welche als literarische Texte gelesen und interpretiert werden sollen. Die Geschichte, vor allem die Geschichte Deutschlands, ist ein zentrales Motiv und wichtiger Stoff für Müllers Werke. Um seine Geschichtsphilosophie zu untersuchen, die sich als Literatur in seinen Werken verkörpert findet, reicht es allerdings nicht, Geschichte nur als Material zu betrachten oder die Geschichtsphilosophie nur als Müllers Gedanken zu erklären, die durch seine Werke Ausdruck gefunden haben. Vielmehr ist es entscheidend zu beobachten, wie er zum Beispiel in seinen Texten die Geschichtsschreiber schildert, das Theater als Geschichte aufbaut oder die Geschichtsschreibung an sich thematisiert, um seine Geschichtsphilosophie überhaupt erstmal zu fassen.

Ein anderer Aspekt, der in dieser Untersuchung mitgedacht werden muss, ist die strenge Zensur in der DDR, dem die Literatur, die Medien und die Kunst unterliegen. Schriftsteller müssen einen langwierigen Kontrollprozess

von Staats- und Parteibehörden vor der Veröffentlichung ihrer Werke durchlaufen.¹ Bei der Buchzensur ist die »Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel im Ministerium für Kultur« (HV) die staatliche Exekutive für das Zentralkomitee der SED. Die 78 lizenzierten Verlage bekommen das Druckpapier zugeteilt; die Bücher, die sie publizieren möchten, müssen zuerst von der HV überprüft und genehmigt werden.² Beim Theater ist es sogar so, dass ein Stück, das in der DDR bereits veröffentlicht wurde, nicht automatisch auch auf der Bühne gezeigt werden darf. Ein Theaterstück, welches schon als gedrucktes und gebundenes Buch erschienen ist, wird von den Behörden in jeder Region, jedem Kreis oder jeder Stadt erneut überprüft. Dramatiker wie Heiner Müller, die sowohl für das Theater als auch für Publikationen schreiben, sehen sich so einer doppelten Zensur gegenüber. Diese Tatsache ist von entscheidender Bedeutung für das Verständnis der Müller'schen Texte aus unterschiedlichen Zeiträumen. Genauso wichtig ist es in diesem Zusammenhang zu beachten, wie sich die Theaterlandschaft in der DDR entwickelt und wie Müller in seinen Texten und den Aufführungen seiner Stücke auf das System der staatlichen Überwachung und Intervention sowie auf wichtige historische Ereignisse reagiert – Ereignisse wie etwa der Bau der Berliner Mauer, der Prager Frühling, Michail Gorbatschows Reformbestrebungen Glasnost und Perestroika und schließlich der Untergang der DDR.

Die meiste Zeit seines Lebens ist Heiner Müller ein Autor zwischen zwei Welten: Er und seine Stücke pendeln zwischen der DDR und der westlichen Welt. Dementsprechend gibt es für ihn auch (mindestens) zwei verschiedene Richtlinien der Theaterästhetik, die parallel die Kulturwelten des Ostens und des Westens dominieren. Während sich im Westen (hauptsächlich die BRD und Frankreich) ein neues Theater der Provokation und des Protests (Dokumentartheater, absurdes Theater u.a.) entwickelt, gibt in der Theaterlandschaft der DDR die Brecht-Ästhetik den Ton an. Wie oben erläutert, wird in der Alltagsrealität die Theaterpraxis der DDR noch zusätzlich durch die staatliche Zensur kontrolliert und beeinträchtigt. Die staatliche Überprüfung hat verschiedene Namen: Manchmal heißt es »Planung«, ein anderes

1 Für die komplizierten Verfahren und Regeln der Zensur in der DDR vgl. auch Siegfried Lokatis u. Ingrid Sonntag (Hgg.): *Heimliche Leser in der DDR. Kontrolle und Verbreitung unerlaubter Literatur*. Berlin 2008. Vgl. ebenso Michael Westdickenberg: *Die »Diktatur des anständigen Buches«. Das Zensursystem der DDR für belletristische Prosaliteratur in den sechziger Jahren*. Wiesbaden 2004.

2 Vgl. ebd., S. 12.

Mal »Theater-Leitung«, »Spielplangestaltung« oder auch »parteimäßige Führungstätigkeit«.³

Es ist einfach nicht realistisch, die Theaterpraxis und die Texte, die veröffentlicht werden, vom zeitgenössischen Hintergrund (staatliche Kontrolle, konkrete politische Situationen oder historische Ereignisse usw.) getrennt zu betrachten. Die Texte und Werke stehen allesamt unter dem starken Einfluss der Kulturpolitik in der DDR. Ein neues Theaterstück darf erst im Spielplan erscheinen, nachdem es mehrere Überprüfungsprozesse durchlaufen hat.⁴ Manche Stücke werden vor ihren Aufführungen zuerst in den Zeitschriften *Theater der Zeit* und *Sinn und Form* veröffentlicht. Die Gefahr dabei ist jedoch immer, dass die vorzeitige Veröffentlichung eines Spiels (also vor seiner Ur-aufführung) einen öffentlichen Skandal auslöst oder anderweitige Probleme zur Folge hat. Das ist sicherlich der Fall, als *Sinn und Form* Müllers Stück *Der Bau* im April 1965 veröffentlicht.⁵

Heiner Müller ist zwar ein politisch engagierter Künstler, der die gegenwärtige Politik kritisiert, muss aber auch auf irgendeine Weise wirtschaftlich überleben. Er erhält Aufträge von Theatern und soll Stücke schreiben, die aufgeführt werden müssen. Das Ensemble ebenso wie der Intendant des Theaters investieren viel Zeit in die Proben, eine Absage der Aufführung würde eine enorme ökonomische Schädigung bedeuten. Eine kontrovers diskutierte Produktion kann sogar die Anstellung gefährden: Als der Intendant des Magdeburger Theaters Hans-Diether Meves 1973 auf der Inszenierung von Müllers *Mauser* beharrt, wird er vom Theater fristlos entlassen.⁶ Der Vor-Aufführungssteuerung des Spielplans folgt noch eine

3 Vgl. Laura Bradley: *Cooperation and Conflict. GDR Theatre Censorship, 1961-1989*. New York 2010.

4 Die meisten Theaterstücke wurden von dem Verlag Henschel Bühnenbetrieb veröffentlicht: Henschel Bühnenvertrieb hatte ein Monopol auf die Verteilung der Aufführungsrechte. Im Jahr 1975 wurde der Verlag in die zwei Bereiche henschel SCHAUSPIEL (zuständig für das Theater) und henschel MUSIKBÜHNE (zuständig für Musicals) unterteilt, blieb aber immer noch im Besitz der SED. Laut Ralph Hammerthaler konnten die Autoren zwar ihre Skripte direkt an die Theater schicken, allerdings tendierten die Dramaturgen dazu, mit dem Verlag in Kontakt zu treten, um herauszufinden, weshalb die Stücke abgelehnt wurden. Vgl. Bradley: *Cooperation and Conflict*.

5 Ab 1974 darf *Theater der Zeit* ein Stück erst nach dessen Premiere veröffentlichen, um solche und ähnliche Probleme zu vermeiden.

6 Vgl. Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln 1992, S. 258.

Nach-Aufführungssteuerung, die eine strikte Kontrolle der Pressestimmen bedeutet. Beamte versuchen die Rezeptionsprozesse aller Stücke zu lenken.

Ein Gegenbild zeigt sich im Westen. Hier werden bestimmte Stücke von Müller, die den Marktbedürfnissen entsprechen, weitaus häufiger aufgeführt. Vor allem durch die Rezeption linksorientierter Germanisten gelangt Heiner Müller – selbst mit seinen provokanten Stücken – besonders in Frankreich und den USA zu Weltruhm. Müllers Schaffen ist im Westen umso beliebter, wenn es im Osten einmal verboten wird. Spätestens ab Mitte der 1970er Jahre ist Müller ein Ost-West-Pendler: Nicht nur seine Stücke werden in beiden Ländern parallel aufgeführt und veröffentlicht, sondern auch er selbst wird sowohl im Osten als auch im Westen zu einer Kultur-Ikone. Wie Alexander Karschnia und Hans-Thies Lehmann bemerken:

Etwa im gleichen Moment, als er sich aus der Fessel der alten Dramaturgie – auch der von Brecht herkommenden – emanzipiert (ohne jedoch ihre politischen und gedanklichen Implikate gänzlich aufzugeben), ist sein Dasein nicht mehr das eines klassischen DDR-Autors.⁷

Man darf natürlich nicht ignorieren, wie die konkrete Kulturpolitik zu verschiedenen Zeitpunkten der DDR-Geschichte die Schreibpraxis von Heiner Müller beeinflusst, aber auch die Rezeption seiner Arbeiten in der »anderen Welt«, die parallel zu den Schreib- bzw. Aufführungsverboten Müllers in der DDR zu sehen sind, bewirken Änderungen in Müllers Schaffen. Laut Karschnia und Lehmann findet Heiner Müller seit dem der Rotbuch Verlag 1972 mit der Ausgabe von Müllers Texten beginnt, immer breitere Resonanz. Schon Ende der 1970er Jahre gibt es im Westen einige Monografien über Müllers Werke.⁸ Interessant ist daher auch, wie Müller in seinen Texten auf seine westlichen Erfahrungen und sein Privileg, in den Westen reisen zu dürfen, antwortet.

Nach der »Umsiedlerin-Affäre« im Jahr 1961 wird Müller aus dem Schriftstellerverband und damit zugleich aus dem kulturellen Leben der DDR verbannt. In der Folge muss er für zwei Jahre unter einem Pseudonym schrei-

7 Alexander Karschnia u. Hans-Thies Lehmann: Zwischen den Welten. In: Hans-Thies Lehmann u. Patrick Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2003, S. 9-16, hier S. 9.

8 Diese sind: Genia Schulz: *Heiner Müller*. Mit Beiträgen von Hans-Thies Lehmann. Stuttgart 1980; Marc Silbermann: *Heiner Müller* (Forschungsbericht). Amsterdam 1980; und Georg Wieghaus: *Heiner Müller*. München 1981.

ben. Kurz nach seiner offiziellen Wiederkehr ins Kulturleben mit dem Gedicht *Winterschlacht* 1963 gerät er 1964 mit seinem Stück *Der Bau* erneut in die Schusslinie der parteioffiziellen Kritik. Von da an findet sich in seinen Werken eine geschichtsphilosophische Fragestellung immer stärker in den Vordergrund gerückt. Nach circa zehn Jahren Bearbeitungs- und Übersetzungsarbeit, beginnt er im Jahr 1970 – einem Jahr in dem Ruth Berghaus das Berliner Ensemble von Helene Weigel übernimmt – wieder eigene Texte zu produzieren.

Zugleich genießt er seit 1968 aufgrund seiner Reisefreiheit durch Besuche, Aufführungen, Seminare und Workshops in vielen Ländern Bekanntheit. Danach beginnt eine blühende Zeit für Müller, da er im Westen plötzlich zu Welt ruhm gelangt. Hier hat er zunächst mit seinen sowjetischen Stücken Erfolg, was wiederum ein Beleg für Müllers Existenz zwischen den beiden Theaterwelten ist: Er beliefert die Theater des Westens mit einem Stoff, den sie aus inhaltlichen Gründen zwar am liebsten nicht auf ihrem Spielplan hätten, der aber so gut geschrieben ist, dass man nicht auf ihn verzichten will. Im Osten hingegen akzeptiert man die freiere Form nur aufgrund des Inhalts. So wird Müller spätestens ab Mitte der siebziger Jahre mit den beiden Stücken *Die Schlacht* und *Die Hamletmaschine* endgültig zur paradoxen Erscheinung eines modernen Postmodernen, traditionsbewussten Avantgardisten, formalistischen Realisten. Allein dadurch sieht man schon eine klare Trennung zwischen Form und Inhalt des Müller'schen Texts. Allerdings weiß Müller die Situation für sich zu nutzen, so dass er in beiden Welten gespielt werden kann.

Es ist jedoch viel zu einseitig, Müller aus diesem Grund nur als einen politischen Autor zu sehen und seine Stücke nur als Produkte bestimmter historischer Perioden zu lesen. Seine Werke sind zwar von der Teilung Deutschlands, später dann vom Ende der DDR geprägt. Inzwischen gilt es allerdings zu erkennen, dass seine DDR- ebenso wie seine Auslands-Erfahrungen für ihn vor allem Material sind und nicht einfach nur ein Lebensschicksal, welches unterschwellig in seine Arbeiten einfließt. Seine Überlegungen zum Geschichtsverlauf und zur Philosophie der Geschichte durchziehen sein gesamtes Schaffen. Müllers Werke sind eine Art geschichtsphilosophisch geladene Praxis, die sich mit der Zeit verändert, was eindeutig mit den jeweiligen historischen Hintergründen in Verbindung zu bringen ist. Schon mit den unterschiedlichen Versionen des Engels sieht man eine klare Entwicklung, die in der vorliegenden Arbeit anhand konkreter Textbeispiele vertiefend erörtert werden soll.

III. Forschungsbericht

Die Heiner Müller-Forschung nimmt in den 1970er Jahren ihren Anfang. Dabei stellt Müllers Geschichtsphilosophie von Beginn an einen Schwerpunkt in den Untersuchungen zu seinem Schaffen dar. Allerdings fehlt es an Arbeiten, die seine Geschichtsphilosophie, welche sich als Literatur in verschiedenen Formen und mit unterschiedlichen ästhetischen Mitteln in seinem Gesamtwerk zeigt, systematisch untersuchen und vor dem Hintergrund historischer Ereignisse betrachten.

Im folgenden Forschungsbericht wird daher zunächst ein chronologischer Überblick über die sich ändernden Trends in der Müller-Forschung in Bezug auf die Themen »Geschichte« und »Geschichtsphilosophie« gegeben. Da diese Arbeit auch einen Beitrag zum chinesisch-deutschen Kulturaustausch leisten möchte, wird zudem ein vergleichender Blick auf die Müller-Forschung in China geworfen.

1. Wichtigste Forschungsansätze zu Müllers Werken

Der 1980 von Genia Schulz herausgegebene Band *Heiner Müller* befasst sich mit allen früheren Müller-Stücken.¹ 1982 gibt *TEXT+KRITIK* einen Sonderband über Heiner Müller heraus.² Erst danach etablieren sich mehr und mehr Forschungsfelder, die spezifische Aspekte zu Müllers Schaffen in den Blick nehmen – wie etwa die Publikation *Heiner-Müller-Material: Texte und Kommentare*³ und schließlich das *Müller Handbuch*⁴ aus dem Jahr 2003.

1 Schulz: *Heiner Müller*.

2 Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *TEXT+KRITIK* 73 (1997).

3 Frank Hörnigk (Hg.): *Heiner Müller: Material. Texte und Kommentare*. Leipzig 1990.

4 Hans-Thies Lehmann u. Patrick Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2003.

Nachdem Müller im Jahr 1992 seine Autobiografie veröffentlicht hat, wird eine parallele Geschichte des Persönlichen und des Sozialen unter dem Thema »Verrat« als autobiografisches Maskenspiel betrachtet, so etwa bei Hendrik Werner⁵. Die 2001 erschienene 527-seitige Müller-Biografie von Jan-Christoph Hauschild⁶ thematisiert seine Werke vor dem Hintergrund biografischer Ereignisse. Müllers Interviews und Gespräche werden seit den 1980er Jahren auch mit Blick auf seine Geschichtsphilosophie erforscht, etwa von Torsten Hoffmann.⁷ Ebenso beschäftigt sich Sascha Löschner ausführlich mit Müllers Interviews. Auch in jüngster Zeit wird Müller nicht von den Forschern vergessen: Der 2018 erschienene Band *Material Müller. Das mediale Nachleben Heiner Müllers* versammelt zum Beispiel die neuesten Auseinandersetzungen mit Müllers Texten und erörtert ebenso ihre Fortschreibung als Material für die literarische sowie die literaturwissenschaftliche Welt.⁸

Da es in meiner Arbeit um zwei Gattungen innerhalb von Müllers literarischem Schaffen geht, wird der Forschungsstand beider Felder in Bezug auf seine Geschichtsphilosophie zuerst getrennt betrachtet.

2. Forschung zu Geschichte und Geschichtsphilosophie in Müllers Dramen

Bei der Betrachtung von Müllers Geschichtsbegriff finden sich Müllers Dramastücke bereits mehrfach kommentiert – vor allem in den Abhandlungen von Frank Hörnigk⁹, Norbert Otto Eke¹⁰, Hans-Thies Lehmann¹¹ und Yasmi-

5 Hendrik Werner: *Im Namen des Verrats. Heiner Müllers Gedächtnis der Texte*. Würzburg 2001.

6 Jan-Christoph Hauschild: *Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*. Berlin 2001.

7 Torsten Hoffmann: Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autorkritische Selbstinszenierungen in Interviews von Heiner Müller und W.G. Sebald. In: Christoph Jürgensen u. Gerhard Kaiser (Hgg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011 (Beihefte zum Euphorion, 62), S. 313-340.

8 Stephan Pabst u. Johanna Bohley (Hgg.): *Material Müller. Das mediale Nachleben Heiner Müllers*. Berlin 2018.

9 Hörnigk (Hg.): *Heiner Müller: Material*.

10 Norbert Otto Eke: *Heiner Müller. Apokalypse und Utopie*. Paderborn u.a. 1989.

11 Hans-Thies Lehmann: Mythos und Postmoderne – Botho Strauß, Heiner Müller. In: Albrecht Schöne (Hg.): *Kontroversen, alte und neue*. Tübingen 1986 (Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 10.), S. 249-255.

ne Inauen¹². Während Hörnigk, Eke und Lehmann die ersten Müller-Forscher sind, die ein dunkles Geschichtsbild in seinen Werken betonen und einen Geschichtspessimismus daraus ableiten, nehmen nachfolgende Müller-Forscher seine Ästhetik im Zusammenhang mit seinem Geschichtsbild genauer in den Blick. Beispielhaft hierfür steht Yasmine Inauens Arbeit über Müllers Ästhetik der Erinnerung. Sie geht davon aus, dass Müller für seine Texte die Geschichte als Stoff aufgreift und in seinen Stücken eine Ästhetik der Erinnerung entwickelt.

In den wissenschaftlichen Arbeiten zu Müllers Schaffen aus der Zeit der Wende lässt sich die Tendenz feststellen, dass das Thema Geschichtsphilosophie gemieden und nur die Geschichte an sich als Forschungsobjekt betrachtet wird. So erkennt zum Beispiel Matias Mieth¹³ in Müllers Stücken wie *Germania Tod in Berlin* und *Wolokolamsker Chaussee* ein Geschichtsdrama und analysiert anhand der Texte die Gestaltung und Heiner Müllers Rezeption der Geschichte. Von einer geschichtsphilosophischen Interpretation nimmt er allerdings gleich zu Beginn seiner Monografie Abstand, indem er erklärt, dass sein Interesse an »der Beschreibung der Funktion von Komik und Tragik im Wechselverhältnis Geschichte – Autor – Text« liege.¹⁴ Diese Aussage wird umso interessanter, wenn man die Zeitspanne der Entstehung des Buches bedenkt: Gedacht wurde das Geschriebene schon vor der Wende, dann aber erst 1994 veröffentlicht. Mieth hat aber Recht, wenn er bemerkt, dass marxistische Autoren wie zum Beispiel Bertolt Brecht, nie zufrieden mit einem »historischen Drama« seien. Stattdessen griffen sie die historischen Stoffe eher aus didaktischen Gründen auf, hinter denen sich grundsätzlich ein Positivismus und fortschrittliche Gedanken versteckten. Bei Rainer E. Schmitt¹⁵ heißt es hingegen, dass Müller die Geschichte mythisiert und somit die Vergangenheit aufarbeite. Indem Müller Historie und Mythologie zusammenführe, könne er bislang tieferliegende geschichtliche Strukturen aufzeigen. Aus diesem Grund analysiert Schmitt auch die konkreten Anspielungen auf historische Ereignisse in Müllers Dramastücken.

12 Yasmine Inauen: *Dramaturgie der Erinnerung. Geschichte, Gedächtnis, Körper bei Heiner Müller*. Tübingen 2001.

13 Matias Mieth: *Die Masken des Erinnerns. Zur Ästhetisierung von Geschichte und Vorgeschichte der DDR bei Heiner Müller*. Frankfurt a.M. u. New York 1994.

14 Mieth: *Die Masken des Erinnerns*, S. 11.

15 Rainer E. Schmitt: *Geschichte und Mythisierung. Zu Heiner Müllers Deutschland-Dramatik*. Berlin 1999.

Frank-Michael Raddatz untersucht in seinem Buch *Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers* (1991) die Stücke der 1970er Jahre, in denen sich Müller »mit Deutschland, dem europäischen Revolutionskonzept und weiblichen Emanzipationsstrategien«¹⁶ auseinandersetze. Dabei sei Müllers geschichtsphilosophische Position eher rationalitäts- und zivilisationskritisch, »ohne daß damit zugleich das Interesse an Emanzipation im umfassenden Sinn aufgegeben wird.«¹⁷ Müller sehe in dem bisherigen abendländischen Geschichtsprozess eine Katastrophe, die das Ergebnis einer patriarchalischen Gesellschaft sei. In Raddatz' Monographie ist die Annahme eines autobiographisch bedingten Literaturkonzepts Heiner Müllers Ausgangspunkt der Textinterpretationen, welches der Autor als Müllers Obsession mit der deutschen Geschichte bezeichnet. Die subjektiven Erfahrungen Heiner Müllers, so Raddatz, stifteten seine »Affinität zu bestimmten Techniken und Formen«¹⁸ in den Werken. Die Themenkomplexe, die sich in Müllers Werken aus den 1970er Jahren befinden, seien »korrespondent«¹⁹ zu autobiographischen Begebenheiten. Daraus leitet er drei Hauptthemen ab und betrachtet sie anhand von Müllers Werken: »Der Deutschlandkomplex«, »Der Revolutionskomplex« und »Die Emanzipation der Frau«.

Indem Raddatz die »Deutschlandsstücke« Müllers – *Die Schlacht, Germania Tod in Berlin* und *Leben Gundlings Friedrich von Preußen* Lessing *Schlaf Traum Schrei* – interpretiert, beschäftigt er sich intensiv mit Müllers Deutschlandkritik. Müllers Verweigerung einer »gängige[n] moralische[n] Faschismusrezeption«²⁰ und seiner Kritik an der »Unschuld«²¹ der Leser sieht er etwa in der Geschichte *Die Schlacht*. Im Stück *Germania Tod in Berlin* werde dann der Fortschrittsbegriff und die Linearität der Geschichte kritisiert und somit Kritik an der Realität zu Müllers Lebzeiten, der Geschichte der DDR, geübt. In *Leben Gundlings* erkennt Raddatz Müllers »Rationalitätskritik«, die dann zur Kritik der Aufklärung in Europa führen sollte. Im nächsten Kapitel untersucht er dann die »Revolutionsstücke« Heiner Müllers – *Mausier* und *Der Auftrag* –, in

16 Frank-Michael Raddatz: *Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*. Stuttgart 1991, S. 1.

17 Ebd., S. 2.

18 Ebd., S. 7.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 71.

21 Ebd.

denen Raddatz zufolge Kritik am europäischen Revolutionsmodell und Hoffnung auf Widerstand der Dritten Welt formuliert wird.

Aus postkolonialer Sicht kommen die Interpretationen aber einerseits viel zu »germanozentrisch«/»eurozentrisch« vor, andererseits mutet die herausgestellte Hoffnung auf die Dritte Welt regelrecht naiv an. Die »Obsession mit der deutschen Geschichte« Heiner Müllers wird zur »Obsession« der Müller-Forscher, die sich ständig mit den gleichen Stücken Müllers und den gleichen Motiven wie Schuldfrage, Zweiter Weltkrieg und die DDR auseinandersetzen. Vor 34 Jahren, als die Monographie von Raddatz geschrieben wurde (veröffentlicht wurde die Monographie im Jahr 1991, geschrieben 1988), waren dies zweifelsohne alles wichtige Themen für Müllers Geschichtsphilosophie und Ästhetik. Aber wenn man heute eine aktuelle Interpretation von Müllers Geschichtsphilosophie als Literatur vornehmen möchte, müssen dabei auch andere Lektüren miteinbezogen werden. Nur so erhält man Aufschluss über die Aktualität der Müller'schen Geschichtsphilosophie auf einer globalen Ebene.

In der jüngeren Müller-Forschung seit etwa 2000 rückt die Intertextualität seiner Texte mehr und mehr in den Fokus der Interpretationen. Auf diese Weise können die Müller'schen Werke auch für das neue Jahrhundert fruchtbar gemacht werden. In dem 2015 erschienenen Band *Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller*²² betonen die Müller-Forscher wieder verstärkt die literarischen, aber auch die politischen Werte der Müller'schen Texte. Denn obwohl »der östliche Kommunismus gescheitert [ist] und diskreditiert [bleibt]«²³, zeigt sich Müllers Besorgnis über den Kapitalismus aus heutiger Perspektive als zutreffend.

Im Aufsatz von Francine Maier-Schaeffer werden Müllers Werke mit den Geschichtsthesen Walter Benjamins verglichen. Müllers Konzept von Literatur sei, so Maier-Schaeffer, das Bewahren der Erinnerung und das Aufwecken mittels Schock:

Wenn auch nach Müllers heutigem Verständnis die Literatur es nicht vermag, in die Geschichte einzugreifen, kann sie jedoch gegen das Auslöschen der Erinnerung kämpfen und dazu beitragen, daß die Geschichte der Besiegten nicht vergessen wird. Nur so bleibt die Idee des neuen Menschen lebendig.²⁴

22 Hans Kruschwitz (Hg.): *Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller*. Berlin 2017.

23 Kruschwitz (Hg.): *Ich bin meiner Zeit voraus*.

24 Maier-Schaeffer: Utopie und Fragment, S. 30.

Was die Theatralität von Heiner Müllers Dramastücken betrifft, so hat sich inzwischen in der Forschung durchgesetzt, dass seine experimentellen Theaterstücke seit den 1970er Jahren – ebenso wie Stücke von Autoren wie etwa Elfriede Jelinek und Rainald Goetz – zur Kategorie »postdramatischer« Arbeiten gehören. Trotz des Untergangs der DDR scheinen Heiner Müllers Werke nichts an Aktualität eingebüßt zu haben. Darüber hinaus gibt es nach wie vor eine steigende Tendenz, Müllers Texte rein literarisch zu lesen und die Intertextualität seiner Texte zu betonen. Trotzdem lassen sich bis heute Ansätze finden, in denen das Politische in Müllers Theater herausgestellt wird, allerdings nicht mehr im Kontext der DDR bzw. des Kalten Kriegs. So argumentiert zum Beispiel Michael Wood in seinem Buch *Heiner Müller's Democratic Theater* aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive, dass Müller durch sein Theater das Wort »Demokratie« definiert, und dass er sein Theater als eine Art demokratisches Theater gestaltet – sowohl in der Textform als auch in der Bühnenpraxis. Laut Wood sei das Müller'sche Theater weder eine »Utopie« noch eine »Spaltung des Publikums«²⁵. Vielmehr sei Müllers Theater streng dialektisch und versuche mit ausgewählten Materialien ein demokratisches Kollektiv zu schaffen. Woods Forschung basiert jedoch stark auf den Inszenierungen von Müller selbst: Indem Müller selbst die Rolle des Regisseurs einnimmt und seine eigenen Stücke inszeniert, interpretiert er sie auch. Für Müller sollte das Theater-Publikum, so Wood, eher arbeiten, als einfach nur zu konsumieren.

3. Müllers Geschichtsphilosophie in seinen Gedichten nach 1990

Mit Blick auf Müllers Spätwerk gibt es leider nur wenige Forschungsansätze, in denen der Zusammenhang zwischen Müllers Geschichtsphilosophie und den vielfältigen Formen der Müller'schen Texte erörtert wird. Zu Müllers Interviews, deren literarischer Wert zweifellos nicht zu ignorieren ist und deren Inhalt fast immer eine Montage aus literarischen Zitaten und Anekdoten ist, ebenso wie zu Müllers letztem fragmentarischem Theaterstück vor seinem

25 So argumentiert Michael Wood gegen die These von Georg Wiegand, der als Ergebnis des Müller'schen Theaters eine »Spaltung des Publikums« sieht. Siehe Michael Wood: *Heiner Müller's Democratic Theater. The Politics of Making the Audience Work*. Rochester u. New York 2017, S. 13.

Tod, ein Fragment über *Germania 3*, werden Forschungsüberlegungen in verschiedene Richtungen unternommen. Mit dem oben schon erwähnten Band *Müller Material* wird beispielsweise ein Blick auf »das mediale Nachleben Heiner Müllers« geworfen, wie es schon der Untertitel verrät. Müller hat nach der Wende in der literarischen Welt lange Zeit geschwiegen und nur in Interviews von sich hören lassen. Erst in den letzten drei Jahren seines Lebens kehrt er zu seinem Schreibpult zurück und veröffentlicht wieder einige »lyrische Texte«. Diese Schaffensphase wird später von den Forschern entweder mit seinem nahenden Tod oder mit seiner Enttäuschung über das Ende der DDR in Zusammenhang gebracht. Zusammenfassend weisen alle Forschungsansätze in und über diese Periode vor allem auf die autobiografischen Aspekte und die historischen Ereignisse hin, Interpretationen in eine geschichtsphilosophische Richtung lassen sie gänzlich vermissen.

Katharina Ebrecht untersucht in ihrer Monografie²⁶ zu Müllers Lyrik die Quellen zu seinen wichtigsten lyrischen Werken seit den 1950er Jahren. Dabei interpretiert sie auch ausführlich zwei Gedichte aus Müllers späterer Lyrik: *Mommsens Block* und *Ajax zum Beispiel*. In ihrer Arbeit konzentriert sie sich auf die Suche nach den Quellen zu den einzelnen Gedichten, eine werkübergreifende Untersuchung der Geschichtsphilosophie Müllers, die sich in der Form der Lyrik zeigt, unternimmt sie nicht.

Eine Ausnahme stellt die 2002 erschienene Dissertation von Michael Ostheimer²⁷ dar, in welcher sich der Autor Heiner Müllers Poetik und Geschichtsphilosophie der Tragödie zuwendet, wie es der Titel der Arbeit benennt. Müller wird hierin als ein Tragödienautor vorgestellt, genauer noch als ein »Partisan der Tragödie«²⁸. Denn Müller engagiert sich politisch für die Gegenwart, indem er seine Tragödie höchst geschichtsphilosophisch gestaltet – über die Jahre hinweg bis zu seinem Lebensende. Ostheimer interpretiert dabei nicht nur Müllers Stücke aus früheren Schaffensphasen wie *Ödipus Tyrann* und *Philoctet*, sondern auch das Langgedicht *Ajax zum Beispiel* aus dem Jahr 1993. Im Zeitalter des Fernsehers und angesichts des Untergangs der DDR versuche Müller, so Ostheimer, mittels seines Gedichts die Empfänglichkeit des bürgerlichen Publikums der 1990er Jahre für Tragödien zu prüfen. Dabei habe

26 Katharina Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder*. Würzburg 2001.

27 Michael Ostheimer: »*Mythologische Genauigkeit*«. *Heiner Müllers Poetik und Geschichtsphilosophie der Tragödie*. Würzburg 2002.

28 Ebd., S. 13. In Anlehnung an die Schrift *Theorie des Partisanen* von Carl Schmitt bezeichnet er Müller in seiner unorthodoxen Schreibart als einen »Partisan der Tragödie«.

Müller aber nur einen »Genrewechsel« durchgeführt, seine geschichtsphilosophische Perspektive bleibe unberührt.

Die 2009 erschienene Monografie *Ghost/Writer. Autorschaft in Heiner Müllers Spätwerk* von Michael Cramm²⁹ konzentriert sich zwar konkret auf die Autorschaft in Heiner Müllers Spätwerk, untersucht gleichzeitig aber auch Müllers universalhistoriografische Perspektive, mit der er seine Hoffnung auf eine gesellschaftliche Wirkung von Kunst zum Ausdruck bringe. Müllers historisches Denken sei eher von historiografischen Vergleichen bestimmt, die Authentizität der sogenannten Primärquellen sei für ihn weniger wichtig als »die Signifikate der Überlieferung«³⁰, wenn es um die Betrachtung historischer Ereignisse geht. Cramm zufolge kombiniere Müller eine historiografische Perspektive mit Mythen und hebe auf diese Weise die Zeitachsen der traditionellen Geschichtswissenschaft auf.

Insgesamt kann man sagen, dass in der Müller-Forschung das Thema Geschichte und Geschichtsphilosophie schon von Anfang an einen wichtigen Platz einnimmt. Müllers Werken wird oft ein Geschichtspessimismus und Nihilismus bescheinigt. Im Osten unterliegen sie immer wieder der staatlichen Zensur und im Westen wird ihnen wegen ihres Erfolgs Koketterie vorgeworfen. So meinen Kritiker wie zum Beispiel Michael Schneider, dass Müllers

geschichtsphilosophische Verzweiflung so krass zutage tritt, [...], passt wunderbar zu jenem modischen Pessimismus und koketten Nihilismus, der spätestens seit Mitte der 70er Jahre das Klima (der bundesrepublikanischen Kulturszene) geprägt hat.³¹

Diese Sichtweise vermittelt nur einen einseitigen und zeitgebundenen Blick auf Müllers Geschichtsphilosophie. Da Heiner Müller Zeuge zentraler historischer Ereignisse des zwanzigsten Jahrhunderts ist, verändert sich seine Geschichtsphilosophie mit der Zeit und dem Kontext. Genauso wichtig sind auch seine späteren Werke³², die eine komplett andere literarische Form aufweisen und gerade dadurch die Veränderung der Müller'schen Geschichtsphi-

29 Michael Cramm: *Ghost/Writer. Autorschaft in Heiner Müllers Spätwerk*, Würzburg 2009.

30 Ebd., S. 160.

31 Michael Schneider: Heiner Müllers Endspiele. Vom aufhaltsamen Abstieg eines sozialen Dramatikers. In: Ders.: *Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren*. Darmstadt u. Neuwied 1981, S. 194-225, hier S. 197f.

32 Hierunter subsumiere ich jene Werke, die nach der Wende entstehen. In der Forschungsliteratur variieren die zeitlichen Definitionen allerdings.

losophie zeigen. Auch die Intertextualität seiner Texte, die gerade für Müllers Geschichtsphilosophie als Literatur sehr wichtig ist, wird zu oft nur als ein Merkmal der Postmoderne bzw. des Postdramatischen Theaters gesehen.

4. Müller-Forschung in China

Im Vergleich dazu mangelt es in China an allen Aspekten der Müller-Forschung. Weder die Müller-Rezeption, noch Übersetzungen oder Interpretationsansätze finden sich in China wissenschaftlich aufgearbeitet. Das Theater in China hat zwar die Wichtigkeit von Müller bemerkt, tatsächlich gibt es aber nur einige wenige Inszenierungen von Müllers Stücken in China: 2008 wird Chan Ping-chius Bearbeitung der *Hamletmaschine* in Hongkong präsentiert. Erst 2010 wird das Stück *Die Hamletmaschine* unter der Regie von Wang Chong in Festlandchina uraufgeführt. Im Jahr 2015 wird der dritte Akt *Scherzo* der *Hamletmaschine* während der Vernissage der Ausstellung »Secret Crossing« des chinesischen Künstlers Yuan Gong in Form eines Museumstheaters gespielt. 2016 gibt es zwei Aufführungen von dem Alice Theatre Laboratory aus Hongkong, einmal in Festlandchina (im Rahmen der Wuzhen Theatre Festival) und dann noch in Hongkong. Die anderen Stücke Müllers werden dahingegen kaum gezeigt. Grund dafür ist der Mangel an Müller-Übersetzungen in China. Bisher werden Müllers Stücke nur für eigene Bearbeitungen oder Aufführungen von den Theaterpraktikern bzw. Theaterwissenschaftlern geschätzt und übersetzt. Ding Yangzhong, Professor an der Zentrale Akademie des Dramas in Peking, stellt Heiner Müller in seinem Artikel »Heiner Müller und sein ‚Auftrag‘« im Heft 5/1998 der Zeitschrift *Theatre Arts* als Dramatiker vor und berichtet über ein Treffen mit dem Autor. Anschließend veröffentlicht er noch seine Übersetzung von Müllers *Der Auftrag*. 2010 publiziert Zhang Qingyan, ebenfalls Professorin an der Zentrale Akademie des Dramas, eine Übersetzung von *Die Hamletmaschine* aus dem Englischen und schreibt eine Rezension über die oben genannte *Hamletmaschine*-Aufführung in Peking. Daneben gibt es in China kaum weitere Forschungsarbeiten zum Schaffen Heiner Müllers. Mit Bao Zhixings Artikel über die Vererbung und Entwicklung von Brechts Dramentheorie und die Kunst des DDR-Dramatikers Heiner Müller im Heft 5/1987 des *Journal of Peking University* wird Müller 1987 dem chinesischen Publikum zum ersten Mal vorgestellt. Im Anschluss an diesen Aufsatz veröffentlicht

Bao 1999³³ weitere Besprechungen von Müllers Hauptstücken und liefert dem chinesischen Publikum so überhaupt erstmal einen Überblick über Müllers Werk und Theaterkunst. In meiner Dissertation werde ich mich in einem Exkurs diesem Desiderat zu wenden.

33 包智星著: 海纳米勒的戏剧创作上,载于戏剧1999年第二期。海纳米勒的戏剧创作下,载于戏剧2000年第三期。

IV. Ziel und Methode der Arbeit

1. Definition

Es ist zunächst wichtig, »Geschichtsphilosophie als Literatur« zu definieren. Geschichtsphilosophie ist hier zum einen das Nachdenken über das Prinzip und den Sinn des Geschichtsverlaufs. Zum anderen ist sie die wissenschaftliche Methode der forschenden und darstellenden Historiker. Spätestens seit Anfang der siebziger Jahre beschäftigt sich Müller in seinen »rätselhaften Szenenarrangements« mit geschichtsphilosophischen Fragen. Müllers Konzept für ein neues Theater ist die grundsätzliche Ablehnung der Tradition, »Sinn als geschlossenes System ideologischer und ästhetischer Vorgaben literarisch, d.h. über den Text, zu vermitteln«, womit er einen großen Denkraum für die Rezipienten hinterlässt.¹ In der DDR wird ein solches Vorgehen aus ideologischen Gründen als geschichtspessimistisch etikettiert und kritisiert, woraus letztlich die Zensur seiner Werke resultiert. In den kaum nachvollziehbaren Handlungen seiner Stücke ist Müllers Beschreibung der deutschen Geschichte dunkel und apokalyptisch. Auch in der Post-DDR-Zeit werden seine Werke im literarischen Feld als Enttäuschung über den Untergang der DDR und das Scheitern der Utopie gelesen.

Inhaltlich sind Müllers Werke natürlich keine philosophischen Abhandlungen. Stattdessen geht es mir darum, die Vorstellung einer »Geschichtsphilosophie als Literatur« zu betonen: Damit meine ich auf der einen Seite, dass Heiner Müllers eigene Geschichtsphilosophie Ausdruck in dem Medium »Literatur« findet. Und auf der anderen Seite möchte ich damit herausstellen, dass Müller zufolge die Literatur eine der besten Methode der Historiker ist.

1 Norbert Otto Eke: Geschichte und Gedächtnis im Drama. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 52-58, hier S. 54.

Für sein Theater und seine lyrischen Werke setzt Müller verschiedene Strukturen und ästhetische Mittel ein. Durch die Enthierarchisierung von Textinstanzen, von Haupt- und Nebentext, bzw. Sprech- und Regietext, werden seine Werke zum Schauplatz für seine Geschichtsphilosophie.

Ob Heiner Müller nun ein politischer Autor ist, der über eine gewisse Weltanschauung schreibt und ein symptomatisches Produkt der gescheiterten DDR abliefern, oder ein Dramatiker, der die deutsche Geschichte und Katastrophe auf die Bühne bringt und seine Zukunftsprognose nicht nur poetisch sondern auch philosophisch verfasst – seine Werke sind nun, 30 Jahre nach der Wende, an einem Punkt angelangt, von dem aus eine Interpretation hinsichtlich ihres geschichtsphilosophischen Potentials versucht werden kann. Die hohe Intertextualität in Müllers Texten bietet einerseits viele Deutungsmöglichkeiten, andererseits kennzeichnet sie Müllers Theaterstücke als höchst literarisch und postmodern. Obwohl Hans-Thies Lehmann in seiner Studie *Postdramatische Theater* (1999) Müllers experimentelle Theaterstücke auch als »postdramatisch« bezeichnet, was eher ein Begriff für die Tendenz in seiner Theaterpraxis ist, wo »sich die theatrale Aufführung [...] von der dramatischen Textvorlage emanzipier[t]«², arbeitet Müller spätestens seit den siebziger Jahren nach dem Motto: »dass Literatur dazu da ist, dem Theater Widerstand zu leisten«³. So paradox es auch klingen mag, steht diese Programmatik Müllers in Zusammenhang mit seinem Bestreben, eine neue Theaterästhetik zu entwickeln, die sein »Lehrer« Bertolt Brecht Re-Literarisierung der Bühne nennt. Darüber hinaus verbirgt sich hinter dem provokativen Anspruch auch eine Neuordnung des Verhältnisses zwischen Text und Theater. Deswegen ist es sinnvoll, die postdramatischen Charaktere des Müller'schen Theaters bei der Interpretation seiner Texte mit zu betrachten. Dazu gehört vor allem auch eine Analyse des Verhältnisses zwischen dem Dramatext und dem Theater.

2 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M. 1999, S. 4.

3 Heiner Müller: Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube (1975). In: Ders.: *Werke 10. Gespräche 1*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2008, S. 52-73, hier S. 57.

2. Ziel der Arbeit

Das Ziel dieser Dissertation ist es, die literarischen Werke Heiner Müllers aus einer intertextuellen Perspektive zu betrachten und zu untersuchen, inwiefern seine Texte von geschichtsphilosophischer Natur sind. Damit wende ich mich gegen die vorherrschende Meinung, dass Müller erst durch seine Werke seinen Geschichtspessimismus bzw. -Nihilismus zum Ausdruck bringt. Mithilfe der sich ständig wandelnden Form seiner Stücke (wie zum Beispiel *Bildbeschreibung* oder *Die Hamletmaschine*, die ihn als Vorgänger des postdramatischen Theaters prägen, bis zu seinen Medienauftritten und den lyrischen Texten nach der Wende) versucht er einen geschichtsphilosophischen Diskurs zu eröffnen. In der Arbeit wird auch der These nachgegangen, dass Heiner Müller in seinen Werken eine antikolonialistische Kulturkritik am Elitebewusstsein der europäischen Intellektuellen formuliert und durch die Intertextualität seines Werks in der Tradition des geschichtsphilosophischen Schreibens von Karl Marx, Walter Benjamin und Friedrich Nietzsche steht. Einerseits übersetzt er das rationale Denken der europäischen Zivilisation in eine Darstellung des Widerspruchs zwischen körperlicher Fremdheit und geistiger Vertrautheit, andererseits versucht er bei dieser Übertragung vertrauter und fremder Texte sein Verständnis von Geschichte darzustellen. Außerdem soll die Entwicklung der Müller'schen Geschichtsphilosophie als Literatur als eine Parallele zum Geschichtsverlauf nachgezeichnet werden.

3. Methode

In meinen Textanalysen benutze ich Gérard Genettes Theorie der Intertextualität⁴ für die Interpretation sowohl des Inhalts als auch der Struktur des jeweiligen Textes. Die Anspielungen auf und Transformationen von Texten der Autoren Walter Benjamin, Bertolt Brecht, William Shakespeare und Theodor Mommsen ordne ich diesem Bereich zu. Durch die hohe Dialogizität seiner Texte mit Prätexten steht Müller nicht nur im Gespräch mit den Toten. Zudem ermöglichte der Umgang mit unterschiedlichen Formen ihm als einem DDR-Autor auch mit der staatlichen Zensur umzugehen. Die Frage dabei ist nicht nur, ob der Nachweis von Einflüssen anderer Autoren auf bestimmte Werke in Form von eingebauten Zitaten oder Anspielungen einen Gewinn für die

4 Genette: *Palimpseste*.

Textinterpretation bedeuten kann, sondern auch, inwiefern diese Art der Intertextualität Müllers Geschichtsphilosophie entspricht. Zu betonen ist aber Genettes *Parodie*-Begriff, der leicht missverstanden und verwechselt werden könnte. Genette bietet für das Wort *Parodie* eine relativ neutrale Definition an: Bezüglich der Hypotexte sind *Parodie* und *Travestie* deren Transformation, während *Persiflage* und *Pastiche* Nachahmung ihres Stiles sind. Genette bezeichnet *Parodie* als »die Bedeutungsänderung durch minimale Transformation eines Textes«⁵, sie trage eher ein spielerisches Register (Register weil eine Unterscheidung durch die Funktion Genette nach viel zu einfach für die intertextuellen Verfahren ist); dagegen ist *Travestie* erst die satirische (also stilistisch herabsetzende) Transformation des Prätextes, was man sonst in der üblichen Nutzung allgemein unter Parodie versteht. Genettes *Parodie* ist also eine Transformationsweise, die den Hypotext »lediglich als Modell der Konstruktion eines neuen Textes« betrachtet, anstatt ihn satirisch oder aggressiv zu behandeln⁶. Gerade bei *Titus Anatomie Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* und *Senecas Tod* sieht man diese spielerische Bearbeitungsweise Heiner Müllers mit den Hypotexten, deren Absicht und Funktion aber offen zur Diskussion steht – und zwar gerade dadurch, dass ich sie als Parodie bezeichne.

Für das Zitieren und das Referentialisieren von Positionen, die aus den Gesprächen und poetologischen Schriften Heiner Müllers stammen, benutze ich Gérard Genettes Modell der Paratextualität. Für Genette sind literarische Mittel wie Autornamen, Texttitel, Untertitel, Widmungen sowie Gattungsbezeichnungen determinierend für die Rezeption eines Textes. Sie werden als »Peritext« bezeichnet. Dahingegen gehören gemäß Genettes Modell Müllers Selbstaussagen in seinen zahlreichen Reden, Gesprächen, Interviews sowie in seiner Autobiografie, die mit seinen Arbeiten in Zusammenhang stehen, zu den »Epitexten«. Beide – sowohl Peritexte als auch Epitexte – werden unter dem Oberbegriff »Paratext« gefasst, welcher nach Genette »jenes Beiwerk [ist], durch das ein Text zum Buch wird und als solcher vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt«⁷. Bei *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution* ist zum Beispiel der Titel *Der Auftrag* und der Untertitel *Erinnerung an eine Revolution* ein Peritext, der die Rezeption des Stücks beeinflusst. Müllers essayistische Werke begleiten zwar die ganze Zeit sein dramatisches Schaffen:

5 Ebd., S. 40.

6 Ebd., S. 43.

7 Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Dt. Übersetzung von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1989, S. 10.

In der 1989 von Frank Hörnigk herausgegebenen Textsammlung *Heiner Müller: Material. Texte und Kommentare* sind die wichtigsten Essays Heiner Müllers zu finden. Diese sind unter anderem Texte von großer Bedeutung für die ästhetisch-theoretischen Interpretationen von Müller selbst wie zum Beispiel *Der glücklose Engel*, *Fatzer Keuner*, *Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen*. *Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York*, *Verabschiedung des Lehrstücks* und *Shakespeare eine Differenz*. Tatsächlich werden sie auch in der Forschungsliteratur oft als Beweise für die Müller'sche Ästhetik zitiert. Michael Ostheimer bemerkt allerdings berechtigterweise, dass Heiner Müllers dichterisches Denken in den Essays zu wenig Aufmerksamkeit erfährt.⁸ Für die Epitexte Müllers gibt es zwar Forschungsansätze, wie etwa die oben angeführte Arbeit über die Interviews Heiner Müllers von Sascha Löschner. Gleichwohl erscheint es lohnenswert, sie in einem erweiterten Kontext mit der Zeitgeschichte und Müllers literarischen Werken zusammen zu betrachten. Hinzu kommt auch noch das Problem der Zeitlichkeit des Paratextes, das für die Interpretation der Werke Heiner Müllers von Relevanz ist. Für das Stück *Der Auftrag* schreibt Müller zum Beispiel schon Jahre vorher das Gedicht *Motiv bei A.S.*, welches als Vorläufer des Stücks gilt. Ein anderes Beispiel ist, dass er zehn Jahre nach der Uraufführung seiner Bearbeitung von *Macbeth* in Zusammenhang mit seiner eigenen Inszenierung des Stücks wieder einen Text schreibt, *Zu Macbeth*, der anschließend in *Theater Heute* veröffentlicht wird und die Rezeption des Stücks fortan beeinflusst.

Außerdem versuche ich die Aktualität der Müller-Lektüre 27 Jahre nach seinem Tod nochmals zu prüfen und seine »seismographische Fähigkeit« retrospektiv zu zeigen. Mit dem Appell, dass Müllers Texte nicht so sehr politisch, sondern geschichtsphilosophisch gelesen werden sollen, fordere ich dazu auf, dass man Müllers Texte nicht nur vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte oder von Müllers eigener Zeitgeschichte lesen soll. Vielmehr sind die Texte als eine Geschichtsphilosophie zu rezipieren, die in Gestalt literarischer Formen formuliert wird. Um diese Aktualität der Müller'schen Geschichtsphilosophie zu würdigen, und auch um meine Thesen vor allem in Bezug auf die der älteren Forschung differenzierter herausstellen zu kön-

8 Ostheimer benutzt Müllers essayistischen Text *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von »Philoktet« am Dramatischen Theater Sofia* (1983) als eine Richtlinie für seine Interpretation von Müllers Ästhetik der Tragödie und Geschichtsphilosophie.

nen, benutze ich die postkoloniale Theorie von Edward Said⁹ und Gayatri C. Spivak¹⁰.

4. Textauswahl

Für meine Arbeit habe ich sechs Texte von Heiner Müller zur Interpretation ausgewählt: *Macbeth*, *Die Hamletmaschine*, *Titus Anatomie Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*, *Mommsens Block*, *Ajax zum Beispiel* und *Senecas Tod*. Sie können in zwei Gruppen unterteilt werden: Müllers Shakespeare-Bearbeitungen und seine späteren lyrischen Texte. Während die ausgewählten Shakespeare-Bearbeitungen alle aus den siebziger Jahren stammen, wurden die lyrischen Texte erst nach der Wende geschrieben. Auf den ersten Blick könnte die Auswahl unpassend erscheinen. Denn einerseits sind es Werke aus zwei unterschiedlichen Schaffensphasen, in denen sich verschiedene politisch-historische Gegebenheiten reflektiert finden. Andererseits gehören sie zwei verschiedenen »Gattungen« an – und das, wo die Form der Texte selbst doch schon ein Problem darstellt.

Im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung werde ich Müllers Theaterstücke, also seine Shakespeare-Bearbeitungen erörtern. Diese sind *Die Hamletmaschine* aus dem Jahr 1977 (UA 1979), *Macbeth* aus dem Jahr 1972 (UA) und *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* aus dem Jahr 1983/84 (UA 1985 in Bochum). Sie sind zwar alle »Produkte« von Müllers Beschäftigung mit Shakespeare, zeigen aber drei unterschiedliche Arbeitsweisen Müllers: *Macbeth* ist eine Übersetzung, bzw. Bearbeitung von Müller, die er »Zeile für Zeile« übersetzend geändert hat. Denn »Shakespeare übersetzen ist keine Frage der Originalität«, bemerkt der Autor, »sondern eine Frage der Auseinandersetzung mit dem Original und der deutschen Übersetzungstradition«¹¹. Und an anderer Stelle schreibt er: »Literatur nimmt an der Geschichte teil, indem sie an der Bewegung der Sprache teilnimmt«¹². So beschreibt Heiner Müller die spezifische sprachliche Materialität von Literaturtradition und unterscheidet

9 Edward Said: *Orientalism*. New York 1978.

10 Gayatri Chakravorty Spivak: Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. In: *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 1 (1985), S. 243-261.

11 Heiner Müller: *Werke 8. Schriften*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2005, S. 591.

12 Ebd., S. 211.

dabei auch seine eigenen Shakespeare-Übersetzungen von klassischen Übersetzungen. Dementsprechend sind Müllers Shakespeare-Bearbeitungen nicht nur eine neue Version der Klassiker, sondern auch ein Theater der Geschichte – und zwar Geschichte im doppelten Sinne: Geschichte an sich und Geschichte des Theaters. Sie bieten deutlich mehr Potential, um die implizite Geschichtsphilosophie in Müllers Werken auf einer universalen Ebene zu interpretieren.

Meines Erachtens sind zwar Stücke wie *Germania Tod in Berlin* und *Germania 3 – Gespenst am Toten Mann* sehr aufschlussreich für eine Betrachtung von Müllers Geschichtsphilosophie, aber eine Interpretation der Texte würde sich zu sehr auf Müllers »Deutschland-Dramatik« beschränken, wie es bei Frank-Michael Raddatz der Fall ist. Aus diesem Grund habe ich die Texte weggelassen, die in erster Linie Müllers Obsession für die deutsche oder europäische Geschichte zeigen.

Außerdem ist diese Arbeit auch als ein Beitrag zur Müller-Forschung in China gedacht, wo Müllers Texte bislang kaum übersetzt wurden und erst recht nicht kanonisiert sind. So sind meine Analysen für die chinesischen Leser leichter zugänglich, wenn sie sich mit Müllers Shakespeare-Bearbeitungen beschäftigen, da sie immerhin mit den Shakespeare-Stücken vertraut sind. An den Beispielen von Müllers Shakespeare-Bearbeitungen lässt es sich daher besser zeigen, wie Müller intertextuell mit unterschiedlichen literarischen Vorlagen arbeitet.

Das Ende der 1970er Jahre ist eine entscheidende Phase für Müllers geschichtsphilosophische Gedanken. Er ist zu dieser Zeit besonders geschichtspessimistisch, hat aber die Hoffnung auf das Eintreten seiner gesellschaftlichen Idealvorstellung noch nicht aufgegeben. Er probiert verschiedene Arbeitsweisen mit dem Theatertext aus und experimentiert vor allem mit dem Klassiker Shakespeare. Nach der Wende nimmt Müller eine radikale Änderung der Form vor, die einer veränderten Reflexion Müllers über die Geschichte entspricht.

Aus diesem Grund werde ich im zweiten Teil meiner Dissertation drei lyrische Werke Heiner Müllers einer Interpretation unterziehen: *Ajax zum Beispiel*, *Senecas Tod* und *Mommsens Block*. Auch wenn sie formal gesehen zu verschiedenen Gattungen gehören, weisen Müllers lyrische und dramatische Werke einige Gemeinsamkeiten auf.

Die lyrischen Werke, die ich für diesen Teil ausgewählt habe, werden alle erst nach der Wende veröffentlicht. Für ihre Interpretation ist der historische Hintergrund daher entscheidend. Der Abschied von der DDR ist Heiner Mül-

ler nicht leichtgefallen: »Plötzlich fehlt ein Gegner, fehlt die Macht, und im Vakuum wird man sich selbst zum Gegner«. ¹³ Und tatsächlich bringt Müller danach kaum noch Theaterstücke auf die Bühne. Er wird stattdessen zu einem Medienereignis: Als öffentliche Person ist er ein beliebter Interviewpartner in den Medien. In seinen Interviews und Gesprächen spielt er die Rolle des ständig von sich selbst Erzählenden und verkörpert das sprechende Ich – genau wie die Stimme in vielen seiner Theaterstücke, Gedichte und schließlich auch seiner Autobiografie, die aus verschiedenen Auszügen seiner Interviews zusammengefügt wird. Den Ich-Sprecher kann man zwar schon in *Die Hamletmaschine* finden, aber erst nach der Wende wird er in Form einer biografischen Repräsentierung oder Reflektion zum Träger der Geschichte oder gar Müllers Geschichtsphilosophie. Oder andersrum formuliert, wählt/entwickelt Müller nach der Wende für sein geschichtsphilosophisches Schreiben eine neue literarische Form: Lyrik, Autobiografie und Interview. Die einzelnen Interpretationen werden durch eine Analyse des Ichs in den Müller'schen Werken ergänzt. Denn genau diese Tendenz zum Monolog wird in den sogenannten »lyrischen« Werken von einem »Ich« weitergeführt, wodurch sie eine gesteigerte Theatralik erhalten. Wenn man sie richtig vorliest, könnten sie als Monologe gesehen werden. Damit wird auch die Frage der Form genauer analysiert bzw. definiert.

Das Gedicht *Ajax zum Beispiel* beschäftigt sich mit der Frage: Ist das Schreiben nach der Wende überhaupt noch möglich? Die Selbstbefragung des Ichs nach einer möglichen Methode des Geschichtsschreibens wird auch im Gedicht *Mommsens Block* thematisiert – einem Text aus Müllers letzten Lebenstagen, in dem er das Nietzscheanische Thema der Geschichtsschreibung aufgreift. Auch wenn *Senecas Tod* viel kürzer ist als das Gedicht *Mommsens Block* (dieses Gedicht hat nur zwei Seiten), ähneln sich die beiden Stücke in vielerlei Hinsicht. Auch in *Senecas Tod* geht es um einen Geschichtsschreiber – insofern, als Müller, wie im übrigen auch andere Historiker, erst durch die Berichte von Tacitus die Szene mit Senecas Tod wieder Stück für Stück aufbauen kann. Hier thematisiert Müller nicht nur das Geschichtsschreiben, sondern reflektiert in seiner Beschreibung von Senecas Tod auch den eigenen Tod als Autor. Folglich gilt es zu untersuchen, wie eine Geschichtsphilosophie als Literatur möglich ist, wenn die Existenz der Geschichtsschreiber bzw. des Autors bedroht wird.

13 Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 351.

Dass sich bereits aus der bloßen Stoffwahl ein spezifisches Verständnis des Autors für geschichtliche Prozesse ableiten lässt, kann umstandslos auf die Stücke von Heiner Müller übertragen werden. Müllers Auseinandersetzung mit deutschen Geschichtsmythen lässt das kollektive Gedächtnis als Nivellierung biografischer Momente erscheinen, besonders den traumatischen unter ihnen. Geschichte stellt sich für Müller als eine Flut von Zitaten, Diskursen, Ideologien und evozierten Bildern dar. Nicht Reduktion, sondern Überschwemmung ist sein ästhetisches Mittel. Bei ihm blickt man auf die endlosen Trümmer der Katastrophen. Durch seine Verwendung von äußerst intertextueller Sprache, von Montagetechniken und Fragmenten ebenso wie durch die Brechung linearer Strukturen verweigert Müller eine Sinnkonstruktion in der Kunst, wodurch sein Text immer offener, vielschichtiger und weniger festlegbar wird. Es bleibt also zu erörtern, inwiefern es konsequent ist, dass Müller jenen »Engel der Geschichte« aus Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen aufgreift? Und wie rezipiert Müller die Geschichtsphilosophie Nietzsches in seinen Werken? Wie zeigt sich die Geschichtsphilosophie als Literatur bei Heiner Müller.

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 gehöre, 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 Hypertext – 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 Kommerziell 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

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

9 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 – wengleich 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. Tragelehn 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 Hypertext, 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 Widerspiegelung von Geschichte dar.²⁷ Dementspre-

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

27 Man sieht hier auch, warum bei dem Artikel von Nicolaescu auf Jan Kotts 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 Unteren 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

lem 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 Stückes, 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/Empfiehl sich Unsern Sinnen.«³⁰ Wenn man den Text mit der Regieanweisung und der vorangegangenen 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: Wären 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
Sicherer 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 Schlösser. 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 adlige 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 machtgierige 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' 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 Vereinzelnung, 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 Bühne, 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/Beedeutend 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 Hörnigk. 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 könntet ausschreien, was im Schlaf Euch schreien 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 weitertreiben. 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 fünftaktige 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 Schlusszene 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 Königssohn 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 Umschlag von der Dominanz eines inneren (Macbeth und sein Gewissen) zu der eines äußeren Konfliktes (Macbeth und Malcolm), die beide, moralisch gesehen, gleiche Bedeutung und, ästhetisch betrachtet, gleiches Gewicht besitzen.⁵³

Müller beseitigt nun diese symmetrische Form des Stücks: Er unterbricht die lineare Handlung, stellt sie als Scherben in die Szenenreihe, anreichert 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 anderer. 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 aufsperrn, schneidet Macduff ihm die Zunge heraus. Der Mann brüllt.⁵⁴

Dem Diener ist es gleichgültig, wer der König ist: »Ists der nicht ists ein anderer.« 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 können dagegen nichts ausrichten. Stattdessen dienen sie dazu, den Hypotext Shakespeares in einen satirischen Hypertext zu transformieren, den Stil des Hypotextes 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 Heldentums 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 Durchscheitern 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 Adaptionen 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 besiegelt. 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 thetische 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 mißlungenste 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 Hörnigk. 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 Bühnenszenierung 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 Jourdeuils 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 »Dreißig 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, solange Shakespeare unsere Stücke schreibt« kündigt 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 entspreche. 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 post-modern 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 Emotionsgemeinschaft »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 Glaesner (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 Geschichte 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 Hamletdarsteller 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 »Hamletmaschine 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. Wenngleich 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 (Hamletdarsteller) nach einer gedanken- und gefühlsfreien, rein aktionistischen 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 Hamletdarsteller 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 Ansätze 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 Lügern 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

Girshauen 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 Erkenntnis, 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 Darstellungsebene 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 Satyrchor, 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 Satyrchor ist zu allererst eine Vision der dionysischen Masse, wie wiederum die Welt der Bühne eine Vision dieses Satyrchors 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 Vorfahren – 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 Verpackung«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 Präsens: »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 eckelt 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 Hamletdarsteller, das andere ist Hamlet und Ophelia. Der Hamletdarsteller 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 Selbsterstörung 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 Hamletdarstellers: »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 Hamletdarsteller, 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 gehemmten 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 Hamletdarsteller, Ulrich Mühe, ist in jedem Moment bewusst, dass er kein Hamlet, sondern ein Hamletdarsteller ist, der keine Rolle spielen will:

[...] er weiß zu viel, um noch unbedarft 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 Birkenhauer: 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 scherzhafte Laune mit den Gefühlen ein munteres Spiel treiben, wovon das Kapriziöse 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 I*« 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 nicht 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 ekelt 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 Hamletdarstellers 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 tots schlägt 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 erstickte 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 wissen«¹⁴⁴ 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 aufzublitzen, 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 Antipodin 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 Geschichtselengel 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 negativere 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 parallelen, 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: *Hamletmaschine 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 anfangen, 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 Morihiro 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 ideologischen 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 Chaes, 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 einem 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 Stückes 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. Shakespeares 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 Image-wandel: 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 theatralische 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. 濂户宏著: 莎士比亚在中国, 序章3-50页。

164 濂户宏著: 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%694%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 Parallele 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 Volkrepublik 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 auszuradiieren, 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 *Hamletmaschine* (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 *Hamletmaschine* 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 Seitenhieb 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 – *Hamletmaschine* – 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, 載于牛棚劇訊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 ein«¹⁷⁶. 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,俾啲啲唔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 *Hamletmaschine* (englische Version) wurde in der *Akademie-Zeitschrift Drama* (Nr. 2, 2010) veröffentlicht. Alle Angaben zur Aufführung des Stückes sind ihrer Rezension »Who kills Heiner Müller? A Chinese Performance of Hamletmaschine« entnommen. Vgl. Qingyan Zhang: Who kills Heiner Müller? A Chinese Performance of Hamletmaschine. In: *The IATC webjournal/Revue web de l'AICT*, June 2011, Issue No 4. URL: <https://www.critical-stages.org/4/who-kills-heiner-mueller-a-chinese-performance-of-hamletmaschine/#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 *Hamletmaschine* 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 Laboratory 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/Hamletdarsteller 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 seziiert, 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 Gattungszuweisung 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/990gjs>, (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 »Heiligenschein« des Erbtums. 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 Shakespearekommentar* 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 Hypotexts gehören, nimmt Heiner Müller eine hypertextuelle Bearbeitung des Hypotextes *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 Hyrth ist Anatomie

die Wissenschaft der Organisation. Sie zerlegt die Organismen in ihre nächsten bildenden Bestandtheile, eruirt 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 Hypotexts *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 Shakespeares.

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 sezziert 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 Vergeltungsschlägen 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 Rache-geschichte 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 hinzu montiert 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 Einsprengeln 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 Racheheldzügen Titus' und Tamoras getrieben wird. Stattdessen wirkt es wie eine genaue Anatomie und analytische Betrachtung des blind ergebenden 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 misslungen.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 aneinandergereihte 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 Trompetenklängen 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 Marcus 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 Rache Tragödie 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 ebensolche 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 SOUFFLIERT«²²¹. 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 FALSCHER 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 böse 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 Gegenteil 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 Rache Tragödie 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 Krieges 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 Rache Tragödie 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 parodisti-

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 Shakespeareschen 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 unsere 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 Geschichte. 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 zugespitzt, 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 Müllerschen Kommentar aneinandergereiht 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 HASS 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 Wüstenei. 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 Erdentiere«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 Völkern 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 kolonialisierten 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 Ver-räter seine Söhne / Die ich um mei-nes 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 Stei-nen die das Knie begeh ¹	Ich will sie all ¹ ermorden, find ¹ ich Zeit, / Vertilgen ihren Stamm und ganz Geschlecht, / Den wütigen Va-ter 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 bit-ten / 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 abgelau-

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 verlagert, auch die gelernen Chöre singen nicht mehr, der Humanismus kommt nur noch als Terrorismus vor, der ist das letzte bürgerliche Bildungsereignis.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 Geschichtsrüine, die weder logische Verknüpfungen noch eine lineare Reihenfolge kennt. Ende der 1970er Jahre 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 Geschichtselngel Benjamins ähnelt, zum Engel der Verzweiflung wird. Dieser Engel ist nicht mehr der Geschichtselngel 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 Sasportas 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 Sasportas 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 Authentizitätssuggestierende 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.

VI. Heiner Müllers Dialog mit den Toten

1992 wird der von Heiner Müller zusammengestellte Band *Gedichte* im Berliner Alexander Verlag veröffentlicht.¹ Hierin befindet sich neben *Der glücklose Engel*² und *Ich bin der Engel der Verzweiflung*³ ein weiterer lyrischer Text, dem Müller den Titel *Glückloser Engel 2*⁴ gibt. Als Müller Ende der 1970er Jahre in *Der Auftrag* den Engel der Verzweiflung schildert, schreibt er dem Engel – trotz seines apokalyptischen Anscheins – noch den Moment einer letzten Hoffnung zu: Der Engel teilt zwar »den Rausch aus, die Betäubung, das Vergessen, Lust und Qual der Leiber«⁵, aber er bewegt sich wieder, wenn die Toten aus ihren Särgen ausbrechen und die Erinnerung wieder zurückbringen. Mit dem Engel der Verzweiflung wird ein Aufstand der Toten gegen das Vergessen-Sein geleistet, welcher den Lauf der Geschichte und somit auch die lineare Geschichtserzählung unterbricht. Dieser Engel der Verzweiflung wird von vielen Forschern als Müllers Blick auf die Dritte Welt gelesen, deren Erwachen und dessen Aufstand so mächtig und grundlegend wie das von Sasportas in *Der Auftrag* sein würde. Ästhetisch gesehen lässt sich Müllers Geschichtsphilosophie aber gerade darin finden, dass er durch eine Collage von intertextuellen Textkörpern die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet. Der Engel und sein Aufstand ist also auch eine Allegorie seines ästhetischen Mittels einer Hypertextualität, die ich im ersten Teil der Dissertation ausführlich analysiert habe. Mehr als 10 Jahre später steht der Engel nun im wiedervereinigten Deutschland und wird zu einer revidierten Version:

1 Heiner Müller: *Gedichte*, Berlin 1992.

2 Ebd., S. 48.

3 Ebd., S. 80.

4 Ebd., S. 100.

5 Ebd., S. 80.

GLÜCKLOSER ENGEL 2
 Zwischen Stadt und Stadt
 Nach der Mauer der Abgrund
 Wind an den Schultern die fremde
 Hand am einsamen Fleisch
 Der Engel ich höre ihn noch
 Aber er hat kein Gesicht mehr als
 Deines das ich nicht kenne.⁶

So beschreibt Müller im Jahr 1992 einen Engel, der einsam über die Mauer fliegt und nun am Abgrund steht, der 1979 erst vage zu erahnen war. Frank Hörnigks Anmerkung, dass »die Metapher des ›glücklosen Engels‹« ein zentraler Topos für Müllers Geschichtsbegriff sei,⁷ trifft auch in Müllers lyrischen Werken zu. Nach der Wende dokumentiert Müller mit den Gedichten seine Ansichten seiner letzten Lebensphase. In ihnen manifestiert sich nun Müllers Geschichtsphilosophie in einer anderen Form. Gleichzeitig verbinde gerade Müllers Engel, wie Jutta Schlich zu Recht zusammenfasst, seine dramatischen mit seinen lyrischen Werken.⁸ Im folgenden Teil der Dissertation werden einige Gedichte Müllers nach 1990 behandelt, um seine Geschichtsphilosophie noch besser herausstellen zu können.

1. *Senecas Tod: Essen mit den Gespenstern*

Ein Projekt, mit dem Müller bereits in seinen Theaterstücken der 1970er Jahren angefangen hat, sind seine Gespräche mit Toten. Dabei lassen sich in seinen Theaterstücken zwei Wege aufzeigen, die ich im ersten Teil der vorliegenden Arbeit schon behandelt habe: Einerseits geht es um Müllers literarische Vorgänger wie zum Beispiel Sophokles, William Shakespeare und Anna Seghers, deren vorhandene Werke Müller bearbeitet, transformiert und teilweise auch kommentiert. In dieser Form bringt Müller seine Interpretationen der jeweiligen Werke sowie sein Geschichtsbild durch die Bearbeitung

6 Ebd., S. 100.

7 Frank Hörnigk: »Texte, die auf Geschichte warten...« Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller. In: Ders. (Hg.): *Heiner Müller: Material*, S. 123-156.

8 Jutta Schlich: Heiner Müllers Engel. Bezüge, Befindlichkeiten, Botschaften. In: Wallace u.a. (Hg.): *Heiner Müller: Probleme und Perspektiven*, S. 323-346.

zum Ausdruck und führt mithilfe der Hypertextualität und der Metatextualität Gespräche mit den verstorbenen Schriftstellern direkt auf der Bühne im Theater. Dieses Verfahren ist seiner Strategie in Interviews ähnlich, in denen er auf die an ihn und seine Werke gerichteten Fragen immer »mit Zitaten von oder Anekdoten über andere Personen antwortet«.⁹ Andererseits ist sein Theater auch bekannt als ein Theater der Gespenster oder ein Theater der »Wieder-Holung der Toten«¹⁰. In diesem Zusammenhang sind vor allem diejenigen Stücke zu nennen, die sich direkt mit der deutschen Geschichte befassen – wie zum Beispiel *Germania Tod in Berlin* und später auch das fragmentarische Werk *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*, in dem Friedrich der Große, Hitler und Stalin als Figuren oder Gespenster auf die Bühne treten. Nach der Wende wird diese Tendenz in seinen lyrischen Werken noch stärker präsent und von Müller selbst mehrmals benannt und betont. Ein »Ich« als Subjekt des Gedichts versucht, mit den Toten oder Gespenstern – wie etwa Theodor Mommsen und Seneca – ins Gespräch zu kommen oder sie gar direkt anzusprechen. Auch hier geht es wieder darum, die Toten in Erinnerung zu rufen und mit der Zeitgeschichte zu verbinden, damit Müllers glückloser Engel nicht mehr so einsam bleibt, wenn er versucht, in die Vergangenheit zu blicken.

Im letzten Kapitel wird schließlich analysiert, wie Müller in seiner parodistischen Bearbeitung *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* mit dem Hypotext Shakespeares umgeht, den elisabethanischen Dramatiker kommentiert und die römische Zeit mit seiner eigenen Zeitgeschichte kollidieren lässt. Während in der Betrachtung dieses Stücks eher ein klares hypertextuelles sowie metatextuelles Verhältnis zwischen zwei Texten – *Titus Andronicus* und *Anatomie Titus* – zu behandeln ist, welches durch eine freie Übersetzungsvariation Müllers sowie durch die Hinzufügung des Kommentarteils das Gespräch zwischen den Autoren Müller und Shakespeare ermöglicht, wird in *Senecas Tod* eine lange Tradition der Geschichtserzählung in die Hypertextualität mit einbezogen: Vom spannenden Bericht über Seneca in den *Annales* von Müllers Lieblingsgeschichtsschreiber Tacitus über das Gemälde *Senecas Tod* von Peter Paul Rubens bis zum Theaterstück *Senecas Tod* von Müllers literarischem Antagonisten Peter Hacks – alle haben sich dem Motiv

9 Torsten Hoffmann: Nachleben in/aus Heiner Müllers Interviews. In: Pabst u. Bohley (Hgg.): *Material Müller*, S. 195-212, hier S. 200. Vgl. auch Hoffmann: Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors, S. 313-340.

10 Vgl. Werner: *Im Namen des Verrats*, S. 155.

»Senecas Tod« zugewendet. Das zweiseitige Gedicht Heiner Müllers scheint zwar relativ kurz und beschränkt sich auf die Schilderung des letzten Abends in Senecas Leben, der Inhalt geht aber dank seiner Hypertextualität bis in die Antike zurück.

Anschließend wird in diesem Kapitel diskutiert werden, wie Müller die letzten Momente im Leben des stoischen Geschichtsschreibers in nur wenigen Zeilen beschreibt und wie er dadurch mit dem Gespenst Senecas ins Gespräch kommt. Dabei gilt es vor allem zu erörtern, wie er seine Transformation des Hypotextes, Tacitus' Bericht, vollzieht. Ebenso soll Müllers lyrische Version dem Theaterstück Peter Hacks gegenübergestellt werden. Und schließlich wird untersucht, wie Müller mit seiner abnehmenden Schreibproduktion zurechtkommt.

1.1 Seneca als Material

Wie Michael Cramm treffend zusammenfasst, hat Rom im Spätwerk Heiner Müllers »einen zentralen Stellenwert«¹¹. In dem von Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi herausgegebenen Heiner-Müller-Handbuch ist unter der Kategorie »Die späten Gedichten« auch ein Abschnitt mit dem Titel »Römische Gedichte« der Rubrik Rom in Müllers lyrischen Werken nach 1989 gewidmet. Genannt werden die Gedichte *Feldherrngefühle*, *Klage des Geschichtsschreibers*, *Mommsens Block* und *Senecas Tod*. Letzteres ist eines der ersten veröffentlichten lyrischen Werke nach der Wende, für das Heiner Müller als Material eine Geschichte aus römischer Zeit wählt, die durch eine Erzählung des Geschichtsschreiber Tacitus' bekannt geworden ist.

Lucius Annaeus Seneca (um 4 v. Chr. – 65 n. Chr.), auch Seneca der Jüngere genannt, ist ein römischer Philosoph, Dichter und Staatsmann. Bekannt ist er nicht nur für seine stoischen philosophischen Thesen, zahlreichen Morallehren und einzigartigen Tragödien, sondern vor allem auch für seine Tätigkeit als Erzieher und Berater des Kaisers Nero (vom Jahr 49 n. Chr. an). Geboren wurde Seneca in Cordoba in Spanien, als Kind zieht er zu seiner Tante nach Rom. Hier lebt er bis zu seinem Tod. Seine Lebensgeschichte gibt beredtes Zeugnis von immer wieder radikalen Veränderungen während der Römischen Kaiserzeit: In den gut 60 Jahren seines Lebens erlebt er die fünf ersten Kaiser Roms – Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius und Nero. Sein

11 Cramm: *Ghost/Writer*, S. 103.

erzwungener Selbstmord unter Nero im Jahr 65 fällt dann in die Zeit des beginnenden Untergangs der Julius-Claudius Dynastie. Senecas politische Karriere ist stark mit der Herrschaft Neros verbunden. Sie beginnt, als Agrippina, Frau von Claudius und Mutter des späteren Kaisers Nero, ihn als Erzieher für Nero verpflichtet. Nachdem Nero Kaiser geworden ist, beruft er Seneca als seinen Berater. Trotz seines Ruhms als Anhänger der stoischen Philosophie, welche Zurückhaltung und Selbstbeherrschung fordert, ist Seneca ein privilegierter Intellektueller und als Staatsmann einer der mächtigsten und reichsten Männer in Rom. Es ist nicht zuletzt diese Ambivalenz, für die er schon zu Lebzeiten viel kritisiert wird. Der Dichter Seneca schreibt mehrere bedeutende Tragödien, welche nicht nur das römische Theater wesentlich prägen, sondern auch das elisabethanische Theater stark beeinflussen. So halten seine Stile, Formen, Charaktere und führenden Ideen etwa in den Werken Marlowes und Shakespeares nach.

So bekannt und oft diskutiert wie Senecas Leben und Werk ist auch sein Tod. Senecas vom Kaiser Nero befohlener Selbstmord wird nicht nur durch das Geschichtswerk Tacitus' dokumentiert, sondern auch von Philosophen und Philologen rezipiert, von Schriftstellern und Kunsthistorikern in zahlreichen literarischen sowie künstlerischen Werken thematisiert. Der Einfluss seines Todes auf die literarische und künstlerische Welt zeigt sich auf zwei unterschiedlichen Ebenen: Zum einen übt Senecas stoische Philosophie zum Thema Tod starken Einfluss auf die Nachwelt aus. Im 70. Brief Senecas an seinen Freund Lucilius zeigt er sich überzeugt, dass man den Zeitpunkt und die Art des eigenen Todes wählen dürfe, um »die Bande menschlicher Knechtschaft zu zerreißen«¹². Die Nachwirkung seines stoischen Glaubens an Fatalismus lässt sich zum Beispiel in den Tragödien Shakespeares und seinen Zeitgenossen sehr gut erkennen. Zum anderen wird Senecas Wahl des Freitodes und sein dreifacher Versuch in Tacitus' *Annalen* höchst dramatisch geschildert, so dass der Tötungsakt zum Motiv vieler literarischer und künstlerischer Werke wird. Ein Grund für das Interesse an Senecas Selbsttötung liegt wohl auch darin, dass in seinen eigenen Schriften kaum autobiografische Stoffe zu entdecken sind. Dazu kommt noch das Gerücht, dass Seneca scheinbar ein vollständig anderes Leben geführt hat als das, das er als Stoiker in seinen Schriften über die Moral lehrt. Diese Dichotomie zwischen seinen Schriften

12 [Anon.]: *Epistulae morales ad Lucilium/Briefe an Lucilius*, Bd. :Sammlung Tusculum. Dt. Übersetzung v. Gerhard Fink. Berlin u. Boston 2014. URL: <https://doi.org/10.1515/9783050091334>, S. 411. (letzter Abruf am 1.4.2021).

und seinem Privatleben fasziniert viele nachkommende Forscher und Historiker. Der Beitrag des Geschichtsschreibers Tacitus in den *Annalen* zu Seneca, darunter vor allem die detaillierte Beschreibung von Senecas Tod, ist nicht nur eine der bekanntesten und beliebtesten Quellen für die Nachwelt, sondern auch die einzige. Die Vorstellung von Senecas Tod ist somit allein auf diese eine Vorlage zurückzuführen.

Das historische Werk *Annalen* von Tacitus umfasst 16 Bücher und behandelt die Zeit vom Tod des Augustus bis zum Tod Neros (14-68 n. Chr.). In den Büchern 15 und 16, den sogenannten Nero-Büchern, geht es um die Regierungszeit von Nero. Entscheidend ist, dass Seneca hierin demaskiert und als ein Konfliktobjekt zwischen seinen beiden Sozialrollen – Philosoph und Staatsmann – behandelt wird, als welches er dann so bekannt und wichtig in der literarischen Welt wird. Aus diesem Grund ist die Seneca-Rezeption fast immer mit der Tacitus-Rezeption bzw. -Interpretation verbunden, wie Ronald Syme 1958 in seinem Buch *Tacitus* zusammenfasst: Ohne die Aussagen von Tacitus gäbe es keinen Staatsmann Seneca.¹³

Auch in Deutschland wird Senecas Tod auf unterschiedlichen Ebenen rezipiert und thematisiert: Nicht nur seine Tragödien und philosophischen Gedanken waren besonders einflussreich, auch er selbst galt als eine Ikone des Stoizismus. Mit dem Historienbild »Der sterbende Seneca« von Peter Paul Rubens aus dem Jahr 1612 wurde Senecas Biografie und vor allem sein dramatischer Tod zur ikonografischen Grundlage. Darüber hinaus wurde der »sterbende Seneca« zu einem zentralen Thema des deutschen Barockdramas, welches noch bis ins 18. Jahrhundert hinein, etwa bei Lessing, Beifall fand.¹⁴ So sieht Theodore Ziolkowski in Seneca tatsächlich eine neue deutsche Ikone.¹⁵ In seiner Untersuchung der Seneca-Rezeption der letzten 50 Jahre in Deutschland, kommt er zu dem Schluss, dass seit dem Jahr 1965, welches das 1900ste Jubiläum von Senecas Tod ist, in Deutschland ein zunehmendes Interesse an Seneca und seinen Schriften zu beobachten ist – sowohl in der BRD als auch in der DDR. Allerdings sei ein Unterschied in der Rezeption der beiden deutschen Länder auszumachen, den Ziolkowski in den verschiedenen Ideologien begründet sieht: Während man in Westdeutschland Seneca als einen

13 Ronald Syme: *Tacitus*. Oxford 1958, S. 552.

14 Vgl. Theodor Ziolkowski: Seneca. A New German Icon? In: *International Journal of the Classical Tradition*, Vol.11, No.1, Summer 2004, S. 47-77.

15 Vgl. ebd.

Pionier der christlichen Humanisten feierte, betrachteten ihn die ostdeutschen marxistischen Schriftsteller als einen vorbildlichen Kämpfer für Freiheit und Menschenwürde. Beispiele aus dem Westen seien Hermann Gressiekers *Seneca und die goldenen Jahre* (1951), Friedrich Hiebels *Seneca. Dramatische Dichtung um Paulus in Neros Rom* (1974) und Hubertus Prinz zu Löwensteins Roman *Seneca. Kaiser ohne Purpur. Philosoph – Staatsmann – und Verschwörer* (1975), in denen Seneca immer als ein Verschwörer gegen Kaiser Nero und seine Tyrannei geschildert werde. Günter Grass' Roman *örtlich betäubt* aus dem Jahr 1969, einer direkten Reaktion auf das 1900ste Jubiläum von Senecas Tod, behandelt Senecas unterschiedliche Einflüsse auf die Generationen nach dem zweiten Weltkrieg und beschreibt den Generationenkonflikt mit entsprechenden Auszügen aus den Briefen, die Seneca an Lucilius schreibt (*Epistulae morales*). Im Vergleich dazu konzentrieren sich die literarischen Werke in der DDR mehr auf den Tod denn auf das Leben Senecas. In der DDR war das einflussreichste und bekannteste Stück über Seneca das 1977 entstandene Theaterstück *Senecas Tod. Schauspiel in drei Akten* von Peter Hacks.¹⁶ Ein Vergleich zwischen diesem Stück und Müllers Gedicht wird im dritten Teil dieses Kapitels vorgenommen. Es gilt herauszuarbeiten, inwiefern die Form, der historische Hintergrund und die jeweilige Geschichtsphilosophie der beiden Dramatiker ihre parodistischen Arbeitsweisen beeinflussen.

1.2 Heiner Müllers *Senecas Tod* im intertextuellen Kontext

Auch Heiner Müller thematisiert den erzwungenen Selbstmord Senecas in einem seiner lyrischen Werke, die er erst nach 1990 verfasst. Nachdem er sich in seinen Theaterstücken schon sehr intensiv mit Figuren aus der griechischen Mythologie und der römischen Geschichte beschäftigt hat, nimmt Müller diesen Stoff in seinem Spätwerk auf. Dabei scheut es Müller nicht, zumindest deutlich weniger als in seinen früheren Werken, die literarischen Vorlagen zu betonen. Er thematisiert die transtextuelle Beziehung des Textes explizit und kommentiert die zitierten Textstellen auf eine spielerische Weise. Allein der Titel des Gedichts – *Senecas Tod* – lässt sich mit vielen oben schon erwähnten Werken assoziieren. Außerdem verspricht dieser Titel als Paratext den Lesern viele Verständnismöglichkeiten und einen breiten Vorstellungsspielraum. Wie Genette zurecht bemerkt, »ist die Paratextualität vor allem

16 Vgl. Ziolkowski: *Seneca. A New German Icon?*

eine Fundgrube von Fragen ohne Antworten.«¹⁷ In der Tat ist Müllers Version von *Senecas Tod* nicht nur eine einfache Bearbeitung eines Hypotextes (der historischen Erzählung von Tacitus) oder eine Bildbeschreibung über Rubens *Senecas Tod*, sondern auch Müllers eigene Interpretation der Todesszene und sein Gespräch mit dem toten Philosophen und dem toten Geschichtsschreiber Tacitus.

Das Gedicht *Senecas Tod* wird im Jahr 1993 in dem von Michael Freitag und Stephan Suschke herausgegebenen Band *Heiner Müller: Ich habe zur Nacht gegessen mit Gespenstern* veröffentlicht. Wie *Shakespeare Factory* als Titel für die Zusammenstellung von Müllers Shakespeare-Bearbeitungen, gibt auch dieser Bandtitel als ein Paratext schon über die Gedichte-Sammlung Auskunft. *Ich habe zur Nacht gegessen mit Gespenstern* verweist darauf, dass Müller während eines gemeinsamen Mahls mit Gespenstern ins Gespräch kommt (in diesem Fall Seneca).

Wie in den Diskussionen über die Gattung der Müller'schen Gedichte schon vielfach erwähnt,¹⁸ ähnelt die Form des Gedichts stark der Form der Sprechtexte in den Theaterstücken: Einerseits besteht der Text von *Senecas Tod* aus lockeren fünftaktigen Versen, die weder Reime noch Interpunktionen aufweisen; andererseits fügt Müller wie in *Anatomie Titus* zwischen den Versen Kommentare ein, die den Verlauf der Handlung begleitend verspotten. Inhaltlich hält sich das Gedicht streng an die Erzählung aus Tacitus' *Annalen* (Ann. 15.60-68) und fokussiert sich insbesondere auf die letzten Stunden in Senecas Leben: Nachdem Seneca das Todesurteil von Kaiser Nero erreicht hat, isst er in Ruhe mit seinen Freunden zu Ende und tröstet sie, da sie wegen des bevorstehenden Verlusts des Freundes weinen. Danach startet er drei Anläufe, sich das Leben zu nehmen: Das erste Mal lässt er sich von seinem Sklaven die Adern aufschneiden, dann nimmt er Gift ein und schließlich steigt er in ein Dampfbad, um die Ausblutung zu beschleunigen. Währenddessen versucht er die von ihm gefühlten Schmerzen und die ihm dabei einfallenden Gedanken aufzuschreiben, schafft dies aber wegen der langsam schwindenden Kraft nicht mehr.

17 Genette: *Palimpseste*, S. 13.

18 Schon im Nachwort des 1993 erschienen Gedichte-Bands aus Müllers *Gesammelten Werken* schreibt Frank Hörnigk, dass das Werk Müllers »allen Verbindlichkeiten tradierter literarischer Gattungseinteilungen entgegensteht«. Auch Katharina Ebrecht stellt in ihrem Buch zu Müllers lyrischen Werken diese Auswahl bestimmter Texte unter dem Begriff »Gedichte« in Frage.

1.2.1 Hypotext von *Senecas Tod*

Der detaillierte Bericht im 15. Buch von Tacitus' *Annalen* führt der Nachwelt die letzten Stunden Senecas lebendig und spannend vor Augen, was Müller dazu veranlasst, ihn als Vorlage für sein Stück *Senecas Tod* zu nehmen. Obwohl der Inhalt von Müllers Gedicht der Geschichte Tacitus' nahezu vollständig entspricht – an einigen Stellen finden sich sogar direkte Zitate –, versucht Müller, sich auf eine parodistische Weise mit der Vorlage auseinanderzusetzen und im Text sowohl mit dem Philosophen und Staatsmann Seneca als auch mit dem römischen Geschichtsschreiber Tacitus ins Gespräch zu kommen.

Auch wenn die *Annalen* offiziell als ein Geschichtswerk gelten, ist das Werk nicht vorurteilsfrei aus der Warte eines Historikers formuliert, der sich in seinen Werken als ein Bewunderer der vergangenen Republikzeit zu erkennen gibt und das Kaisertum generell kritisiert. Tacitus' detaillierte Beschreibung von Senecas Sterben ist zum Beispiel zweifelsohne eine literarische Erfindung. Nimmt Müller diese Quelle dann als literarische Vorlage, behandelt er kein Geschichtsmaterial in seinem Gedicht, sondern formuliert eine Parodie des Hypotextes von Tacitus. Im Umkehrschluss wird durch dieses hypertextuelle Verfahren auch gezeigt, dass der Text Tacitus' ein literarisches Werk und nicht ein Geschichtswerk ist.

In Gérard Genettes Theorie wird konsequent nur eine Art von transtextueller Beziehung als Intertextualität bezeichnet, nämlich die »Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d.h. in den meisten Fällen, eidetisch gesprochen, als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text.«¹⁹ Müller markiert in *Senecas Tod* zwei intertextuelle Stellen, die er direkt aus dem Bericht von Tacitus nimmt und frei übersetzt. Noch strenger gesehen sind die beiden Stellen Zitate von Zitaten, da sie Wörter Senecas sind, die er Tacitus zufolge gesagt habe. Müller lässt die doppelten Zitate in auffälligen Versalien erscheinen:

TRÄNEN SIND UNPHILOSOPHISCH
 DAS VERHÄNGTE MUSS ANGENOMMEN WERDEN
 UND WAS DIESEN NERO BETRIFFT DER SEINE MUTTER
 UND SEINE GESCHWISTER GETÖTET HAT WARUM SOLLTE ER
 MIT SEINEM LEHRER EINE AUSNAHME MACHEN WARUM
 VERZICHTEN AUF DAS BLUT DES PHILOSOPHEN
 DER IHN DAS BLUTVERGIESSEN NICHT GELEHRT HAT²⁰

19 Genette: *Palimpseste*, S. 10.

20 Müller: *Werke 1*, S. 250.

Die extra betonten Sätze entstammen dem 15. Buch von Tacitus' *Annalen*, in dem Tacitus den letzten Tag Senecas detailliert beschreibt. Nachdem Seneca den Todesbefehl von Nero bekommen hat, setzt er sich mit seinen Freunden und Sklaven zum letzten Mal zusammen. Da alle schon über den Befehl des Kaiser Neros Bescheid wissen, herrscht unter Senecas Freunden eine traurige Stimmung. Zu ihnen sagt Seneca:

simul lacrimas eorum modo sermone, modo intentior in modum coercentis ad firmitudinem revocat rogitans, ubi praecepta sapientiae, ubi tot per annos meditata ratio adversum imminentia? cui enim ignaram fuisse saevitiam Neronis? neque aliud superesse post matrem fratremque interfectos, quam ut educatoris praeceptorisque necem adiceret. (ann15.62)

(Zugleich sucht er sie von ihren Tränen bald durch freundliches Zureden, bald durch ernsteren Tadel zur Standhaftigkeit zurückzurufen. Er fragt sie, wo denn ihre philosophischen Grundsätze, wo ihre durch so viele Jahre erwogene Besonnenheit gegenüber drohenden Gefahren geblieben sei? Wer wüßte denn nicht, daß Nero grausam sei? Nachdem er seine Mutter und seinen Bruder umgebracht habe, was bleibe ihm dann noch übrig, als auch seinen Erzieher und Lehrer zu ermorden!)²¹

Auch eine weitere Stelle, die in Versalien gesetzt ist und in dem zweiseitigen Gedicht sofort auffällt, ist eine freie Übersetzung eines direkten Zitates aus den *Annalen*: »MEINE SCHMERZEN SIND MEIN EIGENTUM/DIE FRAU INS NEBENZIMMER SCHREIBER ZU MIR«²² Als Seneca zu sehr an seinem langsamen Sterbeprozess leidet, schickt er seine Frau ins Nebenzimmer und ruft seinen Schreiber zu ihm, um noch etwas zu diktieren:

saevisque cruciatibus defessus, ne dolore suo animum uxoris infringeret atque ipse visendo eius tormenta ad impatientiam delaberetur, suadet in aliud cubiculum abscedere. et novissimo quoque momento suppeditante eloquentia advocatis scriptoribus pleraque tradidit (Ann. 15.63)

(Um aber, von grausamen Martern gequält, nicht den Mut der Gattin zu brechen und nicht selbst beim Anblick ihrer Qualen schwach zu werden,

21 Publius Cornelius Tacitus: *Annalen*. Dt. Übersetzung v. Carl Hoffmann. Berlin u. Boston 2014. URL: <https://doi.org/10.1515/9783110355734>, S. 797, (letzter Abruf am 1.4.2021).

22 Müller: *Werke* 1, S. 250f.

rät er ihr, sich in ein anderes Schlafgemach zu begeben. Und da ihm selbst im Augenblick des Todes noch die Redegabe zu Gebote stand, ließ er seine Schreiber kommen und diktierte ihnen eine längere Rede, die wörtlich veröffentlicht worden ist)²³

Die beiden intertextuellen Stellen montiert Müller in sein Gedicht, zusammen mit der Erzählung aus der Perspektive eines Beobachtenden. Dadurch wird das Gedicht zu einer Collage aus objektivem Bericht, subjektivem Kommentar des Autors und direkter Rede des Protagonisten. Während Tacitus' Bericht wie eine Mischung aus Bildbeschreibung und eigener imaginärer Kraft wirkt, geht es in dem Gedicht um ein tiefgreifenderes Thema, welches mit einer provozierenden Frage anfängt: »Was dachte Seneca (und sagte es nicht)«²⁴. Von Tacitus wissen wir zwar, was Seneca sagte, aber immer noch nicht, was er dachte und nicht sagte. Daher ist die Frage provozierend – nicht nur weil sie an zwei Tote, sowohl Seneca als auch Tacitus, gerichtet ist, sondern auch insofern, als sie den Ablauf des Selbstmordversuchs, den wir zu kennen glauben, ständig unterbricht und infrage stellt. Somit beschäftigt diese Frage die Leser im Hinterkopf weiter, während sich die blutige und dramatische Szene von Senecas Selbstmordversuchen entfaltet. Parallel zum geschilderten Vorgang, den die Leser nun bildlich vor Augen haben, werden sie zudem ständig an die Frage erinnert: Sie wiederholt sich zwischen den Versen und schneidet die Handlung des Gedichts in bildhafte Szenenstücke.

Diese wiederholt angeführte Frage, der ständige Wechsel von Perspektiven und Subjekten sowie die in Klammern beigefügten Kommentare sind Beweise dafür, dass sich Müller nicht darauf beschränkt, die Szenen von *Senecas Tod* nur als Betrachter oder Nacherzähler wiederzugeben. Er möchte tiefer in der Geschichte graben, um Gespräche mit den Gespenstern zu führen. Mit seinem Gedicht gibt er einen umfassenderen Einblick ins Leben des Sterbenden, indem er ihn aus drei Perspektiven reflektiert: Seneca als Lehrer und Erzieher Neros, Seneca als Master für seinen Sklaven und schließlich Seneca in seinem eigenen Geist und Körper.

1.2.2 Herrschaft-Knechtschaft-Verhältnis zwischen Nero und Seneca

Wie oben bereits erklärt, nimmt Müller die Person Seneca in seinem Gedicht aus drei Perspektiven in den Blick, die die Sicht auf den römischen Philoso-

23 Tacitus: *Annalen*, S. 799.

24 Müller: *Werke 1*, S. 250.

phen bestimmen. Dabei thematisiert er sie deutlich im Zusammenspiel mit einer Interpretation der Herrschaft-Knechtschaft Theorie Hegels.

- 1) Schon auf den ersten Blick fällt das spannende Verhältnis zwischen Nero und Seneca auf: Sie stehen einerseits in einem Schüler-Lehrer-Verhältnis zueinander, sind andererseits aber auch Kaiser und sein Staatsmann. Um dieses komplizierte Verhältnis zwischen Nero und Seneca zu betonen, verweist Müller gleich am Anfang seines Gedichts mit ein paar Versen darauf. Seneca erhält sein Todesurteil nicht direkt von Kaiser Nero, seinem Schüler, ausgehändigt, sondern durch den Hauptmann seiner Leibwache überbracht:

Als der Hauptmann von Neros Leibwache stumm
 Das Todesurteil aus dem Brustpanzer zog
 Gesiegelt von dem Schüler für den Lehrer²⁵

Allein in diesen drei Versen wird ein starker Kontrast in der Person Nero aufgebaut und unterstrichen. Auf der einen Seite schätzt Nero sein eigenes Leben so sehr, dass er gepanzerte Leibwachen hat; auf der anderen Seite kann er andere Menschen einfach kaltblütig zum Tode verurteilen. Müller fügt in den nachfolgenden Klammern einen Kommentar hinzu, um diese Situation zu verspotten: »(Schreiben und Siegeln hatte er gelernt/Und die Verachtung aller Tode statt/Des eigenen: goldene Regel aller Staatskunst)«. ²⁶ Als Schüler lernt Nero von Seneca schreiben und siegeln, als Kaiser aber das Töten der Anderen und den Schutz des eigenen Lebens. Dies entspricht der Beschreibung von Tacitus über Neros kaltblütige Morde an seiner eigenen Mutter und Schwester, worauf Seneca beim Abendessen mit Freunden auch nochmals hinweist. Wie oben schon erwähnt, zitiert Müller hier die Rede Senecas direkt aus den *Annalen* und markiert die Stelle durch die Verwendung von Versalien:

TRÄNEN SIND UNPHILOSOPHISCH
 DAS VERHÄNGTE MUSS ANGENOMMEN WERDEN
 UND WAS DIESEN NERO BETRIFFT DER SEINE MUTTER
 UND SEINE GESCHWISTER GETÖTET HAT WARUM SOLLTE ER
 MIT SEINEM LEHRER EINE AUSNAHME MACHEN WARUM

²⁵ Müller: *Werke 1*, S. 250.

²⁶ Ebd.

VERZICHTEN AUF DAS BLUT DES PHILOSOPHEN
DER IHN DAS BLUTVERGIESSEN NICHT GELEHRT HAT²⁷

Für Seneca ist es klar, dass Nero keine Ausnahme mit ihm machen würde. Aus diesem Grund versucht er seinen Gästen zu erklären, dass er mit diesem Befehl Neros schon längst gerechnet hat. Denn zwischen ihm und dem Kaiser besteht eben nicht nur ein Schüler-Lehrer-Verhältnis, sondern auch ein Herrschaft-Knechtschaft-Verhältnis. Nero ist der Tyrann, während andere tyrannisiert werden. Senecas Schicksal ist das Ergebnis dieses Verhältnisses, welches dem Herr-Knecht-Modell, das Hegel in seiner *Phänomenologie des Geistes* beschreibt, entspricht. Sie beide (Nero und Seneca) sind entgegengesetzt, »die eine das selbständige, welchem das Fürsichsein, die andere das unselbständige, dem das Leben oder das Sein für ein Anderes das Wesen ist; jenes ist der Herr, dies der Knecht.«²⁸ Seneca muss alles machen, was Nero ihm befiehlt, sogar einen Selbstmord. Von daher *muss* »das Verhängte angenommen werden«²⁹. Im Schatten dieses Herrschaft-Knechtschaft-Verhältnisses ist das Schüler-Lehrer-Verhältnis schon lange außer Kraft gesetzt. Dies thematisiert Müller auch mehrmals in seinen Theaterstücken: Bei *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings SchlafTraum Schrei* wird zum Beispiel der Gelehrte Gundling nur noch als Hofnarr von Friedrich dem Großen rumkommandiert. Es scheint selbstverständlich, dass für Müller zwischen Seneca und Nero nur noch das Verhältnis zwischen Staat und dem Intellektuellen besteht.

- 2) Danach beschreibt Müller den dreifachen Selbstmord-Versuch Senecas, der ohne Hilfe seiner Sklaven nicht vollgezogen werden könnte: Seneca lässt sich von seinem Sklaven zunächst die Adern öffnen und wartet, bis das Blut ausfließt. »Während das Blut zu langsam seinen zu alten/Körper verließ«, schlägt der Sklave gehorsam noch Senecas Beinadern und Kniekehlen auf. Nachdem dieser Versuch gescheitert ist, nimmt er zusätzlich Gift ein und wartet auf den Tod. Am Ende geht er ins Dampfbad, um die letzten Tropfen seines Blutes ausfließen zu lassen. Auf den ersten Blick scheint Müllers Gedicht eine sehr getreue Bearbeitung des Berichts aus den *Annalen* von Tacitus zu sein, der den langen und schmerzvollen Prozess der Selbsttötung Senecas wie folgt schildert:

27 Müller: *Werke* 1, S. 250.

28 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke* 3. *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt a.M. 1970, S. 151.

29 Ebd.

Seneca interim, durante tractu et lentitudine mortis, Statium Annaeum, diu sibi amicitiae fide et arte medicinae probatum, orat provisum pridem venenum, quo damnati publico Atheniensium iudicio extinguerentur, promerit; adlatumque hausit frustra, frigidus iam artus et eluso corpore adversum vim veneni. postremo stagnum calidae aquae introiit, respergens proximos servorum, addita voce, libere se liquorem ilium lovi Liberatori, exim balneo inlatus et vapore eius exanimatus sine ullo funeris sollemni crematur. (Ann 15.64)

Indessen bittet Seneca, weil sich der Tod zulange hinzog und nur langsam eintrat, seinen langjährigen treuen Freund und erprobten Arzt, Staius Annaeus, ihm das seit langem vorbereitete Gift (den Saft des Schierlings) zu reichen, das die in Athen durch öffentlichen Spruch Verurteilten trinken mußten. Doch trank er es ohne Erfolg, da seine Glieder schon erkaltet waren und der Körper gegen die Wirkung des Giftes unempfindlich blieb. Schließlich stieg er in eine Wanne mit heißem Wasser, besprengte die ihm zunächst stehenden Sklaven und sagte dabei, er weihe dieses Naß dem »Befreier Jupiter«. Dann brachte man ihn in ein Dampfbad, wo ihn die Hitze erstickte.³⁰

Wirft man allerdings einen genaueren Blick auf die Müller'sche Version, merkt man sofort, dass die Sklaven alle Arbeit für den Selbstmord Senecas erledigen müssen. Während sich in den *Annalen* Seneca selber die Pulsadern, die Adern an den Beinen und Kniekehlen aufschneidet³¹, lässt er dies in Müllers Gedicht »[m]it einem Schnitt Von einem Sklaven« vornehmen. Ebenso ist es ein Sklave, der »gehorsam dem Herrn/Auch noch die Beinadern und Kniekehlen«³² aufschlägt. Die Hilfe des Freundes, der Seneca das Gift aus Athen vorbereitet, wird in Müllers Version dagegen weggelassen, damit die Arbeit des Sklaven noch stärker und unverzichtbarer im Zentrum des Selbstmordsprozesses steht. Bei Müller kann man die Präsenz der Sklaven nicht mehr ignorieren. Seneca verbietet das Weinen sowohl seinen Gästen als auch seinen Sklaven, »[d]ie seine letzte Mahlzeit mit ihm geteilt hatten/Die Sklaven am Tischende«³³.

30 Tacitus: *Annalen*, S. 801.

31 Ebd.

32 Müller: *Werke 1*, S. 250.

33 Ebd.

Somit ist der Selbstmord Senecas kein richtiger *Selbstmord*, sondern ein unselbständiger (Selbst)Mord, der durch die Arbeit seiner Sklaven erst durchgeführt werden kann. In dieser Hinsicht stehen auch Seneca und seine Sklaven in einem Herr-Knecht-Verhältnis: Seneca als Herr

bezieht sich auf den Knecht mittelbar durch das selbständige Sein; denn eben hieran ist der Knecht gehalten; es ist seine Kette, von der er im Kampfe nicht abstrahieren konnte und darum sich als unselbständig, seine Selbstständigkeit in der Dingheit zu haben erwies. Der Herr aber ist die Macht über dies Sein, denn er erwies im Kampfe, daß es ihm nur als ein Negatives gilt; indem er die Macht darüber, dies Sein aber die Macht über den Anderen ist, so hat er in diesem Schlusse diesen Anderen unter sich.³⁴

Anders als der Geschichtsschreiber Tacitus wechselt Müller dabei den Blick zu den Sklaven und deren Status als Knecht in der römischen Geschichte:

Mit einem Schnitt Von einem Sklaven wahrscheinlich
Auch das Schwert auf das Brutus sich fallen ließ
Am Ende seiner republikanischen Hoffnung
Mußte von einem Sklaven gehalten werden.³⁵

Hier spielt Müller auf die Geschichte des Caesar-Mörders Brutus an, der sich das Leben nimmt, indem er jemanden namens Strato ein Schwert halten lässt, um sich dann darauf zu stürzen. Müller weist aber darauf hin, dass auch das Schwert, womit Brutus Selbstmord begeht, von einem Sklaven gehalten wird. Sowohl Brutus' als auch Senecas Todeswunsch kann nur mithilfe der Sklaven erfüllt werden, was Hegels Theorie des Herrschaft-Knechtschaft-Verhältnisses entspricht:

Dem Herrn dagegen wird durch diese Vermittlung die unmittelbare Beziehung als die reine Negation desselben oder der Genuß; was der Begierde nicht gelang, gelingt ihm, damit fertig zu werden und im Genuße sich zu befriedigen. Der Begierde gelang dies nicht wegen der Selbstständigkeit des Dinges; der Herr aber, der den Knecht zwischen es und sich eingeschoben, schließt sich dadurch nur mit der Unselbstständigkeit des Dinges zusammen

34 Hegel: *Werke* 3, S. 151.

35 Müller: *Werke* 1, S. 251.

und genießt es rein; die Seite der Selbständigkeit aber überläßt er dem Knechte, der es bearbeitet.³⁶

Müller zeigt die versteckte Seite der Geschichte, die Tacitus nicht aufgeschrieben hat. Denn für ihn ist die römische Geschichte nicht nur die Geschichte der Herren wie Nero oder Seneca, sondern auch die Geschichte der Knechte – der Sklaven, die alle Arbeit erledigen müssen, aber keine Stimme in dem Geschichtswerk besitzen.

- 3) Nicht zuletzt ist Seneca in Müllers Gedicht auch ein Intellektueller – jemand, der »zwischen den Buchstaben seines letzten Diktats« liegt. An dieser Stelle betont Müller auch noch Senecas Status als ein Besitzer, der gierig alles nur für sich behalten will. Während in Tacitus' Bericht Seneca im letzten Moment seine Frau wegschickt, um ihr den Blick seines Leidens zu ersparen, will Seneca in Müllers Gedicht sein Leiden und seine Schmerzen nur alleine fühlen und dokumentieren. Deswegen flüstert er »mit ausgetrockneten Stimmbändern«: »DIE FRAU INS NEBENZIMMER SCHREIBER ZU MIR«, und behauptet unbeweglich: »MEINE SCHMERZEN SIND MEIN EIGENTUM«³⁷. Die Tortur der mehrfachen Selbstmordversuche repräsentiert einerseits die Rebellion des Körpers gegenüber dem eigenen Willen.³⁸ Dieser Kampf zwischen Körper und Geist wird von Müller so beschrieben:

Die Hand konnte den Schreibgriffel nicht mehr halten
Aber das Gehirn arbeitete noch die Maschine
Stellte Wörter und Sätze her notierte die Schmerzen³⁹

Müller ergänzt in seinem Gedicht Tacitus' Bericht um eine parodierte Auferstehung, für die er Seneca in seinem Geburtsort wieder zum Leben erwachen lässt:

36 Hegel: *Werke* 3, S. 151.

37 Müller: *Werke* 1, S. 251.

38 In seinem Gespräch mit Sylvère Lotringer im Jahr 1982 sagt Müller: »Ein Kritiker hat in meinen letzten Stücken einen Angriff auf die Geschichte gelesen, auf das lineare Konzept von Geschichte. Er las in ihnen die Rebellion des Körpers gegen Ideen, oder genauer: gegen die Wirkung von Ideen [...]«. Heiner Müller: Ich glaube an Konflikt, S. 211.

39 Müller: *Werke* 1, S. 251.

Als er dem Tod entgegen ging im Dampfbad
 Während die Luft vor seinen Augen tanzte
 Die Terrasse verdunkelt von wirrem Flügelschlag
 Nicht von Engeln im Säulengeflimmer beim Wiedersehen
 Mit dem ersten Grashalm den er gesehen hatte
 Auf einer Wiese bei Cordoba hoch wie kein Baum⁴⁰

Nachdem Senecas Selbstmordversuch endlich gelungen ist, lautet die Frage nun »Was dachte Seneca (sprachlos endlich)«, denn jetzt ist die Möglichkeit des Gesprächs zu Ende. *Senecas Tod* führt am Ende zu einem schweigsamen Sterben Senecas. Er ist als Autor gestorben und kann sich nicht mehr zu Wort melden, er kann nur unter der Feder des Historikers weiterleben und seine Geschichte wird in mehreren Werken unterschiedliche Überlieferungen finden. Darauf kann Seneca selbst keinen Einfluss mehr nehmen, ebenso wenig kann er nun noch auf die Frage »Was dachte Seneca« antworten. So schildert Müller das Sterben von Seneca als einen ironischen Konflikt zwischen seinem Körper und seinem Geist/Willen, womit er zugleich auch die stoische Geschichtsphilosophie Senecas neu definiert. Die Kontinuität des eigenen Geistes und der Glaube an ein Jenseits scheidet bei Müller: Der Körper ist zu schwach, um die Gedanken zu Papier zu bringen, das Eigentum wird durch Nero vernichtet und er kommt wieder zurück an seinen Geburtsort.

Noch ein weiteres Herrschaft-Knechtschaft-Verhältnis, welches sich durch den Konflikt zwischen Körper und Geist zeigt, wird hier auf eine parodistische Weise enthüllt: Für Hegel steht der Stoizismus in einem bestimmten historischen Kontext für die »Freiheit des Selbstbewußtseins«⁴¹. Das Prinzip des Stoizismus ist, »daß das Bewußtsein denkendes Wesen ist und etwas nur Wesenheit für dasselbe hat oder wahr und gut für es ist, als das Bewußtsein sich darin als denkendes Wesen verhält.«⁴² Für Hegel ist Stoizismus eine Entfesselung aus der Dialektik der Knechtschaft und Herrschaft, denn

[s]ein Tun ist, in der Herrschaft nicht seine Wahrheit an dem Knechte zu haben, noch als Knecht seine Wahrheit an dem Knechte zu haben, noch als Knecht seine Wahrheit an dem Willen des Herrn und an seinem Dienen, sondern wie auf dem Throne so in den Fesseln, in aller Abhängigkeit seines

40 Ebd.

41 Hegel: *Werke 3*, S. 157.

42 Ebd.

einzelnen Daseins frei zu sein und die Leblosigkeit sich zu erhalten, welche sich beständig aus der Bewegung des Daseins, aus dem Wirken wie aus dem Leiden, in die einfache Wesenheit des Gedankens zurückzieht.⁴³

Schließlich steht die Frage Müllers, die ständig nach dem Inhalt der Gedanken Senecas verlangt, im Zusammenhang mit Hegels Kritik am Stoizismus. Denn für Hegel ist

der Stoizismus darum in Verlegenheit gekommen, als er, wie der Ausdruck war, nach dem Kriterium der Wahrheit überhaupt gefragt wurde, d.h. eigentlich nach einem Inhalte des Gedankens selbst.

Für Hegel könne ein Stoiker keine Antwort auf diese Frage geben, denn sie sind nur »aus dem Dasein in sich zurückgezogen, hat es sich nicht als absolute Negation desselben an ihm vollbracht.«⁴⁴

So zeigt Müller in *Senecas Tod* die vielen Seiten der Geschichte, die in Tacitus' Geschichtswerk nicht enthalten sind oder vielmehr gerade darin verborgen sind. Im Folgenden wird zu zeigen sein, wie diese Perspektiven im Zusammenhang mit Müllers Zeitgeschichte und seiner Gegenwart stehen.

1.3 Die lyrische Form von *Senecas Tod*

Müllers Zeitgenosse Peter Hacks bringt schon in den 1970er Jahren seine dramatische Version von *Senecas Tod* in der DDR auf die Bühne. Das Theaterstück entsteht im Jahr 1977 und wird am 27. September desselben Jahres am Deutschen Theater uraufgeführt. Mit seiner Inszenierung von *Senecas Tod* löst auch Hacks die historische Tradition der Seneca-Rezeption in eine Tragikomödie auf: Man sieht auf der Bühne den Ablauf des letzten Tages im Leben des Philosophen und Staatsmannes Seneca, der von Hacks als ein geradezu pedantischer Stoiker dargestellt wird und das absolute Zentrum des Stücks bleibt. Kaiser Nero wird nur in den Dialogen erwähnt, sein Befehl zur Selbsttötung scheint eine »kindische« Herausforderung eines böartigen Kaisers zu sein, der seinen Lehrer auf die Probe stellen möchte. Die gesamte Stimmung des Stücks ist eher lustig und heiter: Seneca hält an seinem normalen Tagesablauf fest und plant den eigenen Tod einfach in das Programm des Tages mit ein. Trotz des Entsetzens aller um ihn herum bleibt er ruhig und entspannt. Vor

43 Ebd.

44 Ebd., S. 158f.

allem seine Haltung gegenüber dem Tod zeigt seine Selbstbeherrschung. Er inszeniert den Tod sogar direkt vor seinen Besuchern.⁴⁵

Ronald Weber diskutiert in seinem Buch über das »literarische Feld in der DDR«⁴⁶. Darin stellt er Peter Hacks und Heiner Müller einander gegenüber und beleuchtet die unterschiedlichen Geschichtsphilosophien der beiden wichtigsten Dramatiker der DDR ausführlich, die in jeweils ähnlichen Themen oder Motiven zum Ausdruck gebracht werden. Anders als der gebürtige Sachse Heiner Müller wird Peter Hacks in München ausgebildet und hat dort seinen ersten literarischen Erfolg. 1955 entscheidet er sich für ein Leben in der DDR, um dort seinen politischen sowie künstlerischen Idealen besser zu folgen. Für Weber sind Heiner Müller und Peter Hacks ein antagonistisches Paar in der DDR-Literaturlandschaft. Ihm zufolge kann man etwa anhand der unterschiedlichen Wahl der Gattung (Hacks entscheidet sich für die Komödie, Müller für die Tragödie) bei gleichem Stoff einen Einblick in ihre voneinander abweichenden Geschichtsphilosophien bekommen. Er fasst zusammen:

[W]ährend Müllers Überblendung von Mythos und Sozialismus die Gegenwart als Gegenteil der Utopie zeigt, erscheint diese bei Hacks im Sinne eines dialektischen Prozesses als im stetigen Wandel auf die Utopie ausgerichtet. Wo Müller entgegen der SED-Parole »[N]ach vorn schauen und vorwärts-schreiten« auf die Verwerfungen der sozialistischen Geschichte aufmerksam macht, bestätigt Hacks den zwar widersprüchlichen, aber letztlich doch positiven Gang der historischen Entwicklung.⁴⁷

In Webers Monografie fehlt jedoch ein Vergleich zwischen *Senecas Tod* von Hacks und von Müller, in dem meiner Ansicht nach besonders eindeutig der Grund für die Auswahl zweier verschiedener Gattungen zu sehen ist. Aus diesem Grund möchte ich im Folgenden die beiden Arbeiten in einer vergleichenden Betrachtung erörtern, um die unterschiedlichen Geschichtsphilosophien der beiden Autoren noch pointierter herauszuarbeiten.

45 Peter Hacks: *Senecas Tod*. In: Ders.: *Werke 6. Die Dramen*. Berlin 2003, S. 43-59.

46 Ronald Weber: *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR*. Berlin u. Boston 2015, S. 308f.

47 Ebd.

1.3.1 Theaterstück oder Gedicht

Ein Vergleich zwischen Hacks' Theaterstück *Senecas Tod* und Müllers gleichnamigem Gedicht ergibt insofern Sinn, als Müller und Hacks erstens nicht nur beide wichtige Dramatiker der DDR sind, sondern als Zeitgenossen auch in einem antagonistischen Verhältnis zueinanderstehen. Beide Autoren reflektieren die Zeitgeschichte auf jeweils eigene Weise in ihrem Werk. Zweitens lässt sich durch den Vergleich der beiden Arbeiten sinnfällig herausarbeiten, welche Rolle die Gattung für die Aussage des jeweiligen Werks spielt. Und drittens sind die beiden Werke Parodien von Tacitus' Vorlage, weshalb ein Vergleich auch zeigen kann, wie unterschiedlich die transtextuellen Beziehungen sind, was typisch Müllersch ist und warum seine Bearbeitung so anders als die Hacks' ist.

Der erste Unterschied zwischen Hacks' Theaterstück und Müllers Gedicht hängt direkt mit der Natur ihrer unterschiedlichen Gattungen zusammen: In Peter Hacks' Theaterstück meldet sich Seneca ständig zu Wort. Er hält sowohl lange Monologe zum Thema Leben und Tod, als auch witzige Dialoge oder Streitgespräche mit seinen Freunden und seiner Frau. So führt Seneca zum Beispiel einen ganzen Akt lang eine Diskussion mit seiner Frau Paulina, ob er sie wegschicken sollte, bevor er sich das Leben nimmt.⁴⁸ In Müllers Gedicht wird diese Entscheidung mit einem Vers »DIE FRAU INS NEBENZIMMER SCHREIBER ZU MIR«⁴⁹ erledigt. In Hacks Theaterstück vollzieht Seneca im letzten Akt seinen Selbstmord im Beisein seiner Freunde und stellt ihnen kurz vor seinem Tod noch eine letzte Frage, die er zugleich als Appell an sie richtet: »Wie kann man leben?«⁵⁰ Seneca stirbt in einer stoischen Serenität, die fast komisch wirkt. Bei Müller ist Seneca hingegen schweigsam, wie die wiederholte Frage zeigt. Er hat viele Gedanken, ist aber zu schwach, sie zu formulieren und in seinem letzten Diktat zu dokumentieren.

Der zweite große Unterschied der beiden Werke liegt darin, wie die beiden Autoren den Tagesablauf von Senecas letztem Tag schildern. Hacks' Seneca hält hartnäckig an seinem Plan für den Tag fest und besteht darauf, dass alles trotz des Todesbefehls von Nero unverändert abläuft, so wie an jedem anderen Tag auch. Auf der Bühne wird der Tag chronologisch Akt für Akt aufgeführt, während Seneca den planmäßigen Ablauf seiner Termine mit seinen Knechten ständig kontrolliert. Er plant den eigenen Tod einfach in

48 Hacks: *Senecas Tod*, S. 30.

49 Müller: *Werke 1*, S. 251.

50 Hacks: *Senecas Tod*, S. 59.

den Tag ein und empfängt seine Freunde sogar in der Wanne, in der er dann auch sterben wird. Wie markiert Müller aber in einem zweiseitigen Gedicht den Tagesablauf eines sterbenden Philosophen? Wie bereits ausgeführt, wiederholt sich in Müllers Gedicht die Frage nach den Gedanken Senecas. Diese Frage teilt die Szenen für uns chronologisch: Am Anfang steht die Verkündigung des Todesurteils, danach folgt am Abend die letzte Mahlzeit Senecas mit seinen Freunden und Sklaven, anschließend erfolgt die Öffnung der Adern mithilfe des Sklaven (erster Versuch), die Einnahme des Gifts (zweiter Versuch), das Dampfbad (dritter Versuch) und schließlich der Tod (die Rückkehr nach Cordoba). Bei Hacks läuft der letzte Tag Senecas völlig unverändert wie sonst auch ab, was dem stoischen Gemüt Senecas entspricht. Während Peter Hacks die Selbsttötung als eine Selbstinszenierung von Seneca zeigt, lässt Müller Senecas Selbstmordvorgang immer wieder unterbrechen. Eine lineare Rekonstruktion des Strebeprozesses ist daher viel schwieriger, da die einzelnen Szenen als Mosaik zwar wieder zusammengebaut werden können, einen Sinn des Todes aber verweigern.

Der dritte große Unterschied lässt sich in den besonders unterschiedlichen Enden beider Parodien ausmachen. In Tacitus' Dokumentation wird das Ende Senecas so beschrieben:

Exim balneo inlatus et vapore eius exanimatus sine ullo funeris sollemni crematur. ita codicillis praescripserat, cum etiam tum praedives et praepotens supremis suis consuleret (ann 15.64)

(Dann brachte man ihn in ein Dampfbad, wo ihn die Hitze erstickte. Er wird ohne jede Leichenfeier verbrannt. So hatte er es selber in seinem Testament verfügt, schon zu einer Zeit, als er noch in der Fülle des Reichtums und der Macht trotzdem an sein Ende dachte.)⁵¹

Nach dem Tod wird Seneca seinem letzten Willen entsprechend »ohne jede Leichenfeier verbrannt«. Tacitus betont extra, dass Seneca dies schon seinem Testament hinzugefügt habe, als er noch reich und mächtig war. Die Schilderung Senecas als ein reicher und mächtiger Staatsmann in den *Annalen* führt in der Folge zu kritischen Diskussionen über die Ambivalenz zwischen seinem Leben und seiner Morallehre. Schon im 13. Buch der *Annalen* findet sich in einer indirekten Erwähnung Senecas im Rahmen der Geschichte des Suillius-Prozesses ein Verweis auf sein Reichtum und seine Macht. Publius Suillius

51 Tacitus: *Annalen*, S. 801.

wird nach dem Regierungswechsel wegen Bestechung angeklagt, woraufhin er in seiner Verteidigung Seneca kritisiert. Er stellt Senecas fragwürdige Moral in Frage: »Durch welche Weisheit, durch welche philosophische Grundsätze habe Seneca denn während der vier Jahre seiner kaiserlichen Freundschaft 300 Millionen Sesterzen zusammengerafft?«⁵² Auf diese Weise kritisiert Tacitus Seneca zwar nicht selbst, gibt ihm aber auch keine Chance, Widerspruch einzulegen.

In Peter Hacks Parodie spielt dieser Aspekt kaum eine Rolle. Seneca stirbt unter der Beobachtung seiner Freunde, danach kommt noch sein Hofhausmeister zurück und beschwert sich über seinen Tod. Zugleich freut er sich über die Freiheit, die er nach dem Tod seines Herrn bekommt. Heiner Müller hingegen schreibt Seneca eine Rückreise in die Heimat nach Spanien zu:

Was dachte Seneca (sprachlos endlich)
 Als er dem Tod entgegen ging im Dampfbad
 Während die Luft vor seinen Augen tanzte
 Die Terrasse verdunkelt von wirrem Flügelschlag
 Nicht von Engeln im Säulengeflimmer beim Wiedersehen
 Mit dem ersten Grashalm den er gesehen hatte
 Auf einer Wiese bei Cordoba hoch wie kein Baum⁵³

Er geht dem eigenen Tod entgegen. Dabei gelangt er nicht in den Himmel, sondern kehrt in seine Heimat zurück. Sein Reichtum und seine große Macht lässt er in Rom hinter sich und gelangt wieder an den Ort, wo er geboren wurde: Cordoba. Damit schließt sich in Müllers Gedicht für Seneca der Kreis des Lebens.

Mit der Tragikomödie gelingt es Peter Hacks, die Zuschauer zu überraschen und die Gedanken der stoischen Philosophie über Seneca zu vermitteln. Die ausführlichen Diskussionen, die auf der Bühne gezeigt werden, geben ein gesamtes Bild über den letzten Tag eines Stoikers wieder. Auch die letzte Frage des Philosophen, wie man leben solle, beschäftigt die Zuschauer weiter. Im Vergleich dazu trägt die schlichte Form von Müllers Gedicht zum zentralen Thema seiner Interpretation bei. Hier fragt das lyrische Ich ständig nach dem wirklichen Seneca in der Geschichte, der sich in Tacitus' Bericht nur angedeutet findet: »Was dachte Seneca (und sagte es nicht)«. Nach dem Tod bleibt dann nur noch die Frage – »Was dachte Seneca (sprachlos endlich)«, da

52 Ebd., S. 631.

53 Müller: *Werke 1*, S. 251.

er nicht mehr in der Lage ist, seine Gedanken weiterzugeben. Es bleibt nichts außer der Erinnerung. Der glücklose Engel Müllers, der kein Gesicht mehr kennt, muss in der vagen Erinnerung nach Geschichte suchen.

1.3.2 Dramatisches Gedicht als neue Form

Müllers Gedicht *Senecas Tod* ist eine Collage von intertextuellen Stellen – seiner Parodie der Seneca-Geschichte aus den *Annalen* und seinem Geschichtselengel. Sie bedient sich eines breiten Spektrums von Zeitebenen: Senecas Zeit, Tacitus' Historie und Müllers Gegenwart. Obwohl Müller auf den ersten Blick nur die Erzählung von Tacitus in Verse gesetzt zu haben scheint, besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Texten – in poetischer Disposition, in Perspektive und im Ton.

Müller führt in seinem Gedicht Gespräche mit zwei Gespenstern: einmal ein gescheitertes Gespräch mit Seneca, der ihm seine Frage nicht beantwortet, was er denkt, und ein weiteres Gespräch mit dem Geschichtsschreiber Tacitus, der Senecas Leben und Tod nach eigener Beliebigkeit verfasst. Das lyrische Ich im Gedicht möchte deutlich mehr als das bei Tacitus überlieferte wissen. Wie Seneca, der seine Schmerzen als sein Eigentum ansieht, zeigt das lyrische Ich eine Gier nach der Geschichte, vor allem jener Geschichte, die nicht dokumentiert ist. Ein Jahr nach der Veröffentlichung des Gedichts *Senecas Tod*, hat Müller ein Interview mit seinem langjährigen Gesprächspartner Alexander Kluge unter dem Titel »Tod von Seneca« gemacht. In diesem Gespräch diskutieren Müller und Kluge über die Gier der Philologen, Müllers eigene Vorstellung vom Tod und Senecas Identitäten als Philosoph, Dramatiker und Staatsmann. Im Anschluss an das Interview liest Müller noch mit seiner unverwechselbaren Stimme, die nach seiner Operation besonders heiser klingt, das Gedicht vor. Noch im selben Jahr erhält Müller seine Krebsdiagnose und muss die Tatsache akzeptieren, dass er jetzt auch vor dem Tod steht. Dazu kommt, dass er nicht mehr genug Energie für ein langes Theaterstück bzw. Regiearbeit hat. Daher versucht er sich mit einem dekonstruierenden Dramagedicht auszudrücken. Er selbst ist darin der glücklose Engel, der Gier nach der Geschichte empfindet, der gerne die römische Geschichte und die Geschichte der Sklaven besser kennenlernen möchte, aber keine Kontrolle mehr über das eigene Leben hat.

Diese Überlegungen thematisiert Müller in einem seiner späteren Gedichte aus dem Nachlass (datiert vom 28.6.1994) noch ausdrücklicher und inten-

siver. Hierin führt er ein Gespräch mit einem Gespenst aus China, das schon im 4. Jahrhundert v. Chr. über Leben und Tod reflektiert.

Gespräch mit Yang Tschu »dem Pessimisten«
 Lohnt es den Leib zu pflegen
 Er ist sterblich
 Damit er länger dauert
 Und wozu
 Da wir doch wissen nur der Tod ist erblich
 Das Leben ist ein Witz er ist der Clou
 Leb wie du willst oder leb nach der Schnur
 Unsterblichkeit ist gegen die Natur
 Das Leben
 Nimm es nicht zu ernst mein Sohn
 Das Leben ist nicht wie neu und bleibt sich gleich
 Mit Freunden und mit Leiden Arm und Reich
 Ordnung und Wirrsal bis zur Kremation
 Besser die kurze als die lange Weile
 Der Tod ist auch nicht neu Stirb ohne Eile
 Das Grab kann warten Sterben ist ein Nu
 Nimm es nicht ernst es ist ein Witz wie du⁵⁴

Mit Yang Tschu »dem Pessimisten« ist hier der chinesische Philosoph Yang Zhu aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. gemeint. Yang Zhus Philosophie gehört zu einer der wichtigsten Lehren in der Daoismus-Tradition. Bekannt ist er vor allem für seine umstrittenen sogenannten Egoismus-Gedanken⁵⁵, in denen er betont, dass man sein eigenes Leben so sehr wie möglich genießen sollte, solange man noch lebt. Ebenso sollte man sich die eigenen Wünsche ohne zu viel Hintergedanken erfüllen, denn nur so sei das diesseitige Leben etwas

54 Müller: *Werke* 1, S. 277.

55 So kritisiert zum Beispiel der wichtigste Konfuzius-Nachfolger Mengzi Yang Zhus hedonistische Philosophie stark und beschreibt Yang Zhu als jemanden, »der nicht mal ein Haar aus dem eigenen Körper zupfen würde, um der Welt zu nützen« (一毛不拔). Laut Mengzi widerspricht Yangs Prinzip »Jeder für sich« (为我) den Ansprüchen des Souveräns, was letztlich dann auch den Lehren des Konfuzius widersprechen würde. In Yang Zhus Philosophie wird weder der König noch der Vater als Oberer anerkannt, was Mengzis Meinung nach einem Zustand des Tieres gleiche. Vgl. 孟子·卷六·滕文公下古籍. URL: <https://www.guoxue.com/book/mengzi/0006.htm>, (letzter Abruf am 13.2.2021).

wert. Trotz des hedonistischen Scheins hat seine Lehre einen starken zynischen Unterton, der von seinem historischen Kontext bestimmt wird. Denn während der Zeit der Frühlings- und Herbstannalen (770-476 v. Chr.) sowie der frühen Zhanguo-Zeit (475-221 v. Chr.) wird von Konfuzius die Anerkennung und Schätzung des Souveräns gefordert, deren Folge die großen Leiden der Dienenden und des Volkes sind. Zum Protest appelliert Yang Zhu an die Selbstanerkennung (»Jeder für sich«) und einen diesseitigen Hedonismus, welcher seiner Meinung nach zu einer harmonischen Periode der Politik beitragen könne. Ziel sei es, dass sich jeder mehr um sich selbst kümmert und an die eigenen Wünsche denkt, ohne dabei aber die Interessen der anderen zu verletzen. Auf der anderen Seite tragen solche Gedanken auch eine Art nihilistische Trauer des Wissenden in sich, da Yang Zhu das Jenseits komplett ablehnt und stattdessen erkennt, dass alles im Leben sich nur wiederholt. Daher erhält Yang Zhu bei Heiner Müller auch den Beinamen »Pessimist«, den Müller in seinem Gedicht erklärt.

Das Gedicht *Gespräch mit Yang Tschu »dem Pessimisten«* ist eigentlich die Bearbeitung eines Lehrdialogs aus dem 7. Buch des Liezi:

Meng Sun Yang fragte den Meister Yang und sprach: »Angenommen ein Mensch sucht dadurch, daß er sein Leben wert hält und seinen Leib liebevoll pflegt, die Unsterblichkeit zu erlangen: ist das zu billigen?« Jener sprach: »Die Naturgesetze dulden keine Unsterblichkeit.« – »Nehmen wir an, er suche seine Lebensdauer zu verlängern: ist das zu billigen?« Er sprach: »Die Naturgesetze dulden keine Verlängerung des Lebens. Das Leben kann man nicht durch Werthaltung bewahren; den Leib kann man nicht durch liebevolle Pflege gesund erhalten. Und dann: Was hat denn die Verlängerung des Lebens für einen Zweck? Die Neigungen und Abneigungen der Gefühle bleiben sich gleich von alters her bis heute, die Sicherheit und Unsicherheit der Glieder bleibt sich gleich von alters her bis heute, die Freuden und Leiden der Weltgeschäfte bleiben sich gleich von alters her bis heute, Wandel und Wechsel von Ordnung und Verwirrung bleiben sich gleich von alters her bis heute. Wenn man das alles erst einmal gehört hat, wenn man es mitgemacht hat: so hat man in hundert Jahren schon zum Überdruß daran; wie bitter müßte da erst eine weitere Verlängerung des Lebens sein!« Meng Sun Yang sprach: »Wenn es also steht, daß ein früher Tod besser ist als ein langes Leben, so kann man ja sein Ziel erreichen, wenn man sich in die Schärfe des Schwertes stürzt oder ins Wasser oder Feuer springt.« Meister Yang sprach: »Nicht also! Wenn man schon einmal im Leben steht, so

muß man es unwichtig nehmen und über sich ergehen lassen, seine Wünsche beobachten und so den Tod erwarten. Kommt dann der Tod heran, so muß man ihn auch unwichtig nehmen und über sich ergehen lassen, beobachten, was erfolgt, und sich so der Auflösung überlassen. Beides muß man unwichtig nehmen, beides über sich ergehen lassen; was braucht es des Zögerns oder der Hast in dieser Spanne Zeit?«⁵⁶

Yang Zhu zeigt in diesem Dialog seine daoistische Denkweise über Leben und Tod. Denn sein Schüler wollte wissen, ob es möglich wäre, mit irgendwelchen Methoden das Leben zu verlängern oder gar eine Unsterblichkeit zu erreichen. Darauf antwortet Yang Zhu direkt verneinend, da es nicht mit dem Naturgesetz übereinstimme. Außerdem findet Yang den Wunsch nach einer Verlängerung des Lebens ungerechtfertigt, denn alle Emotionen und Inhalte des Lebens wiederholten sich nur, so dass es nicht erstrebenswert wäre, sich eine Verlängerung des Lebens zu wünschen. Darauf fragt der Schüler, ob es dann besser sei, einen frühen Tod herbeizuführen, statt ein langes Leben zu erdulden. Diese Qual findet Yang Zhu wiederum unnötig, vielmehr solle man in seinem eingeschränkten Leben uneingeschränkt alles genießen und in Ruhe auf den Tod warten.

Die Haltung zum Leben ist zwar hedonistisch, Yangs Haltung zum Tod ist dagegen fast stoisch. Senecas Leben und Tod, den ich in diesem Kapitel schon mit zahlreichen literarischen und künstlerischen Überlieferungen vorgestellt habe, entsprechen gerade der Lehre Yang Zhus. Auch Heiner Müller erwähnt in dem oben genannten Interview mit Alexander Kluge, wie er sterben möchte. Als er von Kluge gefragt wird, was für einen Tod er sich wünscht, antwortet er:

MÜLLER Du, ich glaube, das würde überhaupt nicht meiner Denkart entsprechen, so einen Wunsch zu formulieren.

KLUGE Du sagst, da bin ich nicht zuständig für?

56 Liä Dsi: *Das wahre Buch vom quellenden Urgrund: Die Lehren der Philosophen Liae Yue Kou und Yang Dschu* (= Tschung Hü Dschen Ging/Liä Dsi). Aus dem Chinesischen übers. und erläutert v. Richard Wilhelm. Jena 1967, S. 83-84. Das Original lautet: 孟孫陽問楊朱曰: 有人於此, 貴生愛身, 以蘄不死, 可乎曰: 理無不死。以蘄久生, 可乎曰: 理無久生。生非貴之所能存, 身非愛之所能厚。且久生奚為五情好惡, 古猶今也; 四體安危, 古猶今也; 世事苦樂, 古猶今也; 變易治亂, 古猶今也。既聞之矣, 既見之矣, 既更之矣, 百年猶厭其多, 況久生之苦也乎孟孫陽曰: 若然, 速亡愈於久生; 則踐鋒刃, 入湯火, 得所志矣。楊子曰: 不然, 既生, 則廢而任之, 究其所欲, 以俟於死。將死, 則廢而任之, 究其所之, 以放於盡。無不廢, 無不任, 何遽遲速於其間乎

MÜLLER Nein, da bin ich nicht zuständig. Ich würde eher annehmen, es gibt eine Alternative: Entweder ist es ein ganz plötzlicher Tod oder ein ganz langer.

KLUGE Fürchtest du den langen?

MÜLLER Ich glaube nicht.⁵⁷

Zu diesem Zeitpunkt weiß Müller schon von seiner Krebserkrankung und erwartet seinen Tod. Alexander Kluge, langjähriger Freund und Gesprächspartner Müllers, stellt in seinem Interview diese Frage nicht mehr in Bezug auf Senecas Tod, sondern auf den Tod Müllers – einem gierigen Philologen, der trotz seines Zeitmangels immer mehr Gespräche mit den Toten sammeln möchte. Müllers Aussage macht klar, dass er den langen Tod nicht fürchtet.

In seinem Gedicht, das die Form eines Sonetts trägt, bearbeitet Müller das Gespräch Yang Zhus in einer verkürzten Version und bringt seine Gedanken über Leben und Tod zum Ausdruck. Müller gestaltet die Zeilen wie ein Gespräch: Auf die Frage »Lohnt es den Leibe zu pflegen« folgt die Antwort »Er ist sterblich«; auf die Ergänzung »Damit er länger dauert« wird die Gegenfrage »Und wozu/Da wir doch wissen nur der Tod ist erblich« gestellt. Auf die kurze Frage »Das Leben« antwortet Müller mit den daoistischen Gedanken Yang Zhus: »Das Leben ist nicht neu und bleibt sich gleich«. Da das Leben aus Wiederholungen von Freuden, Leiden, Armut und Reichtum besteht, solle man es nicht zu ernst nehmen. Wenn die Schlussfolgerung »Besser die kurze als die lange Weile« herausgestellt wird, widerspricht der Pessimist Yang Tschu gleich mit Verspottung: » Der Tod ist auch nicht neu Stirb ohne Eile/ Das Grab kann warten Sterben ist ein Nu/Nimm es nicht ernst es ist ein Witz wie du«.⁵⁸ Dieses kurze Sonett verwandelt den langen philosophischen Dialog zwischen Meng Sun Yang und Yang Zhu in ein kleines Gespräch, welches aber genauso philosophisch bleibt und die Essenz des Dialogs wiedergibt.

1.4 Fazit

Wie *Senecas Tod* von Alexander Kluge als dramatisches Gedicht bezeichnet wird,⁵⁹ so sind viele von Müllers lyrischen Werken nach 1989 von dramati-

57 Heiner Müller u. Alexander Kluge: *Der Tod des Seneca*. Gespräch am 26.4.1993. URL: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/103/transcript>, (letzter Abruf am 3.2.2021).

58 Müller: *Werke 1*, S. 277.

59 Müller u. Kluge: *Der Tod des Seneca*.

scher Qualität. Sie bedeuten keinen plötzlichen Tod des Dramatikers Müller, vielmehr sind sie die Fortsetzung Müller'scher dramatischer Werke und transportieren seine Geschichtsphilosophie in einer anderen Form. Wie die beiden Gedichte, die in diesem Kapitel analysiert wurden, zeigen Müllers lyrische Werke einen hohen Anteil am Dramatischen. Sie sind Sprechtexte, es gibt immer ein sprechendes Ich. Die lyrischen Werke sind nicht nur Parodien von Gesprächs-Vorlagen, sondern sind auch selbst in der Form eines Gesprächs gehalten.

Diese Tendenz hat einerseits mit dem Umstand zu tun, dass Müller wegen seiner Krebserkrankung weniger Zeit und Energie für ein richtiges Theaterstück hat. Andererseits sieht Müller durch seine zunehmende Medienpräsenz auch eine neue Möglichkeit, ein Gespräch als ein Theaterstück zu inszenieren. Diese Methode verwendet er dann auch in seinem geschriebenen Werk, in dem er ein Gespräch mit den literarischen bzw. historischen Vorgängern führen kann. Müller nennt das im Interview mit Kluge die »Gier des Philologen«, der immer mehr Wissen und Geschichte sammeln möchte. Und die Geschichte bleibt für Müller eine Collage aus Stücken dieser Sammlung, die er dann in seinem Werk zusammenklebt. Da Müller nach 1989 unter einer komplett anderen politischen Beobachtung steht, muss er sich beim Schreiben keine Sorgen mehr wegen einer möglichen Zensur oder seiner widersprüchlichen Ansichten machen. Er kann nun seine Meinung direkt und frei äußern und schreiben, woran er als ein Autor mit Masken nicht mehr gewöhnt ist. So schreibt er in seinem Gedicht *Glückloser Engel 2*: »Der Engel ich höre ihn noch/ Aber er hat kein Gesicht mehr als/Deines das ich nicht kenne.« Er muss jetzt ein anderes Gesicht für sich suchen, das in die Vergangenheit schaut. Diese Gesichter/Masken findet er in seinen Gedichten *Mommsens Block* und *Ajax zum Beispiel* bei Geschichtsschreibern und antiken Helden, die in den nächsten Kapiteln zu interpretieren sind.

2. Exkurs: Müllers Nachdichtungen und Übersetzungen chinesischer Autoren

Das Gedicht *Gespräch mit Yang Tschu »dem Pessimisten«* aus Müllers Nachlass ist der vierte Versuch Heiner Müllers, sich mit dem chinesischen Philosophen Yang Zhu zu beschäftigen. Dem Realismus, welchen Müller vor allem bei seinen späteren Shakespeare-Übersetzungen und -Bearbeitungen betont, begegnet er schon in den 1950er Jahren bei verschiedenen chinesischen Autoren

aus unterschiedlichsten Epochen der chinesischen Geschichte. Wie sein damaliges literarisches Vorbild Bertolt Brecht, findet Müller vor allem in der ostasiatischen Literatur vertraute Topoi einer Gesellschaftskritik: von lyrischen Werken der Dichter Po Chü I (Bai Juyi, 772-846)⁶⁰ und Pu Sung Ling (Pu Songling, 1640-1715) bis hin zu Prosastücken des modernen chinesischen Satirikers Lu Hsün (Lu Xun, 1881-1936) sowie Müllers Zeitgenossen Li Chun (Li Zhun, 1928-2000). Sie sind allesamt Schriftsteller, die trotz der staatlichen Unterdrückung über einen Verfall der Gesellschaft schreiben und das System kritisieren. Die Auswahl Müllers für seine Nachdichtungen bzw. Übersetzungen chinesischer Lyrik ist hauptsächlich von Bertolt Brecht inspiriert, der 1950 den Zyklus »Chinesische Gedichte«⁶¹ herausgibt. Hierin stützt er sich auf die englischen Übersetzungen des Fin-de-Siècle-Dichters Arthur Waley, die er um soziale Dimensionen erweitert. Ebenso sind sodann auch Müllers Versionen von eigenen Merkmalen und dem eigenem Geschichtsdenken geprägt.

Anders als Brecht, der die chinesische Philosophie als Verfremdungseffekt für seine Theaterstücke und Parabeln nutzt, schätzt Heiner Müller vor allem den Inhalt und den Schreibstil der chinesischen Dichter und Schriftsteller. So stellt er zum Beispiel schon 1953 dem deutschen Publikum den chinesischen Satiriker Lu Xun aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor. 1954 übersetzt Müller unter dem Pseudonym Jakob Sabest seine Prosastücke aus dem Englischen ins Deutsche und veröffentlicht sie. Lu Xun gilt in der chinesischen Literaturgeschichte als Begründer der modernen Literatur und aufgeklärter Intellektueller. Zugleich ist er auch einer der ersten und bedeutendsten Nietzsche-Übersetzer und -Rezipienten in China. Müller nennt ihn den »chinesischen Gorki« und meint damit, dass Lu Xun »den kritischen Realismus in China vollendet, so den sozialistischen Weg bereitet« hat.⁶² Durch seine Übersetzungen und Nachdichtungen lässt Müller eine fremde Geschichte und Kultur wie auch fremde Klänge vertraut und zu einem Bestandteil der eigenen Welt werden. In diesem Zusammenhang ist zu klären, inwieweit Müller auf die eigene Sprache und Zeitgeschichte zurückgreift und wie viel Eigenes

60 Außer den Namen, die ich aus dem Gedichtstitel und den Texten Müllers zitiere, werden die chinesischen Namen in dem von mir verfassten Text immer mit der heute üblichen Hanyu-Pinyin-Umschrift buchstabiert.

61 Bertolt Brecht: *Versuche 22-24. Herr Puntila und sein Knecht Matti. Chinesische Gedichte. Die Ausnahme und die Regel*. Berlin 1950.

62 Heiner Müller: Der chinesische Gorki. Zu den Erzählungen von Lu Hsün. In: Ders.: *Werke* 8, S. 47-51, hier S. 48.

er dadurch »einschmuggelt«. Durch seine Übersetzungen/Nachdichtungen bringt Müller Texte aus einer außereuropäischen Peripherie mit dem eigenen kulturellen Zentrum zusammen. Somit entsteht auf der Textebene eine Universalgeschichte.

In ihrer 2001 in Würzburg erschienenen Monografie *Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder* untersucht Katharina Ebrecht systematisch die wichtigsten lyrischen Werke Heiner Müllers – sowohl die Gedichte, die 1992 im Alexander-Verlag Berlin erschienen sind⁶³, als auch diejenigen Werke, die sich in Müllers Nachlass befinden. In ihrer Studie widmet Ebrecht den chinesischen Gedichten Müllers ein extra Kapitel, in dem sie ausführlich die Quellen und Übersetzungsvorlagen auflistet und Müllers Version mit den literarischen Vorbildern und Vorlagen vergleicht.

Die folgenden Erörterungen bauen in Teilen auf Ebrechts Untersuchungen auf. So werde ich die Quellen einiger chinesischer Gedichte von Heiner Müller nach Ebrecht zitieren. Dabei gilt es aber, Müllers Nachdichtungen nicht nur mit Blick auf ihre deutschen und englischen Vorlagen zu untersuchen.⁶⁴ Vor allem werde ich einen Vergleich der chinesischen Originalschriften mit Müllers Nachdichtungen vornehmen. Damit lässt sich Müllers Geschichtsphilosophie schon in seinem frühen Schaffen der 1950er Jahre aufzeigen. Der zweite Teil dieses Exkurskapitels weist über die Gedichte hinaus und behandelt zwei Texte, die in der Müller-Forschung bislang noch nicht berücksichtigt wurden: Es handelt sich dabei um Prosatexte zweier chinesischer Autoren, die Müller aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt. Auch diese werde ich in Bezug auf Müllers Geschichtsphilosophie untersuchen.

2.1 Heiner Müllers chinesische Gedichte

Im Kapitel zu Heiner Müllers »chinesischen Gedichten« untersucht Ebrecht nahezu alle Gedichte, die Müller ausgehend von chinesischen Vorlagen formuliert hat. Diese sind die Gedichte nach Pu Sung Ling (Pu Songling) und Po Chü I (Bai Juyi)⁶⁵, *Drei Volkslieder*⁶⁶, die Parabeln von Herr Dschu⁶⁷ und ein Lied nach Mao Zedong mit dem Titel *Heroische Landschaft. Variation auf ein*

63 Heiner Müller: *Gedichte*. Berlin 1992.

64 So erfolgt Ebrechts Forschung.

65 Müller: *Werke 1*, S. 26-29 und S. 68-71.

66 Ebd., S. 77.

67 Ebd., S. 72f.

*Thema von Mao Tse Tund*⁶⁸. Die Entstehungszeiten der Vorlagentexte reichen von der Zeit um 350 v. Chr. bis zu Müllers Gegenwart (1953). Ebrecht zufolge sei es offensichtlich, dass Müller Brecht als Vorbild folge und bei seiner Auswahl der Prätexte vor allem die sozialkritische Lyrik bevorzuge. Außerdem benutze Müller wie auch Brecht die Übersetzungen des englischen Chinawissenschaftlers Arthur Waley, nur greife Müller auf die deutsche Ausgabe zurück, die von Franziska Meister aus dem Englischen ins Deutsche übertragen wurde.⁶⁹

Im Folgenden werde ich Müllers »chinesische Gedichte« nur kurz zusammenfassend behandeln und sie in Bezug auf die Geschichtsphilosophie, die in ihren chinesischen Vorlagen verborgen ist, analysieren. Katharina Ebrecht konzentriert sich in ihrer Untersuchung hauptsächlich auf die Änderungen, die Müller bei seinen Übertragungen vornimmt, sowie die Abweichungen von Brechts Bearbeitungen. Der übergeordneten Frage, welche Rolle China und die chinesischen Dichter für Müllers Auseinandersetzung mit den chinesischen Gedichten spielen, wird von Ebrecht dagegen kaum Aufmerksamkeit geschenkt.

2.1.1 Müllers Gedichte nach Bai Juyi

Zwei Gedichte, die Müller aus den Übersetzungsvorlagen Franziska Meisters nachdichtet, sind von einem der bekanntesten chinesischen Dichter aus der Epoche der Tang-Dynastie – Bai Juyi (772-846). Die Tang-Dynastie (617-907) gilt als eine wirtschaftliche wie auch kulturelle Blütezeit in der chinesischen Geschichte. Tang-Gedichte erreichen nicht nur ein sehr hohes literarisches Niveau, viele davon sind auch von prägnanten und leicht verständlichen Wörtern gekennzeichnet. Sie sind deswegen beim Volk besonders beliebt und werden als Kulturerbe von Generation zu Generation weitergegeben. Bai Juyi ist ein Meister einer besonders schlichten Sprache. Er lebt in der sogenannten Mitte-Tang-Zeit (Zhongtang, 766-835), jener Zeit nach der katastrophalen An-Lushan Rebellion, die das Tang-Reich erschüttert und den Beginn eines politischen Verfalls einläutet. Aus diesem Grund schreibt Bai Juyi, anders als sein Vorgänger Li Bai, viele sozialkritische und realistische Gedichte. Außerdem gilt er auch als die leitende Figur der revolutionären »Neue Yuefu-Bewegung« in der Literaturgeschichte der Tang-Dynastie. Als Brecht seinen Zyklus »Chinesische Gedichte« herausgibt, betont er in einer Anmerkung seine hohe Be-

68 Müller: *Werke 1*, S. 30.

69 Vgl. Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, S. 75.

wunderung für Bai Juyi: In seinen Gedichten übe er fundamentale Kritik und schreibe für das Volk. Brecht zufolge seien Bais Lieder nicht nur durch ihre einfachen Wörter »im Mund von Bauern und Pferdeknechten« charakterisiert, sondern handelten auch tiefgründig vom Leiden des armen Volks.⁷⁰ Außerdem sei Bai Juyi für Brecht auch eine »Identifikationsfigur«, so Katharina Ebrecht, da dieser ebenfalls wegen politischer Verfolgung (zweimal) ins Exil gehen musste.⁷¹

Müller wählt nun aber Gedichte von Bai aus, die Brecht nicht aufgegriffen hat. In seiner Nachdichtung von Bai Juyis *Der rote Papagei* deutet sich meiner Ansicht nach schon eine Tendenz im Umgang mit Intertextualität an, die in seinem späteren literarischen Schaffen immer präsenter wird. Die deutsche Übersetzung von Franziska Meister aus dem Englischen von Arthur Waley lautet so:

Po Chü'l (Bai Juyi): Der Rote Papagei
 Als ein Geschenk aus Annam kam
 Ein roter Papagei.
 Die Farbe gleicht der Pfirsichblüte,
 Die Zunge gibt menschlichen Laut.
 Man tut ihm an, was immer geschieht
 Den Weisen und Wohlberedten:
 Man nahm einen Käfig mit kräftigen Stäben
 Und sperrte ihn darin ein.⁷²

Dabei handelt es sich um eine wortgetreue Übertragung, in der jedes Wort des klassischen Qiyān Gushi (Gedicht mit Sieben-Zeichen-Zeilen) übersetzt und der Inhalt übernommen wird. Vereinzelt weist diese Version eine Wiederholung von Bedeutungen und Symbolen auf, wodurch der Text an Schlichtheit verliert. Der Grund dafür liegt darin, dass das Gedicht von Bai Juyi ein klassisches Tang-Gedicht ist, dessen Zeilen immer sieben Schriftzeichen enthalten müssen. Waley und Meister übernehmen diese Regel und übersetzen Wort für Wort alle Zeichen, die im Gedicht enthalten sind. Müllers Nachdichtung hingegen ist viel freier geformt als die Übertragung von Waley und Meister:

70 Vgl. Bertolt Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22/1, hg. v. Werner Hecht. Berlin u. Weimar 1994, S. 454f.

71 Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, S. 78-79.

72 Arthur Waley: *Chinesische Lyrik aus zwei Jahrtausenden*. Dt. Übersetzung v. Franziska Meister. Hamburg 1951, S. 178.

Heiner Müller: Der rote Papagei
 (nach Po Chü I)
 Aus Annam wurde mir ein Geschenk gebracht
 Rot wie die Pfirsichblüte, redend
 In menschlicher Zunge. Wie den Weisen
 immer, den beredsamen
 Hatten sie ihn eingesperrt
 In einen Käfig mit starken Stäben.⁷³

Müller streicht das Subjekt, den roten Papagei, komplett aus dem Gedicht. Allein der Titel »Der rote Papagei« lässt den Leser davon ausgehen, dass die Zeilen von einem roten Papagei handeln. Aber gerade durch das Weglassen des Subjekts wird der Papagei als Allegorie für einen Weisen noch stärker in den Vordergrund gerückt: Im Gedicht wird verschwiegen, worum es wirklich geht. Somit bietet Müllers Version viel mehr Interpretationsspielraum. Durch die Abänderung der allgemein gehaltenen Formulierung »Man nahm einen Käfig mit kräftigen Stäben/Und sperrte ihn darin ein« in den Satz »Hatten sie ihn eingesperrt/In einen Käfig mit starken Stäben« werden die Leser als Individuen einer totalitären Gesellschaft angesprochen und das Pronomen in der dritten Person Plural – »sie« – verweist auf die Anderen, die Funktionäre der Regierung bzw. die staatliche Zensur. In dieser Hinsicht ist Müllers Nachdichtung mehr als eine bloße Verknappung der Übersetzung Meisters. Der Autor verstärkt vor allem die sozialkritische Seite des Originals. Man erkennt seine Zeit- und Lebensgeschichte wieder. Der chinesische rote Papagei steht sowohl für das Schicksal der Intellektuellen in der Kulturwelt der DDR, als auch für Müller als Schreibender in der Geschichte.

Bei dem anderen Gedicht *Baumbeschneidung* wird zwar im Untertitel der Hinweis »nach Chin Po« angegeben, Ebrecht findet jedoch bei Waleys Anthologie ein Gedicht mit dem gleichen Titel unter Bai Juyis Namen.⁷⁴ Sowohl Waleys Übersetzung als auch Meisters deutsche Version bleiben eng am Original:

73 Müller: *Werke 1*, S. 68.

74 Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, S. 80f.

Po Chü'i: Baumbeschneidung (Waley und Meister)	白居易截树
<p>Bäume ragen auf vor meinem Fenster, / Hoch sind sie und reichbelaubt. / Aber Ach! Der Ausblick auf die fernen Berge / Wird durch sie gehindert und verwehrt. / Eines Morgens nahm ich Axt und Messer, / Und mit eigener Hand stutzte ich das Astwerk. / Zehntausend Blätter flogen um mein Haupt, / Tausend Hügel rückten vor mein Auge! / Als ob Wolken oder Nebel schwänden, / Bereitete sich jäh ein blauer Himmel / Wie das Antlitz eines lieben Freundes / Nach den Jahren langer Trennung. / Dann erhob ein lauer Wind sich, / Und die Vögel kehrten langsam wieder. / Um mich abzulenken, wandte ich den Blick nach Süden, / Und als meine Augen schweiften, zogen die Gedanken mit. / Keinen Menschen gibt es, der nicht dieses oder jenes höher schätzte, / Und kein Ding, darin sich Gutes nicht mit Bösem mischte. / Wohl liebte ich die zarten Zweige – / Doch den Anblick grüner Hügel kann ich nicht entbehren!⁷⁵</p>	<p>种树当前轩,树高柯叶繁。 惜哉远山色,隐此蒙笼间。 一朝持斧斤,手自截其端。 万叶落头上,千峰来面前。 忽似决云雾,豁达睹青天。 又如所念人,久别一款颜。 始有清风至,稍见飞鸟还。 开怀东南望,目远心辽然。 人各有偏好,物莫能两全。 岂不爱柔条,不如见青山。</p>

»Baumbeschneidung« ist die wörtliche Übersetzung des chinesischen Titels »截树«. Tatsächlich wird in dem Gedicht ja auch kein Baum gefällt, sondern nur beschnitten, um die Aussicht des lyrischen Ichs zu verbessern. Dieses Gedicht ist ein klassisches Wuyan Gushi (Gedicht mit Fünf-Zeichen-Zeilen), welches aus 20 Versen mit jeweils fünf Schriftzeichen besteht. Bai schreibt die Zeilen während seines Exils in Jiangzhou. Die gemischten Gefühle, die er während dieser Zeit empfindet, finden in den Versen ihren Ausdruck und werden auch in der Übersetzung gut vermittelt. Seine Bedrücktheit während der politischen Niederlage spiegelt sich im Bild vom lyrischen Ich, dessen Sicht durch aufragende Bäume vor dem Fenster versperrt ist. So beschließt das lyrische Ich eines Tages, die Äste zu schneiden. Nachdem »[z]ehntausend Blätter [...] um [s]ein Haupt« geflogen sind, sieht es endlich die wunderschönen Hügel und den blauen Himmel, was es so freudig stimmt wie das Gesicht eines vermissten lieben Freundes. Dennoch hat das lyrische Ich Schuldgefühle. Es heißt: »Keinen Menschen gibt es, der nicht dieses oder jenes höher schätzte,/Und kein Ding, darin sich Gutes nicht mit Bösem mischte.« Nichts ist perfekt, weshalb man eine Entscheidung für die eine oder andere Alternative treffen muss. Er liebt zwar die Zweige – die Netze, die ihn im politischen Leben fesseln –, aber auf den Blick auf

die grünen Berge – die Freiheit – möchte er ebenso wenig verzichten. So gibt diese Übersetzung von Waley/Meister Bai Juyis ambivalente Gefühle wunderbar wieder und malt ein lebendiges Bild von einem unterdrückten Intellektuellen und gescheiterten Politiker. Auch die Naturbeschreibung entspricht dem Genre dieses klassischen chinesischen Gedichts, in dem durch die Beschreibung der Natur die Gefühle des Autors zum Ausdruck gebracht werden.

Müllers Nachdichtung hingegen ist auch in diesem Fall nicht nur eine offensichtliche Verknappung der Übersetzung, sondern dient meiner Meinung nach auch Müllers Interpretation des Originals, mit der er eine komplett andere Richtung einschlägt. Ebrecht bemerkt zurecht, dass Müller hier Brechts Verfahren beim Nachdichten chinesischer Gedichte folge.

Heiner Müller: Baumbeschneidung
 Vor meinem Fenster stehen Bäume, hindernd
 Den Ausblick auf die grünen Berge. Also
 Nahm ich Axt und Messer eines Morgens und
 Stutzte das Blattwerk. Zehntausend Blätter
 Fielen. Tausende Berge erhoben sich
 Vor meinem Blick. So ist es:
 Das Gute wird nicht erreicht durch
 Güte ... Wohl liebte ich
 das Grün der Bäume, aber der Berge Grün
 Liebe ich mehr.⁷⁶

So versuche Müller mithilfe seiner Version eine Lehre zu vermitteln, die der Lehre in Bertolt Brechts *Maßnahme* entspräche: Das Gute kann manchmal nicht durch Güte erreicht werden, oft muss man schwierige Entscheidungen treffen und radikal handeln, um das Gute zu erreichen.⁷⁷

Müller betont die Kernaussage des Originals, indem er das Dilemma des lyrischen Ichs nochmals zuspitzt: »Wohl liebte ich/das Grün der Bäume, aber der Berge Grün/Liebte ich mehr«. Man muss sich zwischen dem Grün der Bäume und dem Grün der Berge entscheiden, die Durchsetzung der einmal getroffenen Wahl ist nur mit Gewalt möglich. Somit verwandelt Müller ein Gedicht, in dem die Naturbeschreibung eine Metapher für die Gefühle eines unterdrückten Individuums ist, in eine Reflexion über Gewalt.

76 Müller: *Werke 1*, S. 70.

77 Vgl. Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, S. 80f.

2.1.2 Gedichte nach Pu Sung Ling (Pu Songling)

Im ersten Band der Heiner Müller Werke, welches von Frank Hörnigk herausgegeben wurde und den Titel *Gedichte* trägt, befinden sich fünf Gedichte, deren hypertextuelle Beziehung zu den literarischen Vorlagen mit dem eingeklammerten Untertitel »nach Pu Sung Ling« eindeutig markiert und betont wird. Drei davon – *Umschau von fremden Hügeln*⁷⁸, *Auf dem Weg in das Land mit Reis*⁷⁹ und *Der Kaiser braucht Soldaten, Vater*⁸⁰ – werden in dem Gedichte-Band vom Alexander-Verlag 1992 veröffentlicht und sind zwischen 1949 und 1959 zu datieren. Zwei andere Gedichte – *Die Bauern werden zum Gericht abtransportiert*⁸¹ sowie *Ferkelschlachtung*⁸² – stammen aus dem Nachlass.

Pu Songling (1640-1715) ist ein chinesischer Schriftsteller der Qing-Dynastie. Sein bekanntestes Werk ist eine Sammlung von Erzählungen über Geister- und Liebesgeschichten, die er *Liaozhai Zhiyi* (Seltsame Geschichten aus einem Gelehrtenzimmer) nennt. Darüber hinaus liegen von ihm zahlreiche Gedichte vor, die sich mit verschiedenen Themen aus den Bereichen Gesellschaft, Freundschaft und Landschaft beschäftigen. Müllers Nachdichtungen gehen auf jene Gedichte zurück, die 1948 vom Sinologen Herbert Franke aus dem Chinesischen ins Deutsche übersetzt und unter dem Titel »Soziale Dichtungen« in der Zeitschrift »Aufbau« veröffentlicht wurden.⁸³ Ebrecht zufolge sei es ideologisch bedingt, dass »diese sozialkritischen chinesischen Gedichte« gerade zu diesem Zeitpunkt (1948) »in einer der führenden Literaturzeitschriften der SBZ«⁸⁴ erscheinen.

Ebrecht führt in ihrer Monografie einen genauen Vergleich zwischen Müllers Nachdichtung und den Übersetzungen von Herbert Franke. Ihr zufolge übernehme Müller die Gedanken der Gedichte Pus und forme sie in knappere und direktere Verse um, die nicht unbedingt auf ihre Vorlagen zurückzuführen seien, sondern eher dem Muster Brechts folgten. Müllers Nachdichtungen erinnerten nicht nur an Brechts Lieder, sondern hätten auch die gleiche »marxistische Intention« wie man sie bei Brecht finden kann, so Ebrecht, da

78 Müller: *Werke 1*, S. 26.

79 Ebd., S. 27.

80 Ebd., S. 28.

81 Ebd., S. 69.

82 Ebd., S. 71.

83 Vgl. Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, S. 91f.

84 Ebd., S. 91.

sie die finanzielle und soziale Notlage der Bauern zeigten und ihren Status als Unterdrückte und Ausgebeutete enthüllen wollten.⁸⁵

2.1.3 Gedichte nach daoistischen Textvorlagen

Das im vorangegangenen Kapitel behandelte Gedicht *Gespräch mit Yang Tschu »dem Pessimisten«* hat Müller nach dem daoistischen Vorlagentext *Liezi* bearbeitet. Laut Katharina Ebrecht sei das daoistische Buch *Liezi*, dessen deutsche Übersetzung vom Missionar Richard Wilhelm stammt und von Bertolt Brecht rezipiert wurde, eine wichtige Quelle für Müllers Nachdichtungen chinesischer Texte. Auch in diesem Fall ist Brecht, der in seinem *Buch der Wendungen* auf den chinesischen Philosophen Yang Zhu⁸⁶ zurückgreift, ein wichtiges Vorbild für Müller, konstatiert Ebrecht. Aus dem Buch *Liä Dsi. Das wahre Buch vom quellenden Urgrund* habe Müller vier kurze Geschichten genommen, die er dann in Gedichte umgearbeitet hat. Drei davon bilden eine Parabel-Reihe, deren Hauptfigur ein Herr Dschu ist: *Herr Dschu verteidigt sein Eigentum*, *Herr Dschu und seine Affen* und *Herr Dschin und die Götter*. Katharina Ebrecht behandelt in ihrem Buch nur die ersten zwei Parabeln aus Müllers Nachlass, daher werde ich hier die Analyse der dritten – *Herr Dschin und die Götter* – als Ergänzung vornehmen. Das Gedicht stammt aus der Geschichte *Der dürre Baum*:

Es war einmal ein Mann, der hatte einen dünnen Baum.
 Der Vater seines Nachbarn sagte: »Ein dünner Baum ist ein übles Vorzeichen.«
 Da ging der Mann hin und hieb ihn ab.
 Nun bat des Nachbarns Vater ihn sich aus als Brennholz.
 Da wurde der Mann mißvergnügt und sprach: »Des Nachbarns Vater wollte nur Brennholz haben; deswegen belehrte er mich, ihn abzuhaufen. Wenn einem die eignen Nachbarn solche Fallen stellen, was soll man da anfangen!«⁸⁷

In Müllers Gedicht-Version bekommen die Hauptfiguren einen Namen:

Herr Dschin und die Götter
 Herr Dschu hatte auch einen verdorrten Baum
 In seinem Garten, der trug keine Früchte mehr.

85 Vgl. ebd., S. 92-98.

86 Yang Zhu ist die Hauptrolle im 7. Buch der Bücherreihe von Liezi.

87 Liä Dsi: *Das wahre Buch vom quellenden Urgrund*, S. 109.

Das sagte ihm Herr Dschin über den Zaun
 Es würde gut sein den Baum abzuhaun
 Weil ein verdorrter unglückbringend wär.

Da haute Herr Dschu ab den verdorren Baum
 Denn er fürchtete die Götter sehr.
 Da kam zu ihm Herr Dschin über den Zaun
 Und bat, den Baum ihm anzuvertraun:
 Er hätte kein Brennholz mehr.⁸⁸

Wie in den beiden anderen Parabeln ist Herr Dschu der Protagonist, aus Brechts »Lied vom achten Elefanten« in *Der gute Mensch von Sezuan* übernimmt Müller dann noch die Figur des Herr Dschin, der hier zum listigen Nachbar des Herrn Dschu wird. Im Original reagiert der Mann erbost auf die Wahrheit und regt sich über auf die »Fallen« auf, die ihm sein Nachbar gestellt hat. Müller hingegen lässt diese Wendung weg. Seine Nachdichtung endet mit der Feststellung, dass der Nachbar kein Brennholz mehr hat. Und der Titel *Herr Dschin und die Götter* verweist auf einen Widerstreit zwischen Herrn Dschus blindem Vertrauen gegenüber seines Nachbarn und seiner Furcht vor den Göttern. Damit folgt Müllers Version weniger als das Original einer pädagogischen Absicht. Stattdessen betont er die »pragmatische« Seite des Herrn Dschin und deckt seine falsche Rhetorik auf.

2.2 Prosa nach chinesischen Vorlagen

Da Müllers schriftstellerisches Schaffen (darunter auch sein Nachdichten chinesischer Gedichte) Anfang der 1950er Jahre recht erfolglos bleibt, fängt er an, für den Aufbau-Verlag Lektoratsarbeiten zu übernehmen.⁸⁹ 1953/54 arbeitet er dann regelmäßig für die Wochenzeitung *Sonntag*, für die er »über zwei Dutzend journalistische Beiträge schreibt, Literaturkritiken, Schriftstellerporträts, Berichte über Kabarett- und Laienkunstaufführungen«⁹⁰. *Sonntag* ist eine vom Kulturbund der DDR im Aufbau-Verlag herausgegebene Zeitschrift, die zwischen 1946 und 1990 wöchentlich erscheint. Hier veröffentlicht Müller auch seine Übertragungen zweier Prosastücke von chinesischen Autoren, die er unter dem Pseudonym Jakob Sabest aus dem Englischen ins

88 Müller: *Werke 1*, S. 74.

89 Vgl. Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, S. 101.

90 Ebd., S. 104.

Deutsche übersetzt. Interessant ist dabei vor allem Müllers Auswahl der Texte, die einmal mehr sein Gespür für und Interesse an weltgeschichtlichen Problematiken beweist.

Schon in der Ausgabe vom 20. September 1953 veröffentlicht Müller den Artikel *Der chinesische Gorki*, um den chinesischen »Weg«, also die moderne chinesische Literatur und darunter vor allem den Schriftsteller Lu Xun, den Lesern in der DDR vorzustellen. Der Text *Der chinesische Gorki. Zu den Erzählungen von Lu Hsün* ist eine Rezension zu dem 1952 im Verlag Rütten & Loening erschienen kleinen Band *Erzählungen aus China*, den Josi von Ruskoll aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt hat.⁹¹ Wenngleich Müller am Ende seiner Buchrezension die mangelnde Qualität der Übersetzung wegen ihrer doppelten sprachlichen Transformation bedauert, stellt er positiv heraus, dass mit der Übersetzung endlich begonnen werde, die Lücke, die der deutsche Buchmarkt mit Blick auf die Erzählungen von Lu Xun aufweist, aufzufüllen. Müller bewundert Lus besondere Art des satirischen Schreibens, obwohl er der Gefahr staatlicher Repression ausgesetzt ist. In seiner Rezension blickt Müller nicht nur auf die Tradition der »Lebensnähe der Literatur«⁹² in China und die dadurch entstandene Mischung aus Dichtung und Philosophie. Vor allem betont er die spezifische Art der gesellschaftskritischen Literatur in China, die durch die staatliche Unterdrückung aufgekommen ist, wie zum Beispiel der Stil des Chunqius von Konfuzius oder die sozialkritischen Gespenstersagen von Pu Song Ling. Auch wenn Müller in seiner Rezension nicht explizit von Zensur spricht, thematisiert er sie indirekt, indem er ausführlich bespricht, wie Lu Xun als Schriftsteller mit der staatlichen Überwachung umgeht. So nimmt der Text gewissermaßen Müllers eigenes Leben als Schriftsteller in den kommenden Jahrzehnten vorweg.

Auch die beiden Texte, die Müller unter dem Pseudonym Jakob Sabest übersetzt und veröffentlicht, repräsentieren Müllers Geschichtsphilosophie in den 1950er Jahren. Der erste Text *Nicht diesen Weg* ist einer Übersetzung nach »Li Chun« (Li Zhun), dessen Original 1953 in China in der regionalen Zeitung der landwirtschaftlichen Provinz Henan, *Henan Ribao*, abgedruckt wird. Als Lis Debüt gewinnt dieser Text sofort nationale Aufmerksamkeit und wird nun auch in nationalen Zeitungen publiziert und rezensiert. Die Handlung des Textes ist zwar relativ einfach, passt aber zur damals aktuellen Bodenreform in China: Nachdem der Bauer Lao Ting mitbekommen hat, dass sein Nachbar

91 Lu Hsün: *Erzählungen aus China*. Dt. Übersetzung v. Josi von Ruskoll. Berlin 1952.

92 Heiner Müller: *Der chinesische Gorki*. In: Ders.: *Werke 8*, S. 47.

Chang Shuan kein Rind mehr für das Pflügen seines Feldes hat, überlegt er sich, Changs Feld zu kaufen. Sein Sohn, ein Kommunist, ist allerdings dagegen, denn ohne das Feld würde Chang Shuan in Armut geraten. Schließlich sei das Feld das ganze Hab und Gut des Bauern. Also versucht er seinen Vater zu überreden, stattdessen Chang Shuan Geld zu leihen, damit er sich ein Rind kaufen kann, um die vorübergehenden finanziellen Schwierigkeiten zu überwinden. Lao Ting hat zwar Bedenken, als er aber sieht, dass sich Chang Shuan in einer wirklich tragischen Situation befindet, und sich an seine eigenen Probleme mit dem Grundherrn vor der Bodenreform erinnert, beschließt er sich am Ende doch, Chang Shuan zu helfen. Allerdings nur unter der Bedingung, dass Chang Shuan auch der Vereinigung der Bauern beitrifft. Der Titel *Nicht diesen Weg* bezieht sich einerseits auf Chang Shuan, der sein Rind verkauft hat, um mehr Samen zu kaufen. Andererseits kann damit auch der kapitalistische Weg gemeint sein, der von Lao Ting verfolgt wird. Anders als die meisten Werke seiner Zeit, schildert Li Zhun in seinem literarischen Debüt die Gedanken und die Entscheidungsfindung von Lao Ting. Seine Menschlichkeit wird sowohl durch seine egoistischen Überlegungen als auch durch den positiven Ausgang der Situation gezeigt. Daher bekommt dieser Text sofort nationale Aufmerksamkeit. Müllers Übersetzung zeigt seinen virtuosen literarischen Umgang mit der deutschen Sprache ebenso wie sein Interesse an diesem Thema zum damaligen Zeitpunkt. Auch in seinen späteren Theaterstücken wird die Situation der Bauern kritisch reflektiert, indem die Psyche der Bauern immer eine wichtige Rolle spielt.

Ein Jahr nach seiner Rezension zu Lu Xuns *Erzählungen aus China* veröffentlicht Müller in der *Sonntag*-Zeitung eine Übersetzung von Lu Xun *Der Misanthrop*. Im Vergleich zu Li Zhuns klarer und realistischer Schilderung der Gesellschaftsprobleme in den 1950er Jahren ist Lu Xuns Text aus den 1920er Jahren in seiner Gesellschaftskritik weitaus zurückhaltender. Im Jahr 1925 schreibt Lu Xun satirische Werke unter strenger Zensur, der Schriften der sogenannten Neulinken unterliegen. Deswegen ist er auch dazu gezwungen, die Situation der Intellektuellen in einer unterdrückten Gesellschaft auf eine weniger direkte Weise zu zeigen und den Konflikt zwischen Individuen und der Gesellschaft aus der Perspektive einer relativ neutralen Person zu beschreiben. So werden in *Der Misanthrop* aus der Ich-Perspektive seine Begegnungen und Korrespondenzen mit dem politisch linksorientierten und intellektuell aufgeklärten Jungen Lien She erzählt, der in einer konservativen Umfeld aufwächst und lebt. Lien She passt in seine Umgebung nicht mehr hinein, versucht aber mithilfe einer Stelle als Funktionär und Berater des Kriegsherrn

aus seiner finanziellen Notlage zu kommen. Am Ende scheitert er sowohl physisch als auch psychisch und stirbt in totaler Einsamkeit. Der originale Titel auf Chinesisch – *Guduzhe* – bezeichnet einen Einzelgänger, wovon der bekannte Titel *Der Misanthrop* leicht abweicht. Der Grund liegt darin, dass Müller die Übersetzung des Titels aus der englischen Version (*The Misanthrope*) übernimmt. In seinen Übertragungen greift Müller überraschenderweise das menschenverachtende und einsame Gefühl der Intellektuellen in einer Gesellschaft auf, die zwischen veralteten Traditionen der Vergangenheit und neuen Gedanken der Gegenwart gefangen ist. Damit bleibt er sowohl den englischen Übersetzungen als auch dem Original auf Chinesisch treu. In diesem Sinne ist *Der Misanthrop* auch schon eine chinesische Verkörperung des einsamen und glücklosen Engels von Müller, der mit Melancholie in die Vergangenheit blickt, gleichzeitig aber vom Strom des Fortschritts in die Zukunft getrieben wird.

2.3 Fazit

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass ein großer Teil von Heiner Müllers »chinesischen Gedichten« Brecht als Vorbild hat. Vor allem die Parabel-Reihe von Herrn Dschu und Herrn Dschin zeigt eine auffallende Ähnlichkeit zu den Parabeln Brechts. Andere Nachdichtungen Müllers, die er nach den übersetzten Vorlagen Bai Juyis und Pu Songlings bearbeitet – darunter vor allem diejenigen Gedichte, die Müller nach der Wende veröffentlicht –, zeigen Müllers Bewunderung für das satirische Schreiben der oben genannten chinesischen Schriftsteller.

Für die Prosastücke, die Müller 1953 und 1954 in der *Sonntag*-Zeitung des Aufbau-Verlages veröffentlicht, spielt natürlich die Zeitgeschichte der 1950er Jahre in der Sowjetischen Besatzungszone eine entscheidende Rolle. In *Nicht diesen Weg* greift er zum Beispiel das Thema der Bodenreform auf, worüber damals aktuell diskutiert wurde. Müllers Auswahl des Textes von Lu Xun, in dem der Blick weniger auf die Armut und das Elend des ländlichen Lebens denn auf die Einsamkeit der Intellektuellen in einer konservativen Gesellschaft gerichtet wird, entspricht dann eher seinem persönlichen Interesse am Schicksal der Intellektuellen, das er später in seinen Theaterstücken und Gedichten vermehrt thematisieren wird.

3. *Mommsens Block*: Ästhetik der Historie bei Heiner Müller

Im Vergleich zu Walter Benjamin taucht Friedrich Nietzsche fast nur in den Paratexten der Müller'schen Werke auf. Zwar gibt es in Müllers Stücken zahlreiche Stellen mit indirekten Hinweisen auf Nietzsche, in der Müller-Rezeption findet Nietzsches Gedankengut als Vorlage aber erst durch die Untersuchungen zu Müllers Gesprächen und essayistischen Schriften Beachtung. In seinem Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von *Philoktet* am Dramatischen Theater Sofia (1983) setzt sich Müller mit Nietzsches Tragödientheorien auseinander, in *Mein Nachkrieg*. Beschreibung einer Lektüre nennt Müller Nietzsche als einen der wichtigsten Autoren, die ihn in der Nachkriegszeit beim Lesen schockiert haben⁹³. Dazu kommen noch die vielen weiteren Gespräche und Interviews, in denen sich Müller auf Nietzsche bezieht. Um eine Verbindung zwischen Müllers Geschichtsphilosophie und der Nietzsches herauszuarbeiten, gilt es nun, seinen Hinweisen in den Texten selbst nachzuspüren und Intertextualitäten herauszustellen.

In seinem Gedicht *Mommsens Block* führt Heiner Müller noch mit einem anderen Geschichtsschreiber der römischen Geschichte ein Gespräch – Theodor Mommsen. Dafür transformiert er auch einen Hypotext von Friedrich Nietzsche in seinem Gedicht: Mit Hilfe des Textes *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* untersucht Müller aus der Perspektive des Geschichtsschreibens die Ästhetik der Historie.

In Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* geht es um die Historie als eine Disziplin: Sie wird geprüft und abgewogen. Die Abhandlung ist die zweite von insgesamt vier »Unzeitgemäße[n] Betrachtungen«, in der der Autor dem 19. Jahrhundert attestiert, an einem »historische[n] Fieber«⁹⁴ zu leiden. Nietzsches Zeitgenosse, der Historiker Theodor Mommsen, wurde 1902 für seine *Römische Geschichte* mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet. Er galt als »the greatest living master of the art of historical writing«⁹⁵ – so jedenfalls lobte ihn das damalige Nobelpreiskomitee. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, schlägt Heiner Müller mit *Mommsens Block* einen geschickten Bogen zwischen den beiden Zeitgenossen, indem er Nietzsches philosophischen Kommentar zur Geschichte im Modus der Kunst reflektiert.

93 Vgl. dazu das Kapitel »Poetologie der Autornamen« in Cramm: *Ghost/Writer*, S. 88.

94 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 246.

95 *The Nobel Prize in Literature 1902*. URL: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1902/, (letzter Abruf am 18.11.2016).

Die Historie wird nun nicht mehr vor dem Hintergrund des Lebens, sondern im Kontext der Kunst nach ihrem Nutzen befragt.

3.1 Nietzsche-Rezeption bei Heiner Müller

Friedrich Nietzsche war für die literarische Welt der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von unübersehbarer Bedeutung. Nach 1945 verlief die Rezeption seines Werks in West- und Ostdeutschland dagegen dann sehr unterschiedlich, teils auch im Verborgenen. In der DDR wurde Nietzsche sogar lange tabuisiert. Gerade bei Heiner Müller scheint die Nietzsche-Rezeption noch weniger evident zu sein, weshalb sie auch selten untersucht wird. Ein realer politischer Grund dafür ist, dass in der DDR kaum öffentliche Diskussionen über den als vermeintlichen Vordenker der NS-Ideologie verfeimten Philosophen stattfinden konnten⁹⁶. Daher gerieten mögliche positive Einflussnahmen auf Müller nicht in den Blick.

Überdies sind die Nietzsche-Anspielungen in den Müller-Texten häufig nur verdeckt vorhanden, im deutlichen Unterschied beispielsweise zu den offensichtlichen Bezugnahmen in den Werken Bertolt Brechts. Müllers Texte sind hochgradig intertextuell und stellen ein Dickicht aus vielen Einzelzitate, Bild-Montagen und trügerischen Selbst-Inszenierungen dar. So werden die Stellen, in denen sich Müller auf Nietzsche bezieht, auch sofort wieder

96 Bereits in den 1950er Jahren hat Georg Lukács Nietzsche als »Vorläufer des Faschismus und Imperialismus« bezeichnet. Vgl. Georg Lukács: *Die Zerstörung der Vernunft*. Berlin 1954. Seine These wurde zugunsten der marxistischen Ideologie ausgespielt und Nietzsches Schriften galten offiziell als antisozialistische Materialien. Vgl. Ewa Matkowska: Es ging nicht um Nietzsche. Hintergründe der großen Nietzsche-Debatte in der DDR der 80er Jahre. In: Marta Kopij u. Wojciech Kuncki (Hgg.): *Nietzsche und Schopenhauer. Rezeptionsphänomene der Wendezeit*. Leipzig 2006, S. 169-186. Eine Ausnahme war die »Sinn und Form«-Debatte um Nietzsche im Jahr 1987. 1986 versuchte der Philosoph Heinz Pepperle in seinem Text »Revision des marxistischen Nietzsche-Bildes? Vom inneren Zusammenhang einer fragmentarischen Philosophie« im 5. Heft von *Sinn und Form* das neue Nietzsche-Bild im Westen zu diskutieren. Wolfgang Harich reagierte darauf 1987 mit seinem Text »Revision des marxistischen Nietzsche-Bildes?« sehr aggressiv. Er warf Pepperle vor, Nietzsche aufzuwerten und ruft gegen Nietzsche aus: »Ins Nichts mit ihm«. Seine Polemik wurde allerdings im folgenden Heft von *Sinn und Form* (Heft 1, 1988) von Stephan Hermlin, Rudolf Schottlaender und Manfred Buhr kritisiert. Vgl. Norbert Kapferer: *Das Feindbild der Marxistischen-Leninistischen Philosophie in der DDR 1945-1988*. Darmstadt 1990, S. 257-276.

von anderen Intertexten verdeckt. Daher ist die Diagnose Theo Meyers in Bezug auf Müllers Nietzsche-Rezeption kaum verwunderlich und teilweise sogar nachvollziehbar:

Die Gegenwartsschriftsteller beschäftigen sich kaum mit Nietzsche. Sie nehmen allenfalls am Rande von ihm Notiz. [...] Die Gegenwartsschriftsteller haben in der Regel kein Verhältnis mehr zu Nietzsche. Irgendwann, zumeist in früheren Jahren, haben sie sich zwar alle einmal mit Nietzsche beschäftigt, zumindest Nietzsche-Lektüre betrieben, aber dann haben sie ihn verdrängt, oder er war für sie einfach nicht mehr relevant.⁹⁷

Im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit wurde bereits erwähnt, dass Müller-Forschern wie Theo Girshausen und Horst Domdey in den 1970/80er Jahren der Nietzsche-Bezug in Müllers *Hamletmaschine* immerhin aufgefallen ist. Meines Erachtens ist Müllers Nietzsche-Rezeption aber noch viel deutlicher als es vonseiten der Forschung bislang bemerkt wurde. Müller hat in seinen Interviews sogar versucht, die Aufmerksamkeit auf seine Nietzsche-Bezüge zu lenken. Eine häufig zitierte Äußerung Heiner Müllers über Nietzsche ist folgende:

Nietzsche war für mich ungeheuer wichtig. Unmittelbar nach dem Krieg habe ich Nietzsche gelesen. Vorher eigentlich kaum. Damals war das für mich ein bißchen ein Gegengewicht gegen Entwicklungen in der damals noch sowjetischen Besatzungszone, dann in der DDR, die auf eine Egalisierung hinausgingen, also auf eine Nivellierung [...]⁹⁸

Diese Bemerkung zum Einfluss Nietzsches auf sein Schaffen stammt aus dem Jahr 1985, zwei Jahre vor der *Sinn und Form*-Debatte um den Philosophen. Müllers Statement gilt als Beweis für sein starkes literarisches Interesse an Friedrich Nietzsche, da er noch während des Bestehens der DDR gewagt hatte, in der Öffentlichkeit positiv über Nietzsche zu sprechen. Nun dienen die direkten und provokativen Äußerungen in seinen Interviews zweifellos meist der Selbstinszenierung.⁹⁹ Gerade deswegen ist es aber umso wichtiger, Müllers Nietzsche-Rezeption anhand seiner Texte zu rekonstruieren und sie auf ihren Sachgehalt zu überprüfen.

97 Theo Meyer: *Nietzsche und die Kunst*. Basel 1993, S. 375.

98 Müller: *Gesammelte Irrtümer*, S. 168.

99 Vgl. Thomas Körber: *Nietzsche nach 1945. Zu Werk und Biographie Friedrich Nietzsches in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur*. Würzburg 2006, S. 116.

Dies möchte ich exemplarisch anhand vom *Mommsens Block* tun, einem Text aus Müllers Spätwerk, indem der Autor nicht nur das nietzscheanische Thema der Geschichtsschreibung aufgreift, sondern Nietzsche und Nietzsches Texte an vielen Stellen sogar direkt zitiert. Dabei gehe ich von folgender Fragestellung aus: Wie hat Müller in *Mommsens Block* das Schreiben über Geschichte thematisiert? Welche Materialien aus dem Bereich der Geschichtsschreibung greift er auf? Und wie hat er dabei Nietzsche rezipiert? Ausgehend vom Titel *Mommsens Block* werde ich den Text anhand seines Inhalts und seiner Form untersuchen, um parallel zu Nietzsches Schrift *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* das Nachdenken Müllers über die Möglichkeiten des Schreibens und Erforschens von Geschichte zu zeigen. Die deutlichen Spuren, die auf Nietzsches Text *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* zurückverweisen, werde ich im Folgenden aufzeigen und interpretieren.

3.2 Interpretationsversuche zu *Mommsens Block*

1993 veröffentlichte Heiner Müller *Mommsens Block* in *Drucksache 1*, dem ersten Heft einer Schriftenreihe aus seiner Zeit als Intendant beim Berliner Ensemble. Der Text erschien auf den Seiten 1 bis 9 und diente als Eröffnungstext für die Publikationsreihe.¹⁰⁰ Müller verfasste *Mommsens Block* im Dezember 1992, kurz nach dem Tod von Félix Guattari, welchem der Text gewidmet ist.¹⁰¹ Das Gedicht ist seit seiner Veröffentlichung eines der meist behandelten Betrachtungsgegenstände der Müller-Interpreten, die die Verse aus verschiedenen Perspektiven beleuchteten: Wie auch die Untersuchungen zu den anderen Müller-Werken sind die Analysen und Interpretationen des Textes von der aktuellen politische Lage zur Erscheinungszeit der Studien sowie den individuellen Ideologien der jeweiligen Forscher abhängig. Da *Mommsens Block* in der Nachwendezeit entstand, spielte die veränderte politische Lage für die Interpretation des Textes bei den zeitgenössischen Müller-Interpreten und

100 Als Mitglied des Direktoriums und später als künstlerischer Leiter des Berliner Ensembles hat Müller die Reihe *Drucksache* begründet und redigiert.

101 Félix Guattari (1930-1992) wurde von Heiner Müller sehr geschätzt und in seinen Werken rezipiert. Nach Müllers Tod hat Alexander Kluge in seiner Trauerrede auf dieses Gedicht hingewiesen und vermutet, dass die chaotische Beerdigung von Félix Guattari auf dem Cimetière du Père-Lachaise in Paris Müller sehr gut gefallen habe. Danach habe er dieses Gedicht geschrieben, in dem eine chaotische Situation hundert Jahre nach dem Tod von Mommsen dargestellt wird.

in den Medien eine wichtige Rolle. *Mommsens Block* wurde sofort als Müllers erste literarische Reaktion auf den Untergang der DDR und als seine Enttäuschung und Abneigung gegenüber dem Kapitalismus der westlichen Welt gelesen. Zehn Jahre danach, begann die Forschungswelt den Text als Müllers Erklärung für sein literarisches Schweigen nach 1988 zu betrachten. Der Text galt als eine »bittere, verzweifelte [Klage] über die kreative Lähmung in der wiederhergestellten (fast) monolithischen Dominierung der Welt durch den Kapitalismus«¹⁰², in dessen Wiedererstarben Müller jetzt leben und arbeiten musste. So meinte zum Beispiel Bernhard Greiner, »Müller parallelisiert sein eigenes Nicht-Schreiben mit dem Fehlen des vierten Bandes von Mommsen und lässt sich zu einem steinernen Schreiben umwandeln«¹⁰³. Greiner kommt zu dem Schluss, dass Müllers Gedicht eine Art Schreiben des Nicht-Schreibens sei, »ein monumentalisiertes Schreiben ohne Handschrift und damit ohne Bedeutung verbürgendes Subjekt«¹⁰⁴. Währenddessen versuchten die linksorientierten Germanisten in den USA, denen Müller seinen Welt-ruhm verdankte, *Mommsens Block* weiter marxistisch zu lesen und als einen »Ausnahmestand« zu erklären.¹⁰⁵ Nach dem Tod Heiner Müllers wurden die Motive des Todes und des Schweigens nachträglich zudem als Vorzeichen seines körperlichen Verfalls gewertet und seine späten Texte insgesamt als Zeugnisse seines fortwährenden Kampfs gegen den Tod gedeutet.¹⁰⁶

Die oben genannten Interpretationen beschränken sich meist auf eine mögliche Lesart des Titels *Mommsens Block*: Mommsens Schreibhemmung. Dabei schließen sie weitere Interpretationsmöglichkeiten aus, die vor allem für Müllers geschichtsphilosophische Überlegungen von signifikanter Bedeutung sind. *Mommsens Block* kann nämlich verschiedene Konnotationen haben, alleine innerhalb des Textes gibt Müller mehrere Hinweise: Erstens verweist Müller mit »Block« auf das Mommsen-Denkmal vor der Humboldt-Universität zu Berlin. Zweitens kann »Block« auch für den Schreibblock des

102 Joachim Fiebach: Nach 1989. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 16-23, hier S. 19.

103 Bernhard Greiner: Müllers »Block«. Steinernes Schreiben. In: Ian Wallace u.a. (Hgg.): *Heiner Müller. Probleme und Perspektiven*. Bath-Symposium 1998. Amsterdam 2000, S. 403-418, hier S. 416.

104 Ebd., S. 418.

105 Thomas Freeland: Writing into the Void. Heiner Müller's »Mommsen's Block« as a State of Exception. In: *New German Critique* 119 (2013), S. 167-184, hier S. 176.

106 Helene Varopoulou: Der Tod des Autors. Heiner Müller. In: *VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* 42/43 (1997), S. 56-60.

Geschichtsschreibers Mommsen stehen. Und drittens bezeichnet der Titel die Schreibblockade Mommsens.

3.3 *Mommsens Block* als Transformation des Hypotextes *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*

Im Folgenden werde ich den Text anhand dieser drei Aspekte untersuchen. Dafür werde ich Nietzsches Ansichten zur Geschichtsschreibung aus *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* als eine theoretische Folie nehmen, um zu zeigen, wie Müller Nietzsches Überlegungen nun in den Modus der Kunst überführt, ästhetisch Kritik an den Methoden der Geschichtsschreibung übt und seine Reflexionen über die Geschichtsschreibung mit dichterischen Mitteln zum Ausdruck bringt.

3.3.1 Monumentalisierung Mommsens und seiner Römischen Geschichte

Die Frage warum der große Geschichtsschreiber
Den vierten Band seiner RÖMISCHEN GESCHICHTE
Den lang erwarteten über die Kaiserzeit
Nicht geschrieben hat beschäftigt
Die Geschichtsschreiber nach ihm¹⁰⁷

Die Frage am Anfang des Textes stellt das Fehlen des vierten Bandes der *Römischen Geschichte* von Theodor Mommsen als ein historisches Problem dar, das die späteren Geschichtsschreiber beschäftigt. Leider wird diese Frage von dem Historiker selbst nie richtig beantwortet:

LEIDER WAS ICH NICHT WEISS Zum Beispiel Warum
Zerbricht ein Weltreich Die Trümmer antworten nicht
Das Schweigen der Statuen vergoldet den Untergang¹⁰⁸

Mommsen und seine *Römische Geschichte* wird von den späteren Geschichtsschreibern monumentalisiert, auf den Sockel gestellt und verehrt:

107 Müller: *Werke* 1, S. 257.

108 Ebd., S. 258.

Und ich wollte Sie könnten Kafka lesen Professor
In Ihrer Marmorgruft auf Ihrem Sockel¹⁰⁹

Müller spielt mit diesem Verweis auf die Marmorgruft Mommsens auf das 1909 von Adolf Brütt geschaffene Marmordenkmal an.¹¹⁰ Bis 1935 befand sich das Denkmal im Ehrenhof der Humboldt-Universität zu Berlin, bis es einer Umgestaltung des Hofes weichen musste. An seine Stelle rückte während der DDR-Zeit eine Marx-Büste. Nach der Wiedervereinigung wurde die Marx-Plastik entfernt und das Mommsen-Denkmal erneut aufgestellt. Der Rücktausch ist für viele Menschen dieser Zeit ein Symbol für die Wende. Auch Müller thematisiert in seinem Text den Tausch:

Sozialismus nach dem großen Historiker
Des Kapitals [...]

Bevor sein Denkmal auf Ihrem Sockel stand
Einen Staat lang Der Sockel ist wieder Ihr Standort¹¹¹

Müller deutet die Entfernung der Marx-Büste aus dem Foyer und die abermalige Aufstellung von Mommsens Denkmal aber nicht als einen Wechsel der Methoden der Geschichtsschreibung. Vor allem lässt er mit den oben zitierten Sätzen einen Wandel der Ideologien aufscheinen. Mit dem Satz »Wer mit Meißel schreibt/Hat keine Handschrift«¹¹² bezieht sich Müller auf Nietzsches Vorstellung einer »monumentalischen« Methode der Geschichtsschreibung. Denn der Meißel ist ein Werkzeug, mit dem Schrift unabänderlich fixiert wird. Die in »monumentalischem« Geist geschriebenen Geschichte ist wie das Denkmal *Mommsens Block* buchstäblich in Stein gemeißelt.

In *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* unterscheidet Nietzsche drei Arten der Geschichtsschreibung, die für das Leben nützlich seien: Die Erste sei die »monumentalische Historie« – der Glaube und das Erinnern an historische Persönlichkeiten und Ereignisse, die »den Spätkommen-

109 Ebd., S. 261.

110 Die Denkmalskulptur aus Marmor wurde 1909 von dem deutschen Bildhauer Adolf Brütt entworfen und stand im Ehrenhof vor dem Hauptgebäude der Humboldt-Universität. Die Skulptur zeigt ein Sitzbild von Mommsen, der in den Händen ein großes geöffnetes Buch hält und liest. Laut Stefan Rebenich wurde sie im Jahr 1935 im Zuge einer Umgestaltung des Ehrenhofes entfernt. Nach der Wiedervereinigung wurde sie wieder an ihren alten Standort gestellt und zum Symbol für die Wende.

111 Müller: *Werke 1*, S. 261.

112 Ebd., S. 257.

den Lehrer, Tröster und Warner sein«¹¹³ können. Diese Methode nützt vor allem denjenigen, die für die Menschheit oder für ein Volk etwas Großes schaffen möchten und sich durch das großartige Vorbild ermutigen lassen: »Wenn der Mensch, der Grosses schaffen will, überhaupt die Vergangenheit braucht, so bemächtigt er sich ihrer vermittelt der monumentalischen Historie.«¹¹⁴

Jedoch warnt Nietzsche vor der Gefahr, die eine »monumentalische Geschichtsschreibung« in sich birgt: Die Vergangenheit selbst könne dabei Schäden erleiden, denn nur »einzelne geschmückte Facta«¹¹⁵ würden herausgestellt und überdauerten die Zeit, der Rest als ein Großteil der Geschichte würde hingegen ignoriert und vergessen. So ließen sich die Gesehenen (das Monumentale) leicht umdeuten oder gar verschönern und würden »damit der freien Erdichtung angenähert«¹¹⁶. Demzufolge würde es keinen Unterschied mehr zwischen »einer monumentalischen Vergangenheit und einer mythischen Fiction«¹¹⁷ geben, da diese »monumentalische Methode« der Geschichtsschreibung allein im Dienst der Mächtigen steht. Die Geschichtsschreibung könne dadurch nie vollkommen neutral sein, da das Monumentale nach letztlich subjektiven oder ideologischen Zwecken ausgewählt und gezeigt würde.

Müller hat *Mommsens Block* als Denkmal in enger Verbindung mit genau dieser Gefahr betrachtet: Seine Entfernung und Neuaufstellung hängt letztlich von den Interessen der Machthaber ab, während das historische Problem, nach dem am Anfang dieses Textes gefragt wird, sich nie richtig geklärt findet: »Gute Gründe sind im Angebot/Überliefert in Briefen Gerüchten Vermutungen«¹¹⁸. Der »monumentalische« Mommsen konnte aber nur schweigen, denn das Denkmal (*Mommsens Block*) ist zugleich auch seine »Marmorgruft«¹¹⁹.

Auch den Standort von Mommsens Denkmal nimmt Müller als ein anderes Beispiel für die Instrumentalisierung einer »monumentalischen Geschichtsschreibung« zur Erfüllung politischer Zwecke: »vor der Universität benannt nach Humboldt/Von den Machthabern einer Illusion«¹²⁰. Dieser Satz bezieht sich auf die Umbenennung der ehemaligen Berliner

113 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 259.

114 Ebd., S. 264.

115 Ebd., S. 262.

116 Ebd.

117 Ebd.

118 Müller: *Werke 1*, S. 257.

119 Ebd., S. 261.

120 Ebd.

Universität, die 1949 als Reaktion auf die Gründung der Freien Universität in Humboldt-Universität zu Berlin umbenannt wird¹²¹. Betrachtet man vor diesem Hintergrund das Schicksal von Mommsens Denkmal, lässt sich deutlich erkennen, welche Nachteile jene »monumentalische Geschichtsschreibung« mit sich bringt.

3.3.2 Die antiquarische Geschichtsschreibung

Am direktesten und offensichtlichsten zeigt sich der Bezug zu Nietzsche in *Mommsens Block* in dem Zitat eines Briefauszugs von Nietzsche. In Müllers Langgedicht heißt es:

Der Zeitungsleser Nietzsche schreibt an Peter Gast: Haben Sie von dem Brande in Mommsens Hause gelesen? Und daß seine Excerpten vernichtet sind, die mächtigsten Vorarbeiten, die vielleicht ein jetzt lebender Gelehrter gemacht hat? Er soll immer wieder in die Flammen hineingestürzt sein, und man mußte endlich gegen ihn, den mit Brandwunden bedeckten, Gewalt anwenden. Solche Unternehmungen wie die Mommsens müssen sehr selten sein, weil ein ungeheures Gedächtnis und ein entsprechender Scharfsinn in der Kritik und Ordnung eines solchen Materials selten zusammen kommen, vielmehr gegen einander zu arbeiten pflegen. – Als ich die Geschichte hörte, drehte sich mir das Herz im Leibe um, und noch jetzt leide ich physisch, wenn ich dran denke. Ist das Mitleid? Aber was geht mich Mommsen an? Ich bin ihm gar nicht gewogen.¹²²

Der Hausbrand, von dem Nietzsche in seinem Brief so emotional und voller Aufregungen erzählt, ereignete sich in der Folge einer Gasexplosion in Mommsens Haus im Juli 1880. Der Presse nach verbrannten dadurch 40.000 Bücher, darunter zahlreiche Handschriften der Berliner Bibliothek wie auch Manuskripte Mommsens. Mommsen soll versucht haben, die Bücher und Handschriften zu retten, wodurch er sich mehrere Brandwunden zugezogen hat.¹²³

121 Konrad Jarausch u. a.: *Geschichte der Universität Unter den Linden 1810–2010. Sozialistisches Experiment und Erneuerung in der Demokratie – die Humboldt-Universität zu Berlin 1945–2010*. Berlin 2012, S. 115.

122 Müller: *Werke 1*, S. 260.

123 Vgl. die Einleitung von Alexander Demandt. In: Mommsen: *Römische Kaisergeschichte*, S. 15–50, hier S. 27. Demandts Quellen sind die *Vossische Zeitung* (Abend-Ausgabe), die *National-Zeitung*, die *Vossische Zeitung* (Morgen-Ausgabe und Abend-Ausgabe), die

Dieses Nietzsche-Zitat fällt vor allem durch seine spezifische Form auf: Es ist die einzige mit Interpunktionen versehene Stelle im Text. Auch inhaltlich ist dieses Zitat bewegend. Zum einen durch die erschütternde Schilderung des unwiederbringlichen Verlustes einer enormen Zahl an Büchern, Handschriften und Manuskripten, die Mommsen in seinem Haus hatte. Zum andern durch den verzweifelten Wagemut Mommsens, der sein Leben riskierte, um seine Bücher und Handschriften zu retten. Müller liest aus den Fragen Nietzsches Mitleid für den zeitgenössischen Geschichtsschreiber heraus. Er kommentiert in seinem Text dazu: »Die Furcht vor der Einsamkeit versteckt im Fragezeichen«¹²⁴.

Dieses so offensichtliche Zitat fällt freilich vielen Müller Interpreten auf, stellt aber für die meisten nur eine sprachliche Montage-Technik dar, die Müller oft in seinem Werk benutzt. Das Zitat verrät jedoch viel mehr als es auf den ersten Blick erscheint. Es lässt sich nämlich als ein Verweis darauf interpretieren, dass man *Mommsens Block* auch als Mommsens Schreibblock lesen kann: Er repräsentiert sowohl die 40.000 Bände Bücher, die Mommsen für die Geschichtsschreibung gesammelt hat, die Handschriften und die von ihm niedergeschriebenen Manuskripte, als auch die Arbeitsmethode Mommsens – die antiquarische Geschichtsschreibung, die sich durch das Bewahren und Verehren der Vergangenheit auszeichnet.

In *Vom Nutzen und Nachteil der Historie* beschreibt Nietzsche den Menschen, der im antiquarischen Sinne die Vergangenheit konserviert und damit Geschichte schreibt, wie folgt: »Indem er das von Alters her Bestehende mit behutsamer Hand pflegt, will er die Bedingungen, unter denen er entstanden ist, für solche bewahren, welche nach ihm entstehen sollen«¹²⁵. Nietzsche sieht bei der antiquarischen Geschichtsschreibung die Gefahr, dass die übertriebene Leidenschaft für das Bewahren und Verehren der Vergangenheit einerseits zu einer schwärmerischen und unachtsamen Sammlung von Stoffen führe:

er kann es nicht messen und nimmt deshalb alles als gleich wichtig und deshalb jedes Einzelne als zu wichtig. Dann giebt es für die Dinge der Vergangenheit keine Werthverschiedenheiten und Proportionen, die den Dingen unter einander wahrhaft gerecht würden; sondern immer nur Maasse

Neue Preussische Zeitung vom 12. Juli 1880, ebenso die *Germania* vom 13. Juli sowie die *Vossische Zeitung* (Morgen-Ausgabe) vom 14. Juli desselben Jahres.

124 Müller: *Werke* 1, S. 260.

125 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 265.

und Proportionen der Dinge zu dem antiquarisch rückwärts blickenden Einzelnen oder Volke.¹²⁶

Andererseits könne dadurch das Leben und das Weiterleben in der Gegenwart belastet werden. Indem er Nietzsche zitiert, verbindet Müller Nietzsche und Mommsen und schreibt: »Ein Dokument aus dem Jahrhundert der Briefschreiber«¹²⁷. Dabei sieht Müller noch weitere Gefahren, die in der Natur des Gesammelten liegen. Denn die gut geschützten Bücher, Handschriften und Manuskripte können jederzeit durch einen Unfall, durch Katastrophen oder durch Krieg vernichtet werden. Ganz im Gegenteil zu dem anderen *Mommsens Block* – der Marmorgruft – ist das Haus Mommsens verwundbar. In diesem Zusammenhang erwähnt Müller die Situation während des zweiten Weltkriegs: »die Bomben des Zweiten Weltkriegs Sie wissen es/Haben die Machstraße nicht verschont«¹²⁸.

Der Mommsensche Schreibblock, der Belege für die Geschichtsschreibung sammeln sollte, verhindert die Geschichtsschreibung durch die Natur der Materialien:

Gerettet wurde das AKADEMIEFRAGMENT
 Sieben Seiten Entwurf gerahmt von Feuer
 IN SPITZEN KLAMMERN DIE VERBRANNTEN WÖRTER
 MOMMSENS wie die Herausgeber schreiben
 Einhundertzölf Jahre nach dem Brand¹²⁹

3.3.3 Die kritische Historie in Mommsens Block: Müllers Gespräch mit dem toten Geschichtsschreiber

In *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* sieht Nietzsche die kritische Historie als eine Ergänzung zu den beiden vorgestellten Arten der Geschichtsschreibung. Er findet die kritische Historie notwendig für diejenigen, die von der eigenen Gegenwart und den eigenen Zeitgenossen loskommen möchten: »Und nur der, dem eine gegenwärtige Noth die Brust beklemmt und der um jeden Preis die Last von sich abwerfen will, hat ein Bedürfniss zur kritischen, das heisst richtenden und verurtheilenden Historie.«¹³⁰ Diese Form einer kri-

126 Ebd., S. 267.

127 Müller: *Werke* 1, S. 261.

128 Ebd.

129 Ebd., S. 260.

130 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 264.

tischen Geschichtsschreibung rückt er in den Mittelpunkt seiner Schrift: Anders als die »monumentalische« und die »antiquarische« Historie solle die kritische Historie weniger die Vergangenheit betonen, dafür aber »das Werdende«¹³¹ hochschätzen.

Wie an späterer Stelle gezeigt werden wird, steht sie ebenso im Gegensatz zu Nietzsches Vorstellung von dem »Überhistorischen« und dem »Unhistorischen« und damit für die Überwindung der »historischen Krankheit«. Denn das Unhistorische fordert das Vergessen, während das Überhistorische den Blick von dem Werdenden auf »d[as] Ewige und Gleichbedeutende«¹³² – »Kunst und Religion«¹³³ – umlenkt. Bei der kritischen Historie müsse man aber die Erinnerung aus der Vergessenheit wieder herausholen – »die zeitweilige Vernichtung dieser Vergessenheit«¹³⁴ – und die Vergangenheit verurteilen. Die Gefahr dieser Form von Geschichtsschreibung besteht in einer Selbstrechtfertigung: »Denn da wir nun einmal die Resultate früherer Geschlechter sind, sind wir auch die Resultate ihrer Verirrungen, Leidenschaften und Irrtümer, ja Verbrechen; es ist nicht möglich sich ganz von dieser Kette zu lösen«¹³⁵. Die *eigene* Vergangenheit kritisch zu betrachten, sei wie »mit dem Messer an seine Wurzeln« zu greifen. Dabei gehe man das Risiko ein, dass man die »erste Natur« vernichtet und eine »zweite Natur«¹³⁶ anbaut, die zu schwach zum Überleben sein könnte¹³⁷.

131 Ebd., S. 268.

132 Ebd., S. 330.

133 Ebd.

134 Ebd., S. 269.

135 Ebd., S. 270.

136 Ebd.

137 Mit der Aktualität der Abhandlung *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* und Nietzsches Geschichtsphilosophie in dieser Schrift beschäftigt sich der Sammelband *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1996. Zum Beispiel argumentierte Heinz Dieter Kittsteiner in seinem Text *Erinnern-Vergessen-Orientieren. Nietzsches Begriff des »umhüllenden Wahns« als geschichtsphilosophische Kategorie*, dass »diese doppelte Negation« von der »Vernichtung der Vergessenheit« sich gerade auf »das kritische Erinnern« beziehe, dessen Prinzip Nietzsche später zur »genealogischen Methode« weiterentwickelt habe. Mit deren Hilfe könne man den historischen Prozess aufbrechen und die Vergangenheit beseitigen. Vgl. Heinz Dieter Kittsteiner: *Erinnern-Vergessen-Orientieren. Nietzsches Begriff des »umhüllenden Wahns« als geschichtsphilosophische Kategorie*. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Frankfurt a.M. 1996, S. 48-75.

Der Ich-Sprecher in *Mommsens Block* sieht jene »Kette« zur Vergangenheit im eigenen Körper: »Mit dem göttlichen Hochmut MEINER JUNGEN JAHRE/DER JÜNGEREN ZUMINDEST JUNG WAR ICH NIE«¹³⁸. Weil er der Träger von Erinnerung ist, d.h. die »Resultate früherer Geschlechter«¹³⁹, fühlt sich der Ich-Sprecher nie jung. In der Not und aus Ekel vor der Gegenwart versucht sich der Ich-Sprecher wieder aus der Vergessenheit in die Erinnerung zu bringen, indem er Mommsen von sich erzählt und »zwei drei Seiten lang«¹⁴⁰ über Geschichtsereignisse nach Mommsen Zeit schreibt. Sein Grund dafür: »Für wen sonst schreiben wir/Als für die Toten allwissend im Staub«¹⁴¹. Auf diese Weise hält sich der Ich-Sprecher kurz von der Realität der Gegenwart fern.

Als er aber wieder das Gespräch am anderen Tisch hört, versteht der Ich-Sprecher auf einmal, warum Mommsen den letzten Band seiner *Römischen Geschichte* nicht geschrieben hat: »Tierlaute Wer wollte das aufschreiben/Mit Leidenschaft Haß lohnt nicht Verachtung läuft leer/Verstand ich zum erstenmal Ihre Schreibhemmung«¹⁴². Der Ich-Sprecher merkt plötzlich, dass die Erinnerung nur seine Zuflucht aus der Gegenwart ist. Auch die vernichtete Vergessenheit ist nur dasselbe, was in der Gegenwart passiert. Man lässt also lieber eine Lücke, die einen letztlich aber trotzdem ständig an das Nichtgeschriebene erinnert: »Und die klaffende Lücke in Ihrem Geschichtswerk/War ein Schmerz in meinem wie lange noch atmenden Körper«¹⁴³.

3.3.4 *Mommsens Block* als Schreibblockade des Geschichtsschreibens

Nachdem Müller sich mit den drei Arten von Geschichtsschreibung nach Nietzsche auseinandergesetzt hat, thematisiert er schließlich *Mommsens Block* als die Blockade Mommsens beim Schreiben. Dabei betont er nicht die Schreibhemmung Mommsens an sich, sondern eher den ungeschriebenen vierten Band und die dadurch entstandene fragmentarische Form der *Römischen Geschichte*.

1992 publiziert der Berliner Historiker Alexander Demandt zusammen mit seiner Frau Barbara Demandt die Mitschriften von Sebastian und Paul Hensel

138 Müller: *Werke* 1, S. 259.

139 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 270.

140 Ebd., S. 260.

141 Ebd.

142 Ebd., S. 263.

143 Ebd.

aus den Vorlesungen von Mommsen, die er in einem Nürnberger Antiquariat gefunden hat.¹⁴⁴ In der Einleitung, die Demandt für die Publikation der Mitschriften verfasst, findet man genau jene Zitate und Informationen, die Müller für seinen Text *Mommsens Block* verwendet. Müller zitiert allerdings nicht nur aus der Einleitung, ebenso thematisiert er auch die Publikation selbst in *Mommsens Block*. Er betrachtet die Mitschriften nicht als das Geschriebene von Mommsen, sondern als das Gegenteil:

Immerhin haben Sie selbst die Publikation
Ihrer Kollegs per Testament verboten
Weil der Leichtsinns auf dem Katheder Verrat übt
An den Mühen des Schreibtischs¹⁴⁵

Hier spricht der Ich-Sprecher Mommsen an und meint, dass die Mitschriften nur Kopien von Gesprochenem seien. »Der Leichtsinns auf dem Katheder«¹⁴⁶, also die Leichtsinnsigkeit des Gesprochenen in der Vorlesung, verrät die »Mühen des Schreibtischs«¹⁴⁷, also das Geschriebene. Es ist zu vermuten, dass sich Müller damit auf Demandts Einleitung bezieht. Hier schreibt der Historiker über die Sprache, die Mommsen in den Mitschriften benutzt:

Es scheint, wie wenn Mommsen die heilige Hallucination der Jugend, den coraggio dell'errare wiedererlangte, sobald er vor Studenten sprach. Sein Wort, es gäbe nichts Leichtsinnsigeres auf der Welt als das Kolleglesen, bezeugt, daß der alte Mommsen auf dem Katheder weniger Skrupel hatte als am Schreibtisch.¹⁴⁸

Auf diese Weise betont Müller die Tatsache, dass trotz der Publikation der Mitschriften der vierte Band von Mommsens *Römischer Geschichte* immer noch ungeschrieben ist. Dieser ungeschriebene Band gerät aber gerade durch die Publikation der Mitschriften wieder in den Fokus. Dadurch und natürlich auch durch die Schreib-Blockade von Mommsen – *Mommsens Block* – hebt sich der vierte Band von den anderen Büchern hervor, die Mommsen inzwischen

144 Für Müller ist neben dem Tod von Félix Guattari die Veröffentlichung der Hensel-Nachschriften von Mommsens Vorlesung über die römische Kaiserzeit ein anderer und vielleicht noch direkterer Anlass für *Mommsens Block*.

145 Müller: *Werke 1*, S. 263.

146 Ebd., S. 261.

147 Ebd.

148 Demandt: Einleitung. In: Mommsen: *Römische Kaisergeschichte*, S. 40.

geschrieben hat. Das Ungeschriebene existiert nur, weil es das Geschriebene gibt. Ohne den Erfolg der geschriebenen drei Bände davor, wäre der nicht geschriebene vierte Band von Mommsens *Römischer Geschichte* in Vergessenheit geraten.

Um das Verhältnis zwischen der geschriebenen Geschichte und der nicht geschriebenen Geschichte zu zeigen, lässt Müller den Ich-Sprecher von sich sprechen: »Gestatten Sie daß ich von mir rede Mommsen Professor«¹⁴⁹. Er versucht, die Schreib-Blockade aus eigener Sicht zu erklären. Er möchte nichts aufschreiben, nur »weil die Menge es lesen will«¹⁵⁰. Er redet über das Ungeschriebene dieses Textes: »Wer ins Leere schreibt braucht keine Interpunktion«¹⁵¹. Denn das Ungeschriebene in diesem Text ist die Interpunktion. Erst durch die Interpunktion wird ein Satz vollständig und bekommt damit seinen Sinn, indem die Zeichensetzung dem Satz die Reihenfolge, die Betonung sowie die Emotion gibt. Wie das Fehlen der Interpunktionen den Müller'schen Text zu einem unvollständigen Text macht, gerät durch das Fehlen des vierten Bandes die *Römische Geschichte* von Mommsen zu einem Fragment. Das Fragmentarische, als eine der Lieblingsformen Müllers, verweigert sich somit dem Wunsch, dem Geschichtsverlauf einen Sinn zu geben. Geschichtsschreibung liegt erst vor, wenn historische Ereignisse schriftlich festgehalten werden: Wiederum fügt die Geschichtsschreibung die Ereignisse der Vergangenheit zu einem scheinbar geschlossenen Ablauf zusammen.

In *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* stellt Nietzsche auch die Geschichtsschreibung als Wissenschaft in Frage. Er weist auf die Gefahr hin, die die historische Bildung für das Leben bringe: »Aber selbst jedes Volk, ja jeder Mensch, der r e i f werden will, braucht einen solchen umhüllenden Wahn, eine solche schützende und umschleiernde Wolke; jetzt aber hasst man das Reifwerden überhaupt, weil man die Historie mehr als das Leben ehrt.«¹⁵² Seine Gegenmittel gegen diese »historische Krankheit« seien das »Unhistorische« und das »Überhistorische«:

Mit dem Worte »das Unhistorische« bezeichne ich die Kunst und Kraft vergessen zu können und sich in einen begrenzten Horizont einzuschließen;

149 Müller: *Werke* 1, S. 260.

150 Ebd., S. 261.

151 Ebd.

152 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 298.

»überhistorisch« nenne ich die Mächte, die den Blick von dem Werden ablenken, hin zu dem, was dem Dasein den Charakter des Ewigen und Gleichbedeutenden giebt, zu Kunst und Religion.¹⁵³

Müller lässt den Ich-Sprecher in *Mommsens Block* ebenfalls an dem »historischen Reifwerden« leiden:

In der wieder bereinigten Hauptstadt Berlin
Blättere ich in den Mitschriften Ihres Kollegs
Über die Römische Kaiserzeit frisch vom Buchmarkt
Zwei Helden der Neuzeit speisten am Nebentisch
Lemuren des Kapitals Wechsler und Händler
Und als ich ihrem Dialog zuhörte gierig
Nach Futter für meinen Ekel am Heute und hier¹⁵⁴

Während der Ich-Sprecher die von Demandt veröffentlichten Vorlesungsaufzeichnungen liest (»Mitschriften Ihres Kollegs«), die Mommsen eigentlich gar nicht publizieren wollte, empfindet er gegenüber der Gegenwart (»am Heute und hier«) nur Ekel. Müller schließt aber in *Mommsens Block* das Unhistorische aus, indem er schreibt: »Das Vergessen ist ein Privileg der Toten«¹⁵⁵. Der Ich-Sprecher nimmt nun die Position des »Überhistorischen« ein, der bei Nietzsche ebenfalls das Gefühl Ekel empfindet: »Doch lassen wir den überhistorischen Menschen ihren Ekel und ihre Weisheit: heute wollen wir vielmehr einmal unserer Unweisheit von Herzen froh werden und uns als den Thätigen und Fortschreitenden, als den Verehrern des Prozesses, einen guten Tag machen.«¹⁵⁶ Allerdings lässt Nietzsche den »Ekel der überhistorischen Menschen« in seiner Schrift erstmal beiseite und berücksichtigt vornehmlich die »historischen Menschen« und ihr Leben, während Müller sich mit der Hamlet(schen)-Frage der Intellektuellen – den »Überhistorischen« – schon seit den 1970er Jahren beschäftigt: Schreiben oder nicht Schreiben? Bernhard Greiner vertritt in seiner Interpretation von *Mommsens Block* die Ansicht, dass Müller ein »steinernes Schreiben«¹⁵⁷ sowohl von Mommsen als auch von sich selbst thematisiere. Greiner sieht dabei ein Monumentalisieren des Schreibens, das

153 Ebd., S. 330.

154 Müller: *Werke 1*, S. 262.

155 Ebd., S. 260.

156 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 256f.

157 Greiner: Müllers »Block«, S. 406.

den Rückzug Müllers zum Nicht-Schreiben zeige.¹⁵⁸ Anhand der oben vollzogenen Analyse, die *Mommsens Block* im Lichte von Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* betrachtet, wird jedoch klar, dass Müller weder für die »monumentalische« Geschichtsschreibung noch für die »antiquarische« Geschichtsschreibung eintritt. Dass Müller die Geschichtsschreibung in Frage stellt und das Nicht-Schreiben betont, heißt nicht, dass er das Schreiben vollkommen verweigert und sich deswegen ins Schweigen zurückzieht. Als Gegenmittel zur »Krankheit« der Geschichtsschreibung bietet er gerade sein eigenes Schreiben an.

3.4 Fazit

Bei Nietzsche liegt der Unterschied zwischen den »historischen« und den »überhistorischen« Menschen im Glauben oder Nicht-Glauben an den Fortschritt des Geschichtsprozesses. Während sich die »historischen« Menschen auf eine bessere Zukunft verlassen, sehen die »überhistorischen« Menschen keine Veränderung durch die Zeit und erhoffen sich aus diesem Grund auch keine andere Zukunft. Nietzsche zitiert den pessimistischen Dichter Giacomo Leopardi, um die Lebens- und Geschichtsphilosophie der »Überhistorischen« zu verdeutlichen:

Nichts lebt, das würdig
Wär deiner Regungen, und keinen Seufzer verdient die Erde.
Schmerz und Langeweile ist unser Sein und Koth die Welt — nichts Andres.
Beruhige dich.¹⁵⁹

Die damit vermittelte pessimistische Geschichtsphilosophie macht deutlich: Man versagt sich die Deutung der Geschichte und erkennt die Historie nicht an. Aber die Dichotomie zwischen den »Historischen« und den »Überhistorischen« scheint durch Mommsens *Römische Geschichte* aufgelöst zu sein. In der Präsentationsrede der Nobelpreisverleihung für Mommsen wurde seine Kunst der Geschichtsschreibung wie folgt gewürdigt: »His intuition and his creative power bridge the gap between the historian and the poet.«¹⁶⁰

158 Ebd., S. 403-418.

159 Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 256.

160 Horst Frenz (Hg.): *Nobel Lectures. Literature 1901-1967*. Amsterdam 1969. Zit. nach: URL: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1902/press.html, (letzter Abruf am 16.11.2016).

Das Urteil des Komitees revidiert Müller nun durch sein Gedicht *Mommsens Block*, indem er Mommsens Geschichtsschreibung aus der überhistorischen Sicht betrachtet und dichterisch erfasst. Das »Überhistorische« steht nicht mehr jenseits des »Historischen«, sondern bietet sich als sein Medium an – die Historie zieht nun ihren Nutzen aus der Kunst. Nicht die Geschichtsschreibung soll ästhetisch werden, sondern die Kunst schreibt Geschichte. Somit vereint Müller die Geschichtsschreibung und Geschichtsphilosophie, Mommsen und Nietzsche.

4. Exkurs: Der Ich-Sprecher in Heiner Müllers Gedichten

Der »Abschied« von der DDR fällt Heiner Müller nicht leicht: »Plötzlich fehlt ein Gegner, fehlt die Macht, und im Vakuum wird man sich selbst zum Gegner.«¹⁶¹ Nach 1989 bringt Müller kaum noch neue Theaterstücke auf die Bühne. Stattdessen wird er zu einer öffentlichen Figur. Er wird ein begehrter Interviewpartner und erlangt eine beeindruckende Medienpräsenz. In seinen Interviews und Gesprächen ist er jemand, der ständig von sich selbst erzählt – ein sprechendes Ich. Zwar findet man den Ich-Sprecher von Anfang an in Müllers Werken, aber erst nach der Wende wird er zu einer autobiografischen Repräsentation des Autors. Heiner Müller wählt nach der Auflösung der DDR bewusst die literarischen Mittel Gedicht, Autobiografie und Interview, in denen das sprechende Ich insofern eine zentrale Rolle spielt, als es Müllers Gegenwart mit seinem Werk in Verbindung treten lässt.

4.1 Der Ich-Sprecher in Müllers Theaterstücken

»Soll ich von mir reden Ich wer
Von wem ist die Rede wenn
Von mir die Rede geht Ich Wer ist
das«¹⁶²

Der Ausspruch, den Müller seiner Autobiografie voranstellt, taucht schon in seinem Theaterstück *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* aus dem Jahr 1982 auf. Mit diesem Bühnenwerk versucht Heiner Müller,

161 Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 351.

162 Müller: *Werke 5*, S. 80.

die traditionelle Gattungsgrenze zwischen Theaterstück und Gedicht zu überschreiten.¹⁶³ Während *Medeamaterial* ein in Dialogen verfasster Text ist, wird er von dem Prosagedicht *Verkommenes Ufer* eingeleitet, welches Müller 1949 geschrieben hat. Im dritten und zugleich letzten Teil des Stücks – *Landschaft mit Argonauten* – wird der Text keiner bestimmten Figur zugeteilt. Er wird von nur einer Stimme gesprochen, wobei die Identität des Sprechers unklar bleibt:

Ich Auswurf eines Mannes Ich Auswurf
 Einer Frau Gemeinplatz auf Gemeinplatz Ich Traumhöhle
 Die meinen Zufallsnamen trägt Ich Angst
 Vor meinem Zufallsnamen¹⁶⁴

Es spricht ein sich selbst hinterfragendes, sich selbst ungewisses Ich. Die Stimme könnte Jasons Stimme sein, der, nachdem Medea aus Rache alles zerstört hat, auf der Suche nach sich selbst ist. Ebenso gut könnte es die Stimme Medeas sein, die von ihrer Rachsucht und Gewalt überwältigt wird. Aus der Perspektive des Ich-Sprechers wird die verwüstete Landschaft, die nach Medeas zerstörerischem Racheakt noch übrigbleibt, beschrieben:

Mit dem Horizont vergeht das Gedächtnis der Küste
 Vögel sind ein Abschied Sind ein Wiedersehen
 Der geschlachtete Baum pflügt die Schlange das Meer
 Dünn zwischen Ich und Nichtmehr Ich die Schiffswand¹⁶⁵

Wie Müllers Geschichtsenkel befindet sich der Ich-Sprecher zwischen der Vergangenheit und Zukunft, fühlt sich aber in der modernen Landschaft, die mehr und mehr mit Symbolen der US-amerikanischen Kulturszene angefüllt ist, immer verlorener.

Während der Fahrt hörten wir die Leinwand reißen
 Und sahn die Bilder ineinander stürzen

163 Bereits Nikolaus Müller-Schöll bemerkt »den Prozess der Auflösung narrativer, dramatischer und lyrischer Strukturen [...], der sich in Müllers Texten von den frühen Stücken bis zu Bildbeschreibung von 1984 verfolgen lässt«. Nikolaus Müller-Schöll: Schreiben nach Auschwitz. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 97-103, hier S. 99.

164 Müller: *Werke* 5, S. 80.

165 Ebd.

Die Wälder brannten in EASTMANN COLOR
Aber die Reise war ohne Ankunft NO PARKING¹⁶⁶

Am Ende löst sich der Ich-Sprecher in der Landschaft auf:

Ich spürte MEIN Blut aus MEINEN Adern treten
Und MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft
MEINES Todes
IN DEN RÜCKEN DAS SCHWEIN
Der Rest ist Lyrik Wer hat bessere Zähne
Das Blut oder der Stein¹⁶⁷

Das Ich und alles, was der Ich-Sprecher wiederholt als »MEIN« betont, verwandelt sich »in die Landschaft«. Die Sprecherfigur wird gewissermaßen enteignet und was ihr einst gehörte, wird zum Bestandteil des Kulturimperiums.

Monologe mit unklarer Identität und eine Selbstbefragung des Ich-Sprechers sind auch in Müllers *Hamletmaschine* zu finden. In der Szene *PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND* meldet sich der Hamletdarsteller zu Wort, nachdem Hamlet seine Maske und sein Kostüm abgelegt hat:

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.¹⁶⁸

Ein Darsteller auf der Bühne tritt also als ein Ich-Sprecher aus seiner Rolle (Hamlet) und damit auch aus dem Stück heraus. Ophelia, eigentlich seine Gegenfigur in *Die Hamletmaschine*, ist gleichzeitig aber auch eine andere Stimme des Ich-Sprechers. Ophelia und Hamlet sprechen nicht miteinander. In der Szene *DAS EUROPA DER FRAU* führen sie keinen Dialog, stattdessen sprechen sie mit einer Stimme. Der Text wird »Ophelia (Chor/Hamlet)« zugeteilt:

Ich bin Ophelia. Die der Fluß nicht behalten hat. Die Frau am Strick Die Frau mit dem aufgeschnittenen Pulsadern Die Frau mit der Überdosis AUF DEN LIPPEN SCHNEE Die Frau mit dem Kopf im Gasherd. Gestern habe ich aufgehört mich zu töten. Ich bin allein mit meinen Brüsten meine Schenkeln meinem Schoß. Ich zertrümmere die Werkzeuge meiner Gefangenschaft den

166 Ebd., S. 82.

167 Ebd., S. 83.

168 Müller: *Werke 4*, S. 549.

Stuhl den Tisch das Bett. Ich zerstöre das Schlachtfeld das mein Heim war. Ich reiße die Türen auf, damit der Wind herein kann und der Schrei der Welt. Ich zerschlage das Fenster. Mit meinen blutenden Händen zerreiße ich die Fotografien der Männer die ich geliebt habe und die mich gebraucht haben auf dem Bett auf dem Tisch auf dem Stuhl auf dem Boden. Ich lege Feuer an mein Gefängnis. Ich werfe meine Kleider in das Feuer Ich grabe die Uhr aus meiner Brust die mein Herz war. Ich gehe auf die Straße, gekleidet in mein Blut.¹⁶⁹

Der Ich-Sprecher erzählt von sich selbst und berichtet von ermordeten Frauen und solchen, die sich selbst getötet haben. Sie werden von Ophelia repräsentiert, die zugleich auch die Revolte verkörpert. Müller lässt mit ihr aber auch den Chor und Hamlet den Text sprechen. Auf diese Weise ist sie keine subjektive Stimme mehr, sondern fungiert als Stimme für alle, die unterdrückt worden sind und einen Aufstand anstreben.

Die Trennung des Hamletdarstellers von seiner Figur ermöglicht auch ein »Spiel im Spiel«: der Hamletdarsteller tritt aus seiner Rolle Hamlet aus, beobachtet das Theater und kehrt wieder in seine Rolle zurück: »Ich gehe nach Hause und schlage die Zeit tot, einig/Mit meinem ungeteilten Selbst.«¹⁷⁰ Ophelia hingegen vereinigt durch die Stimme des Ich-Sprechers alle Figuren, die Opfer der Unterdrückung sind. Sie ruft sie aus der Geschichte zurück, für die sie jetzt mit ihrer Stimme steht, und beginnt eine Rebellion: »Ich lege Feuer an mein Gefängnis. Ich werfe meine Kleider in das Feuer. Ich grabe die Uhr aus meiner Brust die mein Herz war. Ich gehe auf die Straße, gekleidet in mein Blut.«¹⁷¹ Auf diese Weise schwankt das Stück zwischen der phlegmatischen Resignation Hamlets und Ophelias blutiger Auflehnung. Die Frage, ob und wie man sich die Zukunft oder gar eine neue Ordnung vorzustellen hat, bleibt allerdings offen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass es in Müllers Theaterstücken zwei Formen eines Ich-Sprechers gibt. Einerseits verleiht Müller durch den Ich-Sprecher denjenigen eine Stimme, die in der Geschichte unterdrückt bzw. vergessen werden. Es sind die Figuren, die endlich die Möglichkeit bekommen, ihre Geschichte zu erzählen. In *Die Umsiedlerin* sind es die Umsiedler, in *Der Auftrag* sind es die vergessenen Revolutionäre Sasportas und Galloudec,

169 Ebd., S. 547f.

170 Ebd., S. 551.

171 Ebd., S. 548.

während es in *Die Hamletmaschine* Ophelia und alle von ihr repräsentierten Frauen sind – wie etwa Elektra, Rosa Luxemburg oder Müllers eigener Frau. Andererseits sind die Ich-Sprecher in manchen langen Monologen der Müller'schen Theaterstücke Figuren wie etwa der Hamletdarsteller oder in *Der Auftrag* der Mann im Fahrstuhl, die verwirrt nach der eigenen Identität suchen.

4.2 Das Autobiografische im Ich-Sprecher

In Müllers Autobiografie trägt der Ich-Sprecher dann zum ersten Mal die Stimme des Autors. Wie bereits erwähnt, benutzt Müller ein Zitat aus einem eigenen Stück als Leitsatz für seine 1993 erschienene Autobiografie *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*:

Soll ich von mir reden Ich wer
 Von wem ist die Rede wenn
 Von mir dir Rede geht Ich Wer ist das¹⁷²

Durch die Form des Interviews, die der Autor für seine Autobiografie wählt, ist Heiner Müller der Ich-Sprecher seines eigenen Lebens: Das Autobiografische wird von ihm erläutert und kommentiert. Auf die einfachen Fragen, die ihm sein Gesprächspartner stellt, antwortet Müller oft indirekt, indem er Anekdoten über andere erzählt. Er gibt kaum faktische Tatsachen wieder. Zwar schildert er die Situationen so, wie sie waren, beschreibt sie aber eindeutig aus der eigenen Perspektive.

Schon lange vor seiner Autobiografie behandelt Müller persönliche Schicksalsschläge, wie etwa den Tod seines Vaters oder den Suizid Inge Müllers, in seinen Gedichten und Prosatexten auf eine hoch theatralische Weise. 1961 erscheint der *Bericht vom Großvater*, in dem sich Müller als Ich-Sprecher mit seinem 1946 verstorbenen Großvater mütterlicherseits, Bruno Ruhland, auseinandersetzt. Bereits hier ist Müllers Bedürfnis zu erkennen, die Vergangenheit aus der Perspektive eines Ich-Sprechers buchstäblich zu »theatralisieren«: Er spricht zwar von der eigenen Erfahrung, erweckt aber den Eindruck, als würde er sich die Geschehnisse in einem Theater anschauen. Im Prosatext *Der Vater*, den Müller 1977 nach dem Tod seines Vaters veröffentlicht, trägt der Ich-Sprecher unverkennbar autobiografische Züge. Trotzdem stellt er sich als ein Beobachter und somit als ein Außenseiter der

172 Müller: *Werke* 5, S. 80.

Ereignisse dar, der sich beispielsweise die Szene ansieht, wie der Vater eines Morgens zu Hause verhaftet wird.

Im Jahr 1966 nimmt sich Heiner Müllers zweite Ehefrau Inge Müller das Leben. Auch dieses traumatisierende Ereignis »schaut« sich Müller wiederholt aus der Sicht des Ichs in seinen literarischen Texten an: zunächst in dem Stück *Todesanzeige*, das er bereits 1967 verfasst und erst 1975 in einer überarbeiteten Version veröffentlicht, danach in den zwei Gedichten *Selbstbildnis zwei Uhr nachts am 20. August 1959* (1992) und *Gestern an einem sonnigen Nachmittag* (1992). In *Todesanzeige* versucht Müller zunächst aus der Perspektive der dritten Person Singular, seine Erfahrung zu erzählen: »Sie war tot, als er nach Hause kam.«¹⁷³ In der veröffentlichten Version überlässt er doch wieder dem Ich-Sprecher das Wort, der erzählt, wie er zu Hause seine Frau tot gefunden hat: »Sie war tot, als ich nach Hause kam.«¹⁷⁴ Der Ich-Sprecher beschreibt die dramatische Szene detailliert und bemerkt dazu: »Ich hatte das Gefühl, daß ich Theater spielte.«¹⁷⁵ Somit spaltet sich der Ich-Sprecher von der Situation ab und schlüpft in die Rolle des Beobachters, um den Emotionen auszuweichen. Auf diese Weise distanziert sich der Autor aber auch vom Autobiografischen und vermeidet die direkte Konfrontation mit dem Tod der Ehefrau. In dem Gedicht *Gestern an einem sonnigen Nachmittag* wird der Tod Inge Müllers schließlich aus einer zeitlichen Distanz betrachtet:

GESTERN AN EINEM SONNIGEN NACHMITTAG

Als ich durch die tote Stadt Berlin fuhr
 Heimgekehrt aus irgend einem Ausland
 Hatte ich zum erstenmal das Bedürfnis
 Meine Frau auszugraben aus ihrem Friedhof
 Zwei Schaufeln voll habe ich selbst auf sie geworfen
 Und nachzusehen was von ihr noch daliegt
 Knochen die ich nie gesehen habe
 Ihren Schädel in der Hand zu halten
 Und mir vorzustellen was ihr Gesicht war
 Hinter den Masken die sie getragen hat
 Durch die tote Stadt Berlin und andere Städte
 Als er bekleidet war mit ihrem Fleisch.

173 Müller: *Werke 2*, S. 164.

174 Ebd., S. 99.

175 Ebd.

Ich habe dem Bedürfnis nicht nachgegeben
 Aus Angst vor der Polizei und dem Klatsch meiner Freunde¹⁷⁶

Der Ich-Sprecher vermeidet die Konfrontation nicht mehr, nun hat er vor allem Angst, das Gesicht der Frau zu vergessen. Er möchte seine Frau ausgraben und nachsehen, was von ihr noch da ist. Dieses Bedürfnis nach dem Ausgraben der verstorbenen Frau steht für das Bedürfnis des Ichs nach einer Verbindung mit der Vergangenheit. Der Ich-Sprecher möchte der Toten wieder eine Stimme geben. Denn seine Frau stirbt für ihn erst richtig, wenn er sich nicht mehr an sie erinnern kann.

Zweifelsohne repräsentiert der Ich-Sprecher in Müllers Autobiografie und anderen autobiografischen Texten gewissermaßen den Autor selbst. Das Motiv der Texte ist aber das Gleiche wie bei Müllers anderen Werken: Der Ich-Sprecher sucht nach einem Gespräch mit den Toten. Damit ermöglicht er einen Brückenschlag zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart und versucht dabei, auch den Toten seine Stimme zu leihen.

4.3 Der Ich-Sprecher in Müllers Gedichten

In seinen Gedichten *Mommsens Block* und *Ajax zum Beispiel* lässt Müller den Ich-Sprecher für sich selbst sprechen und über die Gegenwart klagen. So sagt der Ich-Sprecher in *Mommsens Block*: »Gestatten Sie daß ich von mir rede Mommsen Professor«. ¹⁷⁷ Wenn der Ich-Sprecher versucht, seine Schreibblockade zu erklären, lässt sich dies insofern auch autobiografisch verstehen, als die im Gedicht geschilderte Schreibhemmung Müllers seinem Schweigen nach der Wende entspricht. Der Ich-Sprecher antwortet für Müller im Gedicht: Er wolle nicht schreiben, nur, »weil die Menge es lesen will«. ¹⁷⁸

So gesehen lässt Müller den Ich-Sprecher in *Mommsens Block* sein Leiden an der Gegenwart aussprechen:

In der wieder bereinigten Hauptstadt Berlin
 Blätterte ich in den Mitschriften Ihres Kollegs
 Über die Römische Kaiserzeit frisch vom Buchmarkt
 Zwei Helden der Neuzeit speisten am Nebentisch
 Lemuren des Kapitals Wechsler und Händler

¹⁷⁶ Müller: *Werke 1*, S. 200.

¹⁷⁷ Ebd., S. 260.

¹⁷⁸ Ebd., S. 261.

Und als ich ihrem Dialog zuhörte gierig
 Nach Futter für meinen Ekel am Heute und Hier¹⁷⁹

Der Ich-Sprecher hört den beiden Herren, die neben ihm sitzen, beim Reden zu:

»Diese vier Millionen/Müssen sofort zu uns//Aber das geht nicht//Aber das fällt gar nicht auf//Wenn Du diese Klaviatur nicht beherrscht/Bist Du verloren Das hast Du an X gesehn/Er hat sie nicht beherrscht//Die mußt Du ihm/Einhämmern sonst geht er baden Schade//Also ich habe die Befürchtung/Daß sie ihn an die Wand haun Wie eine Qualle//Hängt er dann da Und zappelt und zappelt//Ich halte ihn für einen guten Akquisiteur Im Vorfeld/ Aber wenns an die Knochenarbeit geht ...//Dann muß ers in andre Hände geben//Aber dann ist die Frage Sind unsre Hände so gut/Daß sie den Spieß umdrehn können//Man muß ihn auf Vordermann bringen//Wir müssen ihn kaufen für die Deutsche Bank//Den holen wir uns selber rein/Wenn ich nur die Kneifzange habe/Das bring ich ihm bei Dann verdient er/Wirklich Geld.«¹⁸⁰

Müller bezeichnet diese Zwischenepisode als »Tierlaute«. Durch die Einfügung dieses kurzen Dialogs in sein Gedicht unterstreicht der Autor in *Mommsens Block* den starken Kontrast zwischen seinen Gedanken und der Gegenwart, in der er lebt. Das Gedicht ist eigentlich ein Monolog des Ich-Sprechers, wird aber vom Dialog der beiden Herren unterbrochen. So stellt Müller seine Gegenwart der Vergangenheit gegenüber und erklärt seine Schreibblockade, indem er seine Rede an den toten Mommsen adressiert: »Mit Leidenschaft Haß lohn nicht Verachtung läuft leer/Verstand ich zum erstenmal Ihre Schreibhemmung«¹⁸¹.

In dem Gedicht *Ajax zum Beispiel*¹⁸² lässt Müller ebenfalls den Ich-Sprecher für ihn die Gegenwart beklagen. Der Ich-Sprecher ruft für ihn im Gedicht aus: »ICH AJAX OPFER ZWEIFACHEN BETRUGS«¹⁸³. Ajax ist Opfer eines zweifachen Betrugs, weil er von Odysseus und Athene betrogen worden ist. Und der Ich-Sprecher ist Opfer eines zweifachen Betrugs, weil er sowohl

179 Ebd., S. 262.

180 Ebd., S. 262.

181 Ebd.

182 Im nächsten Kapitel wird das Gedicht *Ajax zum Beispiel* einer interpretierenden Erörterung unterzogen. An dieser Stelle wird nur die Funktion des Ich-Sprechers skizziert.

183 Ebd., S. 294.

von der DDR, als auch von der kapitalistischen Welt betrogen worden ist. Der Autor kommt in der Gestalt des Ich-Sprechers zu dem Schluss, dass er als Schriftsteller in der Gegenwart der 1990er Jahre gegen den Fernseher nur verlieren kann:

Brechts Denkmal ist ein kahler Pflaumenbaum
 Und so weiter was die Sprache hergibt
 Oder das Lexikon des deutschen Reims
 Das letzte Programm ist die Erfindung des Schweigens
 ICH AJAX DER SEIN BLUT¹⁸⁴

Der Ich-Sprecher identifiziert sich mit dem Schicksal des antiken Helden Ajax und diagnostiziert, dass »das letzte Programm die Erfindung des Schweigens« ist. Müller aber verstummt nicht, auch wenn der Ich-Sprecher im Gedicht pessimistisch wirkt und seine Enttäuschung über die Gegenwart offen artikuliert. Mit dem Ich-Sprecher erhebt er gerade seine Stimme und äußert seine Klage.

5. *Ajax zum Beispiel*: Selbstzitat und Modell durch das Leben

In Heiner Müllers Schaffen nach 1989 gibt es kein anderes Werk, das eine so intensive Verbindung zu seinen vorherigen Arbeiten, zur Zeitgeschichte sowie zu ihm selbst hat wie das Gedicht *Ajax zum Beispiel*. Am 29. Oktober 1994 wird es erstmals in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* veröffentlicht. Kritiker werten das Gedicht als ein weiteres Beispiel für Müllers Enttäuschung über den Kapitalismus und rezipieren es als seine endgültige Antwort auf die lange Pause seiner literarischen Produktion nach der Wende. Grund dafür ist, dass es auch in diesem Gedicht wieder einen Ich-Sprecher gibt, der gegenüber der Gegenwart eine starke Abneigung empfindet und sich von der kapitalistischen Welt verraten fühlt.

Wie bei der *Mommsens Block*-Rezeption konzentriert sich die Müller-Forschung auch mit Blick auf *Ajax zum Beispiel* jedoch viel zu sehr auf die Identifizierung des Autors mit dem Titelhelden Ajax und sieht in dem Ich-Sprecher Heiner Müller selbst. Da Müller in seiner Autobiografie *Krieg ohne Schlacht* auch noch bestätigt, dass er das Gedicht *Ajax zum Beispiel* verfasst hat während er an seinem letzten Theaterstück *Germania 3 Gespenster am*

184 Ebd.

Toten Mann arbeitete, sehen sich viele Müller-Interpreten in ihrer Deutung bekräftigt, dass dieses Gedicht die Selbstreflexion und Selbstzweifel Heiner Müllers über den eigenen Schreibprozess darstelle. So zählt zum Beispiel Katharina Ebrecht in ihrem Buch *Heiner Müllers Lyrik: Quellen und Vorbilder* alle Quellen zu *Ajax zum Beispiel* auf und erkennt in dem Stück vor allem eine Reaktion Heiner Müllers auf die Wiedervereinigung Deutschlands. Ihr zufolge sei es klar, dass Müller in *Ajax zum Beispiel* seine Unzufriedenheit über das kapitalistische Wirtschaftssystem zum Ausdruck bringe und daran zweifle, ob in solchen Zeiten überhaupt noch Tragödien geschrieben werden könnten.¹⁸⁵ Der Stillstand der posthistorischen Zivilisation sei für Autoren wie Heiner Müller »defizitär«, sodass der Autor auch in diesem Gedicht, ähnlich wie in *Mommsens Block*, anprangere, dass er als Schriftsteller im posthistorischen Zeitalter nichts mehr schreiben könne. Die in *Ajax zum Beispiel* geschilderten Entbehrungen des Helden Ajax' stimmen mit Heiner Müllers realen Erfahrungen beim Schreiben seines letzten Stücks *Germania 3* überein.¹⁸⁶

Horst Domdey und Michael Cramm erkennen dahingegen in diesem Gedicht ein »Ajaxmodell«, welches auch in der Figur Ebertfranz in *Germania 3* zu finden sei.¹⁸⁷ Für Cramm ist dieses Ajax-Mythos-Modell nach den Geschichtsschreibern Mommsen und Seneca eine neue »mythologische Maske« für Müllers »paradigmatische Konstellation von Siegern und Besiegten«¹⁸⁸, durch die er die Zeitgeschichte mit der Vergangenheit Deutschlands verknüpfe und sein Geschichtsbild zum Ausdruck bringe.

Meines Erachtens greift es jedoch zu kurz, *Ajax zum Beispiel* nur als einen persönlichen Ausdruck seiner gemischten Gefühle – angesiedelt zwischen Scham, Enttäuschung und Verzweiflung – gegenüber der Zeitgeschichte und der Realität des Kapitalismus im wiedervereinigten Deutschland zu betrachten. Schließlich ist Müllers Gedicht weder ein Tagebuch noch ein offener Brief an die Kulturwelt, die seit Jahren ungeduldig auf ein weiteres Theaterstück des einst großen Dramatikers wartet. Zu sehen bekommt sein Publikum allerdings nur seine zahlreichen Medienauftritte und die Gerüchte über seine

185 Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, S. 172.

186 Ebd.

187 Horst Domdey: Ohne Inferno kein Paradies. Worum es Heiner Müller in seinem letzten Stück *Germania 3* geht – ein Vademecum. In: *Der Tagesspiegel*, 24.3.1996. Michael Cramm: Sieger und Besiegte. In: Ders.: *Ghost/Writer*, S. 165-183.

188 Cramm: *Ghost/Writer*, S. 170.

Stasi-Beschäftigung zu hören. Wie ich im letzten Exkurs bereits erläutert habe, dient der Ich-Sprecher eher als ein Verbindungsmoment von Zeitlichkeiten und bringt mehr Theatralität in die Gedichte.

Geschrieben im Jahr 1993 und im Jahr 1994 veröffentlicht, thematisiert Heiner Müller in *Ajax zum Beispiel* nicht mehr das Geschichtsschreiben, vielmehr wird eine Diskussion über die Möglichkeit des Schreibens im Allgemeinen eröffnet. Als Text ist *Ajax zum Beispiel* von genau so hoher Intertextualität wie alle anderen Werke Heiner Müllers. Ähnlich wie in den beiden Gedichten *Mommsens Block* und *Senecas Tod*, die ich in den letzten Kapiteln schon interpretiert habe, geht es auch in diesem Gedicht einerseits wieder um die Frage nach der Möglichkeit des Schreibens und wie man weiterschreiben soll. Andererseits führt Müller auch mit *Ajax zum Beispiel* sein anderes Lebensprojekt – sein Gespräch mit den Toten – kurz vor seinem eigenen Tod weiter. Dafür dient ihm diesmal der griechische Held Ajax als Titelheld und Protagonist, der in Müllers Theaterstücken schon einige Male zu sehr unterschiedlichen Zeitpunkten seines Schaffens thematisiert worden ist.

5.1 Heiner Müllers Ajax

Als literarische Referenz taucht Ajax nicht zum ersten Mal in Heiner Müllers Schaffen auf. Schon in seinem Theaterstück *Philoktet* aus dem Jahr 1958/64 wird Ajax' Geschichte erwähnt, wenngleich Ajax nicht direkt im Stück auftaucht. Die Anspielung auf Ajax' Geschichte spielt aber eine wichtige Rolle für die Entwicklung und die Moral des Stücks.

Noch in einem weiteren Werk wird auf Ajax angespielt: Durch die deutliche Parodie auf die Ajax Geschichte in *Germania 3* lässt sich die Handlung auf die Gegenwart beziehen. In Müllers Nachlass findet man auch das Gedicht *ajax*, welches als begleitender Kommentar zu Müllers Schreibprozess bei *Germania 3* gesehen werden kann. In diesem Gedicht werden die griechischen Götter mit dem Stalinismus in Zusammenhang gebracht.

Und schließlich wird Ajax in Heiner Müllers letztem Gedicht *Ajax zum Beispiel* zum zentralen Motiv des lyrischen Werks. Müller nutzt hier nicht nur die Intertextualität zwischen dem griechischen Mythos und dem kapitalistischen Etikett für ein Reinigungsmittel, sondern blickt auch auf die eigenen literarischen Vorlagen zurück, in denen Ajax noch Held der Tragödie ist.

5.1.1 Selbstpastiches

In Gérard Genettes Systematik wird die innerwerkliche Zitation (Selbstzitat eines Autors) als Selbstpastiche bezeichnet: Genette unterscheidet bei diesem Verfahren zwischen einer unfreiwilligen Selbstparodie und einer »beabsichtigten Selbstnachahmung«. ¹⁸⁹ Während die unfreiwillige Selbstparodie Genette zufolge oft als Fehler unterlaufe, handele es sich bei einem bewussten Selbstpastiche um eine »Tendenz zur Karikatur«, würde aber gelingen, wenn »die Finalität des Gesamtwerks« explizit ist. ¹⁹⁰ Der Ajax-Mythos wird von Müller bewusst mehrmals in seinen Werken thematisiert und rezitiert. Aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass er für Müller als ein bestimmtes Symbol fungiert und in seinen Werken für verschiedene Situationen benutzt wird, um den jeweils immer gleichen Sinngehalt zu transportieren.

5.1.2 Ajax in *Philoktet*

Der mythologische Held Ajax taucht bei Müller zum ersten Mal im Stück *Philoktet* ¹⁹¹ auf. Hier ist er aber keine richtige Figur auf der Bühne, sondern tritt als literarische Referenz in einem Dialog zwischen zwei Hauptfiguren auf.

Heiner Müllers *Philoktet* ist eine Parodie der sophokleischen Tragödie *Philoktetes*. In Müllers Stück gibt es insgesamt nur drei Figuren – Neoptolemos, Odysseus und Philoktet. Die Hauptfabel entspricht weitgehend dem Hypotext: Philoktet, der beste Bogenschützer Athens, bekommt Pfeil und Bogen des verstorbenen Herakles. Wegen einer unheilbaren schweren Fußverletzung wird er aber von den anderen Griechen, die mit ihm zusammen in den trojanischen Krieg ziehen, auf der einsamen Insel Lemnos ausgesetzt. Hier muss er neun Jahre unter großen Entbehrungen und voll des Hasses für seine Verräter verbringen. Nun kommen aber Odysseus und Neoptolemos (Sohn des Achills) auf die Insel, um Philoktet und seine Waffen zurückzuholen. Denn laut eines Götterspruchs kann Troja nur mit Hilfe Philoktets und

189 Genette: *Palimpseste*, S. 168.

190 Ebd., S. 174.

191 Das Stück *Philoktet* hat Heiner Müller in den Jahren von 1958 bis 1964 geschrieben, 1965 wurde es in *Sinn und Form* veröffentlicht. Die Uraufführung erfolgte am 13.7.1968 am Münchener Residenztheater, während die DDR-Erstaufführung erst 1977 am Deutschen Theater Berlin stattfand. Seitdem wird es höchst unterschiedlich interpretiert – wie zum Beispiel als Antikriegsstück, als weltanschauliche Konfliktschilderung, als Parabel auf Konflikte der kommunistischen Politik oder als politisches Stück, welches die Politik der Stalinzeit thematisiert. Vgl. Fiorentino: *Philoktet*; und Schulz: *Heiner Müller*, S. 71-83.

seiner Waffen besiegt werden. Da Philoktet jetzt aber seine damaligen Mitkämpfer zutiefst hasst und seine Waffen auf keinen Fall aus der Hand geben würde, lässt Odysseus Neoptolemos trotz dessen Unwillen Philoktet belügen, um an seine Waffen zu gelangen. Dieser Versuch scheitert allerdings, weil der aufrechte Junge Neoptolemos seine Lüge gesteht und Philoktet seinen Bogen wiedergeben will. Aus Wut und mit nun doppelt geschürtem Hass will Philoktet Odysseus sofort umbringen, wird von Neoptolemos aber zuvor erstochen. Die Mission der beiden wäre an diesem Punkt eigentlich gescheitert, wenn Odysseus nicht kurzerhand seine Strategie geändert hätte: Er will nun mit der Leiche des Helden die Emotionen unter den Griechen anfeuern.

In der *Philoktet*-Rezeption wird in erster Linie darüber diskutiert, wie Müller durch die drei Figuren drei unterschiedliche politische Haltungen, die sich nicht miteinander vereinbaren lassen, in den Fokus des Stücks rückt. Odysseus, Neoptolemos und Philoktet repräsentieren jeweils den Funktionär, den Moralisten und das gebrochene Individuum. Die Bedürfnisse des Individuums stehen dermaßen im Konflikt mit denen des Kollektivs, dass selbst der Moralist nicht mehr rein moralisch bleiben kann. Während in dem Hypotext von Sophokles Herakles noch als *Deus ex Machina* auftaucht und Philoktet zur Rückkehr nach Athen überzeugt, muss sich bei Müllers Parodie der schlaue Odysseus einen Ausweg einfallen lassen: Er sagt den Griechen, dass Philoktet von den wütenden Troern getötet wurde, da er auf keinen Fall für sie kämpfen wollte. Auf diese Weise schürt er den Hass seiner Mannschaft auf die Troer. Deswegen hält der Müller-Forscher Francesco Fiorentino die Änderung, die Müller bei seiner Bearbeitung durchgeführt hat, als ein Indiz dafür, dass »die Staatsmaschine im Zeitalter der Politik auch den Tod zu verwerten kennt«.¹⁹²

Die »Verwertung der Toten« erfolgt in diesem Stück allerdings nicht nur durch das Zunutze machen der Leiche von Philoktet. Auch der tote Ajax wird bewusst von Neoptolemos, aber auch vom Autor Heiner Müller, genutzt und instrumentalisiert. Innerhalb der Müller'schen Parodie *Philoktet* gibt es nämlich noch eine andere Parodie, die ebenfalls von einer Tragödie des Sophokles transformiert wird – die Tragödie von Ajax. Ajax kommt an der Textstelle vor, als Neoptolemos den schwerkranken Philoktet dazu überreden will, seinen Groll zu vergessen und aus freier Willensentscheidung zum Heer zurückzukehren. Neoptolemos erzählt Philoktet, dass sich die Kriegssituation inzwischen verändert hat und dass die Griechen mittlerweile zu viele Helden verlo-

192 Fiorentino: *Philoktet*, S. 265.

ren haben. Er erzählt auch davon, wie Ajax den toten Achill vom trojanischen Krieg zurückträgt:

Die Stadt ist unverheert, zehn Jahr der Krieg alt
 Die Feldherrn leben, dir verhaßt und mir
 Mein Feind und deiner, der Ithaker, lebt
 Tot liegt Achill vom Pfeil des Paris, tot
 Der seinen Leichnam aus der Schlacht trug, Ajax
 Von eignen Händen der mit eignem Schwert.¹⁹³

Neoptolemos versucht dadurch Philoktets Mitgefühl zu erwecken und Vertrauen zu ihm zu gewinnen. Die Feldherren nutzen den toten Achill aus, indem sie seine Kriegsausrüstung und die seines Sohnes nehmen, um sie weiter für den Krieg zu benutzen:

Die Feldherrn hatten einen Preis gesetzt
 Auf Bergung des Gefallnen: seine Rüstung
 Schild, Schwert und Speer, mein Eigentum und Erbe
 Mit Hoffnung, daß der Krieg um seinen Rest
 Das lang versuchte Loch schlüg in die Mauer
 Und so der Tote ihnen noch zum Sieg helf.¹⁹⁴

Danach beschreibt er, wie Odysseus mit einem Trick die Rüstung bekommt, um zu zeigen, dass nicht nur Philoktet, sondern auch Neoptolemos und Ajax Opfer des Odysseus sind und ihn genauso sehr hassen wie Philoktet:

Ajax trug ihn, zahlte den Preis mit Wunden
 Aber Odysseus, der Ithaker, pflückte
 Mit heiler Hand die Frucht der fremden Wunde
 Die Feldherrn ließen ihm, was ihr's nicht war
 Und seins nicht, für die Brüste einer Sklavin.¹⁹⁵

Ajax werden durch die geschickte Rhetorik des Odysseus die Waffen Achills vorenthalten, obwohl er derjenige ist, der Achills Leiche zurückgetragen und sich dabei verwundet hat. Ajax, der sich nun betrogen fühlt, trinkt vor Wut zu viel Wein und verfällt in betrunkenem Zustand dem Wahnsinn. Er tötet alles Vieh der Griechen, da er sie in seinem Wahn für die Fürsten hält. Als er am

193 Heiner Müller: *Werke 3. Die Stücke 1*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2000, S. 304.

194 Ebd.

195 Ebd., S. 304.

anderen Morgen wieder aufwacht und erkennt, was er gemacht hat, nimmt er sich aus Scham vor dem Ehrverlust das Leben:

Am Morgen sah er sich mit ihren Augen
 Geschminkt von Tierblut, in den Händen Tierfleisch
 Und nicht gestillt sein Durst auf andres Blut.
 Er ging ans Meer, allein mit rotem Schwert
 Gelächter laut um ihn aus beiden Heeren
 Ging, wusch sich in der fremden Brandung, wusch
 Sein Schwert auch, pflanzt es mit dem Griff, den Helfer
 Fest ein dem ausländischen Boden, ging
 Die Küste tränkend mit dem eignen Blut
 Den langen Weg über sein Schwert ins Schwarze.¹⁹⁶

Die anderen Feldherren sehen, was Ajax im wahnsinnigen Zustand mit dem Vieh gemacht hat. Sie lachen ihn aus, sodass sich Ajax am Ende aus unerträglicher Scham das Leben nimmt. Durch das Erzählen der Geschichte von Ajax stilisiert Neoptolemos sich selbst zusammen mit Philoktet und Ajax zu einer Trias von Opfern des Odysseus und gewinnt somit das Mitleid und Vertrauen von Philoktet. Neoptolemos nutzt hier Ajax aus, um sein eigenes Ziel zu erreichen.

Diese intertextuelle Stelle, die Müller aus Sophokles' anderem Stück *Ajax* herauschneidet und mithilfe des Erzählens von Neoptolemos in sein Theaterstück einfügt, zeigt gerade den Kern des Stücks. Wie das »Spiel im Spiel« *Mausefalle* in *Hamlet*, ist die Geschichte von Ajax auch eine Voraussage für das Schicksal Philoktets und das von Neoptolemos. Die Feldherren und Odysseus leben, während Achill im Krieg stirbt. Nach seinem Tod ist er nichts mehr wert und wird nur von seinem engen Freund Ajax zurückgetragen, da die anderen in Athen sich nur für seine Ausrüstung interessieren. Diese Ausrüstung wird Neoptolemos weggenommen, obwohl es seine Erbschaft ist. Stattdessen bekommt sie Odysseus zur Belohnung, denn das Eigentum existiert nicht, alles muss in den Dienst des Krieges und der Gemeinde gestellt werden.

Das Schicksal von Ajax ist zugleich auch das Schicksal Philoktets, der von den Griechen auf der Insel ausgesetzt wird, gerade weil er die Griechen vor einer Schlange geschützt und sich dabei verwundet hat. Sie kommen wieder zu ihm, nur weil sie ihn doch noch für den Krieg brauchen, indem sie ihm seine Waffen streitig machen. Der Plan hat zunächst funktioniert, doch dann

196 Ebd., S. 305.

bereit Neoptolemos sein Mitwirken an der List und gesteht ihm die Wahrheit. Nachdem Philoktet die Wahrheit erfahren hat, will er Rache üben. Um Odysseus zu retten, bringt Neoptolemos ihn schließlich um. Auch Philoktets Tod wird von Odysseus ausgenutzt, um die griechischen Heere anzufeuern:

ODYSSEUS Tausch deine Last mit meiner.
 Tausch. Odysseus nimmt den Bogen, den Toten Neoptolemos.
 Geh voran.
 Vor Troja wird ich dir die Lüge sagen
 Mit der du deine Hände waschen konntest
 Hättst du mein Blut vergossen jetzt und hier.
 Gehen, Neoptolemos voran.
 Geh schneller, daß nicht deine Wut verraucht.
 In Troja ist dein Tisch gedeckt, geh schneller.¹⁹⁷

Die Geschichte Ajax' zeigt gerade als Geschichte in der Geschichte den Kern des Stücks: Seine Geschichte wird von Philoktet nochmals wiederholt.

Wie Francesco Fiorentino in seiner Interpretation zu *Philoktet* erläutert, bestehe der Sinn von Müllers politischem Theater nicht darin, verschiedene politische Positionen zu zeigen. Vielmehr gehe es darum, den Konflikt »zwischen der politischen Kraft des Logos und der von ihr getroffenen Wirklichkeit des menschlichen Körpers« zu zeigen.¹⁹⁸ Durch diesen Konflikt wird die Geschichte in die Gegenwart geholt und man merkt dabei, dass die Geschichte nur eine Wiederkehr der Katastrophe ist.

5.1.3 Ajax in *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*

In Müllers letztem Theaterstück *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*, das er leider nicht fertig schreiben konnte, gibt es ein Selbstpastiche der Ajax-Stelle aus *Philoktet*.

Germania 3 Gespenster am Toten Mann wird zwar erst nach Müllers Tod am 24. Mai 1996 unter der Regie von Leander Haußmann uraufgeführt, aber das Stück entsteht schon in den 1980er Jahren als Projektentwurf einer Fortsetzung von Müllers historischem Stück *Germania Tod in Berlin*. Im Laufe der Jahre wird es zwar immer wieder um neue Szenen ergänzt, bleibt bis zu seiner letzten Fassung vom Herbst 1995 aber immer noch ein Fragment. Wie in *Germania Tod in Berlin* thematisiert auch hier Müller wieder direkt die deutsche

197 Müller: *Werke* 3, S. 327.

198 Fiorentino: *Philoktet*, S. 266.

Geschichte seit dem Zweiten Weltkrieg und beschwört eine Reihe von politischen und literarischen Gespenstern herauf. Die deutsche Wiedervereinigung nimmt er zum Anlass, in seinem Stück die bisherige Geschichte Deutschlands zu untersuchen, in der seiner Meinung nach die gleichen Katastrophen immer wiederkehren. Denn wie sein glückloser Geschichtselge versucht auch Müller, noch einen Blick in die Vergangenheit zu werfen, bevor der Sturm des Kapitalismus ihn nach vorne treibt und alles in den Ruinen der Vergangenheit vergessen lässt. Zu diesem großen Projekt meint Müller:

Ich will seit langem ein Stück schreiben, das in Stalingrad anfängt und mit dem Fall der Mauer aufhört. Man muss solche gigantomanen Pläne gerade jetzt haben. Im Moment ist ja das Schlimme, dass es nur noch Zeit oder Geschwindigkeit oder Verlauf von Zeit gibt, aber keinen Raum mehr. Man muss jetzt Räume schaffen und besetzen gegen diese Beschleunigung.¹⁹⁹

So fängt *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* mit einer Szene an, in der Thälmann zusammen mit Ulbricht vor der Berliner Mauer steht. Thälmann zeigt auf die Berliner Mauer und nennt sie »das Mausoleum des deutschen Sozialismus«. ²⁰⁰ Anstatt sich eine Frage zu stellen, zieht er nur noch ohne Fragezeichen das Fazit: »Was haben wir falsch gemacht.« Die Wiedervereinigung hat es Müller auch endlich ermöglicht, in seinem Stück Hitler und Stalin in Beziehung zu setzen. In der Szene *Panzerschlacht* lässt Müller das Gespenst Stalin zu den Gespenstern Hitler, Trotzki und Lenin reden. Stalin führt als einsamer Diktator zuerst einen langen Monolog, danach erscheinen drei Figuren: »*Lenin, lallend und brüllend nach dem zweiten Gehirnschlag, Trotzki, das Beil des Macbeth noch im Schädel, im deutschen Panzerturm, Hitler, der eine Rede bellt.*« ²⁰¹ Diese Szene wird von Müller auch im Gedicht *Ajax zum Beispiel* wiedergegeben. Ich werde im nächsten Abschnitt bei der Interpretation des Gedichts nochmals darauf zu sprechen kommen.

In den folgenden Szenen treten weitere Tote auf, die mit ihren Geschichten kurze Chroniken ihrer Leben liefern, die durch das Erleben des katastrophalen Kriegs komplett geändert wurden. Die großen Geschichten, die Thälmann, Ulbricht und Stalin erzählen, stehen sich nicht gegenüber, vielmehr erscheinen sie in enger Verbindung miteinander. In ihren Geschichten sieht man die Wiederkehr der barbarischen Geschichte, in der sie sowohl Opfer als

199 Müller: *Werke* 5, S. 259.

200 Ebd., S. 255.

201 Ebd., S. 259.

auch Täter sind. So sagt zum Beispiel in der Szene *Siegfried eine Jüden aus Polen* ein russischer Soldat zur Leiche eines deutsch Soldaten in Stalingrad: »Das war der Gulag/Mein Glück sind die Deutschen/Weil Russland ist mehr als der Gulag und/Stalin bricht Hitler das Genick mit unsern/Dreimal von ihm gebrochenen Knochen«²⁰².

Die 8. Szene *Party* spielt in der Kleinstadt Frankenberg zum Zeitpunkt des 20. Parteitages der KPdSU. In dieser Szene erfolgt eine direkte Anspielung auf die Ajax-Passage in Müllers *Philoktet*. Nachdem die Figuren eine Rede von Nikita Chruschtschow über Stalins Verbrechen gehört haben, liest der Sohn des Bürgermeisters den anderen ein wortwörtliches Selbstzitat aus *Philoktet* vor:

SOHN DES BÜRGERMEISTERS:

*Am Morgen sah er sich mit ihren Augen
Geschminkt von Tierblut, in den Händen Tierfleisch
Und nicht gestillt sein Durst auf andres Blut.
Er ging ans Meer, allein mit rotem Schwer
Gelächter laut um ihn aus beiden Heeren Ging, wusch sich in der fremden Brandung,
wusch
Sein Schwert auch, pflanzt es mit dem Griff, den Helfer
Fest ein dem ausländischen Boden, ging
Die Küste tränkend mit dem eignen Blut
Den langen Weg über sein Schwert ins Schwarze.
(Pause) Die Partei, die Partei, die hat immer Recht.²⁰³*

Zur gleichen Zeit steigt die Figur Ebertfranz schweigsam vom Tisch, an dem er mit anderen Figuren zusammengenessen hat. Er brüllt, zerreißt ein Bild von Stalin und erhängt sich an dem Haken, an dem zuvor das Stalinbild befestigt war. Der Haken ist hier das Schwert des Ajax, auf das er immer so stolz ist und auf das er sich schließlich in den Selbstmord stürzt. Ebertfranz'Selbstmord wird somit direkt mit dem Selbstmord von Ajax assoziiert, der nach dem Aufwachen aus seinem wahnsinnigen Zustand vom Schamgefühl überwältigt wird und sich das Leben nimmt. Nachdem das gute Image Stalins, welches ihn als Gegenbild zu Hitler zeigt, nun durch Chruschtschow zerstört wird, merkt Ebertfranz plötzlich, dass sie sich in einem Zustand des Wahnsinns befunden haben und ihre Taten eine Schande waren. So muss der ge-

202 Ebd., S. 261.

203 Ebd., S. 294.

treue Parteifunktionär, der »schon lange nur noch Haut und Knochen« ist, aus Selbstzweifel und Scham Selbstmord begehen.

Müllers Gedicht *ajax* aus dem Nachlass bestätigt auch eine direkte Verbindung zwischen *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* und dem Motiv Ajax. In dem mit »ajax« betitelten Gedicht kommen Stalin, Lenin und Trotzki vor:

ajax
 vielleicht haette prometheus warten sollen auf die
 neue menschheit die zeus im kopf hatte oder schon
 auf dem reissbrett
 das verbrechen ist die ungeduld. Stalin wusste dass
 die bedingung des neuen menschen die vernichtung
 des alten war.
 lenin hatte recht, als er zu trotzki sagte: wir haben
 den galgen verdient.²⁰⁴

Müller versucht hier schon den Stalinismus mit dem Mythos in Verbindung zu bringen. Er zeigt dabei aber eine sehr pessimistische Geschichtsphilosophie: Die Vernichtung des alten Menschen geht selbstverständlich mit dem Aufkommen des neuen einher. Prometheus hätte also nichts aus Ungeduld tun sollen, da die alte Menschheit sowieso durch die neue vernichtet werde. Der Titel »ajax« erinnert wiederum an die Selbstvernichtung von Ajax, der sich aber nicht nur aus Scham angesichts seiner blutigen Taten selbst tötet, sondern auch aus Angst vor deren Folgen und davor, dass er zur Rechenschaft gezogen werden könnte. Sowie Lenin zu Trotzki sagt: »wir haben/den galgen verdient.«²⁰⁵

Zusammen mit diesem Gedicht aus dem Nachlass betrachtet, kann man auch sagen, dass der Ebertfranz in *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* nicht nur aus Scham Selbstmord begeht, sondern auch aus Angst vor den Folgen, denen er sich nun stellen muss.

5.2 *Ajax zum Beispiel*

Während seiner Arbeit an *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* schreibt Heiner Müller auch das Gedicht *Ajax zum Beispiel*, das er parallel zum Theaterstück mehrmals bearbeitet. Dafür gibt es neben Müllers eigener Angabe auch noch

204 Müller: *Werke 1*, S. 299.

205 Ebd.

den Beweis im Gedicht selbst. So spielen zum Beispiel die beiden Verse »Eine Laufschrift am Kurfürstendamm verkündet der Welt/PETER ZADEK ZEIGT BERLIN SEINE ZÄHNE«²⁰⁶ auf die Überschrift eines Interviews an, das Peter Zadek der *Berliner Morgenpost* am 22. Oktober 1993 gegeben hat. Ein noch deutlicherer Hinweis ist die Stelle im Gedicht, an der der Ich-Sprecher sich überlegt, wie er sich eine Szene für sein Theaterstück ausdenkt:

Ein Mann in Stalinstadt Bezirk Frankfurt Oder
 Auf die Nachricht vom Klimawechsel in Moskau
 Nahm stumm von der Wand das Porträt des geliebten
 Führers der Arbeiterklasse des Weltkommunismus
 Trat mit Füßen das Bild des toten Diktators
 Hängte sich auf dem frei gewordenen Haken
 Sein Tod hatte keinen Nachrichtenwert Ein Leben
 Für den Reißwolf KEINER ODER ALLE
 War das falsche Programm für alle reicht es nicht
 Das letzte Kriegsziel ist die Atemluft²⁰⁷

Die Verse verweisen eindeutig auf die Szene *Party* im Stück *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* sowie die Figur Ebertfranz, die oben schon diskutiert wurden. Der »Klimawechsel in Moskau« korrespondiert mit Stalins Tod und Chruschtschows Rede in der Szene *Party*. Das Verhalten und der Selbstmord des Mannes entsprechen auch der Szene in *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*. Sowohl Horst Domdey als auch Katharina Ebrecht haben den Zusammenhang zwischen diesen Versen und *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* analysiert: Für Domdey ist die Figur Ebertfranz in diesem Gedicht »ein Mann in Stalinstadt«, worauf auch der Ajax-Mythos hinweise.²⁰⁸ Ebrecht argumentiert hingegen, dass Ajax Selbstmord begeht, um die eigene Ehre zu schützen, während sich der »Mann in Stalinstadt«/Ebertfranz aus Schuldgefühl und Glaubensverlust das Leben nehme.²⁰⁹ Beide Forscher haben mit ihren Argumenten gewissermaßen Recht, dennoch haben sie nicht darauf geachtet, dass Müller hier mit dem »Mann in Stalinstadt«/Ebertfranz eine Parodie auf den Ajax-Mythos gestaltet. Im Gedicht bemerkt er: »Sein Tod hatte keinen Nachrichtenwert«. So verspottet er den Tod eines unwichtigen Funktionärs

206 Müller: *Werke* 5, S. 292.

207 Ebd., S. 294.

208 Domdey: Ohne Inferno kein Paradies.

209 Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik*, S. 167f.

auf eine ironische Weise. Dies entspricht auch den Szenen in *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*, in denen auch das veränderte Leben der Soldaten und Bevölkerung gezeigt wird. Auch hier bringt Müller die Toten wieder auf die Bühne und erzählt ihre Geschichte.

Danach folgt eine lange Passage, in der sich der Ich-Sprecher überlegt, wie er Stalin gestalten soll. Sie ist wiederum von einer Reihe wörtlicher Übereinstimmungen mit dem Text von *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* gekennzeichnet:

Gibt die Tragödie den Geist auf Stalin zum Beispiel
 Seit seines Totems zum Verkauf stehn
 Blut geronnen zu Medaillenblech
 Am Brandenburger Tor für Hitlers Enkel
 Welchen Text soll ich ihm in den Mund legen
 Oder ins Maul stopfen je nach dem Standpunkt In das Gehege seiner gelben
 Zähne
 In sein kaukasisches Wolfsgebiß
 In seiner Nacht im Kreml beim Warten auf Hitler
 Wenn der sprachlose Lenin erscheint im Wodka
 Lallend und brüllend nach dem zweiten Gehirnschlag
 Der Beweger der Welt dem seine Zunge
 Nicht mehr gehorchen will LENINDADA
 Seine Welt ein Quadrat von Malewitsch
 Der Tartar der das Gesetz der Steppe
 Nicht mehr begreift Römer geworden zur Unzeit
 Das sein Vollstrecker im Blut hat der Kaukasier
 Oder Trotzki das Beil des Macbeth noch im Schädel
 Die Faust geballt zum bolschewistischen Gruß
 Im deutschen Panzerturm Hamlet der Jude
 Oder Bucharin der im Keller singt
 Der Liebling der Partei Kind der AURORA
 Mit Hitler vielleicht kann er reden von Mann zu Mann
 Oder von Tier zu Tier je nach dem Standpunkt
 Der Totengräber mit dem Totenführer²¹⁰

Der Ich-Sprecher fragt sich, welche Texte er Stalin reden lassen soll. Dabei denkt er auch an ein mögliches Gespräch zwischen Stalin und Hitler, die er

210 Müller: *Werke 1*, S. 295.

mit dem Vers »Oder von Tier zu Tier je nach dem Standpunkt/Der Totengräber mit dem Totenführer« gleichstellt. Mit dem Verweis auf Nikolai Bucharin wendet Müller ein weiteres Mal einen parodistischen Umgang mit der Mythologie an: Bucharin wird in der KPdSU als »Kind der Morgenröthe« bezeichnet. Er war in den 1920er Jahren nicht nur das jüngste Mitglied des Politbüros von der KPdSU, sondern galt auch als »neues Licht« in die Geschichte der Kommunistischen Partei.

5.2.1 Mythologie und Historie: *Ajax zum Beispiel*

Babypille fauler Zauber
 Ajax hält das Becken sauber.
*Volksmund*²¹¹

Als Motto für das Gedicht wählt Müller einen Satz aus, der sich zweifellos auf die Werbung des Ajax-Reinigers bezieht. Ajax ist eine Marke für Hausreinigungsprodukte und Reinigungsmittel, hergestellt durch das amerikanische Konsumgüterunternehmen Colgate-Palmolive. In den 1960er Jahren lautet der Slogan für das ursprüngliche Ajax-Reinigungspuder »Stronger than Dirt!« (Stärker als Schmutz!)²¹² und spielt damit auf den starken Helden Ajax der griechischen Mythologie an. Seit den 1970er Jahren wird die Marke Ajax durch eine Reihe erfolgreicher Werbungen im Fernsehen zum beliebten Haushaltsprodukt in Deutschland und auch einem Phänomen der Popkultur.

Wie viele Müller-Forscher schon bemerkt haben, zeigen die beiden Verse, die am Anfang des Gedichts stehen, Müllers Enttäuschung von und tiefsitzender Abneigung gegenüber der kapitalistischen Welt. In diesem Kapitel möchte ich jedoch zeigen, dass die beiden Verse nicht nur als inhaltliches, sondern auch als stilistisches Motto für das Gedicht relevant sind. Das Gedicht ist ein Versuch Müllers, die Geschichte durch das Gespräch mit den Toten lebendig werden zu lassen, anstatt sich über die Situation zu beklagen. Müller ahmt im ganzen Gedicht den Stil dieses Leitsatzes nach, indem er verschiedene Zeitdimensionen und Stilebenen miteinander kombiniert: die griechische Mythologie mit der kapitalistischen Gegenwart, die heroische Antike mit dem langweiligen Alltag. In jedem Vers versteckt sich nicht nur das Schicksal der

211 Müller: *Werke* 1, S. 292.

212 URL: <https://www.slogans.de/slogans.php?BSelect%5B%5D=132532>, (letzter Abruf am 25.07.2021).

griechischen Helden, sondern auch eine Verlinkung zur deutschen Geschichte. In der grotesken Spannung zwischen dem Markennamen eines Reinigers, dessen TV-Werbungen inzwischen ein Symbol für die Popkultur und den Konsumismus des 20. Jahrhunderts sind, und dem sophokleischen Tragödienhelden liegt gerade Müllers ästhetisches Prinzip für das ganze Gedicht. Dadurch zeigt sich auch der Konflikt zwischen den neuen Medien des Kapitalismus und dem alten Theater, der auch Müllers Karriere als Dramatiker ändert und ihn zum Gedichte-Schreiber und Interviewkünstler werden lässt.

Ich Dinosaurier nicht von Spielberg sitze
Nachdenkend über die Möglichkeit
Eine Tragödie zu schreiben Heilige Einfalt²¹³

Genau in diesen Versen sehen viele Kritiker die reale Situation Heiner Müllers beim Schreiben des Stücks *Germania 3*. Seit 1989 wartet das Publikum vergebens auf ein neues Drama Müllers und bekommt stattdessen nur seine Interviews im Fernsehen zu sehen. Der Ich-Sprecher nennt sich Dinosaurier. Damit benennt er bildhaft seine veraltete Mentalität, die nicht mehr zur Gegenwart passt; er charakterisiert sich als ein Schriftsteller aus einer vergangenen Zeit, der bald aussterben wird. Zugleich distanziert er sich parodistisch von Steven Spielbergs Dinosaurier, die seit den 1960er Jahren in den »Jurassic Park«-Filmen die Kinos der ganzen Welt erobern und als Symbol der US-amerikanischen Filmindustrie gelten.

Im Hotel in Berlin unwirklicher Hauptstadt
Mein Blick aus dem Fenster fällt
Auf den Mercedesstern
Der sich im Nachthimmel dreht melancholisch
Über dem Zahngold von Auschwitz und andere Filialen
Der Deutschen Bank auf dem Europacenter
Europa Der Stier ist geschlachtet das Fleisch
Fault auf der Zunge der Fortschritt läßt keine Kuh aus
Götter werden dich nicht mehr besuchen
Was dir bleibt ist das Ach der Alkmene²¹⁴

213 Müller: *Werke 1*, S. 292.

214 Ebd.

Hier sind die Verse wieder in zwei Zeitdimensionen geteilt: In der Gegenwart sitzt das »Ich« in einem Hotel in Berlin, das ihm als neue Hauptstadt der noch ganz jungen Wiedervereinigung unwirklich vorkommt, und erlebt das wiedervereinigte Deutschland. Er sieht vom Fenster aus nur den Mercedesstern am Nachthimmel, der ihm – wie auch die Deutsche Bank – als Inkarnation des westdeutschen Wirtschaftssystems erscheint, dessen Wohlstand auf der unrechtmäßigen Enteignung der Juden im Dritten Reich (»Zahngold von Auschwitz«) beruht. Das Europacenter in der Gegenwart, wo die Filialen der Deutschen Bank stehen, bringt die Verse jedoch wieder zurück in die Mythologie: Denn mit Europa ist hier einerseits der Kontinent gemeint, andererseits auch die mythische Gestalt Europa, die von dem in einen Stier verwandelten Zeus entführt wird.²¹⁵

Der Ich-Sprecher spricht Europa an und kündigt ihr das Ende der Zeit der Mythologie an: »Der Stier ist geschlachtet das Fleisch/Fault auf der Zunge der Fortschritt läßt keine Kuh aus«. Müller geht also wieder in die Gegenwart und verweist auf den Konsumismus, als dessen Folge die Tiere auf den Schlachthöfen in einer industriellen Massenabfertigung geschlachtet werden – keine Kuh wird ausgelassen. Mit der Formulierung »das Ach der Alkmene« wird wiederum auf den Alkmene-Mythos angespielt. Alkmene wartet eigentlich auf die Hochzeit mit Amphitryon, wird aber von Zeus getäuscht, der sich ihr in Gestalt des Amphitryon nähert.²¹⁶ Das »Ach von Alkmene« verweist auf das Ende der Tragikomödie *Amphitryon* von Heinrich von Kleist: Nachdem Zeus (im Kleists Stück der römische Gott Jupiter) Amphitryon gesagt hat, dass er mit Alkmene Herakles gezeugt habe, verlässt er das erschrockene Paar. Alkmene antwortet dann mit einem »Ach«:

AMPHITRYON: Alkmene!

ALKMENE: Ach!²¹⁷

Wie in den beiden Versen am Anfang des Gedichts durchzieht die Gegenüberstellung von Mythologie und Zeitgeschichte das ganze Gedicht als ein Sche-

215 Almut-Barbara Renger: Europa. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= Der Neue Pauly. Supplemente, Bd. 5). Stuttgart u. Weimar 2008, S. 276-285.

216 Bernhard Greiner: Amphitryon und Alkmene. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= Der Neue Pauly. Supplemente, Bd. 5), S. 68-76.

217 Heinrich von Kleist: *Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 1. Berlin u. Weimar 1978, S. 406.

ma: die deutsche Geschichte steht parallel neben den griechischen Mythen, während die Mythologie parodiert wird, um die Grausamkeit der deutschen Geschichte nochmals zu betonen. Immer wieder rückt dabei auch die unmittelbare Gegenwart des Ich-Sprechers zurück in den Blickpunkt, um die hoffnungslose Situation der kapitalistischen Welt zu zeigen und mit der Vergangenheit zu verknüpfen. So schneidet Müller die Geschichte Passage für Passage ab und setzt sie wieder collagenhaft zusammen, um die Verbindungen im Nebeneinander zu erhellen.

5.2.2 Der Ich-Sprecher als Ajax

Da jetzt die Götter die sterblichen Menschen verlassen haben, bleibt ihnen nur noch:

Und der Gestank von brennendem Fleisch den täglich
 Von deinen Rändern der landlose Wind dir zuträgt
 Und manchmal aus den Kellern deines Wohlstands
 Flüstert die Asche sing das Knochenmehl²¹⁸

»Der Gestank von brennendem Fleisch«, »die Asche« und »das Knochenmehl« stehen in Verbindung mit dem Vers »Zahngold von Auschwitz« und spielen auf das Verbrechen in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern an. Die folgenden Verse »PETER ZADEK ZEIGT BERLIN SEINE ZÄHNE/BEWARE OF DENTISTS möchte man ihm sagen« oder »Ich Dinosaurier im Rausch der Klimaanlage/Selbst in der Schraubenschraube bis zum Hals/Die Staatsgewalt geht von Geld aus Geld/Muß kaufen Arbeit macht unfrei«²¹⁹ verbinden dagegen das Berlin des Jahres 1993 mit einer historischen Perspektiven des Zweiten Weltkriegs.

In der Mitte des Gedichts identifiziert sich der Ich-Sprecher mit dem Titelhelden Ajax, indem er (in Versalien) ausruft: »ICH AJAX OPFER ZWEIFACHEN BETRUGS«²²⁰. Ajax ist Opfer zweifachen Betrugs, da er einmal von Odysseus und dann nochmal von der Göttin Athene betrogen wird. Hier variiert Müller die Ajax-Geschichte. Im Vergleich zur Erzählung in seinem Stück *Philoktet*, basiert die Schilderung nun auf der Tragödie des Sophokles: Hier ist Ajax nicht betrunken, sondern wird von Athene mit Wahnsinn geschlagen, so dass er in einem Zustand von Raserei die Tiere für die anderen griechischen

218 Müller: *Werke 1*, S. 292.

219 Ebd., S. 293.

220 Ebd., S. 294.

Heerführer hält und tötet. Der Ich-Sprecher fühlt sich wie Ajax, weil er sich sowohl von der Vergangenheit (Kommunismus) als auch der Gegenwart (Kapitalismus) betrogen fühlt. Während der Ich-Sprecher in *Mommsens Block* nur an der Gegenwart leidet, beginnt der Ich-Sprecher in *Ajax zum Beispiel* mit den Opfern des zweifachen Betrugs mitzufühlen. So erzählt der Ich-Sprecher etwa die Geschichte von Ebertfranz, der insofern das Schicksal des Ajax teilt, als er vom Ideal des Kommunismus betrogen wird. Dieses Gefühl wird am Ende des Gedichts noch zugespitzter thematisiert:

In meinem Gedächtnis taucht ein Buchtitel auf
 DIE ERSTE REIHE Bericht von Toden in Deutschland
 Kommunisten gefallen im Krieg gegen Hitler
 Jung wie die Brandstifter von heute wenig
 Wissend vielleicht wie die Brandstifter von heute
 Andres wissend und andres nicht wissend
 Verfallen einem Traum der einsam macht
 Im Kreisverkehr der Ware mit der Ware
 Ihre Namen vergessen und ausgelöscht
 Im Namen der Nation aus dem Gedächtnis
 Der Nation was immer das sein oder werden mag
 Im aktuellen Gemisch aus Gewalt und Vergessen
 In der traumlosen Kälte des Weltraums
 ICH AJAX DER SEIN BLUT VERSTRÖMT
 ÜBER SEIN SCHWERT GEKRÜMMT AM STRAND VON TROJA²²¹

Hier folgen die Verse weiterhin dem Muster der Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart. Die angedeuteten Ereignisse bilden eine kontrastvolle Collage zwischen der Geschichte in der Erinnerung und der Zeitgeschichte der Gegenwart: Mit der Zeile »In meinem Gedächtnis taucht ein Buchtitel auf« ist das Buch *Die erste Reihe* von Stephan Hermlin²²² gemeint, welches eine Reihe biografischer Porträts von kommunistischen Widerstandskämpfern im Dritten Reich beinhaltet. Diese Widerstandskämpfer vergleicht Müller hier mit den »Brandstiftern von heute«, den rechtsradikalen Jugendlichen zu Beginn der 1990er Jahren, die Anschläge gegen in Deutschland lebende Ausländer verüben. Die Gemeinsamkeit der

221 Ebd., S. 296.

222 Stephan Hermlin: *Die erste Reihe*. Berlin 1951. Stephan Hermlin war ein bekannter Schriftsteller in der DDR und überzeugter Kommunist.

beiden Gruppen von jungen Leuten aus der Geschichte und der Gegenwart, gleicht dem wahnsinnigen Zustande von Ajax. Auch Stephan Hermlin sieht den Ich-Sprecher als einen anderen Ajax: Denn an dieser Stelle kollidiert die Figur des politischen Aktivisten mit der des Intellektuellen, der die Gesellschaft scheinbar beobachtet, aber am Ende auch vom gesellschaftlichen System betrogen und ausgenutzt wird. Daher verzweifelt der Ich-Sprecher an dieser Stelle: »ICH AJAX DER SEIN BLUT VERSTRÖMT/ÜBER SEIN SCHWERT GRKRÜMMT AM STRAND VON TROJA«²²³.

In der Schlusspassage denkt der Ich-Sprecher nochmals über die Möglichkeit des Schreibens in der Gegenwart nach. Diese Stelle ist wieder mit Blick auf zwei Welten formuliert, wie schon vom Mottosatz am Anfang des Gedichts eingeführt. Sie spielt zugleich auch auf den Anfangsvers des Gedichts an: »Im weißen Rauschen/Kehren die Götter zurück nach Sendeschluß«²²⁴. Mit dem »weißen Rauschen« wird auf das Bildrauschen angespielt, das noch zu Müllers Zeiten nach Sendeschluss des Fernsehprogramms erscheint. Erst wenn es sich auf dem Bildschirm zeigt, kehren die Götter zurück. Die folgenden Verse reimen sich zwar perfekt, ergeben aber keinerlei Sinn. Somit bringt der Ich-Sprecher nochmals seinen Ekel gegenüber dem Alltag zum Ausdruck:

Reime sind Witze im Einsteinschen Raum
 Des Lichtes Welle sondert keinen Schaum
 Brechts Denkmal ist ein kahler Pflaumenbaum
 Und so weiter was die Sprache hergibt
 Oder das Lexikon des deutschen Reims²²⁵

Der Ich-Sprecher kommt schließlich zu dem Schluss, dass für ihn als Schriftsteller das Schweigen die einzig mögliche Reaktion auf die kapitalistische Welt ist. Er parodiert ein weiteres Mal den Ajax-Mythos, indem er den letzten Satz nicht vollständig ausspricht:

Das Letzte Programm ist die Erfindung des Schweigens
 ICH AJAX DER SEIN BLUT²²⁶

223 Müller: *Werke 1*, S. 296.

224 Ebd.

225 Ebd.

226 Ebd., S. 297.

Nachdem Ajax aus dem Zustand des Wahnsinns erwacht ist, wählt er für sich den Selbstmord. Entsprechend entscheidet sich der Ich-Sprecher für das Schweigen – dem Selbstmord für einen Schriftsteller.

5.3 Fazit

Nun ist an dieser Stelle aber noch zu fragen, wer der Ich-Sprecher ist. Ist er wirklich der Dramatiker Heiner Müller, der gerade an seinem Stück *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* arbeitet, den Schreibprozess in seinem Gedicht dokumentiert und zur gleichen Zeit auch am Sinn des Schreibens zweifelt? Oder ist er einfach da, um die Mythologie, die Geschichte Europas und Müllers Zeitgeschichte parallel nebeneinander zu stellen?

Was die Themenauswahl für sein literarisches Werk betrifft, so drückt Müller einmal seine Unzufriedenheit mit dem Gedicht *Klage des Geschichtsschreibers* am stärksten aus:

Im Vierten Buch der ANNALEN beklagt sich Tacitus
Über die Dauer der Friedenszeit, kaum unterbrochen
Von läppischen Grenzkriegen, mit deren Beschreibung er
Auskommen muß, voll Neid
Auf die Geschichtsschreiber vor ihm
Denen Mammutkriege zur Verfügung standen
Geführt von Kaisern, denen Rom nicht groß genug war
Unterworfenen Völker, gefangene Könige
Aufstände und Staatskrisen: guter Stoff.²²⁷

Unter der Maske von Tacitus beschwert sich Heiner Müller über die Friedenszeit nach der Wende, die ihm keine Katastrophen mehr zur Verfügung stellt. Mit *Ajax zum Beispiel* findet er aber wieder eine Möglichkeit, die Geschichte zu thematisieren. Mithilfe des Ich-Sprechers gelingt es Müller, die Mythologie, die deutsche Geschichte und die Gegenwart zueinander in Beziehung zu setzen. Müller befasst sich nicht nur mit Auschwitz in seinem Gedicht, sondern geht auch auf die Gegenwart ein, die unter dem Deckmantel des Friedens und Wohlstands düstere Geschichten verbirgt.

Vergangenheit und Gegenwart treffen sich in Versen, während der Ich-Sprecher und sein Protagonist konvergieren: Die Form von *Ajax zum Beispiel*

227 Müller: *Werke 1*, S. 246.

zeigt deutlich, wie Müller wieder einmal in einer Collage verschiedene Zeitebenen, literarische Hypotexte und eigene Texte miteinander verbindet. Anders als der Ich-Sprecher, entscheidet sich Müller nicht für das Schweigen. Ganz im Gegenteil: Er wählt im Zeitalter des Fernsehens und Hollywood-Films nur eine andere literarische Form aus, um seine Geschichtsphilosophie als Literatur weiter zu schreiben. Sein Konzept für das Theater setzt Müller auch in seinem Gedicht durch: »Geschichte auf dem Theater ist nur darstellbar als Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, dadurch wird sie überschaubar.«²²⁸

228 Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*. Frankfurt a.M. 1990, S. 63.

VII. Schlussbetrachtung

Heiner Müllers Geschichtsphilosophie lässt sich auf den ersten Blick vor allem in jenen Stücken finden, in denen er die deutsche Geschichte direkt thematisiert. In diesen wird Geschichte auf der Bühne zur Schau gestellt, was Rückschlüsse über die Geschichtsphilosophie des Autors erlaubt. In meiner Arbeit konnte ich jedoch aufzeigen, dass sich Müllers Geschichtsphilosophie auch in den unkonventionellen dramatischen Strukturen und der Intertextualität seiner Texte zu erkennen gibt.

Gegenstand meiner Untersuchung sind Theaterstücke Heiner Müllers, in denen er Bühnenwerke William Shakespeares adaptiert, sowie lyrische Werke, die er nach der Wende veröffentlicht. Im Spiegel der politischen Umwälzungen gerät die Änderung der literarischen Form zur Stellungnahme des Autors, in der er seine Geschichtsphilosophie noch betonter und stärker zum Ausdruck bringt.

Müller schreibt nur selten über eigene Erlebnisse und Erfahrungen, meist greift er auf literarische Vorlagen zurück. So bearbeitet er in den 1970er und 1980er Jahren viele Dramen Shakespeares. Dabei versucht er mit dem verstorbenen Shakespeare ins Gespräch zu kommen und führt damit seinen Lesern die anhaltende Aktualität von Shakespeares Dramen vor Augen.

Macbeth ist einer der ersten Versuche Heiner Müllers in seiner »Shakespeare Factory«. Die originale Vorlage verändert er kaum, stattdessen fügt er der königlichen Geschichte eine neue Ebene hinzu, die die Geschichte der Bauern erzählt. Dadurch gerät die Fabel des Originals aber nicht in den Hintergrund, sondern verläuft parallel zur Bauerngeschichte. Auf diese Weise kann Müller zeigen, dass der Geschichtsverlauf zwischen den Machtwechseln von König Duncan über Macbeth bis zu Malcolm, dem Sohn Duncans, völlig sinnlos ist. Anders als bei Shakespeare haben die Thronwechsel keine Wiederherstellung der göttlichen Ordnung zur Folge. Ganz im Gegenteil: die Bauern müssen nur noch mehr Leid erdulden.

Die *Macbeth*-Bearbeitung ist der Anfang von Müllers zahlreichen Versuchen, seine Geschichtsphilosophie mit Hilfe der Maske Shakespeares zum Ausdruck zu bringen. Zwar benutzt Müller hier schon die ästhetischen Mittel Collage und »Spiel im Spiel«, wodurch er die Geschichte als sinnloses Narrenspiel kennzeichnet, die Fabel der Geschichte bleibt aber unberührt und behält ihren linearen Verlauf. *Macbeth* Machtgier wirkt wie ein Einschub in den Geschichtsverlauf. Erst als er am Ende des Stücks von Macduff getötet wird, scheint die Geschichte weiter fortzuschreiten.

Aus diesem Grund lässt Heiner Müller bei seiner Bearbeitung von *Hamlet – Die Hamletmaschine* – die Fabel komplett weg. Die Leser und Zuschauer, die mit dem originalen Stück vertraut sind, werden in Müllers Fassung nur noch die beiden Hauptfiguren Hamlet und Ophelia wiedererkennen. Allerdings treten die beiden Protagonisten nicht mehr miteinander in einen Dialog, vielmehr werden sie als Antipoden einander gegenübergestellt, die ihre Geschichten monologisieren.

An diesem Antipodenpaar lässt sich die Geschichte als ein Zyklus feststellen. Heiner Müllers *Hamlet* besteht aus der Figur Hamlet und dem Hamletdarsteller, der aus seiner Rolle als Hamlet austritt und vor lauter Ekel gegenüber der Gegenwart nicht mehr in der Geschichte mitspielen will. Er scheitert und spielt Hamlet fortan weiter wie eine Maschine. Ihm gegenüber steht Ophelia als zerstörerische Kraft der Geschichte, die ihrer Stimme in der Geschichte durch Terror und Schrecken Gehör zu verschaffen sucht. Am Ende des Stücks wird sie aber stummgeschaltet und alleine auf der Bühne zurückgelassen. Ebenso verbirgt sich in der dramatischen Struktur von *Die Hamletmaschine* Müllers Geschichtsphilosophie: Das Fortschreiten der Geschichte wird durch den zyklushaften Aufbau des Stücks in einem zutiefst nihilistischen Sinne markiert. Im zentralen Akt des Stücks *Scherzo* treffen sich Hamlet und Ophelia und tauschen die Geschlechter. Der erste und vierte Akt behandelt das Schicksal Hamlets, während der zweite und fünfte Akt der Rebellion und dem Scheitern Ophelias gewidmet ist.

Auch das Lebensprojekt Heiner Müllers – sein Gespräch mit den Toten – wird in *Die Hamletmaschine* fortgeführt. Müller nimmt durch die Intertextualität seines Bühnenstückes nicht nur das Gespräch mit William Shakespeare und Friedrich Nietzsche auf, auch der toten Ophelia verleiht er eine Stimme. In ihrem Monolog spricht sie für alle Frauen, deren Stimmen in der Geschichte nicht gehört worden sind.

So ist auch *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* ein Gespräch Müllers sowohl mit Shakespeare als auch mit Aaron, der im Shake-

speare'schen Original keine Stimme bekommen hat. In *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* verzichtet Müller ebenso auf die lineare Fabel des originalen Stücks, indem er eine Kommentarebene zwischen den Zeilen einbaut. Die Kommentare sind einerseits Müllers Anatomie von *Titus Andronicus*, andererseits verbinden sie Shakespeares Text mit Müllers Gegenwart und erinnern daran, dass die Geschichte der Unterdrückten, wie etwa die Aarons, immer noch nicht erzählt und gehört worden ist. Müllers geschichtsphilosophische Diagnose in seiner Rede *Shakespeare eine Differenz* – »Wir sind bei uns nicht angekommen, solange Shakespeare unsere Stücke schreibt«¹ – wird hier nochmal besonders betont.

Nach der Wende wird Heiner Müller zu einem »Medienereignis«: Er bringt zwar kein neues Stück auf die Bühne, taucht dafür aber immer öfter in Interviews auf. Zur gleichen Zeit veröffentlicht er viele lyrische Werke. Nun kommt er in seinen Gedichten mit den Toten ins Gespräch: Auch für die lyrischen Texte greift Müller vorgearbeitete Stoff aus der Literaturgeschichte auf, nutzt das Collage-Verfahren als ein ästhetisches Mittel und bereichert die Verse um eine hohe Intertextualität. So bringt er auch in seinen Gedichten die Geschichte mit der Gegenwart zusammen und stellt sie nebeneinander.

Müller spricht in seinen lyrischen Werken verstorbene Geschichtsschreiber an und befragt sie nach Möglichkeiten des Geschichtsschreibens. So wird in *Senecas Tod* die Todesszene von Seneca untersucht, die Müller mit Details aus der Quelle des Geschichtsschreibers Tacitus wieder zusammenzubauen versucht. Die wiederholende Frage danach, was Seneca während des Sterbens gedacht und nicht gesagt hat, kann aber nicht beantwortet werden, da es leider nicht in der geschriebenen Geschichte dokumentiert worden ist. Dadurch überführt Müller das Thema des Geschichtsschreibens in seine Gegenwart: Nach der Wende ist von einem Fortschritt der Geschichte die Rede, während gleichzeitig die noch nicht erzählte Geschichte schon wieder in Vergessenheit gerät.

Im Gedicht *Mommsen Block* geht es schließlich ganz konkret um einen Geschichtsschreiber. Heiner Müller fragt mit den Worten des Ich-Sprechers, warum Theodor Mommsen den letzten Band seiner *Römischen Geschichte* nicht geschrieben hat. Hier verweist Müller auf die unterschiedlichen Methoden der Geschichtsschreibung, die sich in Friedrich Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* aufgelistet finden. Er beklagt dabei die kapitalistische Gegenwart, die ihn anekelt und am Schreiben hindert. Er kommt

1 Müller: *Werke* 8, S. 335.

zu dem Schluss, dass Mommsens »Schreibblock« daher rührt, dass dem Geschichtsschreiber die Kaiserzeit zu ereignislos scheint. Indem Müller seine Gegenwart mit der römischen Geschichte gleichsetzt, gibt er gleichsam die Enttäuschung über seine Zeit zu erkennen.

Der Ich-Sprecher in *Ajax zum Beispiel* sitzt im wiedervereinigten Berlin und versucht, eine Tragödie zu schreiben. Ähnlich wie der Ich-Sprecher in *Mommsens Block*, der in einem Café einem Dialog am Nachbarstisch lauscht und von dem auf kapitalistischen Wertvorstellungen beruhenden Inhalt des Gesprächs angeekelt ist, stören auch den Ich-Sprecher in *Ajax zum Beispiel* die Symbole des Kapitalismus in Berlin. Auch hier verwendet Heiner Müller wieder sein ästhetisches Mittel der Collage und setzt in seinen Versen griechische Helden und Werbung für Reinigungsmittel, Mythologie und Hollywood nebeneinander. Die Vergangenheit scheint in Vergessenheit zu geraten, nur der Ich-Sprecher bleibt zwischen der neuen Welt und der Geschichte stecken. Er identifiziert sich mit dem griechischen Helden Ajax, der an dem Verrat leidet, der an ihm begangen wurde, und diagnostiziert pessimistisch über den Geschichtsverlauf: »Das letzte Programm ist die Erfindung des Schweigens.«²

Mit den drei Exkursen in der vorliegenden Arbeit konnte ich zudem noch zur Erweiterung des Horizonts in der Geschichtsphilosophie-Forschung zu Heiner Müller beitragen. Im ersten Exkurs wird die *Hamletmaschine*-Rezeption in Ostasien skizziert. Hier liegt der Schwerpunkt auf der Aktualität des Stücks, die sich mit Blick auf die Geschichte und Gesellschaft in Japan, Südkorea und China zeigt. Somit wird das Schicksal der europäischen Intellektuellen und der asiatischen Intellektuellen auf einer universalgeschichtlichen Ebene verglichen.

Im zweiten Exkurs werden Müllers Übertragungen und Nachdichtungen von chinesischen Dichtern und Schriftstellern vorgestellt. Hier konnte ich zeigen, dass Müller trotz der großen Unterschiede zwischen der europäischen und ostasiatischen Kultur ein Verständnis für die Geschichte und Literatur Chinas hat, an die er mit seinen eigenen geschichtsphilosophischen sowie politischen Vorstellungen anknüpft. Sein Interesse am Schicksal der Menschen geht weit über Zeit und Raum seiner Lebenswirklichkeit hinaus und zeitigt eine universale Literaturgeschichte.

Im letzten Exkurs untersuche ich den Ich-Sprecher in Müllers Schaffen und kann damit einen verbindenden Bogen von seinen Theaterstücken zu seiner Autobiografie, seinen Interviews und zu seinen Gedichten schlagen. Mül-

2 Müller: *Werke* 1, S. 297.

ler hat den Wechsel der literarischen Gattung nicht abrupt nach der Wende vollzogen. Die Tendenz zum Monolog eines Ich-Sprechers zeigt sich schon in *Die Hamletmaschine* und wird dann in seinen Interviews und Gedichten zum zentralen ästhetischen Vorgehen.

Literaturverzeichnis

Texte von Heiner Müller

- Müller, Heiner: *Werke 1. Gedichte*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 1998.
- Müller, Heiner: *Werke 2. Prosa*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 1999.
- Müller, Heiner: *Werke 3. Die Stücke 1*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2000.
- Müller, Heiner: *Werke 4. Die Stücke 2*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2001.
- Müller, Heiner: *Werke 5. Die Stücke 3*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2002.
- Müller, Heiner: *Werke 6. Die Stücke 4. Bearbeitungen, Hörspiele, Szenen*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2003.
- Müller, Heiner: *Werke 7. Die Stücke 5. Die Übersetzungen*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2004.
- Müller, Heiner: *Werke 8. Schriften*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2005.
- Müller, Heiner: *Werke 9. Eine Autobiographie*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2005.
- Müller, Heiner: *Rotwelsch*. Berlin 1982.
- Müller, Heiner: *Hamletmaschine and Other Texts for the Stage*. Edited and translated by Carl Weber. New York 1984.
- Müller, Heiner: *Shakespeare Factory 1*. Berlin 1985.
- Müller, Heiner: *Shakespeare Factory 2*. Berlin 1989.
- Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln 1992.
- Müller, Heiner: *Gedichte*. Berlin 1992.
- Müller, Heiner u.a.: *Ich habe zur Nacht gegessen mit Gespenstern/Fünf Zeichnungen zu Herakles 13/Blockade*. 2 Bde. Hg. v. Michael Freitag u. Stephan Suschke. Bd. 2. Berlin 1993.

Gespräche und Interviews

- Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Frankfurt a.M. 1986.
- Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*. Frankfurt a.M. 1990.
- Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*. Frankfurt a.M. 1994.
- Müller, Heiner u. Alexander Kluge: »*Ich bin ein Landvermesser*«. *Gespräche*. Neue Folge. Hamburg 1996.
- Müller, Heiner: *Werke 10. Gespräche 1*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2008.
- Müller, Heiner: *Werke 11. Gespräche 2*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2008.
- Müller, Heiner: *Werke 12. Gespräche 3*, hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 2008.
- Müller, Heiner u. Alexander Kluge: *Der Tod des Seneca*. Gespräch am 26.4.1993.
URL: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/103/transcript>, (letzter Abruf am 3.2.2021).

Sonstige Literatur

- Abusch, Alexander: *Nationalliteratur der Gegenwart*. Berlin 1953 (Vorträge zur Verbreitung wissenschaftlicher Kenntnisse 35, hg. v. Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands).
- Abusch, Alexander: *Realist und Humanist. Genius der Weltliteratur*. Berlin 1964.
- Aischylos: *Tragödien und Fragmente*, hg. und übers. v. Oskar Werner. München 1988.
- Altrichter, Helmut u. Heiko Haumann (Hgg.): *Die Sowjetunion. Von der Oktoberrevolution bis zu Stalins Tod*, Bd. 2: Wirtschaft und Gesellschaft. München 1987.
- Anon.: *Epistulae morales ad Lucilium/Briefe an Lucilius*, Bd. 1: Sammlung Tusculum. Dt. Übersetzung von Gerhard Fink. Berlin/Boston 2014.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *TEXT+KRITIK* 73 (1997).
- Arnold, Heinz Ludwig u. Frauke Meyer-Gosau (Hgg.): *Die Abwicklung der DDR*. Göttingen 1992.
- Auden, W. H.: *The Sea and the Mirror: A Commentary on Shakespeare's »The Tempest«*. Ewing 2005.
- Bachtin, Michail: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Grübel. Frankfurt a.M. 1979.

- Barker, Stephen: Hamlet the Difference Machine. In: *Comparative Drama* 46, No. 3 (2012), S. 401-423.
- Bauer, Wolfgang: Die Rezeption der chinesischen Literatur in Deutschland und Europa. In: Günther Debon (Hg.): *Ostasiatische Literaturen*. Wiesbaden 1984 (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 23), S. 159-192.
- Bayer, Torsten: *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-trauerspiel-s>, (letzter Abruf: 1.2.2021).
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2. Unter Mitw. von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schwegelhäuser. Frankfurt a.M. 1974.
- Bernhardt, Rüdiger: Antike-Rezeption im Werk Heiner Müllers. In: *WB* 22 (1976), Heft 3, S. 81-122.
- Bethge, Hans: *Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*. Leipzig 1907.
- Birkenhauer, Teresia: Regiearbeit. *Hamlet/Maschine* (1989/90). In: Hans-Thies Lehmann u. Patrick Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2003, S. 327-338.
- Bloom, Harold: *Shakespeare. Die Erfindung des Menschlichen*. Dt. Übersetzung von Peter Knecht. Berlin 2000.
- Bollmann, Ralph: *Lob des Imperiums. Der Untergang Roms und die Zukunft des Westens*. Berlin 2006.
- Bradley, Laura: *Cooperation and Conflict. GDR Theatre Censorship, 1961-1989*. New York 2010.
- Braun, Matthias: *Drama um eine Komödie. Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande« im Oktober 1961*. Berlin 1995 (Analyse und Dokumente. Wissenschaftliche Reihe des Bundesbeauftragten, Bd. 4).
- Brecht, Bertolt: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22/1, hg. von Werner Hecht. Berlin u. Weimar 1994
- Brecht, Bertolt: *Me-ti. Buch der Wendungen*. Frankfurt a.M. 1971.
- Brecht, Bertolt: *Versuche 22-24. Herr Puntila und sein Knecht Matti. Chinesische Gedichte. Die Ausnahme und die Regel*. Berlin 1950.
- Breuer, Ingo: *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*. Köln u.a. 2004.
- Bucharin, Nikolaj I. u.a.: *Das ABC des Kommunismus. Populäre Erläuterung des Programms der kommunistischen Partei Rußlands (Bolschewiki)*. Nachdruck

- der deutschsprachigen Erstausgabe. Mit Ill. v. Wladimir W. Majakowskij und einer Einf. v. Boris Meissner. Zürich 1985 (Manesse Bibliothek der Weltgeschichte).
- Büchner, Karl: *Römische Literaturgeschichte. Ihre Grundzüge in interpretatorischer Darstellung*. ⁵Stuttgart 1980.
- Buck, Theo: Heiner Müller als Lyriker. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *TEXT+KRITIK* 73 (1997), S. 131-154.
- Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart 1995.
- Chan, Shelby Karyan: Avenger Without a Cause. Hamlet in Hong Kong. In: Ders. (Hg.): *Identity and Theatre Translation in Hong Kong*. Berlin u. Heidelberg 2015, S. 103-130.
- Chang, Joung-Ja: Heiner Müller auf der koreanischen Bühne. 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, S. 151-170.
- Christ, Karl: *Geschichte der römischen Kaiserzeit*. München 1988.
- Christ, Karl: Theodor Mommsen und »Die Römische Geschichte«. In: Theodor Mommsen: *Römische Geschichte*, Bd. 8: Einführung, Anhang, Register. München 1976, S. 7-66.
- Chruschtschëws historische Rede. In: *Ost-Probleme* 8 (1956), Heft 25/26, S. 867-897.
- Cramm, Michael: *Ghost/Writer. Autorschaft in Heiner Müllers Spätwerk*. Würzburg 2009.
- Denton, Kirk A. (Hg.): *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York 2016.
- Domdey, Horst: Mit Nietzsche gegen Utopieverlust. Zur *Hamletmaschine* und Heiner Müllers Rezeption in West und Ost. In: Gert-Joachim Glaesner (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.
- Domdey, Horst: Ohne Inferno kein Paradies. Worum es Heiner Müller in seinem letzten Stück *Germania 3* geht – ein Vademecum. In: *Der Tagesspiegel*, 24.3.1996.
- Domdey, Horst: *Produktivkraft Tod: das Drama Heiner Müllers*. Köln u.a. 1998.
- Domdey, Horst: Writer's Block oder »Johannes im Drogenqualm«. Heiner Müllers lyrischer Text »Mommsens Block«. In: Gerhard P. Knapp u. Gerd

- Labrousse (Hgg.): *1945-1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten*. Amsterdam u. Atlanta 1995, S. 631-641.
- Dürrenmatt, Friedrich: *Theaterprobleme. Theater-Schriften und Reden*. Zürich 1966.
- Ebrecht, Katharina: *Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder*. Würzburg 2001.
- Eke, Norbert Otto: Heiner Müller. In: Hartmut Steinecke (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1994, S. 720-728.
- Eke, Norbert Otto: Geschichte und Gedächtnis im Drama. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 52-58.
- Eke, Norbert Otto: *Heiner Müller. Apokalypse und Utopie*. Paderborn u.a. 1989.
- Ernst, Wolfgang (Hg.): *Die Unschreibbarkeit von Imperien. Theodor Mommsens Römische Kaisergeschichte und Heiner Müllers Echo*. Weimar 1995.
- Fiebach, Joachim: Nach 1989. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 16-23.
- Fiorentino, Francesco: Philoktet. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 264-268.
- Foucault, Michel: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*. Berlin 1986.
- Freeland, Thomas: Writing into the Void. Heiner Müller's »Mommsen's Block« as a State of Exception. In: *New German Critique* 119 (2013), S. 167-184.
- Freiligrath, Ferdinand: *Werke in sechs Teilen*, Bd. 2. Berlin u.a. 1909.
- Frenz, Horst (Hg.): *Nobel Lectures. Literature 1901-1967*. Amsterdam 1969. Zit. nach: URL: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1902/press.html, (letzter Abruf am 16.11.2016).
- Fuhrmann, Helmut: Where Violent Sorrow Seems a Modern Ecstasy. Über Heiner Müllers Macbeth nach Shakespeare. In: *arcadia*, 13(1-3)/1987, S. 55-71.
- Fuhrmann, Manfred: *Geschichte der römischen Literatur*. Stuttgart 1999.
- Fukuyama, Francis: *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* München 1992.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1965.
- Ganter, Theresa M.: *Searching for a new German identity: Heiner Müller and the Geschichtsdrama*. Oxford u.a. 2008.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Dt. Übersetzung von Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1993.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Dt. Übersetzung von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1989.
- Gillies, John u.a.: Shakespeare on the stages of Asia. In: Stanley Wells u. Sarah Stanton (Hgg.): *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*. Cambridge 2002, S. 259-283.

- Girshausen, Theo: *Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel*. Köln 1978.
- Goebbels, Heiner: Expeditionen in die Textlandschaft. In: Wolfgang Storch (Hg.): *Explosion of a Memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*. Berlin 1998, S. 80-81.
- Greiner, Bernhard: Amphitryon und Alkmene. In: Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= Der Neue Pauly. Supplemente, Bd. 5). Stuttgart u. Weimar 2008, S. 68-76.
- Greiner, Bernhard: Jetzt will ich sitzen wo gelacht wird. Über das Lachen bei Heiner Müller. In: Paul Klussmann u. Heinrich Mohr (Hgg.): *Dialektik des Anfangs*. Bonn 1986 (Jahrbuch zur Literatur in der DDR, Bd. 5), S. 69-81.
- Greiner, Bernhard: Müllers »Block«. Steinernes Schreiben. In: Ian Wallace u. a. (Hgg.): *Heiner Müller. Probleme und Perspektiven*. Bath-Symposium 1998. Amsterdam 2001, S. 403-418.
- Hacks, Peter: Senecas Tod. In: Ders.: *Werke 6. Die Dramen*. Berlin 2003, S. 43-59.
- Harich, Wolfgang: Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß. Aus Anlaß der »Macbeth«-Bearbeitung von Heiner Müller. In: *Sinn und Form* 1 (1973), S. 189-218.
- Hauschild, Jan-Christoph: *Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*. Berlin 2001.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke 3. Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt a.M. 1970.
- Helmer, Debora: »Sterbender Mann mit Spiegel«. *Lyrisch reflektiertes Sterben bei Heiner Müller, Robert Gernhardt und Ernst Jandl*. Würzburg 2014.
- Herbert, Zbigniew: Fortinbras' Klage. [1961]. In: Ders.: *Das Land, nach dem ich mich sehne. Lyrik und Prosa*. Frankfurt a.M. 1987, S. 121.
- Hermard, Jost: Diskursive Widersprüche. Fragen an Heiner Müllers Autobiographie. In: *Das Argument*, Heft 2 (1993), S. 255-268.
- Hermard, Jost: Extremfall Büchner. Versuch einer politischen Verortung. In: *Monatshefte*, Bd. 92, Nr. 4 (2000), S. 395-411.
- Hermann, Iris 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.
- Hermlin, Stephan: *Die erste Reihe*. Berlin 1951.
- Herzinger, Richard: 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, Per-*

- spektiven. *Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993*. Frankfurt a.M. 1995 (Literaturhistorische Untersuchungen, Bd. 25), S. 39-59.
- Hinck, Walter (Hg.): *Geschichte als Schauspiel*. Frankfurt a.M. 1981.
- Hoffmann, Torsten: Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autorkritische Selbstinszenierungen in Interviews von Heiner Müller und W.G. Sebald. In: Christoph Jürgensen u. Gerhard Kaiser (Hgg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011 (Beihefte zum Euphorion, Bd. 62), S. 313-340.
- Hoffmann, Torsten: Nachleben in/aus Heiner Müllers Interviews. In: Pabst u. Bohley (Hgg.): *Material Müller*, S. 195-212.
- Hölderlin, Friedrich: Anmerkungen zu Antigone. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. München 1987.
- Holthuis, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen 1993.
- Hörnigk, Frank (Hg.): *Heiner Müller: Material. Texte und Kommentare*. Leipzig 1990.
- Hortmann, Wilhelm: *Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert*. Dt. Übersetzung von Maik Hamburger. Berlin 2001.
- Hyrtl, Joseph: *Lehrbuch der Anatomie des Menschen: mit Rücksicht auf physiologische Begründung und praktische Anwendung*. Wien 1863.
- Idenawa, Yusuke: Der Versuch des Projektes HMP. In: Hermann u.a. (Hgg.): *Deutschsprachige Literatur und Theater seit 1945 in den Metropolen Seoul, Tokio und Berlin*. Nürnberg 2015, S. 135-150.
- Inauen, Yasmine: *Dramaturgie der Erinnerung. Geschichte, Gedächtnis, Körper bei Heiner Müller*. Tübingen 2001.
- Jaeger, Dagmar: *Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*. Bielefeld 2007.
- Jarusch, Konrad u.a.: *Geschichte der Universität Unter den Linden 1810-2010. Sozialistisches Experiment und Erneuerung in der Demokratie – die Humboldt-Universität zu Berlin 1945-2010*. Berlin 2012.
- Joppke, Christian: *East German Dissidents and the Revolution of 1989: Social Movement in a Leninist Regime*. New York 1994.
- Jucker, Rolf: Heiner Müllers »Macbeth«. Sozialer Realismus als Mehrwert gegenüber Shakespeare/Tieck. In: Wallace u.a. (Hgg.): *Heiner Müller. Probleme und Perspektiven*, S. 189-202.
- Kalb, Jonathan: *The Theatre of Heiner Müller*. Cambridge 1998.
- Kapferer, Norbert: *Das Feindbild der Marxistischen-Leninistischen Philosophie in der DDR 1945-1988*. Darmstadt 1990.

- Karschnia, Alexander u. Hans-Thies Lehmann: Zwischen den Welten. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 9-16.
- Karschnia, Alexander: Wie es euch gefällt. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 290.
- Karschnia, Alexander: William Shakespeare. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 164-170.
- Kennedy, Dennis: Shakespeare Worldwide. In: Margreta de Grazia u. Stanley Wells (Hgg.): *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge 2001, S. 251-264.
- Kittsteiner, Heinz Dieter: Erinnern – Vergessen – Orientieren. Nietzsches Begriff des »umhüllenden Wahns« als geschichtsphilosophische Kategorie. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Frankfurt a.M. 1996, S. 48-75.
- Kluge, Alexander 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).
- Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart 1984.
- Körper, Thomas: *Nietzsche nach 1945. Zu Werk und Biographie Friedrich Nietzsches in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur*. Würzburg 2006.
- Kott, Jan: *Shakespeare heute*. Dt. Übersetzung von Peter Lachmann. Berlin 2002.
- Kreikebaum, Marcus: *Heiner Müllers Gedichte*. Bielefeld 2003.
- Kruschwitz, Hans (Hg.): *Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller*. Berlin 2017.
- Lehmann, Hans-Thies u. Patrick Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2003.
- Lehmann, Hans-Thies: Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners »Dantons Tod« und Heiner Müllers »Der Auftrag«. In: Peter von Becker (Hg.): *Georg Büchner. Dantons Tod. Die Trauerarbeit im Schönen. Ein Theater-Lesebuch*. Frankfurt a.M. 1980, S. 106-121.
- Lehmann, Hans-Thies: Mythos und Postmoderne – Botho Strauß, Heiner Müller. In: Albrecht Schöne (Hg.): *Kontroversen, alte und neue*. Tübingen 1986 (Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 10), S. 249-255.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M. 1999.

- Liä Dsi: *Das wahre Buch vom quellenden Urgrund. Die Lehren der Philosophen Liae Yue Kou und Yang Dschu* (= Tschung Hü Dschen Ging/Liä Dsi). Aus dem Chinesischen übers. und erläutert v. Richard Wilhelm. Jena 1967.
- Linzer, Martin: Historische Exaktheit und Grausamkeit. Einige Notizen zu Heiner Müllers »Macbeth« und zur Uraufführung in Brandenburg. In: *Theater der Zeit* 7 (1972), S. 22-23.
- Lokatis, Siegfried u. Ingrid Sonntag (Hgg.): *Heimliche Leser in der DDR. Kontrolle und Verbreitung unerlaubter Literatur*. Berlin 2008.
- Loquai, Franz: *Hamlet und Deutschland: Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert*. Stuttgart u. Weimar 1993.
- Lu, Hsün: *Erzählungen aus China*. Dt. Übersetzung v. Josi von Ruskoll. Berlin 1952.
- Ludwig, Janine: *Heiner Müller, Ikone West: Das dramatische Werk Heiner Müllers in der Bundesrepublik*. Frankfurt a.M. 2009.
- Lukács, Georg: *Die Zerstörung der Vernunft*. Berlin 1954.
- MacKenzie, Clayton G.: Questions of Identity in Contemporary Hong Kong Theater. In: *Comparative Drama*, Vol. 29, No. 2 (Summer 1995), S. 203-215.
- Maier-Schaeffer, Francine: Utopie und Fragment. Heiner Müller und Walter Benjamin. In: Theo Buck u. Jean-Marie Valentin (Hgg.): *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven*. Frankfurt a.M. 1995, S. 19-37.
- Martini, Fritz: *Geschichte im Drama – Drama in der Geschichte*. Stuttgart 1979.
- Marx, Peter W.: *Hamlets Reise nach Deutschland. Eine Kulturgeschichte*. Berlin 2018.
- Matkowska, Ewa: Es ging nicht um Nietzsche. Hintergründe der großen Nietzsche-Debatte in der DDR der 80er Jahre. In: Marta Kopij u. Wojciech Kuncki (Hgg.): *Nietzsche und Schopenhauer. Rezeptionsphänomene der Wendezeit*. Leipzig 2006, S. 169-186.
- Matussek, Matthias: Requiem für einen Staat. In: *Der Spiegel*, 13/1990, S. 290-293.
- Meyer, Theo: *Nietzsche und die Kunst*. Basel 1993
- Mieth, Matias: *Die Masken des Erinnerns. Zur Ästhetisierung von Geschichte und Vorgeschichte der DDR bei Heiner Müller*. Frankfurt a.M. u. New York 1994.
- Miller, Ann S.: *The Cultural Politics of the German Democratic Republic: The Voices of Wolf Biermann, Christa Wolf, and Heiner Mueller*. Boca Raton 2004.
- Mommsen, Theodor: *Römische Kaisergeschichte. Nach Den Vorlesungs-Mitschriften von Sebastian und Paul Hensel 1882/86*, hg. v. Barbara Demandt u. Alexander Demandt. München 1992.

- Morihiro, Niino: 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.
- Müller, Inge: *Ich bin eh ich war. Gedichte. Blanche Kommerell im Gespräch mit Heiner Müller. Versuch einer Annäherung*. Gießen 1992.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Schreiben nach Auschwitz. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 97-103.
- Nägele, Rainer: *Der andere Schauplatz*. Frankfurt a.M. u. Basel 2004.
- Nash, Douglas: The Commodification of Opposition: Notes on the Postmodern Image in Heiner Müller's »Hamletmaschine«. In: *Monatshefte*, Bd. 81, Nr. 3/1989, S. 298-311.
- Nicolaescu, Mădălina: Re-Working Shakespeare: Heiner Müller's Macbeth. In: *American, British and Canadian Studies* 25(1)/2015, S. 119-131.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. In: Ders.: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 1, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1980, S. 9-156.
- Nietzsche, Friedrich: 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.
- Ostheimer, Michael: »Mythologische Genauigkeit«. *Heiner Müllers Poetik und Geschichtsphilosophie der Tragödie*. Würzburg 2002.
- Pabst, Stephan u. Johanna Bohley (Hgg.): *Material Müller. Das mediale Nachleben Heiner Müllers*. Berlin 2018.
- Pepperle, Heinz: Revision des marxistischen Nietzsche-Bildes? Vom inneren Zusammenhang einer fragmentarischen Philosophie. In: *Sinn und Form* Heft 5 (1986), S. 934-969.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 1982.
- Preußler, Gerhard: Gespenster eines toten Mannes. In: *Die Tageszeitung*, 28.05.1996.
- Püllmann, Dennis: *Spätwerk: Heiner Müllers Gedichte 1989-1995*. Berlin 2003.
- Raddatz, Frank-Michael: *Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*. Stuttgart 1991.
- Renger, Almut-Barbara: »Europa«. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= Der Neue Pauly. Supplemente, Bd. 5), Stuttgart u. Weimar 2008, S. 276-285.

- Rüter, Christoph: »The time is out of joint«. Zur Inszenierung von Heiner Müllers *Hamlet/Hamletmaschine* 1989/90. WDR 3, 1991.
- Said, Edward: *Orientalism*. New York 1978.
- Schlich, Jutta: Heiner Müllers Engel. Bezüge, Befindlichkeiten, Botschaften. In: Wallace u.a. (Hgg.): *Heiner Müller. Probleme und Perspektiven*, S. 323-346.
- Schlich, Jutta: Heiner Müllers Engel. Bezüge, Befindlichkeiten, Botschaften. In: Wallace u.a. (Hgg.): *Heiner Müller. Probleme und Perspektiven*, S. 323-346.
- Schlösser, Anselm: »Die Welt hat keinen Ausgang als zum Schinder«. Ein Diskussionsbeitrag zu Heiner Müllers »Macbeth«. In: *Theater der Zeit* 8 (1972), S. 46-47.
- Schmidt, Heinrich (Hg.): *Seneca. Vom glückseligen Leben*. Stuttgart 1978.
- Schmitt, Carl: *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Stuttgart 1956.
- Schmitt, Rainer E.: *Geschichte und Mythisierung. Zu Heiner Müllers Deutschland-Dramatik*. Berlin 1999.
- Schneider, Michael: *Den Kopfverkehrt aufgesetzt oder die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren*. Darmstadt u. Neuwied 1981.
- Schneider, Michael: Heiner Müllers Endspiele. Vom aufhaltsamen Abstieg eines sozialen Dramatikers. In: Ders.: *Den Kopfverkehrt aufgesetzt oder die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren*. Darmstadt u. Neuwied 1981, S. 194-225
- Scholem, Gershom: Benjamin und sein Engel. In: Siegfried Unseld (Hg.): *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Frankfurt a.M. 1972, S. 87-138.
- Schulz, Genia: Abschied von Morgen. Zu den Frauengestalten im Werk Heiner Müllers. In: Arnold (Hg.): *TEXT+KRITIK* 73. München 1982, S. 58-70.
- Schulz, Genia: *Heiner Müller*. Mit Beiträgen von Hans-Thies Lehmann. Stuttgart 1980.
- Schulz, Genia: Medea. Zu einem Motiv bei Heiner Müller. In: Renate Berger u. Inge Stephan (Hgg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln 1987, S. 241-263.
- Seneca, Lucius Annaeus: *Gesammelte Werke*. Zürich 1956.
- Shakespeare, William: *Macbeth*. Dt. Übersetzung von Dorothee Tieck. In: Ders.: *Sämtliche Werke in vier Bänden*, Bd. 4, hg. v. Anselm Schlösser. Berlin 1975.
- Shakespeare, William: *Titus Andronicus*. Dt. Übersetzung von Wolf Graf von Baudissin. In: Ders.: *Sämtliche Werke in vier Bänden*, Bd. 4, hg. v. Anselm Schlösser. Berlin 1975.

- Shakespeare, William: *Titus Andronicus. The Arden Shakespeare*. Third Series, hg. v. Jonathan Bate. London 1995.
- Silbermann, Marc: *Heiner Müller* (Forschungsbericht). Amsterdam 1980.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. In: *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 1 (1985), S. 243-261.
- Steinbach, Dietrich: *Geschichte als Drama. Georg Büchner: Dantons Tod; Heiner Müller: Germania Tod in Berlin; Friedrich Schiller: Wallenstein*. Stuttgart 1988.
- Syme, Ronald: *Tacitus*. Oxford 1958.
- Tacitus, Publius Cornelius: *Annalen*. Dt. Übersetzung v. Carl Hoffmann. Berlin u. Boston 2014.
- Tatlow, Anthony: *Brechts chinesische Gedichte*. Frankfurt a.M. 1973.
- Theweleit, Klaus: *Heiner Müller. Traumtext*. Frankfurt a.M. 1996.
- Tihanov, Galin: Der Einbruch der Zeit in das Spiel: Hamlet from Berlin (East). In: *arcadia*, 39(2)/2004, S. 333-353. URL: <https://doi.org/10.1515/arca.39.2.333>, (letzter Abruf am 01.08.2021).
- Varopoulou, Helene: Der Tod des Autors. Heiner Müller. In: *VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* 42/43 (1997), S. 56-60.
- Vaßen, Florian: Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart 2003, S. 185-188.
- Vaßen, Florian: Das Theater der schwarzen Rache: Grabbes »Gothland« zwischen Shakespeares »Titus Andronicus« und Heiner Müllers »Anatomie Titus Fall of Rome«. In: *Grabbe-Jahrbuch* 11 (1992), S. 14-30.
- von Arrey, Dommer: Scherzo. In: *Musikalisches Lexicon*. Auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch, 2. umgearbeitete und vermehrte Auflage. Heidelberg 1865.
- von Kleist, Heinrich: *Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 1. Berlin und Weimar 1978.
- Walch, Eva u. Günter Walch: Shakespeare in the German Democratic Republic. In: *Shakespeare Quarterly*, Nr. 3 (1984), S. 326-329.
- Waley, Arthur: *Chinesische Lyrik aus zwei Jahrtausenden*. Dt. Übersetzung von Franziska Meister. Hamburg 1951.
- Weber, Carl: Heiner Müller: The Despair and the Hope. In: *Performing Arts Journal* 4 (1980), H. 3, S. 135-140.
- Weber, Carl: Internationale Rezeption in Nordamerika. In: Lehmann u. Primavesi (Hgg.): *Heiner Müller-Handbuch*, S. 385-388.
- Weber, Ronald: *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR*. Berlin u. Boston 2015.

- Weigel, Sigrid: »Das Theater der weißen Revolution«. Körper und Verkörperung im Revolutionstheater von Heiner Müller und Georg Büchner. In: Inge Stephan u. Sigrid Weigel (Hgg.): *Die Marseillaise der Weiber. Frauen. Die Französische Revolution und ihre Rezeption*. Hamburg 1989, S. 154-174.
- Wells, Stanley u. Sarah Stanton (Hgg.): *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*. Cambridge 2002.
- Werner, Hendrik: *Im Namen des Verrats. Heiner Müllers Gedächtnis der Texte*. Würzburg 2001.
- Westdickenberg, Michael: *Die »Diktatur des anständigen Buches«. Das Zensursystem der DDR für belletristische Prosaliteratur in den sechziger Jahren*. Wiesbaden 2004.
- Wieghaus, Georg: *Heiner Müller*. München 1981.
- Wood, Michael: *Heiner Müller's Democratic Theater. The Politics of Making the Audience Work*. Rochester u. New York 2017.
- Zhang, Qingyan: Who kills Heiner Müller? A Chinese Performance of Hamletmachine. In: *The IATC webjournal/Revue web de l'AICT*, 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).
- Ziolkowski, Theodor: Seneca: A New German Icon? In: *International Journal of the Classical Tradition*, Vol.11, No.1, Summer 2004, S. 47-77.
- Zittel, Claus u. Ursula Paintner (Hgg.): *Carl Sternheim: Revolution der Sprache in Drama und Erzählwerk*. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bern u.a. 2013.
- Zittel, Claus: Ästhetik des Nihilismus. Über Wahrheit und Lüge in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«. In: *Orbis Litterarum* 54 (1999), S. 239-261.
- Zittel, Claus: Der Dialog als philosophische Form bei Nietzsche. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 45, Nr. 1 (2016), S. 81-112.

Literatur in chinesischer Sprache

白居易著,刘振鹏主编:白居易文集,辽海出版社2010年。

包智星著:海纳米勒的戏剧创作上,载于戏剧1999年第二期。

包智星著:海纳米勒的戏剧创作下,载于戏剧2000年第三期。

陳炳釗,龍文康著:哈奈馬仙,URL: https://issuu.com/onandontheatre/docs/2008_____houseprogramme, letzter Abruf am 24.06.2021。

陳炳釗著:從哈姆雷特機器到哈奈馬仙——進入消費時代的劇場省思,2018年5月22日,URL: https://issuu.com/onandontheatre/docs/2008_____houseprogramme, letzter Abruf am 24.06.2021。

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。

丁扬忠著:海纳·米勒和他的剧作<任务>,载于戏剧1998年第2期。

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。

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。

鲁迅著:呐喊·彷徨·故事新编 鲁迅小说经典,二十一世纪出版社2014年。

蒲松龄著,盛伟编:蒲松龄全集,学林出版社1998年。

小西著:哈奈馬仙迎向文化產業化年代的迷亂,载于文化現場第二期(2008年6月)。

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。

张晴滢著:哈姆雷特盗梦机——评<哈姆雷特机器>,载于文化艺术研究2010年第1期。

Literaturwissenschaft



Julika Griem

Szenen des Lesens

Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

2021, 128 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch

Mythos Lesen

Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter

2021, 96 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart., 14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen

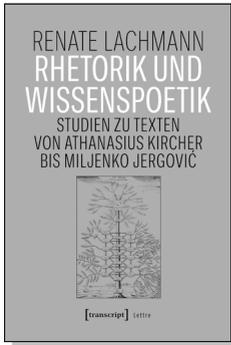
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Renate Lachmann

Rhetorik und Wissenspoetik

Studien zu Texten von Athanasius Kircher bis Miljenko Jergovic

Februar 2022, 478 S., kart.,

36 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-6118-7

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6118-1



Achim Geisenhanslüke

Der feste Buchstabe

Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

2021, 238 S., kart.

38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

12. Jahrgang, 2021, Heft 2: Zeit(en) des Anderen

Januar 2022, 218 S., kart.

12,80 € (DE), 978-3-8376-5396-0

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5396-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**