

Albert Meier (Kiel)

Konstruktiver Defaitismus

Inwiefern sich Heiner Müllers *DIE HAMLETMASCHINE*
verstehen lässt

Heiner Müllers *DIE HAMLETMASCHINE* von 1977 eignet sich zweifellos dazu, »vor dem Hintergrund des poststrukturalistischen Denkens« beschrieben zu werden.¹ Das Text-Material weist trotzdem Eigenschaften auf, die es gegen die Ästhetik im Umkreis von Jacques Derrida, Roland Barthes und Julia Kristeva abgrenzen bzw. von dieser Warte aus nicht überzeugend zu erfassen sind. In ästhetischer wie in politischer Hinsicht bietet es sich daher an, *DIE HAMLETMASCHINE* wieder näher an Bertolt Brecht heranzurücken, bei dem Heiner Müller nun einmal sein dramaturgisches Handwerkszeug erworben hat. Das »schwärzeste Stück«² des Autors ist allerdings kein Drama im herkömmlichen Sinn. Den ca. neun Text-Seiten fehlt es an Charakteren ebenso wie an Dialog, an Handlung ebenso wie an Szenen. Was vorliegt, das sind im Grunde fünf höchst unterschiedliche Prosa-Fragmente, die Heiner Müller selbst als »monologische Blöcke«³ bezeichnet hat. Immerhin steht diesen fünf »Akten« mit einer Ausnahme je eine Sprecher-Angabe voran. Das erlaubt, sie einer Figur zuzurechnen, und definiert sie als deren jeweiligen Sprech-Akt.

Abschnitt 1 ist mit FAMILIENALBUM überschrieben, aber keiner Figur zugeordnet. Dennoch identifiziert sich ein Sprecher, wengleich nur im Präteritum: »Ich war Hamlet« (HM 545).⁴

¹ Katharina Keim: *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen 1998 (Theatron 23), S. 46.

² Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig 1996, S. 360.

³ Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln 1992, S. 294.

⁴ Alle unter der Sigle »HM« nachgewiesenen Zitate aus *DIE HAMLETMASCHINE* sind folgender Ausgabe entnommen: Heiner Müller: *DIE HAMLETMASCHINE*. In: Heiner Müller: *Werke*.

Dieses Ich wendet sich daraufhin sowohl dem toten Vater als auch Horatio sowie Ophelia zu, d. h. es verhält sich (im Selbstwiderspruch) immer noch ›als‹ Hamlet und insofern doch rollenkonform.

Der zweite Abschnitt trägt den Titel DAS EUROPA DER FRAU. Voran gestellt sind eine Ortsangabe, ein Sprecher-Name sowie eine surreale Aussage über die entsprechende Figur: »*Enormous room. Ophelia. Ihr Herz ist eine Uhr*« (HM 547). Dem sehr kurzen Sprechtext ist in traditioneller Weise die Rollenbezeichnung ›OPHELIA‹ vorgeschaltet, doch wird dieser Sprecher/Text-Bezug durch die Klammeranfügung »(CHOR / HAMLET)« sofort gekappt. Auffällig ist hier die mit Hamlets Eröffnung kontrastierende Selbstdefinition »Ich bin Ophelia« (HM 547), die sich allein dadurch schon wieder zurücknimmt (das Bekenntnis zur Rolle subvertiert *per se* die darin behauptete Ich-Identität).

Der dritte Teil SCHERZO ist in der »Universität der Toten« (HM 548) lokalisiert und lässt Ophelia, Hamlet sowie eine oder mehrere Stimmen in Vanitas-Allegorien aus dem Geist Walter Benjamins agieren. Die ausführliche Regieanweisung benennt zum einen die toten Philosophen, die von ihren Grabsteinen bzw. Kathedern aus ihre Bücher auf Hamlet werfen; zum anderem wird ein Ballett der toten Frauen angekündigt, die Hamlet die Kleider vom Leib reißen. Hinzu kommen ein Auftritt von Claudius sowie der Striptease einer als Hure drapierten Ophelia.

Der vierte, bei weitem längste Abschnitt PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND beginnt als Rede Hamlets und lässt dessen Sprecher dabei ›Maske und Kostüm‹ ablegen, woraufhin er paradoxerweise als »HAMLET-DARSTELLER« (HM 549) weiter spricht. Die Überschrift verweist so konkret wie keine andere Passage auf historische Realität: zuallererst natürlich auf den Ungarn-Aufstand von 1956 und darüber hinaus auf die Eiszeit des

Stalinismus, die den humanitären Anspruch des Sozialismus schockgefroren hat. Dieser Textblock endet damit, dass Marx, Lenin und Mao, die Heiligen drei Könige des Kommunismus, in Gestalt von drei nackten Frauen erscheinen, denen der Hamletdarsteller mit einem Beil die Schädel spaltet.

Teil 5 WILDHARREND / IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG / JAHRTAUSENDE besteht, als befände man sich bei Samuel Beckett, einzig aus einem Monolog Ophelias, die in einem Rollstuhl sitzt und sich von zwei Männern in Arztkitteln von unten nach oben mit Mullbinden umwickeln lässt. Wiederum wird die Rollenzuweisung zugleich gebrochen, wenn Ophelia programmatisch von sich behauptet: »Hier spricht Elektra« (HM 554).

Unübersehbar zehrt der gesamte Text von William Shakespeares *Hamlet*-Tragödie, die als Bezugspunkt zum Verständnis zentral ist und unter der »Übermalung«⁵ deutlich vernehmbar bleibt. Höchst drastisch wird vor allem der Ausgangspunkt des originalen Plots angesprochen, d. h. die Ermordung von Hamlets Vater durch den Onkel und dessen ehebrecherisches Verhältnis mit der Mutter: »auf dem leeren Sarg besprang der Mörder die Witwe SOLL ICH DIR HINAUFHELFFEN ONKEL MACH DIE BEINE AUF MAMA« (HM 545). Weitere Korrespondenzen zu *Hamlet* finden sich etwa in der Zurückweisung des Rache-Auftrags und vor allem in der Beziehung des Titelhelden zu Ophelia, sodass Müllers Diktum, *DIE HAMLETMASCHINE* verhalte sich »wie ein Schrumpfkopf«⁶ zu Shakespeares Drama, den Nagel auf den Kopf trifft. An weiteren Bezügen fehlt es nicht: Abgesehen von Motiven aus *Richard III.* und *Macbeth* finden sich z. B. Verweise auf Dostojewskis Roman *Schuld und Sühne* (bzw. *Verbrechen und Strafe*); »enormous room« beschwört den Titel eines Romans von E. E. Cummings über ein Kriegsgefangenenlager in Frankreich während des Ersten Weltkriegs, und nicht zuletzt finden sich Selbstzitate Heiner Müllers aus *Der Bau* von 1964 (uraufgeführt erst 1980).

⁵ Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Stuttgart 1999 (Literaturstudium), S. 135.

⁶ Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 294.

Die forcierte Intertextualität von *DIE HAMLETMASCHINE* steht damit außer Zweifel. Ebenso fraglos ist die für Heiner Müller typische Verquickung der Motive ›Sexualität‹, ›Gewalt‹ und ›Geschichte‹ bzw. ›Gesellschaft‹ mit dem Gravitationszentrum ›Tod‹ auch hier gegeben. Einerseits gestaltet *DIE HAMLETMASCHINE* insofern eine heillose Szenerie, die weder Glück noch Freiheit kennt, keine Zukunft und schon gar keine Hoffnung. Andererseits gibt es im Text aber keine Menschen, sondern bloß Versatzstücke des Theaters. Die Hoffnungslosigkeit braucht daher nicht das letzte – oder besser: einzige – Wort über die Wirklichkeit zu behalten. Immerhin handelt es sich offensichtlich genug um eine ästhetische Konstruktion, in der allerdings auch die Gemeinplätze der Kapitalismus-Kritik in grotesker Verzerrung zum Tragen kommen:

»[...]
 Mit den Narben der Konsumschlacht Armut
 Ohne Würde Armut ohne die Würde
 Des Messers des Schlagrings der Faust
 Die erniedrigten Leiber der Frauen
 Hoffnung der Generationen
 In Blut Feigheit Dummheit erstickt
 Gelächter aus toten Bäuchen
 Heil COCA COLA« (HM 552)

Dieser Anspielung auf die kapitalistischen Produktionsverhältnisse korrespondiert das Parallel-Argument, Weiblichkeit sei als solche schon humaner als Männlichkeit. Ist Hamlet bei Shakespeare der letztlich handlungsunfähige Melancholiker, dessen *taedium vitae* ihn dennoch nicht vor der Gewalttat bewahrt, so stellt sich ihm bei Müller Ophelia als Elektra gegenüber. Dieser sagt der griechische Mythos bekanntlich nach, genau das geleistet zu haben, woran Hamlet versagt: Sie hat ihren Vater Agamemnon an der Mutter Klytemnaistra und deren Geliebtem Aigisthos gerächt. Mag die klassische Elektra dem schwachen Hamlet in dieser Hinsicht überlegen sein, so kann das für Müllers Ophelia in Elektra-Pose nicht mehr gelten (nicht bloß, weil sie im Rollstuhl

sitzt und während des Sprechens in Mullbinden eingesponnen wird):

»Hier spricht Elektra. Im Herzen der Finsternis. Unter der Sonne der Folter. An die Metropolen der Welt. Im Namen der Opfer. Ich stoße allen 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« (HM 554).

Was gelegentlich als – freilich wiederum nur blutige – Alternative zum falschen Leben in einer männlichen Welt gedeutet worden ist, dementiert sich in Wahrheit selbst. Der Racheschwur von geradezu alttestamentlicher Sprachkraft steht weniger für den Aufstand der Entrechteten als für wiederum sinnlose Bluttat. Ihren Schluss-Satz, zugleich letztes Wort des ganzen Stücks, entleiht Ophelia/Elektra nämlich einem der ›scaring phonecalls‹ von Susan Atkins, die 1969 als Mitglied der so genannten Manson-Family am satanistischen Massenmord im Haus der Filmschauspielerin Sharon Tate beteiligt war. Die feministische Lesart von *DIE HAMLETMASCHINE* dürfte daher kaum zu halten sein, auch wenn es bei Heiner Müller selbst einmal heißt: »Und wenn auf der Männerebene nichts weitergeht, muß den Frauen etwas einfallen«. ⁷ Eine interpretatorische Alternative dazu konzentriert sich auf die Hamlet-Figur und will darin eine allegorische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Funktion des Intellektuellen erkennen. Hierfür steht namentlich der Deutungsansatz von Wolfgang Emmerich, der ein »Versagen« konstatiert: »Die Historie erscheint bis hin zu Stalin und zur ›Pest in Buda‹ [...] als eine ewige Wiederkehr des Gleichen, als eine Kette von Gewalt und Tod, von Verrat und Katastrophen. Der müllersche

Intellektuelle mit seiner aufs Prinzip Rationalität gegründeten, gepanzerten Identität - in Hamlet Gestalt geworden - weiß ihr nichts entgegenzusetzen«.⁸

Auch diese These bedarf zu ihrer Bestätigung des Kontrapunkts einer Ophelia in der Revolte, »die nun nicht mehr Selbstmord begeht wie bei Shakespeare, sondern zur rächenden Mörderin wird«.⁹ Als »wirkliche Alternative« zur EISZEIT kann die »Brechung des männlichen Gewaltmonopols durch die Frau«¹⁰ jedoch nicht gelten. In bewusstem Reflex auf den zur Entstehungszeit von *DIE HAMLETMASCHINE* gipfelnden Terror der RAF bringt Müller hier vielmehr bloße eine Doppelung der Gewalt zur Darstellung - als eine andere Ulrike Meinhof kann Müllers Ophelia kaum für Hoffnung bürgen.

Die »Ruinen von Europa« (HM 545), inmitten derer sich Müllers Hamlet seiner Kostümierung entledigt, scheinen daher in der Tat nahe zu legen, das Text-Material vor allem von seiner dekonstruktivistischen Qualität her zu verstehen: *DIE HAMLETMASCHINE* als ein Medium, in dem sich die linken Utopien ebenso zersetzen wie die ihnen zugrunde liegenden Erklärungsmuster für das Falsche - die Theoreme vom Klassenkampf, von der Ausbeutung der Frau und überhaupt von der Entfremdung des Menschen in einer Warenwelt, worin nur der Mehrwert zählt. Insofern ließe sich Müllers *Hamletmaschine* als Pendant zu Jean-François Lyotards damals entstehender Schrift *La condition postmoderne* (1979) begreifen: als poetische Verabschiedung der großen Erzählungen von Fortschritt, Vernunft und Emanzipation - hier freilich mit den Mitteln der Dichtung statt in soziologischer Argumentation. Einer letztlich postmodernen Lektüre der *Hamletmaschine* steht jedoch entgegen, dass der Text von Motiven durchsetzt ist, die sich nur vom Lebenslauf des Verfassers her erläutern. Den

⁷ Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 295.

⁸ Emmerich: *Literaturgeschichte der DDR*, S. 360.

⁹ Emmerich: *Literaturgeschichte der DDR*, S. 360.

¹⁰ Emmerich: *Literaturgeschichte der DDR*, S. 360.

nachdrücklichsten Verweis markiert das Ballett der toten Frauen:

»Die Frau am Strick Die Frau mit den 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« (HM 547).

Damit ist in auffällig redundanter Weise der für Heiner Müller existenziellste Schicksalsschlag aufgerufen: 1966 hat Inge Müller nach vielen gescheiterten Versuchen mit Schlaftabletten Selbstmord begangen. Diesem Textphänomen der autobiografischen Referenz ist mit Roland Barthes' These vom Tod des Autors nicht beizukommen. Vielmehr lässt sich *DIE HAMLETMASCHINE* durchaus Heiner Müller als sein >Werk< zurechnen und von seiner Subjektivität bzw. Persönlichkeit her aufschließen. Genauer gesagt: Heiner Müller erweist sich hier nicht als bloßer *scripteur* seines Textes, sondern sehr wohl als dessen Autor: als diejenige Instanz, von der der Sinn ausgeht. Erstaunlicher Weise gilt es übrigens eine frappierende Analogie zwischen Heiner Müller und Roland Barthes zu konstatieren. Der französische Literaturtheoretiker hat beinahe zeitgleich (1978) den Anspruch erhoben, von sich doch als >Ich< zu sprechen: »Je vais donc parler de >moi<«. ¹¹ Heiner Müller sehr gut vergleichbar, gründet diese wieder gewonnene Freiheit, auch in der Literatur >Ich< sagen zu dürfen, für Roland Barthes im Tod bzw. in der Trauer um einen geliebten Menschen: »ce deuil sera pour moi le milieu de ma vie; car le >milieu de la vie< n'est peut-être jamais rien d'autre que ce moment où l'on découvre que la mort est réelle, et non plus seulement redoutable«. ¹² Wo es um den Tod geht, da geht es also um Wirklichkeit - da steht auch für die Literatur das >Ich< des Autors ebenso im Vordergrund wie in der Lebenswelt.

¹¹ Barthes, Roland: »Longtemps, je me suis couché de bonne heure«. In: Roland Barthes: *Essais critiques IV: Le bruissement de la langue*. Paris 1984, S. 313-325, hier S. 319.

¹² Barthes, S. 321f.

Anders als bei Roland Barthes kommt es bei Heiner Müller jedoch nicht bloß auf den Tod von Menschen an, sondern zugleich auf den Tod der sozialistischen Utopie im Stalinismus. Müllers *HAMLETMASCHINE* geht daher über das intertextuelle Spiel mit Vorlagen und Übermalungen hinaus. Sein Text zerfällt nicht in subjektive Lektüremöglichkeiten, sondern konvergiert auf reale Gewalt im Privatleben des Autors wie in der Geschichte der Menschheit.

Diese Realitätspartikel sind von entscheidender Bedeutung für die Interpretation von *DIE HAMLETMASCHINE*. Das heißt zunächst, dass die poetologische Affinität zu Bertolt Brecht ernst zu nehmen bleibt. Nicht bloß das, worin Müllers Dramaturgie von der seines Lehrers abweicht, sondern zugleich auch das, worin er dessen Anregungen weiterführt, bleibt für das Verständnis von Belang. Denn nur vordergründig sind die Differenzen größer als die Konvergenzen: Müllers Theater ist gewiss radikal antimimetisch, während Brecht (diesseits aller Verfremdungseffekte) erstens an realistischen Geschichten festhält, die man gut nacherzählen kann; zweitens menschenähnliche Figuren sprechen lässt und seine didaktische Absicht über einen klaren Primat der Handlung vermittelt; drittens die Ontologie des Theaters dazu benutzt, umso nachdrücklicher auf die gesellschaftliche Wirklichkeit zu verweisen. Spätestens in ihrer Spiegelung an Müllers irrationalen Szenerien erweist sich Brechts Dramaturgie als nach wie vor aristotelisch. Heiner Müller selbst hat das auf den wunden Punkt gebracht: »Die Stücke laufen alle über Protagonisten, insofern war das letztlich bürgerliche Dramaturgie«. ¹³ Zugleich hält Heiner Müller aber an eben dem geschichtlich konkreten Wirklichkeitsbezug fest, auf den es dem Illusionskritiker Brecht so sehr angekommen ist. Explizit wird der Ungarn-Aufstand 1956 ins Stück eingeschrieben und der realsozialistische Personenkult um Stalin zwar nicht beim

¹³ Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 230.

Namen genannt, in der Umschreibung aber erst recht unmissverständlich zum Thema gemacht:

»Die Versteinerung einer Hoffnung. Sein Name ist auswechselbar. Die Hoffnung hat sich nicht erfüllt. Das Denkmal liegt am Boden, geschleift drei Jahre nach dem Staatsbegräbnis des Gehaßten und Verehrten von seinen Nachfolgern in der Macht« (HM 549f.).

In Heiner Müllers Dramenwerk stellt *DIE HAMLETMASCHINE* eine Art Wendepunkt dar, weil ihm dabei die Unmöglichkeit bewusst wurde, mit Shakespeares Stoff »zu Dialogen zu kommen, den Stoff in die Welt des sogenannten real existierenden Sozialismus-Stalinismus zu transportieren. Es gab da keine Dialoge mehr. [...] Auch das Thema Budapest 1956 gab keinen Dialog her, und die Geschichte der RAF, auch ein Material für das Stück, war ein einziger rasender Monolog «.¹⁴ Dass er trotz dieser Distanz zu Brecht, der im konventionellen Dialogisieren stecken geblieben ist, die analytische Dramaturgie des Vorbilds und Lehrers fortsetzt, zeigt sich an der durchgängigen Reflexion theatralischer Rollenhaftigkeit. Das beginnt mit der Distanzierung des Hamlet-Darstellers von seiner eigenen Rolle im ersten Sprechakt und gipfelt im Ablegen des Kostüms; das zeigt sich nicht minder im Changieren der Ophelia-Darstellerin mit der alternativen Rolle als Elektra. Durchgehend wird die Artifizialität der Darstellung zur Sprache gebracht und in bester gestischer Manier à la Brecht »gezeigt«.

Wovon sich Müller in der Tat abhebt, das ist vor allem der Brecht der »Lehrstücke«, der letztendlich scheindialektische Lösungen als dialektische Wahrheiten vorgesetzt und daher mit Recht an Geltung verloren hat:

»[...] Stücke werden, heute mehr als 1957, für das Theater geschrieben statt für ein Publikum. Ich werde nicht die Daumen drehn, bis eine (revolutionäre) Situation vorbeikommt. Aber Theorie ohne Basis ist nicht mein Metier, ich bin kein

Philosoph, der zum Denken keinen Grund braucht, ein Archäologe bin ich auch nicht, und ich denke, daß wir uns vom LEHRSTÜCK bis zum nächsten Erdbeben verabschieden müssen. Die christliche Endzeit der MASSNAHME ist abgelaufen, die Geschichte hat den Prozeß auf die Straße vertagt, auch die gelernten Chöre singen nicht mehr, der Humanismus kommt nur noch als Terrorismus vor, der MolotowCocktail ist das letzte bürgerliche Bildungserlebnis«. ¹⁵

Hinter dieser Brecht-Kritik steht ein hegelsches Argument: die Ablehnung jeder bloß abstrakten Negation. Müller unterstellt dem Didaktiker Brecht ein Versagen gegenüber der marxistischen Verpflichtung auf echte Dialektik: schreckliche Vereinfachungen, die den Anspruch auf mehr Humanität im Medium der Kunst ebenso konterkarieren, wie es die mörderischen Schauprozesse der 30er Jahre, die gewaltsame Unterdrückung des 17. Juni in Berlin, die Niederschlagung des Ungarn-Aufstandes 1956 und das Ersticken des Prager Frühlings 1968 im geschichtlichen Raum getan haben. Solcher Besserwisserei setzt Müller im Medium der Poesie seine durchaus konkreten Negationen entgegen:

»Was bleibt: einsame Texte, die auf Geschichte warten. Und das löchrige Gedächtnis, die brüchige Weisheit der Massen, vom Vergessen gleich bedroht. Auf einem Gelände, in dem die LEHRE so tief vergraben und das außerdem vermint ist, muß man gelegentlich den Kopf in den Sand (Schlamm Stein) stecken, um weiterzusehn. Die Maulwürfe oder der konstruktive Defaitismus«. ¹⁶

An dieser Formel vom >konstruktiven Defaitismus< gilt es anzusetzen, wenn es um die Frage geht, inwiefern sich Müllers *DIE HAMLETMASCHINE* verstehen (oder vielleicht eher: interpretieren) lässt. Defaitismus schlechthin lässt alle Hoffnung fahren und richtet sich leidlich bequem im Hier und

¹⁴ Müller: Krieg ohne Schlacht, S. 294.

¹⁵ Heiner Müller: Brief an Reiner Steinweg (4. 1. 1977). In: Heiner Müller: Mauser. Berlin 1978 (Rotbuch 184), S. 85.

Jetzt ein. Der konstruktive Defaitismus hingegen setzt sich den historischen Erfahrungen von der ewigen Wiederkehr der gleichen Gewalt, der gleichen Enttäuschung, der gleichen Zerstörung aus. Er gibt aber das Ideal des Anderen, Besseren nicht auf, wie sehr es der Hoffnung an empirischem Recht auch immer mangeln mag – nur so kann dasjenige Mindestmaß an Unruhe oder Unzufriedenheit bewahrt werden, das ein Sich-Abfinden mit der schlechten Wirklichkeit verhindert.

Eine solche Perspektive darf sich freilich nicht absolut setzen, wenn sie angesichts der gesellschaftlich-geschichtlichen Realität nicht zu Schanden werden will: Dem gegenüber, was als historische wie anthropologische Konstante erscheint, würde jede Perspektive auf eine Besserung hin schnell als bloß abstrakte Idee erkennbar werden. Wer hingegen wirklich an eine gute Zukunft glaubt, der erweist daran – wie Müller mit Blick auf Peter Weiss sarkastisch bemerkt hat – seine letztlich »mönchische Haltung der Utopie« gegenüber.¹⁷ Anders gesagt: Ein konstruktiver Defaitismus erlaubt es, der Tatsache ins Auge schauen, dass die sozialistische Utopie eben nur eine Utopie ist und dafür allemal einen moralischen Selbstwert besitzt, der sich durch die fehlende Aussicht auf Verwirklichung noch lange nicht diskreditiert. Kein totaler Defaitismus also, sondern ein bestimmter, der sich das Scheitern jeweils erklären kann und deshalb das Recht behält, im dialektischen Umschlag auf Hoffnung zu beharren.

In der literaturgeschichtlichen Reflexion verweist diese politisch prekäre Konstellation auf die Frühromantik zurück, zu deren Ironie-Begriff nämlich, der substanzieller ist als der postmoderne und mit Ridikülisierung nichts zu schaffen hat. Der radikale Fragment-Charakter der Textblöcke von *DIE HAMLETMASCHINE* hebt das nachdrücklich hervor. Das Fragment, so ließe sich sagen, ist die poetische Erscheinungsform der Ironie – das Aufrufen eines Ideals in seiner Nicht-Präsenz und

¹⁶ Müller: Brief an Steinweg, S. 85.

¹⁷ Müller: Krieg, S. 224.

insofern eben als bloßes Ideal, dem die Realität noch fehlt und die gerade deshalb nicht einfach aufgegeben oder verschenkt werden darf.

Wenn daher im vierten Akt drei nackte Frauen als Marx, Lenin und Mao auftreten und in deren jeweiliger Sprache die marxistische Heilsbotschaft verstümmelt sprechen, so konterkariert das eben nicht die sozialistische Befreiungs-Utopie: »ES GILT ALLE VERHÄLTNISSE UMZUWERFEN, IN DENEN DER MENSCH ...« (HM 553 – zu ergänzen wäre: in denen »ein geknechtetes Wesen ist«) Die Beschneidung des Satzes um den entscheidenden Teil macht den Imperativ vielmehr zum Fragment und damit erst wirklich zu einem Postulat. Gerade die Unvollständigkeit erzeugt also umso mehr Sehnsucht nach einem doch undenkbareren Besseren. Die literarische Fehlstelle macht das Mangelhafte der gesellschaftlichen Realität erst recht bewusst.

Damit erweist sich Müllers »konstruktiver Defaitismus« als Synonym für ästhetische Ironie als der einzigen Möglichkeit, angesichts aller konkreten Erfahrung des Elends doch an das Andere noch denken zu dürfen: »DIE ERSTE GESTALT DER HOFFNUNG IST DIE FURCHT DIE ERSTE ERSCHEINUNG DES NEUEN DER SCHRECKEN«.¹⁸ Bei Müller stellt sich dieses Ideal als die Utopie eines befreiten Lebens dar, die durch das Versagen des realen Sozialismus auf paradoxe Weise ein weiteres Mal bestätigt wird. Daraus ergibt sich folgerichtig die Aufgabe des Künstlers, in seinen Arbeiten auf poetische Weise »defaitistisch« vorzugehen, um sich über die Tatsachen nicht hinweg zu lügen und nicht einer bloß abstrakten Hoffnung zu verfallen. In diesem Sinn ist die Dichtung der eigentliche Ort eines tatsächlich »konstruktiven« Defaitismus, der sich auf alle Einsprüche der Tatsachen einlassen kann, um durch die bestimmte Negation in ästhetischer Gestalt das Ideal einer

¹⁸ Heiner Müller: *Anmerkung* zu MAUSER. In: Heiner Müller: *Werke*. Herausgegeben von Frank Hörnigk. Band 4: *Die Stücke 2*. Frankfurt am Main 2001, S. 259f., hier S. 259.

realen Freiheit erfahrbar zu machen. Die poststrukturalistischen Momente in Müllers Poesie, namentlich deren drastische Intertextualität und forcierte Hässlichkeit, haben insofern nur die Qualität künstlerischer Mittel, ohne an sich selber schon deren Sinn zu erschöpfen. Indem sich Heiner Müllers Werke *ex negativo* doch als Konstrukte eines Autor-Subjekts erschließen, gelingt ihnen das, was anderen Argumentationstechniken verwehrt bleibt: die Ironisierung der schlechten Wirklichkeit zum Zweck ihrer Öffnung für die Idee einer Alternative. Insofern ist die Melancholie der zerfallenen Geschichte das dialektische Medium von Hoffnung. Die Geschichtsschreibung kann Gleiches ebenso wenig leisten wie die Philosophie, weil beide allzu sehr auf Gegenstandsbezüge verpflichtet sind. Die Kunst aber kann das Ideal eines >anderen<, besseren Lebens bewahren, weil sie selbst letztlich doch nichts als bloß Kunst ist. Seiner zwangsläufigen Selbstbezüglichkeit wegen opponiert jedes ästhetische Gebilde schon *per se* der Realität, behauptet also die Möglichkeit einer Alternative. Insofern hätten wir es aber immer noch mit einer bloß abstrakten Negation zu tun. Indem Heiner Müller derart nachdrücklich auf biografischen und geschichtlich-gesellschaftlichen Beziehungen insistiert, gewinnen seine Texte an Realistik und werden konkret, ohne doch in irgendeiner Weise >naturalistisch< zu sein. Allerdings dürfen diese Werke nicht allegorisch gedeutet werden: als unvermittelt dechiffrierbare Bilder für das, was sich begrifflich auch gut fassen ließe – ansonsten liefe DIE HAMLETMASCHINE doch noch auf ein Lehrstück hinaus. Nimmt man hingegen den Fragment-Charakter ernst, dann kann das Stück vor dem Horizont romantischer Ironie als Postulat der Utopie gelesen bzw. angeschaut werden. Möglich ist das freilich nur im Medium bestimmter Negationen, deren poetische Konstellation auf dasjenige Ideal von Freiheit deutet, das es weder im Realsozialismus noch in der Ehe von Heiner und Inge Müller als

Tatsache gegeben hat: »wissend, das Gras noch | Müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt«. ¹⁹

¹⁹ Heiner Müller: MAUSER. In: Heiner Müller: Werke. Herausgegeben von Frank Hörnigk. Band 4: Die Stücke 2. Frankfurt am Main 2001, S. 243-258, hier S. 258.