

IX. Heiner Müller

DIE HAMLETMASCHINE

1. Einleitung

Heiner Müller (1929–1995) gehört neben Christa Wolf zu den wichtigsten DDR-Autoren. In den 70er Jahren hat er ein ›postdramatisches‹ Theater entwickelt, das keine Handlungen mehr vorführt und keine Protagonisten mehr kennt. Kennzeichnend ist, dass Heiner Müller durchgängig eine politische Relevanz von Kunst anstrebt, die jedoch weniger in Aufklärung bzw. Belehrung besteht als in einer grundsätzlichen Problematisierung von ›Wirklichkeit‹:

Am Verschwinden des Menschen arbeiten viele der besten Gehirne und riesige Industrien. Der Konsum ist die Einübung der Massen in diesen Vorgang, jede Ware eine Waffe, jeder Supermarkt ein Trainingscamp. Das erhellt die Notwendigkeit der Kunst als Mittel, die Wirklichkeit unmöglich zu machen.¹

Heiner Müller, der auch als Regisseur gearbeitet hat, ist Schüler von Bertolt Brecht gewesen, dessen Werk er kritisch weiterentwickelt: »[Brechts] Stücke laufen alle über Protagonisten, insofern war das letztlich bürgerliche Dramaturgie.«² Es geht daher nicht mehr darum, in Lehrstücken gültige Wahrheiten zu verkünden, sondern vielmehr vermeintliche Wahrheiten zu subvertieren:

Ich glaube, das ist die wesentliche Funktion von Kunst überhaupt, Wert- und Denksysteme in Frage zu stellen, sie unter Umständen auch zu sprengen. Ganz simpel formuliert: Die Funktion von Kunst ist es, die Wirklichkeit unmöglich zu machen. Sicher kann es auch Kunst mit einer Bestätigungsfunktion geben, ich allerdings kann sie nicht machen oder nur mehr übersetzt, und man braucht sehr viel länger, um darin die Bestätigung zu finden.³

Mit dieser Haltung stand Müller in Opposition zur Kunstpolitik der SED, die auf Affirmation des DDR-Weges zum Sozialismus ausgerichtet war. So warf ihm Erich Honecker 1965 vor, »dem Sozialismus fremde und schädliche Tendenzen und Auffassungen« sowie einen lebensfeindlichen, spießbürgerlichen Skeptizismus zu vertreten. Trotz dieser Kritik genoss Heiner Müller, dessen Stücke in der DDR in der Regel nicht aufgeführt werden durften, in den 70er und 80er Jahren ›Reisefreiheit‹. 1986 wurde er in der DDR mit der Verleihung des Kulturpreises gewissermaßen offiziell rehabilitiert; im Westen (BRD, Frankreich, USA) war er zu diesem Zeitpunkt schon einer der bekanntesten und erfolgreichsten DDR-Autoren.

Zentrales ästhetisches Mittel ist für Heiner Müller die Montage (bzw. Collage), weil dadurch die Illusion von handelnden ›Persönlichkeiten‹ bzw. ›Subjekten‹ vermieden wird. Zu diesem Zweck

¹ Heiner Müller: Mülheimer Rede. In: Heiner Müller. Materialien. Texte und Kommentar. Herausgegeben von Frank Hörnigk. Göttingen 1989, S. 100f., hier S. 100.

² Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Köln 1992, S. 230.

³ Heiner Müller: Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche. Herausgegeben von Gregor Edelmann und Renate Ziemer. 2. Auflage. Frankfurt am Main 1996, S. 22–25, hier S. 24 [Ich muß mich verändern, statt mich zu interpretieren, 1981].

Literatur des 20. Jahrhunderts

verarbeitet Müller vielfältigstes historisches und poetisches Material, wobei von Anfang an auch mythologische Stoffe der griechischen Antike eine wichtige Rolle spielen. Dieses Verfahren geht so weit, dass kein Werk Müllers im eigentlichen Sinn ›originak ist, sondern es sich immer um Umarbeitungen vorliegender Stoffe handelt. Heiner Müller betont, dass es ihm dabei nicht um Schlüssigkeit, Verständlichkeit und Verstehen geht:

Die dümmste Haltung ist ja überhaupt, wenn man was verstehen will. Kein Publikum der Welt versteht ein Stück von Shakespeare im Theater. Ums Verstehen gehts ja gar nicht. Es geht ja darum, daß man was erfährt, oder was erlebt. Und hinterher versteht man vielleicht was.⁴

Entscheidend ist vielmehr die Destruktion von Denkgewohnheiten und falschen Sicherheiten; Kunst und Literatur sollen in Müllers Werk ihren subversiven Charakter entfalten.

2. *DIE HAMLETMASCHINE*

2.1. Allgemeine Bemerkungen

Das »schwärzeste Stück«⁵ Müllers, dessen Titel von einem Werk Marcel Duchamps⁶ bezieht, entstand 1977 – also in einem höchst brisanten Jahr der Bundesrepublik (RAF-Terror - ›Deutscher Herbst‹) - im Zusammenhang einer Übersetzungsarbeit an Shakespeares *Hamlet*. Der nur wenige Seiten umfassende Text ist kein Lehrstück und enthält keine ›Botschaft‹, hat aber trotzdem einen verstehbaren Sinn und ist insofern auch interpretierbar. Das Werk ist kein Drama im herkömmlichen Sinn, da es weder Charaktere noch Dialog oder Handlung aufweist. Die Textabschnitte bestehen vielmehr in ganz erheblichem Umfang lediglich aus Regieanweisungen und geben einer Inszenierung ungewöhnlich viel Spielraum für die Ausgestaltung. Heiner Müller hat Motive seiner Biografie (Selbstmord der ersten Ehefrau Inge Müller) sowie seine eigene Autorrolle dem Text eingeschrieben. Das Textmaterial besteht aus fünf unzusammenhängenden Prosafragmenten, in denen die Entwicklung von Müller postdramatischer Dramaturgie kulminiert:

Vom 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.⁷

2.2. Zu den einzelnen Abschnitten:

Der erste Abschnitt (»FAMILIENALBUM«) bietet eine offensichtliche Motiv-Korrespondenz zur *Hamlet*-Handlung bei Shakespeare und damit zugleich zur antiken Orest/Elektra-Thematik.

⁴ Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*. Herausgegeben von Gregor Edelmann und Renate Ziemer. 2. Auflage. Frankfurt am Main 1996, S. 163–174, hier S. 170 [ICH GLAUBE AN WHISKY, 1989].

⁵ Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuauflage. Leipzig 1996, S. 360.

⁶ Der untere Teil von Marcel Duchamps *Le grand Verre ou La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1912/1915/1923) trägt den Titel *La machine célibataire* (Die Junggesellenmaschine).

⁷ Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer 1. Interviews und Gespräche*. 3. Auflage. Frankfurt am Main 1996, S. 50–54, hier, S. 54 [Es gilt, eine neue Dramaturgie zu entwickeln, 1978].

Literatur des 20. Jahrhunderts

Zunächst identifiziert sich ein Sprecher mit dem paradoxen und selbstwidersprüchlichen Satz »Ich war Hamlet«. Die Hamlet-Figur, die traditionell als Inbegriff des am Handeln scheiternden Intellektuellen gilt, steht auch bei Müller für den Intellektuellen, der erkannt hat, dass sowohl Handeln als auch Nichthandeln gleichermaßen falsch sind. Das gegenüber der Brandung geäußerte »BLABLA« bringt die ohnehin manifeste intellektuelle Selbstkritik noch einmal deutlich zum Ausdruck. In seinem 1986 verfassten Text *Deutschland ist Hamlet* (1986) äußert sich Heiner Müller zu Hamlet folgendermaßen:

Wer ist Hamlet? Ich habe keine Ahnung. Aber ich erinnere mich an Ferdinand Freiligraths Gedicht aus der Zeit des Vormärz. Da heißt es: Deutschland ist Hamlet. Ich glaube, daß dieser Satz heute wieder aktuell ist. Die Intelligenz ist verunsichert. Die Utopie, die Perspektive ist immer schwerer auszumachen. Die Ausläufer der Bewegung von 1968 sind schon nicht mehr wahrzunehmen. Und nun sucht man nach einer Position zwischen den Zeiten, den Epochen. In einer solchen Lage bietet sich Hamlet immer an als eine Figur, in die man seine Problem projizieren kann. Man weiß einfach nicht, welche Entscheidungen man jetzt treffen soll. In dem, was man nicht will, ist man sich ziemlich einig. Aber eine schlüssige Position gibt es nicht. Und das ist die Situation von Hamlet.⁸

Im 2. Textabschnitt (»DAS EUROPA DER FRAU«) wird die Dramenkonvention scheinbar eingehalten (die Rollenbezeichnung lautet »OPHELIA«). Dennoch unterläuft die mit Hamlets Eröffnung kontrastierende Selbstdefinition »Ich bin Ophelia«⁹ die darin behauptete Ich-Identität durch das Bekenntnis zur Rolle gleich wieder und nimmt sie zurück. Unverkennbar ist in diesem Abschnitt, der grundlegend durch die Verbindung von Tod, Sexualität und Gewalt bestimmt wird, der autobiographische Bezug Müllers auf den Selbstmord seiner ersten Frau, wodurch der »Autor« Heiner Müller über die Rolle eines bloßen *scripteurs* (vgl. Rolands Barthes Diktum vom »Tod des Autors«, das hier zurückgenommen wird) hinauswächst.

Der 3. Textabschnitt (»SCHERZO«) bezieht sich mit der »Universität der Toten«¹⁰ auf Shakespeares Hamlet, der in Wittenberg studiert hat. Das Thema der bloß passiven Intellektualität und der Sinnlosigkeit des Wissens wird noch einmal markant aufgegriffen. Zugleich wird in diesem Abschnitt, der fast nur aus Regieanweisungen besteht, die Offenheit des ganzen Textes besonders deutlich.

Im Gegensatz zu den anderen Textabschnitten enthält der 4. und bei weitem längste Abschnitt (»PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND«) kaum Bezüge zu Shakespeare, dafür umso klarer aber zur jüngeren Geschichte, insbesondere zum antisowjetischen Ungarn-Aufstand im Oktober 1956. Im Schlagwort »SCHLACHT UM GRÖNLAND« wird allegorisch die »Eiszeit« des

⁸ Heiner Müller: *Deutschland ist Hamlet*. Heiner Müller: *Deutschland ist Hamlet*. In: *Die Deutsche Bühne* 7(1986), S. 10.

⁹ Heiner Müller: *DIE HAMLETMASCHINE*. In: Ders.: *Werke*. Herausgegeben von Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Band 4: *Die Stücke 2*. Frankfurt am Main 2001, S. 543–554, hier S. 547.

¹⁰ Müller: *DIE HAMLETMASCHINE*, S. 548.

Literatur des 20. Jahrhunderts

Stalinismus angesprochen, die das ›grüne‹ Land (›Grün‹ als Farbe der Hoffnung) unter Eis begraben hat. Die marxistische Hoffnung wurde durch die Sowjetunion zerstört; der Textblock endet damit, dass Marx, Lenin und Mao – die Heiligen Drei Könige des Kommunismus – in Gestalt von drei nackten Frauen erscheinen, denen der Hamlet-Darsteller mit einem Beil die Schädel spaltet.

Abschnitt 5 (»WILDHARREND / IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG / JAHRTAUSENDE«) besteht in einem Monolog Ophelias, die in einem Rollstuhl sitzt und von zwei Männern in Arztkitteln mit Mullbinden umwickelt wird. Auch in diesem Teil wird die mutmaßliche Rollenzuweisung Ophelias gleich gebrochen, wenn diese von sich behauptet: »Hier spricht Elektra«.¹¹ Die ihren Vater rächende Elektra ist das weibliche Pendant zum passiven Hamlet. Durch die einmontierten Bezüge sowohl zur Terroristin Ulrike Meinhof, die 1976 in Stammheim Selbstmord begangen hat, als auch auf Susan Atkins (ein Mitglied der ›Manson Family‹, die 1969 ein Massaker im Haus der Filmschauspielerin Sharon Tate verübt hat), wird vielmehr die Aporie der Gewalt sichtbar gemacht. Zugleich wird deutlich, dass ›aktive Weiblichkeit‹ in ihrer Verbindung mit Gewalt keine überzeugendere Lösung darstellt als die männlich-passive Intellektualität Hamlets.

Trotz aller Drastik, Ernsthaftigkeit und grausamen Elemente ist *DIE HAMLETMASCHINE* auch in ihren grotesken Zügen zu sehen, die auf dialektische Hoffnung zulässt: »Wenn man die HAMLETMASCHINE nicht als Komödie begreift, muß man mit dem Stück scheitern.«¹² Hoffnung auf Neues setzt für Heiner Müller voraus, dass zunächst bestehende Sicherheiten radikal – und aggressiv gegenüber dem Publikum – zerstört oder zumindest in ihrer Fragwürdigkeit aufgedeckt und thematisiert werden, was nicht ohne Furcht und Schrecken geht: »[...] DIE ERSTE GESTALT DER HOFFNUNG IST DIE FURCHT DIE ERSTE ERSCHEINUNG DES NEUEN DER SCHRECKEN«¹³

¹¹ Müller: *DIE HAMLETMASCHINE*, S.554.

¹² Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer* 1. Interviews und Gespräche. 3. Auflage. Frankfurt am Main 1996, S. 107–115, hier, S. 105 [Ein Grund zum Schreiben ist Schadenfreude, 1982].

¹³ Heiner Müller: Anmerkung zu Mauser. In: Ders.: *Werke*. Herausgegeben von Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Band 4: *Die Stücke* 2. Frankfurt am Main 2001S. 259f. hier S. 259.