

2917358

Die Postmoderne - Ende
der Avantgarde oder
Neubeginn?
Essays
Edition Isele

HB 550.332

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

Herausgegeben vom Carl-Schurz-Haus/Deutsch-Amerikanisches Institut (Freiburg) und dem Georg-Scholz-Haus (Waldkirch)

Zweite Auflage
© Edition Klaus Isele 1991
Umschlagillustration Dirk Görtler
ISBN 3-925016-51-1

Bernhard Greiner

Die Hamletmaschine

Heiner Müllers *Shakespeare Factory* und
Robert Wilsons Inszenierung

Ein Jahr vor seiner Arbeit an einer neuen *Hamlet*-Übersetzung und an der *Hamletmaschine* äußert Müller (1975) in einem Gespräch:

»Ich glaube grundsätzlich, daß Literatur dazu da ist, dem Theater Widerstand zu leisten. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das Theater produktiv, oder interessant.« (I 18)¹

Der Text muß sich dem Theater verweigern, muß ihm, mit einer Formulierung Kleists, »einen Abbruch tun«. Und das Theater wiederum, so Müller später, muß sich dem Zuschauer verweigern:

»Wenn im Theater nicht wenigstens andeutungsweise eine andere Wirklichkeit entworfen wird als die, aus der die Zuschauer kommen und in die sie gehen, dann interessiert mich Theater überhaupt nicht.« (I 109)

Das Publikum habe »zu akzeptieren, daß Theater eine eigene Wirklichkeit ist und nicht die Wirklichkeit des Publikums abbildet, verdoppelt oder kopiert«. (I 138)

In der Theaterarbeit des Texaners Robert Wilson hat Müller eine Orientierung an eben solchen Grundsätzen erkannt. Die Zeit der engen Zusammenarbeit von Müller und Wilson umspannt folgende Inszenierungen: den deutschen Teil des globalen Theaterprojekts *CIVIL warS* (Köln 1984), das Stück *Alceste*, in das Müllers Text *Bildbeschreibung* integriert wurde (American Repertory Theatre, 1987 Staatstheater Stuttgart), *Hamletmaschine* (Schauspiel-Abt. der New York University, 1986 Thalia Theater Hamburg), *Quartett* (1987 Staatstheater Stuttgart), nur noch mit einer

Geste der Verweigerung ist Müller an *Death Destruction & Detroit II* beteiligt (Schaubühne Berlin 1987), für *The Forest*, ein Musikstück, das sich mit dem Gilgamesch-Mythos auseinandersetzt, schrieb Müller z.T. den Text (Theater der freien Volksbühne Berlin 1988).

Fragt man nach einem Fluchtpunkt, in dem die spezifischen, auffälligen und fremden Verfahrensweisen Wilsons zusammenkommen, so legen sich negative Umschreibungen nahe: Abbau, Verweigern all dessen, was ein Subjekt begründet, was einen Sinn schafft, in dem das vorgestellte Geschehen zentriert wäre, also:

- keine Psychologie der Figuren, d.h. keine Charaktere,
- Dialoge, dramatische Konflikte nur in Schwundformen,
- serielle Handlungsmuster, die den Sinn nicht kumulieren,
- an der Sprache wird die Materialität (der Lautwert) akzentuiert, nicht der Transport von Sinn,
- der Sprecher ist nicht notwendig klar bezeichnet (ein Wort, ein Satz kann zuerst von einer Figur gesprochen werden, dann aus einem Lautsprecher von einer ganz anderen Seite, als die Figur steht, wiederholt oder fortgesetzt werden),
- es werden nicht verschiedene Situationen aneinandergereiht, sondern bevorzugt eine Situation immer neu umkreist,
- die Technik erhält überragende Bedeutung: präzises Kalkulieren der Kombination von Ton, Licht, Geräusch, Bewegung, Bild, das auf neue Seh- und Hörerfahrungen aus ist, nicht auf Sinnbestimmung.

Auf seine Weise, mit theatralischen Mitteln, betreibt Wilson so die *Dezentrierung des Subjekts*, d.h. dessen Vertreibung aus seiner Position des Bürgen von Sinn und Gewißheit. Analog sagt Müller von seiner *Hamletmaschine*, sie sei dem Anliegen Foucaults näher als dem Wilhelm Piecks, so daß sein dramatisches Schaffen als Antwort auf die berühmten Worte Foucaults vom »antropologischen Schlaf des Denkens« (in: *Die Ordnung der Dinge*) verstanden werden kann:

»Allen, die noch vom Menschen, von seiner Herrschaft oder von seiner Befreiung sprechen wollen, all jenen, die noch fragen nach dem Menschen in seiner Essenz, jenen, die von ihm ausgehen wollen, um zur Wahrheit zu gelangen, jenen umgekehrt, die alle Erkenntnis auf die Wahrheiten des Menschen selbst zurückführen, allen, die nicht formalisieren wollen ohne zu anthropologisieren, ... die nicht denken wollen, ohne sogleich zu denken, daß es der Mensch ist, der denkt, all diesen Formen linker und linkischer Reflexion kann man nur ein philosophisches Lachen entgegensetzen ...«

Dieses Lachen hören wir aber bei Müller und Wilson nicht zum ersten Mal auf dem Theater, wir hören es schon bei jenem Studenten aus Wittenberg namens Hamlet, der an den dänischen Hof zu einer eigenen Art Theaterspiel zurückgekehrt ist und von dem Ophelia bald klagen wird: »Oh, welch ein edler Geist ist hier zerstört«. (III.1) Ist die leitende Tendenz von Müllers dramatischem Schaffen und von Wilsons Theaterarbeit die »Dezentrierung des Subjekts«, so überrascht es nicht, daß beide für jene Tragödie besonderes Interesse zeigen, die schon am Beginn jenes Prozesses, der das Subjekt ins Zentrum rückt, entwirft, wie eben dieses Subjekt unter dem Druck dieser Aufgabe zerbricht, dissoziiert, mit Hamlets Worten:

»Die Zeit ist aus den Fugen, Schmach und Gram,
Daß ich zur Welt, sie einzurichten kam!« (I.5)

Parallel zu einer neuen Übersetzung des *Hamlet* schrieb Müller 1977 *Die Hamletmaschine*², wozu er erläutert:

»Dreißig Jahre war Hamlet eine Obsession für mich, also schrieb ich einen kurzen Text, *Hamletmaschine*, mit dem ich versuchte, Hamlet zu zerstören.« (RW 81)

Das Stück durchkreuzt in vieler Hinsicht gängige Erwartungen. Wir finden kein Miteinanderhandeln von Figuren, das eine eigene Spielwelt aufbaute; die Figuren haben keinen festen Umriss, es überlagern sich in ihnen verschiedene Identitäten. Die monologische Rede der Figuren ist ein Zitatensklomglomerat, das eine Hierarchisierung nach leitendem Text und Subtext verweigert.

Gerichtet ist dies gegen den Hang, die jeweils vorgestellten Zeichen zu denotieren, sie »allegorisch« zu lesen, dem die Interpreten der *Hamletmaschine* dennoch verfallen sind (vorgestellt werde die Krise des Intellektuellen, der am Scheitern aller revolutionären Hoffnungen verzweifelt). Die Allegorie verwirft Müller, da sie das jeweils Vorgestellte auf eine Bedeutung zurückführe (I 67), und so Erfahrung verhin-dere (I 66); zugleich verwirft er sie, da ihr eine instrumentelle Sprachauffassung zugrundeliege (eine unabhängig und vor der Sprache gegebene Vorstellung werde mittels der Sprache gefaßt, »verschlüsselt«); dagegen Müller:

»Nein, um eine Verschlüsselung geht es nicht. Ich schreibe keine *Allegorien*.« (I 136)

Der Allegorie stellt Müller die Metapher entgegen; sie sei nicht »nicht reduzierbar ... nicht rückführbar auf eine Bedeutung« (I 67), erlaube damit Erfahrung (I 66), auch über den Autor hinaus:

»Der Autor ist klüger als die Allegorie, die Metapher klüger als der Autor.« (RW 141)

Metaphorische Vergegenwärtigung ist das Prinzip der *Hamletmaschine*. Von diesem Ansatz aus scheint es möglich, die Sprechposition der Figuren zu bestimmen und den Vorgang zu klären, den der Text entfaltet. Schon der Titel

des Stücks ist in diesem Sinne Programm.

Das Wort »Hamletmaschine« ist nicht eine Erfindung Müllers, sondern Zitat Shakespeares. Am Ende des ersten Aktes hat Hamlet den Auftrag des Geistes angenommen, den Vater zu rächen, insgesamt die Zeit, die »aus den Fugen« ist, einzurenken. Er hat seinen Vertrauten angekündigt, daß er sich »fremd und seltsam« benehmen, daß er »ein wunderliches Wesen« anlegen werde. Die ersten Szenen des zweiten Aktes führen vor, daß allenthalben am dänischen Hof mit Verstellung gearbeitet wird. In diesem Umfeld steht Hamlets Brief an Ophelia. Er kann ein Bekenntnis der Liebe sein, er kann aber Liebe auch nur spielen. Hamlet reimt ein holpriges Liebesgedicht und entschuldigt sich dafür:

»O my dear Ophelia, I am ill at these numbers. I have not art to reckon my groans. But that I love thee best, O most best, believe it. Adieu.

Thine evermore, most dear lady, whilst this machine is to him, Hamlet.« (II.2)

In Müllers Übersetzung lautet die Stelle:

»Oh, liebe Ophelia, ich bin schwach im Versfuß, ich habe die Kunst nicht, meine Seufzer zu messen; Doch daß ich Dich bestens liebe, oh allerbestens, das glaube. Adieu. Dein für immer, teuerste Lady, solange diese Maschine ihm gehört, Hamlet.« (HM 41)

Laut Kommentar der *Oxford Edition* ist diese Stelle der erste Beleg für ein Umschreiben des menschlichen Körpers als Maschine, wobei wir zu trennen haben zwischen Körper (als Maschine) und der Person (als geistig-seelischer Einheit), die mit »Hamlet« unterschreibt. Hamlet betrachtet sich als Gegenstand, der funktioniert wie eine Maschine, was zeitgenössisch nicht negativ konnotiert ist, dem Sinn von »device« entspricht Plan, Erfindung, Apparat und akzentuiert, daß Hamlet zwischen Verhalten nach außen (Rolle) und bewahrtem Innern trennt. Das Demonstrativ-

pronomen ›diese‹ vor »Maschine« kann sich aber auch, statt auf die nachfolgende Unterschrift ›Hamlet‹, auf das zuvor stehende Liebesgedicht beziehen. Dann ist eine Maschine angesprochen, die holprige Liebestexte fabriziert. Auch dies formulierte Hamlets Problem. Er ist die Maschine, die nur einen klappernden Mechanismus zustandebringt und doch aufgerufen, die aus den Fugen geratene Zeit einzurenken. Shakespeare hat einen Bedeutungsspielraum zwischen »Maschine« und »Hamlet« aufgebaut. Den zitiert und potenziert Müller, indem er beide Worte zu einer Metapher zusammenzieht, so daß die Positionen von Signifikant und Signifikat austauschbar werden. ›Hamletmaschine‹: das ist die Maschine, die Hamlet ist, und Hamlet, der die Maschine ist. Berufen ist mit Hamlet die Konstellation, daß das Subjekt ins Zentrum des Geschichtsprozesses gerückt, daß ihm aufgetragen ist, von sich aus (statt mit Berufung auf verbürgte Ordnungen) die Zeit »einzurenken«. Schon am Beginn der Zentrierung des Geschichtsprozesses im Subjekt zeigt Shakespeare, wie das Subjekt unter dem Druck dieser Aufgabe dissoziiert, sich verloren geht als ein tragisches, seine zentrierte Position nur im Untergang zu behaupten vermag. Ein Stück mit dem Titel *Hamletmaschine* verspricht, von Hamlet in dieser Position, vom Subjekt in dieser Position zu handeln.

»Ich war Hamlet.« (M 89): wir befinden und keineswegs in einem Spiel im Spiel, nach dem das »Ich« hier einen Schauspieler darstellte, der früher den Hamlet gespielt hat. Die Theatermetapher wird ausdrücklich erst in der vierten Szene berufen (wenn zwischen Hamlet und Hamletdarsteller unterschieden und die Fotografie des Autors gezeigt und zerrissen wird). Wir finden eine gespielte Figur vor, die ›ich‹ sagt, und sich durch die Aussage definiert, daß sie Hamlet war. Das Imperfekt zeigt an, daß das Hamlet-Sein für dieses Ich noch nicht völlig vorbei ist.

Was ist die Sprechposition dieses »Ich«? Durch ein zweifaches Selbstzitat aus dem früheren Stück *Der Bau* gibt Müller einen Hinweis. Dort stellt sich eine Figur als »Hamlet in Leuna« vor (GP1, 92) und umschreibt sich als »Zweiter Clown im kommunistischen Frühling«, was das Ich der *Hamletmaschine* zitiert. Die Figur im *Bau* deutet sich als neue Verkörperung des Hamlet, die mit ihrer Situation hier und jetzt der Hamlet-Konstellation neue Gegenwart gibt. Entsprechend eignet sich diese Figur mit ihrer Partnerin Sätze aus dem *Hamlet* an, die das Ich der *Hamletmaschine* gleichfalls zitiert: »Wasch dir die Nacht (*Hamletmaschine*: Mord) aus dem Gesicht. ... Und mach dem guten (*Hamletmaschine*: neuen) Dänemark schöne Augen« (GP1, 94/M 91). Analog ist die erste Figur der *Hamletmaschine* ein Ich, das sich als Metapher der Hamlet-Konstellation versteht. Auf seine metaphorische Vergegenwärtigung der Hamlet-Konstellation blickt dieses Ich allerdings zurück, widerruft sie, deutet sie neu, will aus ihr heraustreten. Sie vergegenwärtigt das Hamlet-Paradigma subversiv, um es zu zerstören. Da das Subjekt in diesem Paradigma als ein tragisches entworfen ist, wäre dessen Zerstörung zugleich Heraustreten aus einer tragischen Struktur. Entsprechend kann Müller auf dem Komödiencharakter des Stücks bestehen (I 115, vgl. 139).

Wie aber ist es möglich, aus der Hamlet-Konstellation herauszutreten? Was muß eine Figur hierzu leisten und wohin gelangt sie?

Die erste Szene, »FAMILIENALBUM«, reißt den vertrauten Vater-Mutter-Kind-Bildern die Oberfläche herunter, entfaltet die darunter liegenden Aggressionen, was die Hamlet-Konstellation bei Shakespeare schon vorgibt. Die Positionen der ödipalen Konstellation werden zerstört, damit wird aber auch das Ich aufgehoben, das sich dieser Konstellation erst verdankt. Konsequentermaßen kulminiert die Szene in der Phantasie einer Rücknahme der Geburt des

Ich. Rückkehr also in die Konstellation vor der Ich-Bildung, d.i. der Ungeschiedenheit von Selbst und Welt. In dieser Konstellation ist es die nur unklar geschiedene Bezugsperson, die eine – imaginäre – Identität verleiht. Entsprechend ruft das Hamlet-Ich Ophelia als Identität gebende Bezugsperson an. Im Verweigern der ödipalen Ich-Struktur (Regression in eine dyadische Konstellation) ist das Hamlet-Ich nur unklar von Ophelia geschieden; ihr Herz weint seine Tränen (»laß mich dein Herz essen, Ophelia, das meine Tränen weint« [M 91]), auch eine Anspielung auf Ophelias Klage über den scheinbar wahnsinnigen Hamlet (»Oh, welch ein edler Geist ist hier zerstört« [III.1]). Weiter zeigt sich das Ich auf einer Stufe, da das Verhältnis zur Bezugsperson auf Einverleibung regrediert, womit auch ein Mythos zitiert wird, wenn hier Musils poetische Vergewärtigung des Mythos der Geschwisterliebe im Gedicht *Isis und Osiris* mitgehört wird.

Die zweite Szene, »DAS EUROPA DER FRAU«, läßt Ophelia sprechen. Mit dem Verweigern der ödipalen Ich-Struktur ist das Spiel in die symbiotische Beziehungskonstellation gewechselt; hier gibt es keine sicheren Identitäten, kann die Figur Ophelia, wie es die Regieanmerkung festhält, zugleich der Chor und Hamlet sein. Das weibliche Ich spricht als Metapher Ophelias: »Ich bin Ophelia« (M 91). Die Szenenanweisung »Enormous room« entwirft mit der Anspielung auf Cummings Roman dies »Europa der Frau« als riesiges Gefangenenlager. Das weibliche Ich vergewärtigt das Ophelia-Paradigma, indem es dieses explodieren läßt. Ophelia als Metapher der Frauen, die die Aggressionen, die ihnen angetan werden, stets gegen sich selbst gewendet haben (in den ewigen Selbstmorden, in der Mechanisierung ihres Herzens zur Uhr), kündigt die Rolle der gedemütigten, gefangenen, sich selbst zerstörenden Frau auf. Das ist kein herangetragenener Voluntarismus, folgt vielmehr aus der Logik des Stücks. Wenn das männliche Ich

die ödipale Konstellation aufgekündigt hat, befreit dies auch das weibliche Du in der symbiotischen Konstellation von der Struktur, der ewig sich selbst zerstörende Spiegel des Mannes sein zu müssen. Diese Selbstvernichtungen wurden seit Shakespeares berühmten Versen über den Tod Ophelias immer wieder literarisch gefeiert und verklärt, man denke an die Ophelia-Gedichte Rimbauds, Heyms, Brechts oder Huchels. Müllers Ophelia-Figur bricht auch diese literarische Tradition ab.

Mit der »Explosion« des Ophelia-Paradigmas in der abgestorbenen Ich-Struktur (analog zur Regieanmerkung der *Bildbeschreibung*: »Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur« [SF1 14]) ist nach der ödipalen Konstellation, die ein fest konturiertes Ich ermöglichte, auch die dyadische Konstellation aufgehoben, der sich die imaginären Ich-Identitäten verdanken. Das ermöglicht das »SCHERZO« der dritten Szene. Das Hamlet-Ich hat mit seinem Aufstand gegen die Hamlet-Konstellation die Männer- und Geschichts-Welt des im Subjekt zentrierten Geschichtsprozesses erledigt: so werfen die toten Männer/Philosophen ihre Bücher auf Hamlet. Die Frau ist nach der Explosion des Ophelia-Paradigmas nicht mehr Objekt der Aggression/der Schaulust des Mannes, sondern selbst Subjekt: die toten Frauen reißen dem sie betrachtenden Hamlet die Kleider vom Leib. Das Hamlet-Ich, das die Männerwelt zu Ende gebracht hat, will eine Frau sein, an deren Subjekt-Sein teilhaben, aber es gelangt nur bis zur Pose der zum Objekt gemachten Frau (»Hamlet zieht Ophelias Kleider an, Ophelia schminkt ihm eine Hurenmaske [M 92]), während die aus dieser Struktur herausgetretene Ophelia-Figur sich frei mit den anderen Opfern der Hamlet-Struktur bewegt, die auferstanden sind aus dem Begräbnis der Hamlet-Konstellation («Sarg mit der Aufschrift HAMLET 1« [M 92]), um die christliche Leidenslehre und

der aus ihr für die Frau gezogenen Ehemoral (du sollst lieben, was dich tötet) umzukehren: »Was du getötet hast, sollst du auch lieben« (M 92).

Das Ich des metaphorisch vergegenwärtigten Hamlet-Paradigmas hat mit der ödipalen Konstellation seine symbolische, mit der dyadischen Konstellation seine imaginäre Identität aufgelöst. Dies hat das weibliche Ich zur subversiven metaphorischen Vergegenwärtigung des Ophelia-Paradigmas befreit. Was für einen Erwartungs- und Hoffungsgehalt aber haben diese subversiven Zitationen? Mit Horatio als »Engel, das Gesicht im Nacken« (M 92) ist diese Frage gestellt. Er erscheint als Metapher von Benjamins »Engel der Geschichte«; dieser blickt gleichfalls nach rückwärts, auf den Geschichtsprozeß, der sich ihm in einem aufsteigenden Trümmerhaufen manifestiert, zugleich aber ist er am Eingreifen gehindert durch den »Fortschritts-Sturm«. Mit der Explosion des Hamlet- und Ophelia-Paradigmas ist der Auftrag, die aus den Fugen geratene Zeit einzurenken, zur Frage nach einem »messianischen Zurechtrücken« der Geschichte verschoben, dessen Fluchtpunkt (»die Madonna mit dem Brustkrebs« [M 92]) aber Erlösung versagt. Der bestimmte Artikel, mit dem hier von »dem Brustkrebs« die Rede ist, kann als Signal eines Selbstzitats gelesen werden. »Krebs« gebraucht Müller mehrfach (*Germania Tod in Berlin, Quartett*) als Bild einer Zerstörung, die nicht von außen, sondern aus dem Innern eines Organismus/ einer gesellschaftlichen Bewegung kommt. So stellt die letzte Szene von *Germania Tod in Berlin* die Arbeiterpartei als vom Krebs befallen vor, worauf der 17. Juni aufmerksam gemacht habe.

Metaphorisches Vergegenwärtigen von Mythen oder Paradigmen steht stets in der Gefahr, beliebig zu werden: als jederzeit mögliches Verkörpern überzeitlich gültiger Erfahrungen, Problemkonstellationen, Archetypen. Verhindert wird das beliebige Zitieren (das »Ich« zitiert Hamlet, Hamlet

zitiert den Ödipus-Mythos), wenn angegeben wird, welche Gestalt die Zitation zum jeweils erreichten Stand des Geschichtsprozesses annehmen muß. Eben dies hatte Freud in seiner Hamlet-Interpretation dargelegt. Die ödipalen Wünsche, die die antike Tragödie offen ausagiere, könnten zweitausend Jahre später nur noch verdeckt, in Hamlets Handlungshemmung, vergegenwärtigt werden. Freud erkennt hieran, daß der Prozeß metaphorischer Vergegenwärtigung von Mythen an die geschichtliche Entwicklung der Strukturen der Verdrängung gebunden ist (was die *Traumdeutung* »das säkulare Fortschreiten der Verdrängung im Gemütsleben der Menschheit« nennt). Die vierte Szene der *Hamletmaschine*, »PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND«, unternimmt solch ein historisches Situieren der subversiven Zitationen des Hamlet- und Ophelia-Paradigmas.

Die gängige Lektüre der *Hamletmaschine* mißachtet die Folge der Szenen. Sie geht von der vierten Szene aus und konstruiert von dem dort vergegenwärtigten Trauma des niedergewalzten Ungarn-Aufstandes aus ein Zerbrechen des geschichtlichen Subjekts. Der Vorgang, den das Stück entfaltet, verläuft aber genau entgegengesetzt. Phantasiert wird ein Aufstand gegen, ein Heraustreten aus der Hamlet-Konstellation, das zugleich das Ophelia-Paradigma explodieren läßt. Dann stellt sich die Frage, was aus der subversiven Vergegenwärtigung beider Paradigmen in der gegebenen geschichtlichen Stunde wird. Für diese steht der niedergeschlagene Ungarn-Aufstand, aber auch die Situation, daß das Ich sich auf der Seite der Aufständischen und zugleich der Machthaber weiß, beiden zustimmen muß, so sich nur in sich selbst vernichten kann: Geschichte im Stillstand, da sein Träger implodiert. Die Außenansicht des implodierten geschichtlichen Subjekts zeigt das Ich allein mit seinen Konsumrequisiten und seinem Ekel. Auch Sartres *Ekel* ist hier zitiert. Die weiteren Positionen, die das Ich in dieser Szene

einnimmt, denunzieren damit sowohl die Zuversicht des Sartre'schen Helden, dem die Erfahrung des Ekels zuletzt in einem existentialistisch vorhandenen Künstlertum überwindbar scheint, als auch den Weg seines Autors (Sartre) vom Existenzphilosophen zum Parteigänger des Pariser Mai.

Die vierte Szene ordnet die subversive Vergegenwärtigung der Hamlet-Konstellation einem Zustand der Entropie zu (Vorstellung der Eiszeit, zugleich eines Ich ohne Schmerz, ohne Gedanke, in diesem Sinn ›Maschine‹: die Außenseite des implodierten geschichtlichen Subjekts). Die historische Konkretisierung zeigt die Hamlet-Konstellation aber als keineswegs überwunden. Daher tritt das Hamlet-Ich als »belebter Bluthund« (M 97) wieder in sie ein, so auch an jenes »fett« anknüpfend, das die Königin bei Shakespeare dem mit Laertes kämpfenden Hamlet zuspricht. Hamlet spaltet die Köpfe der Säulenheiligen der Revolution; als Identität gebende Bezugspersonen erscheinen sie hier als Frauen. So ist das Hamlet-Ich weiter in der Konstellation verfangen, die es subversiv vergegenwärtigt hatte.

Das Stück stellt zuerst ein Aufbrechen der Position des Subjekts als Träger und Zentrum des Geschichtsprozesses vor, um dann die historische Möglichkeit dieses Prozesses zu verneinen. Solche widersprüchliche Botschaft trägt entscheidend zur schwankenden Einschätzung Müllers bei; zugleich manifestiert sich darin Müllers Abstand zu post-modernen Positionen. Müller stellt zwar Prozesse der Dezentrierung des Subjekts vor, aber er verneint dann deren historisch-konkrete Möglichkeit. So rückt die vierte Szene des Stücks auch von einem leitenden Theorem ›postmoderner‹ Philosophie ab. Als Ausweg aus dem erläuterten Widerspruch deutet sie an, von der Ebene des Dargestellten zur Darstellung überzugehen, d.h. die Hamlet-Konstellation zu verweigern im Rückgang vom Hamlet-Ich zum Hamletdarsteller. Da dies aber immer noch auf der Bühne geschieht,

wird die Theaterillusion nur potenziert. Setzt sich so die Bühnenillusion notwendig durch, so bereitet dies doch den Boden für einen zweiten Ansatz. Die Fotografie des Autors wird gezeigt und zerrissen (M 96). Auch dies ist Spiel, aber es verweist auf ein mögliches Geschehen auf der Ebene des dramatischen Diskurses. Wenn das Hamlet-Subjekt im Geschichtsprozeß gefangen bleibt, so kann seine Dezentrierung doch in der Textpraxis als Verschwinden des Autors aus der Bewegung des Textes vorweggenommen werden.

Nachdem die vierte Szene die metaphorische Vergegenwärtigung des Hamlet-Ich historisch situiert hat, zieht die fünfte und letzte Szene hieraus die Konsequenz für das Ophelia-Ich. Die Überschrift »WILDHARREND/IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG/JAHRTAUSENDE« (M 97), Zitat eines nicht weiter überlieferten sehr frühen Hölderlin-Gedichts, weist auf das in die Hamlet-Struktur zurückgekehrte Hamlet-Ich wie auf Ophelia, die mit der Raumangabe »Tiefsee« (M 97) in der Rolle der Ertrunkenen vergegenwärtigt wird. Indem die Szene unter das Zeichen eines Hölderlin-Zitats gestellt wird, endet das Stück in seinem letzten Bild auch auf der Ebene des Dargestellten im Raum von Texten, werden die Figuren, die aus Texten kommen, zu metaphorischen Vergegenwärtigungen anderer Texte. Das Ophelia-Ich, das in der zweiten Szene das Ophelia-Paradigma explodieren ließ, führt eine neue metaphorische Zitation ein. Es spricht als Elektra, vergegenwärtigt deren Haß (auch eine Zitation von Hofmannsthal's *Elektra*). Nach der historischen Konkretion der bisherigen Metaphorisierungen zeigt das Bild auch, wie in der Jetztzeit die Haßerklärung ›ärztlich‹ zum Schweigen gebracht, ›verbunden‹ wird z.B. in dem seit dem 19. Jahrhundert gebräuchlichen Konzept der ›hysterischen Frau‹.

Der Schluß der dritten Szene hatte auf Benjamins »Engel der Geschichte« angespielt. In der Fortführung hierzu entwirft die fünfte Szene, die Widerruf, Haßerklärung und

deren Erstickung in einem vorstellt, eine Struktur, die Müllers Bild vom »glücklosen Engel« (ThA 18, RW 87) entspricht. Dieser steht *im* Geschichtsprozeß (nicht wie bei Benjamin darüber), am Punkt, da Vergangenheit und Zukunft sich kreuzen. Die Vergangenheit schüttet ihn mit Geröll zu, die Zukunft staut sich an ihm, er versteinert; aber je mehr sich Vergangenheit und Zukunft an ihm stauen, um so größer wird der Druck, wird entsprechend die Chance des Umschlags, die ihn allerdings zerreißen muß als das Subjektum des Geschichtsprozesses. Mit diesem Bezug ist das Zuschnüren des Elektra-Hasses auch das Versprechen einer neuen Explosion.

Die leitende Theorie dieser Shakespeare-Bearbeitung erschließt sich aus der *Metapher* als ihrer zentralen sprachlichen Figur. Müller handhabt das metaphorische Vergegenwärtigen von Paradigmen dabei in besonderer Weise. Es verläuft autonom, verantwortet nur von den Figuren, die es vollziehen, nicht geregelt und kontrolliert von einem übergeordneten Bewußtsein. Erst dies Fehlen einer übergeordneten Instanz, die Bedeutung hierarchisch festlegte, läßt die Rede des Ich »dialogisch« werden, zweistimmig als Interferieren verschiedener Redeinstanzen (des Ich wie der vergegenwärtigten Paradigmen). Aber nicht Bedeutungsablenkung der interagierenden Zeichensysteme ist dabei das Ziel, sondern deren Subversion. Es geht um Zerstören der vergegenwärtigten Paradigmen bzw. der tradierten männlichen wie weiblichen Ich-Struktur. Müller entwirft solche Interaktion zweier Zeichensysteme als Explosion:

Wenn man eine Idee in ein Bild übersetzt, wird entweder das Bild schief oder die Idee explodiert. Ich bin mehr für die Explosion. (I 133)

Das regelnde übergeordnete Bewußtsein fehlt. Das Ich ist im Prozeß, das vergegenwärtigte Hamlet/Ophelia-Paradigma zu zerbrechen und zu verlassen; das Paradigma bleibt aber auch und zersprengt mit seinem dissoziativen Potential

die Ich-Struktur. So entsteht eine Interaktion von Positionen bzw. Zeichensystemen, die unabschließbar ist, eine endgültige, eindeutige Sinnzuweisung nicht erlaubt und eine explizite Referenz auf ein individualisierbares Sprecher-subjekt verweigert. Damit ist »Dialogizität« erreicht, wie Bachtin sie bestimmt, bzw. »Intertextualität« im Sinne der auf Bachtin sich berufenden Texttheorie. (»Intertextualität« verstanden als Interaktion zweier/mehrerer Zeichensysteme derart, daß der eine Text andere Bedeutungskontexte aufruft, um seine Festlegung auf *einen* Sinn zu dementieren.) Müller folgt in der *Hamletmaschine* diesem Prinzip. Sein Text verweigert eine Autorität, bezogen auf die sich das Vielstimmige doch zu einem Sinn konsolidieren könnte, die aufeinander treffenden Zeichensysteme sich doch hierarchisch ordnen ließen. Zugleich erfolgen die Zitationen subversiv, als ein Prozeß der wechselseitigen Zerstörung. Eben darin erfüllt das Konstruktionsprinzip der Intertextualität hier seine Funktion: Heraustreten aus der Struktur des Ich als Zentrum des Geschichtsprozesses, worin seine Konstitution zu seiner Dekonstruktion wird. Dies Verschwinden oder Austreiben des zentrierten Subjekts hat das Stück aber mit der historischen Situierung seines Grundvorgangs zurückgenommen. es ist nicht die Erfahrung der historischen Stunde; die weist vielmehr auf Geschichte im Stillstand und Implosion dieser Subjektstruktur. Hier erfüllt die Metaphorisierung eine weitere Funktion. Sie erlaubt einen »Vorlauf« in der Textpraxis, erlaubt, dort zu vollziehen, was die historische Erfahrung verweigert: das Verschwinden eines herrschaftlichen, hierarchischen Sinns (in der klaren Unterscheidung von Signifikant und Signifikat) aus dem Wort, der Rede, das Verweigern einer endgültigen Referenz auf ein individualisierbares Sprechersubjekt. So arbeitet der Text am »Verschwinden des Autors« im Sinne Foucaults, das Müller immer wieder für seine Texte reklamiert (vgl. RW 94 ff.).

Wie aber ist ein Theater vorzustellen, das dem Konstruktionsprinzip der Intertextualität, zugleich der Figur der Metapher als Prinzip der Bearbeitung gerecht zu werden vermag? Die Metapher akzentuiert am Zeichen den paradigmatischen Aspekt (die Beziehung des Zeichens zu einem spezifischen Vorrat anderer Zeichen). Metaphorisierung als leitende Orientierung von Theaterarbeit besagt mithin, daß die theatralischen Zeichen nicht in einem mimetischen Verhältnis zu den sprachlichen stehen, sondern Relationen aufeinandertreffen. Die Bewegung der sprachlichen Zeichen, die ein Bedeutungsfeld aufbaut (das die Interpretation aufzuzeigen versuchte), trifft auf eine Bewegung theatralischerer Zeichen, die auf ihre Weise Bedeutung erzeugt. Beide Bewegungen laufen nebeneinander, vermischen sich vielleicht zuweilen oder durchschneiden sich auch, bestätigen oder verstärken sich vielleicht partiell: die eine Zeichenfolge ist aber nicht in abbildender oder interpretierender Funktion zu anderen Zeichenfolgen.

Solch ein Miteinander je autonomer Zeichenfolgen ist das herausragende Merkmal der Inszenierungen von Dramen Müllers durch Robert Wilson. Wilson bricht die Hierarchie eines Abbildungs- oder Interpretationsverhältnisses zwischen Text und Theater auf (genauer: seine Inszenierungen gewinnen ihre spezifische Intensität immer dann, wenn es ihm gelingt, diese Hierarchie aufzubrechen). Seine Inszenierungen sind an der Figur der Metapher orientiert, d.h. sie pointieren die Anwesenheit des einen (des Textes mit seiner Zeichenpraxis) im anderen (dem Theater mit seiner spezifischen Zeichenpraxis), aber nicht, um die interagierenden Zeichensysteme zu einem höheren Sinn zusammenzuführen (wonach zu fragen wir gewohnt sind), sondern um die Herrschaft solch eines dominanten Sinns, wie einer Instanz, die für ihn bürgt, gerade aufzubrechen. Wilsons Theater interpretiert nicht den Text, sondern stellt ihm Zeichensysteme bereit, in denen sich wieder neue Durchgänge

für all die Alternativen eröffnen, die der Text schon aufruft. Gilt dies für die Inszenierung der *Hamletmaschine*, so läßt Wilson anders wiederum im Kölner Teil von *CIVIL warS* seine Szenen, die selbst schon auf Anreicherung immer neuer Zeichensysteme angelegt sind, im Kontext von Zitaten aus Müllers Stücken durchlaufen (hier mit Zitaten aus dem *Leben Gundlings*... Dieses nicht-mimetische, sondern auf Entstehen immer neuer Les-Arten gerichtete Verhältnis von Text und Theater, die je für sich autonom bleiben, hebt Müller an Wilsons Arbeit besonders hervor:

»Was mich interessiert bei Wilson, nach der Arbeit mit ihm, ist, daß er den Bestandteilen, den Elementen von Theater die Freiheit läßt. Er würde nie einen Text interpretieren, was die übliche Art von Regisseuren im europäischen Theater ist, mit Texten umzugehen. Aber ein guter Text braucht nicht die Interpretation durch einen Regisseur oder durch einen Schauspieler. Was der Text sagt, sagt der Text. Das muß der Schauspieler nicht noch sagen oder der Regisseur jetzt noch auslegen oder interpretieren. Wilson interpretiert nie, und das finde ich eine ganz wesentliche Qualität, und das interessiert mich. Da ist ein Text, und der wird abgeliefert, aber nicht bewertet und nicht gefärbt und nicht interpretiert. Er ist da. Genauso ist ein Bild da, und das Bild wird auch nicht interpretiert, es ist erstmal da. Dann gibt es ein Geräusch, und das ist auch da und wird nicht interpretiert.« (I 153)

Von der Bildenden Kunst her gesprochen, ist dies das Verfahren der *Montage* verschiedener, je autonomer Elemente. Zeichenbewegung des Textes und Zeichenbewegung der Bilder sollen erhalten bleiben (beim Verhältnis der Interpretation oder der Abbildung verschwindet das eine im andern). Die eine Zeichenbewegung soll sich in der anderen ausbreiten: das erst ist metaphorisches statt allegorisches Theater. Damit aber nicht nur ein beliebiges Nebeneinander von Zeichenfolgen zustande kommt, sondern An-

wesenheit des einen im andern, muß sich eine Stringenz/ein System/erkennen lassen, in dem Text-Zeichen an bestimmter Stelle ihrer Folge auf Bild-, Körper-, Klang-, Geräusch-Zeichen in deren Folge aufeinandertreffen. So läßt sich Robert Wilsons Arbeit unter zwei Aspekten verfolgen:

1. die *Dekomposition* des theatralen Geschehens: es wird zerlegt in einzelne Zeichenprozesse, die autonom behandelt werden;

2. die *Konstruktion* neuer künstlicher (nicht mimetischer) Bezüge der autonomen Zeichenprozesse (das Sich-Ausbreiten einer Zeichenfolge in anderen).

Das Moment der Dekomposition in Wilsons Theaterarbeit erklärt sich – z.T. – biographisch: Wilson ist 1941 in Waco Texas geboren. Er studierte Malerei und Architektur an der University of Texas, dann in Paris und in Italien. 1965 schloß er das Architektur-Studium am Pratt Institute in New York ab. Wilson hatte lange mit einer Sprechhemmung zu kämpfen. Die Pädagogin und Tänzerin Byrd Hoffmann lehrte ihn, durch langsame Körperbewegungen die eigene Körpermotilität zu kontrollieren und Spannungszustände abzubauen, zugleich die Sensibilität für Wahrnehmungen zu aktivieren. Mit dieser Methode überwand er auch die Sprechhemmung. Hier könnte der Grund gelegt sein für Wilsons Arbeiten mit Verlangsamung von Bewegungen, für seine Obsession für Wiederholungen, für sein Isolieren und einzelnes Herausstellen von Elementen eines komplexen Ablaufs (Trennen der Körperbewegung vom Sprechen, des Akustischen vom Visuellen, Wiedergabe von Bewegungen in Zeitlupe, etc.)

Zum konstruktiven, aber nicht mimentischen Theater Wilsons: Wilson gibt zum Text *Hamletmaschine* keine szenische Illustration, er setzt ihm eine Klang- und Figurenwelt entgegen: zwei Holzstäbe werden aneinander geschlagen, wieder und wieder, ebenso wird ständig eine harmonisuchende Klavierphrase wiederholt. Die Figuren: eine hexen-

hafte Frau im grauen Sackkleid auf einem Bürorollstuhl (wie in Träumen ist hier das Wort ›Rollstuhl‹ zu neuer Anschauung verschoben); auffällig sind die üppigen, wirren, grauen und weißen Haare dieser Figur; wenn sie mit ausgestrecktem Zeigefinger dies Haar berührt, steigen Staub und Puder auf. Ist sie eine Totenbeschwörerin, sind die anderen Figuren von ihr zitierte Wiedergänger? Ist sie als ›Frau im Rollstuhl‹ die Elektra des Widerrufs aller männlichen Verdinglichungen? Der Hamlet-Text ist auf mehrere Männer verteilt: ein junger Mann im T-Shirt, ein großes Buch balancierend, ein Rocker in Ledermontur, beim mechanischen Ausschreiten immer einknickend, ferner ein Mann in schwarzer Hose und Pullover, vorgebeugt stehend, den einen Arm angewinkelt gehoben, den andern abwärts gehalten, weiter ein goldbroncierter Turner, hüpfend, die Arme und ein Bein ausstreckend zur ›Flieger‹-Pose. Auch der Ophelia-Part wird von mehreren Frauen gesprochen: die eine könnte Tänzerin auf einer Probe sein, die andere, im weitausgeschnittenen Cocktailkleid, lehnt ihren Arm an einen kahlen Baum, blickt in eine Weite, die aber nur die einer Projektionswand ist; besonders markant drei Frauen, auffällig geschminkt, im gleichen gepunkteten Kleid, Hollywood-Schönheiten der vierziger Jahre; sie sitzen an einem schräg gestellten Metalltisch auf gekippten Stühlen, kratzen immer wieder im Gleichtakt auf dem Tisch, führen alle Bewegungen im Gleichtakt aus. Am Ende jeder Szene tritt eine Dame in langem biedermeierlichen Kleid auf, geht suchend durch die Figurengruppen, blickt in die Ferne; es folgt ein Mann im schwarzen Gehrock, Zylinder, schwarzem Gesicht, der sich zuletzt hinter sie stellt, seine Arme vor ihr Gesicht hält. Was man sieht, sind *einzelne* Bewegungen, die Figuren führen einen automatenhaft wiederholbaren Gestus aus, sprechen einzelne Sätze, die nicht aus ihrem ›Innern‹ kommen, also vom Körper getrennt sind, dann erstarren sie wieder. Das ganze Arrangement wird nach jeder

Szene um 90 Grad gedreht: Theatermaschine. Aber die isolierten Bewegungen, Licht- und Klangereignisse und Gänge zerfallen nicht, ein strenges, wenn auch nicht auf einen Sinn hin durchsichtiges Zeremoniell scheint alles zu regeln, alles scheint unter einem Bann zu stehen, der sich allmählich überträgt (vergleichbar dem Bann, in den die *Bildbeschreibung* die vorgestellte Szenerie schlägt). Wie dieser Bann entsteht, mögen Ausschnitte aus einem Probenbericht erhellen. Eine Beobachterin schreibt:

»Ich sehe eine Frau im tiefrot leuchtenden Samtkleid, die Schultern nackt, wie aus Porzellan modelliert vom Licht, Hamlets Mutter, die Königin, eine Südstaatenlady. Ein Mann tritt hinter sie, pechschwarz mit Zylinder, der schwarze Mann, das Gespenst, das Hamlet gemacht hat, der Teufel, ein Neger? Er hält die Hände in leichtem Abstand vor ihre Augen, die in die Weite sehen, in einen erhitzten Südstaatenhimmel.«

»Ich sehe Scarlett O'Hara, ich sehe schwarze Sklaven, ein weißes Herrenhaus mit Säulen, Baumwollplantagen. Ich sehe ein weites Land. American Landscape. Ich sehe Texas, the Big Country, sehe Gregory Peck brav im Anzug mit Kompaß zielsicher das weite Land durchreiten, alle denken, er hat sich verirrt, muß sich verirrt haben, der Mann aus dem Osten im weiten Westen. Aber er weiß genau, wohin er will, und genau dort kommt er auch hin.«

»Das spürt man bei Wilson: er weiß genau, wohin er will, und alle helfen ihm, dorthin zu kommen, weil er Räume öffnet, weite, wunderbare Räume, für noch nie erblickte Bilder, noch nie vernommene Klänge, fremd und doch vertraut, die ohne ihn nicht so leicht zu entdecken wären. Und wer will nicht woanders hin, ganz woanders. Das ist sein Versprechen.« (Theater heute, 1986, H.12)

Wilson hat dem Stück einen stummen Prolog vorangestellt, der den gestischen, visuellen, klanglichen und räumlichen Grundablauf vorstellt, die Elemente des Spiels ohne

den Text, die dann immer neu wiederholt, variiert, zusammengefügt und wieder zerbrochen werden. Das kommentiert Wilson so: »Why am I here? That's the prologue. Why am I standing here, making theatre?« Die Situation ist eine Theatersituation, die Schauspieler weisen nicht von sich weg auf ein Abwesendes, das sie bedeuten. Die Schauspieler treten auf und zeigen die wenigen für sie bestimmten Gesten und Haltungen, die sie wiederholen werden, das ganze Stück lang. »Ich trete auf, seht her. Warum bin ich hier, auf diesem Platz, auf dieser Bühne, auf dieser Welt. Seht mich an.« Heiner Müller sagt in dem Film *The CIVIL warS* über Wilson: »Er hat wohl eine sehr einsame Kindheit gehabt, in Waco, Texas. Jetzt spielt er.« (Theater heute, 1986, H.12).

¹ Zitate aus Texten Heiner Müllers werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Siglen verwendet werden:

SFI Shakespeare Factory 1 (Berlin 1985)

GP1 Geschichten aus der Produktion 1 (Berlin 1974)

ThA Theater-Arbeit (Berlin 1975)

M Mauser (Berlin 1978)

RW Rotwelsch (Berlin 1982)

I Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche (Frankfurt 1986)

Müllers Hamlet-Übersetzung (*HM*) lag mir in einer bisher nicht veröffentlichten Bühnenfassung vor.

² Als ausführlichere Analyse der Auseinandersetzung Müllers mit Shakespeare verweise ich auf: Verf., »Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur«: Heiner Müllers *Shakespeare Factory*, in: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West, Jahrbuch 1989.

LITERATURHINWEISE

Einführende Literatur zu Heiner Müller:

Schulz, Genia: *Heiner Müller*, Stuttgart 1980.

Girshausen, Theo (Hrsg.): *Die Hamletmaschine, Heiner Müllers Endspiel*, Köln 1978.

Storch, Wolfgang (Hrsg.): *Explosion of a Memory Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*, Berlin 1988.

Hönigk, Frank: *Heiner Müller Material*, Leipzig 1989.

Zum Konzept der »Intertextualität«

Bachtin, Michail: *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. und eingel. von R. Grübel, Frankfurt 1979.

Broich, Ulrich und Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität*, Tübingen 1985.

Schmid, Wolf und Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.): *Dialog der Texte*, Wien 1983.

Lachmann, Renate (Hrsg.): *Dialogizität*, München 1983.

Lehman, Hans-Thies: *Müller/Hamlet/Grübel/Faust: Intertextualität als Problem der Inszenierung*, in Thomsen, Christian W. (Hrsg.): *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*, Heidelberg 1985.