

DEUTSCHE SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT WEST

JAHRBUCH 1989

HERAUSGEGEBEN IM AUFTRAG DER GESELLSCHAFT

von

WERNER HABICHT

in Verbindung mit

MANFRED PFISTER · KURT TETZELI v. ROSADOR

NO 752.002

Universität Tübingen
NEUPHIL FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

VERLAG FERDINAND KAMP BOCHUM

8/2

EXPLOSION EINER ERINNERUNG
IN EINER ABGESTORBENEN DRAMATISCHEN STRUKTUR:
HEINER MÜLLERS *SHAKESPEARE FACTORY**

VON

BERNHARD GREINER

I. Die "Mausefalle" als Modell dramatischer Bearbeitung

Claudius: What do you call the play?

Hamlet: The Mousetrap. Marry, how? Tropically . . .
(*Hamlet*, III.2)

Hamlet, im Zweifel, ob nicht ein "höllischer Geist" (III.2; *ShTr*, S. 643)¹ ihn mit der Behauptung vom Verbrechen an seinem Vater narre, und an der Liebe seiner Mutter zum neuen König verzweifelnd, greift zum Theaterspiel, um an den Tag zu bringen, was geschah und geschieht; denn:

Schauspieler können nichts geheimhalten, sie werden alles ausplaudern. (III.2; *ShTr*, S. 645)

* Erweiterte Fassung eines Vortrags, der 1987 an der Humboldt-Universität in Berlin und auf dem Jahreskongress der MLA in San Francisco gehalten wurde.

¹ Shakespeare-Zitate werden im Text nachgewiesen, wobei die Ausgaben durch folgende Siglen bezeichnet werden:

ShH *Hamlet. The Oxford Shakespeare*, ed. by G. R. Hibbard (Oxford, New York, 1987);

ShM *Macbeth. The Arden Edition of the works of William Shakespeare*, ed. by K. Muir (London, 1964);

ShTr William Shakespeare, *Sämtliche Dramen*, übers. von A. W. Schlegel u. a., Bd. 3: *Tragödien* (München, 1967). (*Hamlet, Prinz von Dänemark*, übers. von A. W. Schlegel; *Macbeth*, übers. von Dorothea Tieck).

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

SF1 *Shakespeare Factory 1* (Berlin, 1985);

GP1 *Geschichten aus der Produktion 1* (Berlin, 1974);

ThA *Theater-Arbeit* (Berlin, 1975);

M *Mauser* (Berlin, 1978);

H *Herzstück* (Berlin, 1983);

RW *Rötewelsch* (Berlin, 1982);

I *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche* (Frankfurt, 1986).

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

Im Raum der Verstellung führt deren Potenzierung zur Wahrheit. Das scheint so klar die Voraussetzung des Spiels im Spiel, daß man dessen blinde Motive kaum wahrnimmt. Hamlet läßt in das Stück, das aufgeführt werden soll, zwölf bis sechzehn selbst verfaßte Zeilen einrücken; das wird mit dem ersten Schauspieler verhandelt (II.2), dann Horatio nochmals angezeigt (III.2). Im aufgeführten Spiel aber ist dieser Text nicht identifizierbar. An die Rede des Königsneffen Lucianus vor dem Giftmord wäre zu denken, aber das sind nur sechs Verse, aus denen Claudius zudem statt einer Anklage auch eine Morddrohung des Königsneffen Hamlet heraushören kann. Ebenso könnte das Gelöbnis der Königin, nach einem eventuellen Tod ihres Gemahls nicht mehr zu heiraten, von Hamlet sein. Eine sichere Bestimmung ist nicht möglich. Ein blindes Motiv scheint weiter die Verdopplung des Spiels im Spiel zu sein. Es wird zuerst als Pantomime vorgeführt, wobei schon alle Anspielungen auf den dänischen Hof gegeben sind. Hier reagiert Claudius aber nicht, er bricht die Aufführung erst ab, als das Spiel, nun versprachlicht, bis zum Königsmord gelangt ist. Mit Hamlets Ankündigung, in den vorgegebenen Text einen eigenen einzurücken, und der verweigerten Kennzeichnung eben dieses Textes ist das gesamte Spiel im Spiel zwei Redeinstanzen unterworfen, deren Interferenz immer neue Anspielungen, Zweideutigkeiten, Verweisungen hören läßt. Dies Spiel der Zeichen unter sich wird zum Sinn der Aufführung, wogegen sekundär wird, was die Zeichen abbilden; denn im Verweisungsspiel der Zeichen soll sich der zuschauende König verfangen. Wenn Claudius daher nach dem Namen des Spiels fragt, erhält er nicht den Titel genannt, der die dargestellte Handlung anzeigte — "Die Ermordung Gonzagas" (vgl. II.2; *ShTr*, S. 633) —, sondern die berühmte Antwort:

The Mousetrap. Marry, how? Tropically . . . (*ShH*, III.2.226)

Das bezieht sich auf den dramatischen Diskurs² zwischen Bühne und Zuschauern. Hier befinden wir uns in einem Spiel der Tropen/Zeichen und zugleich einem 'tropischen' Spiel: in dem die Zeichen wuchern, gerade weil der zweite Text im ersten nicht identifizierbar ist. Allerdings würde dies nur für die realen und die wenigen dargestellten Zuschauer gelten, die um Hamlets Ankündigung, einen eigenen Text einzurücken, wissen. Hier erhält die Verdopplung des Spiels im Spiel ihren Sinn. Denn durch die Vorwegnahme des Sprechstücks in der Pantomime ist auch allen dargestellten Zuschauern in je-

² Die Unterscheidung von "Handlung" und "Diskurs" wird aus der Erzähltheorie übernommen: Tzvetan Todorov, "Les Catégories du récit littéraire", *Communications* (1966), H. 8.

dem Stadium des aufgeführten Sprechstücks ein zweiter Bezug-*Text* zugeordnet, der das Reden und Handeln der Figuren zweideutig werden läßt, anspielend auf Anderes, Späteres. Die anzüglichen Kommentare, die Hamlet an Ophelia und die Mutter richtet, verstärken diese Wirkung und entwerfen zugleich eine Theorie dieses Spiels der Verweisungen: "Schämt euch nur nicht, ihm [d. i.: dem Schauspieler] vorzustellen [also eine zweite Redeinstanz zu errichten], so wird er sich nicht schämen, Euch [durch sein Spiel] zu sagen, was es bedeutet" (vgl. III.2; *ShTr*, S. 645).

An Hamlets 'Bearbeitung' des Stücks "Die Ermordung Gonzagas" waren zwei Momente hervorzuheben:

1. Die Bearbeitung geschieht in der Weise, daß sich in einem Text ein zweiter (als Erinnerung des Bearbeiters) breit macht. Der zweite Text ist im ersten nicht materiell zu fassen, er ist gewissermaßen in ihm "explodiert"³, um so ein unabschließbares Spiel von Zeichenverweisungen in Gang zu setzen.
2. Von Interesse ist nicht die Handlung des bearbeiteten Stücks, sondern das Verweisungsspiel der Zeichen auf der Ebene des dramatischen Diskurses. Es definiert Claudius als Mörder, den Neffen als Rächer des Mörders und Richter der Mutter, die Handlung als Kampf zwischen Onkel und Neffen um Leben und Tod, zugleich um die Königin.

Diese zwei Momente aber, das ist die These der Untersuchung, werden charakteristisch für Heiner Müllers Shakespeare-Bearbeitungen, zugleich umschreiben sie die Eigenart von Müllers Theater überhaupt:

1. Dramatische Bearbeitung aus dem Geist der Hermeneutik — die verwandelnde Aneignung einer fremden *Handlung* einer fremden Zeit — verschiebt sich zu einem intertextuellen Spiel der Zeichenverweisungen auf der Ebene des dramatischen *Diskurses*.
2. Am Theater interessiert Müller entsprechend immer weniger das Abbilden von Wirklichkeit — die "symbolische" Relation zwischen Zeichen und Bezeichnetem⁴ —, viel mehr dagegen das Spiel von Interferenzen zwischen Zeichenreihen, das nicht abbildet, sondern in metaphorisch/metonymischen Relationen Bedeutung produziert.

³ Die Regieanmerkung zu *Bildbeschreibung*, dem Text, mit dem Müller seine Sammlung *SFI* eröffnet, hat derart auch den Charakter einer Leseanweisung. Müller nennt dort verschiedene Texte, die im gegebenen anwesend seien, und führt dann zur Funktion der Zitationen aus: "Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur" (*SFI*, 14).

⁴ Die Unterscheidung einer "symbolischen", "paradigmatischen" (als metaphorischer) und "syntagmatischen" (als metonymischer) Zeichenrelation folgt Roland Barthes, "Die Imagination des Zeichens", in R. B., *Literatur oder Geschichte* (Frankfurt, 1969).

Produktive Auseinandersetzung mit Shakespeare ist ein bleibendes Element von Müllers Schaffen⁵. Noch vergleichsweise traditionell ist die *Macbeth*-Bearbeitung⁶.

II. *Dramatische Bearbeitung als materialistische Hermeneutik: Heiner Müllers Macbeth* (nach Shakespeare)

... wir können Shakespeare ändern,
wenn wir ihn ändern können.
(Brecht, *Die Dialektik auf dem Theater*)

In einem Gespräch erläutert Müller 1975, daß sich sein *Macbeth* dem Impuls zur Änderung verdanke. Unter den Shakespeare-Tragödien habe er dies Stück schon immer abgelehnt, daher sich ihm gegenüber am freiesten gefühlt⁷. Seine Bearbeitung zeigt vier Merkmale:

⁵ *Wie es euch gefällt* (1967); *Waldstück* (Auseinandersetzung mit dem *Sommer-nachtstraum*, 1969); *Macbeth* (1971); *Die tragische Geschichte von Hamlet, Prinz von Dänemark* (zus. mit M. Langhoff, 1977); *Die Hamletmaschine* (1977); *Anatomie Titus Fall of Rome: Ein Shakespearekommentar* (1985).

⁶ Zum Komplex der Shakespeare-Bearbeitung: Horst Priesnitz (Hg.), *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen* (Darmstadt, 1980) (dort weiterführende Bibliographie); Bruno von Lutz, *Dramatische Hamlet-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts in England und den USA: Mit einer Bibliographie* (Frankfurt, 1980); Aban Gazdar, *Deutsche Bearbeitungen der Shakespeare-Tragödien Othello, Macbeth, Hamlet und King Lear im 18. Jahrhundert* (München, Diss. 1979); *Five Restoration Adaptions of Shakespeare*, ed. with an introduction by Christopher Spencer (Urbana, 1965); Ulrich Broich, "Montage und Collage in Shakespeare-Bearbeitungen der Gegenwart", *Poetica*, 4 (1971); Ruby Cohn, *Modern Shakespeare Offshoots* (Princeton, 1976); Stefan Hackl, *Shakespeares "Macbeth" in den Bearbeitungen von Friedrich Schiller und Heiner Müller: Bearbeitungen als Spiegel des Shakespeare-Bildes ihrer Zeit* (Innsbruck, Diss. 1980); Horst Zander, *Shakespeare 'bearbeitet': Eine Untersuchung am Beispiel der Historien-Inszenierungen 1945—75 in der BRD* (Tübingen, 1983); "Das Werk Shakespeares: Interpretation — Adaption — Bearbeitung — Neuschöpfung: Rundtischgespräch", *Shakespeare-Jahrbuch*, 110 (1974). Fortlaufendes Verzeichnis und Kommentierung von Shakespeare-Inszenierungen in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West: Jahrbuch* (1964 ff.).

⁷ "Shakespeares Stücke sind komplexer als jede Aneignung — man braucht zu verschiedenen Zeiten verschiedene Übersetzungen: Ein Gespräch", *Theater heute*, 16 (1975), H. 7, S. 35.

Bibliographien und Darstellungen zu Heiner Müller: Marc Silbermann, *Heiner Müller. Forschungsberichte zur DDR-Literatur*, 2 (Amsterdam, 1980); Genia Schulz, *Heiner Müller* (Stuttgart, 1980); Georg Wiegand, *Heiner Müller* (München, 1981); Ders., *Zwischen Auftrag und Verrat: Werk und Ästhetik Heiner Müllers* (Frankfurt, 1984); Klaus Teichmann, *Der verwundete Körper: Zu Texten Heiner Müllers* (Freiburg, 1986); Aufsatzsammlungen: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Heiner Müller. Text + Kritik 73* (München, 1982); Theo Girshausen (Hg.), *Die Hamletmaschine: Heiner Müllers Endspiel* (Köln, 1978).

1. das sprachliche Feld ist umakzentuiert; zentrale Bildvorstellung sind Körper, denen Gewalt angetan wird;
2. neue Szenen werden eingefügt, die die Beherrschten in den Blick bringen;
3. die Behandlung des Wunderbaren (der Hexen und ihrer Orakel) wird geändert, damit wandelt sich auch die Konzeption des Tragischen grundlegend;
4. in einer Szene scheint ein neues Verfahren dramatischer Bearbeitung auf: das der Intertextualität.

Das neue sprachliche Feld ist schon mit den ersten zwei Sätzen der Bearbeitung abgesteckt. Müller gibt nicht den Hexen das erste Wort (die das Stück eröffnende Hexenszene fehlt ganz), sondern Duncan:

What bloody man is that? He can report,
As seemeth by his plight, of the revolt
The newest state. (*ShM*, I.2.1—3)

Dorothea Tieck übersetzt sehr wörtlich:

Welch blut'ger Mann ist dies? Er kann berichten,
Nach seinem Ansehn scheint's den neusten Stand
Des Aufruhrs. (*ShTr*, S. 519)

Müller macht daraus:

Was kommt im Blut? In solchem Kleid steckt Nachricht. (*SFI*, 184)

Aus dem Adjektiv *blutig* wird das Substantiv *Blut* und dieses wird zum Haupt-Wort der Bearbeitung, läßt den Menschen verschwinden. Metonymisch steht der Stoff für die Gestalt, wie dann auch im zweiten Satz das Kleid (das Blut) schon Träger der Nachricht ist, nicht wie bei Shakespeare auf eine Person verweist, die Nachricht gibt. Der Mensch verschwindet in einem Mechanismus des Schlachtens, der verselbständigt abrollt:

Die Welt hat keinen Ausgang als zum Schinder.
Mit Messern in das Messer ist die Laufbahn. (*SFI*, 198, vgl. 193)

Hierin ist der Denkhorizont formuliert, aus dem die Figuren agieren, nicht Müllers Auffassung von Geschichte überhaupt, wie man ihm fälschlich vorgeworfen hat⁸. Wohl aber gilt der Satz für die Dramatik Müllers, für sein Schaffen literarischer Welten:

Eine Interpretation des *Macbeth*, die auf Müllers eigene Inszenierung des Stücks eingeht, gibt: Hans-Thies Lehmann, "Das Ende der Macht — auf dem Theater: Heiner Müllers 'Macbeth' — Text 1972: Inszenierung 1982", *Theater heute* (1982), H. 12.

⁸ Insbesondere die Stellungnahmen von Harich, Dieckmann und Jürgen Holz, s. Bibliographien Anm. 7.

Mein Hauptinteresse beim Stückeschreiben ist es, Dinge zu zerstören . . . mein stärkster Impuls ist der, Dinge bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen. Dann ist man mit ihnen fertig. (*RW*, 81)

Verträgt sich das mit Müllers Formel von Theater als "Geburt und Tod" (*RW*, 81)? Das Wesen des Theaters ist Dopplung⁹, körperlich präsente Spieler unterwerfen sich dem Gebot, Zeichen zu sein des bedeutenden Spiels. Als hier und jetzt Agierende müssen sie von sich weg weisen, sich zum Verschwinden bringen zugunsten des abwesenden Bedeuteten. So meint Dopplung Einheit, Durchdringung von Anwesenheit und Abwesenheit, Geburt und Tod. Sie fällt auseinander, wenn das Dargestellte nur noch den Tod akzentuiert, einen Mechanismus des Schlachtens, aus dem der Mensch verschwindet, metonymisch ersetzt durch das Instrument des Tötens: "Mit Messern in das Messer ist die Laufbahn". Das drohende Auseinanderfallen der *theatralen*¹⁰ Dopplung verhindert Müller durch die eingefügte Figurengruppe der Bauern.

Das Sprachfeld eines leeren, entmenschten Geschichtsmechanismus ist nicht die absolute, nicht mehr weiter rückführbare Aussage der Bearbeitung, ergibt sich vielmehr aus dem Ansatz, der "Kette der Sieger" die verdrängte Qual der Unterdrückten in Erinnerung zu rufen¹¹. Schon bei Shakespeare sind Duncans Worte über Macbeths Schloß von dramatischer Ironie, da in der Szene zuvor Macbeth und Lady Macbeth beschlossen haben, ihn eben hier zu ermorden:

Dies Schloß hat eine angenehme Lage;
Gastlich umfängt die lichte, milde Luft
Die heitern Sinne. (I.6; *ShTr*, S. 530)

Müller genügt diese Ironie der Handlung nicht. Er gibt als Regieanweisung für die Szene an "Vor dem Schloß. Bauer im Block." (*SFI*, 192). Duncans Rede übergeht jetzt auch die Qual der Unterdrückten, gewinnt derart ein Äußerstes an Zynismus:

Das Schloß liegt angenehm. Gastlich die Luft
Empfehl't sich Unsern Sinnen. (*SFI*, 192)

⁹ Die Kategorie der *Dopplung* wird hier gebraucht im Sinne von: Manfred Wekwerth, *Theater und Wissenschaft* (München, 1974).

¹⁰ *Theatral* im Sinne von 'zum Wesen des Theaters gehörend', 'theaterhaft', wird anstelle des geläufigeren *theatralisch* gebraucht, um die negative Konnotation des letzteren ('übertrieben schauspielermäßig', 'gespreizt') zu vermeiden.

¹¹ Vgl. Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte" in: W. B., *Gesammelte Schriften*, hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. I.2. (Frankfurt, 1974), hier These VII.

Müller fügt dem Stück das Fundament hinzu, auf dem die großen "Ecksteher der Geschichte"¹² agieren. Das erst ebnet die Aktionen zum immer gleichen Mechanismus ein. Duncan — Macbeth — Macduff: das sind alles Schlichter. Die vom Bearbeiter ins Bild gebrachten Unterdrückten reißen der 'Höhenkammgeschichte' der Folge der Sieger das Kleid herunter, entsprechend der Einsicht Müllers: "Der Striptease des Humanismus entblößt die blutige Wurzel der Kultur" (*RW*, 101).

Die Umbrüche auf der horizontalen Achse (von Duncan zu Macbeth und Macduff) ebnen sich ein. Sie stehen bei Shakespeare für einen Wechsel von einem Reich in Unordnung zu einem Reich der Hölle — angezeigt im Monolog des Pförtners nach dem Königsmord —, das sich zuletzt zur Verheißung einer neuen Ordnung öffnet. Nach unten verlängert ist dagegen die vertikale Achse des Stücks durch die neue Dichotomie Adel — Bauern. Müller zeigt derart zwei Achsen der "Knochenmühle der Macht" (*SFI*, 210) auf und suggeriert einen Zusammenhang zwischen beiden. Solange Herrschaft heißt, den Beherrschten die Knochen zu brechen, kehrt dies unter den Herrschenden als das Gesetz wieder, einander zerstören zu müssen. Lady Macbeth wünscht bei Müller den Bauer zu sehen, der im Block lag, als Duncan die Lage des Schlosses pries. Das Blut des Bauern soll ihr Kraft geben, das Blut des Königs zu vergießen. So wirkt der Bauer, den Duncan in seiner Rede übersah, für dessen Untergang, der zugleich der erste Schritt der Selbstzerstörung Lady Macbeths ist. Mit dem Akzentuieren dieses Zusammenhangs kündigt die Bearbeitung durchaus geschichtsoptimistisch von der notwendigen Selbstzerfleischung aller Klassenherrschaft.

Die Bearbeitung erinnert, was die Geschichte der Sieger verdrängt. Aber sie entlarvt das Verdrängen nur, reflektiert es nicht, was Müller selbst später kritisiert¹³. Hier wirkt sich aus, daß Müller den magischen Bereich der Hexen und ihrer Orakel dramaturgisch entwertet. Ist die vertikale Achse des Stücks nach unten verlängert, so nach oben gekappt. Shakespeare eröffnet das Stück mit einem Auftritt der Hexen, die ihr Spiel mit Macbeth ankündigen; so gibt es neben der machtpolitischen und psychologischen Handlungs-

¹² Georg Büchner, Brief an die Braut vom März 1834, in: G. B., *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von W. R. Lehmann, Bd. 2 (Darmstadt, 1971), S. 426.

¹³ "Die Einfügung der Bauernszenen ist sicher sehr, na ja, ein bißchen mechanisch gemacht manchmal. Aber ich sah keine andere Möglichkeit, weil dieses feudale Pathos, diese Rhetorik, die konnte ich einfach nicht nachvollziehen." *Theater heute*, 16 (1975), H. 7, S. 35.

motivation noch eine weitere, die erst Tragik im Sinne der *harmatia*¹⁴ begründet: der Protagonist gerät in Situationen, die sein Fassungsvermögen übersteigen, durch die hieraus entstehenden Fehlhandlungen aber wird er schuldig. Tragik, die sich derart aus fehlgehendem Erkennen entfaltet, wird zur Reflexionsform des Verdrängens (das hat Freuds Interpretation des Ödipus-Dramas freigelegt). Im magischen Bereich der Hexen, von dem in der Schwebeliege bleibt, ob er nur nachträglich bestätigt, was Macbeth will oder aber diesen erst auf die Bahn des Königsmordes und der Selbstvernichtung bringt, findet Shakespeare eine Form, die verdrängten Wünsche (der Macht), den verdrängten Mangel (der Kinderlosigkeit) sowie deren möglichen Zusammenhang zu gestalten und nach ihrem Anteil für das Handeln des großen Helden der Geschichte zu fragen. Darin ist implizit die Dynamik des verdrängten Grundes der eigenen Wirklichkeit auch im Sozialen (die Qual der Unterdrückten, über die sich die Herrschenden erheben) schon immer mitgedacht.

Bei Müller ist demgegenüber der magische Bereich dramaturgisch funktionslos. Die Hexen treten erstmals auf, *nachdem* Duncan Macbeths Erhöhung befohlen hat, ihr Handeln erscheint immer nachträglich, nur abbildend, was in der Kette der Sieger schon beschlossen ist oder was der Usurpator träumt (vgl. *SFI*, 198). Sie haben auch kein Geheimnis auszusprechen, verkünden vielmehr nur, was sich ständig vollzieht: "mit Messern in das Messer ist die Laufbahn". Da als Grund dieses Schlachtens die verdrängte Qual der Beherrschten gezeigt wird, gibt es kein Interesse an der Frage, was für einen Anteil der magische Bereich am Handeln der Protagonisten hat. So wird die Frage der Tragik erledigt. Sie hat keinen Platz im geheimnislos sich fortsetzenden Mechanismus der "Knochenmühle der Macht". Dem so verödeten Drama bleibt nur noch eine Frage. Sie lautet mit den Worten der dreizehn Jahre später geschriebenen *Bildbeschreibung*, die Müllers Textsammlung *Shakespeare Factory 1* eröffnet:

... gesucht: die Lücke im Ablauf, das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER ... (*SFI*, 13)

Kann es eine Lücke geben im Mechanismus, einen Fehler, der nicht wieder neue Sieger produziert und damit die Kette der Sieger fortschreibt? Benjamin schreibt vom "Schock", der der Geschichte als Kette der Sieger erteilt werden

¹⁴ *Harmatia* als Fehlgriff, Irrung aus mangelnder Einsicht: Aristoteles' *Poetik*, 13. Kapitel. Zu Aristoteles' Tragödientheorie: Manfred Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie* (Darmstadt, 1973).

muß, interpretiert ihn als "messianische Stillstellung des Geschehens"¹⁵. Analog spricht Müller von einem "erlösenden" Fehler. Er läßt die Möglichkeit solch eines Stockens aufblitzen, bezeichnenderweise indem er seinen Helden ein literarisches Verfahren ergreifen läßt, das dann immer entschiedener das leitende des Dramatikers Müller wird: das Verfahren der "Intertextualität"¹⁶.

Soldaten quälen einen Lord zu Tode, der Macbeth die Gefolgschaft verweigert hat. Zu ihren Todesspielen — als 'Texten' — zitiert Macbeth einen zweiten Text, Ovids Geschichte des Marsyas, der Apoll unterlegen ist und dem dieser zur Strafe die Haut bei lebendigem Leib hat abziehen lassen. So genießt sich Macbeth als Apoll, und vergißt, dies sein "Fehler", daß der Lord zur metaphorischen Vergewärtigung des bäurischen Marsyas nicht taugt. Indem der zweite Text im ersten sich ausbreitet, entsteht ein eigener, von Macbeth nicht mehr gewollter bzw. gelenkter Sinn. Die Soldaten quälen in dem Lord nicht einen Repräsentanten des Niederen, der rohen Triebe, sondern rächen sich an ihm als einem, der ihresgleichen bisher gequält hat. Macbeths "Text-Lust"¹⁷, einen zweiten Text im ersten sich ausbreiten zu lassen, setzt so eine Bewegung in Gang, die für einen Augenblick die Dichotomie zwischen herrschender und beherrschter Klasse zusammenbrechen läßt, auf der der entmenschte Geschichtsmechanismus aufruht. Analog spricht Müller vom Hoffnungsschimmer in den Kämpfen der Zeit als "Schrei des Marsyas, der seinem göttlichen Schinder die Saiten von der Leier sprengt" (RW, 96). Müllers Macbeth behebt diesen "vielleicht erlösenden Fehler" schnell wieder, die gesuchte "Lücke im Ablauf" aber ist auf eben dem Weg gefunden wor-

¹⁵ "Geschichtsphilosophische Thesen" (s. Anm. 11), These XII.

¹⁶ Die Kategorie *Intertextualität* wurde von Julia Kristeva in Auseinandersetzung mit Bachtins Konzept der *Dialogizität* entwickelt: J. K., *Die Revolution der poetischen Sprache* (dt. Frankfurt, 1978), S. 66 ff.; Dies., "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman", in: Bruno Hillebrand (Hg.), *Zur Struktur des Romans* (Darmstadt, 1978); Dies., "Pour une sémiologie des paragrammes", *Semeiotike — Recherches pour une sémanalyse* (Paris, 1969). Zu Bachtin: Michail Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, hg. u. eingel. von R. Gröbel (Frankfurt, 1979). Zum gegenwärtigen Stand der Diskussion um Konzepte der *Intertextualität*: Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hg.), *Intertextualität* (Tübingen, 1985) (dort ausführliche Literaturhinweise); Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Dialog der Texte* (Wien, 1983); Rainer Warning, "Imitatio und Intertextualität", in: *Interpretationen: Festschrift für Alfred Noyer-Weidner*, hg. von K. W. Hempfer u. a. (Wiesbaden, 1983); Renate Lachmann (Hg.), *Dialogizität* (München, 1983); Klaus W. Hempfer, *Poststrukturale Texttheorie und narrative Praxis* (München, 1976).

¹⁷ Vgl. R. Barthes: "... das Subjekt gelangt zur Wollust durch die Kohabitation der Sprachen, die nebeneinander arbeiten: der Text der Lust, das ist das glückliche Babel". (R. B., *Die Lust am Text* (dt. Frankfurt, 1974), S. 8.

den, den später die Regieanmerkung der *Bildbeschreibung* benennt: "Explosion einer Erinnerung (hier: des Marsyas-Mythos) in einer abgestorbenen dramatischen Struktur (hier: des Geschichtsgangs als eines Mechanismus des Tötens)".

Müllers *Macbeth* erschließt sich als Bearbeitung aus dem Geist der Hermeneutik. Das Stück bleibt eine Antwort auf die Wirklichkeit der elisabethanischen Zeit, aber so, wie diese von heutigen Erfahrungen und erkenntnisleitenden Interessen her gesehen wird. Im Sinne Gadamers leistet die Bearbeitung eine "Horizontverschmelzung"¹⁸ zwischen vergangenem Werk und gegenwärtigem Betrachter, der sich von der Shakespeare-Zeit nicht nur trennt, sondern mit dieser durch die Tradition des Überlieferungsgeschehens auch verbunden weiß. Die Akzente der Bearbeitung (die neue Dichotomie von Adel und Bauern, die die Umschwünge auf der horizontalen Achse des Stücks einebnen und den spirituell-magischen Bereich depotenzieren läßt) treiben die Frage nach einer "Lücke im Ablauf" des mechanisch fortwirkenden Schlachtens hervor. Diese Lücke aber wird nicht mehr aus der hermeneutischen Begegnung von vergangenem Werk und gegenwärtigem Autor entwickelt, sondern aus dem Sich-Ausbreiten eines zweiten unabhängigen Textes in einem ersten, das eigenen, von den beteiligten Redeinstanzen nicht mehr gelenkten Sinn schafft. So geht die Bearbeitung aus dem Geist der Hermeneutik an ihrem Höhepunkt zur Intertextualität als neuem Prinzip der Bearbeitung über.

Der hermeneutisch orientierten Bearbeitung entspricht ein Theaterkonzept, nach dem das Theatergeschehen als Mimesis der elisabethanischen Wirklichkeit zugleich durchsichtig wird auf Erfahrung heutiger Wirklichkeit, wie umgekehrt das heutige Wissen und die heutige Erfahrung sich schon immer im vergangenen Werk als anwesend erweisen. Bestimmend für so aufgefaßtes Theatergeschehen ist die symbolische Verweisung. Die Zeichen, die das Theater schafft, bilden erfahrene Wirklichkeit ab, indem sie im Vergangenen die gegenwärtigen Ideen fassen wie umgekehrt in der heutigen Sinnsetzung die vergangene Wirklichkeit. Gegründet ist die symbolische Verweisung darin, daß beide Bereiche zusammengehören in der Tradition des Überlieferungsgeschehens. Wenn Shakespeare nach der Nacht des Königsmordes mit dem Pförtnermonolog die andere Wirklichkeit der Hölle anbrechen läßt, so zeigt die heutige Bearbeitung Shakespeares Hölle als Wirklichkeit des Stücks insgesamt. Wenn die heutige Bearbeitung den Menschen im blutigen Mecha-

¹⁸ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 2¹⁹⁶⁵), insbesondere Kap.: "Das Prinzip der Wirkungsgeschichte", S. 285—290.

nismus des Geschichtsgangs verschwinden läßt, so bringt dies den Sinn der tradierten Konstitution des Ich am Muster der Tragödie heraus. Das leitende symbolische Verweisungsspiel zwischen Vergangenheit und Gegenwart interpretiert die Geschichte allerdings als Einheit, d. h. bis heute als Kontinuum von "Vorgeschichte" im Sinne der Marx'schen Geschichtstheorie. In Geschichtsnihilismus endet dies nicht, weil die Marsyas-Episode einen Ausbruch aufscheinen läßt. Notwendig scheint dabei auch ein anderes Theaterkonzept auf. Der Lord in Macbeths Text-Spiel bedeutet nicht Marsyas, sondern vergegenwärtigt ihn neu, ist Marsyas als Metapher. Ein Paradigma (der Kampf zwischen Apoll und Marsyas, also des Gottes der sinnhaften Künste mit dem Bauern, der die rohen, unvernünftigen Triebe repräsentiert) wird metaphorisch vergegenwärtigt. Am Zeichen, das das Theater in dieser Episode bildet, ist nicht mehr der symbolische, sondern der metaphorische Aspekt akzentuiert.

Daß Müller gerade in einer *Macbeth*-Bearbeitung dazu gelangt, das Prinzip der symbolischen Verweisung zugunsten metaphorischer Vergegenwärtigung aufzugeben, ist durchaus konsequent. Denn das berühmte Hexenorakel, daß Macbeth nichts zu befürchten habe, "bis die Bäume gehn und Birnams Wald marschiert auf Dunsinane" (*SF1*, 224), wird schon bei Shakespeare in der Weise metaphorischer Vergegenwärtigung wirklich. Die getarnten Soldaten geben ihm mit ihrem Körper Leben, wie Macduff der Rede vom Kind, das kein Weib geboren, Wirklichkeit gibt und im Horizont solcher Erfüllungen Macbeths Handeln selbst als metaphorische Vergegenwärtigung der von den Hexen vorausgesagten Königsherrschaft wird.

Die Marsyas-Episode bewahrt die Bearbeitung vor der Demonstration eines ewig gleichen Mechanismus. Das in ihr gefundene Prinzip der Intertextualität leitet immer entschiedener Müllers Schaffen. In *Zement*, dem nächsten Stück, wird die Handlung von Kommentartexten unterbrochen, die das Geschehen als metaphorische Vergegenwärtigung mythischer Paradigmen nahelegen (Achills Rache, Herakles' Befreiung des Prometheus, Herakles' Kampf mit der Hydra). Wie in der *Macbeth*-Bearbeitung ist auch hier das Sich-Ausbreiten eines zweiten Textes im ersten noch an ein übergeordnetes Wissen gebunden, insofern noch in einer Metaposition gehalten: in der Marsyas-Szene durch den wissenden Betrachter Macbeth; die Kommentartexte von *Zement* kritisiert Müller später selbst als einer "Autorenhaltung" (der Autor als Instanz übergeordneten Wissens) verpflichtet. So bestünde die Gefahr, daß sie illustrativ würden, also nur abbildeten, was das Spiel schon gezeigt hat (vgl. *I*, 18), statt das Spiel selbst als metaphorische Vergegenwärtigung

des Mythos erkennen zu lassen. Die Kritik zeigt an, daß es Müller um Weiterentwickeln des Konzepts der Intertextualität geht. Das schließt ein Abrücken vom symbolischen Aspekt des Theaterzeichens ein, zugleich von Theater als Mimesis (weshalb der Nachweis politischer Anspielungen in Stücken Müllers immer nichtssagender wird, immer weniger ins Zentrum der Stücke führt). Zentral wird statt des symbolischen der metaphorische Aspekt der theatralen Zeichen, entsprechend nicht Abbildung, sondern Artikulation¹⁹. Radikal ausgeführt erscheint dies in Müllers nächster Shakespeare-Bearbeitung, der *Hamletmaschine*. Jetzt ist das Sich-Ausbreiten eines zweiten und weiterer Texte in einem ersten nicht mehr in einer Metaposition gehalten, die das Spiel abzubrechen vermöchte, wo es sich verselbständigt.

III. Intertextualität als Prinzip dramatischer Bearbeitung: Die Hamletmaschine

Und vieles/Wie auf den Schultern eine/
Last von Scheitern ist/Zu behalten
(Zitat Müllers aus Hölderlins *Mnemosyne*)

Parallel zu einer neuen Übersetzung des *Hamlet* (die A. W. Schlegel erstaunlich nahe bleibt²⁰) schrieb Müller 1977 *Die Hamletmaschine*, wozu er erläutert:

¹⁹ Entsprechend Saussures Bruch mit der aristotelischen Tradition des Verständnisses der Sprache als Repräsentation: F. d. S., *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hg. von Ch. Bally u. a. (Berlin, 1967). Die Verlagerung des Akzents von der dramatischen Handlung auf den dramatischen Diskurs, der nach Prinzipien der Intertextualität entfaltet wird (insbesondere in der Konsequenz der Dekonstruktion des autonomen, über die Textbewegung verfügenden Autor-Subjekts), bietet sich als Deutungshorizont für Müllers intensive Auseinandersetzung mit dem Lehrstück an, dem er sich emphatisch zugewandt und von dem er später (nach *Mausier*) ebenso dezidiert abgerückt ist. Als letzten Text des Sammelbandes *Mausier* aber hat Müller *Die Hamletmaschine* aufgenommen. Unmittelbar vor diesem Text steht ein Brief an Steinweg mit der Überschrift "Verabschiedung des Lehrstücks" (*M*, 85).

²⁰ Zur besonderen Qualität von Schlegels *Hamlet*-Übersetzung im Vergleich mit neueren Shakespeare-Übersetzungen: P. M. Daly, "Die Schlegel-Tieck-Übersetzung von *Hamlet*"; und weitere Aufsätze zum Komplex der Shakespeare-Übersetzung in: R. Grimm (Hg.), *Der deutsche Shakespeare* (Basel, 1965); Ulrich Suerbaum, "Shakespeare auf deutsch: Eine Zwischenbilanz", *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West: Jahrbuch* (1972), S. 42–67.

Bemerkungen Müllers zur Schlegel-Übersetzung: s. Anm. 7 und: "Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie", *I*, S. 141–154. Müllers Übersetzung erfolgte für Ben-

Dreißig Jahre lang 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 Zitatenkonglomerat, das eine Hierarchisierung nach leitendem Text und Subtext verweigert. Müller führt zu solcher Schreibweise aus, er habe

immer nur das Bedürfnis, den Leuten so viel aufzupacken, daß sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen. . . . Man muß jetzt möglichst viele Punkte gleichzeitig bringen, so daß die Leute in einen Wahlzwang kommen. D. h. sie können vielleicht gar nicht mehr wählen, aber sie müssen schnell entscheiden, was sie sich zuerst aufpacken. Und es geht nicht mehr einfach so, daß man ihnen eine Information gibt und sagt, jetzt gibt es aber auch noch das. Es geht, glaube ich, nur noch mit Überschwemmungen. (I, 20)

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 Hoffnung verzweifelt). Die Allegorie verwirft Müller rezeptionsästhetisch, da sie das jeweils Vorgestellte auf eine Bedeutung zurückführe (I, 67), und so Erfahrung verhindere (I, 66); er verwirft sie produktionsästhetisch, insofern ihr eine instrumentelle Sprachauffassung zugrundeliege (eine unabhängig und vor der Sprache gegebene Vorstellung werde mittels der Sprache gefaßt, "verschlüsselt"); dagegen Müller:

Nein, um Verschlüsselung geht es nicht. Ich schreibe keine Allegorien. (I, 136)²¹

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

no Bessons Inszenierung des *Hamlet* an der (Ost-)Berliner Volksbühne; Rezensionen hierzu in: *Theater heute* (1977), H. 6 und *Theater der Zeit* (1977), H. 6. Interpretationen zur *Hamletmaschine* über die in Anm. 7 genannten Arbeiten hinaus: Genia Schulz, Hans-Thies Lehmann, "Es ist ein eigentümlicher Apparat: Versuch über Heiner Müllers *Hamletmaschine*", *Theater heute* (1979), H. 10; Helen Fehervary, "Autorschaft, Geschlechtsbewußtsein und Öffentlichkeit: Versuch über Heiner Müllers *Die Hamletmaschine* und Christa Wolfs *Kein Ort. Nirgends*", in: Irmela von der Lühe (Hg.), *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts* (Berlin, 1982); Hans-Thies Lehmann, "Müller/Hamlet/Grüber/Faust: Intertextualität als Problem der Inszenierung", in: Christian W. Thomsen (Hg.), *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters* (Heidelberg, 1985).

²¹ Auf Müllers Allegorie- und Metapher-Begriff wird ausführlich von Klaus Teichmann (s. Anm. 7) eingegangen (a. a. O., S. 73 ff.).

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 auftretenden 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 Müllers²², 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 noch spielen. Hamlet reimt ein holpriges Liebesgedicht und entschuldigt sich dafür:

O 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 (*ShH*, II.2.120—124)

A. W. Schlegel übersetzt:

O liebe Ophelia, es gelingt mir schlecht mit dem Silbenmaße; ich besitze die Kunst nicht, meine Seufzer zu messen, aber daß ich Dich bestens liebe, o Allerbeste, das glaube mir. Leb wohl!

Der Deinige auf ewig, teuerstes Fräulein, solange diese Maschine ihm zugehört,
Hamlet (*ShTr*, S. 622)

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)

²² Müller erzählt eine Anekdote über die Erfindung des Namens: "Übrigens entstand der Titel HAMLETMASCHINE ganz zufällig. Es gab den Plan, alles von mir drucken zu lassen, was mit Shakespeare zu tun hatte. Da habe ich verzweifelt einen Titel gesucht, und wir kamen auf 'Shakespeare Factory', weil ich das so schick fand. Dann gab es noch dieses Stück, für das ich noch keinen Titel hatte, und weil ich irgendeine Illustration aus einem Band von Duchamp drin haben wollte, ergab sich automatisch der Titel HAMLETMASCHINE. Das wurde dann so interpretiert: Hamlet-Maschine = H.M. = Heiner Müller. Diese Auffassung habe ich mit Sorgfalt verbreitet" (I, 115). Da Müller in der Zeit der Entstehung dieses Stücks "Hamlet" übersetzt hat, ist die Kenntnis des auffälligen Wortes in Shakespeares Drama in jedem Fall vorzusetzen.

Laut Kommentar der "Oxford Edition" ist diese Stelle der erste Beleg für ein Umschreiben des menschlichen Körpers als Maschine²³, 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 trennt zwischen Verhalten nach außen (Rolle) und bewahrtem Innern. Das Demonstrativpronomen "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, klappernde 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. 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 Subjekt²⁴ 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. Gefaßt ist sie durch eine Metapher. Analog ist die Weise, in der die erste Figur sich einführt, die der metaphorischen Vergegenwärtigung.

"Ich war Hamlet" (*M*, 89): wir befinden uns keineswegs in einem Spiel im Spiel, nach dem das "Ich" hier einen Schauspieler darstellte, der früher den Hamlet gespielt hat²⁵. Die Theatermetapher wird ausdrücklich erst in der

²³ Vgl. ebd. Anm. zu Vers 123 (*ShH*, 209). Zum zeitgenössischen Sinn des Wortes 'machine' vgl. die einzige Parallelstelle bei Shakespeare in *TNK*, III.5: "Do here present this machine, or this frame", was sich auf einen Tanz bezieht, nicht auf die dazugehörige Aufführungstechnik und durch *device* zu ersetzen wäre: Einfall, Plan, Erfindung, Muster, Apparat, Zeichnung, Entwurf, Sinnbild.

²⁴ Hierzu: Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge* (dt. Frankfurt, 1971), insbesondere erster Teil.

²⁵ Diese Sprechposition nimmt der fiktive Verfasser der *Nachtwachen: von Bonaventura* in der vierzehnten Nachtwache ein, woran die Szene erinnern kann, aber doch nur abgrenzend. Denn in den *Nachtwachen* ist immer eindeutig unterschieden und unterscheidbar zwischen dem jetzt Schreibenden im Tollhaus und der Hamlet-Rolle, die

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, was noch keine Referenz hat²⁶ und die sich dann durch die Aussage definiert, daß sie Hamlet war. Das Imperfekt zeigt an, daß das Hamlet-Sein für dieses Ich noch nicht völlig vorbei ist.

Wie aber ist die Sprechposition dieses "Ich" zu bestimmen? Durch ein zweifaches Selbstzitat aus dem früheren Stück *Der Bau* gibt Müller einen Hinweis. Dort stellt sich eine Figur als "Hamlet in Leuna" vor (*GPI*, 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) Dänmark schöne Augen" (*GPI*, 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 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).

er gespielt hat und in die er wieder schlüpft, um sich der verrückten Ophelia-Darstellerin zu nähern. Es entsteht keine Interferenz verschiedener Redeinstanzen, worauf Müllers metaphorische Vergegenwärtigungen des Hamlet- und Ophelia-Paradigmas gerade zielt. Ebenso wird die 'Verrücktheit' der Ophelia-Darstellerin in den *Nachtwachen* darin bestimmt, daß sie aus ihrer Rolle nicht mehr herausfindet, d. h. an der Scheidung Spieler-Rolle wird prinzipiell festgehalten. Die Ophelia-Darstellerin will aus der Rolle zum Ich zurückgelangen. Dies — wenn auch vergeblich — festgehaltene Ziel der Ich-Findung, der Rekonstruktion des Ich, steht dem Gehalt des Ophelia/Elektra-Paradigmas bei Müller diametral entgegen.

²⁶ Vgl. Emile Benveniste, *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft* (München, 1974), S. 280: "... die Gebrauchsinstanzen von *ich* bilden keine Referenzklasse, denn es gibt kein definierbares 'Objekt' wie *ich*, auf das diese Instanzen sich identisch beziehen können". Die Realität, auf die *ich* oder *du* sich bezieht, sei "einzig und allein eine 'Realität des Diskurses', was eine ganz besondere Sache ist. *Ich* kann nur als 'Redewendung' nicht als Gegenstand definiert werden, wie es bei einem nominalen Zeichen der Fall ist. *Ich* bedeutet 'die Person, welche die gegenwärtige Diskursinstanz, die *ich* enthält, aussagt'".

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. Konsequenz 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 (wie die Metapher *Hamletmaschine* sich ja schon bei Shakespeare dem Bezug zu Ophelia verdankt). Im Verweigern der ödipalen Ich-Struktur ist das Hamlet-Ich nur unklar von Ophelia geschieden; ihr Herz weint seine Tränen, auch eine Anspielung auf Ophelias Klage über den scheinbar wahnsinnigen Hamlet ("Oh, welch ein edler Geist ist hier zerstört", III.1; *ShTr*, S. 639). Weiter zeigt sich das Ich auf einer Stufe, da das Verhältnis zur Bezugsperson auf Einverleiben regrediert ("laß mich dein Herz essen", *M*, 91), womit auch ein Mythos zitiert wird, wenn hier Musils poetische Vergegenwärtigung des Mythos vom Geschwisterpaar Isis und Osiris²⁷ 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 vergegenwärtigt 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 herangetragenem Voluntarismus,

²⁷ "Isis und Osiris" (1923), in: Robert Musil, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hg. von Adolf Frisé, 3 Bde. (Hamburg, 1952 ff.), Bd. 3, S. 597 ff. Dieser Text ist auch Grundlage der leitenden Bildvorstellung von Ingeborg Bachmanns Roman *Der Fall Franza*.

folgt vielmehr aus der Logik des Stücks. Wenn das männliche Ich die Hamlet-Konstellation aufgekündigt hat, befreit dies auch das weibliche Du in der vorödipalen, 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 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 Vernunft-Welt des im Subjekt zentrierten Geschichtsprozesses erledigt: so werfen die toten Männer/Philosophen 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, 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"), um die christliche Leidenslehre und die aus ihr für die Frau gezogene 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- oder 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"²⁸; dieser blickt gleichfalls nach rückwärts, auf den Geschichtspro-

²⁸ Geschichtsphilosophische Thesen, s. Anm. 11, These IX; hierzu: Gershom Scholem, "Walter Benjamin und sein Engel", in: S. Unseld (Hg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins* (Frankfurt, 1972); P. Bulthaupt (Hg.), *Materialien zu Walter Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte'* (Frankfurt, 1975); zu Müllers Transforma-

zeß, 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") 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* ... 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, Archetypen²⁹. Verhindert wird dies, 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 ausagiert, konnten 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 ("das säkulare Fortschreiten der Verdrängung im Gemütsleben der Menschheit"³⁰) gebunden ist. Die vierte Szene der *Hamletmaschine*, "PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND", unternimmt solch ein historisches Situieren der subversiven Vergegenwärtigung des Hamlet- und Ophelia-Paradigmas. Ein 'Inhalt' (das Hamlet-Paradigma) wird dabei durch das 'Gefäß' (die Gestalt in historisch-konkreter Situation) ausgedrückt: so steht diese Szene unterm Gesetz der Metonymie.

tion des Benjamin'schen 'Engels der Geschichte' s. Verf., "Über das Lachen und die Komödie, mit ständiger Rücksicht auf die Dramatik Heiner Müllers", in: Verf., *Literatur der DDR in neuer Sicht* (Frankfurt, 1986).

²⁹ Zur *metaphorischen* und *metonymischen* Vergegenwärtigung von Mythen: Verf., *Der Ikarus-Mythos in Literatur und Bildender Kunst*, Kap. "Die variierbare Geschichte und die zitierbare Gestalt: Übertretung und Übertragung als Möglichkeiten des Umgangs mit dem Mythos", *Michigan Germanic Studies*, 8 (1982, ersch. 1985).

³⁰ *Die Traumdeutung*, in: Sigmund Freud, *Studienausgabe*, hg. von A. Mitscherlich u. a., Bd. 2 (Frankfurt, 1972), S. 268 f.

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-Aufstands aus ein Zerbrecen 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 andere Ansicht 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 verstandenen Künstlertum überwindbar scheint, als auch die Geschichte seines Autors, dessen Weg 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 historische Konkretisierung zeigt die Hamlet-Konstellation keineswegs als überwunden. Entsprechend tritt das Hamlet-Ich als "belebter Bluthund" (M, 97) wieder in sie ein, derart auch an jenes "fett" anknüpfend, das die Königin bei Shakespeare dem mit Laertes kämpfenden Hamlet zuspricht, was Goethe an exponierter Stelle auch seinen Wilhelm Meister sagen läßt, als Indiz jedoch, daß dieser die Identifikation mit Hamlet aufgegeben hat³¹. Hamlet spaltet die Köpfe der Säulenheiligen der Revolution, die als Identität gebende Bezugspersonen hier als Frauen figurieren. So ist das Hamlet-Ich weiter in der Konstellation verfangen, die es subversiv vergegenwärtigt hatte. Das vorgestellte Aufbrechen der Position des Subjekts als Träger und Zentrum des Geschichtsprozesses wird historisch verneint. So rückt diese Szene auch von einem leitenden Theorem "postmoderner" Philosophie ab. Als Ausweg deutet sie an, von der Ebene des Dargestellten zur Darstellung über-

³¹ *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 5. Buch, 6. Kapitel, *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 7 (Hamburg, 1959), S. 306.

zugehen, 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. Der Schauspieler *spielt* jetzt einen Darsteller, der Hamlet metaphorische Gegenwart gegeben hat. 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 als dessen Sinnbürge 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-Gedichts³², 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 Hofmannsthals *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"³³.

³² Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hg. von F. Beissner, Kleine Stuttgarter Ausgabe, Bd. 2 (Stuttgart, 1953), S. 318. Als 'Bruchstück 7' wird dort aufgeführt: "An der . . . stehn./Wildharrend in der furchtbaren Rüstung/Jahrtausende". Darüber steht als 'Bruchstück 6' nur der Titel eines nicht überlieferten, gleichfalls frühen Gedichts "Shakespear". Da die Stuttgarter Ausgabe diese Bruchstücke unmittelbar nach den "Spätesten Gedichten" bringt, konnte bei Müller der falsche Eindruck entstehen, es handle sich um Bruchstücke des geistig zerrütteten Hölderlin.

³³ Hierzu: Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1 (dt. Frankfurt, 1977). Unter den "strategischen Komplexen . . . , die um den Sex spezifische Wissens- und Machtdispositive entfalten", führt Foucault als ersten die "Hysterisierung des weiblichen Körpers" an (S. 125 ff.).

Der Schluß der dritten Szene hatte auf Benjamins "Engel der Geschichte" angespielt. In Fortführung hierzu entwirft die fünfte Szene, die Widerruf, Haß-erklärung 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 *Subjectum* des Geschichtsprozesses. Mit diesem Bezug ist das Zuschneiden 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 mehr geregelt und kontrolliert von einem übergeordneten Bewußtsein (wie es der Betrachter Macbeth oder der Kommentartexte hinzufügende Autor in *Zement* vorstellte). Erst dieses 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, Ambiguität der interagierenden Zeichensysteme ist dabei das Ziel, sondern deren Subversion. Es geht um Heraustreten aus, 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 zeigt sich 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 Sprechersubjekt 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 Bedeutungs-

kontexte aufruft, um seine Festlegung auf *einen* Sinn zu dementieren³⁴.) Müller folgt in der *Hamletmaschine* diesem Prinzip. Sein Text verweigert eine Autorität, bezogen auf die sich das Vielstimmige doch zu einem Sinn konsolidieren könnte, d. h. 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, als Sinnbürge 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 intertextuelle Metaphorisierung, die das Stück praktiziert, 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"³⁵, das Müller immer wieder für seine Texte reklamiert³⁶. Auf der Diskursebene bringt dies eine spezifische Komik hervor. Das Konstruktionsprinzip der Intertextualität entthront jedes potentiell sinngebende Sprechersubjekt. Was der eine Text, das eine Zeichensystem ausschließen will, wird durch die mit aufgerufenen weiteren Redeinstanzen gerade ausgesprochen. So praktiziert der Text selbst Lachen, "Carneval"³⁷, als Manifestation des Ausgeschlossenen an der ausschließenden Macht³⁸. Müller hat den Grundvorgang des Stücks (Heraustreten des Ich aus der Hamlet-Konstellation) geschlechtsspezifisch akzentuiert. Das erlaubt ein analoges Zuordnen auch seiner Textpraxis. Dem männlichen Subjekt als

³⁴ Vgl. R. Lachmann, "Dialogizität und poetische Sprache", in: R. L. (Hg.), *Dialogizität* (s. Anm. 16), S. 57. Ein anderes Konzept von "Dialogizität", das doch wieder auf Konsolidieren eines Sinnes ausgerichtet ist, entwickelt: Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (New York, 1973).

³⁵ Im Sinne von Michel Foucault, "Was ist ein Autor?" in: M. F., *Schriften zur Literatur* (dt. Frankfurt, 1979).

³⁶ Vgl. Müller, "Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen: Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York", *RW*, S. 94–98, hier S. 97.

³⁷ Michail Bachtin, *Literatur und Carneval* (dt. München, 1969).

³⁸ Joachim Ritter, "Über das Lachen", in: J. R., *Subjektivität: Sechs Aufsätze* (Frankfurt, 1974).

Sinnzentrum des Geschichtsprozesses entspricht die Stellung des Autors, der über die Textpraxis verfügt, der die Scheidung in Signifikant und Signifikat, in dominanten und begleitenden Text regelt und dafür bürgt, daß sich die interagierenden Zeichensysteme zu einem Sinn konsolidieren. Das Prinzip der Intertextualität, das solch "männliche" Textpraxis unterläuft, kann dann als "weiblich" bezeichnet werden. Es steht für eine Textpraxis, die sich einer Instanz, die über sie verfügt, ebenso verweigert wie der Referenz auf ein individualisierbares Sprechersubjekt. So durchbricht Müller in der radikal verfolgten Metaphorisierung als Prinzip der Shakespeare-Bearbeitung auch den Gestus männlichen Schreibens, verwirklicht er seine Einsicht, die durchaus mit Betonung auf dem Geschlechtsunterschied der Artikel zu lesen ist: "*die* Metapher [ist] klüger als *der* Autor" (*RW*, 141).

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). Bedeutung ist, wie Roland Barthes erläutert, in der paradigmatischen Beziehung nicht als einfaches Zusammentreffen von einem Signifikanten und einem Signifikat definiert, sondern als mindestens vierseitige bzw. homologe Beziehung (erst mit der Homologie der Beziehungen 'rotes Kreuz' — Christentum und 'roter Halbmond' — Islam ist das Paradigma geboren)³⁹. Theaterpraxis, die Müllers Figur der Metapher gerecht werden soll, ist auf den Aufbau solcher homologer Beziehungen verwiesen. Das scheinen die Inszenierungen Robert Wilsons bisher am kompromißlosesten zu verwirklichen. Die Bewegung der sprachlichen Zeichen als Textpraxis, die Bedeutung erzeugt, ist mit der Bewegung der theatralen Zeichen, die auf ihre Weise Bedeutung erzeugt, homolog verbunden. Das theatrale Zeichen ist gerade nicht in einem mimetischen Verhältnis zum sprachlichen oder umgekehrt. So hebt Müller an Wilsons Arbeit hervor:

Er würde nie einen Text interpretieren, was die übliche Art von Regisseuren im europäischen Theater ist, mit Texten umzugehen. . . Was der Text sagt, sagt der Text. Das muß der Schauspieler nicht noch sagen oder der Regisseur jetzt noch auslegen und interpretieren. Wilson interpretiert nie, und das finde ich die 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. (*I*, 153)

³⁹ A. a. O. (s. Anm. 4), S. 40.

Nicht Hierarchie eines Abbildungsverhältnisses zwischen Text und Theater, sondern "Dialogizität" auch hier als Anwesenheit des Textes mit seiner Zeichenpraxis, im anderen, dem Theater mit seiner spezifischen Zeichenpraxis⁴⁰, damit sich die Einsicht Bachtins verwirkliche:

... der Dialog allein ist Ziel. Eine einzelne Stimme beendet nichts und entscheidet nichts. Zwei Stimmen sind das Minimum des Lebens.⁴¹

⁴⁰ Hierzu: Heiner Müller, "Brief an Robert Wilson", in: Beilage zum Programmheft der Inszenierung *Death Destruction & Detroit II* von Robert Wilson an der Schaubühne am Lehliner Platz (Berlin, 1987).

⁴¹ *Probleme der Poetik Dostojewskis* (München, 1971), S. 285; zitiert nach R. Lachmann (s. Anm. 34), S. 52.