



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Politik in Heiner Müllers *Hamlet/Maschine* (1990)“

Verfasserin

Magdalena Johanna Rösch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Für meinen Opa Ludwig

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort.....	1
2. Einleitung.....	3
2.1 Kommentierter Aufbau und methodische Vorgehensweise.....	4
3. Forschungsstand und Eingrenzung.....	7
3.1 Auslegung der <i>Hamletmaschine</i> im Vergleich.....	10
4. Einführung in die Begrifflichkeit.....	13
4.1 Der Begriff der Politik und des Politischen.....	13
4.2 Das Zaudern.....	17
4.3 Die Maschinen-Metapher.....	19
5. <i>Shakespeare Factory</i> – die „Arbeit an der Differenz“.....	23
5.1 Die <i>Hamlet</i> -Übersetzung.....	23
5.2 Dekonstruktion von Shakespeare.....	25
5.3 Ödipus-Komplex in der <i>Hamletmaschine</i>	33
6. <i>Die Hamletmaschine</i> als „Spitze des Eisbergs“.....	37
6.1 Entstehungshintergrund und -zeit.....	38
6.2. Form und Struktur des Textes.....	39
6.3 Aufbau und Komposition.....	42
6.4 Montage und Intertextualität - <i>Hamlet</i> als „Zitier-Maschine“.....	48
7. Politik und Raum – <i>Die Hamletmaschine</i> als ubiquitärer Raum.....	53
7.1 Montage von Eigen- und Fremdzitaten.....	55
7.2. „ <i>Enormous room. Ophelia. Ihr Herz ist eine Uhr.</i> “.....	60
7.3 „ <i>Universität der Toten</i> “ - ein heterotopischer Raum.....	61
7.4 „PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND“ - Revolution und Konterrevolution.....	62
7.5 „ <i>Tiefsee.</i> “ - „Wenn sie mit Fleischmessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.“.....	66
8. <i>Hamlet/Maschine</i> im Probenprozess - „Der Einbruch der Zeit in das Spiel“.....	69
8.1 Exkurs: Heiner Müllers Rückgriff auf Carl Schmitt.....	69
8.2 Dramaturgische Vorarbeit, Konzeption und Besetzung.....	70
8.3 Realpolitik zu Beginn der Inszenierungsarbeit.....	74
8.4 Politische Situation vor dem „Mauerfall“.....	78
8.5 Politische Situation nach dem „Mauerfall“.....	81

8.6 <i>Die Hamletmaschine</i> – ein historischer Text.....	84
9. „Vom Eiswürfel zum Brühwürfel“ - der Zusammenbruch eines Staates.....	85
9.1 Das Bühnenbild als „Klimasturz“	86
9.2 Die Tonebene als politischer Kommentar.....	88
9.3 Bilder als Metapher für die deutsche Geschichte.....	90
9.4 Figuren in Analogie zur Realpolitik.....	91
9.5 Montage der <i>Hamletmaschine</i> als Kommentar.....	94
9.6 Der Geist, Stalin und die Deutsche Bank.....	98
9.7 Abbildungen.....	101
10. Resümee und Ausblick.....	103
11. Quellenverzeichnis.....	105
12. Danksagung.....	125
13. Abstract.....	127
14. Lebenslauf.....	129

1. Vorwort

Im Jahre 1989 fiel die Berliner Mauer, die 28 Jahre lang Deutschland in Ost und West geteilt hatte. In diesem sogenannten „Wendejahr“ wurde ich geboren und mein Geburtsjahr wurde mir stets als ein politisch Besonderes und welthistorisch Bedeutsames beschrieben. Dies hat mein Interesse an der „Wende“ geweckt, die ja nicht nur eine Wende sondern auch eine Bruchstelle der Geschichte darstellt.

Die Reste dieser Bruchstelle sind immer noch sichtbar und es könnte behauptet werden, dass die Generation der 1989 Geboren davon mit geprägt wurde. Was physisch in den Überresten der Berliner Mauer, der heutigen „East Side Gallery“, von der Geschichte haften geblieben ist, wird zum Beispiel von den Scorpions mit „Wind of Change“ oder von Marius Müller-Westernhagen mit „Freiheit“ hörbar gemacht. Dies sind Lieder, mit denen ich aufgewachsen bin.

Dass Heiner Müller in meinem Geburtsjahr 1989 begann den Theatertext *Die Hamletmaschine* (1977) als *Hamlet/Maschine* auf die Bühne zu bringen, sehe ich als spannenden Zufall. Als ich vor drei Jahren erstmals darin las, war mein Interesse sofort geweckt. Der Theatertext stellt mehrere Metaebenen her und eröffnet damit sowohl geschichtliche, räumliche als auch zeitliche Dimensionen. Auf diese Weise werden Bruchstellen von Geschichte ausgestellt. Der Theatertext könnte mit der „East Side Gallery“ verglichen werden, da sich im Theatertext ganz ähnliche Überreste von Geschichte finden lassen, wie in den Überresten der Berliner Mauer. Heiner Müller macht in seinem Text das Abwesende von Geschichte sichtbar und erzeugt eine „Leerstelle“, die zu erforschen mich besonders interessiert hat.

Die Verknüpfung von Geschichte, Politik und Theater führte mich schließlich zum Thema meiner Arbeit „Politik in Heiner Müllers *Hamlet/Maschine* (1990)“.

2. Einleitung

Heiner Müller inszenierte 1989/90 *Hamlet/Maschine*¹ am Deutschen Theater in Berlin. Bei *Hamlet/Maschine* handelt es sich um eine Inszenierung, die 1989 in der DDR zur Zeit der „Wende“ am Deutschen Theater probiert und im März 1990, also nach dem Mauerfall, auf die Bühne gebracht wurde. Der Inszenierung liegt eine von Müller in Zusammenarbeit mit Matthias Langhoff erarbeitete *Hamlet*-Übersetzung (1976) und Müllers neun Seiten Text *Die Hamletmaschine* (1977) zu Grunde.

Die folgende Untersuchung setzt sich mit der Frage auseinander: Wie sedimentiert sich Politik in *Hamlet/Maschine*? Wenn nach der Politik gefragt wird, so wird ausschließlich das Textmaterial der *Hamlet/Maschine* befragt. Der Begriff der Politik ist nicht im Zusammenhang mit einer politischen Ideologie, die der *Hamletmaschine* zugeordnet werden könnte, zu sehen. Demnach wird nicht versucht, Müller als Person politisch einzuordnen oder in den geopolitischen Kontext des Kalten Krieges und der DDR zu verorten. Die Fragestellung bezieht sich folglich auf das Textmaterial und bringt dieses nur ansatzweise mit der Person Heiner Müllers in Verbindung.

Die Autorin ist sich der Grenzen dieser wissenschaftlichen Abhandlung bewusst, da es unmöglich erscheint, jede Assoziationskette, welche beim Lesen der *Hamletmaschine* in Gang gesetzt wird, vollständig erfassen zu können: „Es ist nicht möglich, alle Bedeutungselemente dieses kaum verständlichen Textes anzugeben, oder ihren Zusammenhang stringent zu entwickeln.“² Aus diesem Grund muss diese Untersuchung exemplarisch verstanden werden und es wird auch kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Walter Hinderer sieht die Bedeutungsvielfalt des Textes in der Zitat-Montage verankert:

„Die Bedeutungsvielfalt ergibt sich aus einem komplizierten Beziehungsgefüge, das gespickt ist mit literarischen Zitaten, zeitgeschichtlichen, politischen, psychologischen und mythologisch-religiösen Materialien und trotz der Kürze der fünf Diskurse, die noch als Schwundstufen auf die Aktstruktur des traditionellen deutschen Dramas parodistisch anspielen, ein Maximum an Kombinationsmöglichkeiten bietet.“³

Es soll versucht werden dieses „Maximum an Kombinationsmöglichkeiten“ zu reduzieren und die politischen Materialien, welche mittels Zitat-Montage in den Text eingearbeitet

¹ Mit der Bezeichnung *Hamlet/Maschine* ist im weiteren Verlauf die Inszenierung von 1989/90 unter der Regie von Heiner Müller am Deutschen Theater in Berlin gemeint.

² Genia Schulz/Hans-Thies Lehmann, *Heiner Müller*: Stuttgart: Metzler 1980, S. 151f.

³ Walter Hinderer, *Arbeit an der Gegenwart: zur deutschen Literatur nach 1945.*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1994, S. 335f.

wurden, herauszufiltern. Daraus lässt sich folgende These ableiten: Die Politik ist in der Form des Textes angesiedelt und die Form wird durch das Textherstellungsverfahren der Intertextualität und der Zitat-Montage bestimmt. *Die Hamletmaschine* wird durch seine Form politisch.

Nicht nur dem Text, sondern auch der Inszenierung liegt eine Bedeutungsvielfalt zu Grunde. Barbara Kaesbohrer hält fest, dass *Hamlet/Maschine* unterschiedlich wahrgenommen werden kann, da die Interpretation von der Rezeptionsweise der BetrachterInnen mit ihren jeweils individuellen Bezugssystemen abhängig ist: „Für den ostdeutschen Kritiker [Martin] Linzer sowie für [Thomas] Irmer ist das Thema Zeit und Zeitenwende, insbesondere im Kontext der damaligen politischen Veränderungen, eindeutig identifizierbar [...].“⁴ Da diese Untersuchung nun 2014, das heißt fünfundzwanzig Jahre nach dem „Mauerfall“ verfasst wurde, stellt sich die Frage, ob und inwiefern sich die Rezeptionsweise verändert hat. Werden 2014 dieselben politischen Assoziationen hervorgerufen? Kaesbohrer weist, diese Fragen aufgreifend, darauf hin, dass es 1990 für das Publikum unmöglich war, die Inszenierung nicht mit dem Zusammenbruch der DDR in Verbindung zu bringen:

„Die existenziellen Veränderungen auf der Straße fließen in die Interpretation der wahrgenommenen Bilder ein. Für den[/die] Betrachter[/in], der [...] zwanzig Jahre später diese Inszenierung sieht, ist dieser Zusammenhang erkennbar, aber in den Bildern Wonders nicht direkt ablesbar, wenn auch manche politischen Referenzen durch direkte Bildzitate eindeutig werden, wie etwa der Bezug zur deutschen Geschichte durch das Kampfflugzeug.“⁵

2.1 Kommentierter Aufbau und methodische Vorgehensweise

Nach der Darlegung des Vorworts, der Einleitung und des Forschungsstands kann das vierte Kapitel „Einführung in die Begrifflichkeit“ als Hinführung in die Thematik verstanden werden, indem eine Annäherung an die verwendeten Termini gemacht und dargelegt wird, welche Felder in Zusammenhang mit der Fragestellung aufgemacht werden. Dabei wird das Hauptaugenmerk auf dem mehrdimensionalen Begriff der Politik und den verschiedenen Zugangsweisen dazu, liegen. Unter Hinzuziehung von Hans-Thies Lehmanns Studie *Das politische Schreiben*⁶ soll eine Verknüpfung von Politik- und Theaterwissenschaft hergestellt werden.

⁴ Barbara Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume. Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne, Eine kunstpädagogische Betrachtung*, München: UTZ 2010, S. 74.

⁵ Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume.*, S. 76.

⁶ Hans-Thies Lehmann, *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten, Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*, Berlin: Theater der Zeit 2012².

Im fünften Kapitel „*Shakespeare Factory* – die ‚Arbeit an der Differenz‘“ wird darauf eingegangen wie es Müller in seiner *Hamletmaschine* gelingt Shakespeares *Hamlet* aus seiner klassischen Leseart herauszulösen und zu dekonstruieren. Die Dekonstruktion äußert sich in der Reduktion des *Hamlet*-Stoffes auf neun Seiten und in der Absage an eine dramatische Handlung, sowie an die Rollenfigur. Hierfür werden unter anderem die Aufsätze der Poststrukturalisten Michel Foucault und Roland Barthes herangezogen.

Das sechste Kapitel „*Die Hamletmaschine* als ‚Spitze des Eisbergs‘“ und das siebte Kapitel „Politik und Raum – *Die Hamletmaschine* als ‚ubiquitärer Raum‘“ setzen sich mit dem Theatertext auseinander. Im sechsten Kapitel wird zunächst auf den Entstehungshintergrund des Textes, dessen Form, Struktur und Aufbau eingegangen, um daran anschließend die Intertextualitätstheorie von Julia Kristeva auf den Text anzuwenden. Durch die Darlegung der Intertextualitätstheorie wird die Textästhetik behandelt und sozusagen an der Oberfläche des Textes gekratzt. Im siebten Kapitel werden einige montierte Zitate aus der *Hamletmaschine* herausgegriffen und einer Analyse unterzogen. Den Ausgangspunkt dieses Kapitels bildet Michel Foucaults Konzept der „Heterotopien“, welches er in seinem Aufsatz „Andere Räume“⁷ entwickelt.

Die letzten beiden Kapitel setzen sich mit der Inszenierung auseinander. Im achten Kapitel „*Hamlet/Maschine* im Probenprozess – ‚Der Einbruch der Zeit in das Spiel‘“ wird ein Einblick in die Probenarbeit und dem damit einhergehenden Einbruch der Zeitgeschichte in das Theater gegeben, da die Inszenierungszeit vom gesellschaftspolitischen Umbruch der untergehenden DDR geprägt war. Dabei soll der Fokus vor allem auf Müllers Umgang mit der Zeit und der „Aktualisierung“ dieser liegen.

Das neunte Kapitel „Vom Eiswürfel zum Brühwürfel – der Zusammenbruch eines Staates“ behandelt das Bühnenbild und arbeitet die aktuellen politischen Bezüge in der Inszenierung heraus. Es wird veranschaulicht, dass das Politische in Form eines Kommentars auf die Bühne gebracht wurde. Hierfür werden exemplarisch Szenen aus einer DVD-Aufzeichnung ausgewählt.

⁷ Michel Foucault, „Andere Räume“, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Hg. Karlheinz Barck [u.a.], Leipzig 1992, S. 34-46.

3. Forschungsstand und Eingrenzung

Nachdem zu Beginn eines jeden Kapitels dieser Untersuchung das darin jeweils verwendete Material genannt wird, soll aus Gründen der Übersichtlichkeit im folgenden Kapitel nicht auf das gesamte zur Verfügung stehende Material, sondern nur auf die wichtigsten Werke eingegangen werden.

Es stellt eine große Herausforderung dar, sich in der Fülle des Materials, das bereits über Heiner Müllers *Œuvre*⁸ publiziert wurde, zu Recht zu finden.⁹ Zusätzlich zu den Publikationen über Müllers dramatisches, lyrisches und prosaisches Werk sind unzählige Interviews und Gespräche, von denen der Großteil in den drei Bänden *Gesammelte Irrtümer*¹⁰ zusammengefasst wurde, zu nennen. Weitere Gespräche wie etwa mit Alexander Kluge¹¹ oder Frank Raddatz, die in *Zur Lage der Nation*¹² und *Jenseits der Nation*¹³ gesammelt wurden, werden hier nicht zur Gänze aufgezählt.

Die Recherche dieser Untersuchung beschränkt sich auf *Die Hamletmaschine* und die dazu veröffentlichte Sekundärliteratur. Es wird nicht versucht, Müllers *Œuvre* chronologisch zu ordnen oder einer thematischen Gliederung zu unterziehen. Uwe Schütte weist auf die Problematik hin Müllers Werk hierarchisch, thematisch oder in Gattungen einzuteilen, da sein Werk als Prozess und nicht als „Werksganzes“ verstanden werden könne.¹⁴ Auch Müller selbst spricht sich gegen eine lineare Entwicklung seines Schaffens aus: „Ich könnte ein Stück wie HAMLETMASCHINE morgen schreiben und übermorgen eins wie LOHNDRÜCKER. Diese Idee der Periodisierung ist kompletter Unfug.“¹⁵ Demnach soll dieses Kapitel nicht als Bestandsaufnahme der bisher publizierten Forschungsliteratur über Müller und seine *Hamletmaschine* fungieren, wie es zum Beispiel Ingo Schmidt und

⁸ Vgl. Heiner Müller, *Heiner Müller Werke.*, Hg. Frank Hörnigk, 12 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998-2008.

⁹ Vgl. Ingo Schmidt/Florian Vaßen, *Bibliographie Heiner Müller.*, 3 Bde., Aisthesis: Bielefeld 2013.

¹⁰ Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer: Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996³; Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Hg. Gregor Edelmann/Renate Ziemer, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996²; Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996².

¹¹ Vgl. Heiner Müller/Alexander Kluge, »Ich schulde der Welt einen Toten«. *Gespräche*, Hamburg: Rotbuch 1995.

¹² Heiner Müller, „Zur Lage der Nation“. *Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*, Berlin: Rotbuch 1990.

¹³ Heiner Müller, „Jenseits der Nation“. *Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*, Berlin: Rotbuch 1991.

¹⁴ Vgl. Uwe Schütte, *Heiner Müller.*, Köln [u.a.]: Böhlau 2010, S. 8.

¹⁵ Heiner Müller, „Ich weiß nicht, was Avantgarde ist. Gespräch mit Eva Brenner“, in: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Hg. Gregor Edelmann/Renate Ziemer, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996², S. 96.

Florian Vaßen in ihrem Werk *Bibliographie Heiner Müller* unternommen haben.¹⁶ Es wird auch nicht angestrebt, Müller als Autor zu verorten oder mit anderen Autoren zu vergleichen.

Im Zuge der Recherche der Sekundärliteratur fällt auf, dass *Die Hamletmaschine* von jedem/jeder Rezipierenden individuell ausgelegt wird, worauf der Autor mit seinem „Kopftheater“¹⁷ auch abzielen schien.

„Der Text ähnelt im Aufbau einem Prisma, in dem sich jedes Element in einer Bewegung der Dekonstruktion und Rekonstruktion im anderen reflektiert und neu gebrochen wird. So werden unterschiedliche Dimensionen von Wahrnehmungsangeboten aufgebaut, an deren Schnittpunkten sich der Rezipient[./die Rezipientin] mit seiner[./ihrer] subjektiven lebensweltlichen Erfahrung ansiedeln kann.“¹⁸

Neben der unterschiedlichen Rezeptionsweise des Textes, macht es auch einen Unterschied, welcher lebensweltliche Erfahrungshorizont ein/e Rezipierende/r hat, das heißt beispielsweise, welcher Generation jemand angehört. So wie Müller, der im Untertitel seiner Autobiographie *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*¹⁹ auf das NS-Regime, den Zweiten Weltkrieg und den Sozialismus anspielt, hat jemand, der 1989, also nach der sogenannten „Wende“ geboren und in einer Demokratie aufgewachsen ist, einen anderen Erfahrungshorizont. Die beiden Diktaturen wurden Geschichte, haben aber Spuren hinterlassen. Müller macht in seinem Text das Abwesende von Geschichte sichtbar, indem er Brüche von Geschichte ausstellt und markiert. Sascha Löschner analysiert:

„Am Ende der siebziger Jahre fällt die DDR aus der Konkretisierung in die Stagnation [...]. HAMLETMASCHINE ist ein Ausdruck dieser Erfahrung, geschrieben in dem Bewußtsein, daß man über Geschichte nur noch schreiben [kann], wenn man seine eigene historische Situation mitschreibt.“²⁰

Ein wesentliches Kriterium, im Hinblick auf die Recherche-Arbeit, ist das Erscheinungsjahr der ausgewählten Publikationen zu berücksichtigen. Dabei werden folgende Fragen aufgeworfen: Handelt es sich um eine Publikation vor oder nach dem „Mauerfall“, wurde das Werk im „Westen“ oder „Osten“ veröffentlicht? Wie die Autorin

¹⁶ Vgl. Ingo Schmidt/Florian Vaßen, „Hamletmaschine / Hamlet“, in: *Bibliographie Heiner Müller*, Bd. 1. Aisthesis: Bielefeld 2013, S. 246-261.

¹⁷ Vgl. Heiner Müller, „Kopftheater“, in: *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 108.

¹⁸ Katharina Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Hg. Hans-Peter Bayerdörfer/Dieter Borchmeyer/Andreas Höfele, *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Bd. 23, Tübingen: Max Niemeyer 1998, S. 54.

¹⁹ Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Eine Autobiographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994.

²⁰ Sascha Löschner, *Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2002, S. 128.

Löschner in Ihrer 2002 veröffentlichten Dissertation *Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche* festhält, nahm Müller eine Unterscheidung zwischen der Rezeption in „West“ und „Ost“ vor. Dem zu Folge schrieb Müller seinem Werk in der DDR eine andere Funktion zu als in der BRD:²¹ „Müllers Programm von künstlerischer Wirkung ist ganz fest verkoppelt mit der Erfahrung seiner Publikation seiner Texte in Ost und West: im Westen Erfolg, im Osten Wirkung.“²² Sabine Pamperrien hält in ihrer 2003 veröffentlichten Dissertation *Politische Konstanten – ästhetische Variablen. Zur Rezeption des Werks von Heiner Müller* fest, dass seine Texte im Westen eine destruktive und im Osten eine konstruktive Wirkung erzielen sollten.²³ Die Autorin macht darauf aufmerksam, dass sich die Wirkung nicht auf

„unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten [beziehe], sondern auf die zutreffende Annahme, daß Müllers Texte im Westen sowieso eine falsche, allenfalls ästhetische Wirkung erzielen konnten, die ideologische aber verborgen bleiben würde; destruiert werden sollte der Kapitalismus, konstruiert der Kommunismus.“²⁴

So sollte die Monographie *Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel*²⁵, die 1978 in Köln, also in der BRD, von Theo Girshausen herausgegeben wurde, mit Vorsicht verwendet werden, da diese eine Sichtweise aus dem „Westen“ der Siebziger Jahre wieder spiegelt. Roger Fornoff betrachtet die Monographie als „Spiegelung eben jener Ratlosigkeit, mit der die professionelle Kritik zu Anfang der „Hamletmaschine“ gegenüberstand.“²⁶

Ein weiteres wichtiges Werk, das als Grundlage dieser Untersuchung fungiert, ist das von Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi herausgegebene *Heiner Müller Handbuch*²⁷, das 2003 erschienen ist.

Diese Untersuchung stützt sich größtenteils auf die Studie *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*²⁸ von Katharina Keim, die 1998 herausgegeben wurde. Keims Anwendung der Intertextualitätstheorie auf *Die Hamletmaschine* war für diese

²¹ Vgl. Löschner, *Geschichte als persönliches Drama.*, S. 136; Sabine Pamperrien, *Ideologische Konstanten – ästhetische Variablen.*, *Zur Rezeption des Werks von Heiner Müller*, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 2003, S. 21.

²² Löschner, *Geschichte als persönliches Drama.*, S. 136.

²³ Vgl. Pamperrien, *Ideologische Konstanten – ästhetische Variablen.*, S. 21.

²⁴ Vgl. Ebd., S. 19.

²⁵ Theo Girshausen (Hg.), *Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel*, Köln: Prometh 1978.

²⁶ Roger Fornoff, „Theo Girshausen (Hg.): Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel. Prometh Verlag: Köln 1978“, in: Fornoff, Roger, „Theo Girshausen (Hg.): Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel. Prometh Verlag: Köln 1978“, *B: Sekundärliteratur / Kommentierte Bibliographie der Buchpublikationen*, Hg. Ingo Schmidt/Florian Vaßen, Bd. 3, Aisthesis: Bielefeld 2013, S. 333.

²⁷ Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003.

²⁸ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*.

Untersuchung ausschlaggebend. Die Studie enthält auch eine Inszenierungsanalyse von *Hamlet/Maschine*, welche nicht außer Acht gelassen werden darf.

3.1 Auslegung der *Hamletmaschine* im Vergleich

In der Folge sollen exemplarisch verschiedene Interpretationen und Deutungen der *Hamletmaschine* herausgegriffen werden. Keim weist in ihrer Studie darauf hin, dass der Theatertext anfangs in der Sekundärliteratur als „Selbstreflexion des marxistischen Intellektuellen“²⁹ gedeutet wurde und stuft diese Interpretation als zu einseitig ab. Nach Genia Schulz „pointiert die »Hamletmaschine« die Problematik des *marxistischen* Intellektuellen angesichts der kommunistischen Geschichte in Europa.“³⁰ Die Untersuchung *Dämonen unterm Roten Stern*³¹ von Frank-Michael Raddatz stelle nach Keim eine „eindimensionale historisierende Leseart“³² der *Hamletmaschine* dar, da nur auf ein bestimmtes Gesellschaftssystem, den Sozialismus, Bezug genommen werde.³³ Keim hält fest, dass sich *Die Hamletmaschine* „erst vor dem Hintergrund des poststrukturalistischen Denkens, das den Versuch einer Hinterfragung der Klassifizierungs- und Ordnungssysteme der Neuzeit unternommen hat“³⁴ erschließe. Hans-Thies Lehmann geht sogar soweit, die Behauptung aufzustellen, dass „Foucaults Analyse des Wahnsinns und seines Ausschlusses aus der *Ordnung des Diskurses*“³⁵ in der *Hamletmaschine* eingeschrieben ist. Nach Löschner lese Joachim Fiebach „den Text der HAMLETMASCHINE durch die Brille von Deleuze und Guattari.“³⁶ Auf diese Weise erscheine die „HAMLETMASCHINE als Beitrag zur Postmodernediskussion – die Übersetzung von philosophischen Diskurs in Kunst bzw. Literatur.“³⁷

Nach Arlene Akakiko Teraoka handelt *Die Hamletmaschine* vom „Konflikt zwischen Konterrevolution und Revolution, zwischen Mann und Frau, Unterdrücker und Unterdrückten.“³⁸ Diese Abhandlung stimmt mit Teraokas Auslegung der *Hamletmaschine*

²⁹ Vgl. Schulz/Lehmann, *Heiner Müller*, S. 149 oder vgl. Genia Schulz/Lehmann Hans-Thies, „Es ist ein eigentümlicher Apparat“, *Theater heute* 10/1979, S. 11-14.

³⁰ Schulz/Lehmann, *Heiner Müller*, S. 149.

³¹ Vgl. Frank-Michael Raddatz, *Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1991, S. 162-193.

³² Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, S. 45.

³³ Vgl. Ebd., S. 45.

³⁴ Ebd., S. 46.

³⁵ Hans-Thies Lehmann, „Raum-Zeit. Das Entgleiten der Geschichte in der Dramatik Heiner Müllers und im französischen Poststrukturalismus“, in: *Text+Kritik. Heiner Müller*, Hg. Ingrid Laurien, Heftnummer 73, München: Edition Text+Kritik 1982, S. 72.

³⁶ Löschner, *Geschichte als persönliches Drama*. S. 20.

³⁷ Ebd., S. 20.

³⁸ Arlene Akakiko Teraoka, *The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodernist Poetics of Heiner Müller*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1985, S. 113.

als Konflikt zwischen Macht und Freiheit überein.

4. Einführung in die Begrifflichkeit

Dieses Kapitel soll als Einführung in die verwendeten Termini, die für diese Untersuchung ausschlaggebend sind, dienen. Zusätzlich soll veranschaulicht werden, welche Felder und Dispositive aufgemacht werden. Wenn der Frage nach der Politik in Heiner Müllers *Hamlet/Maschine* nachgegangen wird, so wird die Inszenierung nach seinen politischen Räumen untersucht. Wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, steht im Zentrum die Frage, inwiefern sich das Politische im Textmaterial (in der *Hamletmaschine* und in der *Hamlet*-Übersetzung von Heiner Müller und Matthias Langhoff) der Inszenierung sedimentiert.

Der Begriff der Politik oder des Politischen zeichnet sich durch seine Mehrdimensionalität aus. Je nach Zugangsweise kann der Begriff unterschiedlich ausgelegt werden. Es ist demnach eine interdisziplinäre Zugangsweise erforderlich. Diese Untersuchung stellt eine Verbindung zwischen Politik-, Literatur- und Theaterwissenschaft dar. Da die Inszenierung vor dem Hintergrund der untergehenden DDR gesehen werden muss, ist der Rückgriff auf Literatur aus der Zeitgeschichte unumgänglich.

Die Heranführung an den Politik-Begriff erfolgt zunächst über die Politikwissenschaft und soll dann mit der Theaterwissenschaft verknüpft werden. Die Verbindung von Politik- und Theaterwissenschaft ist nicht zufällig, sondern in Anlehnung an eines von Heiner Müllers Zitaten gewählt: „Die Zeit der Kunst ist eine andere Zeit als die der Politik. Das berührt sich nur manchmal, und wenn man Glück hat, entstehen Funken.“³⁹

Die Ausgangsthese dieser wissenschaftlichen Abhandlung ist, dass sich, während der Verfassung der *Hamletmaschine* 1977 und den Probenarbeiten zur *Hamlet/Maschine* im Jahr 1989/90, die Zeit der Kunst und die Zeit der Politik berührten. Metaphorisch gesprochen ist das Hauptanliegen dieser Untersuchung, diesen Funken, der zwischen Kunst und Politik entsteht und sich im textuellen und audiovisuellen Material der *Hamlet/Maschine* niederschlägt, herauszuarbeiten.

4.1 Der Begriff der Politik und des Politischen

Als erstes muss erwähnt werden, dass es mehrere Politik-Begriffe gibt. Wie schon erwähnt, differieren diese je nach Fachgebiet und Zugangsweise. So ist in Ulrich von Alemanns und

³⁹ *Die Zeit ist aus den Fugen*. Regie: Christoph Rüter, DVD, Frankfurt am Main, Berlin: Suhrkamp 2009, 00:00:08-00:00:15; Christoph Rüter, „Die Zeit ist aus den Fugen. Leseprobe“, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, http://www.beck-shop.de/fachbuch/leseprobe/9783518135129_Excerpt_001.pdf, S. 5.

Erhard Forndrans *Methodik der Politikwissenschaft* nicht von einem, sondern von mehreren Politikbegriffen die Rede, die drei Gruppen zugeordnet werden:

„Alle drei [Gruppen] – die institutionelle Form als *polity*, der normative Inhalt als *policy* und der prozessuale Verlauf als *politics* – machen zusammen das aus, was man als Politik bezeichnen kann. Politik ist also kein bestimmter Raum in der Gesellschaft, sondern Politik ist ein dreifaches Prinzip, das institutionell, normativ und prozessual bestimmt wird. Es ist nicht alles politisch in der Gesellschaft; aber fast alles kann politisch relevant werden, wenn es mit einem der drei Prinzipien verbunden werden kann.“⁴⁰

Der Politikwissenschaftler Matthias Falter differenziert in seinem 2012 veröffentlichten Aufsatz „Was ist politisch? Eine mehrdimensionale Annäherung an Politik und das Politische“ zwischen dem Begriff der „Politik“ und des „Politischen“, wobei „[d]as Politische [...] ein Verhältnis dar[stellt], das sich erst in der Politisierung realisiert.“⁴¹ Der Politik-Begriff hingegen kann sowohl nach realpolitischen, als auch nach idealpolitischen Kriterien ausgelegt werden. Von der Politikwissenschaft kommend wird bei Falter „das Politische als *relativ veränderbares* Verhältnis“⁴² und „*Politik als Aktivität*“⁴³ aufgefasst:

„Indem das Politische als mehrdimensionales und widersprüchliches Verhältnis von Regierung, Partizipation [im Original fett gedruckt] und Intervention, Differenz und Identität und schließlich als Raum gedacht wird, können zentrale Momente des Politischen und damit der Politik als Aktivität begriffen werden.“⁴⁴

Die politische Theoretikerin und Publizistin Hannah Arendt unterscheidet hingegen nicht „zwischen einem Begriff des Politischen und einem Begriff der Politik.“⁴⁵ Aufbauend auf der aristotelischen Konzeption von Politik, welche die „Polis als Raum der Freien und Gleichen“⁴⁶ begreift, ist nach Arendt die „Pluralität der Menschen“⁴⁷ die Grundvoraussetzung für den Politik-Begriff: „Politik entsteht in dem *Zwischen-den-Menschen*, also durchaus *außerhalb des Menschen*.“⁴⁸ Nach Arendt lässt sich Politik folglich über einen Zwischenraum definieren, der auf der Kategorie der Freiheit aufbaut: „Denn Freiheit, die nur sehr selten – in Revolutions- und Krisenzeiten – zum direkten Zweck politischen Handelns wird, ist eigentlich der Sinn dessen, daß es so etwas wie

⁴⁰ Ulrich von Alemann/Erhard Forndran, *Methodik der Politikwissenschaft. Eine Einführung in Arbeitstechnik und Forschungspraxis*, Stuttgart: Kohlhammer 2005⁷, S. 41.

⁴¹ Matthias Falter, „Was ist politisch? Eine mehrdimensionale Annäherung an Politik und das Politische“, in: Kreisky, Eva/Marion, Löffler/Spitaler, Georg (Hg.), *Theoriearbeit in der Politikwissenschaft*. Wien: facultas.wuv 1012,, S. 78.

⁴² Falter, Matthias, „Was ist politisch? S. 68.

⁴³ Ebd., S. 68.

⁴⁴ Ebd., S. 78.

⁴⁵ Ebd., S. 69.

⁴⁶ Ebd., S. 76.

⁴⁷ Hannah Arendt, *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlass*, München [u.a.]: Piper 1993, S. 9.

⁴⁸ Ebd., S. 11.

Politik im Zusammenleben der Menschen überhaupt gibt.“⁴⁹ Falter zieht daraus folgenden Schluss: „Während das Politische gewissermaßen der »Erscheinungsraum« ist, in dem sich Freiheit verwirkliche, so ist für Arendt das Handeln gleichsam der Akt ihrer Verwirklichung.“⁵⁰

4.1.1 Macht und Freiheit als Kategorien des Politischen

Nach den Politikwissenschaftlern Ulrich von Alemann und Erhard Forndran kann unter anderen von einem „normativen Politikbegriff“ ausgegangen werden, welcher sich durch die Konzepte „rechte Ordnung“, „Frieden“, „Freiheit“ und „Demokratie“ auszeichnet. Unter einem „normativen Politikbegriff“ ist gemeint:

„Was Politik eigentlich sein *soll* - natürlich nach dem Urteil des Betreffenden -, d.h. ein wertender, normativer Soll- oder Zielwert, wird hier zur Grundkategorie. [...] Die »Freiheit« könnte als positiver Gegenbegriff zur Grundkategorie »Herrschaft« oder »Macht« verstanden werden.“⁵¹

Der Politikwissenschaftler Franz Leopold Neumann sieht die Politikwissenschaft als „die Wissenschaft von der Freiheit [im Original kursiv gesetzt]“⁵².

„In der Politikwissenschaft [...] galt die Freiheit oft weniger als allgemeine Grundkategorie, sondern war bewußt gegen die Einschränkung der bürgerlichen Grundrechte im »Totalitarismus« gewandt. Sie wurde zum Defensivbegriff, der im Kalten Krieg zu dem Schwarzweißschema der »freien Welt« mit »freier Wirtschaft« gegen die Unfreiheit im Sozialismus und Kommunismus pauschalisiert wurde.“⁵³

4.1.2 Politik-Begriff in der Theaterwissenschaft

Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann schließt sich dem Topos, dass „Politik zwischen den Menschen“⁵⁴ stattfindet, wie es Arendt formuliert hat, an: Für Lehmann ist „das Politische nur als der Raum der vielen (Menschen, Gruppen, »Vielheiten«, Klassen, Kollektive, Sprachen, »Kulturen«)“⁵⁵ möglich. In seiner Studie *Das politische Schreiben* wird untersucht, inwiefern das Politische in „poetischen, dramatischen und szenischen

⁴⁹ Hannah Arendt, *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, Hg. Ursula Ludz, München [u.a.]: Piper 2000², S. 201.

⁵⁰ Falter, „Was ist politisch? Eine mehrdimensionale Annäherung an Politik und das Politische“, S. 77.

⁵¹ Alemann/Forndran, *Methodik der Politikwissenschaft*, S. 37.

⁵² Otto Heinrich Gablentz, *Einführung in die Politische Wissenschaft*. Hg. Ossip Kurt Flechtheim/Otto Heinrich Gablentz, Bd. 13, Köln [u.a.]: Westdeutscher Verlag 1965, S.14.

⁵³ Alemann/Forndran, *Methodik der Politikwissenschaft*, S. 38.

⁵⁴ Vgl. Arendt, *Was ist Politik?*, S. 11.

⁵⁵ Lehmann, *Das politische Schreiben*, S. 6.

Schriften“⁵⁶ verwoben ist. Das politische Schreiben zeigt sich laut Lehmann in der Unterbrechung des Politischen und stelle deshalb eine Leerstelle dar:

„Der Wink zeigt freilich zunächst immer nur (in) eine »Leere«, das Vakuum und das Dazwischen einer Zäsur, eine Unterbrechung, einer Grenze der Artikulation. In das Schweigen dieser »Pause« aber [...] kann, als in ihren einzigen Platz, die Utopie, dass (fast) alles anders sei, vielleicht nur um ein Weniges, hineinplatzen: als »vielleicht der erlösende Fehler«. Weiterzugehen ist dem politischen Schreiben versagt, will es nicht bloße und am Ende überflüssige Doublette politischer Diskursivität sein, wie sie ihren Ort im Kontext politischer Praxis hat.“⁵⁷

Lehmann weist darauf hin, dass das Politische in den Texten nicht politische Inhalte haben müsse, sondern sieht vielmehr Politik in ihrer Subversivität in den Texten verankert.

„So gewiss [...] HAMLET höchst politische (und politisch höchst gegenwärtige) Reflexionen auf Macht, Recht und Geschichte darstellen, so wenig [...] gibt [HAMLET] diese Tiefen und Abgründe nach zweieinhalb Jahrtausenden bzw. vier Jahrhunderten ohne geduldige Reflexion und Untersuchung preis, die nicht Sache eines Theaterabends sein kann.“⁵⁸

Müller bezieht sich, um den Zusammenhang von Kunst und Politik zu erläutern auf Jean-Luc Godard: „Er sagte, die Aufgabe [der Kunst] bestehe nicht darin, politische Filme zu machen, sondern Filme politisch zu machen. Also, es geht um die Behandlung des Stoffes, um die Form, nicht um den Inhalt.“⁵⁹ Aus diesem Zitat resultiert die These, dass der Text *Die Hamletmaschine* durch seine Form politisch wird. Die Politik ist in der Form des Textes verankert und die Form des Textes wird durch das Textherstellungsverfahren der Intertextualität und der Zitat-Montage bestimmt.

4.1.3 Politik in *Hamlet*

Was bedeutet das Dargelegte über den Begriff der Politik und des Politischen nun für *Hamlet* und *Die Hamletmaschine*?

Wir erinnern uns, dass in der Politikwissenschaft zwischen der Trias „Politiy“⁶⁰, für diese der institutionelle Politik-Begriff geltend gemacht wird, „Politics“⁶¹, für diese der prozessuale Politik-Begriff angewendet werden kann und „Policy“⁶², zu diesem der oben zitierte normative Politik-Begriff von Aleman und Forndran gehört, unterschieden wird.

⁵⁶ Ebd., S. 7.

⁵⁷ Lehmann, *Das politische Schreiben.*, S. 7.

⁵⁸ Ebd., S.19.

⁵⁹ Müller, „Ich weiß nicht, was Avantgarde ist.“, S. 97.

⁶⁰ Strukturen, Ordnungsrahmen, Bedingungen unter denen politisches Handeln stattfindet

⁶¹ Willens- und Entscheidungsprozesse von Politik

⁶² Inhalte und Folgen politischer Programme

Die Politik, die auf der „Pluralität der Menschen“⁶³ beruht, lässt sich bezogen auf den Inhalt des Hamlet-Stoffes auf *Hamlet* übertragen. Die Hamlet-Figur befindet sich als Intellektueller im Machtgefüge des Hofes in Dänemark wieder. Das Königreich fällt unter die Kategorie der „Polity“. Es wird von Hamlets Mutter und von Claudius, dem Bruder von Hamlets Vater, regiert. Bei der „Politics“ handelt es sich um prozessuale Geschehnisse, das heißt die Mittel der Interessensdurchsetzung. Da Claudius durch die Ermordung seines Bruders an die Macht gekommen ist, könnte Mord das Mittel der Durchsetzung seiner Interessen, nämlich König zu werden, sein. Wir befinden uns also auf der Ebene der „Politics“. Die Folge aus diesem Sachverhalt ist, dass ein Mörder den Thron besteigt und hier wären wir bei der „Policy“.

Um nochmals auf Arendt, Lehmann und Falter zurückzukommen, bei denen das Politische als Aktivität, das heißt im Sinne eines Handelns auftaucht, so stellt sich die Frage, inwiefern die Hamlet-Figur, die, um seinen Vater zu rächen, eine Handlung vollzieht, womit wir beim nächsten Punkt, dem daraus resultierenden Zaudern angelangt wären.

4.2 Das Zaudern

Der Begriff des Zauderns wird in Joseph Vogls Monographie *Über das Zaudern*⁶⁴ behandelt. Dabei stützt Vogl sich auf Sigmund Freuds Aufsatz „Der Moses des Michelangelo“⁶⁵, den Freud 1914 verfasst hat. Darin analysiert Freud die Moses Statue in der Kirche von San Pietro in Vincoli zu Rom. Michelangelo habe „den Moment der letzten Zögerung, der Ruhe vor dem Sturm, zur Darstellung gewählt“⁶⁶: „Es handelt sich hier um die Herabkunft vom Sinai, woselbst er die Gesetzestafeln von Gott in Empfang genommen hat, und um die Wahrnehmung, daß die Juden [...] ein goldenes Kalb gemacht haben, das sie jubelnd umtanzen [sic!].“⁶⁷

Beim Zaudern handelt es sich um einen Moment der Zögerung und könnte als

„Bewegungs- und Affektbild, das einen Moment der Unbestimmtheit zwischen Wahrnehmung und Aktion hervortreibt[;] [beschrieben werden.] [...] Man könnte hier – leicht paradoxal – von einer energischen Inaktivität, von einer resoluten Inaktivierung sprechen.“⁶⁸

⁶³ Arendt, *Was ist Politik?*, S. 9.

⁶⁴ Joseph Vogl, *Über das Zaudern*. Zürich-Berlin: diaphanes 2008².

⁶⁵ Sigmund Freud, „Der Moses des Michelangelo“, in: *Studienausgabe. Bildende Kunst und Literatur*, Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Bd. 10, Frankfurt am Main: S. Fischer 1997¹¹, S. 195-222; (Orig. 1914).

⁶⁶ Freud, „Der Moses des Michelangelo“, S. 201.

⁶⁷ Ebd., S 201.

⁶⁸ Vogl, *Über das Zaudern.*, S. 22f.

Von der Moses-Statue, „der weder ein Gesetz überbringt noch seinem Affekt erliegt und schließlich im Hin und Her der Zauderbewegung versteinert“⁶⁹, ausgehend, kann von einem „ethischen oder ethologischen Zauderrhythmus“ gesprochen werden,

„in dem sich Voranstürmen und Zurückschnellen fortwährend überlagern und im Takt dieser Wiederholungen – nach Freud – die Mose-Gestalt des Michelangelo innervieren. [...] Damit wird ein Motivationsverhältnis für Handlungsketten aufgerufen, das deren Fortsetzung und Folgerichtigkeit unterminiert.“⁷⁰

Die Funktion des Zauderns könne an jenem Ort liegen: „Wo Taten sich manifestieren und wo Handlungsketten sich organisieren, wird ein Stocken, eine Pause, ein Anhalten, eine Unterbrechung markiert.“⁷¹ Im Moment der Unterbrechung wird weder gehandelt, noch nicht-gehandelt. „[E]s markiert stattdessen einen Ort, an dem sich die Komponenten, die Bedingungen und Implikationen des Handelns versammeln, an dem sich also die Tat nicht in ihrem Vollzug, sondern in ihrem Anheben artikuliert.“⁷²

Wie könnte der Bogen zwischen dem Zaudern und der Hamlet-Figur gespannt werden? Vogl verweist dabei auf Freuds Stellungnahmen

„die Freud am Beginn seines Aufsatzes mit einer kurzen Bemerkung über Shakespeares Hamlet bereits angedeutet hat. Denn tatsächlich, sagt Freud, steht hier die Geltung eines Prinzips, das Gesetz und die Gesetzmäßigkeit des Gesetzes auf dem Spiel. Und es verkörpert sich dabei ein fundamentales Zaudern.“⁷³

Freud zieht einen Vergleich zwischen Shakespeares *Hamlet* und der Moses-Statue von Michelangelo, da es sich um zwei Werke handelt, die einen großen Interpretationsspielraum zulassen und jeweils unterschiedlich ausgelegt werden können.

„Nun denke man an den *Hamlet*, das über dreihundert Jahre alte Meisterstück Shakespeares. Ich verfolge die psychoanalytische Literatur und schließe mich der Behauptung an, daß erst die Psychoanalyse durch die Zurückführung des Stoffes auf das Ödipus-Thema das Rätsel der Wirkung dieser Tragödie gelöst hat. Aber vorher, welche Überfülle von verschiedenen, miteinander unverträglichen Deutungsversuchen, welche Auswahl von Meinungen über den Charakter des Helden und die Absichten des Dichters!“⁷⁴

Übertragen auf Hamlet könnte das Zaudern folgendermaßen in Erscheinung treten:

„Im Zaudern ist der tragische Held nicht bloß im Labyrinth seiner Taten und Handlungsfolgen verirrt; er ist überdies dem Drängen eines gewaltsamen Fragens ausgesetzt, einem problematischen Sein, das sich über alle Instanzen seiner

⁶⁹ Ebd., S. 23.

⁷⁰ Ebd., S. 23.

⁷¹ Ebd., S. 24.

⁷² Ebd., S. 36

⁷³ Ebd., S. 15.

⁷⁴ Freud, „Der Moses des Michelangelo“, S. 198.

dramatischen Auflösung hindurch erhält, verschiebt und verkleidet.“⁷⁵

Dieses „problematische Sein“ thematisiert Hamlet in seinem weltberühmten Monolog mit der Frage:

„Sein oder nicht Sein, das ist die Frage -
Ob es von edlerm Geist ist, auszuhalten
Schleuder und Pfeil des wütenden Geschicks
Oder, in Waffen gegen eine See
Von Plagen, enden im Aufstand.“⁷⁶

4.3 Die Maschinen-Metapher

Lehmann, der Politik in der Form verankert sieht, hält fest, dass Müllers Texte, so auch *Die Hamletmaschine*, maschinellen Charakter haben, an die immer wieder neue „Maschinen“ angeschlossen werden können:

„An den Texten von Müller ist neben den fragmentierenden, zerlegenden und paradoxen Zügen und neben der Intertextualität das sprachliche und dramaturgische Moment des »Maschinellen« auffällig. Es findet sich nicht nur, wenn ein Text eigens HAMLETMASCHINE heißt. Das Maschinelle lässt sich so beschreiben, dass eigentlich alle späteren Texte von Müller dort, wo sie enden, wieder beginnen könnten.“⁷⁷

Diese Untersuchung wird immer wieder mit der Maschinen-Metapher in ihren unterschiedlichen Interpretationen und Ausführungen konfrontiert. Müller bezieht dazu folgende Stellung: „[D]urch Andy Warhol kam ich auf »Shakespeare Factory«. Das brachte mich wiederum auf die »Junggesellenmaschine« von Duchamp, und auf »Hamletmaschine« als Stücktitel.“⁷⁸ Der im Titel enthaltene Maschinen-Begriff ist in Zusammenhang mit Müllers *Œuvre* von großer Wichtigkeit.

„Der Titel *Die Hamletmaschine* bezieht sich auf Hamlets Formulierung »solange diese Maschine ihm zugehört« aus seinem, von Polonius zitierten, Brief an Ophelia (II. Akt, 2. Szene). Der Titel spielt aber auch auf Marcel Duchamps »Junggesellenmaschinen« an, auf die »Wunschmaschinen« im *Anti-Ödipus* von Gilles Deleuze und Guattari und nicht zuletzt auf Warhols Erklärung »Ich will eine Maschine sein«, die im vierten Teil vom Hamletdarsteller zitiert wird.“⁷⁹

Zur Vertiefung soll in der Folge kurz auf Duchamps »Junggesellenmaschinen« und die »Wunschmaschinen« von Deleuze und Guattari eingegangen werden.

⁷⁵ Vogl, *Über das Zaudern.*, S. 37f.

⁷⁶ Heiner Müller/Matthias Langhoff, „Hamlet“, in: *Texte 9. Shakespeare Factory 2*, Berlin: Rotbuch 1989, S. 56.

⁷⁷ Lehmann, *Das politische Schreiben.*, S. 393f.

⁷⁸ Heiner Müller, „»Die Hamletmaschine«, 1977“, in: Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Eine Autobiographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994, S. 293.

⁷⁹ Jean Jourdeuil, „Die Hamletmaschine“, in: *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Hg. Hans-Thies Lehmann/Primavesi Patrick, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 222.

4.3.1 Marcel Duchamps „Junggesellenmaschinen“

Stephen Barker gibt in seinem Artikel „Hamlet the difference machine“ eine gute Zusammenfassung über das Wesen einer „Junggesellenmaschine“:

„The bachelor machine can be identified through certain repeated characteristics, as defined by Michel Carrouges:

1. Each bachelor machine is a system of images composed of two equal and equivalent groups, one sexual and one mechanical;
2. A bachelor machine is a fantastic image that transforms love into the mechanics of death.
3. The machine is impossible, useless, incomprehensible, delirious.“⁸⁰

Eine „Junggesellenmaschine“ kann somit als System von Bildern umschrieben werden, die sich durch eine „sexuelle“ und eine „mechanische“ Gruppe auszeichnen. Die „Junggesellenmaschine“ ist unmöglich, nutzlos, unbegreiflich und außer sich.

Genauer könnte die Definition wie folgt heißen: „Eine Junggesellenmaschine ist ein phantastisches Vorstellungsbild, das Liebe in einen Todesmechanismus umwandelt [im Original kursiv gesetzt].“⁸¹

4.3.2 Gilles Deleuze und Félix Guattari „Wunschmaschinen“

Deleuze und Guattari formulieren zu Beginn ihres Werkes *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* über die „Wunschmaschinen“ folgendes:

„Es funktioniert überall, bald rastlos, dann wieder mit Unterbrechungen. Es atmet, wärmt, ißt. Es schießt, es fickt. Das Es ... Überall sind es Maschinen im wahrsten Sinne des Wortes: Maschinen von Maschinen, mit ihren Kupplungen und Schaltungen. Angeschlossen eine Organmaschine an eine Quellmaschine: der Strom, von dieser hervorgebracht, wird von jener unterbrochen. Die Brust ist eine Maschine zur Herstellung von Milch, und mit ihr verkoppelt die Mundmaschine.“⁸²

Hier kommt es zur Verschmelzung von Mensch und Maschine, indem die weibliche Brust und der Mund mit einer Maschine gleichgesetzt werden. Die menschlichen Körperteile werden zu einer „Organmaschine“. Auch in der *Hamletmaschine* kommen solche Organmaschinen auf der Kommentar-Ebene des zweiten Bildes vor: „*Ophelia. Ihr Herz ist*

⁸⁰ Stephen Barker, „Hamlet the difference machine“, *Comparative Drama* 3/46, 2012, Project Muse, http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/comparative_drama/v046/46.3.barker.html, 13.07.2014, S. 415; zitiert aus: Ausstellungskatalog „Les Machines Célibataires“ im Museum of Decorative Arts in Paris 1976, http://christianhubert.com/writings/bachelor_machine.html.

⁸¹ Michel Carrouges, „Gebrauchsanweisung. Was ist eine Junggesellenmaschine?“, in: *Junggesellenmaschinen*. Hg. Hans Ulrich Reck/Harald Szeemann, Wien [u.a.]: Springer 1999, S. 74.

⁸² Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 7.

eine Uhr.“⁸³ Stephen Barker schließt in seinem Artikel „Hamlet the difference machine“ darauf, dass Ophelias Herz einer binären Maschine gleichkommt:

„Ophelia's heart is a binary machine, natural and unnatural, a biological clock and the organless clock of desiring-machine. Ophelia/Actor, like Hamlet/Actor, is what Deleuze and Guattari call the “body-without-organs,” that is, “desire”; it is that which one desires and by which one desires.“⁸⁴

Barker wendet Deleuzes und Guattaris Theorie auf *Die Hamletmaschine* an und führt wie folgt aus:

„Defining the body-without-organs as a multiple-productive-machine, Deleuze and Guattari provide an understanding of *Hamletmaschine* that foregrounds a realm of interminable becoming “beyond“ subjectivity but that can never be entirely separated from the systematicity in and through which it must be articulated, however strong that desire for escape might be. These are precisely Hamlet/Actor's and Ophelia/Woman's dilemmas. [...] How straightforward Hamlet's desire for revenge appears in the face of Hamlet/Actor's and Ophelia/Actor's *different* desire which [...] is *indifferent*, as Müller points out: “with my last play *Hamletmaschine*... [n]o substance for a dialogue exists anymore because there is no more history.“⁸⁵

Sowohl bei Hamlet/Hamletdarsteller als auch bei Ophelia handelt es sich um Wunschmaschinen:

„Ophelia, too, who could be the main character other than Hamlet, as Müller points out [...], is a desiring-machine, the everywoman who operates in the present tense, doing (verbal) violence to the oppression by which the Europe of *men* define her; yet, she is not of a hope“ [...]: “*Ophelia remains on stage, motionless in her white wrappings*.“⁸⁶

Zusammenfassend schließt Barker seinen Artikel ab, indem er einen Vergleich zwischen Duchamps „Junggesellenmaschinen“, Deleuze und Guattaris „Wunschmaschinen“ und Müllers *Hamletmaschine* zieht:

„For Deleuze and Guattari, the bachelor machine “form[s] a new alliance between the desiring-machines and the body without organs,” [...] but for Müller this alliance is always suspended. It is *potential*-as-differences of the Duchampian body without organs that fascinate Deleuze and Müller; while Duchamp the bachelor machine is an endless experiment with the myriad possibilities that the Hamlet/Actor may embrace in his becoming-Hamlet, and the same is true for the Ophelia/Actor, the in-difference intruding entropically on the play as it spins on its (Nietzschean) axis, [...] circling around the fact of both infinite potentials and no choices whatsoever, is an impossible juxtaposition.“⁸⁷

⁸³ Heiner Müller, „Die Hamletmaschine“, in: *Werke 4. Die Stücke 2*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 547.

⁸⁴ Barker, „Hamlet the difference machine“, S. 414.

⁸⁵ Ebd., S. 415f.

⁸⁶ Ebd., S. 416, zitiert aus: Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 554.

⁸⁷ Barker, „Hamlet the difference machine“, S. 416f.

4.3.3 Mensch und Maschine

Bernhard Greiner weist in seinem Artikel „Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur: Heiner Müllers *Shakespeare Factory*.“ darauf hin, dass sich erste Hinweise auf die Verbindung von Mensch und Maschine schon bei Shakespeare finden lassen. In der „Oxford Edition“ von Shakespeares *Hamlet* sei der erste „Beleg für ein Umschreiben des menschlichen Körpers als Maschine“⁸⁸ enthalten. Greiner differenziert hier aber „zwischen Körper (als Maschine) und der Person (als geistigseelischer Einheit), die mit “Hamlet“ [in einem Brief an Ophelia] unterschreibt.“⁸⁹ Shakespeare habe einen „Bedeutungsspielraum zwischen “Maschine“ und “Hamlet“ aufgebaut.“⁹⁰ Müller führe durch die Zusammenführung der beiden Begriffe zu einer Metapher eine Potenzierung herbei: „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.“⁹¹

⁸⁸ Bernhard Greiner, „Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur: Heiner Müllers *Shakespeare Factory*.“, *Vorträge und Aufsätze. Jahrbuch Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West*, 1989, https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46681/pdf/Greiner_Ber_Explosion.pdf?sequence=1&isAllowed=y, 13.07.2014, S. 102.

⁸⁹ Greiner, „Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur: Heiner Müllers *Shakespeare Factory*.“, S. 102.

⁹⁰ Ebd., S. 102.

⁹¹ Ebd., S. 102.

5. *Shakespeare Factory* – die „Arbeit an der Differenz“⁹²

Das folgende Kapitel hat sich zur Aufgabe gestellt, Müllers „Dekonstruktion“⁹³ von Shakespeare und seine Arbeit an der Differenz herauszuarbeiten. Als Material dient diesem Kapitel Roland Petersohns Hochschulschrift *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption*⁹⁴ und das von Schmidt Ingo herausgegebene Arbeitsbuch *Heiner Müller und Shakespeare*⁹⁵, das die Aussagen Müllers über Shakespeare chronologisch ordnet. Dann wird noch auf die Shakespeare-Forscher Robert Weimann und Alexander Karschnia zurückgegriffen. Eingebaut ist auch ein Interview zwischen Robert Weimann und Heiner Müller, das nicht außer Acht gelassen werden darf.⁹⁶

5.1 Die *Hamlet*-Übersetzung

Heiner Müller setzte sich sein ganzes Leben lang mit den Werken von William Shakespeare auseinander. Aus diesem Grund sind seine Shakespeare-Bearbeitungen vom *Œuvre* Müllers nicht wegzudenken. Ein Großteil seiner Shakespeare-Adaptionen sind in den beiden Bänden *Shakespeare Factory I*⁹⁷ und *Shakespeare Factory II*⁹⁸ der elfbändigen Rotbuch-Ausgabe gesammelt, die von Müller publiziert wurde.⁹⁹ Die Bände als „Factory“ zu bezeichnen wurde in Anlehnung an Andy Warhol und seiner Aussage „Ich will eine Maschine sein“ gewählt. Die Zusammenführung von *Hamlet* und *Maschine* entstand daher 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: HamletMaschine = H. M.

⁹² Vgl. Heiner Müller, „Shakespeare eine Differenz“, in: *Werke 8. Schriften*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 334-337.

⁹³ Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Dekonstruktion“, in: *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, S. 63-67; Norbert-Otto Eke, „Geschichte und Gedächtnis im Drama“, in: *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Hg. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 53-54.

⁹⁴ Roland Petersohn, *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption. Texte und Kontexte*, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 1993.

⁹⁵ Ingo Schmidt, *Heiner Müller und Shakespeare. Die Arbeit an der Differenz, Ein Reader*, Hannover: Arbeitsstelle für Theaterpädagogik 1990.

⁹⁶ Vgl. Heiner Müller/Robert Weimann, „Gleichzeitigkeit und Repräsentation. Ein Gespräch“, in: *Postmoderne – globale Differenz*, Hg. Robert Weimann/Ulbrich Gubrecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 182-207.

⁹⁷ Heiner Müller, *Texte 8. Shakespeare Factory I*, Bd. 8, Berlin: Rotbuch 1985.

⁹⁸ Heiner Müller, *Texte 9. Shakespeare Factory 2*, Bd. 9, Berlin: Rotbuch 1989.

⁹⁹ Vgl. Heiner Müller, *Texte*, 11 Bde., Berlin: Rotbuch 1974-1989.

= Heiner Müller. Diese Auffassung habe ich mit Sorgfalt verbreitet.“¹⁰⁰

Die Verwendung der Maschinen-Metapher könnte aber auch aus Shakespeares *Hamlet* entnommen worden sein, worauf Petersohn verweist.¹⁰¹

Ursprünglich sollte *Die Hamletmaschine* im Suhrkamp-Verlag erscheinen, da aber Müller auf das Integrieren des Fotos der strangulierten Ulrike Meinhof in die Ausgabe bestand, scheiterte die Zusammenarbeit mit dem Suhrkamp-Verlag und die Werke wurden im Rotbuch Verlag herausgegeben: „Für mich war das ein Ehrenpunkt. Darum ist es bei Suhrkamp nicht erschienen.“¹⁰² *Die Hamletmaschine* ist im Band *Mauser*¹⁰³, abgetrennt von den restlichen Theatertexten, im hinteren Teil des Bandes abgedruckt und fungiert als Kommentar zum Rest des Bandes.

Die Auseinandersetzung mit Shakespeares *Hamlet* wird von Müller als Obsession beschrieben: „Dreißig Jahre lang war Hamlet eine Obsession für mich, also schrieb ich einen kurzen Text, *Hamletmaschine*, mit dem ich versuchte Hamlet zu zerstören.“¹⁰⁴ Der Begriff der „Zerstörung“ zeigt sich in der starken Reduktion des Hamlet-Stoffes auf neun Seiten:

„Vom LOHNDRÜCKER bis zur HAMLETMASCHINE ist alles eine Geschichte, ein langsamer Prozeß von Reduktion. Mit meinem letzten Stück HAMLETMASCHINE hat das ein Ende gefunden. Es besteht keine Substanz für einen Dialog mehr, weil es keine Geschichte mehr gibt. Ich muß eine andere Möglichkeit finden, die Probleme der Restaurationsphase darzustellen.“¹⁰⁵

Ingo Schmidt beschreibt Müllers Beschäftigung mit Shakespeare als „Vexierbild einer Geschichte, die sich seit jeher im Schlagabtausch zwischen Revolution und Reaktion um Menschlichkeit und Emanzipation bemüht hat, und doch nur immer neue Katastrophen produziert hat.“¹⁰⁶ Auch Alexander Karschnia verbindet mit Müllers „Shakespeare-Obsession“ die Themen Krieg und Revolution.¹⁰⁷ Für Müller ist Shakespeare wie eine „Bluttransfusion“: „Shakespeare war für mich auch ein Gegengift gegen Brecht, gegen die

¹⁰⁰ Heiner Müller, „Ein Grund zum Schreiben ist Schadenfreude. Ein Gespräch mit Rolf Rüdth und Petra Schmitz über Legendenbildung und den Unsinn, den Exegeten zuweilen anrichten (1982)“, in: Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996³, S. 115.

¹⁰¹ Vgl. Petersohn, *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption*, S. 97.

¹⁰² Müller, *Krieg ohne Schlacht*, S. 295.

¹⁰³ Heiner Müller, *Texte 6. Mauser*, Bd. 6, Berlin: Rotbuch 1978, S. 89-97.

¹⁰⁴ Heiner Müller, „Mauern. Gespräch mit Sylvère Lotringer“, in: Heiner Müller, *Rotwelsch*. Berlin: Merve 1982, S. 81.

¹⁰⁵ Heiner Müller, „Es gilt, eine neue Dramaturgie zu entwickeln. Ein Gespräch mit Wend Kässens und Michael Töteberg (1978)“, in: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996³, S.54.

¹⁰⁶ Ingo Schmidt, *Heiner Müller und Shakespeare. Die Arbeit an der Differenz, Ein Reader*, Hannover: Arbeitsstelle für Theaterpädagogik 1990, S. 2

¹⁰⁷ Vgl. Alexander Karschnia, „William Shakespeare“, in: *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Hg. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 164.

Vereinfachung bei Brecht, gegen die Simplifizierung, die Gefahr, an der die meisten kaputtgegangen sind, die in der Nähe von Brecht gearbeitet haben.“¹⁰⁸

Der ursprüngliche Plan Müllers war es, das Projekt mit dem Titel „Hamlet in Budapest“, in dem „Hamlet als der Sohn eines Rajk oder Slansky oder Kostoff“¹⁰⁹ auftreten sollte, auf Zweihundert Seiten zu bringen. Nachdem er begann in Zusammenarbeit mit Matthias Langhoff *Hamlet* für die Inszenierung *Die tragische Geschichte von Hamlet, Prinz von Dänemark* (1978) von Benno Besson zu übersetzen, änderte sich sein Vorhaben: „Jedenfalls, als ich mit der Übersetzung fertig war, hatte ich eine ganz andere Haltung zu meinem eigenen Plan bekommen. Und dann entstand sehr schnell dieses Neun-Seiten-Stück »Hamletmaschine«, wie ein Schrumpfkopf.“¹¹⁰ Dieser „Schrumpfkopf“ enthält bis auf wenige Shakespeare-Zitate, die in den Theatertext montiert wurden, nichts mehr, das auf Shakespeare referenzieren lässt.

Alexander Karschnia sieht Müllers *Hamlet*-Übersetzung in der Tradition von Jan Kotts Shakespeare-Interpretation¹¹¹, in der ein Vergleich zwischen dem dänischen und dem modernen Überwachungssystem gezogen wird: „Müllers *Hamlet* steht in der Tradition von Jan Kotts Buch *Shakespeare heute* der im Spitzelwesen am dänischen Hof das moderne Überwachungssystem wiedererkannte.“¹¹²

Der Übersetzung diene zunächst die Ausgabe von Adolf Dresen und Maik Hamburger als Grundlage. Müller und Langhoff änderten dann aber so viel ab, dass eine neue Version entstand. Es gab daraufhin einen Plagiats-Vorwurf von Dresen und Hamburger, da es schließlich unmöglich wäre, eine Shakespeare-Übersetzung in zwei Monaten zu erarbeiten. Gregor Gysi, der Müller verteidigte, meinte im Gegenzug dazu, dass es „ein Beweis für die Genialität [...] [seiner] Mandanten“¹¹³ wäre. Müller gewann den Plagiats-Prozess.¹¹⁴

5.2 Dekonstruktion von Shakespeare

Interessant an Shakespeare und Müller ist, dass sich beide Schriftsteller während ihrer Beschäftigung mit dem *Hamlet*-Stoff in einer Zeitenwende befanden. Wird bei Shakespeare diese Zeitenwende durch die Ablösung der Herrschaft der Königin Elisabeth

¹⁰⁸ Müller, „Theaterarbeit in Ostberlin, die siebziger Jahre“, in: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Eine Autobiographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994, S. 265.

¹⁰⁹ Müller, „»Die Hamletmaschine«, 1977“, S. 293; Bei László Rajk, Rudolf Slánský und Traicho Kostov handelt es sich um Politiker der Kommunistischen Partei in Ungarn, der Tschechoslowakai und Bulgarien.

¹¹⁰ Müller, „»Die Hamletmaschine«, 1977“, S. 293f.

¹¹¹ Vgl. Jan Kott, *Shakespeare heute*. Berlin: Alexander 2013³.

¹¹² Alexander Karschnia, „Hamlet“, in: *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Hg. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 221.

¹¹³ Müller, „»Die Hamletmaschine«, 1977“, S. 296.

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S. 292ff.

durch die Familie Stuart markiert, so könnte bei Müller die Zeitenwende während der Inszenierungszeit der *Hamlet/Maschine* gesehen werden, als sich die DDR aufzulösen begann.

Der Wendepunkt kann aber nicht nur auf der historischen Ebene festgestellt werden, sondern zeigt sich auch auf der formalen Ebene. So stellt *Hamlet* sowohl bei Shakespeare, als auch bei Müller ein Wendepunkt in ihrem Werk dar. Der Shakespeare-Forscher Clemen Wolfgang sieht im *Hamlet* eine Ausweitung und Weiterentwicklung des Begriffs des „tragischen Dramas“:

„Ein ungewöhnlicher Reichtum an Tonarten, Stilformen und Motiven tritt uns entgegen, auch das komische Element wird nur auf neue und tiefsinnige Weise in die Tragödie hineingebaut; in der polyphonen Sprach- und Gestaltungskunst aber spiegelt sich nicht nur ein höheres, aus der Fülle schöpfendes dramatisches Können, sondern auch eine tiefere Welt- und Menschenerfahrung.“¹¹⁵

Heiner Müller hingegen löst die klassische dramatische Struktur des tragischen Dramas auf. Auf Grund der fragmentarischen Form und der monologischen Struktur des Textes wird *Die Hamletmaschine* oft als „fremdartig“ beschrieben.¹¹⁶ Im Theatertext, der, wie schon erwähnt wurde, von Müller als „Schrumpfkopf“ bezeichnet wird, lassen sich nur noch sehr wenige Hinweise auf Shakespeares *Hamlet* finden. Die Gliederung des Textes in fünf Akte, der im Titel enthaltene Name des Dänenprinzen und wenige Shakespeare-Zitate ist das einzige, was einen Bezug zu Shakespeare herstellt: „Sie können den Text der HAMLETMASCHINE als fünftaktiges Stück lesen, ganz klassisch in der Dramaturgie.“¹¹⁷

Müllers literarische Verarbeitung der Shakespeare-Texte wird in der Sekundärliteratur als „Auslöschung“¹¹⁸ oder „Liquidierung“¹¹⁹ beschrieben. Sowohl Jean Jourdeuil spricht von einer Auslöschung von Shakespeares *Hamlet* durch *Die Hamletmaschine*, als auch Franz Loquai bezeichnet Müllers Umgang mit Shakespeare als „Liquidierung“: „Müller liquidiert gleichsam Shakespeares *Hamlet* und dessen Protagonisten, indem sich die Schauspieler ihren Rollen und zuletzt jeglicher Identität verweigern.“¹²⁰

Bis auf wenige Zitate Shakespeares ist nichts mehr vom klassischen Drama übrig.

Müller bezieht sich auf seine poetische Vorgehensweise, die dem eines Zerstörungsakt

¹¹⁵ Wolfgang Clemen, *Shakespeares Monologe. Ein Zugang zu seiner dramatischen Kunst*, München: Piper 1985, S. 234.

¹¹⁶ Schütte, *Heiner Müller.*, S. 49.

¹¹⁷ Heiner Müller, „Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts, *Ein Gespräch mit Sylvère Lotringer über Drama und Prosa, über PHILOKLET und über die Mauer zwischen Ost und West*“, in: *Gesammelte Irrtümer I. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996³, S. 113.

¹¹⁸ Jourdeuil, „Die Hamletmaschine“, S. 222 und Schütte, *Heiner Müller.*, S. 49.

¹¹⁹ Franz Loquai, *Hamlet und Deutschland. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler 1993, S. 182.

¹²⁰ Loquai, *Hamlet und Deutschland.*, S. 214.

gleichkommt. Er beschreibt seinen Schreibimpuls so, dass er versuche die „Dinge bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen“¹²¹. Übertragen auf *Die Hamletmaschine* könnte festgestellt werden, dass der Theatertext nach Müllers „Zerstörungs-Akt“ als Skelett übrig geblieben ist. Ein Skelett, das in seiner Knochenstruktur brüchig ist und sich aus Textfragmenten und Zitaten zusammensetzt. Die klassische dramatische Struktur wird aufgelöst, indem ganz auf Handlung und Figuren verzichtet wird.

5.2.1 „Ich spiele keine Rolle mehr“¹²² - Absage an Rolle und Handlung

Es kann nicht von einer handelnden „dramatis personae“¹²³ gesprochen werden. Da nach Erika Fischer-Lichte die Figur auf dem Theater an einer Handlung teilnimmt, kann bei der *Hamletmaschine* nicht von Figuren gesprochen werden. Keim führt anstelle des Begriffs der Rollenfigur zwei andere Begriffe ein:

„Es sind dies der Begriff der »Verlautbarungsinstanz« und der der »Diskursinstanz«. Ersterer bezeichnet diejenige personale Instanz, der die dramatische Rede *außerhalb* der dramatischen Rede, also auf der Ebene des dramatischen Diskurses, zugeordnet ist. Diskursinstanz bezieht sich auf das Ich *in* der dramatischen Rede.“¹²⁴

Diese Teilung in zwei Erzählinstanzen könne als „Problematisierung der diskursiven Strukturen der Gesellschaft gelesen werden. Das Paradox der diskursiven Strukturen besteh[e] gerade darin, daß sie von denen, die sie formen, nicht als ihr Produkt begriffen werden.“¹²⁵ In Anlehnung an Michel Foucaults Text „Was ist ein Autor?“¹²⁶ hält Keim fest, dass der Autor abwesend ist:

„Diese Instanz [die Ich-Instanz] ist [...] kein Autor mehr, sondern es ist die Sprache, deren Gesetzen die Ökonomie der Gesellschaft mit ihrer Logik der Ich-Konstitution gehorcht. Dieser Tatbestand wird in »HAMLETMASCHINE« durch eine Potenzierung der Diskursinstanz im ersten und vierten Bild, also im Hamletparadigma veranschaulicht[.]“¹²⁷

¹²¹ Müller, „Mauern.“, S. 81.

¹²² Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 549.

¹²³ Erika Fischer-Lichte setzt den Begriff „dramatis personae“ mit dem Begriff der Figur gleich: „Als F. wird eine Form oder Einheit bezeichnet, die in einer Umgebung bzw. vor einem Hintergrund sinnlich wahrnehmbar wird. Der Begriff dient der Identifizierung, Beschreibung und Unterscheidung von Einzelphänomenen. [...] Im Theater versteht man unter F. eine Gestalt, die auf der Bühne in Erscheinung tritt und aktiv oder passiv an einer Handlung oder einem Geschehen teilnimmt. Hierbei handelt es sich in der Regel um leibhaftige Personen [...]“, zitiert aus: Erika Fischer-Lichte, „Figur“, in: *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, S. 104.

¹²⁴ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 55.

¹²⁵ Ebd., S. 57.

¹²⁶ Michel Foucault „Was ist ein Autor?“, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. Jannidis Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 194-229.

¹²⁷ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 57.

Keim folgert im Anschluss daran: „In der referenzlosen Potenzierung von Verlautbarungsinstanzen wird deutlich, daß das Ich keine Referenz auf ein individualisierbares Phänomen ist, sondern ein sprachliches Konstrukt, eine Rollenfigur des Dramas.“¹²⁸ Somit ist im Text keine autonome Ich-Instanz mehr vorhanden.

Der Text ist durchsetzt mit Zitaten. Neben Shakespeare-Zitaten verwendet Müller einerseits Eigenzitate aus seinen Stücken¹²⁹ und Gedichten¹³⁰ und andererseits integriert er Zitate aus Werken anderer Autoren, die hier als Fremdzitate¹³¹ bezeichnet werden. Keim hält fest, dass es zu einer Potenzierung der Diskursinstanz kommt: „Durch das Zitieren anderer Fremdtexte im dramatischen Text, die durch Majuskeln hervorgehoben sind und keine Referenz haben, erweist sich die dramatische Rede als ein reproduktiver Diskurs ohne Ursprung.“¹³² In dieser Untersuchung wird lediglich für Hamlet/(-darsteller) und Ophelia/ Ophelia (Chor/Hamlet) der Begriff der Sprechinstanz verwendet und keine Unterscheidung zwischen Diskurs- und Verlautbarungsinstanz vorgenommen.

Die Zitate werden mit der poetischen Verfahrensweise der „Intertextualität“¹³³ und dem Textherstellungsverfahren der „Zitat-Montage“ in den Text integriert. Jaeger Dagmar beschreibt das Verfahren der Montage als

„Revision schon vorhandener Textvorlagen - [...] *Die Hamletmaschine* hat u.a. *Hamlet* als Spielvorlage [...] [und] zeigt eine neue Bedeutungskonstruktion eines frühen Materials im gegenwärtigen Kontext. Was sich hier in der Makrostruktur der Texte abspielt, wiederholt sich in der Zitatmontage in der Mikrostruktur.“¹³⁴

Auf die Vielschichtigkeit des Textes, welche durch das Verfahren der Intertextualität hergestellt wird, wird im sechsten Kapitel genauer eingegangen werden.

In den beiden Aufsätzen von Roland Barthes und Michel Foucault findet eine

¹²⁸ Ebd., S. 58.

¹²⁹ *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande* (1961), *Der Bau* (1963/64), *Germania Tod in Berlin* (1956/71), *Zement* (1972), und *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Traum Schrei* (1976).

¹³⁰ Heiner Müller, „Zwei Briefe“, in: *Werke I. Die Gedichte*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 34-35; (Orig. 1949),

¹³¹ Zitat aus Emil Estlin Cummings, *The Enormous Room*. (1923), Thomas Stearns Eliot, *Ash Wednesday* (1930) und *Journey of the Magi* (1927); Zitate von Friedrich Hölderlin, Edgar Allan Poe, Boris Leonidowitsch Pasternak, Walter Benjamin, Fyodor Dostoevsky, Karl Marx, Andy Warhol und Antonin Artaud, Susan Atcins u.a.

¹³² Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 57.

¹³³ Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Zwischen Differenz und Indifferenz. Funktionalisierungen des Montage-Verfahrens bei Heiner Müller“, in: *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Klaus Schwind, Tübingen: Stauffenburg 1991, S. 231-245; Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 45-78; Renate Lachmann, „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“, in: *Das Gespräch.*, Hg. Karlheinz Stierle/Rainer Warning, München: Wilhelm Fink 1984, S. 133-138.

¹³⁴ Jaeger, Dagmar, *Theater im Medienzeitalter: Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*, Bielefeld: Aisthesis 2007, S. 113.

Auseinandersetzung mit der Frage „Wer spricht?“ statt.¹³⁵ Barthes und Foucault entwerfen darin ihr Konzept der „Autorschaft“. Während ersterer von einer „Abwesenheit des Autors“, ja sogar den „Tod des Autors“ proklamiert, erklärt Foucault das Konzept des Autors zu einem Konstrukt.

„Die Abwesenheit des *Autors* [...] ist nicht nur ein historisches Faktum oder ein Schreibakt [...], sondern verwandelt den modernen Text von Grund auf. Mit anderen Worten: Der Text wird von nun an so gemacht und gelesen, dass der Autor in jeder Hinsicht verschwindet. Zunächst einmal verändert sich die Zeit. [...] Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer *hier* und *jetzt* geschrieben.“¹³⁶

Der Text werde nach Barthes zu einem „violdimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [...], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“¹³⁷ Auch in der *Hamletmaschine* werden „violdimensionale Räume“ eröffnet, welche im siebten Kapitel auf ihre politische Dimension befragt werden.

Für Foucault „wäre es [...] falsch, wollte man den Autor beim wirklichen Schriftsteller oder auch beim fiktionalen Sprecher suchen; die Funktion Autor vollzieht sich gerade in diesem Bruch – in dieser Trennung und dieser Distanz.“¹³⁸ Die Frage wer im Text spricht kann also nicht direkt auf den Autor zurückgeführt werden. Indem Müller die Sprache als oberste Autorität im Text begreift, ordnet er sich selbst, als Schreibender, der Sprache unter. Auf diese Weise wird der Autor zur Funktion der Sprache.¹³⁹

Auch Christian Bertram spricht 1980 in Bezug auf *Die Hamletmaschine* vom Tod des Autors:

„Als Selbst-Präsentation in einem geschlossenen Wirkungskreis, gegen sich selbst gerichtet, gleitend zwischen Modell und Erfahrung, Symbolischem und Realem, Spiel und Unterbrechung des Spiels, Auf- und Abbau der Szene, kündigt »HAMLETMASCHINE« vom Ende der Inszenierung, der Interpretation, der Repräsentation, - vom Tod des Autors.“¹⁴⁰

In der *Hamletmaschine* gibt es vier Sprechinstanzen: Hamlet, der Hamletdarsteller, Ophelia und Ophelia (Chor/Hamlet). Auf die Frage „wer spricht“ könnte im ersten Bild von einem

¹³⁵ Vgl. Roland Barthes „Der Tod des Autors“, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft.*, Hg. Jannidis Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 180-193. und Michel Foucault „Was ist ein Autor?“, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Hg. Jannidis Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 194-229.

¹³⁶ Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 189.

¹³⁷ Ebd., S. 190.

¹³⁸ Foucault, „Was ist ein Autor?“, S. 216f.

¹³⁹ Vgl. Müller/Weimann, „Gleichzeitigkeit und Repräsentation. Ein Gespräch“, S. 196.

¹⁴⁰ Christian Bertram, „Machine morte oder der entfesselte Wahnsinn. Heiner Müllers »Hamletmaschine«“, in: *Spectaculum 33. Vier moderne Theaterstücke, Max Frisch – Heiner Müller – Botho Strauß – Peter Weiß*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 309.

Hamletdarsteller gesprochen werden, dessen „Drama“ nicht mehr stattfindet. Als Differenz zu Shakespeare distanziert sich Müllers Hamletdarsteller mit dem ersten Satz „Ich war Hamlet“¹⁴¹ mit der Verwendung des Imperfekts von der klassischen Hamlet-Figur.

Bertram verknüpft in seinem Aufsatz „Machine morte oder der entfesselte Wahnsinn. Heiner Müllers »Hamletmaschine«“ die Aussage, „Ich war Hamlet“¹⁴², mit dem Autor Heiner Müller, da es

„sein »Gefühl des Scheiterns«, des Nicht-zu-Ende-bringen-Könnens, der Ohnmacht und Vergeblichkeit seiner Texte angesichts des realen Vorgangs der Restauration von Macht, der Zurücknahme und des Verrats des revolutionären Auftrags, in dem Müller einen wiederkehrenden Mechanismus sieht“¹⁴³

umschreibe. Müllers Scheitern wird in Verbindung mit dem „Rückzug von Geschichte“ gesehen:

„Der Autor [Heiner Müller], der sich im Einklang mit einer geschichtlichen Bewegung glaubte, muß [...] eine zunehmende Verschiebung »zwischen der Zeit des Subjekts und der Zeit der Geschichte« feststellen gleichsam sein Herausfallen aus dem Geschichtsverlauf[;][.]“¹⁴⁴

Im vierten Bild wird zwischen Hamlet und dem Hamletdarsteller unterschieden. Durch das Ablegen von Maske und Kostüm und seiner Aussage „Ich spiele keine Rolle mehr“¹⁴⁵ wird die Absage an die Rollenfigur verstärkt.

Im zweiten Bild, das den Titel „DAS EUROPA DER FRAU“ trägt, tritt Ophelia auf. Ophelia steht für ein Kollektiv, da es sich nach Bernhard Greiner nicht um eine sichere Identität handle. Ophelia könne zugleich der Chor und Hamlet sein und als Metapher für alle unterdrückten Frauen, die sich selbst zum Opfer fielen, stehen.¹⁴⁶

Neben den vier Sprechinstanzen gibt es eine Kommentar-Ebene, die durch kursive Schrift gekennzeichnet ist. Auf dieser Ebene wird das Geschehen im Sinne einer Regieanweisung kommentiert. So kommt es auf der Kommentar-Ebene, um die Absage an die Handlung zu verstärken, zur Exekution des Autors, da es dort heißt: „*Zerreißung der Fotografie des Autors.*“¹⁴⁷

Petersohn greift den Artikel „Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen

¹⁴¹ Heiner Müller, „Die Hamletmaschine“, in: *Werke 4. Die Stücke 2*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 545.

¹⁴² Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 545.

¹⁴³ Bertram, „Machine morte oder der entfesselte Wahnsinn.“, S. 308.

¹⁴⁴ Ebd., S. 308.

¹⁴⁵ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 549.

¹⁴⁶ Vgl. Bernhard Greiner, „Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen Struktur: Heiner Müllers“, in: *Vorträge und Aufsätze. Jahrbuch Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West*, 1989, S. 104.

¹⁴⁷ Ebd., S. 552.

Struktur“¹⁴⁸ von Bernhard Greiner auf.¹⁴⁹ Interessant an diesem Artikel ist, dass Greiner den Titel seines Artikels aus Müllers Text „Bildbeschreibung“¹⁵⁰ entnommen hat. Dort schreibt Müller als Kommentar zu seinem Text: „Der Text beschreibt eine Landschaft jenseits des Todes. Die Handlung ist beliebig, da die Folgen Vergangenheit sind. Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur.“¹⁵¹ Dieses „Absterben“ der dramatischen Struktur kann in Zusammenhang mit der *Hamletmaschine* gebracht werden.

5.2.2 Monolog als strukturelles Element

Im Text werden die Dialoge auf ein Minimum reduziert: „Die Dominanz der Monologe ist kein Zufall: Hamlet hat keinen Partner.“¹⁵² Müller bezieht die Dialogunfähigkeit auf der einen Seite auf die Geschichte: „Was ich schon in Bulgarien gemerkt hatte, war die Unmöglichkeit, mit dem Stoff zu Dialogen zu kommen, den Stoff in die Welt des real existierenden Sozialismus-Stalinismus zu transportieren. Es gab da keine Dialoge mehr.“¹⁵³ Auf der anderen Seite bringt Müller die Dialogunfähigkeit des Materials mit einer Stagnation in Verbindung: „Man kann in Bezug auf »Hamletmaschine« viel konstruieren. Zunächst mal steht die Dialogunfähigkeit dieses Materials sicher für eine Stagnation.“¹⁵⁴ Müller bringt die DDR-Geschichte ebenfalls mit einer Stagnation in Verbindung, wo Geschichte auf der Stelle tritt: „Ich rede immer nur von dem Staat, an dem ich primär interessiert bin: die DDR. Und da befinden wir uns in einer Zeit der Stagnation, wo die Geschichte auf der Stelle tritt, die Geschichte einen mit »Sie« anredet.“¹⁵⁵ Bertram erklärt in diesem Zusammenhang den „faktischen Tod“ von Geschichte. Auch für Müller ist die Geschichte nicht mehr vorhanden: „Es besteht keine Substanz für einen Dialog mehr, weil es keine Geschichte mehr gibt. Ich muß eine andere Möglichkeit finden, die Probleme der Restaurationsphase darzustellen.“¹⁵⁶ In der *Hamletmaschine* kommt dies folgendermaßen zum Ausdruck:¹⁵⁷ „Die Hähne sind geschlachtet. Der Morgen findet nicht

¹⁴⁸ Bernhard Greiner, „Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen Struktur: Heiner Müllers *Shakespeare Factory*.“, *Vorträge und Aufsätze. Jahrbuch Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West*, 1989, https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46681/pdf/Greiner_Ber_Explosion.pdf?sequence=1&isAllowed=y, 13.07.2014, S. 88-112.

¹⁴⁹ Vgl. Petersohn, *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption.*, S. 96.

¹⁵⁰ Heiner Müller, „Bildbeschreibung“, in: *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*, Hg. Ulrike Haß, Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 10-17.

¹⁵¹ Müller, „Bildbeschreibung“, S. 17.

¹⁵² Heiner, Müller, „Shakespeare eine Differenz“, *Werke 8. Schriften*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 335.

¹⁵³ Müller, „»Die Hamletmaschine«, 1977“, S. 295.

¹⁵⁴ Ebd., S. 295.

¹⁵⁵ Müller, „Es gilt, eine neue Dramaturgie zu entwickeln.“, S. 54.

¹⁵⁶ Ebd., S. 54.

¹⁵⁷ Vgl. Bertram, „Machine morte oder der entfesselte Wahnsinn.“, S. 308.

mehr statt.“¹⁵⁸

5.2.3 Montage von Shakespeare-Zitaten

Im Text werden Shakespeare-Zitate mit Zitaten aus *Der Bau* (1963/64) kombiniert. Aus *Der Bau* wird folgender Satz entnommen:

„WIE EIN BUCKEL SCHLEPP ICH MEIN SCHWERES
GEHIRN
ZWEITER CLOW IM KOMMUNISTISCHEN FRÜHLING“¹⁵⁹

Müller montiert hier den Satz aus *Der Bau* und integriert ihn in *Die Hamletmaschine*, sodass eine neue Bedeutung generiert wird. In *Der Bau* spricht Ingenieur Hasselbein: „Hamlet in Leuna, Hans Wurst auf dem Bau, Zweiter Clown im kommunistischen Frühling. Mein Kopf ist mein Buckel.“¹⁶⁰ In der *Hamletmaschine* wird mit dem ersten Bild ein Raum eröffnet, dem der Titel „FAMILIENALBUM“ gegeben wurde. Der erste Satz des Hamletdarstellers lautet: „Ich war Hamlet.“¹⁶¹ Der Hamletdarsteller befindet sich auf dem Staatsbegräbnis seines Vaters. Der Titel spielt auf den Hamlet-Stoff an. Im weiteren Verlauf montiert Müller das Eigenzitat aus *Der Bau* zusammen mit einem Shakespeare-Zitat in englischer Sprache, das er in abgeänderter Form zitiert:

„I'M GOOD HAMLET G'VE A CAUSE FOR GRIEF
AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SOORROW
RICHARD THE THIRD I THE PRINCELLING KING
OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE
WIE EIN BUCKEL SCHLEPP ICH MEIN SCHWERES
GEHIRN
ZWEITER CLOWN IM KOMMUNISTISCHEN FRÜHLING
SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE
LETS DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON“¹⁶²

Mit dem Rückgriff auf *Richard III.* wird eine weitere Parallele zwischen dem Dänenprinzen und Richard III., dem „König, der die Prinzen töten ließ“¹⁶³, gespannt. Petersohn sieht dies als eine

„Motivation für den klassischen Handlungstyp. Der kommt aber für den Hamletdarsteller Müllers ohnehin nicht mehr in Betracht, gehört er doch in die Zeit der „Vorgeschichte“, grammatikalisch durch die Verwendung des Präteritums

¹⁵⁸ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 546.

¹⁵⁹ Ebd., S. 545.

¹⁶⁰ Heiner Müller, „Der Bau“, in: *Werke 3. Die Stücke I*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 340; (Orig. 1963/64).

¹⁶¹ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 545.

¹⁶² Ebd., S. 545.

¹⁶³ Petersohn, *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption.*, S. 88.

unterstrichen.“¹⁶⁴

Im vierten Bild „PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND“ werden Shakespeares Stücke *Richard III.*¹⁶⁵ und *Macbeth*¹⁶⁶ herbei zitiert, „die wiederum Handlungsmodelle vorgeben bzw. durchspielen“¹⁶⁷, nämlich den König zu töten. Petersohn verbindet die Aussage „Ein Königreich Für einen Mörder“¹⁶⁸ mit der Handlung von *Richard III.*. Es sei eine „intertextuelle Systemreferenz zum Ausruf von Shakespeares Richard III.: ‚A horse! a horse! my kingdom/ for a horse!‘“¹⁶⁹ Petersohn argumentiert weiter: „[D]as könnte ein Durchbrechen der in der o.g. Bildfolge immanenten Kette von Gewalt, Manipulation und gescheiterten Hoffnungen sein, Hamlet wird sich dieser Rolle aber erneut verweigern [...]“.¹⁷⁰ Im Anschluss bezieht sich der Hamletdarsteller auf *Macbeth*:

„ICH WAR MACBETH DER KÖNIG HATTE MIR SEIN
DRITTES KEBSWEIB ANGEBOten ICH KANnte JE-
DES MUTTERMAL AUF IHRER HÜFTE RASKOLNI-
KOW AM HERZEN UNTER DER EINZIGEN JACKE
DAS BEIL. FÜR DEN / EINZIGEN / SCHÄDEL DER
PFANDLEIHERIN“¹⁷¹

5.3 Ödipus-Komplex in der *Hamletmaschine*

Die Geschichte des jungen Dänenprinzen Hamlets ausführlich zusammenzufassen wird auf Grund des hohen Bekanntheitsgrades des Stoffes und der damit einhergehenden großen Rezeption nicht mehr als notwendig erachtet. Als Einführung in die Thematik soll eine kurze Zusammenfassung von Heiner Müller dienen:

„Der alte König ist unter etwas dunklen Umständen gestorben. [...] Sein Bruder heiratet die Witwe, wird damit der neue König, obwohl nach der Verfassung Hamlet der Thronfolger wäre. Hamlet ist aus Wittenberg zum Begräbnis angereist und kommt damit auch rechtzeitig zur Hochzeit. Hamlet erfährt, daß sein Vater als Geist herumspukt, also offenbar irgendeine Information loswerden will. Dann kommt die Begegnung mit dem Geist des Vaters, und der Vater erzählt ihm, daß er von

¹⁶⁴ Ebd., S. 88.

¹⁶⁵ Vgl. William Shakespeare/Ute Schläfer, „King Richard III.“, in: *King Richard III. König Richard III. Englisch-deutsche Studienausgabe*, Hg. Rüdiger Ahrens/Andreas Fischer/Ernst Leisi/Ulrich Suerbaum, Tübingen: Stauffenburg 2004, S. 43-317; William Shakespeare/Hans Rothe, „König Richard der Dritte. The Life and Death of King Richard the Third“, in: *William Shakespeare. Dramen, In Übersetzungen und Neufassungen von Hans Rothe*, Hg. Bd. 1, München [u.a.]: Albert Langen Georg Müller 1963, S. 25-136; (Orig. *The Life and Death of King Richard the Third*. 1593).

¹⁶⁶ Vgl. William Shakespeare, „Macbeth. The tragedy of Macbeth, Ein Fragment“, in: *William Shakespeare. Dramen, In Übersetzungen und Neufassungen von Hans Rothe*, Bd. 4, München [u.a.]: Albert Langen Georg Müller 1964, S. 13-82; (Orig. *Macbeth*. 1605).

¹⁶⁷ Petersohn, *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption.*, S. 95.

¹⁶⁸ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 552.

¹⁶⁹ Petersohn, *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption.*, S. 95.

¹⁷⁰ Ebd., S. 95.

¹⁷¹ Müller „Die Hamletmaschine“, S. 552.

Claudius vergiftet worden ist. Und jetzt hat er das Problem, daß er in Wittenberg studiert hat und einem Gespenst trauen soll. Das kann ja irgendein teuflisches Machwerk sein. Das ist ebenfalls ein Reiß, der nie ganz geklärt ist.“¹⁷²

Der Hamlet-Stoff kann sehr gut mit der Sage des König Ödipus, welche Sigmund Freud in der *Traumdeutung* zusammenfasst, und dem darin zu Grunde liegenden Ödipus-Komplex in Verbindung gebracht werden:

„Im *Ödipus* wird die zugrundeliegende Wunschphantasie des Kindes wie im Traum ans Licht gezogen und realisiert; im *Hamlet* bleibt sie verdrängt, und wir erfahren von ihrer Existenz – dem Sachverhalt bei einer Neurose ähnlich – nur durch die von ihr ausgehenden Hemmungswirkungen. [...] Das Stück ist auf die Zögerung Hamlets gebaut, die ihm zugeteilte Aufgabe der Rache zu erfüllen[.]“¹⁷³

Im Hinblick auf die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts wird die Hamlet-Figur als paradigmatischer Charakter des Jahrhunderts, der sich „im leidvollen Konflikt zwischen Zögern und Handeln“¹⁷⁴ befindet, angesehen. Franz Loquai spricht in seiner Studie *Deutschland und Hamlet. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert* von einem „Hamlet-Syndrom“, das sich vom „Hamletbild“ des 19. Jahrhundert und der Gleichung „Hamlet ist Deutschland“ ableiten lässt. Der Ödipus-Komplex könnte demnach synonym mit dem „Hamlet-Syndrom“ verwendet werden. Loquai charakterisiert die Hamlet-Figur durch seine Handlungslosigkeit und die Frage nach der Last und der Schuld von Geschichte, die durch den Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg verstärkt wurde.¹⁷⁵ Müller bezieht sich 1986 auf die Gleichung „Deutschland ist Hamlet“:

„Wer ist Hamlet? Ich habe keine Ahnung. Aber ich erinnere mich an Ferdinand Freiligraths Gedicht aus der Zeit des Vormärz. Da heißt es: Deutschland ist Hamlet. Ich glaube, daß dieser Satz heute wieder aktuell ist. [...] Es herrscht eine allgemeine Verunsicherung. Und in dieser sucht man nach einer Position zwischen den Zeiten, den Epochen. In einer solchen Lage bietet sich Hamlet immer an als eine Figur, in die man seine Probleme projizieren kann. [...] Man weiß einfach nicht, welche Entscheidungen man jetzt treffen soll. In dem, was man nicht will, ist man sich ziemlich einig. Aber eine schlüssige Position gibt es nicht. Und das ist die Situation von Hamlet.“¹⁷⁶

Müllers Interesse an der Hamlet-Figur liegt vor allem im Scheitern des Intellektuellen, „das Versagen von Intellektuellen in bestimmten historischen Phasen, das vielleicht

¹⁷² Heiner Müller, „Das Garather Gespräch“, in: Heiner Müller/Kluge Alexander »Ich schulde der Welt einen Toten«. *Gespräche*, Hamburg: Rotbuch 1995, S. 47f.

¹⁷³ Freud, *Studienausgabe*. Hg. Mitscherlich/Richards/Strachey, S. 268f.

¹⁷⁴ Loquai, *Hamlet und Deutschland*, S. 14.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 14.

¹⁷⁶ Heiner Müller, „Deutschland ist Hamlet“, in: Ingo Schmidt, Heiner Müller und Shakespeare. *Die Arbeit an der Differenz, Ein Reader*; Hannover: Arbeitsstelle für Theaterpädagogik 1990, S. 57, aus: *Die Deutsche Bühne*, 7/1986, S. 10.

notwendige Versagen von Intellektuellen“¹⁷⁷. Zu Beginn des vierten Bildes widersetzt sich der Hamletdarsteller seinem „Drama“ und ist zum Aufstand bereit. Durch das Ablegen von Maske und Kostüm distanziert sich der Hamletdarsteller von seiner Rolle. Am Ende des vierten Bildes vollzieht dieser eine Rückkehr in seine Rolle, indem Maske und Kostüm wieder angelegt werden. Der Hamletdarsteller wird zum Verräter der Geschichte.¹⁷⁸ Petersohn fasst zusammen, dass sich eine Resignationsphase, eine Stagnation, im Handeln des Hamletdarstellers ereignet:

„[...] [Z]wischen dem sich zeitweise mit Gewalt aus dem “Schauspiel“ drängenden Hamlet und dem Wiedereinstieg des Hamlet-Darstellers läuft eine Art Resignationsphase ab, ein Durchspielen verschiedener (Handlungs)modelle, das am Ende mit [...] Stagnation beendet wird.“¹⁷⁹

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Begriff der Stagnation in vielerlei Hinsicht in Erscheinung tritt. Während Müller in Zusammenhang mit dem Hamlet-Material von einer Stagnation spricht, so spricht er in Verbindung mit der Geschichte genauso von einer Stagnation. Der Hamletdarsteller erfährt ebenfalls eine Stagnation und ist handlungsunfähig.

Der Begriff macht sich also auf der textuellen und auf der zeitgeschichtlichen Ebene breit. Da es sich um einen Text handelt, der in seiner Struktur brüchig ist, lässt der Text immer wieder zeitgeschichtliche Elemente durchsickern, sodass Text, Zitat und Zeit zu einem Konglomerat verschmelzen.

¹⁷⁷ Heiner Müller, „Mich interessiert der Fall Althusser...“, in: *Rotwelsch.*, Berlin: Merve 1982, S. 173.

¹⁷⁸ Vgl. Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 549 und S. 553.

¹⁷⁹ Petersohn, *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption.*, S. 93.

6. Die Hamletmaschine als „Spitze des Eisbergs“¹⁸⁰

Wie im fünften Kapitel bereits dargelegt wurde, zeichnet sich der Theatertext durch seine literarische Vielschichtigkeit und „Violdimensionalität“¹⁸¹ aus. Der Text besteht aus mehreren Metaebenen, die sich in einer räumlichen und einer zeitlichen Dimension offenbaren. So kann auf Räume und Dispositive geschlossen werden, die sozusagen hinter dem Text liegen. Daraus wird ein breiter Assoziationsspielraum geschaffen, durch diesen sich gesellschaftspolitische Diskurse und historische Ereignisse assoziieren lassen.

Müller vergleicht seine Texte mit der Spitze eines Eisbergs: „Meine Texte sind oft so geschrieben, daß jeder Satz oder jeder zweite Satz nur die Spitze des Eisbergs zeigt [...]“¹⁸²

Das folgende Kapitel stellt den Versuch dar, diese Räume, die sich unter der Spitze des Eisberges, der *Hamletmaschine*, verbergen und durch das Textherstellungsverfahren der Zitat-Montage, sowie der literarischen Verfahrensweise der Intertextualität erzeugt werden, aufzubrechen.

Größtenteils stützt sich dieses Kapitel auf den Beitrag „Die Hamletmaschine“¹⁸³ des französischen Autors, Übersetzers und Dramaturgen Jean Jourdeuil aus dem *Heiner Müller Handbuch*. In Anlehnung an Keim, wird die „Intertextualitätstheorie“, welche „ein Denken[s] in Schichten und nicht in zu verortenden Sinnzentren“¹⁸⁴ ermöglicht, auf *Die Hamletmaschine* angewendet. In ihrer Studie *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*¹⁸⁵ stützt sich Keim auf Renate Lachmanns Systematisierung¹⁸⁶, in der verschiedene Ebenen des Intertextualitätsbegriffes abgehandelt werden, die Literaturtheoretikerin Julia Kristeva und auf das von Manfred Pfister und Ulrich Broich herausgegebene Werk *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*¹⁸⁷.

Es muss darauf verwiesen werden, dass der Titel, der Müllers Theatertexte als *Dramen* bezeichnet, kritisch zu hinterfragen ist, da es sich bei der *Hamletmaschine* nicht um ein Drama handelt: „>Hamletmaschine< ist kein Drama. Das ist eigentlich das Ende des

¹⁸⁰ Heiner Müller, „Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken. Ein Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek (1983)“, in: Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996³, S. 138f.

¹⁸¹ Vgl. Barthes „Der Tod des Autors“, S. 180-193 und Girshausen, *Die Hamletmaschine.*, S. 109.

¹⁸² Müller, „Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken.“, S. 138f.

¹⁸³ Jourdeuil, „Die Hamletmaschine“, S. 221-227.

¹⁸⁴ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 47.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Lachmann, „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“, S. 133-138.

¹⁸⁷ Manfred Pfister/Ulrich Broich (Hg.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.*, Tübingen: Niemeyer 1985.

Dramas. Die Maschine steht, das Öl läuft raus und die Zahnräder knirschen [im Original in kursive Schrift gesetzt].¹⁸⁸ Aus diesem Grund behandelt das folgende Kapitel neben der Intertextualitätstheorie auch den Entstehungshintergrund des Textes, dessen Ästhetik, Form, Struktur und Aufbau.

6.1 Entstehungshintergrund und -zeit

Müller hatte Dissidenten-Status, das heißt, dass er das Privileg hatte aus der DDR aus- und einzureisen. Seine Position von außen eröffnete ihm eine andere Perspektive und somit auch eine differenzierte Sichtweise auf die DDR. Nach Klaus Theweleit war Müller gleichzeitig innerhalb und außerhalb von der DDR. Theweleit streicht heraus, dass hier „außerhalb“ nicht nur im Sinne eines ideell gedachten Ortes gemeint ist, sondern auch im Sinne einer räumlichen Trennung. Müllers Blick war der aus Amerika, dem Land, in dem Brecht während des Zweiten Weltkrieges lebte und das nicht vom NS-Regime regiert wurde.¹⁸⁹

„[D]ieses Land hat keinen Krieg erlebt, diese Bevölkerung im Land weiß nicht, was Faschismus ist, selbst wenn sie das machen. Es hat also keine wirklichen Traumata gegeben, die eine Nation gebildet haben. [...] [O]hne gemeinsames Trauma gibt es kein gemeinsames Geschichtsbewußtsein.“¹⁹⁰

Müllers Amerikareisen trugen wesentlich zur Entstehung der *Hamletmaschine* bei. Erst durch seine Aufenthalte in Amerika ist Müller aufgefallen, dass die amerikanische Landschaft durch ihre Weite und ihrer Radikalität zu einer politischen Qualität wird, denn

„[d]ie [Landschaft] kann man nie wirklich industrialisieren. Das ist nicht drin. Da bleibt immer noch etwas übrig. So ein Eindruck von der Mississippi-Mündung, wo Industrieanlagen verrotten in den Sümpfen. Da ist etwas ungeheuer Schönes in diesem Kapitalismus, der da bis an seine Grenze gelangt. Die Grenze ist die Landschaft. Dazu braucht es aber die Qualität von Landschaft. Die kann man eben nicht in den Supermarkt verpflanzen. Da bleibt immer noch ein Rest samt seinen Naturkatastrophen. Die sind dann ein Moment der Hoffnung. Sie sind belebend.“¹⁹¹

Müllers Vergleich zwischen der amerikanischen Landschaft und dem Kapitalismus, der durch die Landschaft an seine Grenzen stößt, wird in dieser Untersuchung noch ein Stück weitergeführt. In Anlehnung an Müller, der Texte als Landschaft begreift, lautet die Ausgangsthese dieser Untersuchung demnach, dass es sich bei der *Hamletmaschine* um

¹⁸⁸ Jan-Christoph Hauschild, *Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*, Berlin: Aufbau 2001, S. 293.

¹⁸⁹ Vgl. Klaus Theweleit, *Heiner Müller. Traumtext*, Basel [u.a.]: Stroemfeld/Roter Stern 1996, S. 50.

¹⁹⁰ Heiner Müller, „Amerika, Morgenstern, Erbe. Ein Gespräch mit Wolfgang Schivelbusch“, in: *Werke 8. Schriften*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 559-560.

¹⁹¹ Heiner Müller, „Kunst ist Krankheit, mit der wir leben“, in: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996³, S. 59.

eine politische Landschaft handelt, da der Text Brüche von Geschichte und Politik aufweist:

„Was ihm [Müller] auch in die Finger fiel an mythologischen Schnipseln, an politischem Bruch, ehe er es richtig in der Hand hielt, hatte er schon die Gestalt gewechselt in der Umschnitt-Mühle seines Hirns. Solche Umschnitt-Techniken sind aber nur möglich, wenn man wenigstens von zwei Standorten zugleich aus seine Sache ansieht, oder: »mit den Augen und mit dem Blick zugleich« sieht.“¹⁹²

Nach seiner Amerikareise und während eines Aufenthaltes in Bulgarien verfasste Heiner Müller 1976/1977 seinen Text *Die Hamletmaschine*.

6.2. Form und Struktur des Textes

Die Abhandlung über Form und Struktur des Textes soll mit einem Zitat von Jourdeuil beginnen: „*Die Hamletmaschine* ist ein auf das entschiedenste fremdartiger und rätselhafter Text, und dies noch vielmehr in formaler als in inhaltlicher Hinsicht, denn er verzichtet beinahe ganz auf Handlung und Dialog und stellt das Konzept der Person völlig in Frage.“¹⁹³ Es handelt sich um eine Zusammensetzung von Textfragmenten, denen eine klassische Gliederung in fünf Bilder zu Grunde liegt: „Sie können den Text der HAMLETMASCHINE als fünfstückiges Stück lesen, ganz klassisch in der Dramaturgie.“¹⁹⁴ Die fünf Abschnitte werden jeweils mit einer Überschrift betitelt.

Wie schon im fünften Kapitel dargelegt wurde, handelt es sich um keinen herkömmlichen Theatertext oder gar einen dramatischen Text mit Dialogen und einer Handlung, sondern um ein Textfragment, das sich aus „typographisch abgesetzten Textschichten“¹⁹⁵ zusammensetzt. Keim spricht von einer „Übereinanderprojektion“, einer Übermalung von verschiedenen Textschichten: „»HAMLETMASCHINE« erweist sich als eine Übereinanderprojektion einer Vielzahl von miteinander »dialogisierenden« Textebenen, deren unterste Schicht Shakespeares »Hamlet« und deren oberste »DIE HAMLETMASCHINE« ist.“¹⁹⁶

Wenn das Textfragment mit der typographischen Brille, wie es Keim in ihrer Studie tut, gelesen wird, so fällt auf, dass die Textoberfläche aus einer halbfetten Normalschrift, Majuskeln, Kursivtext und Kapitälchen besteht. Nach Keim lassen sich an Hand der typographischen Gestaltung des Textes fünf Sprechenebenen festmachen. Die erste Sprechenebene beinhaltet die, in Majuskeln gesetzten, Überschriften der fünf Bilder. Als

¹⁹² Theweleit, *Heiner Müller*, S. 50.

¹⁹³ Jourdeuil, „Die Hamletmaschine“, S. 223.

¹⁹⁴ Müller, „Ich glaube an Konflikt.“, S. 113.

¹⁹⁵ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, S. 52.

¹⁹⁶ Ebd., S. 60.

zweite Sprechenebene kann der Kommentar, der stets in kursiver Schrift geschrieben ist und „Angaben zu Raum, Zeit und nicht-sprachlichen Aktionen“¹⁹⁷ gibt, genannt werden. Es werden Kapitälchen verwendet, die jeweils zur Kennzeichnung einer Sprechinstanz stehen, wie zum Beispiel „OPHELIA [CHOR/HAMLET]“¹⁹⁸. Die vierte Sprechenebene bezeichnet Keim als „dramatische Rede“¹⁹⁹, die zum Teil von Majuskeln als störende Elemente unterbrochen wird. Bei den eingebauten Majuskeln, die teilweise durch Absätze hervorgehoben werden, handelt es sich größtenteils um Zitate. Als fünfte Sprechenebene ist eine in Majuskeln gesetzte Kursivschrift zu nennen. Keim hält fest, dass die typographische Gestaltung des Textes „permanente Störungen des rationellen schnellen Leseflusses“²⁰⁰ auslöst und der/die Lesende selektiert liest.²⁰¹

6.2.1. Exkurs: *Die Hamletmaschine* als Traumtext

Die fünf Abschnitte des Textes könnten den Bildern eines Traumes entsprechen. Im ersten Bild überlagert sich das Geträumte mit der Realpolitik:

„In diesem Traum (den ein unbekannter träumt, vielleicht der Autor oder Rajks Sohn oder auch irgendeine andere Person, deren Jugend in die fünfziger Jahre fällt) tauchen die Figuren aus Shakespeares Stück als mehr oder weniger gespenstische Erscheinungen in deformierter Weise wieder auf.“²⁰²

Ursprünglich hatte Müller dem ersten Bild den Titel „dream 1“ gegeben, wie es Jourdeuil aus einem der Manuskripte der *Hamletmaschine* herausliest. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass es sich bei keiner der vorkommenden Figuren des ersten Bildes um historische Persönlichkeiten handelt: „Müller nimmt dabei nur die ödipalen Figuren aus Shakespeares Stück wieder auf, nämlich Hamlet, seinen Vater, seinen Onkel, seine Mutter, die am Ende dieses Abschnitts zur Erscheinung von Ophelia wird bzw. diese hervorruft, und zuletzt Polonius.“²⁰³

In der Traum-Struktur wird eine weitere Ebene geöffnet, was Jourdeuil folgendermaßen herausstreicht: „In den Manuskripten wird diese Friedhofsszene als »Traum im Traum« bezeichnet.“²⁰⁴

Das vierte Bild spielt mit seinem Titel „PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND“

¹⁹⁷ Ebd., S. 51.

¹⁹⁸ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 547.

¹⁹⁹ Der Begriff des Dramatischen ist hier kritisch zu betrachten, da es sich um einen nicht-dramatischen Monolog und nicht um eine dramatische Rede, die eine Handlung aufbaut, handelt.

²⁰⁰ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 51.

²⁰¹ Vgl. Ebd., S. 51f.

²⁰² Jourdeuil, „Die Hamletmaschine“, S. 224.

²⁰³ Ebd., S. 223.

²⁰⁴ Ebd., S. 225.

auf den Aufstand in Budapest von 1956 an und kann „als Erzählung eines Traumes des Hamletdarstellers, der sich »auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber« sieht [...]“²⁰⁵, angesehen werden. Jourdeuil bezieht die Darstellung von Aufstand und Traum auf Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“:

„Die Verbindung zwischen Aufstand und Traum, dazu die Anspielungen auf die Pest (*Pest in Buda* [...]) knüpfen an Antonin Artauds »Theater der Grausamkeit« in *Theater und sein Double* an. Auch von Artaud wird durch Visionen von Pest und Aufstand ein Theater gefordert, das »Traumniederschläge liefert« (Artaud 1996, 98).“²⁰⁶

Patrick Primavesi stellt in seinem Beitrag „Heiner Müllers Theater der Grausamkeit“²⁰⁷ eine Beziehung zwischen Shakespeare, Brecht und Artaud her. Die Verknüpfung zwischen Brecht und Artaud erfolgt „im Hinblick auf die Erfahrung der Folter“²⁰⁸ und ist durch „die Zerstörung von Illusionen an ein Theater der Grausamkeit“²⁰⁹ gebunden. Primavesi bringt Artauds Theatervisionen mit der *Hamletmaschine* in Verbindung:

„Die Texte, in denen Müllers Auseinandersetzung mit Shakespeare einen besonders produktiven Niederschlag gefunden hat, *Die Hamletmaschine*, *Anatomie Titus* und die 1988 in Weimar gehaltene Rede *Shakespeare eine Differenz*, bezeugen mehr oder weniger direkt diese Verknüpfung mit den Theatervisionen Artauds, indem sie den Schrecken zu Wort kommen lassen und zugleich eine historische Erfahrung: »der Lange Marsch durch die Höllen der Aufklärung, durch den Blutsumpf der Ideologien.«“²¹⁰

Primavesi verbindet mit dieser Theatervision, welche durch das Müller-Zitat aus „Shakespeare eine Differenz“ einer „Hölle der Aufklärung“ oder dem „Blutsumpf der Ideologien“ gleicht, den in der *Hamletmaschine* zitierten Schauplatz der Ruinen Europas:

„Mit dem Ausblick auf die Ruinen Europas wird Artauds Wut auf eine verknöcherte Kultur der Meisterwerke in ihrer politischen Tragweite kenntlich [...]. Diese Erfahrung ist für Müller [...] zwangsläufig mit dem Problem der Autorschaft und des Intellektuellen verknüpft. Was in *Die Hamletmaschine* als Spaltung des Subjekts (Hamlet, Shakespeare, Müller etc.) beschrieben wird [...] schließt bereits eine Situation der Folter ein, bei der sich die Positionen von Täter und Opfer verbinden: »Ich hänge mein uniformiertes Fleisch an den Füßen auf. [...] Ich bin mein Gefangener.« [...]“²¹¹

²⁰⁵ Ebd. S. 225.

²⁰⁶ Ebd., S. 225.

²⁰⁷ Vgl. Patrick Primavesi, „Heiner Müllers Theater der Grausamkeit“, in: Christian Schulte/Brigitte Maria Mayer (Hrsg.), *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 143.

²⁰⁸ Primavesi, „Heiner Müllers Theater der Grausamkeit“, S. 161.

²⁰⁹ Ebd., S. 161.

²¹⁰ Müller, „Shakespeare eine Differenz“, S. 334.

²¹¹ Primavesi, „Heiner Müllers Theater der Grausamkeit“, S. 152f.; zitiert aus: Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 550f.

Eine solche Situation der Folter kommt im fünften Bild durch die Verwendung des Motivs der „Sonne der Folter“, welches Müller wahrscheinlich von Jean Paul Sartre übernommen hat, als Schauplatz der Sprechinstanz von Ophelia/Elektra vor: „Hier spricht Elektra. Im Herzen der Finsternis. Unter der Sonne der Folter.“²¹²

6.3 Aufbau und Komposition²¹³

Der *Hamletmaschine* liegt eine musikalische Struktur zu Grunde und wird von Jourdeuil nach folgendem Schema gegliedert:

„*Familienalbum*, Hamlet 1 – *Das Europa der Frau*, Ophelia 1 – *Scherzo*, Hamlet und Ophelia in ihrem einzigen Dialog – *Pest in Buda Schlacht um Grönland*, Hamlet 2 – *Wildharrend in der furchtbaren Rüstung Jahrtausende*, Ophelia 2. Die gleichsam musikalische Bewegung des Textes könnte man so veranschaulichen: 1-2-3-1'-2'.“²¹⁴

Nach diesem Schema geht hervor, dass das erste und vierte Bild der Sprechinstanz des Hamlet(-darstellers) zugeteilt ist, während im zweiten und fünften Bild die Sprechinstanz der Ophelia auftritt. Der dritte Teil ist mit „SCHERZO“ betitelt. Der Begriff „Scherzo“ kommt vermutlich ursprünglich aus dem Langobardischen und bedeutet Scherz. Bei einem „Scherzo“ handelt es sich um ein heiteres Tonstück, das meistens den dritten Satz einer Sinfonie oder einer Sonate ausmacht.²¹⁵ Auch in der *Hamletmaschine* bildet das „SCHERZO“ den dritten Teil, in diesem der einzige Dialog zwischen Hamlet und Ophelia stattfindet.

Der Nachteil an diesem Schema sei aber, dass Ophelia und Hamlet individualisiert werden und der Text dadurch eine Homogenisierung erfährt, obwohl dieser aus heterogenen Fragmenten bestehe, wie Jourdeuil bemerkt.²¹⁶

Das erste Bild, „FAMILIENALBUM“, setzt sich, wie im fünften Kapitel schon abgehandelt wurde, mit der Hamlet-Problematik und dem Ödipus-Komplex auseinander.

„Er ist von Shakespeareschen Szenen und Figuren und einem metadramatischen Diskurs durchsetzt, der eine Reihe von möglichen Varianten der berühmten Szenen des elisabethanischen Stücks vorschlägt, Varianten, die ganz locker die Tabus brechen, die Shakespeares Hamlet noch respektierte.“²¹⁷

Schauplatz des ersten Bildes sind „die Ruinen von Europa.“²¹⁸ Es wird zu Beginn des

²¹² Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 554.

²¹³ Vgl. Jourdeuil, „Die Hamletmaschine“, S. 223-224.

²¹⁴ Ebd., S. 224.

²¹⁵ Vgl. „Scherzo“, in: DUDEN. *Das große Fremdwörterbuch, Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*, Hg. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion, Mannheim [u.a.]: Dudenverlag 2000², S. 1203.

²¹⁶ Vgl. Jourdeuil, „Die Hamletmaschine“, S. 224.

²¹⁷ Ebd., S. 223.

²¹⁸ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 545.

Textes genannt, dass „die Glocken das Staatsbegräbnis einläuteten“²¹⁹. Gemeint ist das Begräbnis von Hamlets Vater. Neben dem Hamlet-Stoff wird noch eine weitere Dimension eröffnet, eine politische. So könnte das Begräbnis als Allegorie²²⁰ auf ein reales Staatsbegräbnis von „Lazlo Rajk, das am 6. Oktober 1956, also fünfzehn Tage vor dem Beginn des Aufstandes in Budapest stattfand“²²¹, gelesen werden, worauf Jourdeuil hinweist. Bei Lazlo Rajk handelt es sich um einen stalinistischen Politiker, der 1949 „von seinen Gefährten verurteilt und exekutiert, 1956 rehabilitiert“²²² wurde. Jourdeuil streicht heraus, dass es zu einer Überlagerung von Shakespeares *Hamlet* und den realen Bildern um Rajks Trauerfeier kommt:

„Während des darauf stattfindenden Staatsbegräbnis [jenes von Lazlo Rajk] liefen Witwe und Sohn hinter dem Sarg. Das gab ein Bild ab, das der Beerdigung von Hamlets Vater ähnelte, wie sie in Shakespeares Stück gestaltet wird. Die Bilder der Trauerfeier für Rajk und die Beerdigungsszene in Shakespeares Stück überlagerten sich, ebenso wie sich die Bilder des von Laertes angestifteten Aufstands im IV. Akt mit diejenigen vom Aufstand in Budapest überlagern konnten.“²²³

Auf diese Weise gelingt es Müller, Dokument und Fiktion miteinander zu verbinden und ineinander zu schieben. Im ersten Bild findet sich ein weiterer aktueller Bezug auf die DDR: „[...] im Stehschritt hinter dem Sarg des Hohen Kadavers die Räte, heulend in schlecht bezahlter Trauer [...]“²²⁴ Pamperrien bringt diese Stellung mit dem Stehschritt der Sowjet- und DDR-Soldaten in Verbindung:

„Der Stehschritt ist eine leicht identifizierbare und häufig verwendete Metapher für hirnlosen militärischen Drill, der gerade dieses Hirnlosagieren des Einzelnen zum lebensnotwendigen Selbstzweck erklärt hat. Dieses Bild karikiert den Militarismus, [...] die eigentliche Kritik gilt dem Umstand, daß der Trauerzug von einer „in schlecht bezahlter Trauer“ „heulenden“ Bevölkerung flankiert wurde [...]“²²⁵

Im vierten Bild, „PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND“, wird auf den Ungarn Aufstand von 1956²²⁶ angespielt, da der Text einen „literarischen Raum und anderen

²¹⁹ Vgl. Ebd., S. 545.

²²⁰ Wobei hier anzumerken ist, dass Bernhard Greiner in Anlehnung an Heiner Müller in seinem Artikel „Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur: Heiner Müllers *Shakespeare Factory*“, in: *Vorträge und Aufsätze. Jahrbuch Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West*, 1989, https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46681/pdf/Greiner_Ber_Explosion.pdf?sequence=1&isAllowed=y, 13.07.2014, S. 88-112. den Begriff der Metapher dem Begriff der Allegorie vorzieht.

²²¹ Jourdeuil, „Die Hamletmaschine“, S. 222.

²²² Ebd., S. 222.

²²³ Ebd., S. 222f.

²²⁴ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 545.

²²⁵ Pamperrien, *Ideologische Konstanten – ästhetische Variablen.*, S. 145.

²²⁶ Vgl. Péter Kende/Eike Wolgast (Hg.), *Der Ungarnaufstand. Das Jahr 1956 in der Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Budapest: Akadémiai Kiadó 2007.

Darstellungshorizont [eröffnet] [...].²²⁷ Die Rede des Hamletdarstellers lässt auf „historische Ereignisse [...], die die europäische Geschichte (und die Geschichte des Kommunismus) nach dem Zweiten Weltkrieg geprägt haben“²²⁸, schließen. So wären neben dem Ungarn-Aufstand, der Tod Stalins 1953, der Aufstand in der DDR von 1953²²⁹ und der XX. Parteitag der KPdSU im Februar 1956 zu nennen. Das Interessante an diesem literarisch geschaffenen historischen und politischen Raum ist, dass diese Ereignisse ausschließlich vom Rezipierenden assoziiert werden, nicht aber verschriftlicht sind: „All diese Ereignisse werden weder explizit genannt noch datiert, doch es wird deutlich auf sie angespielt, nicht zuletzt auch durch die Überschrift *Pest in Buda*.“²³⁰

So ist lediglich von einem

„Mann [...], der Geschichte gemacht hat [die Rede]. Die Versteinerung einer Hoffnung. Sein Name ist auswechselbar. Die Hoffnung hat sich nicht erfüllt. Das Denkmal liegt am Boden, geschleift drei Jahre nach dem Staatsbegräbnis des Gehaßten und Verehrten von seinen Nachfolgern in der Macht. [...] Auf den Sturz des Denkmals folgt nach einer angemessenen Zeit der Aufstand.“²³¹

Aus diesem Zitat lässt sich als eine Interpretation der Tod Stalins von 1953 herauslesen. Bei dem Aufstand, der drei Jahre nach dem Staatsbegräbnis stattfindet, könnte es sich um den Aufstand in Budapest von 1956 handeln.

6.3.1 Exkurs: Der Ungarn-Aufstand

Péter Kende nennt in seinem Beitrag „Ungarn 1956. Sozialistischer Volksaufstand – nationaler Befreiungskampf – oder antitotalitäre Revolution“ „die Überwindung der stalinistischen Machtstrukturen und der Fremdherrschaft“²³² als primäres Ziel des „Volksaufstandes“²³³. Doch wer gehörte zu den rebellierenden Gruppen dazu?

„Für wen war 1956 ein „Volksaufstand“? Zunächst für jene reformistischen Kreise innerhalb des Systems, welche die fehlende Demokratie einklagten und eine Korrektur des Systems forderten. [...] Drei soziale Gruppen waren es, die die politischen Parolen der innerparteilichen Opponenten radikalisiert haben: die Jugend der Hochschulen [gemeint ist die Studentenschaft und junge Hochschullehrer], die Industriearbeiter und die „Budapester Straße“. Ihnen schlossen sich bald weitere Schichten und Gruppen an [...].“²³⁴

²²⁷ Jourdeuil, „Die Hamletmaschine“, S. 225.

²²⁸ Ebd., S. 225.

²²⁹ Vgl. Heiner Müller, „Der 17. Juni 1953“, in: *Werke 8. Schriften*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 103-107.

²³⁰ Jourdeuil, „Die Hamletmaschine“, S. 225.

²³¹ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 549f.

²³² Kende/Wolgast (Hg.), *Der Ungarnaufstand*, S. 17.

²³³ siehe Abhandlung über die Verwendung des Begriffs „Volksaufstand“ und den „Namenskrieg“ um Sechsfünfzig, in: Ebd., S. 15-28.

²³⁴ Ebd., S. 21.

Da sich der Regierungschef Imre Nagy der Aussichtslosigkeit der Bekämpfung des Aufstandes bewusst war, kündigte dieser am 28. bzw. 30. Oktober „die Wiederherstellung der bürgerlichen Freiheitsrechte, die Abhaltung von freien Wahlen und die Ausarbeitung einer demokratischen Verfassung[.]“²³⁵ an. Doch diese „Rückkehr“ in das alte System der Demokratie sollte nur einige Tage andauern:

„Von dem Moment an, als sich in der Nacht des 23. Oktober in den Straßen von Budapest bewaffnete Gruppen bildeten, die den Kampf mit den einrollenden sowjetischen Panzern aufnahmen, haben die zum Aufruhr Bereiten im ganzen Land verstanden, dass man neben dem eigenen Parteistaat nunmehr auch das Sowjetimperium zum Gegner hatte.“²³⁶

Der antitotalitäre Volksaufstand wurde von sowjetischen Panzern gewaltsam niedergeschlagen und der Demokratie somit ein Ende gesetzt.

6.3.2 Ophelia als Sinnbild für eine Frauenrevolte

Das zweite Bild trägt den Titel „DAS EUROPA DER FRAU“. In diesem Raum tritt Ophelia auf. Hier geht es, wie es der Titel schon ankündigt, um die Emanzipation und Revolte der Frauen:

„Der Text evoziert verschiedene flüchtige Bilder von Frauen, die ermordet worden sind oder Selbstmord begingen – Bilder, in denen der[/die] Leser[/in] die Gesichter von Rosa Luxemburg [...] und Müllers Frau Inge Müller und von Ulrike Meinhof aufscheinen sieht.“²³⁷

Auch hier werden die historischen Persönlichkeiten nicht genannt, sondern nur für die Rezipierenden assoziierbar gemacht. Ophelia steht für die Revolte, die sich gegen die Sprechinstanz des Hamlet wendet. Keim spricht in diesem Zusammenhang von einer „Zukunftsvision“.²³⁸ Auf der Kommentar-Ebene wird ersichtlich, dass es sich um einen Raum in der „Tiefsee“²³⁹ handelt, in dem „*Fische Trümmer Leichen und Leichenteile*“²⁴⁰ vorbei treiben.

Das fünfte Bild, „WILDHARREND / IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG / JAHRTAUSENDE“²⁴¹, bei dessen Überschrift es sich um ein Zitat von Friedrich Hölderlin handelt, ist ebenfalls Ophelia zugeordnet, wobei hier anzumerken ist, dass die

²³⁵ Ebd., S. 25.

²³⁶ Ebd., S. 24.

²³⁷ Jourdeuil, „Die Hamletmaschine“, S. 224.

²³⁸ Vgl. Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 52.

²³⁹ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 553.

²⁴⁰ Ebd., S. 553.

²⁴¹ Vgl. Friedrich Hölderlin, „An ... der stehn, Wildharrend in der furchtbaren Rüstung, Jahrtausende.“, in: *Hölderlin. Sämtliche Werke, Gedichte nach 1800*, Hg. Friedrich Beissner, Bd. 2, Stuttgart: Kohlhammer 1951, S. 316.

Sprechinstanz der Ophelia ihren Text mit „Hier spricht Elektra.“²⁴² beginnen lässt. Ophelia wird Elektra, die sich wie Hamlet im Auftrag befindet den Mord an ihrem Vater zu rächen, gegenübergestellt. Ophelia spricht ihre Rache aus. Dabei verläuft „[d]ie Frontlinie [...] nicht mehr zwischen Ost und West, vielmehr zwischen »den Metropolen der Welt« [...] und den kolonialisierten Ländern. Auf einen genauen Ort lässt sie sich jedenfalls nicht mehr festlegen.“²⁴³

„An die Metropolen der Welt. Im Namen der Opfer. [...] Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich erstickte die Welt, dich ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln. [...] Es lebe der Haß, die Verachtung, der Aufstand, der Tod.“²⁴⁴

Die Frauenrevolte endet mit der, in Mullbinden eingehüllten und reglos dasitzenden, Ophelia.

6.3.3 Horatio als Engel der Geschichte

Im dritten Teil, „SCHERZO“ tritt neben Hamlet und Ophelia, Horatio auf. Horatio wird auf der Kommentar-Ebene mit folgenden Worten eingeführt: „*Ein Engel, das Gesicht im Nacken: Horatio.*“²⁴⁵ Diese Beschreibung von Horatio ist in Zusammenhang mit Walter Benjamins Aufsatz „Über den Begriff der Geschichte“²⁴⁶, in dem Benjamin in der neunten These seinen Geschichtsbegriff an Hand des Bildes *Angelus Novus* von Paul Klee entwickelt, zu sehen.

Müller arbeitet an Benjamins Thesen weiter und verfasst 1949 die beiden Texte *Der glücklose Engel 1* und *Der glücklose Engel 2*. Im Gegensatz zu Benjamins „Engel der Geschichte“, befinden sich im Rücken von Müllers Engel der Trümmerhaufen der Geschichte:

„Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, schüttet Geröll auf Flügel und Schultern, mit Lärm wie von begrabnen Trommeln, während vor ihm sich die Zukunft staut, seine Augen eindrückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem.“²⁴⁷

Dennoch haben wir es hier mit einem positiven Blick auf Geschichte zu tun. Müllers Engel bricht mit seinem Flügelschlag das Kontinuum der Geschichte auf. Die Geschichte

²⁴² Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 554.

²⁴³ Jourdeuil, „Die Hamletmaschine“, S. 226.

²⁴⁴ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 554.

²⁴⁵ Jourdeuil, „Die Hamletmaschine“, S. 226.

²⁴⁶ Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Walter Benjamin Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa, Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 129-140; (Orig. 1940).

²⁴⁷ Müller, „Der glücklose Engel“, in: *Werke I. Die Gedichte*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 53.

befindet sich nicht mehr in einer Zeit der Stagnation, tritt nicht mehr auf der Stelle.²⁴⁸ Der Engel wartet auf Geschichte „[b]is das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt.“²⁴⁹ Dieser Vergleich zwischen den beiden Gedichten ist deshalb für diese Untersuchung von Interesse, da Müller 1989 ein Gedicht mit dem Titel „Fernsehen“ verfasst hat, in dem er sich auf *Die Hamletmaschine* bezieht:

„HAMLEMASCHINE: der Hamletdarsteller ohne Gesicht, im Rücken eine Mauer, sein Gesicht eine Gefängniswand. Bilder, die keine Aufführung einholen konnte. Wegmarken durch den Sumpf, der sich schon damals zu schließen begann über dem vorläufigen Grab der Utopie, die vielleicht wieder aufscheinen wird, wenn das Phantom der Marktwirtschaft, die das Gespenst des Kommunismus ablöst, den neuen Kunden seine kalte Schulter zeigt, den Befreiten das eiserne Gesicht seiner Freiheit.“²⁵⁰

Der Hamletdarsteller wird dem Engel der Geschichte gegenübergestellt. 1989 hat er kein Gesicht mehr. Im Rücken sind dieses Mal nicht die „Ruinen von Europa“²⁵¹, die es 1977 in der *Hamletmaschine* waren, sondern die Berliner Mauer. Es ist ungewiss, ob sich Müller hier auf seine *Hamlet/Maschine* von 1990 bezieht. Wenn dies der Fall wäre, so wurde der Theatertext während der Proben von der Geschichte eingeholt und zum historischen Text. Festgehalten werden kann, dass sich Müllers Geschichtsverständnis nach dem Zusammenbruch der DDR verändert hat.

Frank-Michael Raddatz weist auf die Schwierigkeit des Ausbruchs aus der „Geschichte als der Wiederkehr des Immergleichen [sic!] von historischer Gewalt und geschichtlichen Katastrophen“²⁵² hin. „Die historische Notwendigkeit verlangt immer neue Opfer, entweder im Namen des Bestehenden (Vater) oder in dem der Utopie (Morgen), ohne daß ein Ende dieses sinnlosen Kreislaufes [...] absehbar wäre“²⁵³:

„Hier kommt das Gespenst das mich gemacht hat, das Beil noch im Schädel. Du kannst deinen Hut aufbehalten, ich weiß, daß du ein Loch zuviel hast. Ich wollte, meine Mutter hätte eines zu wenig gehabt [...]. Man sollte die Weiber zunähen, eine Welt ohne Mütter. Wir könnten einander in Ruhe abschlachten, und mit einiger Zuversicht, wenn uns das Leben zu lang wird oder der Hals zu eng für unsre Schreie. [...] Worauf wartest du. Die Hähne sind geschlachtet. Der Morgen findet

²⁴⁸ Vgl. Müllers Aussage: „[...] [W]ir [befinden] uns in einer Zeit der Stagnation, wo die Geschichte auf der Stelle tritt, die Geschichte einen mit „Sie“ anredet“, zitiert aus: Heiner Müller, „Es gilt eine neue Dramaturgie zu entwickeln“. Ein Gespräch mit Wend Kessens und Michael Töteberg über Terrorismus und Nibelungentreue sowie das FATZER-Fragment (1978)“, in: Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996³, S. 54.

²⁴⁹ Müller, „Der glücklose Engel“, S. 53.

²⁵⁰ Heiner Müller, *Gedichte*. Berlin: Alexander 1992, S. 95f.

²⁵¹ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 545.

²⁵² Raddatz, *Dämonen unterm Roten Stern.*, S. 171.

²⁵³ Ebd., S. 171.

nicht mehr statt.“²⁵⁴

Im *Glücklosen Engel 2* wird das Gesicht des Engels angesprochen:

„Der Engel ich höre ihn noch
Aber er hat kein Gesicht mehr als
Deines das ich nicht kenne.“²⁵⁵

Horatio trägt sein Gesicht im Nacken. Ausgehend vom Text *Der glücklose Engel*, könnte Horatio deshalb, sein Gesicht im Nacken tragen, da er seinen Blick auf die Geschichte, die hinter ihm liegt, richtet. Raddatz streicht eine Übereinstimmung zwischen Benjamin und Müller heraus: „Daß die Engelsfigur des Horatio ihr Gesicht im Nacken trägt, verweist auf eine Übereinstimmung mit Benjamins Engelbild, denn auch dieser schaut (starrt) nach rückwärts, ist der Vergangenheit zugewendet und nicht Gegenwart (Tanz) und Zukunft.“²⁵⁶

6.3.4 Chor und Kollektiv

Aus den Manuskripten Müllers wird ersichtlich, dass Müller ursprünglich Teile der Figurenrede Chören zuteilen wollte. Jourdeuil stellt die Vermutung auf, dass Müller „*Die Hamletmaschine* nicht nur als Ausdruck einer subjektiven Stimme, sondern vielmehr als Kristallisation von unterschiedlichen und gegensätzlichen kollektiven Erfahrungen“²⁵⁷ angesehen hat.

Auch Hans-Thies Lehmann ordnet der *Hamletmaschine* eine chorische Funktion, welche ein Kollektiv sprechen lässt, zu:

„In Müllers Stücken und Inszenierungen kommt es zu einem *Theater von Stimmen*, die nicht formal als Chor im technischen Sinn fungieren müssen, aber die chorische Funktion der Schilderung einer gemeinsamen Erfahrungswelt aufweisen – direkt wie in [...] HAMLETMASCHINE [...], indirekt in den Kollektiven, die, aufgespalten in einzelne Stimmen, dennoch als Kollektivsubjekte erscheinen [...], als allegorische Gestalt von Kollektiven.“²⁵⁸

Auf der Textoberfläche wird dies durch die Kapitälchen ersichtlich: „OPHELIA [CHOR/HAMLET]“²⁵⁹

6.4 Montage und Intertextualität - *Hamlet* als „Zitier-Maschine“

Wie schon erwähnt wurde, besteht der Theatertext aus einer Vielzahl von Zitaten, die durch

²⁵⁴ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 545.

²⁵⁵ Müller, „Der glücklose Engel 2“, in: Heiner Müller, *Gedichte.*, Berlin: Alexander 1992, S. 100.

²⁵⁶ Raddatz, *Dämonen unterm Roten Stern.*, S. 178.

²⁵⁷ Jourdeuil, „Die Hamletmaschine“, S. 224.

²⁵⁸ Lehmann, *Das politische Schreiben.*, S. 389.

²⁵⁹ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 547.

die literarische Verfahrensweise der Intertextualität in den Text montiert werden. Theresia Birkenhauer spricht von einer „Montage-Dramaturgie“, die

„mit ihren diskontinuierlichen Zeit-Räumen für eine surreale Atmosphäre, in der die jeweilige Realitätsstufe der Figuren und Geschehnisse undeutlich zwischen Realität, Traum und Phantasie schwankt und die Bühne zum Tummelplatz von Geistern und Zitaten jenseits jeder homogenen Raumzeit wird.“²⁶⁰

Wichtig für die Anwendung der „Intertextualitätstheorie“ auf *Die Hamletmaschine* ist Keims Ausgangsthese, welche den Theatertext mit der Brille des „poststrukturalistischen Denkens, das den Versuch einer Hinterfragung der Klassifizierungs- und Ordnungssysteme der Neuzeit unternommen hat“²⁶¹, liest. Keim stützt sich in ihrer Analyse auf Julia Kristeva und übersetzt diese folgendermaßen: „In ihrer radikalisierten ideologiekritischen Ausprägung geht sie [die Intertextualitätstheorie] davon aus, daß »jeder Text sich aus einem Mosaik von Zitaten zusammensetzt«, daß jeder Text die »Vereinnahmung und Verwandlung eines anderen Wortes ist.«“²⁶² In der *Hamletmaschine* werde das Prinzip der Intertextualität „durch die Technik des überdeterminierten Anzitierens bloßgelegt.“²⁶³ *Hamletmaschine* ist vielmehr Zitat als Text, sowie Hamlet vielmehr einer Maschine, da er sich im Räderwerk dieser Text-Maschine befindet, als einem handelnden Mensch gleichkommt. Die Zitate werden von Müller verändert, mit anderen Zitaten kombiniert und durch das Textherstellungsverfahren der Montage in den Text integriert. Keim baut auf den Aufsatz „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“²⁶⁴ von Renate Lachmann, in diesem zwischen vier verschiedenen Größen differenziert wird, auf: „1. Phänotext, 2. Referenztext, 3. Referenzsignal und 4. Intertextualität (als jene neue textuelle Qualität, die sich aus den durch das Referenzsignal garantierten implikativen Beziehungen zwischen Phäno- und Referenztext ergibt).“²⁶⁵ Keim fasst im Anschluss daran die Beziehung zwischen den von Lachmann vorgeschlagenen Größen folgendermaßen zusammen:

„Die aus der Intertextualitätsbeziehung resultierende neue textuelle Qualität kann der[die] Rezipient[/in] nur aufgrund der Identifizierung der Referenzsignale konkretisieren, er erfährt sie als Ambivalenz oder Polyvalenz des Textes. Diese Beziehung ist allerdings nicht als einseitige Affizierung des Phänotextes durch den Referenztext anzusehen, sondern die im Phänotext durch die Intertextualität gewonnene Sinnkomplexion affiziert auch den Referenztext, es entsteht ein

²⁶⁰ Theresia Birkenhauer, „Regiearbeit. Zusammenarbeit mit Robert Wilson“, in: *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Hg. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 332.

²⁶¹ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 46.

²⁶² Ebd., S. 47; zitiert aus: Julia Kristeva, „Le mot, le dialogue et le roman.“, *Sēmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse.*, Julia Kristeva, Paris: Éd. Du Seuil 1969, S. 145.

²⁶³ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 47.

²⁶⁴ Lachmann, „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“, S. 133-138.

²⁶⁵ Ebd., S. 136.

dynamisches Geflecht.²⁶⁶

In weiterer Folge streicht Keim zwei Arten von Intertextualitätsstrukturen heraus: die Struktur der „Kontamination“ und die des „Anagramms“. Während die Kontamination „als Ergebnis der Selektion von Einzelementen aus verschiedenen Referenztexten [...] und deren Kombination – im Sinne einer Montage – oder einer Über- und Ineinanderschaltung im Phänotext“²⁶⁷ auftaucht, setzt sich das Anagramm „aus über den Phänotext verteilten Elementen, die [...] die kohärente Struktur eines fremden Textes erkennen lassen“²⁶⁸, zusammen. Die Kontamination ist für die Entstehung „heterogene[r] Reihen oder Schichten“²⁶⁹ verantwortlich, wodurch ein neuer Textkomplex zusammengesetzt wird. Das Anagramm hingegen schafft

„eine Rätselstruktur, die durch ein kombinatorisches, rück- und vorverweisendes Lesen dekodiert wird. Das kontaminatorische Signal verlangt eine Lektüre, die kompensatorisch die jeweiligen ursprünglichen textuellen Ordnungen wiederherstellt und die identifizierten Elemente in ihre Rahmen zurückweist, ohne dabei die Sinnkomplexion abzubauen, die in der (ludistischen) Heterogenisierung der Elemente erzeugt werden konnte.“²⁷⁰

Die Verortung der Sinnkomplexion sei „auf das Konzept der Zeichengemeinschaft angewiesen.“²⁷¹

„Im radikalen Intertextualitätsverständnis markiert das Sich-Einflechten des Textes in den Zeichenkontext auch den kulturellen und ideologischen Ort, der die Funktionen der Zeichenkreuzung, die Funktionen der intertextuellen Organisation des Textes selbst offenlegt. Der Text erscheint somit im sozialen Kontext als *ideologische Handlung*, die in den sozialen Zeichenkontext *eingreift*.“²⁷²

Keim bezieht sich in weiterer Folge auf Julia Kristevas Begriff der „geschriebenen Antwort (,écriture-réplique“)²⁷³, das bedeutet, dass der Autor durch die Rezeption des „vorausgegangenen bzw. synchronen literarischen Korpus“²⁷⁴ in der Geschichte lebt und sich die Gesellschaft in den Text einschreibt:

„[D]ie poetische Sprache ist *Dialog* zweier Diskurse. Ein fremder Text dringt in den Raster der Schreibweise ein; diese absorbiert ihn nach eigenen Gesetzen, die es noch zu entdecken gilt. So bestätigen sich alle Gesetze des vom Schriftsteller

²⁶⁶ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, S. 47.

²⁶⁷ Lachmann, „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“, S. 136.

²⁶⁸ Ebd., S. 137.

²⁶⁹ Ebd., S. 136f.

²⁷⁰ Ebd. S. 137.

²⁷¹ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, S. 48.

²⁷² Ebd., S. 48.

²⁷³ Ebd., S. 48; zitiert aus: Julia Kristeva, „Zu einer Semiologie der Paragramme. Aus dem Französischen übersetzt von Michel Korinman und Heiner Stück“, in: *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Hg. Helga Gallas/Hildegard Brenner, Bd. 2, Darmstadt [u.a.]: Luchterhand 1972, S. 170f.; (Orig. 1969).

²⁷⁴ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, S. 48.

gelesenen Raumes im Paragramm eines Textes. Der Schriftsteller ist aufgrund seiner Entfremdung in die entfremdete Gesellschaft durch eine paragrammatische Schreibweise einbezogen.“²⁷⁵

Die Hamletmaschine ist nach Keim eine solche „écriture-réplique“, eine „geschriebene Antwort“, die in Dialog mit den vom Autor rezipierten Texten tritt. „Diese Dimension, die die intertextuelle und die ideologmatische Funktion des Textes umfaßt, ist als der »implizite Text« zu definieren.“²⁷⁶ Beim impliziten Text handelt es sich um die Überschneidung von absentem und präsentem Text, die Interferenz von Texten. „Als Summe der Intertexte verweist der implizite Text im Verweis auf die fremden Texte auf sich selbst und konstituiert so seinen eigenen Metatext.“²⁷⁷

Es kann nur eine annähernde Bestimmung des impliziten Text gegeben werden, da der/die Rezipierende als Interpret fungiert:

„Der Raum des impliziten Textes wird nach Lachmann durch folgende Elemente bestimmt: 1. Die Abbildung der Interferenz der Texte, d.h. die signalisierte, markierte Intertextualität; 2. die textuelle Selbstreflexion, d.h. die Metatextualität (der Text im Text ist Text über den Text); 3. die Implikativität, das Mitverstandene, d.h. der Subtext; 4. die Vorläufigkeit, Implizierbarkeit d.h. Prätextualität (eigentlich Subtextualität in futuro); 5. die Selbstüberschreitbarkeit, d.h. die Transtextualität.“²⁷⁸

Keim verwendet für die Anwendung der Intertextualitätstheorie auf *Die Hamletmaschine* die Terminologie von Lachmanns Systematisierung. Die Autorin ersetzt allerdings den Begriff „Referenztext“ durch „Prätext“ und den Begriff „Referenzsignal“ durch „Intertextualitätssignal“.²⁷⁹ In der Folge bezieht sich Keim auf Wolfgang Matzats „Strukturmodell des Dramas“²⁸⁰, welches drei vermittelnde Kommunikationsebenen aufweist. Matzat differenziert zwischen „einer dramatischen, die sich in einer Sequenz von dramatischen Situationen entfaltet, einer theatralen, die durch die Theatersituation geprägt ist, und einer lebensweltlichen Ebene, in die die Aufführung als ganzes eingebettet ist.“²⁸¹

Die dramatische Kommunikationsebene taucht in den Monologen nur noch als metadramatische Ebene auf. Jegliche „dramatische Illusionsbildung und die damit einhergehende Perspektivierung der dargestellten Welt“²⁸² wird verhindert. „Das

²⁷⁵ Ebd., S. 48f., zitiert aus: Kriesteva, „Zu einer Semiologie der Paragramme“, S. 171.

²⁷⁶ Ebd., S. 49.

²⁷⁷ Lachmann, „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“, S. 137f.

²⁷⁸ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 49, aus: Lachmann, „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“, S. 138.

²⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 50.

²⁸⁰ Vgl. Wolfgang Matzat, *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*, München: Fink 1982, S. 13-68.

²⁸¹ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 50.

²⁸² Ebd., S. 50.

weitgehende Fehlen eines binnendramatischen Kommunikationspartners läßt den[/die] Rezipienten[/Rezipientin] zum direkten Adressaten werden.“²⁸³ Die theatrale Ebene wird durch die „Thematisierung der Theatersituation und des Rollenspiels“²⁸⁴ hervorgerufen.

Auf der lebensweltlichen Kommunikationsebene wird das Hamletparadigma verhandelt. Hier wird „über die Affinität zwischen dem theatralen und dem soziologischen Rollenbegriff eine Verbindung zur außerästhetischen Wirklichkeit als Referenzbereich“²⁸⁵ geschaffen. Die Hamletkonstellation wird mittels intertextuellen Bezügen zur

„exemplarische[n] Bezugsgröße für die europäische Revolutionsgeschichte. Dadurch wird der Übergang zwischen der fiktiven Dramenwelt und der subjektiven Lebenswelt des[/der] Rezipienten[/Rezipientin] fließend und die Trennung zwischen bühneninterner und -externer Kommunikation problematisch.“²⁸⁶

²⁸³ Ebd., S. 50.

²⁸⁴ Ebd., S. 50.

²⁸⁵ Ebd., S. 50.

²⁸⁶ Ebd. S. 50f.

7. Politik und Raum – *Die Hamletmaschine* als ubiquitärer Raum

Diesem Kapitel muss in erster Linie vorweggenommen werden, dass „Raum und Zeit als feststehende Anschauungskriterien [...] in [der] »HAMLETMASCHINE« aufgehoben“²⁸⁷ zu sein scheinen, wie es Keim in ihrer Untersuchung festhält.

Jan Kott streicht in seinem Werk *Shakespeare heute* heraus, dass Politik nicht getrennt von Shakespeares *Hamlet* gedacht werden kann, denn „[d]ie Politik lastet hier auf jedem Gefühl, und des gibt kein Entrinnen. Alle Personen des Dramas sind von der Politik vergiftet. Sie sprechen einzig davon. Bis zum Wahnsinnigwerden.“²⁸⁸ Als Ausgangspunkt des folgenden Kapitels steht die These, dass in der *Hamletmaschine* die Dominanz der Politik in der „Polyperspektivität“²⁸⁹ des Textes ihren Höhepunkt erfährt.

Wie bereits im sechsten Kapitel dargelegt wurde, werden durch das Einsetzen von „Intertextualität“²⁹⁰ und „Zitat-Montage“²⁹¹ als poetische Verfahrensweisen mehrere Textschichten erzeugt. In diesem Kapitel wird die Montage der eingebauten Zitate, durch diese zeitgeschichtliche Bezüge hergestellt und politische Ebenen im Text eröffnet werden, genauer beleuchtet. Auf diese Weise soll das Politische an Hand der Zitate hergeleitet werden. Zudem wird versucht die fünf Bilder einer thematischen Gliederung zu unterziehen, um die Räume, die sich auf der Kommentar-Ebene eröffnen, offen zu legen. Das Politische zeichnet sich vor allem durch die Diskurse Revolution und Regression aus. Christian Bertram hält in seinem Beitrag „Machine morte oder der entfesselte Wahnsinn. Heiner Müllers »HAMLETMASCHINE«“²⁹² zwei Linien im Text fest: „Die Linie der Regression (Hamlet/Hamletdarsteller) und die Linie des Aufbruchs, der Verweigerung (Ophelia/Elektra).“²⁹³ Der Autor spricht von einem deliranten Konstrukt, das politische Geschehnisse aus der Vergangenheit an die Textoberfläche bringt: „In einer Art konstruiertem Delirium beschwört Müller noch einmal die Bilder der Vergangenheit herauf (Stalins Tod, den 17. Juni, den Ungarn-Aufstand ...). Sie sind austauschbar.“²⁹⁴ Schulz und Lehmann halten fest, dass der „Name Stalins zum Inbegriff der Spaltung des «linken Bewußtseins», das sehen muß, wie Kommunismus, die Theorie/Praxis der Emanzipation,

²⁸⁷ Ebd., S. 53.

²⁸⁸ Jan Kott, *Shakespeare heute*. Berlin: Alexander 2013³, S. 90.

²⁸⁹ Vgl. Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 64.

²⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 47ff.

²⁹¹ Vgl. Jaeger, *Theater im Medienzeitalter.*, S. 11.

²⁹² Bertram, „Machine morte oder der entfesselte Wahnsinn“, S. 308-311.

²⁹³ Ebd., S. 310.

²⁹⁴ Ebd., S. 309.

sich gestaltet/verwandelt hat in blutigen Terror, der nicht nur die Körper, sondern auch das Bewußtsein zerrüttet²⁹⁵, geworden sei.

Die Hamletmaschine könnte als zeitliche Schnittstelle, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander fallen, aufgefasst werden, was durch die Zitat-Montage verstärkt wird. Dasselbe gilt auch für die räumliche Komponente. Auf der Kommentar-Ebene des Theatertextes

„werden nacheinander die räumlichen Dimensionen (hinten, vorne, oben, unten) aufgerufen und die zeitlichen (Vergangenheit, utopischer Ort der Zukunft, Ewigkeit) evoziert. Einen festen Bezugspunkt im Hier und Jetzt gibt es hingegen nicht, der Raum ist ubiquitär, die Zeit kommt nicht mehr als Gegenwart vor.“²⁹⁶

Im Text wird auf Räume verwiesen, „in denen eine plurale Existenz denkbar ist und in denen die Reflexion über eine Selbstverortung ohne Ausflucht in eine Utopie stattfinden kann.“²⁹⁷ Keim bezieht sich in ihrer Abhandlung auf Michel Foucault.²⁹⁸ Foucault spannt in seinem Text „Andere Räume“²⁹⁹ einen Bogen von der historisch bedingten Veränderung der Wahrnehmung des Raumes hin zu seinem Konzept der „Heterotopien“. Unter einer „Heterotopie“ versteht Foucault

„wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft heineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“³⁰⁰

Heterotopien unterliegen vier Grundsätzen. Als ersten Grundsatz nennt Foucault die Tatsache, dass es in jeder Kultur zur Etablierung von Heterotopien kommt. Der zweite Grundsatz besteht daraus, dass „jede Heterotopie ein ganz bestimmtes Funktionieren innerhalb der Gesellschaft“³⁰¹ hat. Als dritten Grundsatz führt Foucault an, dass die Heterotopie an einem Ort mehrere Räume zusammenlegen kann: „So läßt das Theater auf dem Viereck der Bühne eine ganze Reihe von einander fremden Orte aufeinander folgen“³⁰². Der vierte Grundsatz stellt einen Zusammenhang zwischen einer Heterotopie und der Zeit her: „Die Heterotopien sind häufig an Zeitschnitte gebunden, d.h. an etwas, was man symmetrischerweise Heterochronie nennen könnte. Die Heterotopie erreicht ihr

²⁹⁵ Schulz/Lehmann, „Es ist ein eigentümlicher Apparat“, S. 12.

²⁹⁶ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 52f.

²⁹⁷ Ebd. S. 53.

²⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 53.

²⁹⁹ Vgl. Foucault, „Andere Räume“, S. 34-46.

³⁰⁰ Ebd., S. 39.

³⁰¹ Ebd., S. 41.

³⁰² Ebd., S. 42.

volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen.“³⁰³ So könnte *Die Hamletmaschine* als eine Heterotopie bezeichnet werden, die sich aus Heterochronien zusammensetzt, da der Theatertext aus verschiedenen Zeitschnitten besteht. Keim filtert in Anlehnung an Foucault sogenannte „gesellschaftliche Heterotopien“ aus der *Hamletmaschine* heraus:

„Der dramatische Diskurs entwirft aber auch ein Paradigma an gesellschaftlichen Heterotopien: das »Museum« ist eine Heterotopie der sich endlos akkumulierenden Zeit, das Bordell (»Hure«) eine Heterotopie der illegalen Sexualität. Im Friedhof (»Särge«) erreicht die Heterotopie in Verbindung mit der »Heterochronie«, dem Bruch mit der herkömmlichen Zeit, ihr volles Funktionieren.“³⁰⁴

Daraus zieht Keim in Anlehnung an Foucault folgende Schlussfolgerung:

„Der Text stellt zwar Raum und Zeit als feststehende Anschauungskriterien in Frage, entwirft aber auch lebensweltliche Heterotopien, indem er Bereiche evoziert, in denen die »Erfahrung der Übertretung« der gesellschaftlichen und sprachlichen Grenzen gemacht werden kann und so das »Sich-Kreuzen von Seinsformen« vorstellbar ist. Ein solcher Raum ist auch »DIE HAMLETMASCHINE« selbst.“³⁰⁵

Durch die Sprache wird jener von Foucault beschriebene Erfahrungsraum, „in dem das sprechende Subjekt statt sich auszudrücken, sich exponiert“³⁰⁶, geschaffen.

7.1 Montage von Eigen- und Fremdzitaten

Der Text bestehe nach Keim aus einem „Konglomerat von Zitaten“³⁰⁷, die durch sogenannte „Intertextualitätssignale“³⁰⁸ erzeugt werden. Wie im fünften Kapitel bereits erwähnt wurde, werden die intertextuellen Bezüge durch die Montage von Fremd- und Eigenzitaten aus Müllers früheren Stücken wie *Der Bau* (1963/64)³⁰⁹, *Die Bauern* (1964)³¹⁰, *Germania Tod in Berlin* (1956/71)³¹¹, *Zement* (1972)³¹², *Leben Gundlings*

³⁰³ Ebd., S. 43.

³⁰⁴ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 53.

³⁰⁵ Ebd., S. 53.

³⁰⁶ Ebd., S. 53, zitiert aus: Michel Foucault, „Zum Begriff der Übertretung“, in: Michel Foucault, *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch 1988, S. 88.

³⁰⁷ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 53.

³⁰⁸ Vgl. Ulrich Broich, „Formen der Markierung von Intertextualität“, in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. Manfred Pfister/Ulrich Broich, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 31-57.

³⁰⁹ Vgl. Heiner Müller, „Der Bau“, in: *Werke 3. Die Stücke 1*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 329-396; (Orig. 1963/64).

³¹⁰ Vgl. Heiner Müller, „Die Bauern“, in: *Texte 3. Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande*, Berlin: Rotbuch 1975, S. 19-111, (Neufassung von *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande.*, *Die Bauern*. 1964)

³¹¹ Vgl. Heiner Müller, „Germania Tod in Berlin“, in: *Werke 4. Die Stücke 2*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 325-377, (Orig. 1956/71).

³¹² Vgl. Heiner Müller, „Zement“, in: *Werke 4. Die Stücke 2*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 379-467; (Orig. 1972).

Friedrich von Preussen Lessings *Schlaf Traum Schrei* (1976)³¹³ und seinem Gedicht *Zwei Briefe* (1949)³¹⁴, hergestellt. Durch das Anzitieren seiner früheren Stücke werden Heterotopien geschaffen: „Müllers Stücke *Germania Tod in Berlin* [...], [...] *Leben Gundlings* [...] skizzieren die psychologischen und gesellschaftlichen Formen des »täglichen Faschismus«, die durch den ökonomischen Übergang zum Sozialismus nicht beseitigt wurden.“³¹⁵

Die Texte, die anzitiert werden, können als „Prätexte“³¹⁶ bezeichnet werden. Wie schon erwähnt wurde, werden neben den Eigenzitaten auch Fremdzitate in den Text montiert. Müller verwendet beispielsweise Zitate von Thomas Stearns Eliot, Boris Leonidowitsch Pasternak, Friedrich Hölderlin, Edward Estlin Cummings, Walter Benjamin, Fyodor Dostoevsky, Karl Marx, Andy Warhol und Antonin Artaud.³¹⁷ An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass diese Untersuchung nicht den Anspruch auf Vollständigkeit anstrebt, sondern, dass die Beispiele der eingebauten Fremdzitate exemplarisch zu verstehen sind.

Bei den Eigen- und Fremdzitaten

„handelt es sich [...] nicht immer um wörtliche Zitate aus anderen Texten, sondern vielmehr um inkohärente Variationen. Zusätzlich wird die Bezugnahme auf andere literarische Werke auch durch das Anzitieren in der Fremdsprache markiert. Neben dem Zitieren von Satzketzen werden auch kanonisierte Sprechformen verwandt.“³¹⁸

Keim nennt an dieser Stelle zum Beispiel Müllers Karikierung des „Vaterunsers“ im vierten Bild „PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND“:

„Fernsehen Der tägliche Ekel Ekel [...]
Unseren Mord gib uns heute
Denn Dein ist das Nichts Ekel“³¹⁹

Bei der Verwendung des Wortes Ekel wird eine weitere Assoziationskette in Gang gesetzt. So wird einerseits der Roman *Der Ekel* (1938) des Philosophen Jean-Paul Sartre anzitiert und andererseits an die Schriften von Friedrich Nietzsche erinnert.³²⁰

³¹³ Vgl. Heiner Müller, „Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei“, in: *Werke 4. Die Stücke 2*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 509-537; (Orig. 1976).

³¹⁴ Müller, „Zwei Briefe“, S. 34-35.

³¹⁵ Helen Fehervary, „Autorschaft, Geschlechtsbewußtsein und Öffentlichkeit. Versuch über Heiner Müllers »Die Hamletmaschine« und Christa Wolfs »Kein Ort. Nirgends«“, in: *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg. Irmela von der Lühe/Susan Cocalis, Hamburg [u.a.]: Argument 1982, S. 135.

³¹⁶ Vgl. Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 59.

³¹⁷ Vgl. Galin Tihanov, „Der Einbruch der Zeit in das Spiel: Hamlet from Berlin (East)“, in: *Arcadia – International Journal for Literary Studies*, Vol.39/2, 2004, <https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+00756767633A2F2F6A6A6A2E71727465686C6772652E70627A++/view/j/arca.2004.39.issue-2/arca.39.2.333/arca.39.2.333.xml>, 28.11.2013, Walter de Gruyter GmbH, S. 352.

³¹⁸ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 53.

³¹⁹ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 551.

³²⁰ Vgl. Jean-Paul Sartre, *Der Ekel*. Stuttgart: Rowohlt 1949 und Friedrich Nietzsche, *Also sprach*

7.1.1 Montage von Marx-Zitaten

Im vierten Bild zitiert Müller Teile aus Karl Marx' Schrift „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie“³²¹:

„Die Kritik der Religion endet mit der Lehre, daß der *Mensch das höchste Wesen für den Menschen* sei, also mit dem *kategorischen Imperativ, alle Verhältnisse umzuwerfen*, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist, Verhältnisse, die man nicht besser schildern kann als durch den Ausruf eines Franzosen bei einer projektierten Hundesteuer: *Arme Hunde! Man will euch wie Menschen behandeln!*“³²²

Müller nimmt einen Teil des Marx-Zitats heraus, setzt es in Majuskeln und montiert es in seine *Hamletmaschine*: „ES GILT ALLE VERHÄLTNISSE UMZUWERFEN, IN DENEN DER MENSCH...“³²³. Auf diese Weise wird auf der intertextuellen Ebene ein neuer Diskurs aufgemacht. Keim bringt das Marx-Zitat in Zusammenhang mit der „Charaktermaske“. Die Marxsche Vorstellung des Menschen als „Charaktermaske“ werde durch das Anzitiieren von Marx indirekt zum Vorschein gebracht. Die „Charaktermaske“ bezeichnet nach Marx „eine durch die ökonomischen Verhältnisse aufgezwungene Rolle [...], die den Menschen von seiner eigenen Personalität entfremdet.“³²⁴ Keim bringt Marx' Begriff der „Charaktermaske“ in Zusammenhang mit dem Rollenausstieg des Hamletdarstellers.³²⁵ Dieser Rollenausstieg wird auf der Kommentar-Ebene verdeutlicht, indem Hamlet Maske und Kostüm ablegt. Gegen Ende des vierten Bildes treten auf der Kommentar-Ebene Marx, Lenin und Mao auf und sprechen den Ausschnitt aus dem oben angeführten Marx-Zitat in ihrer Sprache. Der Hamletdarsteller, gezwungen von den ökonomischen Verhältnissen, schlüpft wieder in seine Rolle, indem er Maske und Kostüm wieder anlegt. „Der Hamletdarsteller wird zum Hamlet: es bleibt beim Wunsch, beim Gebet um einen Mörder. Die Tat bleibt aus, und die Kontemplation wird zum Wunsch nach Selbstauslöschung.“³²⁶ „Ich will nicht mehr essen trinken atmen [...] Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn. [...] Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen Beine zu gehen kein Schmerz kein Gedanke.“³²⁷ Hamlet setzt seinem Zaudern ein Ende und

Zarathustra: ein Buch für alle und keinen, Frankfurt am Main: Insel 2008²³; (Orig. 1883).

³²¹ Vgl. Karl Marx, „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie“, in: Karl Marx, *Karl Marx Friedrich Engels Werke*, Berlin: Dietz 1964, S. 378-391.

³²² Marx, „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie“, S. 385.

³²³ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 553.

³²⁴ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, S. 58.

³²⁵ „HAMLETDARSTELLER Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr.“, zitiert aus: Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 549.

³²⁶ Schulz/Lehmann, „Es ist ein eigentümlicher Apparat“, S.13.

³²⁷ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 552f.

vollzieht eine Handlung, indem er die Köpfe der Politikonen Marx, Lenin und Mao mit einem Beil köpft.³²⁸ Dass Müller Marx, Lenin und Mao als nackte Frauen auftreten lässt und die Enthauptung dergleichen führte zu einer systemkritischen und anti-sozialistischen Einstufung des Textes und dem daraus resultierenden Verbot bis zum Ende der DDR. Wobei Müller darauf hinweist, dass die Gründe für das Verbot nicht eindeutig sind: „Die Art, wie die Behörden hier mit der Kultur umgehen, ist eine Form von Notwehr. Diese Verbote sind defensiv. Sie sind nicht gut durchdacht und basieren auf keiner Analyse. Man ist einfach verängstigt durch bestimmte Texte und theatralischer Umsetzungen.“³²⁹ Zwischen dem Marx-Zitat und der Enthauptung der marxistischen Klassiker baut Müller ein Zitat aus seinem Gedicht *Zwei Briefe* ein. Aus diesem Zitat wird erneut ersichtlich, wie lange sich Müller bereits mit Shakespeares *Hamlet* auseinander gesetzt hat, da es sich um ein Gedicht von 1949 handelt. Es zeichnet sich auch seine Arbeitsweise, indem er mit schon vorhandenem Material weiterarbeitet, ab. Dort heißt es:

*„Hamlet der Däne Prinz und Wurmfraß stolpernd
Von Loch zu Loch aufs letzte Loch zu lustlos
Im Rücken das Gespenst das ihn gemacht hat
Grün wie Ophelias Fleisch im Wochenbett
Der Horizont die Rüstung dauert länger
Und knapp vorm dritten Hahnenschrei zerreißt
Ein Narr das Schellenkleid des Philosophen
Schlüpft ein beleibter Bluthund in den Panzer“*³³⁰

Dieses Zitat wird von Müller für seinen Text zwar inhaltlich unverändert übernommen, jedoch in Majuskeln gesetzt und durch Absätze hervorgehoben. Statt „Schlüpfen“ wird das Wort „Kriechen“ verwendet. In der *Hamletmaschine* erhält das Zitat folgende Form:

„HAMLET DER DÄNE PRINZ UND WURMFRASS
STOLPERND
VON LOCH ZU LOCH AUFS LETZTE LOCH ZU
LUSTLOS
IM RÜCKEN DAS GESPENST DAS IHN GEMACHT HAT
GRÜN WIE OPHELIA FLEISCH IM WOCHENBETT
UND KNAPP VORM DRITTEN HAHNENSCHREI
ZERREISST
EIN NARR DAS SCHELLENKLEID DES PHILOSOPHEN
KRIECHT EIN BELEIBTER BLUTHUND IN DEN
PANZER“³³¹

Keim nimmt eine Gegenüberstellung des ersten und vierten Bildes vor und stellt ein

³²⁸ Vgl. Ebd., S. 553.

³²⁹ Müller, „Ich weiß nicht, was Avantgarde ist.“, S. 94.

³³⁰ Müller, „Zwei Briefe“, S. 35.

³³¹ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 553.

Beziehungsgeflecht zwischen Shakespeares *Hamlet* und den Schriften von Marx heraus. Das Lexem „Gespenst“ wird sowohl im ersten als auch im zweiten Bild in unterschiedlicher Ausführung zitiert. Im „FAMILIENALBUM“ wird von Hamlets Vater gesprochen: „Hier kommt das Gespenst, das mich gemacht hat, das Beil noch im Schädel.“³³² Im vierten Bild wird dieser Satz in einer Variation wiedergegeben: „IM RÜCKEN DAS GESPENST, DAS IHN GEMACHT HAT“³³³. Keim bringt diese beiden Sätze in den Zusammenhang mit dem berühmten Satz aus dem Kommunistischen Manifest: „Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus.“³³⁴

Das Gespenst wird zur Personifikation des Kommunismus:

„Kombiniert man diesen Satz mit der im »FAMILIENALBUM« zu findenden Angabe über den Redeort der Hamlet-Diskursinstanz »im Rücken die Ruinen von Europa« [...], so summieren sich beide zum berühmten Anfangssatz des kommunistischen Manifests von Marx: »Ein Gespenst geht um in Europa.«“³³⁵

7.1.2 „Gestern habe ich aufgehört mich zu töten“³³⁶ - Emanzipation und Rebellion

Ein weiterer intertextueller Bezug stammt aus *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei* (1976): „Ich habe die Hölle der Frauen von unten gesehen: Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern Die Frau mit der Überdosis AUF DEN LIPPEN SCHNEE Die Frau mit dem Kopf im Gasherd.“³³⁷ Müller hat dieses Zitat schon früher verwendet, nämlich in dem Prosastück *Todesanzeige*³³⁸ (1975), das er über den Selbstmord seiner Frau Inge Müller geschrieben hat. In der *Hamletmaschine* wird dieses Zitat im zweiten Bild, „DAS EUROPA DER FRAU“, als die Sprechinstanz von Ophelia (Chor / Hamlet) auftritt, folgendermaßen verwendet: „Ich bin Ophelia. Die der Fluß nicht behalten hat. Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern Die Frau mit der Überdosis AUF DEN LIPPEN SCHNEE Die Frau mit dem Kopf im Gasherd. Gestern habe ich aufgehört mich zu töten.“³³⁹ Neben der Analogie zum Selbstmord von Müllers Frau, kann Ophelia, die sich im letzten Bild zur revolutionären Elektra wandelt, auch in Verbindung mit der Ermordung von Rosa

³³² Ebd., S. 545.

³³³ Ebd., S. 553.

³³⁴ Karl Marx, *Das Manifest der kommunistischen Partei*. Hg. Theo Stammen/Alexander Classen, Stuttgart: UTB, Paderborn: Fink [u.a.] 2009, S. 66; (Orig. London 1848).

³³⁵ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 64.

³³⁶ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 547.

³³⁷ Heiner Müller, „Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei“, S. 533f.

³³⁸ Heiner Müller, „Todesanzeige“, in: *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*, Hg. Frank Hörnigk, Leipzig: Reclam 1990², S. 86-89.

³³⁹ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 547.

Luxemburg und dem Selbstmord von Ulrike Meinhof gesehen werden.³⁴⁰

Bertram deutet den Satz „Gestern habe ich aufgehört mich zu töten“³⁴¹ als Ophelias Wiedergeburt: „Die Wiedergeburt Ophelias steht gleichsam für den Austritt aus den Abhängigkeitsverhältnissen zur Geschichte, zur Gesellschaft, zur Familie und Sexualität, zur Politik und zum Staat; proklamiert das Selbstvertrauen in die eigene Kraft[.]“³⁴² Ophelia kündigt in weiterer Folge ihre Selbstbefreiung an: „Ich zertrümmere die Werkzeuge meiner Gefangenschaft den Stuhl den Tisch das Bett. Ich zerstöre das Schlachtfeld das mein Heim war. Ich reiße die Türen auf, damit der Wind herein kann und der Schrei der Welt.“³⁴³ Wie schon in der Überschrift, „DAS EUROPA DER FRAU“, angekündigt wurde, geht es hier um die Revolte der Frauen. Verstärkt wird dies durch den Zusatz „Ophelia (Chor / Hamlet)“³⁴⁴. Hier spricht nicht nur eine einzelne Frau, sondern es handelt sich um ein Kollektiv, das durch den Chor eine Stimme erhält. Walter Hinderer schreibt in diesem Zusammenhang folgendes: „Aus dem Objekt und Opfer wird [...] ein revoltierendes, also handelndes Subjekt: die männliche Revolte geht in eine weibliche über, wobei noch die Chor/Hamlet-Anweisung, die nach der Sprecherrolle in Klammern erfolgt [...], den Projektionscharakter dieser Szene andeutet.“³⁴⁵

7.2. „*Enormous room. Ophelia. Ihr Herz ist eine Uhr.*“³⁴⁶

Auf der Kommentar-Ebene wird ein weiterer Raum eröffnet, der als „enormous room“ bezeichnet wird. Bei *Enormous room*³⁴⁷ (1922) handelt es sich um den autobiographischen Roman von Edward Estlin Cummings, worauf Norbert-Otto Eke verweist.³⁴⁸ Das zweite Bild „DAS EUROPA DER FRAU“ wird dem französischen Kriegsgefangenenlager des Ersten Weltkrieges gegenübergestellt. Die Literatur, die mit dem Romantitel aufgerufen wird, fungiert als Heterotopie.³⁴⁹ In dieser Heterotopie schwingt der Aufbruch Ophelias mit, da diese sich durch die Zerstörung der „Werkzeuge ihrer Gefangenschaft“ emanzipiert und sich auf diese Weise befreit. Auf der Kommentar-Ebene kommt auch die Maschinen-

³⁴⁰ Vgl. Fehervary, „Autorschaft, Geschlechtsbewußtsein und Öffentlichkeit.“, S. 140; Teraoka, *The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodernist Poetics of Heiner Müller*, S. 110f.

³⁴¹ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 547.

³⁴² Bertram, „Machine morte oder der entfesselte Wahnsinn.“, S. 310.

³⁴³ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 547.

³⁴⁴ Ebd., S. 547.

³⁴⁵ Hinderer, *Arbeit an der Gegenwart: zur deutschen Literatur nach 1945.*, S. 338.

³⁴⁶ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 547.

³⁴⁷ Vgl. Edward Estlin Cummings, *The Enormous Room*. New York: The Modern Library 1934; (Orig. *The Enormous Room*. New York: Boni and Liveright, Inc. 1922).

³⁴⁸ Vgl. Norbert-Otto Eke, *Heiner Müller: Apokalypse und Utopie*, Paderborn [u.a.]: Schöningh 1989, S. 88.

³⁴⁹ Vgl. Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 53.

Metapher zu tragen: „*Ophelia. Ihr Herz ist eine Uhr.*“³⁵⁰ Das Herz wird im Sinne von Guattari und Deleuze eine „Organmaschine“. Es wird zum maschinellen Uhrwerk. Der Rhythmus des Herzschlags wird zum Ticken der Zeit. Ophelia befreit sich aus der „Organmaschine“, indem sie die Uhr, die ihr Herz war, aus der Brust ausgräbt: „Ich grabe die Uhr aus der Brust die mein Herz war. Ich gehe auf die Straße, gekleidet in mein Blut.“³⁵¹ Genia Schulz spricht von der Emanzipation der Frau von der Selbstmörderin zur Mörderin und bringt das Herausreißen des Herzens mit dem Heraustreten aus der Geschichtszeit in Verbindung.³⁵² Nach Keim fungieren die Körperteile als Instrumente der Revolte in der Elektra-Diskursinstanz:³⁵³ „Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. [...] Ich ersticke die Welt, die ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln. Ich begrabe sie in meiner Scham.“³⁵⁴ Laut Schulz erfahre Ophelia eine Transformation zur „weiblichen Hamletmaschine“: „Ophelia ist so die weibliche Hamletmaschine, maschinelle, stumme, mörderische und selbst mortifizierte Kraftapparat zur Übertragung eines Energiestroms, wie es Hamlet, in seinen Ekel versunken nicht werden kann.“³⁵⁵

7.3 „*Universität der Toten*“³⁵⁶ - ein heterotopischer Raum

Wie bereits erwähnt wurde nennt Keim in ihrer Studie gesellschaftliche Heterotopien, die in der *Hamletmaschine* auf der Kommentar-Ebene auftreten.³⁵⁷ So ist im dritten Bild „SCHERZO“ von einer „Universität der Toten [im Original kursiv gesetzt]“³⁵⁸ die Rede, die mit einem Friedhof, in dem die herkömmliche Zeit des Menschen einen Bruch erfährt, gleichzusetzen ist: „Aus einem aufrechtstehenden Sarg mit der Aufschrift HAMLET 1 treten Claudius und, als Hure gekleidet und geschminkt, Ophelia [im Original kursiv gesetzt].“³⁵⁹ Foucault schreibt über den Friedhof, dass dieser „ein eminent heterotopischer Ort ist“³⁶⁰:

„Der Friedhof ist sicherlich ein anderer Ort im Verhältnis zu den gewöhnlichen kulturellen Orten; gleichwohl ist er ein Raum, der mit der Gesamtheit der Stätten der Stadt oder der Gesellschaft oder des Dorfes verbunden ist. [...] [D]ie Friedhöfe

³⁵⁰ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 547.

³⁵¹ Ebd., S. 548.

³⁵² Vgl. Schulz/Lehmann, *Heiner Müller*, S. 151.

³⁵³ Vgl. Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, S. 67.

³⁵⁴ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 554.

³⁵⁵ Schulz, *Heiner Müller*, S. 151.

³⁵⁶ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 548.

³⁵⁷ Vgl. Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, S. 53.

³⁵⁸ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 548.

³⁵⁹ Ebd., S. 548.

³⁶⁰ Foucault, „Andere Räume“, S. 43.

[bilden] nicht mehr den heiligen unsterblichen Bauch der Stadt, sondern die „andere Stadt“, wo jede Familie ihre schwarze Bleibe besitzt.“³⁶¹

Ein Friedhof „beginnt mit der sonderbaren Heterochronie, die für das Individuum der Verlust des Lebens ist und die Quasi-Ewigkeit, in der es nicht aufhört, sich zu zersetzen und zu verwischen.“³⁶²

Eine weitere gesellschaftliche Heterotopie ist das Museum, „eine Heterotopie der sich endlos akkumulierenden Zeit“³⁶³: „Hamlet betrachtet sie [die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern usw.] mit der Haltung eines Museums- (Theater-) Besuchers [im Original kursiv gesetzt].“³⁶⁴

Als letzte gesellschaftliche Heterotopie nennt Keim das Bordell, als „Heterotopie der illegalen Sexualität.“³⁶⁵ Ophelia ist als „Hure“ gekleidet und geschminkt und macht einen „Striptease“. Danach will Hamlet eine Frau sein und tritt in die Rolle der „Hure“: „Hamlet zieht Ophelias Kleider an, Ophelia schminkt ihm eine Hurenmaske [...]. Hamlet in Hurenpose [im Original kursiv gedruckt].“³⁶⁶

7.4 „PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND“³⁶⁷ - Revolution und Konterrevolution

Im vierten Bild wird, wie schon im sechsten Kapitel abgehandelt wurde, auf den Ungarn-Aufstand von 1956, den Aufstand in der DDR 1953 und den Prager Frühling von 1968 angespielt. Was diese Aufstände alle gemeinsam haben ist, dass diese gewaltsam von der Regierung niedergeschlagen wurden. So wurden während des Prager Aufstandes Panzer eingesetzt, die durch die Menschenmenge gefahren sind, um eine Niederschlagung des Aufstandes herbei zu führen. Dem Ungarn-Aufstand wird nachgesagt, dass es zeitlich die schlechteste Zeit für einen Aufstand war, worauf sich der Hamletdarsteller zu Beginn des vierten Bildes bezieht:

„HAMLET Der Ofen blakt im friedlosen Oktober
A BAD COLD HE HAD OF IT JUST THE WORST
TIME
JUST THE WORST TIME OF THE YEAR FOR
A REVOLUTION“³⁶⁸

³⁶¹ Ebd., S. 41f.

³⁶² Ebd., S. 43.

³⁶³ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 53.

³⁶⁴ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 548.

³⁶⁵ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 53.

³⁶⁶ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 548.

³⁶⁷ Ebd., S. 549.

³⁶⁸ Ebd., S. 549.

Genia Schulz und Hans-Thies Lehmann geben in ihrem Artikel „Es ist ein eigentümlicher Apparat“ dazu folgende Erklärung ab:

„Es ist die schlechteste Zeit, *worst time*, für einen Aufstand auch gegen den politischen Vater, das Gespenst, die leere Rüstung. Literarisch/sprachliche Gefangenschaft und die Befangenheit in der politischen Gewaltsgeschichte werden untrennbar. Das «Ich» befindet sich in der Zeit der «Erkältung», *a bad cold*, nach dem Tauwetter: «*Der Ofen blakt im friedlosen Oktober*».“³⁶⁹

Lehmann und Schulz sehen die Ursache für das Scheitern des Ungarn-Aufstand in der weltpolitischen Lage, da der Aufstand zeitgleich mit der Suezkrise stattfand, verankert.³⁷⁰ Im Anschluss an das vorhergehende Zitat aus der *Hamletmaschine* findet sich ein intertextueller Verweis auf Müllers Stücke *Macbeth* (1971), *Zement* (1972), Pasternaks *Doktor Schiwago* (1957), Eliots *Journey of the Magi* (1927) und Dostojewskis *Schuld und Sühne* (1866):

„Durch die Vorstädte Zement in Blüte geht
Doktor Schiwago weint
Um seine Wölfe
IM WINTER MANCHMAL KAMEN SIE INS DORF
ZERFLEISCHTEN EINEN BAUERN“³⁷¹

Um aufzuzeigen wie Müller eine Variation eines Zitates herstellt, soll als Beispiel ein Zitat aus *Zement* herangezogen werden. In *Zement* heißt es:

„DASCHA legt das Gewehr weg, lacht: „Gestern
Haben wir einen Offizier erschossen
Die Tscheka hat ihn eingefangen, ein
Bandit nach einem Überfall, drei Güter
Wälder und Bauern, vor der Revolution.
Sein ganzer Grundbesitz der Haß seitdem.
[...]
Und als er an der Wand stand, weinte er.
Und willst du wissen, wem er nachgeweint hat.
Den Wölfen, die in seinen Wäldern hausten.
Im Winter manchmal kamen sie ins Dorf
Zerrissen einen Bauern, sagte er.
Selber ein Wolf und heulte, bis er starb
Um seine Wölfe.“³⁷²

Aus diesem Zitat wird ersichtlich, dass das vorhergehend genannte Zitat aus der *Hamletmaschine* eine Montage von *Zement* und Pasternaks *Doktor Schiwago* darstellt. Durch die Verwendung von verschiedenen literarischen Werken wird *Die Hamletmaschine*

³⁶⁹ Schulz/Lehmann, „Es ist ein eigentümlicher Apparat“, S. 12.

³⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 12.

³⁷¹ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 549.

³⁷² Müller, „Zement“, S. 398.

zu einer literarischen Heterotopie und es werden mehrere Diskurse eröffnet. Sowohl in Müllers als auch in Pasternaks Werk handelt es sich um Stücke, in denen eine Revolution behandelt wird. Müller schreibt in seinem Kommentar zu *Zement*, dass es sich um eine Revolution handelt: „Das Stück handelt nicht von Milieu, sondern von Revolution, es geht nicht auf Ethnologie, sondern auf (sozialistische) Integration aus, die Russische Revolution hat nicht nur Noworossisk, sondern die Welt verändert [...]“.“³⁷³ Helen Fehervary betrachtet *Zement* als „ein Stück über den Übergang vom revolutionären Leninismus zum bürokratisch-technokratischen Sozialismus in den Anfängen der Sowjetrepublik [...]“.“³⁷⁴

7.4.1 Hamlet „zwischen den Fronten“³⁷⁵

Müller bezieht in einem Interview Stellung zu seiner Position als Autor: „Ich war immer auf beiden Seiten.“³⁷⁶ Auch Hamlet, der aus seiner Rolle ausgestiegen ist und als Hamletdarsteller in Erscheinung tritt, äußert sich über seine Positionierung im Aufstand, der je nach Ansichtswiese als Revolution oder Konterrevolution angesehen werden kann.³⁷⁷ Sascha Löschner hält unter Verwendung von Müllers Zitat, dass dieser sich gerne auf beiden Seiten der Mauer befindet, fest, dass Müller in der *Hamletmaschine* die reale Weltsituation wiedergibt:³⁷⁸

„Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber. Ich stehe im Schweißgeruch der Menge und werfe Steine auf Polizisten Soldaten Panzer Panzerglas. Ich blicke durch die Flügeltür aus Panzerglas auf die andrängende Menge und rieche meinen Angstschweiß. Ich schüttle, von Brechreiz gewürgt, meine Faust gegen mich, der hinter dem Panzerglas steht. Ich sehe, geschüttelt von Furcht und Verachtung, in der andrängenden Menge mich, Schaum vor meinem Mund, meine Faust gegen mich schütteln.“³⁷⁹

In diesem Zitat wird auf die gewaltsame Vorgehensweise gegen die Zivilbevölkerung angespielt, was kein historisches Phänomen ist, sondern in der Gegenwart immer noch praktiziert wird. Somit könnte die These aufgestellt werden, dass *Die Hamletmaschine* zwar im Müllerschen Sinn nach dem Mauerfall zu einem historischen Text wurde, aber in

³⁷³ Heiner Müller, „Anmerkung zu *Zement*“, in: *Werke 4. Die Stücke 2*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 466.

³⁷⁴ Fehervary, „Autorschaft, Geschlechtsbewußtsein und Öffentlichkeit.“, S. 135.

³⁷⁵ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 550.

³⁷⁶ Heiner Müller, „Jetzt ist da eine Einheitssoße. Ein Gespräch mit Hellmuth Karasek, Matthias Matussek und Ulrich Schwarz für »Spiegel«, 31/1990“, in: Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996², S. 106.

³⁷⁷ Vgl. Kende/Wolgast (Hg.), *Der Ungarnaufstand.*, S. 15-28.

³⁷⁸ Vgl. Löschner, *Geschichte als persönliches Drama*. S. 188.

³⁷⁹ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 550f.

der Gegenwart immer noch eine aktuelle Brisanz erfährt.³⁸⁰

In der Sekundärliteratur findet sich oft eine Gleichsetzung von Heiner Müller und dem Hamletdarsteller, da sie beide eine Position „dazwischen“ hatten.³⁸¹ Eine Gleichsetzung von Müller und Hamlet wird in dieser Untersuchung nicht angestrebt. Dennoch ist zu erwähnen, dass Müller als Intellektueller über die Intellektuellen-Problematik durchaus ein Bild des „dazwischen-seins“ beschreibt:

„Die [Intellektuellen] waren in Deutschland nie beliebt, das hat mit der Geschichte zu tun, die waren nie auf der Seite der Bevölkerung gegen die Regierung, die waren immer dazwischen, weil es in Deutschland nie eine Gesellschaft gegeben hat, weil es nie eine Revolution gegeben hat, außer vielleicht 1933, das war die erste gelungene deutsche Revolution.“³⁸²

7.4.2 „Mein Ekel Ist ein Privileg“³⁸³ - Resignation des Intellektuellen

Der Hamletdarsteller spielt auf die Privilegien der Intellektuellen, zu denen auch Heiner Müller gehörte, an:³⁸⁴

„In der Einsamkeit der Flughäfen
Atme ich auf Ich bin
Ein Privilegierter Mein Ekel
Ist ein Privileg
Beschirmt mit Mauer
Stacheldraht Gefängnis“³⁸⁵

Julia Kormann streicht in ihrem Werk *Literatur und Wende* heraus, dass gegenüber den Intellektuellen in der DDR und somit auch gegen Heiner Müller auf Grund ihrer Privilegien ein Vorwurf bestand:

„Er [der Vorwurf] montiert, daß die Literaten den Anspruch erhoben haben, repräsentativer Sprecher des Volkes zu sein, und spricht ihnen zugleich diesen Anspruch ab, hatten doch die Schriftsteller in der DDR im Gegensatz zu der Mehrheit der Bevölkerung die Möglichkeit in den Westen zu reisen, und waren sie doch finanziell besser abgesichert.“³⁸⁶

An dieser Stelle lässt sich ein aktueller Bezug auf Kuba herstellen. In Kuba gilt zwar seit

³⁸⁰ Um nur einen Krisenherd aufzuzählen, so könnte zum Beispiel der Nah-Ost-Konflikt im Gaza-Streifen genannt werden.

³⁸¹ Vgl. Georg Wieghaus, *Heiner Müller*. München: Beck 1981, S. 112.

³⁸² Heiner Müller, „Eine Tragödie der Dummheit. Ein Gespräch mit René Ammann für »Freitag«, 16.11.1990“, in: Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996², S. 113.

³⁸³ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 552.

³⁸⁴ Vgl. Heiner Müller, „Waren Sie privilegiert, Heiner Müller? Ein Gespräch mit Robert Weichinger für »Die Presse«, 16./17.6.1990“, in: Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996², S.83-91.

³⁸⁵ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 552.

³⁸⁶ Vgl. Julia Kormann, *Literatur und Wende. Ostdeutsche Autoren und Autorinnen nach 1989*, Wiesbaden: Deutscher-Universitätsverlag 1999, S. 81.

Januar 2013 eine Reisefreiheit, die Reisen ins Ausland sind aber für den Großteil der Kubaner zu teuer. Es muss ein Visum beantragt werden, das von den Behörden jederzeit abgelehnt werden kann:³⁸⁷ „Dies sorgt besonders in der Generation der nach 1990 Geborenen für gefährlichen Unmut, vom grundlegenden Verlust einer lange gepflegten Gerechtigkeitsillusion nicht zu reden.“³⁸⁸

7.5 „Tiefsee.“³⁸⁹ - „Wenn sie mit Fleischmessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.“³⁹⁰

Aus typographischer Sicht muss vorweg genommen werden, dass die Zitate im fünften Bild nicht mehr durch Majuskeln hervorgehoben wurden:

„[I]m fünften Bild hingegen werden die Zitate »im Herzen der Finsternis« (M97, - nach dem Romantitel »Das Herz der Finsternis« von Joseph Conrad) und »Unter der Sonne der Folter« (M97, - der Titel von Sartres Vorwort zu Frantz Fanons »Die Verdammten dieser Erde«) bruchlos in den Redefluß der Elektra-Diskursinstanz integriert und sind typographisch nicht mehr als Zitate gekennzeichnet.“³⁹¹

Im fünften und letzten Bild spricht Ophelia als Elektra:

„Ophelia transformiert in Elektra, nimmt als letzte und erste Vertreterin des anarchisch-natürlichen Matriarchats die Geschichte zurück, die sie geboren hat. In der Absage an die tägliche Erpressung (Selbstmord oder Überleben) vollzieht sich der Auf-Bruch des Individuum-Subjekts aus der Eingeschlossenheit des Anti-Denkens und dialektischen Zweifels zur Realität gelebter Schizophrenie.“³⁹²

Bertram bringt die Ophelia-Elektra-Konstellation in Verbindung mit Müller, da es auf der Kommentar-Ebene, wie im fünften Kapitel schon darauf hingewiesen wurde, durch die „Zerreißung der Fotografie des Autors“³⁹³ zur Exekution des Autors kommt. Es fände eine „Form der Selbstwerdung“³⁹⁴ statt, die gleichzeitig „Flucht [...] vor der Maschine der Geschichte, des Theaters, der Literatur“³⁹⁵ sei. Bertram stellt die Behauptung auf, dass Müller eine „Ästhetik des Verschwindens“ betreibe. Auch Müller spricht vom „Verschwinden des Autors“³⁹⁶. In Anlehnung an Deleuze's „Nicht-Schriftsteller-Werden“³⁹⁷

³⁸⁷ Vgl. Harald Müller, „Zerfressene Zeit. In Havanna spürt die „Hamletmaschine“ in der Regie von Dimitar Gotscheff dem Glutkern kubanischer Lebensverhältnisse nach: der Koexistenz von Hoffnung und Verrat“, *Theater der Zeit*, Heftnummer 2, Februar 2014, S. 14.

³⁸⁸ Ebd., S. 14.

³⁸⁹ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 553.

³⁹⁰ Ebd., S. 554.

³⁹¹ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 71.

³⁹² Bertram, „Machine morte oder der entfesselte Wahnsinn.“, S. 310.

³⁹³ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 552.

³⁹⁴ Bertram, „Machine morte oder der entfesselte Wahnsinn.“, S. 311.

³⁹⁵ Ebd., S. 311.

³⁹⁶ Heiner Müller, „Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York“, in: Heiner Müller, *Rotwelsch.*, Berlin: Merve 1982, S. 97.

³⁹⁷ Vgl. Gilles Deleuze/Joseph Vogl, „Die Literatur und das Leben“, in: Gilles Deleuze, *Kritik und Klinik. Aus*

des Autors, der sich aus seinem Text herausschreibt, zieht Bertram folgenden Schluss:

„Im Gegensatz zum Fall Hamlets, der wieder zurückkehrte, dableib, ereignet sich hier also ein wirklicher Bruch mit Gewesenem, irreparabel und irreduzibel; ein Fortgehen ohne Rückschau. Mehr noch – ein wirklicher Verrat: an den erstarrten Strukturen, den Herrschenden, an der Gesellschaft, der Gewohnheit, der eigenen Privilegien des Autor, an sich selbst.“³⁹⁸

Die Hamletmaschine schließt mit dem berühmten Satz von Susan Atkins, eine der Mörderinnen von Sharon Tate und Mitglied der Manson Family, ab. Susan Atkins war berühmt für ihre „scaring phonecalls“, worauf Heiner Müller verweist.³⁹⁹ Einer ihrer Sätze wurde im „Life“-Magazin abgedruckt, das Müller in Bulgarien zufällig in die Hände bekam und in *Die Hamletmaschine* montierte: „Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.“⁴⁰⁰ Im Kommentar steht, dass Ophelia in Mullbinden eingewickelt wird und am Ende reglos in der weißen Verpackung auf der Bühne verharrt. Löschner deutet den Schluss als positive Utopie, da sie die weiße Verpackung nicht als Gefangenschaft, sondern als Verpuppung interpretiert:

„In diesem Zustand erscheint es nur eine Frage der Zeit, wann sie [Ophelia] (verwandelt?) aus ihrem Kokon ausbricht; es ist zur Ruhe gebrachte Energie, aber es ist Energie. Das Schlußbild evoziert [...] die „versteinerte Hoffnung“, wie sie etwa der Glücklose Engel verkörperte.“⁴⁰¹

Es sind jedoch auch Interpretationen vorhanden, die das Ende einer pessimistischen Deutung unterziehen. So deutet beispielsweise Uwe Wittstock die Mullbinden als „halb medizinische Beruhigungstherapie, halb rigorose Fesselung“⁴⁰² und sieht in Ophelia das ohnmächtige Opfer, welches aber gleichzeitig ein unkontrollierbarer Sprengsatz sei:

„Die Revolution, die Ophelia hier predigt [...] gleicht [...] einer Eruption, einem instinktiven Befreiungsschlag, der sich jeder Analyse entzieht – auch der marxistischen. Müller beschreibt die historische Entwicklung in der *Hamletmaschine* mithin als einen bewußtlosen, naturwüchsigen Prozeß.“⁴⁰³

dem Französischen von Joseph Vogl, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 11-17; (Orig. „La littérature et la vie“, in: *Critique et clinique*. Paris: Les éditions de minuit 1993).

³⁹⁸ Bertram, „Machine morte oder der entfesselte Wahnsinn.“, S. 311.

³⁹⁹ Vgl. Müller, „»Die Hamletmaschine«, 1977“, S. 294.

⁴⁰⁰ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 554.

⁴⁰¹ Löschner, *Geschichte als persönliches Drama*. S. 31.

⁴⁰² Uwe Wittstock, „Nachwort“, in: *Revolutionenstücke*. Hg. Uwe Wittstock, Stuttgart: Reclam 1988, S. 139f.

⁴⁰³ Wittstock, „Nachwort“, S. 140.

8. *Hamlet/Maschine* im Probenprozess - „Der Einbruch der Zeit in das Spiel“⁴⁰⁴

8.1 Exkurs: Heiner Müllers Rückgriff auf Carl Schmitt

Müller beschäftigte sich mit „reaktionären“ Autoren, wofür er oft kritisiert wurde. So bezieht sich Müller 1988 in seiner Rede „Shakespeare eine Differenz“ auf den „reaktionären und konterrevolutionären bis faschistisch geltenden“⁴⁰⁵ deutschen Staatsrechtler und Philosophen Carl Schmitt, der sich auch mit Shakespeare auseinandersetzte und 1956 die Studie *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*⁴⁰⁶ verfasste. Müller verwendet den Untertitel der Studie und baut diesen in seine Rede auf der Shakespeare-Tagung ein:

„Für Carl Schmitt ein bewußt, aus politischen Gründen, verwirrter und verdunkelter Text [Shakespeares *Hamlet*], begonnen in der Regierungszeit der Elisabeth, abgeschlossen nach der Machtübernahme der ersten Stuart, Sohn einer Mutter, die den Mörder ihres Mannes geheiratet hatte und unter dem Beil starb, eine Hamletfigur. Der Einbruch der Zeit konstituiert den Mythos.“⁴⁰⁷

Müller begründet seine Beschäftigung mit Carl Schmitt in seiner Autobiographie *Krieg ohne Schlacht*: „Carl Schmitt ist Theater. Seine Texte sind Inszenierungen. Mich interessiert da nicht, ob er recht hat oder nicht. Seine guten Texte sind einfach gute Inszenierungen.“⁴⁰⁸ Schmitts Zugangsweise könne gut auf das Theater angewandt werden, da dieser „ein Material nach bestimmten, wahrscheinlich ziemlich willkürlich gesetzten juristischen und theologischen Kategorien“⁴⁰⁹ ordne und „aus Geschichte einen Rechtsfall“⁴¹⁰ mache. Müller streicht den Prozesscharakter als Struktur des Theaters heraus: „Theater hat ja auch mit Prozessen zu tun, der Prozeß ist eine Theaterstruktur. Der Prozeß im wissenschaftlichen Sinn ist Bewegung. Und der Prozeß im juristischen Sinn ist eine Fixierung, ein Versuch, etwas festzuschreiben, etwas zu fixieren, das im Fluß ist.“⁴¹¹ Umgelegt auf das Theater bedeute dies: „Beim Theater gibt es ein Stück als Material und die Schauspieler. Wenn du inszenierst, mußt du fixieren und bewegen.“⁴¹²

⁴⁰⁴ Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Düsseldorf [u.a.]: Eugen Diederichs 1956.

⁴⁰⁵ Vgl. Karschnia, „William Shakespeare“, S. 164.

⁴⁰⁶ Schmitt, *Hamlet oder Hekuba*.

⁴⁰⁷ Müller, „Shakespeare eine Differenz“, S. 335-336.

⁴⁰⁸ Müller, „Theaterarbeit in Ostberlin, die siebziger Jahre“, S. 272.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 272.

⁴¹⁰ Ebd., S. 272.

⁴¹¹ Ebd., S. 272.

⁴¹² Ebd., S. 272.

8.2 Dramaturgische Vorarbeit, Konzeption und Besetzung

8.2.1 Inszenierungsdokumentation

Im Arbeitsbuch *Müller macht Theater*⁴¹³ sind die dramaturgischen Vorarbeiten zur *Hamlet/Maschine* und die Gesprächs- und Probennotate, die von Thomas Martin und Stephan Suschke aufgezeichnet wurden, gesammelt. Auffallend an der Aufmachung des Buches ist seine Gliederung. Die dramaturgischen Vorarbeiten und Probennotate, beginnend im Februar 1989 bis zur Premiere am 24. März 1990, werden den politischen Ereignissen in diesem Zeitraum gegenübergestellt. Diese Gegenüberstellung von Probe und Politik weist darauf hin, dass die Proben vor dem Hintergrund der untergehenden DDR gesehen werden müssen. Hier stellt sich auch die Frage, inwiefern die Proben von der politischen Situation beeinflusst wurden.

Es gibt noch ein weiteres Werk, in dem Material zur Inszenierung gesammelt wurde, nämlich das von Martin Linzer herausgegebene Buch *Regie: Heiner Müller*⁴¹⁴. Es enthält Essays, Bühnenfotos, Auszüge aus dem Stücktext und Gespräche der Schauspieler und Schauspielerinnen, sowie den restlichen Mitwirkenden des Regieteam.

Während Suschkes Werk Parallelen zwischen Probenprozess und Zeitgeschichte aufzeigt, kann Linzers Werk eher als Kommentar zum Stück gelesen werden.

8.2.2 Korrespondenz mit Erich Wonder

Die dramaturgischen Vorarbeiten für die Inszenierung waren mit einem großen Zeitaufwand verbunden und beginnen mit dem Treffen zwischen Heiner Müller, dem Dramaturgen Alexander Weigel, dem Bühnenbildner Erich Wonder und dessen Assistentin Anette Murschetz im Februar 1989 in Wien.

Es hat schon vor der *Hamlet/Maschine* eine Zusammenarbeit zwischen Müller und Wonder stattgefunden. So gestaltete Wonder auch das Bühnenbild zu dem 1988 aufgeführten Stück *Der Lohndrucker*. Es ist ein Brief, den Müller bereits 1986 an Wonder geschrieben hat, in diesem Müller Wonders Bilder und Räume als „Landschaften jenseits des Todes“⁴¹⁵ beschreibt, vorhanden. In dieser Landschaft werden Raum und Zeit relativiert: „Der

⁴¹³ Stephan Suschke (Hg.), *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 106-143.

⁴¹⁴ Martin Linzer (Hg.), *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 73-147.

⁴¹⁵ Heiner Müller, „Brief an Erich Wonder“, in: *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 78.

Stillstand ist die Explosion, die Explosion der Stillstand.“⁴¹⁶ Manfred Schneider spricht in diesem Zusammenhang von einer „U-Chronie der Utopien“. Egal ob es sich um „politische, soziale oder künstlerische Utopien“⁴¹⁷ handle, das Gute trete in der Kunst als „U-Chronie“ und nicht als „U-topie“ auf. Unter einer „U-Chronie“ versteht Schneider eine „restlos vermessene Welt, die Welt im Stadium völliger Vermessenheit“⁴¹⁸, in der es „keine utopischen Reservate mehr“⁴¹⁹ gibt. Das Gute existiert in dieser Welt nicht. Es gibt keine geographischen Grenzen und keine Zeit mehr. Das Theater Müllers befindet sich in einer „Un-Zeit“. Für Müller findet „[d]ie Raumzeit der Kunst [...] zwischen der Zeit des Subjekts und der Zeit der Geschichte [statt]. Die Differenz ist ein Kriegsschauplatz.“⁴²⁰ Schneider schließt seinen Beitrag mit der Behauptung ab, dass Müllers Utopie auf dem Theater eine „U-Chronie“ sei, da es Müller auf dem Theater gelinge die „Undarstellbarkeit und Unverzichtbarkeit der Utopie in solchen Zeitsynthesen“⁴²¹ darzustellen.⁴²²

8.2.3 Hamlet als Autist

Am Anfang stand die Idee, Hamlet als einen Autisten darzustellen. Deshalb fuhr das Regieteam gemeinsam mit Ulrich Mühe, dem späteren Hamlet-Darsteller, in die Nervenheilanstalt Neuruppin in der DDR. Hier wurde das Regieteam mit der Krankheit des „Zwangwollens“, einer „Vermischung von Wollen und Nicht-Wollen“, konfrontiert.⁴²³ Die Idee, im Hamlet einen Menschen mit speziellen Bedürfnissen zu sehen, war nicht neu. Schon Sigmund Freud sah in Hamlet einen Hysteriker, was er in der *Traumdeutung* im Kapitel „Das Traummaterial und die Traumquellen“ um 1900 festhält:

„[W]enn jemand Hamlet einen Hysteriker nennen will, kann ich es nur als Folgerung aus meiner Deutung anerkennen. Die Sexualabneigung stimmt sehr wohl dazu, die Hamlet dann im Gespräch mit Ophelia äußert, die nämliche Sexualabneigung die von der Seele des Dichters immer mehr Besitz nehmen sollte, bis zu ihren Gipfeläußerungen im *Thimon von Athen*. Es kann natürlich nur das eigene Seelenleben des Dichters gewesen sein, das uns im Hamlet entgegentritt.“⁴²⁴

Freud sieht Hamlets Hysterie mit seiner Sexualabneigung verbunden. Er bezieht sich in

⁴¹⁶ Müller, „Brief an Erich Wonder“, S. 78.

⁴¹⁷ Manfred Schneider, „Utopie, Unzeit, Verlangsamung“, in: *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Hg. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 58.

⁴¹⁸ Schneider, „Utopie, Unzeit, Verlangsamung“, S. 58.

⁴¹⁹ Ebd., S. 58.

⁴²⁰ Heiner Müller, „Und vieles wie auf den Schultern eine Last von Scheitern ist zu behalten... (Hölderlin)“, in: *Rotwelsch.*, Berlin: Merve 1982, S. 90.

⁴²¹ Schneider, „Utopie, Unzeit, Verlangsamung“, S. 62.

⁴²² Vgl. Ebd., S. 58ff.

⁴²³ Vgl. Suschke, *Müller macht Theater.*, S. 110.

⁴²⁴ Sigmund Freud, *Studienausgabe. Die Traumdeutung*, Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Bd. 2, Frankfurt am Main: S. Fischer 1996¹⁰, S. 269-270.

diesem Zitat auf das Gespräch zwischen Hamlet und Ophelia, in der Hamlet seine Liebe zu ihr verleugnet und Ophelia stattdessen auffordert in ein Kloster zu gehen:

„Geh in ein Kloster, warum willst du Sünder ausbrüten? Ich bin selbst leidlich ehrbar und doch könnte ich mich solcher Dinge anklagen, daß es besser wäre, meine Mutter hätte mich nicht geboren. Ich bin sehr stolz, rachsüchtig, ehrgeizig, zu mehr Untaten begabt als ich Gedanken habe, sie zu fassen, Phantasie, ihnen Gestalt zu geben, oder Zeit, sie zu tun: was sollen Kerle wie ich anfangen, das kriecht so herum zwischen Erde und Himmel? Wir sind notorische Schurken alle, glaub keinem von uns, geh deinen Weg in ein Kloster.“⁴²⁵

8.2.4 *Hamlet/Maschine* als Theater der Stimmen

Die Hamlet-Monologe sollten als kollektive Erinnerung zur Darstellung gebracht und der Geist von Hamlets Vater und Claudius zu einer Figur zusammengeschlossen werden. Horatio wurde die Funktion eines Kommentars zugewiesen. Patrick Primavesi stellt in seinem Beitrag „Theater des Kommentars“ die Behauptung auf, dass Müllers Arbeit nicht „vom Ort des Theaters“ wegzudenken wäre. Der Autor stellt in der Folge die These auf, dass in allen Werken von Heiner Müller ein „Gestus des Kommentars, der zwischen einzelner Werk und poetologischer Praxis des Spiels und dem analytischen oder spekulativen Diskurs und, nicht zuletzt, zwischen dem Theater und der umgebenen historischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit“⁴²⁶ eingeschrieben ist.

„Durch die intermittierende Einschreibung von Kommentaren in seine Stücke hat Müller ein Theater in permanenter Selbstreflexion entworfen, das als Spiel zugleich Brüche im Realen, in der alltäglichen Wahrnehmungswelt wie in den symbolischen Ordnungen des gesellschaftlichen Lebens zeigt und provoziert.“⁴²⁷

Es kann von einem Theater der Stimmen gesprochen werden, da der Kommentar eine „Pluralisierung der Stimmen im Text“⁴²⁸ hervorruft. Bei der *Hamletmaschine* handle es sich nach eigener Aussage Müllers um einen Text, der Müllers Gehirn als Schauplatz habe.⁴²⁹ Auf dem Theater könne nicht alles zur Darstellung gebracht werden. Es soll Raum für die Phantasie des Zuschauers offen gelassen werden. Demnach wäre es nach Müller sinnlos beispielsweise „die Madonna mit dem Brustkrebs“⁴³⁰, deren „Brustkrebs wie eine

⁴²⁵ Müller/Langhoff, „Hamlet“, S. 58.

⁴²⁶ Patrick Primavesi, „Theater des Kommentars“, in: *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Hg. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 45.

⁴²⁷ Primavesi, „Theater des Kommentars“, S. 45.

⁴²⁸ Ebd. S. 47.

⁴²⁹ Vgl. Ebd., S. 45ff.

⁴³⁰ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 548.

Sonne strahlt⁴³¹ auf die Bühne zu bringen.⁴³²

„So bleibt die >dunkle< Vision von Körper-Erfahrungen, die Schmerz, Schrecken und Tod ebenso wie das Potential der Transformation in der Masse, im Tier und in der Maschine einschließen, eine politische Funktion des Kommentars gerade insofern, als sie die institutionalisierten Formen der Literatur und des Theaters überschreitet und stört.“⁴³³

Für die Besetzung der Hamlet-Figur waren zunächst fünf und dann drei Schauspieler vorgesehen,⁴³⁴ sodass die Inszenierung im Sinne eines Theaters der Stimmen, indem ein Kollektiv spricht, gleichkommt. Der Plan war eine Art „Rückkehr zur Spielmaschine der Shakespeare-Zeit und/oder das Modell Volksbühne, dessen letzte Inszenierung DER LOHNDRÜCKER gerade am Deutschen Theater Premiere hatte.“⁴³⁵

Der Dramaturg Alexander Weigel hält fest, dass die „Arbeit an dieser Inszenierung [...] in ihrer politischen Dimension an die politisch und ästhetisch sehr wichtige Aufführung von Müllers erstem Stück DER LOHNDRÜCKER [...] anschließen“⁴³⁶ sollte. Bei der Premiere stand nur noch ein Schauspieler, Ulrich Mühe, als Hamlet auf der Bühne. Suschke sieht dieses Nicht-Zustande-Kommen der Besetzung als

„Ausdruck jener tektonischen Verschiebungen, die bald darauf das Staatsgebilde DDR zum „Beitrittsgebiet“ umfunktionieren sollte: Die Differenz der Vorhangordnung zwischen LOHNDRÜCKER und HAMLETMASCHINE beschreibt das Scheitern eines Programms.“⁴³⁷

Allgemein wurde im ersten Gespräch zur Konzeption und Struktur der Inszenierung festgehalten, dass es „um die Umrüstung des Menschen zur Maschine, auch vom Theoretiker zum Schlächter“⁴³⁸ gehe. Der Begriff der „Maschine“ ist Shakespeares *Hamlet* entnommen worden. Dort schreibt Hamlet seiner Ophelia einen Brief:

„»Zweifle daß die Sterne brennen
Zweifle daß die Sonne kreist
Daß wir Lüg von Wahrheit kennen
Wenn du daß ich liebe weißt
Oh, liebe Ophelia, ich bin schwach im Versfuß, ich habe

⁴³¹ Vgl. Ebd., S. 549.

⁴³² Vgl. Müller, „Kopftheater“, S. 108.

⁴³³ Primavesi, „Theater des Kommentars“, S. 49.

⁴³⁴ Vgl. Linzer (Hg.), *Regie: Heiner Müller*, S. 80.

⁴³⁵ Ebd., S. 80.

⁴³⁶ Alexander Weigel, „Hamlet oder der Einbruch der Zeit in das Spiel“, in: *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 74.

⁴³⁷ Stephan Suschke, „Vorbemerkung“, in: *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 80.

⁴³⁸ Stephan Suschke, „Die Zeit ist aus den Fugen – Eine Chronologie“, in: *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Hg. Stephan Suschke, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 110.

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.«⁴³⁹

Der Maschinen-Begriff könnte auf einer Ebene so interpretiert werden, dass Hamlet gar keine andere Wahl hat, als sich wie ein Rädchen im Getriebewerk einer Maschine, in dieser Text-Maschine zu drehen. Als Hamlet ist er Maschine und kommt aus dieser Rolle nicht heraus, „solange diese Maschine ihm gehört“⁴⁴⁰. Im Verlauf des Stückes macht Hamlet sozusagen eine Wandlung vom „Intellektuellen zum Schlächter“⁴⁴¹ durch. Heinz Kersten setzt in seine Theaterkritik „Hamlet / Hamletmaschine nach William Shakespeare“ Dänemark mit der DDR gleich und sieht im „Hamlet de[n] Intellektuelle[n] im Räderwerk der Politik, das er durchschaut, in das er aber einzugreifen nicht fähig ist und dessen Opfer er schließlich wird.“⁴⁴²

8.3 Realpolitik zu Beginn der Inszenierungsarbeit

Die Proben standen unter einem ständigen zeitgeschichtlichen Wandel. Ungarn öffnet am 2. Mai 1989 seine Grenzen, was einen Auswanderungsstrom von bis zu einer Million DDR-Flüchtlingen zur Folge hatte. Fünf Tage später finden die DDR-Kommunalwahlen, mit einem Ergebnis von 98,85 Prozent für die SED, statt, wobei anschließend Wahlfälschungen festgestellt werden. Im August 1989 flüchten „[h]underte von DDR-Bürgern und -Bürgerinnen [...] in die bundesdeutschen Vertretungen in Ostberlin, Budapest und Prag.“⁴⁴³ In Suschkes Werk wird die Realpolitik jeweils auf dem unteren Abschnitt einer Seite dokumentiert. Die Verwendung des Präsens streicht die Nähe von Probe und Realpolitik heraus.⁴⁴⁴ Die Zeit bricht, um mit Carl Schmitts Worten zu sprechen, in das Spiel herein und ist somit, und hier wären wir wieder bei Heiner Müller, konstituierend für den Hamlet-Mythos.⁴⁴⁵

⁴³⁹ Müller/Langhoff, „Hamlet“, S. 41.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 41.

⁴⁴¹ Suschke, „Die Zeit ist aus den Fugen – Eine Chronologie“, S. 110.

⁴⁴² Heinz Kersten, „Hamlet / Hamletmaschine nach William Shakespeare von Heiner Müller“, in: *Mehr als Theater. Kritikerblicke auf Ostberliner Bühnen 1973-1990 von Heinz Kersten*, Hg. Christel Drawer, Berlin: VISTAS 2006, S. 429.

⁴⁴³ Zitat von Alexander Weigel, in: *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Hg. Stephan Suschke, Berlin: Theater der Zeit 2003. S. 110.

⁴⁴⁴ Die Angaben zur Realpolitik entnahm Stephan Suschke dem *DDR-Journal zur Novemberrevolution* und dem *DDR-Journal 2. Die Wende der Wende* aus der Zeitschrift *taz*.

⁴⁴⁵ Müller, „Shakespeare eine Differenz“, S. 336.

8.3.1 Entwicklung einer „übergreifenden Epochenzeit“⁴⁴⁶

Während der Dramaturg Alexander Weigel der Ansicht ist, dass die Probenarbeit von der aktuellen politischen Situation eher unbeeinflusst blieb, stellt Hans-Werner Kroesinger, künstlerischer Mitarbeiter der Inszenierung, eine deutliche Beeinflussung von Probe und Inszenierungszeit fest.⁴⁴⁷

Die Proben werden von Weigel als Zustand wahrgenommen, der mit dem schnellen Voranschreiten der Zeit nicht Schritt halten kann. Auf der Straße, in der Politik und im Staat überschlagen sich die Ereignisse und die Probenarbeit kann mit dieser „Beschleunigung“ der Zeit nicht mithalten: „Das Grundgefühl der Zeit war: Alles verpasst.“⁴⁴⁸

Die Ophelia-Darstellerin Margarita Broich setzt den Probenprozess mit einer Uhr gleich:

„Das war wie so eine Uhr, die immer langsam weiterrückt, diese Proben – und eigentlich fand ich das auch gut, auch von Heiner. Es wurden jetzt nicht auf einmal Krisenstäbe wie „HAMLET jetzt“ oder „Was bedeutet das für uns?“ gebildet, sondern eigentlich war die Arbeit am HAMLET das einzige, was sich kontinuierlich so wie eine Dampfwalze vorwärts schob.“⁴⁴⁹

Der Frage, inwiefern Zeit Einfluss auf die Probenarbeit genommen hat, wird hier nicht mehr länger nachgegangen und ist für diese Untersuchung nicht ausschlaggebend. Jedenfalls steht fest, dass es sich als äußerst schwierig erwiesen hat, die Zeit nicht in den Probenprozess hineinfließen zu lassen. Müller beschreibt die Zeiterfahrung zwischen Ost- und Westberlin als eine Reise durch eine Zeitmauer:

„Wenn ich vom Übergang Friedrichsstraße zum Bahnhof Zoo in Westberlin fahre, fühle ich einen großen Unterschied, einen Unterschied von Zivilisationen, von Epochen, von Zeit. Es gibt da verschiedene Zeitebenen, verschiedene Zeit-Räume. Man fährt da wirklich durch eine Zeitmauer.“⁴⁵⁰

Im Zusammenhang mit der Inszenierungsarbeit und -zeit spielen also viele Dimensionen von Zeiterfahrung eine Rolle. Aus diesem Grund beschäftigte sich Müller mit philosophischen Abhandlungen über den Zeit-Begriff:

„Er las Augustinus, John Donne, den Thomas Martin übersetzt hat, und Stephen Hawkings GESCHICHTE DER ZEIT. Aber auch für aktuelle Themen, wie die

⁴⁴⁶ Weigel, „Hamlet oder der Einbruch der Zeit in das Spiel“, S. 74.

⁴⁴⁷ Vgl. Hans-Werner Kroesinger, „Hamlet hinter der Mauer. Notizen aus der Erinnerung zwanzig Jahre später“, in: *Weltenwenden 89/90. Arbeitsbuch 2009*, Hg. Thomas Flierl/Frank Raddatz, Heftnummer 7/8, Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 37.

⁴⁴⁸ Zitat von Alexander Weigel, in: *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Hg. Stephan Suschke, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 132.

⁴⁴⁹ Margarita Broich, „Das war wie so eine Uhr“, in: *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theatردokumentation und -information 1993, S. 94.

⁴⁵⁰ Müller, „Ich glaube an Konflikt.“, S. 69.

Klimakatastrophe, die Zerstörung der Welt durch die Zivilisation. Daher kamen die großen Ideen. Über politische Themen von geringerer Tragweite hat er gar nicht nachgedacht. Eine Reflexionsebene jenseits der alltäglichen, kleinen, miesen Politik.“⁴⁵¹

Müllers Umgang mit der Zeit war also sehr reflektiert. Sein Interesse lag auch in der physischen Erfahrung von Zeit, was sich unter anderem in der Dauer der Aufführung von acht Stunden niederschlägt. Im postdramatischen Theater ist oft von „Performance-Elementen“ die Rede, die den „raumzeitlichen Rahmen aufbrechen und Zeiterfahrung als solche thematisieren [...]“⁴⁵². Auf diese Weise „wird oft auch der Riss zwischen der Z[eit] des Einzelnen und der Z[eit] der Gesellschaft ausgestellt.“⁴⁵³

Zudem war es Müller wichtig jede „Aktualisierung“ zu vermeiden, „weil er ahnte, dass die Reflexion über den Gegenstand mit der Geschwindigkeit der Veränderung des Gegenstands nicht Schritt halten konnte. Jegliche Anspielung drohte im Handumdrehen obsolet zu werden.“⁴⁵⁴ Der Geschwindigkeit der „sich ständig verändernden Realitäten“⁴⁵⁵, wie es Weigel formuliert, wirkte Müller mit einer Verlangsamung der Zeit entgegen. Die Verlangsamung äußerte sich in sehr langsamer Probenarbeit. Ulrich Mühe meint dazu:

„Es gab sehr viele Tage während dieser Zeit, an denen wir überhaupt kein Probenergebnis hatten, das waren hauptsächlich die Monate Oktober, November, als es auf der Straße plötzlich so laut schrie, daß wir im Theater wirklich verstummen mußten ab und an, weil man mit dem nicht mehr zurecht kam, also mit dem schizophrenen Zustand, daß ich etwas probiere, was sich [...] mit einem Menschen beschäftigt, der da vor dreihundert Jahren Probleme hatte, und draußen rennen die Leute vorbei und haben ganz andere – oder ähnliche? - Probleme.“⁴⁵⁶

Durch die Verlangsamung der Zeit wurde, wie Müller es wollte, ein Raum für das Unbewusste geschaffen, der auf das Offenhalten an Stelle des Beantworten von Fragen und das Unabgeschlossene im Schauspielprozess abzielte. Denn „[n]ur damit konnte sich die Inszenierung der sich rasend bewegenden Zeitmaschine, dem fraglosen Zusammenfallen von Vergangenen und Zukünftigen in eine übermächtige Gegenwart, in Erinnerungs- und Hoffnungslosigkeit widersetzen“⁴⁵⁷, so Weigel.

⁴⁵¹ Zitat von Alexander Weigel, in: *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Hg. Stephan Suschke, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 132.

⁴⁵² Patrick Primavesi, „Zeit“, in: Erika Fischer-Lichte, *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, S. 399.

⁴⁵³ Primavesi, „Zeit“, in: Fischer-Lichte, *Metzler Lexikon.*, S. 399.

⁴⁵⁴ Stephan Suschke, „Requiem für einen Staat“, in: *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Hg. Stephan Suschke, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 106.

⁴⁵⁵ Weigel, „Hamlet oder der Einbruch der Zeit in das Spiel“, S. 76.

⁴⁵⁶ Ulrich Mühe, „In solchen Zeiten verschwinden Privilegien“, in: *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater* Berlin, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theatrodokumentation und -information 1993, S. 98.

⁴⁵⁷ Weigel, „Hamlet oder der Einbruch der Zeit in das Spiel“, S. 76.

Zusätzlich konzentrierte sich Müller auf den Hamlet-Stoff. Shakespeares *Hamlet* erlangte in dieser Zeit eine enorme Aktualität.

„[...]Ich [Müller] dachte es ist das aktuellste Stück [...]. Und das stimmt auch einigermaßen. Dann haben wir überlegt, was gibt's noch aktuelles und da fanden wir eigentlich nur Hamlet. Ein Stück [...] das spielt auf einem Riss zwischen zwei Epochen, von Staatskrise zu Staatskrise, ein Nebeneinander, ein Intellektueller dazwischen. Und das war auch ganz interessant, dass auch während der Arbeit dieser Riss ganz auffällig zu Tage trat und das hat sich dann auch ausgewirkt, negativ und positiv [...].“⁴⁵⁸

Im Beitrag „Die Archäologie des Maulwurfs“ fasst Weigel die Parallelen zwischen der Geschichte in *Hamlet* und den zeitgeschichtlichen Ereignissen sowie die Position der Intellektuellen in der DDR zusammen:

„[D]ie blutige Vergangenheit der Staatsmacht, der Rache- und Rettungsauftrag an den Intellektuellen, Hamlet, sein Zaudern und Versagen, der selbstverursachte Zusammenbruch des Staats (und am Ende die Machtübernahme durch den Nachbarn Fortinbras von Norwegen) -, daß es einer ungeheuren Anstrengung bedurfte, alle platten Assoziationen aus dem von größeren Dimensionen als der DDR handelnden Shakespearewerk herauszuhalten.“⁴⁵⁹

Die Vermeidung jeder „Aktualisierung“ war ein schwieriges Unterfangen. Wie Müller herausstellt fände bei Shakespeare „Geschichte im Naturzusammenhang“ statt. Sein Blick sei der „Blick der Epoche.“⁴⁶⁰ Müllers Umgang mit der Zeit steht immer im Zusammenhang mit der Epoche. Für die *Hamlet/Maschine* wurde „die Metapher für eine übergreifende [...] Epochenzeit, in der er [Müller] die Handlung in vorzeitlichem Eis beginnen und in endzeitlicher Wüste enden sah“⁴⁶¹, entwickelt. Müller erzählte Wonder von Strukturen, vom „Eiswürfel zum Brühwürfel“⁴⁶² und daraus kreierte Wonder dann das Bühnenbild.⁴⁶³ Es ist von einem „Klimasturz“⁴⁶⁴ die Rede, dieser sich auf der visuellen Ebene im Bühnenbild Erich Wonders niederschlägt und auch auf der auditiven Ebene durch Tropf-Geräusche eines schmelzenden Eiswürfels hörbar gemacht wird.⁴⁶⁵

Die *Hamlet/Maschine* kann als aktuell brisanter „Klimasturz“, in diesem es zur Kollision

⁴⁵⁸ Heiner Müller, „Interview“, in: *Die Zeit ist aus den Fugen*. Regie: Christoph Rüter, DVD, Frankfurt am Main, Berlin: Suhrkamp 2009, 00:08:33-00:09:01.

⁴⁵⁹ Alexander Weigel, „Die Archäologie des Maulwurfs. Heiner Müller und das Deutsche Theater“, in: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Heiner Müller, Hg. Heinz Ludwig Arnold, März 1997²/73, S. 173.

⁴⁶⁰ Vgl. Müller, „Shakespeare eine Differenz“, S. 336.

⁴⁶¹ Weigel, „Hamlet oder der Einbruch der Zeit in das Spiel“, S. 74.

⁴⁶² Erich Wonder/Koschka Hetzer-Molden (Hg.), *Erich Wonder. Bühnenbilder Stage Design*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 54.

⁴⁶³ Vgl. Wonder/Koschka, *Erich Wonder*, S. 54.

⁴⁶⁴ Weigel, „Hamlet oder der Einbruch der Zeit in das Spiel“, S. 75; Weigel, „Die Archäologie des Maulwurfs“, S. 171.

⁴⁶⁵ Vgl. Weigel, „Die Archäologie des Maulwurfs“, S. 171f.

der „übergreifenden Epochenzeit“⁴⁶⁶ kommt, angesehen werden.

8.4 Politische Situation vor dem „Mauerfall“

Die realpolitische Situation zeichnet sich durch einen gesellschaftspolitischen Wandel aus, der zum Ende des SED-Regimes führte. Die politischen Ereignisse im Gesamten wiederzugeben, würde den Rahmen dieser Auseinandersetzung sprengen. In der Folge werden die wichtigsten politischen Ereignisse herausgegriffen, um einen Einblick in die Zeit während der Proben zu bekommen. Wie oben schon erwähnt wurde, sind seit September 1989 die Grenzen in Ungarn geöffnet und bis zu einer Million DDR-Bürger über Ungarn und die Botschaften der BRD in Prag und Warschau geflüchtet. Am 7. Oktober 1989 feiert die DDR ihren vierzigsten Jahrestag. Die Innenstadt Berlins wird abgesperrt, „um Strömungen der Militärparade zu verhindern.“⁴⁶⁷ Dieser Tag steht in einem widersprüchlichen Licht. Während einerseits die DDR in Ehren gehalten wird, wird die Demonstration, die an jedem siebten Tag im Monat stattfindet, gewaltsam niedergeschlagen. Michael Kind, der in der Inszenierung die Rolle des Laertes spielte, beschreibt die Inszenierungszeit als eine merkwürdige Zeit: „Stell dir vor, du gehst durch Berlin und kommst da an die Gethsemane-Kirche, und die Bullen sind aufgefahren und dreschen ein auf die Bevölkerung, die da steht mit 'ner Kerze in der Hand und ruft: keine Gewalt.“⁴⁶⁸ Kind spricht hier von der Demonstration vor der Gethsemane-Kirche, in der dreitausend Personen von Hunden eingekreist wurden und es zu zahlreichen Verletzten kam. Am Interessantesten findet Kind die Rolle der Demonstrierenden. Es handelt sich nicht um eine homogene Menschenmasse, sondern um einzelne Individuen, die eine persönliche Stimme hatten:

„[F]ür mich war damals die interessanteste Erfahrung, daß die Leute plötzlich Gesichter kriegten, jeder redete. Also selbst Hausfrauen, die sprangen auf, sie kriegten 'ne Stimme, ein Gesicht und 'ne Stimme. Das war eine unheimlich tolle Situation, so eine Erfahrung, die leider so schnell wieder abgebaut wurde...“⁴⁶⁹

Für Müller sind es hauptsächlich Intellektuelle und junge Leute: „Bei den jungen Leuten spielt nicht zuletzt auch die ganze Popkultur eine wesentliche Rolle.“⁴⁷⁰

⁴⁶⁶ Weigel, „Hamlet oder der Einbruch der Zeit in das Spiel“, S. 74.

⁴⁶⁷ Suschke, *Müller macht Theater*, S. 114.

⁴⁶⁸ Michael Kind, „...daß die Leute plötzlich Gesichter kriegten“, in: *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 132.

⁴⁶⁹ Kind, „... daß die Leute plötzlich Gesichter kriegten“, S. 132.

⁴⁷⁰ Heiner Müller, „Nicht Einheit sondern Differenz. Ein Gespräch mit Patrik Landolt für »Deutsche Volkszeitung/die tat«, 24.11.1989“, in: Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996², S. 40.

Der 40. Jahrestag der DDR verdeutlicht die vorherrschende Teilung innerhalb der Bevölkerung. Auf der einen Seite die Oppositionellen, die entweder aus der DDR flüchten oder in der DDR bleiben und für demokratische Reformen demonstrieren und auf der anderen Seite stehen jene, die die Illusion des real existierenden Sozialismus glorifizieren. Es finden Demonstrationen in Berlin, Leipzig, Dresden, Plauen, Jena und Potsdam statt. Nicht außer Acht gelassen werden darf, dass die Demonstrationen gewaltsam niedergeschlagen wurden. Es kommt zu über tausend Festnahmen und es gibt zahlreiche Verletzte.

Am 8. und 9. Oktober 1989 gehen Tausende auf die Straße. Auch diese werden von der Polizei vertrieben, verletzt oder inhaftiert. In Leipzig liegt die Zahl der Demonstrierenden bei 70.000.⁴⁷¹

8.4.1 Entstehung von neuen Initiativen

Während dieser Zeit des Umbruchs kommt es unter den Oppositionellen zur Gründung von neuen politischen Initiativen wie „Demokratie Jetzt“, „Neues Forum“ und „Demokratischer Aufbruch“. Laut Müller spielen diese Bewegungen „eine große Rolle als Initiatoren von Veränderungen. [...] Die waren wichtig als Provokation, als Störung der Struktur.“⁴⁷² Der Grundtenor dieser Bewegungen ist es die DDR mit demokratischen Reformen neu zu strukturieren und das freie Wahlrecht, so wie Meinungs-, Versammlungs- und Pressefreiheit einzuführen.⁴⁷³

8.4.2 Politisches Engagement des Deutschen Theaters

Am 15. Oktober 1989 findet am Deutschen Theater in Berlin eine Protestversammlung statt, die in *Antrag auf Demonstration*⁴⁷⁴, das von Hans Rübesame herausgegeben wurde, dokumentiert wurde. Bei dieser Versammlung kam es zur Gründung der „Initiativgruppe 4.11.“, welche die Großdemonstration am 4.11.89 und „die abschließende Protestkundgebung“⁴⁷⁵ organisierte. Zudem wurde ein Antrag verfasst, der Stellung zu den kürzlich vorgefallenen Polizeiübergriffen nimmt:

„Wir, die Teilnehmer des Treffens der Berliner Theaterschaffenden, verurteilen aufs

⁴⁷¹ Vgl. Suschke, *Müller macht Theater*, S. 114.

⁴⁷² Müller, „Nicht Einheit sondern Differenz.“, S. 42.

⁴⁷³ Vgl. Suschke, *Müller macht Theater*, S. 112ff., Hans-Hermann Hertle, *Chronik des Mauerfalls. Die dramatischen Ereignisse um den 9. November 1989*, Berlin: Ch. Links 1996³, S. 77ff., Hans Rübesame, *Antrag auf Demonstration. Die Protestversammlung im Deutschen Theater am 15. Oktober 1989*, Berlin: Ch. Links 2010, S. 8ff.

⁴⁷⁴ Rübesame, *Antrag auf Demonstration*.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 36.

schärfste das gesetzwidrige und menschenunwürdige Vorgehen der Polizei gegenüber Hunderten von zugeführten Bürgern am 7., 8. und 9. Oktober. Die Zugeführten Bürgerinnen und Bürger wurden gezwungen, stundenlang, z. T. Unbekleidet, bewegungslos mit dem Gesicht zur Wand zu stehen. Ihnen wurde unter Androhung von Gewalt der Schlaf entzogen. Sie wurden auf beleidigende Weise beschimpft. Einige trugen Verletzungen davon. Dieses Vorgehen widerspricht völlig den Normen sozialistischer Rechtsstaatlichkeit. Es steht auch in keinem Verhältnis zur mutmaßlichen Ursache der Zuführung, die in fast allen Fällen mit einer Ordnungsstrafe bzw. straffreier Entlassung endete. Wir fordern eine öffentliche Untersuchung dieser Vorgänge. Wir fordern eine Stellungnahme des Ministers des Inneren und des Ministers für Staatssicherheit sowie die Bestrafung der Verantwortlichen. Wir fordern die Gewerkschaft auf, sich für die Rechte der Betroffenen, unter denen sich auch Kollegen befinden, einzusetzen.“⁴⁷⁶

Im Protokoll der Protestversammlung bezieht auch Müller Stellung. Seiner Meinung nach befinde sich die Regierung in einer Ohnmacht. Es brauche „nicht weniger Marxismus, sondern mehr Marxismus“⁴⁷⁷, um sich von den ökonomischen Strukturen loszulösen. Es müsse, nach Lenins Definition von Marxismus, eine „konkrete Analyse der konkreten Situation“⁴⁷⁸ gemacht werden.

8.4.3 Protestdemonstration am 4. November 1989

Bei dieser Demonstration handelt es sich um die erste Demonstration, die nicht von der SED organisiert wurde. An Hand der Forderungen, die auf den Spruchbändern der Demonstrierenden abzulesen sind und in *4. November'89*⁴⁷⁹ gesammelt wurden, kann die Stimmung dieser Zeit abgelesen werden. Stand auf den Schriftzügen der Demonstrationen Anfang Oktober noch „Wir wollen raus“, so hieß es im November „Wir bleiben hier“. War anfangs noch der Demoruf, „Wir sind das Volk“, zu hören, änderte sich diese Aussage nach dem Mauerfall in „Wir sind ein Volk“ ab.

Müller schiebt dem Aspekt, dass auf diesen Demonstrationen, nun die Sprachlosen sprechen konnten und zu Wort kamen, am meisten Bedeutung zu. Auf Bitte von zwei Arbeitern las er auf der Kundgebung „einen Aufruf zur Gründung freier Gewerkschaften“⁴⁸⁰ vor:

„[...] 40 Jahre ohne eigene Interessensvertretung sind genug. Wir dürfen uns nicht mehr organisieren lassen, auch nicht von neuen Männern und Frauen. Wir müssen uns selbst organisieren. Die nächsten Jahre werden für uns kein Zuckerschlecken.

⁴⁷⁶ Michael Hamburger, „Antrag“, in: Alexander Weigel, *Das Deutsche Theater. Eine Geschichte in Bildern*, Hg. Deutsches Theater, Würzburg: Propyläen 1999, S. 304.

⁴⁷⁷ Rübesame, *Antrag auf Demonstration.*, S. 94.

⁴⁷⁸ Ebd. S. 94.

⁴⁷⁹ Annegret Hahn/Gisela Pucher/Henning Schaller/Lothar Scharsich (Hrsg.), *4. November'89. Die Menschen, Die Reden*, Frankfurt am Main [u.a.]: Propyläen 1990.

⁴⁸⁰ Müller, „Nicht Einheit sondern Differenz.“, S. 41.

[...] Die Preise werden steigen und die Löhne kaum. [...] Wenn der Lebensstandard für die meisten von uns nicht erheblich sinken soll, brauchen wir eigene Interessenvertretungen. Gründet unabhängige Gewerkschaften.“⁴⁸¹

Müller schließt seine Rede mit einem persönlichen Satz ab: „Wenn in der nächsten Woche die Regierung zurücktreten sollte, darf auf Demonstrationen getanzt werden.“⁴⁸²

8.4.4 „DEMOKRATIE HEISST VOLKSHERRSCHAFT – FREIE WAHLEN“⁴⁸³

Die Forderungen auf der Großdemonstration des 4. Novembers 1989 bestanden aus den Artikeln 27 und 28 der DDR-Verfassung, welche die demokratischen Rechte auf Versammlungs-, Meinungs- und Pressefreiheit umschließen und in der DDR von der SED-Regierung bis dahin missachtet wurden. Der Artikel 28.1 und 28.2 beinhaltet, dass alle Bürger das Recht haben sich an öffentlichen Plätzen zu versammeln:

„1 ► Alle Bürger haben das Recht, sich im Rahmen der Grundsätze und Ziele der Verfassung friedlich zu versammeln.

2 ► Die Nutzung der materiellen Voraussetzungen zur unbehinderten Ausübung dieses Rechts, der Versammlungsgebäude, Straßen und Kundgebungsplätze, Druckereien und Nachrichtenmittel wird gewährleistet.“⁴⁸⁴

Nach Artikel 28 hat jeder Bürger das Recht auf Meinungs- und Pressefreiheit:

„1 ► Jeder Bürger der Deutschen Demokratischen Republik hat das Recht, den Grundsätzen dieser Verfassung gemäß seine Meinung frei und öffentlich zu äußern. Dieses Recht wird durch kein Dienst- oder Arbeitsverhältnis beschränkt. Niemand darf benachteiligt werden, wenn er von diesem Recht Gebrauch macht.

2 ► Die Freiheit der Presse, des Rundfunks und des Fernsehens ist gewährleistet.“⁴⁸⁵

Diese beiden Artikel wurden von Ulrich Mühe auf der Kundgebung auf dem Alexanderplatz in Berlin vorgelesen. Daran anschließend schlägt der Hamlet-Darsteller eine Verfassungsänderung vor: „ARTIKEL 1 KAPITEL 1. Wir meinen, der Führungsanspruch einer Partei darf nicht durch Gesetze verordnet werden. ►►► Jeder Führungsanspruch muß erarbeitet werden. Auch politische Parteien unterliegen dem Leistungsprinzip.“⁴⁸⁶

8.5 Politische Situation nach dem „Mauerfall“

⁴⁸¹ Heiner Müller, „Aufruf zur Gründung freier Gewerkschaften“, in: *4. November'89.*, Hg. Hahn/Pucher/Schaller/Scharsich, S. 186.

⁴⁸² Ebd., S. 186.

⁴⁸³ Schriftzug auf einem Transparent, in: Ebd., S. 103.

⁴⁸⁴ Hahn/Pucher/Schaller/Scharsich (Hrsg.), *4. November'89.*, S. 84.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 85.

⁴⁸⁶ Zitat von Ulrich Mühe, in: *4. November'89.*, Hg. Hahn/Pucher/Schaller/Scharsich, S. 121.

Die Nacht vom 9. November 1989 ging als „Mauerfall“ in die Geschichte ein. Wie es zu diesem bedeutenden historischen Ereignis kam, hält Hans-Hermann Hertle in seinem Werk *Chronik des Mauerfalls*⁴⁸⁷ fest. Tatsächlich handelt es sich um eine spontane Aktion, dass die Mauer geöffnet wurde. Eine der Ursachen für den „Mauerfall“ war der drohende Staatsbankrott in der DDR und die protestierende Bevölkerung. Der genaue Zeitpunkt, der als „Mauerfall“ bezeichnet werden könnte, ist die Verlesung von „Schabowskis Zettel“ auf einer Pressekonferenz. Dieser historische Zettel wurde Günter Schabowski, Mitglied des Politbüros der SED, auf einer Pressekonferenz spontan zugesteckt. Schabowski verlas folgendes:

„Also, wir wollen durch eine Reihe von Umständen, dazu gehört auch das Reisegesetz, die Chance also der souveränen Entscheidung des Bürgers zu reisen, wohin er will. (Äh) Wir sind natürlich (äh) besorgt, daß also die Möglichkeit dieses Reisegesetzes – es ist ja immer noch nicht in Kraft, es ist ja ein Entwurf. Allerdings ist heute, soviel ich weiß [...], eine Entscheidung getroffen worden. Es ist eine Empfehlung des Politbüros aufgegriffen worden, daß man aus dem Entwurf des Reisegesetzes den Passus herausnimmt und in Kraft treten läßt, der [...] die ständige Ausreise regelt, also das Verlassen der Republik. Weil wir es (äh) für einen unmöglichen Zustand halten, daß sich diese Bewegung vollzieht (äh) über einen befreundeten Staat (äh), was ja auch für diesen Staat nicht ganz einfach ist. Und deshalb (äh) haben wir uns dazu entschlossen, heute (äh) eine Regelung zu treffen, die es jedem Bürger der DDR möglich macht (äh), über Grenzübergangspunkte der DDR (äh) auszureisen.“⁴⁸⁸

Auf die Frage, ab wann diese neue Regelung in Kraft treten würde, antwortet Schabowski:

„Also, Genossen, mir ist das hier also mitgeteilt worden (*setzt sich, während er weiterspricht, seine Brille auf, blättert in seinen Unterlagen, zieht ein Papier*), daß eine solche Mitteilung heute schon (äh) verbreitet worden ist. Sie müßte eigentlich in ihrem Besitz sein. Also [...]: Privatreisen nach dem Ausland könne ohne Vorliegen von Voraussetzungen – Reiseanlässe und Verwandtschaftsverhältnisse – beantragt werden. Die Genehmigungen werden kurzfristig erteilt. Die zuständigen Abteilungen Paß- und Meldewesen der VPKÄ – der Volkspolizeiämter – in der DDR sind angewiesen, Visa zu ständigen Ausreise unverzüglich zu erteilen, ohne daß dabei noch geltende Voraussetzungen für eine ständige Ausreise vorliegen müssen. (Äh) Ständige Ausreisen können über alle Grenzübergangsstellen der DDR zur BRD erfolgen. Damit entfällt die vorübergehend ermöglichte Erteilung von entsprechenden Genehmigungen in Auslandsvertretungen der DDR über Drittstaaten.“⁴⁸⁹

Auf die wiederholte Frage, ab wann das in Kraft trete, antwortet Schabowski mit Unsicherheit und weiter in den Papieren blätternd: „Das tritt nach meiner Kenntnis ... ist

⁴⁸⁷ Vgl. Hertle, *Chronik des Mauerfalls*.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 143f.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 145.

das sofort, unverzüglich (blättert weiter in seinen Unterlagen).“⁴⁹⁰ Mit „Schabowskis Zettel“ wurden die Grenzen geöffnet und jede/r BürgerIn konnte aus der DDR ungehindert aus- und einreisen. Am selben Abend noch stürmte die Bevölkerung aus der BRD und DDR die Berliner Mauer. Die Mauer war somit gefallen.⁴⁹¹

8.5.1 „Wir brauchen die Wende wie die Luft zum Atmen“⁴⁹²

Über die Verwendung des Begriffs der „Wende“⁴⁹³ hält Wolfgang Teubert in seinem Beitrag „Sprachwandel und das Ende der DDR“ fest, dass der Begriff nicht verwendet werden sollte. Ursprünglich bezeichnet der Wende-Begriff den Zeitraum von Mitte 1989 bis Ende 1990.⁴⁹⁴ „Ganz allgemein verstand man damals unter Wende den Prozeß der Auflösung der SED-Herrschaft in der DDR, der mit dem Einigungsvertrag vom September 1990 zu einem Abschluß gekommen ist.“⁴⁹⁵

Mittlerweile ist die Verwendung des Begriffs keine eindeutige mehr, da die „Wende“ je nach Auslegung unterschiedlich aufgefasst werden kann. Egon Krenz, Nachfolger des Generalsekretärs Erich Honecker, spricht am 18. Oktober 1989 von einer „Wende“⁴⁹⁶ und auf einem der Transparente der Demonstrationen stand im Gegensatz dazu: „Wir brauchen die Wende wie die Luft zum Atmen.“⁴⁹⁷ Was daraus hervorgeht ist, dass Egon Krenz und die Demonstrierenden wohl kaum von derselben „Wende“ gesprochen haben.

In diesem Zusammenhang spricht Müller von einer Revolution:

„Es handelt sich tatsächlich um eine Revolution. Eine Revolution ist zunächst mal, wenn eine Masse von Leuten das Gefühl hat, daß sie etwas entscheiden kann und mit dem Risiko auf die Straße geht, daß die Armee eingreift. Sie hat eine Veränderung der Politik erreicht, sogar eine Krise der Führung, die zur Umstrukturierung des ganzen Regierungs- und Parteiapparates führte. Das ist eine ganz wichtige Erfahrung.“⁴⁹⁸

Müller schreibt über den Begriff der „Wende“, dass dieser aus dem Sport entlehnt wurde und bezeichnet, wenn ein Schwimmer am Ende des Beckenrandes eine sogenannte Wende vornimmt:

„In der DDR ist das kein Lehnwort aus der Bundesrepublik. Das stammt aus dem

⁴⁹⁰ Ebd., S. 145.

⁴⁹¹ Vgl. Ebd. S. 118-188.

⁴⁹² Schriftzug auf einem Transparent, in: *4. November'89.*, Hg. Hahn/Pucher/Schaller/Scharsich, S. 103.

⁴⁹³ Wolfgang Teubert, „Sprachwandel und das Ende der DDR“, in: *Wer spricht das wahre Deutsch? Erkundungen zur Sprache im vereinigten Deutschland*, Hg. Ruth Reiher/Rüdiger Läger, Berlin: Aufbau 1993, S. 28-51.

⁴⁹⁴ Vgl. Teubert, „Sprachwandel und das Ende der DDR“, S. 28-51.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 28.

⁴⁹⁶ Vgl. Suschke, *Müller macht Theater.*, S. 115.

⁴⁹⁷ Schriftzug auf einem Transparent, in: *4. November'89.*, Hg. Hahn/Pucher/Schaller/Scharsich, S. 103.

⁴⁹⁸ Müller, „Nicht Einheit sondern Differenz.“, S. 38.

Sport. Beim Schwimmen ist die Wende sehr wichtig; Man muß die Richtung ändern, ohne an Fahrt und an Kraft zu verlieren. Das konnten die DDR-Schwimmer immer besonders gut.“⁴⁹⁹

Wie der mehrdimensionale Begriff der „Wende“ auch ausgelegt wird, fest steht, dass im Herbst 1989 von einer Zeitenwende gesprochen werden kann. Das Zentralkomitee und die SED wurden aufgelöst. Durch den Mauerfall wurden die Grenzen geöffnet und somit eine neue Ära im Sinne einer Zeitenwende in der Geschichte eingeleitet. Im Folgejahr kam es zur Wiedervereinigung Deutschlands.

8.6 Die *Hamletmaschine* – ein historischer Text

Der Dramaturg Alexander Weigel stellt die Behauptung auf, dass Müller das Proben für *Die Hamletmaschine* so lange hinauszögerte, „bis die reale Geschichte HAMLETMASCHINE überholt hatte.“⁵⁰⁰ Zu Beginn der Probenarbeit war der Theatertext in der DDR noch verboten und je mehr sich die gesellschaftspolitischen Ereignisse begannen zu überschlagen und das Ende der DDR bevorstand, „desto historischer wurde der Text.“⁵⁰¹ Thomas Martin meint hierzu: „Nach dem Mauerfall war HAMLET als politisches Modell plötzlich erledigt, stakste hinter der politischen Entwicklung hinterher. Die Ereignisse hatten ihre Dynamik und so viel Kraft entwickelt, dass man mit HAMLET nur noch hinterher sein konnte.“⁵⁰² *Die Hamletmaschine* wurde von der Geschichte überholt und zum historischen Text.

Der Text konnte nicht mehr als Vor- oder Nachspiel verwendet werden, sondern musste irgendwie dazwischen montiert werden. Auf welche Weise die Montage von *Die Hamletmaschine* und *Hamlet* zu *Hamlet/Maschine* vollzogen wurde, wird im neunten Kapitel abgehandelt werden.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 47.

⁵⁰⁰ Zitat von Alexander Weigel, in: *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Hg. Stephan Suschke, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 134.

⁵⁰¹ Müller, „Kopftheater“, S. 108.

⁵⁰² Zitat von Thomas Martin, in: *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 117.

9. „Vom Eiswürfel zum Brühwürfel“⁵⁰³ - der Zusammenbruch eines Staates

Wie aus dem vorhergehenden Kapitel hervorgegangen ist, kann die *Hamlet/Maschine* als „Zeitkommentar“ aufgefasst werden.⁵⁰⁴ Das folgende Kapitel stützt sich auf die These, dass sich in der Inszenierung und vor allem im Bühnenbild von Erich Wonder die Realpolitik von 1989/90 widerspiegelt. Der Theaterkritiker und Autor Thomas Irmer verweist darauf, dass es sich nicht um ein „Anspielungstheater [handelt], sondern [...] [um] eine große, starke Geschichte, die in diesem historischen Moment wie eine große Metapher und darüber hinaus wirken konnte.“⁵⁰⁵

Der Dramaturgiemitarbeiter Thomas Martin stellt die Vielschichtigkeit und die verschiedenen Ebenen der *Hamlet/Maschine* heraus:

„Letztlich blähte sich HAMLETMASCHINE zu einem riesigen Stück auf. Der kleine, vom Text her zumindest überschaubare Brocken entwickelte sich zu einem Riesensteinbruch. Was da an Ausdruck, an Gestus, Mimik, Arrangement, Maske, Musik, verschiedenen Zitatebenen drinsteckte, war gar nicht mehr zu ordnen, nicht mehr zu bündeln. Das anarchistische Moment war faszinierend. Dieser kleine paranoide Abend innerhalb dieser 8-Stunden-Hammerprojektes.“⁵⁰⁶

An Material steht diesem Kapitel die, von Barbara Kaesbohrer veröffentlichte, Dissertation *Die sprechenden Räume*, welche eine Wahrnehmungsbeschreibung der *Hamlet/Maschine* und ein Interview mit Thomas Irmer enthält, zur Verfügung.⁵⁰⁷ Dann wird auf die Beiträge vom Dramaturgen Alexander Weigel zurückgegriffen.⁵⁰⁸ Hinzugezogen wird auch die Inszenierungsanalyse von Keim.⁵⁰⁹ Es werden punktuell Szenen aus einer DVD-Aufzeichnung⁵¹⁰ von der *Hamlet/Maschine* mit dem Fokus auf dem Kommentar

⁵⁰³ Wonder/Koschka (Hg.), *Erich Wonder*, S. 54.

⁵⁰⁴ Vgl. Axel Schalk, „Defekte Maschine – Heiner Müllers Hamlet am Deutschen Theater“, in: *Splitter. Sondierungen zum Theater*, Hg. Theo Buck, Literaturhistorische Untersuchungen., Bd. 36, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 2003, S. 210; Kersten, „Hamlet / Hamletmaschine nach William Shakespeare von Heiner Müller“, S. 428; Matthias Mattysek, „Requiem für einen Staat“, in: *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mause 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 90.

⁵⁰⁵ Thomas Irmer, „Interview mit Dr. Thomas Irmer, Theaterkritiker und Autor über seinen Besuch des Premiereabends der *Hamlet/Maschine*“, in: Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume*, S. 162.

⁵⁰⁶ Thomas Martin, „Hamlet – kein Anfang, kein Ende“, in: Suschke, *Müller macht Theater*, S. 134.

⁵⁰⁷ Vgl. Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume*, S. 65-78; Vgl. Irmer, „Interview mit Dr. Thomas Irmer“, S. 160-169.

⁵⁰⁸ Vgl. Alexander Weigel, „Anfang der Vorstellung. Heiner Müllers *Bildbeschreibung* in seinen Inszenierungen *Der Lohndrucker* und *Hamlet/Maschine* am Deutschen Theater Berlin“, in: *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*, Hg. Ulrike Haß, Theater der Zeit: Berlin 2005, S. 170-177; Vgl. Weigel, „Hamlet oder der Einbruch der Zeit in das Spiel“, S. 74-77; Vgl. Alexander Weigel, „Vom Eiswürfel zur Wüste“, in: *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mause 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 88.

⁵⁰⁹ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, S. 240-248.

⁵¹⁰ *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, 4 DVDs, Berlin: Deutsches Theater 1990. Es sind 4 DVDs von

ausgewählt. Es wird keine gesamte Inszenierungsanalyse vorgenommen. Die ausgewählten Szenen sind vielmehr exemplarisch zu verstehen. Des weiteren stützt sich dieses Kapitel auf Probennotate, Theaterkritiken und Szenenfotos.

9.1 Das Bühnenbild als „Klimasturz“⁵¹¹

Wie im achten Kapitel bereits erwähnt wurde, entwickelt Wonder seine Bühnenräume nach Müllers vorgegebenen Strukturen wie zum Beispiel „vom Eiswürfel zum Brühwürfel“⁵¹². „Das Stück beginnt in Eis und Kälte, also im Winter [...], und endet – nach den Beschreibungen des Ophelia-Todes – im Sommer. Die Handlung beginnt [...] in einem Eiswürfel und endet in einem Raum, der ausgedörrt ist wie eine Wüste.“⁵¹³ Dieser sich im Bühnenbild abzeichnende „Klimasturz“ könnte als Metapher für die untergehende DDR gelesen werden:

„Den theatralischen „Rahmen“ für diesen „Klimasturz“ bildet ein alles umfassender Horizont, ein „Grundraum“, mit dem die Aufführung beginnt und endet, der der gewaltige Innenraum eines unfertigen oder eins nach einer Katastrophe stehengebliebenen Betonbaus/Bunkers sein kann.“⁵¹⁴

Um eine visuelle Vorstellung von diesem „Grundraum“ zu bekommen, siehe Abbildung 1 im Anhang. Auch Keim stellt einen Vergleich mit dem Innenraum eines Bunkers an und beschreibt diesen folgendermaßen:

„Sie [die Bühne] ist mit Prospekten abgehängt, an der linken Seite befindet sich eine nach hinten führende Rampe, rechts steht im ersten Akt ein riesiger Eisblock, und an der Decke hängt ein in den Zuschauerraum hineinragender U-Träger mit einer Kette. An den Seiten befinden sich Fernschirmschirme, auf denen bisweilen das Bühnengeschehen aus einer anderen als der Zuschauerperspektive zu sehen ist und visuelle Dokumente historischer Ereignisse des 20. Jahrhunderts eingespielt werden.“⁵¹⁵

An dieser Stelle muss festgehalten werden, dass in der DVD-Aufzeichnung die Fernschirmschirme nicht einsehbar sind. Der Dramaturg Michael Sommer sieht in seiner Lecture Performance „Hamlet politisch. Teil 3 Heiner Müller Hamlet/Maschine (1990)“ den Bunker als eine szenische Metapher für die Realpolitik:

„In einem massiven Betonraum [...] war dieser Gazewürfel [...] [bestehend aus einem] semitransparenten Stoff, wie ein riesiger Eiswürfel, der unter Tropf-

der *Hamlet/Maschine* (1990) vorhanden, welche jeweils in Abschnitte unterteilt sind. Deshalb wird im weiteren Verlauf stets die Nummer der betreffenden DVD und des jeweiligen Abschnitts angegeben.

⁵¹¹ Weigel, „Hamlet oder der Einbruch der Zeit in das Spiel“, S. 75; Weigel, „Die Archäologie des Maulwurfs“, S. 171.

⁵¹² Vgl. Wonder/Koschka (Hg.), *Erich Wonder*, S. 54.

⁵¹³ Weigel, „Vom Eiswürfel zur Wüste“, in: Linzer, *Regie: Heiner Müller*, S. 88.

⁵¹⁴ Weigel, „Hamlet oder der Einbruch der Zeit in das Spiel“, S. 75.

⁵¹⁵ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, S. 242.

Geräuschen in eine Wasserlache auf der Bühne langsam abschmolz. Eine szenische Metapher könnte man sagen für den sowjetischen Block, den kommunistischen Block, der langsam auftaute.“⁵¹⁶

Sommer deutet den Betonbunker in Anlehnung an die *Hamlet*-Übersetzung und *Die Hamletmaschine* als Gefängnis und stellt eine Parallele zwischen der *Hamlet/Maschine* und der DDR heraus: „Die Betonwände rundherum waren natürlich Dänemark als Gefängnis, der Staat als Gefängnis, die DDR als Gefängnis, in dem ein ganzes Volk sich befindet.“⁵¹⁷ Dieses sich im Bühnenbild wieder spiegelnde Gefängnis schlägt sich auch im ersten Bild „FAMILIENALBUM“ der *Hamletmaschine* nieder: „Dänemark ist ein Gefängnis, zwischen uns wächst eine Wand. Sieh was aus der Wand wächst.“⁵¹⁸

Für eine detailliertere Beschreibung der Bühne kann die von Kaesbohrer angefertigte Wahrnehmungsbeschreibung herangezogen werden.⁵¹⁹ Sowohl von Keim als auch von Weigel wird die Inszenierung in zwei Teile gegliedert. Während sich der erste Teil vom „ersten Akt bis zur vierten Szene des vierten Akts, in der Hamlet nach England aufbricht“⁵²⁰, erstreckt, reicht der zweite Teil von der fünften Szene des vierten Akts bis zum Schluss.⁵²¹ Dazwischen wird die *Hamletmaschine* eingeschoben.

Die „Klimametaphorik“ spiegelt sich auch im Bühnenlicht wieder. Während der erste Teil, der „Eiswürfel“, von den Farbtönen grau, blau und grün dominiert wird, wird der „Brühwürfel“ von den Farben rot, gelb und golden beleuchtet.⁵²² Weigel stellt heraus, dass sich der Bühnenraum

„in einem Bogen von einer in einem Eiswürfel eingeschlossenen, kalten, blaugrauen archaischen Welt über ein zunehmendes, durch fließendes und sich auf dem Bühnenboden sammelndes Wasser sichtbares Abschmelzen hin in die heiße, gelbrote, „postmoderne“ Architektur einer Machtzentrale auf sandigem Wüstenboden [erstreckt].“⁵²³

Einen visuellen Vergleich zwischen „Eiswürfel“ und „Brühwürfel“ bieten die Abbildungen 2 und 3 im Anhang. Keim sieht im Wandel von der Eiszeit zur Wüste eine visuelle Metapher „für den politischen wie auch für den meteorologischen Klimasturz“⁵²⁴. Irmer verweist darauf, dass es Müller weniger um die Hamlet-Problematik, sondern um

⁵¹⁶ Michael Sommer, „Hamlet politisch. Teil 3 Heiner Müller Hamlet/Maschine (1990)“, *hamletMarathon Theater Ulm*, <https://www.youtube.com/watch?v=hKIvnnvA07g>, 2010, 11.11.2014, 01:03-01:27.

⁵¹⁷ Sommer, „Hamlet politisch.“, 01:28-01:39

⁵¹⁸ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 546.

⁵¹⁹ Vgl. Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume.*, S. S. 65-69.

⁵²⁰ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 242.

⁵²¹ Vgl. Ebd., S. 242; Weigel, „Anfang der Vorstellung“, S. 174f.

⁵²² Vgl. Weigel, „Anfang der Vorstellung“, S. 175; vgl. Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 242.

⁵²³ Weigel, „Hamlet oder der Einbruch der Zeit in das Spiel“, S. 75.

⁵²⁴ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 243.

politische Konstellationen ginge und die Inszenierung als politischer Kommentar zur Realpolitik angesehen werden könne.⁵²⁵ Dabei spricht Irmer von einer „Übereinanderschichtung“ als Prinzip für den Arbeitsprozess und nennt vier Schichten, die in der Inszenierung zum Vorschein kämen: „Natürlich gibt es die elisabethanische Schicht. Die Schicht des Stalinismus und der aktuellen Situation der DDR, dann sogar die Entropie oder Klimakatastrophe von der Eiszeit zur Verwüstung, und gleichzeitig die Rezeptionsgeschichte von *Hamlet*.“⁵²⁶ Irmer bringt die Inszenierung sowohl auf der textuellen als auch auf der visuellen Ebene mit den realpolitischen Geschehnisse um das Jahr 1989 in Verbindung, worauf Kaesbohrer verweist: „Die Textstelle ‚Die Glocken läuten das Staatsbegräbnis ein‘⁵²⁷ wird direkt dem Ende der DDR zugeschrieben. Im gleichen Maße wird der verglühende Eiswürfel als Metapher der einstürzenden Mauer gelesen, die das Ende des Kalten Krieges einleitet.“⁵²⁸

9.2 Die Tonebene als politischer Kommentar

Die Tonebene setzt sich aus Toneinspielungen, die aus einem Lautsprecher tönen, zusammen. „Er [der Lautsprecher] steckt in einem Art Fallbeil, das ebenso wie ein auf die Zuschauer rotierender Schweinwerfer an einer langen Eisenschiene über dem Parkett befestigt ist.“⁵²⁹ Die Toneinspielungen können als Überlagerung angesehen werden und haben die Funktion eines politischen Kommentars. Keim streicht die aktuelle Dimension in der Inszenierung heraus, die neben dem Bühnenbild auch auf der Tonebene zum Vorschein kommt. An dieser Stelle muss eine Unterscheidung zwischen Toneinspielungen, die auf dem Textmaterial der Inszenierung basieren, also fiktiv sind, und solchen, die sich auf historische Dokumente stützen vorgenommen werden. Es wird nämlich im Verlauf des Stücks mehrmals und im Besonderen während dem Einschub der *Hamletmaschine* eine historische Radioübertragung eines Reporters eingespielt, die das Begräbnis von Stalin kommentiert: „Das Sowjetvolk nimmt Abschied von seinem großen Führer und Lehrer, dem geliebten Stalin. In diesem Augenblick [...] wenden sich die Gedanken von Millionen hier auf dem Roten Platz zum Lenin-Maussoleum, wo die letzte Ruhestätte Stalins ist. [...]“⁵³⁰ Durch das Einsetzen des historischen Kommentars kommt es zur Verbindung von

⁵²⁵ Vgl. Irmer, „Interview mit Dr. Thomas Irmer, Theaterkritiker und Autor über seinen Besuch des Premiereabends der *Hamlet/Maschine*“, S. 162.

⁵²⁶ Ebd., S. 162.

⁵²⁷ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 545.

⁵²⁸ Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume*, S. 74.

⁵²⁹ Kersten, „Hamlet / Hamletmaschine nach William Shakespeare von Heiner Müller“, S. 428.

⁵³⁰ *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, DVD 3, Abschnitt 1, Berlin: Deutsches Theater 1990, 18:50-20:10.

Dokument und Fiktion, von Kunst und Politik. Kaesbohrer hält fest, dass die Radioeinspielung propagandistischen Charakter habe und betont, dass es sich dabei um einen politischen Kommentar handle.⁵³¹ Auch Keim sieht in der Radioübertragung einen „deutliche[n] Bezug zwischen der »Hamlet«-Konstellation und der Geschichte des Kommunismus/Sozialismus“⁵³². Der Theaterkritiker Heinz Kersten geht sogar soweit die *Hamlet/Maschine* auf Grund dessen als „historisches Gleichnis für die Gegenwart“⁵³³ zu bezeichnen.

Während der gesamten Inszenierung sind Tropf-Geräusche hörbar, welche von Keim in Zusammenhang mit den zu Eis gefrorenen politischen Verhältnissen gebracht werden, die nun zu schmelzen beginnen:

„Im Verlauf der Aufführung wird [...] der Bühnenboden zunehmend unter Wasser gesetzt, so daß der Eindruck des Abschmelzens des Eisblocks erzeugt wird. Auf diese Weise wird der Übergang von der Erstarrung der politischen Verhältnisse an Ende des Stalinismus (»Eiszeit«), die durch die akustischen Zeichen evoziert wird, hin zur »Tauwetterperiode« symbolisiert.“⁵³⁴

Daraus könnte geschlossen werden, dass die Tonebene in ihrer Funktion als politischen Kommentar die Entstalinisierung akzentuiert und das Ende der DDR kommentiert.

9.2.1 Maschinen-Metapher

Wie schon erwähnt wurde, ragt von der Decke eine Art Fallbeil herab, in diesem sich ein Lautsprecher befindet. Dieses Fallbeil ist auf der Abbildung 1 zu sehen und wird, wenn es sich in Bewegung setzt, mit einem Maschinen-Geräusch unterlegt. Daneben hängt eine vergoldete Kette, welche von Kersten als Kette „des Kapitalismus für das DDR-Proletariat“⁵³⁵ gedeutet wird. Kaesbohrer beschreibt das Fallbeil als trapezförmiges Objekt, welches durch seine Aluminium-Oberfläche ein Teil einer größeren Maschine sein könnte.⁵³⁶

Interessant ist, dass sich zum Beispiel an einer Stelle während dem Einschub der *Hamletmaschine* der Lautsprecher unter Maschinen-Getöse zu bewegen beginnt und der Text nicht von den Schauspielern gesprochen, sondern durch eine Tonaufnahme, also wieder durch ein maschinelles Medium, aus dem Off hörbar gemacht wird.⁵³⁷ Auf der

⁵³¹ Vgl. Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume.*, S. 75.

⁵³² Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 241.

⁵³³ Kersten, „Hamlet / Hamletmaschine nach William Shakespeare von Heiner Müller“, S. 428.

⁵³⁴ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 242.

⁵³⁵ Kersten, „Hamlet / Hamletmaschine nach William Shakespeare von Heiner Müller“, S. 228.

⁵³⁶ Vgl. Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume.*, S. 65.

⁵³⁷ *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, DVD 3, Abschnitt 1, Berlin: Deutsches Theater 1990, 29:01-30:39; *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, DVD 3, Abschnitt 2, Berlin: Deutsches Theater 1990, 00:00-

Tonaufnahme werden die Textstellen simultan gesprochen, so dass eine Überlagerung entsteht und lediglich Wortketten zu hören sind. Um ein Beispiel herauszugreifen, könnte folgende Textstelle aus dem vierten Bild „PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND“ genannt werden: „Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn. Mein Gehirn ist eine Narbe. Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen Beine zu gehen kein Schmerz kein Gedanke.“⁵³⁸ Durch die Verwendung einer Tonaufnahme anstelle der menschlichen Stimme und das Einsetzen des Maschinen-Geräuschs wird auf der Tonebene der maschinelle Charakter der *Hamletmaschine* betont. Die Aussage Hamlets, selbst eine Maschine sein zu wollen, verdeutlicht den Wunsch nach dem Rollenausstieg.

9.3 Bilder als Metapher für die deutsche Geschichte

In der Inszenierung werden verschiedene Bilder auf den Rundhorizont projiziert, welche von Kaesbohrer als Bildzitate bezeichnet werden. Wonder gelinge es, das Fragmentarische aus Müllers *Hamletmaschine* in seinen Räumen durch Bildzitate auf die Bühne zu bringen.⁵³⁹ „Sowohl die Texte Müllers als auch die Raumbilder Wonders sind Collagen aus assoziativen Gedankenfragmenten. Wonder konfrontiert den Zuschauer mit einer Flut von Bildern, um wiederum den Pluralismus unserer Wirklichkeit zu veranschaulichen.“⁵⁴⁰ Kaesbohrer bringt den Fragment-Charakter des Bühnenbildes auch mit der Ungewissheit im Hinblick auf die Zukunft, dieser die DDR gegenüberstand, in Verbindung.⁵⁴¹

Um exemplarisch ein Bild herauszugreifen, könnte die Projektion eines Kampffliegers, der an die Wand projiziert wird als Hamlet auf Fortinbras und seine Armee trifft, aus dem Zweiten Weltkrieg genannt werden.⁵⁴² Durch dieses Bildzitat wird eine „menschheitsgeschichtliche“ Ebene eröffnet, die im achten Kapitel erläuterte „übergreifende Epochenzeit“⁵⁴³, in der Kaesbohrer Müllers Geschichtspessimismus visualisiert sieht.⁵⁴⁴

„[...] [D]as Kampfflugzeug aus dem zweiten Weltkrieg verweist auf die deutsche Geschichte des gesamten 20. Jahrhunderts. Das Drama *Hamlet* wird zur Metapher eines dunklen Kapitels deutscher Geschichte.“⁵⁴⁵

An dieser Stelle muss betont werden, dass Wonders Bühnenbild nicht nur eine Möglichkeit

00:43.

⁵³⁸ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 553.

⁵³⁹ Vgl. Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume.*, S. 72.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 125.

⁵⁴¹ Vgl. Ebd., S. 72.

⁵⁴² Siehe Abbildung 5 „Kampfflieger“ im Anhang.

⁵⁴³ Vgl. Weigel, „Hamlet oder der Einbruch der Zeit in das Spiel“, S. 74.

⁵⁴⁴ Vgl. Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume.*, S. 125.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 72.

der Interpretation zulässt, sondern wie Müllers *Hamletmaschine* durch seine Vielschichtigkeit gekennzeichnet ist:

„Der Zuschauer ist gezwungen die Bilder, die Musik und den Text zunächst nur wahrzunehmen und auf sich wirken zu lassen, ohne dass ein umfassendes Begreifen möglich wäre. Die Interpretation der Bilder bleibt zwangsläufig unvollständig. Der Zuschauer ist auf sich zurückgeworfen und muss in Eigenerkundung versuchen, dem Text und den Bildern Sinn zuzuordnen.“⁵⁴⁶

9.4 Figuren in Analogie zur Realpolitik

Auch die Figuren lassen auf realpolitische Personen schließen. So streicht Keim in Bezug auf die Kostüme von Christine Stromberg eine aktuell politische Komponente heraus: „Die Höflinge sowie Polonius und Horatio tragen moderne Anzüge und Hüte sowie zum Teil auch Aktenkoffer, so daß sie alle wie diensteifrige politische Funktionäre erscheinen.“⁵⁴⁷

Nach Kersten sind die Kostüme ebenso als „ganz nah an unsere Zeit gerückt und [könnten] so auch als mögliche Vertreter heutiger Herrschaftssysteme identifizierbar“⁵⁴⁸ werden.

In den bibliographischen Notizen in Heiner Müllers gesammelten Werken, die von Frank Hörnigk herausgegeben wurden, werden die Figuren, stützend auf die „Notiz 409“⁵⁴⁹, die Müller im Oktober 1995 verfasst hat, realen Personen gegenübergestellt:

„[...] Müller [spielte] mit dem Gedanken einer Gleichsetzung von Gustav Gründgens und Hamlet, Hans Otto und Laertes, Ulrike Meinhof/RAF und Ophelia. Zugleich ließen sich Bezüge zu Pasolini, Althusser u.a. finden: »Schauspielerepisode / G[ustav]G[ründgens] (Pasol[ini]), Gertrud (Schauspieler + Volk) / Claudius – Göring / (die neue Ordnung) / Polonius der Philosoph (Althusser) / [...] Horatio – Stasikomplex / Claudius das Volk / (d[er] Arb[eiter] + Bauernmacht)«.“⁵⁵⁰

Aus dieser Gleichsetzung von Figuren mit realen Personen geht hervor, dass die *Hamlet/Maschine* durchaus als Schablone für die Zeitgeschichte angesehen werden könnte, wobei an dieser Stelle anzumerken ist, dass es sich bei dem oben genannten Zitat nur um einen Gedanken handelt und die Gegenüberstellung stets als Vorschlag verstanden werden muss. In der Folge sollen exemplarisch Personen aus diesem Zitat herausgegriffen und mit den Figuren der *Hamlet/Maschine* in Verbindung gebracht werden.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 72.

⁵⁴⁷ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 241.

⁵⁴⁸ Kersten, „Hamlet / Hamletmaschine nach William Shakespeare von Heiner Müller“, S. 429.

⁵⁴⁹ Heiner Müller, „Notiz 409“, in: *Werke 1. Die Gedichte*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998², S. 319-321.

⁵⁵⁰ Heiner Müller, „Bibliographische Notizen“, in: *Werke 4. Die Stücke 2*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 593.

9.4.1 Gustaf Gründgens, Hans Otto und der Philosoph Althusser

Hatte Hamlet schon bei Shakespeare in Wittenberg studiert, so handelt es sich auch in Müllers Interpretation um einen Intellektuellen, der mit Gustaf Gründgens gleichgesetzt werden kann.⁵⁵¹ Gründgens spielte 1936 die Rolle des Hamlets. In der „Notiz 409“ wird auf seine Arbeit als Schauspieler während des Nationalsozialismus und auf den Schauspieler Hans Otto, der von den Nationalsozialisten ermordet wurde und mit Laertes gleichgesetzt werden könnte, angespielt:

„Gründgens speist mit Göring dem Jäger und Sammler
Im Keller erteilt die Geheime Staatspolizei
Dem Kommunisten Hans Otto Gesangsunterricht
ICH BIN SCHAUSPIELER KEIN VOLK sagt Hamlet
Wenn Laertes politisch wird Er seinerseits
Weiß wie man sich dreht und wendet im
Gespräch mit Mördern aus Liebe zur Kunst“⁵⁵²

In weiterer Folge wird der französische Philosoph Louis Althusser in Zusammenhang mit *Hamlet* gebracht:

„HAMLETWALLENSTEIN dem seine Mörder
Die Beine brechen mussten weil der Sarg
Zu kurz geraten war Unsre Hamlets
In Platons Höhle Althusser zum Beispiel“⁵⁵³

Neben der „Notiz 409“ spricht Müller auch in einem Gespräch seine Ambitionen zu Althusser und Gründgens aus: „Mich interessiert der Fall Althusser als Stoff, nicht das Phänomen. Althusser interessiert mich [...] oder, das klingt zunächst gewiß merkwürdig, der Fall Gründgens – das Versagen von Intellektuellen.“⁵⁵⁴ Althusser kann Polonius, der als Ratgeber des Königs eine politische Funktion inne hat, gegenübergestellt werden.⁵⁵⁵ Durch die Verbindung zu Althusser wird Polonius zu einer marxistisch und kommunistisch aufgeladenen Figur, die ermordet wird. Müller schreibt Polonius die Rolle des Komparatisten, der zum Opfer von Machtstrukturen wird: „Polonius, der erste Komparatist in der dramatischen Literatur, ist nicht meine Rolle, am wenigsten in seinem Dialog mit Hamlet über das Aussehen einer gewissen Wolke, der am Elend des Vergleichens das wirkliche Elend von Machtstrukturen demonstriert.“⁵⁵⁶

⁵⁵¹ Vgl. Müller, „Bibliographische Notizen“, S. 593.

⁵⁵² Müller, „Notiz 409“, S. 319f.

⁵⁵³ Ebd., S. 320.

⁵⁵⁴ Müller, „„Mich interessiert der Fall Althusser...““, S. 173.

⁵⁵⁵ Vgl. Müller, „Bibliographische Notizen“, S. 593.

⁵⁵⁶ Müller, „Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen.“, S. 95.

9.4.2 Claudius und Hermann Göring

Claudius, der unrechtmäßig den Thron bestiegen hat und die neue Ordnung verkörpert, kann mit Hermann Göring gleichgesetzt werden.⁵⁵⁷ Demzufolge wird Claudius, der als König das oberste Glied der Machtkette ausmacht, in ein nationalsozialistisches Licht gerückt, nämlich jenes von Göring, der unter dem Nationalsozialismus als Reichspräsident eine hohe Machtposition genoss und an etlichen NS-Verbrechen wie zum Beispiel die Errichtung der Konzentrationslager beteiligt war. Göring wurde aber nicht wie Claudius ermordet, sondern er nahm sich nach seinem Todesurteil im Zuge der Nürnberger Prozesse selbst das Leben.

9.4.3 Horatio und der Stasikomplex

Wie im achten Kapitel bereits erwähnt wurde, hat Horatio die Funktion eines Kommentars inne. So beginnt das Stück mit einem eingespielten Prolog von Horatio aus der *Hamlet*-Übersetzung, in diesem der Fall Roms als Kommentar der *Hamlet/Maschine* entgegengesetzt wird:

„Als Rom im Stand der höchsten Blüte war
Und grad bevor der mächtige Caesar fiel
Standen die Gräber leer, verhüllt die Toten
Kreischten und heulten durch die Gassen Roms
Blutig der Tau, feuergeschweift die Sterne
Die Sonne fleckig, und der feuchte Mond
Auf dessen Einfluß Neptuns Reich sich gründet.
Krank an Verfinstrung wie zum jüngsten Tag.
Ganz solche Vorschau von schlimmem Ereignis
Wie Boten, die voraufgehn einem Schicksal
Prolog des Unheils, das im Kommen ist
Haben Himmel und Erde jetzt verhängt
Auf unsre Breiten und auf unser Volk.“⁵⁵⁸

Horatio verkörpert das Spitzelwesen der Stasi.⁵⁵⁹ Wenn nun Horatio die Kommentar-Ebene bildet und mit der Stasi gleichgesetzt wird, so schwingt, wenn Horatio in einer Szene auftritt, ein Überwachungscharakter mit. Um eine Szene mit Horatio im Zusammenhang mit der *Hamletmaschine* zu nennen, so könnte die Szene⁵⁶⁰ zwischen dem Hamlet-Darsteller und Horatio angeführt werden, in der der Hamlet-Darsteller aus der *Hamletmaschine* folgendes zitiert:

⁵⁵⁷ Vgl. Müller, „Bibliographische Notizen“, S. 593.

⁵⁵⁸ *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, DVD 1, Abschnitt 1, Berlin: Deutsches Theater 1990, 00:46-01:29; Müller/Langhoff, „Hamlet“, S. 11f.

⁵⁵⁹ Vgl. Müller, „Bibliographische Notizen“, S. 593.

⁵⁶⁰ *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, DVD 2, Abschnitt 3, Berlin: Deutsches Theater 1990, 03:07-04:50.

„Auftritt Horatio. Mitwisser meiner Gedanken, die voll Blut sind. Seit der Morgen verhängt ist mit dem leeren Himmel. DU KOMMST ZU SPÄT MEIN FREUND FÜR DEINE GAGE / KEIN PLATZ FÜR DICH IN MEINEM TRAUERSPIEL. Horatio kennst du mich. Bist du mein Freund, Horatio. Wenn du mich kennst, wie kannst du mein Freund sein. [...] Ich wußte, daß du ein Schauspieler bist. Ich bin es auch ich spiele Hamlet.“⁵⁶¹

Nicht nur die Zuschreibung Horatios als „Mitwisser“ von Hamlets Gedanken, sondern auch die Frage des Hamlet-Darstellers, ob Horatio sein Freund sei, rücken den Sinngehalt der Szene im Hinblick auf den Stasi-Komplex in ein anderes Licht. Es wird eine völlig neue Bedeutungsebene geschaffen. Horatio könnte tatsächlich ein Spitzel des Überwachungsapparates der Stasi sein.

9.5 Montage der *Hamletmaschine* als Kommentar

In der Folge werden punktuell Szenen aus der DVD-Aufzeichnung⁵⁶² von der *Hamlet/Maschine* ausgewählt und im Hinblick auf die Fragestellung dieser Untersuchung einer Analyse unterzogen. Der Fokus liegt auf der Politik, das heißt, wie das Politische szenisch umgesetzt wird. Es wird die These verfolgt werden, dass sich das Politische in Form eines Kommentars zur Inszenierung und zur Zeitgeschichte äußert. Dem Begriff des Kommentars kommt in der *Hamlet/Maschine* große Bedeutung zu. Keim geht sogar soweit, dem Sprechgestus der Figuren eine Kommentar-Funktion zuzuschreiben: „[...] [D]er Text [wird] meist in einer gleichförmigen, direkt an das Publikum gerichteten Sprechweise, scheinbar ohne innere Beteiligung vorgetragen, so daß über den Sprechgestus selbst eine Kommentarebene zum Geschehen etabliert wird.“⁵⁶³

Zusätzlich wird der Frage nachgegangen, wie *Die Hamletmaschine* und die *Hamlet-Übersetzung* ineinandergeschoben werden. *Die Hamletmaschine* kann als Kommentar zur *Hamlet-Übersetzung* betrachtet werden. So werden vom ersten bis zum dritten Akt, also vor dem Einschub⁵⁶⁴ der gesamten *Hamletmaschine*, immer wieder Textfragmente aus der *Hamletmaschine* mit der *Hamlet-Übersetzung* kombiniert und auf diese Weise ineinandergeschoben. Um ein Beispiel zu nennen, das dieses kommentierende Ineinanderschieben veranschaulicht, kann die Szene aus dem ersten Akt, in der Hamlet seine Trauer über den Tod seines Vaters und seine Ablehnung gegenüber der frühen Heirat

⁵⁶¹ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 546.

⁵⁶² *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, 4 DVDs, Berlin: Deutsches Theater 1990.

⁵⁶³ Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, S. 241.

⁵⁶⁴ *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, DVD 2, Abschnitt 3, Berlin: Deutsches Theater 1990, 05:12-05:31; *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, DVD 3, Abschnitt 1, Berlin: Deutsches Theater 1990, 00:00-30:39; *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, DVD 3, Abschnitt 2, Berlin: Deutsches Theater 1990, 00:00-03:31.

von Claudius und Gertrud ausdrückt, genannt werden:

„Zwei Monate tot erst! Nein nicht soviel, nicht zwei;
Ein so vollkommener König, neben dem
Apoll neben Satyr, so liebend meine Mutter
Daß er den Winden des Himmels nicht erlaubte
Zu rauh um ihr Gesicht zu wehn. Himmel und Erde
Muß ich dran denken. Hing sie doch an ihm
Als ob der Hunger zunahm durch die Speise
Von der er aß. Und in einem Monat -
Laßt mich nicht daran denken! Schwachheit, dein
Name ist Weib!
Ein kleiner Monat, die Schuhe noch nicht alt, drin
Sie herging hinter meines armen Vaters Leiche
Wie Niobe, ganz Tränen. Sie, ja, sie.
SOLL ICH DIR HINAUFHELFEN ONKEL
MACH DIE BEINE AUF MAMA
O Gott ein Vieh, das keine Vernunft hat
Trauert länger. Vermählt mit meinem Onkel
Meines Vaters Bruder, doch ähnliche nicht meinem
Vater
Als ich dem Herkules. In einem Monat!
Eh von viel falschen Tränen noch das Salz
Aus ihren roten Augen weggespült war
Vermählt sie sich! O schlimme Hast so eilig
Zu schlüpfen in blutschänderisches Bett.
Es ist nicht und es wird auch nicht mehr gut.
Brich, Herz, und, Hamlet, beiß auf deine Zunge.“⁵⁶⁵

Der Textauszug aus der *Hamletmaschine* ist in diesem Zitat in Majuskeln gesetzt und ist dem ersten Bild „FAMILIENALBUM“, in diesem die Hamlet-Problematik und der Ödipus-Komplex verhandelt wird, entnommen.⁵⁶⁶ Die *Hamletmaschine* bildet hier ein Kommentar zum *Hamlet*-Stoff. Der Ödipus-Komplex wird in der Inszenierung des öfteren behandelt. So wird im dritten Akt erneut ein Auszug aus der *Hamletmaschine* eingesetzt. Anders als im oben angeführten Beispiel wird hier der Text nicht als Überlagerung in das *Hamlet*-Stück hinein geschoben, sondern die Textstelle wird in einer eigenen Szene⁵⁶⁷ zwischen Ophelia und Hamlet, in der es aber nur Hamlet ermöglicht wird zu sprechen, verwendet: „Ich werde dich wieder zur Jungfrau machen, Mutter, damit dein König wieder eine blutige Hochzeit hat. Dann lass mich dein Herz essen Ophelia, das meine Tränen weint.“⁵⁶⁸ Ophelia schweigt und beendet die Szene mit einem Schrei. Übertragen auf den

⁵⁶⁵ *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, DVD 1, Abschnitt 1, Berlin: Deutsches Theater, 22:12-25:30; Vgl. Müller/Langhoff, „Hamlet“, S. 17.

⁵⁶⁶ Vgl. Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 545; *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, DVD 1, Abschnitt 1, Berlin: Deutsches Theater, 24:10-24:24.

⁵⁶⁷ *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, DVD 1, Abschnitt 3, Berlin: Deutsches Theater, 01:48-02:05;

⁵⁶⁸ Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 546f. und vgl. Müller, „Die Hamletmaschine“, S. 548.

Hamlet-Stoff, handelt es sich um die im achten Kapitel angesprochene Szene, in der Hamlet sich von Ophelia abwendet und ihr die Aufforderung erteilt in ein Kloster zu gehen.⁵⁶⁹ Diese Szene wird von Müller gestrichen und an deren Stelle tritt der Einschub der *Hamletmaschine*. Den Höhepunkt der Darstellung des Ödipus-Komplexes bildet ein Kuss zwischen Hamlet und seiner Mutter Gertrud.⁵⁷⁰

9.5.1 Einschub der *Hamletmaschine*

Kaesbohrer betrachtet das Integrieren der gesamten *Hamletmaschine* in den vierten Akt der Inszenierung als ein Zwischenspiel, das einem Kommentar gleichkommt: „Gleich einem assoziativen Kommentar scheint Müllers *Hamletmaschine* wie ein Zwischenspiel in den ungekürzten Shakespeareschen Text eingefügt, ohne mit der Shakespearschen Vorlage verbunden zu sein.“⁵⁷¹ Die Autorin spricht in diesem Zusammenhang von „eine[r] widersprüchliche[n] Synergie, die in den disharmonischen Bildercollagen Wonders ihren visuellen Spiegel findet.“⁵⁷² Kersten ist der Ansicht, dass durch das Einsetzen von Slapstick-Effekten „aus der Textcollage voller historischer und literarischer Bezüge, Zitate und Zitateabwandlungen [...] fast so etwas wie ein Satyrspiel“⁵⁷³ wurde. Linzer sieht den Einschub als Kommentar zum Stück: „»Hamletmaschine« kommentiert »Hamlet«, erklärt ihn nicht, interpretiert ihn nicht. Der Text sitzt in Müllers Inszenierung als Block hinter der 15. Szene (von jetzt an malt mit Blut / Meine Gedanken, oder seid für nichts mehr gut).“⁵⁷⁴

Zu Beginn des Einschubs der *Hamletmaschine* wird das Lied „No more heroes, no more Shakespearos“ von der Punk-Band *The Stranglers* als Tonaufnahme eingespielt, um die Rezeptionsgeschichte von *Hamlet* zu kommentieren.⁵⁷⁵

„In Heiner Müllers »Hamletmaschine« (von 1977) [...] stehen Mühe [der Hamlet-Darsteller] und Gudzuhn [der Claudius-Darsteller] im Zentrum dieses verzweifelten »Manifests gegen die Illusion der Unschuld« . Beiden Protagonisten gegenüber wirken fünf Frauen als bloße rezitatorische Statisterie [...].“⁵⁷⁶

Kersten betont, die Dominanz der Männer gegenüber den Frauen (Margit Bendokat, Bärbel Bolle, Margarita Broich (Ophelia), Dagmar Manzel (Gertrud) und Margarete Taudte)⁵⁷⁷,

⁵⁶⁹ Vgl. Müller/Langhoff, „Hamlet“, S. 58.

⁵⁷⁰ *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller DVD 2, Abschnitt 2, Berlin: Deutsches Theater, 12:38-12:50.

⁵⁷¹ Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume*., S. 68.

⁵⁷² Ebd., S. 77.

⁵⁷³ Kersten, „Hamlet / Hamletmaschine nach William Shakespeare von Heiner Müller“, S. 430.

⁵⁷⁴ Martin Linzer, „Die Welt ist aus den Fugen“, *Theater der Zeit* Heft 5, März 1990, S. 11.

⁵⁷⁵ *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, DVD 3, Abschnitt 1, Berlin: Deutsches Theater, 00:00-01:26.

⁵⁷⁶ Kersten, „Hamlet / Hamletmaschine nach William Shakespeare von Heiner Müller“, S. 429.

⁵⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 430.

obwohl die Darstellerinnen eindeutig in der Überzahl sind. Aus einem Probennotat geht hervor, dass Dagmar Manzel Probleme mit der passiven Rolle der Frauen, die durch das Sujet und das Einsetzen eines Rollstuhls hervorgerufen wird, hatte:

„Es geht um ein Grundprinzip mit dem ich meine Probleme habe, nämlich die Passivität von uns Frauen, da die Texte ausdrücklich von Männern gemacht werden oder gestaltet werden, und wir entweder [eine] chorisch[e] oder im Hintergrund eingreifend[e] [Funktion haben].“⁵⁷⁸

Müller jedoch meint in diesem Probengespräch, dass der „Hintergrund [...] gleichwertig mit dem Vordergrund im Raum“⁵⁷⁹ ist, was sich wiederum von der passiven Rolle der Frauen wegbewegen würde. Wie bereits erwähnt wurde, hält Müller in seiner Autobiographie *Krieg ohne Schlacht* fest, dass *Die Hamletmaschine* in ihrer Dialogunfähigkeit für eine Stagnation steht. Dies Stagnation verbindet Müller mit der Rolle der Frauen: „Und wenn auf der Männerebene nichts weitergeht, muß den Frauen etwas einfallen. Und so weiter. Lenin hat immer gesagt, die Bewegung kommt aus den Provinzen, und die Frau ist die Provinz des Mannes.“⁵⁸⁰

9.5.2 Körper und Sprechgestus

Erika Fischer-Lichte hält fest, dass in der Inszenierung der *Hamlet/Maschine* die „Leiblichkeit des Menschen“ und seine „Sprachlichkeit“ als vorherrschendes inszenatorisches Mittel im Vordergrund stehe. Der Text werde vielmehr als „Material für das Sprechen“⁵⁸¹ auf die Bühne transportiert. Auf diese Weise erscheine der Text in seiner „Lautlichkeit“ als theatrales Kunstwerk.⁵⁸²

Beim Einschub der *Hamletmaschine* wird das Prinzip der Übermalung und der Wiederholung angewendet:

„Müller läßt die Worte auf nahezu leerer Bühne mal monologisch, mal chorisch, gelegentlich auch gesungen, durch Skandierungen und Wiederholungen akzentuiert, vortragen, akustisch aufgebrochen durch laute Rockrhythmen, visuell assistiert durch Bild und Schrift auf beiderseits der Bühne in Parkett und Rang postierte Monitore.“⁵⁸³

Der Ophelia-Text wird von fünf Frauen gesprochen und der Hamlet-Text wird von zwei Männern rezitiert. Durch das Hinzuziehen von mehreren Darstellern und Darstellerinnen

⁵⁷⁸ Stephan Suschke, „»Bietet doch mal was an«“, in: *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Hg. Stephan Suschke, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 136.

⁵⁷⁹ Suschke, „»Bietet doch mal was an«“, S. 136.

⁵⁸⁰ Müller, „»Die Hamletmaschine«, 1977“, S. 295.

⁵⁸¹ Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen: Francke 1993, S. 435

⁵⁸² Vgl. Ebd., S. 435.

⁵⁸³ Kersten, „Hamlet / Hamletmaschine nach William Shakespeare von Heiner Müller“, S. 430.

erhält der Text eine chorische Funktion. Der Text erscheint in seiner Lautlichkeit. Hinzugezogen wird auch das Schreiben des Textes als Mittel der Verschriftlichung der Sprache. So schreiben zum Beispiel die Hamlet-Darsteller Mühe und Gudzuhn den Text mit Kreide auf die Wand und lesen diesen gleichzeitig, aber asynchron vor.⁵⁸⁴

9.6 Der Geist, Stalin und die Deutsche Bank

Der Geist von Hamlets Vater wird von einem halbnackten Mann mit einem Helm und einem Schwert dargestellt. In den Kritiken wird der Geist als das Gespenst Stalins, der über die Bühne spukt, interpretiert. „Der Auftritt des Geistes wird mit einer Soundcollage aus elektronischer Musik, Windrauschen und Einspielungen einer militärischen Propagandarede aus einem alten Radio begleitet.“⁵⁸⁵

Auch Müller setzt den Geist mit Stalin gleich. Müller beschäftigte sich im Hinblick auf die Geschehnisse von 1989 lange mit der Frage, wer am Ende Fortinbras verkörpern sollte. Im Zuge der Wiedervereinigung Deutschlands und der Einführung der D-Mark wurde aus Fortinbras die Deutsche Bank: „Aus Stalins Geist, der in der ersten Stunde auftrat wurde in der letzten Stunde der Aufführung die Deutsche Bank. Inzwischen spielen deutsche Hamlets lieber den Fortinbras.“⁵⁸⁶ Interessant ist, dass zwischen dem Geist und Fortinbras nicht nur eine politische Verbindung besteht, sondern dass beide Figuren vom selben Darsteller, Stephan Suschke, verkörpert wurden:

„Am Schluß kam dann der Mann, der den Geist gespielt hat [...] mit einer goldenen Maske und in einem Maßanzug. Ganz simpel könnte man sagen, vorher war es Stalin, also die Vaterfigur, und am Schluß tritt die Deutsche Bank auf. Und die ruft den toten Hamlet ab und hält ihm eine goldene Tafel vors Gesicht.“⁵⁸⁷

Das Schlussbild zeigt Fortinbras, der als „Vertreter der kapitalistischen BRD“⁵⁸⁸ eine goldene Platte vor Hamlets Gesicht hält, während Ophelia in Flammen aufgeht.⁵⁸⁹

Auf der Tonebene ist das Gedicht „Fortinbras' Klage“ von Herbert Zbigniew zu hören, in dem sich Fortinbras in einer Rede an den toten Dänenprinzen wendet. Müller hat deshalb diesen Text verwendet, da darin das „Prinzip Hamlet zugunsten der freien

⁵⁸⁴ Vgl. *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, DVD 3, Abschnitt 1, Berlin: Deutsches Theater, 17:43-18:47.

⁵⁸⁵ Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume*, S. 65.

⁵⁸⁶ Müller, »Wolokolamsker Chaussee«, 1985-1987“, in: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Eine Autobiographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994, S. 352-353

⁵⁸⁷ Müller/Kluge, „Das Garather Gespräch“, S. 51.

⁵⁸⁸ Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume*, S. 74.

⁵⁸⁹ Vgl. *Hamlet/Maschine*. Regie: Heiner Müller, DVD 4, Abschnitt 3, Berlin: Deutsches Theater, 19:32-22:13.

Marktwirtschaft“⁵⁹⁰ verabschiedet werde: „Dieser Text kommt aus der polnischen Erfahrung, also aus einer osteuropäischen Erfahrung. Und dagegen Hamlet, der Intellektuelle, der Ideen hatte.“⁵⁹¹

Das Ablösen einer alten Ordnung durch eine neue, im *Hamlet* wäre es Fortinbras aus Norwegen, der Dänemark übernimmt und in der DDR war es der Kapitalismus, der den Sozialismus ablöste, kommt in Zbigniews Gedicht folgendermaßen zum Ausdruck:

„Leb wohl mein prinz mich erwartet das kanalisationsprojekt
und der erlaß in sachen der dirnen und bettler
ich muß euch ein beßres gefängnisssystem erfinden
denn wie du richtig meintest Dänemark ist ein gefängnis
Ich gehe zu meinen geschäften Heut nacht wird der stern
namens Hamlet geboren Niemals kommen wir wieder
zusammen“⁵⁹²

Dieses Zitat, in dem von der Ablösung eines Gefängnisssystem durch ein „besseres“ die Rede ist, untermauert die These, welche die *Hamlet/Maschine* überbringen sollte: Nach Müller stellt die Inszenierung den Wechsel „[v]on einer Knechtschaft in die andere, von Stalin zur Deutschen Bank“⁵⁹³ dar. Die „Knechtschaft“ ist in Zusammenhang mit der jeweiligen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung, dem Sozialismus und dem Kapitalismus, zu sehen.

„Im sog[enannten] „realen Sozialismus“, wie er sich seit der Russischen Revolution entwickelte [...] entstand die Diktatur einer Partei, die die Wirtschaft sich selbst und nicht allgemeiner, freier *gesellschaftlicher* Bestimmung unterwarf und die klassischen Freiheitsrechte und die Demokratie außer Kraft setzte. Der „reale Sozialismus“ und sein Zerfall ist kein Beleg für die alte These, dass sich mehr Gleichheit nur auf Kosten der persönlichen Freiheit herstellen lässt. In den sozialistischen/kommunistischen Staaten bestand nämlich Gleichheit nur abstrakt; konkret waren dagegen die Diktatur der kommunistischen Partei und die Privilegien der *Nomenklatura*.“⁵⁹⁴

Nach 1989 wurde der sozialistische Staat durch die Wiedervereinigung Deutschlands von einem demokratischen Staat abgelöst. Aber auch die Bundesrepublik Deutschland ist für Müller eine Knechtschaft, da auch in einem „demokratische[n] Staat [...] in vielfacher Weise in das wirtschaftliche Geschehen [...] (Wirtschaftspolitik, Sozialpolitik)“⁵⁹⁵ eingegriffen und die persönliche Freiheit eingeschränkt wird, da sich der Staat an der

⁵⁹⁰ Müller/Kluge, „Das Garather Gespräch“, S. 51.

⁵⁹¹ Ebd., S. 51.

⁵⁹² Herbert Zbigniew, „Fortinbras' Klage.“, in: *Das Land nach dem ich mich sehne. Lyrik und Prosa*, Hg. Herbert Zbigniew, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 122; (Orig. 1961).

⁵⁹³ Müller, „Waren Sie privilegiert, Heiner Müller?“, S. 87.

⁵⁹⁴ Hanno Drechsler/Wolfgang Hilligen/Franz Neumann, *Gesellschaft und Staat. Lexikon der Politik*, Hg. Hanno Drechsler/Wolfgang Hilligen/Franz Neumann, Gerd Bohlen, München: Franz Vahlen 2003¹⁰, S. 374.

⁵⁹⁵ Drechsler/Hilligen/Neumann, *Gesellschaft und Staat. Lexikon der Politik*, S. 374.

„unternehmerischen Freiheit“⁵⁹⁶ orientiert.

Schon wie Matthias Mattysek in seinem Artikel „Hamlet. Requiem für einen Staat, DDR-Dramatiker Heiner Müller inszeniert „Hamlet/Hamletmaschine“ als achtstündigen Theatermarathon in Ost-Berlin“⁵⁹⁷ durch die Verwendung des Begriffs „Requiem“ die *Hamlet/Maschine* als Messe für die „verstorbene DDR“ liest, so deutet auch Kersten die Inszenierung als „Abschiedsvorstellung für die DDR“⁵⁹⁸. Der Theaterkritiker sieht diese Zuschreibung in der Aussage Müllers bekräftigt: „So eine richtige Beerdigung muß schon wirklich gefeiert werden. So schlecht war die DDR nun auch wieder nicht, daß sie nicht eine anständige Beerdigung verdient hätte.“⁵⁹⁹

⁵⁹⁶ Ebd., S. 374.

⁵⁹⁷ Matthias Mattysek, „Hamlet. Requiem für einen Staat, DDR-Dramatiker Heiner Müller inszeniert „Hamlet/Hamletmaschine“ als achtstündigen Theatermarathon in Ost-Berlin“, in: *Der Spiegel Spezial. Welche Uni is the best?*, 26.3.1990, S. 290-293.

⁵⁹⁸ Kersten, „Hamlet / Hamletmaschine nach William Shakespeare von Heiner Müller“, S. 430.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 430.

9.7 Abbildungen



Abbildung 1: „Grundraum“⁶⁰⁰

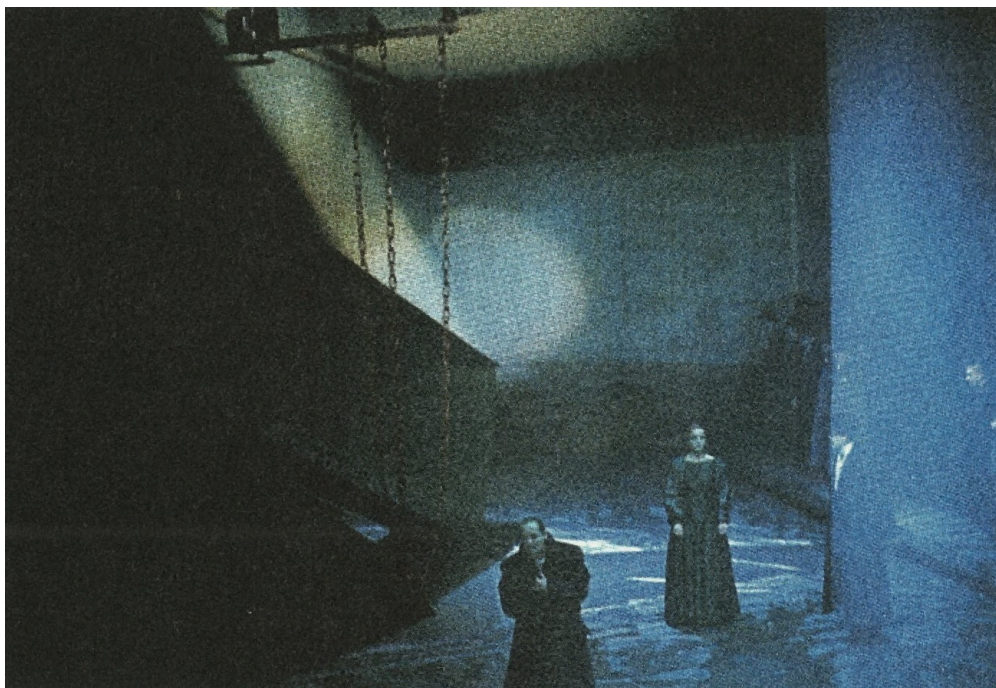


Abbildung 2: „Eiswürfel“⁶⁰¹

⁶⁰⁰ „Grundraum“, *Hamlet/Maschine*. Szenenfoto, Regie: Heiner Müller. Bühne: Erich Wonder. Berlin 1990, in: Wonder/Koschka, *Erich Wonder*, S. 69, Foto: „Wonder Factory“.

⁶⁰¹ „Eiswürfel“, *Hamlet/Maschine*. Szenenfoto, Regie: Heiner Müller. Bühne: Erich Wonder. Berlin 1990, in: Wonder/Koschka, *Erich Wonder*, S. 69, Foto: „Wonder Factory“.



Abbildung 3: „Brühwürfel“⁶⁰²

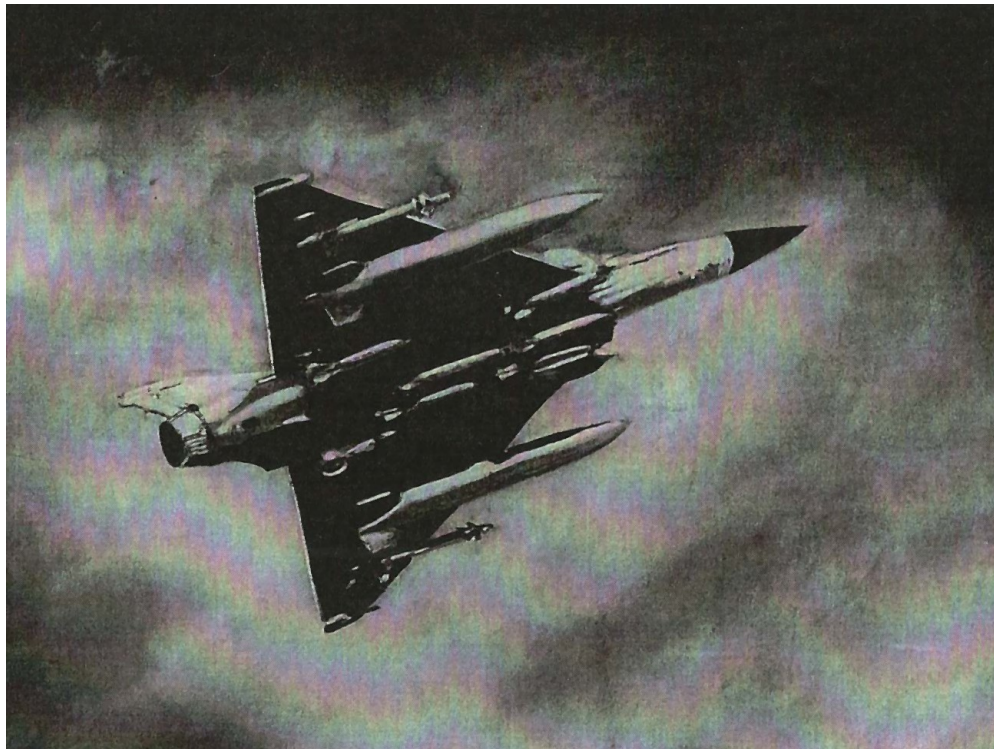


Abbildung 4: „Kampfflieger“⁶⁰³

⁶⁰² „Brühwürfel“, *Hamlet/Maschine*. Szenenfoto,, Regie: Heiner Müller. Bühne: Erich Wonder. Berlin 1990, in: Wonder/Koschka, *Erich Wonder*., S. 69, Foto: „Wonder Factory“.

⁶⁰³ „Kampfflieger“, Robert Longo, *Magellan*., Kohle / Graphit auf Papier. New York 1997, in: Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume*., S. 215.

10. Resümee und Ausblick

„Die Zeit der Kunst ist eine andere Zeit als die der Politik. Das berührt sich nur manchmal, und wenn man Glück hat, entstehen Funken.“⁶⁰⁴

Dieses Zitat Heiner Müllers wurde als Ausgangspunkt dieser wissenschaftlichen Abhandlung verwendet und warf die Frage auf, in wie weit sich die Zeit der Kunst und die Zeit der Politik während der Verfassung der *Hamletmaschine* (1977) und den Probenarbeiten zu *Hamlet/Maschine* (1990) berührten. Es wurde versucht diesen Funken, der zwischen Kunst und Politik entstanden ist, herauszuarbeiten und die Frage zu beantworten, wie sich Politik im Textmaterial der *Hamlet/Maschine* widerspiegelt.

Da der Inszenierung sowohl eine *Hamlet*-Übersetzung (1976) als auch Müllers neun Seiten Text *Die Hamletmaschine* (1977) zu Grunde liegt, war es zunächst wichtig, nicht nur den Entstehungshintergrund des Textmaterials, sondern auch Müllers Dekonstruktion von Shakespeare zu beleuchten. Müller dekonstruiert Shakespeare, indem er komplett auf eine dramatische Handlung verzichtet und es damit zu einer Auflösung der „dramatis personae“ kommt. Die Dialoge sind auf ein Minimum reduziert.

Bei der *Hamletmaschine* handelt es sich um einen Theatertext, der sich durch seine literarische Vielschichtigkeit auszeichnet. In der Auseinandersetzung mit dem Theatertext wurde ersichtlich, dass sich das Politische durch die poetische Verfahrensweise der Intertextualität und das Textherstellungsverfahren der Zitat-Montage im Textmaterial sedimentiert. Daraus resultiert die Schlussfolgerung, dass die Politik in der Form des Textes verankert ist.

Da die Proben für die Inszenierung 1989 begannen und das Stück nach dem „Mauerfall“ auf die Bühne gebracht wurde, war es für diese Untersuchung ausschlaggebend, das Verhältnis von Probenarbeit, Inszenierungszeit und konkreter Realpolitik zu klären. Dabei wurde ersichtlich, dass Müllers Umgang mit der Zeit sehr reflektiert war und eine „Aktualisierung“ der Zeit vermieden wurde. Diese Untersuchung ist der Frage nachgegangen, inwieweit das Politische in der Inszenierung sichtbar wird und kommt zur Schlussfolgerung, dass *Hamlet/Maschine* als Zeitkommentar aufgefasst werden kann und das Politische auf der Kommentar-Ebene der Inszenierung transparent wird.

Die Hamletmaschine wurde nach 1989 auf einer Ebene zu einem historischen Text. So könnte die Aussage Müllers in seiner Rede „Shakespeare eine Differenz“, dass wir nicht in unserer Zeit angekommen sind, solange Shakespeare unsere Stücke schreibt, beinahe

⁶⁰⁴ *Die Zeit ist aus den Fugen*. Regie: Christoph Rüter, DVD, Frankfurt am Main, Berlin: Suhrkamp 2009, 00:00:08-00:00:15.

revidiert werden.⁶⁰⁵ Dabei stellt sich aber die Frage, in welcher Zeit wir heute leben. Welcher Autor kann unserer Zeit noch beikommen? Sind Shakespeares *Hamlet* und Müllers *Hamletmaschine* in der Gegenwart immer noch aktuell?

Die Mauer ist gefallen, aber haben wir es nicht immer noch und werden wir es nicht immer mit denselben politischen Machtmodellen und -verhältnissen, wie sie in Shakespeares *Hamlet* repräsentiert werden, zu tun haben?

In Anbetracht dessen, dass *Hamlet*⁶⁰⁶ und *Die Hamletmaschine*⁶⁰⁷ heute noch inszeniert werden, kann die Frage nach der Aktualität bejaht werden. So wurde zum Beispiel die Inszenierung von Dimiter Gotscheff, der am 20. Oktober 2013 starb, eine Woche nach seinem Tod in Kuba aufgeführt. Gotscheffs Darstellung der *Hamletmaschine* verursachte in Kuba eine „omnipräsente Melancholie angesichts verratener Versprechen“⁶⁰⁸.

„Da konnten sie [die Kubaner] mitreden: was die zerfressene Zeit der *periodo especial* angeht, mit der sich die Kubaner seit fast einem Vierteljahrhundert arrangieren mussten – der Sonder- oder besser Notstandsperiode, die 1990 mit dem Zerfall der Sowjetunion begann, als Kuba 85 Prozent seiner Handelspartner verlor und einen ökonomischen Abstieg sondergleichen verkraften musste.“⁶⁰⁹

In dieser Untersuchung wurde nicht versucht an Hand der *Hamletmaschine* auf aktuelle politische Machtsysteme zu schließen, wie es Dimiter Gotscheff unternommen hat. Dies könnte ein Vorschlag für eine weitere wissenschaftliche Abhandlung sein.

⁶⁰⁵ Vgl. Müller, „Shakespeare eine Differenz“, S. 335.

⁶⁰⁶ So könnte beispielsweise die *Hamlet*-Inszenierung von Andrea Breth, die am 28. September 2013 am Burgtheater Wien Premiere hatte, genannt werden.

⁶⁰⁷ Vgl. die Inszenierung der *Hamletmaschine* von Dimiter Gotscheff am Deutschen Theater Berlin, die am 8. September 2007 Premiere hatte.

⁶⁰⁸ Harald Müller, „Zerfressene Zeit. In Havanna spürt die „Hamletmaschine“ in der Regie von Dimiter Gotscheff dem Glutkern kubanischer Lebensverhältnisse nach: der Koexistenz von Hoffnung und Verrat“, S. 13.

⁶⁰⁹ Ebd. S. 13.

11. Quellenverzeichnis

Prätexte⁶¹⁰

Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, *Walter Benjamin Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa, Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 129-140; (Orig. 1940).

Cummings, Edward Estlin, *The Enormous Room*. New York: The Modern Library 1934; (Orig. Boni and Liveright, Inc. 1922).

Eliot, Thomas Stearns, „Ash Wednesday“, *T.S. Eliot Werke 4. Gesammelte Gedichte, 1909-1962*, Hg. Eva Hesse, Suhrkamp 1972, S. 139-155; (Orig. 1930).

Eliot, Thomas Stearns, „Journey of the Magi“, *T.S. Eliot Werke 4. Gesammelte Gedichte, 1909-1962*, Hg. Eva Hesse, Suhrkamp 1972, S. 158; (Orig. London: Faber & Gwyer 1927).

Hölderlin, Friedrich, „An ... der stehn, Wildharrend in der furchtbaren Rüstung, Jahrtausende.“, *Hölderlin. Sämtliche Werke, Gedichte nach 1800*, Hg. Friedrich Beissner, Bd. 2, Stuttgart: Kohlhammer 1951, S. 316.

Marx, Karl, *Das Manifest der kommunistischen Partei*. Hg. Theo Stammen/Alexander Classen, Stuttgart: UTB, Paderborn: Fink [u.a.] 2009; (Orig. London 1848).

Marx, Karl, „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie“, *Karl Marx Friedrich Engels Werke*. Berlin: Dietz 1964, S. 378-391; (Orig. *Deutsch-Französische Jahrbücher*. 1844).

Müller, Heiner, „Der Bau“, *Werke 3. Die Stücke 1*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 329-396; (Orig. 1963/64).

Müller, Heiner, „Die Bauern“, *Texte 3. Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande*, Berlin: Rotbuch 1975, S. 19-111; (Neufassung von *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande.*, Orig. 1964).

Müller, Heiner, „Germania Tod in Berlin“, *Werke 4. Die Stücke 2*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 325-377; (Orig. 1956/71).

Müller, Heiner, „Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei“, *Werke 4. Die Stücke 2*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 509-537; (Orig. 1976).

Müller, Heiner, „Zement“, *Werke 4. Die Stücke 2*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 379-467; (Orig. 1972).

Müller, Heiner, „Zwei Briefe“, *Werke 1. Die Gedichte*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 34-35; (Orig. 1949).

⁶¹⁰ Hiermit sind die Texte, die Heiner Müller vor der Verfassung der *Hamletmaschine* gelesen und in den Text mittels Zitat-Montage einfließen hat lassen, sowie seine eingebauten früheren Stücke, Gedichte und Prosatexte gemeint. Auch hier wird kein Anspruch auf Vollständigkeit angestrebt.

Sartre, Jean-Paul, *Der Ekel*. Stuttgart: Rowohlt 1949.

Shakespeare, William „Macbeth. The tragedy of Macbeth, Ein Fragment“, *William Shakespeare. Dramen, In Übersetzungen und Neufassungen von Hans Rothe*, Bd. 4, München [u.a.]: Albert Langen Georg Müller 1964, S. 13-82, (Orig. *Macbeth*. 1605).

Shakespeare, William/Hans Rothe, „König Richard der Dritte. The Life and Death of King Richard the Third“, *William Shakespeare. Dramen, In Übersetzungen und Neufassungen von Hans Rothe*, Hg. Bd. 1, München [u.a.]: Albert Langen Georg Müller 1963, S. 25-136; (Orig. *The Life and Death of King Richard the Third.*, 1593).

Shakespeare, William/Ute Schläfer, „King Richard III.“, *King Richard III. König Richard III. Englisch-deutsche Studienausgabe*, Hg. Rüdiger Ahrens/Andreas Fischer/Ernst Leisi/Ulrich Suerbaum, Tübingen: Stauffenburg 2004, S. 43-31; (Orig. *The Life and Death of King Richard the Third.*, 1593).

Primärliteratur

Müller, Heiner, „Amerika, Morgenstern, Erbe. Ein Gespräch mit Wolfgang Schivelbusch“, *Werke 8. Schriften*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 8, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 553-577.

Müller, Heiner, „Anmerkung zu Zement“, *Werke 4. Die Stücke 2*, Hg. Hörnigk, Bd. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 S. 466-467.

Müller, Heiner, „Aufruf zur Gründung freier Gewerkschaften“, *4. November'89.*, Hg. Annegret Hahn/Gisela Pucher /Henning Schaller/Lothar Scharsich, S. 186.

Müller, Heiner, „Bibliographische Notizen“, *Werke 4. Die Stücke 2*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 592-594.

Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*, Theater der Zeit: Berlin 2005, S. 10-17; (Orig. 1984).

Müller, Heiner, „Brief an Erich Wonder“, *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 78.

Müller, Heiner, „Der glücklose Engel“, *Werke 1. Die Gedichte*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 53; (Orig. 1949).

Müller, Heiner, „Der glücklose Engel 2“, *Gedichte.*, Berlin: Alexander 1992, S. 100; (Orig. 1949).

Müller, Heiner, „Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York“, *Rotwelsch.*, Berlin: Merve 1982, S. 94-98.

Müller, Heiner, „Der 17. Juni 1953“, *Werke 8. Schriften*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 103-107.

Müller, Heiner, „*Deutschland ist Hamlet*“, *Heiner Müller und Shakespeare. Die Arbeit an der Differenz, Ein Reader*, Hg. Ingo Schmidt, Hannover: Arbeitsstelle für Theaterpädagogik 1990, S. 57, aus: *Die Deutsche Bühne.*, 7/1986, S. 10.

Müller, Heiner, „»Die Hamletmaschine«, 1977“, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Eine Autobiographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994, S. 292-296.

Müller, Heiner, „Die Hamletmaschine“, *Texte 6. Mauser*, Bd. 6, Berlin: Rotbuch 1978, S. 89-97.

Müller, Heiner, „Die Hamletmaschine“, *Werke 4. Die Stücke 2*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 545-554.

Heiner Müller, „Eine Tragödie der Dummheit. Ein Gespräch mit René Ammann für »Freitag«, 16.11.1990“, *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996², S. 109-120.

Müller, Heiner (Hg.), „Ein Grund zum Schreiben ist Schadenfreude. Ein Gespräch mit Rolf Rüh und Petra Schmitz über Legendenbildung und den Unsinn, den Exegeten zuweilen anrichten (1982)“, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996³, S. 107-115.

Müller, Heiner, „Es gilt eine neue Dramaturgie zu entwickeln“. Ein Gespräch mit Wend Kessens und Michael Töteberg über Terrorismus und Nibelungentreue sowie das FATZER-Fragment (1978)“, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996³, S. 50-54.

Müller, Heiner, *Gedichte*. Berlin: Alexander 1992.

Müller, Heiner, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996³.

Müller, Heiner, *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Hg. Gregor Edelmann/Renate Ziemer, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996².

Müller, Heiner, *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996².

Müller, Heiner, „Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts, Ein Gespräch mit Sylvère Lotringer über Drama und Prosa, über PHILOKLET und über die Mauer zwischen Ost und West“, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996³, S. 69-106.

Müller, Heiner, „Ich weiß nicht, was Avantgarde ist. Gespräch mit Eva Brenner“, *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Hg. Gregor Edelmann/Renate Ziemer, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996², S. 94-104.

Müller, Heiner, „*Jenseits der Nation*“. *Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*,

Berlin: Rotbuch 1991.

Müller, Heiner „Jetzt ist da eine Einheitssoße. Ein Gespräch mit Hellmuth Karasek, Matthias Matussek und Ulrich Schwarz für »Spiegel«, 31/1990“, *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996², S. 94-108.

Müller, Heiner (Hg.), „Mauern. Gespräch mit Sylvère Lotringer“, *Rotwelsch.*, Berlin: Merve 1982, 49-86.

Müller, Heiner, „Kopftheater“, *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 108.

Müller, Heiner, „Kunst ist Krankheit, mit der wir leben“, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996³, S. 55-68.

Müller, Heiner, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Eine Autobiographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994.

Müller, Heiner, „Lach nit es sei dann ein Stadt untergangen“, *Werke 1. Die Gedichte*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 8; (Orig. *Lach nit es sei dann ein Stadt untergangen*. 1949).

Müller, Heiner, „Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit stimmiger Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert“, *Gesammelte Irrtümer 1. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996³, S. 14-30.

Müller, Heiner, „Mich interessiert der Fall Althusser...“, *Rotwelsch.*, Berlin: Merve 1982, S. 173-178.

Müller, Heiner, „Nicht Einheit sondern Differenz. Ein Gespräch mit Patrik Landolt für die »Deutsche Volkszeitung/die tat«, 24.11.1989“, *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996², S. 37-44.

Müller, Heiner, „Notiz 409“, *Werke 1. Die Gedichte*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998², S. 319-321.

Müller, Heiner, *Rotwelsch.* Berlin: Merve 1982.

Müller, Heiner, „Shakespeare eine Differenz“, *Werke 8. Schriften*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 334-337.

Müller, Heiner, „[Shakespeare übersetzen ...]“, *Werke 8. Schriften*, Hg. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 591.

Müller, Heiner (Hg.), *Texte.*, 11 Bde., Berlin: Rotbuch 1974-1994.

Müller, Heiner (Hg.), *Texte 6. Mauser*, Bd. 6, Berlin: Rotbuch 1978.

Müller, Heiner (Hg.), *Texte 8. Shakespeare Factory 1*, Bd. 8, Berlin: Rotbuch 1985.

Müller, Heiner (Hg.), *Texte 9. Shakespeare Factory 2*, Bd. 9, Berlin: Rotbuch 1989.

Müller, Heiner, „Theaterarbeit in Ostberlin, die siebziger Jahre“, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Eine Autobiographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994, S. 243-286.

Müller, Heiner, „Todesanzeige“, *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*, Hg. Frank Hörnigk, Leipzig: Reclam 1990², S. 86-89.

Müller, Heiner, „Und vieles wie auf den Schultern eine Last von Scheitern ist zu behalten... (Hölderlin)“, *Rotwelsch.*, Berlin: Merve 1982, S. 88-92.

Müller, Heiner, „Waren Sie privilegiert, Heiner Müller? Ein Gespräch mit Robert Weichinger für »Die Presse«, 16./17.6.1990“, *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996², S. 83-91.

Müller, Heiner, „Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken. Ein Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek (1983)“, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996³, S. 130-140.

Müller, Heiner, *Werke 1. Die Gedichte*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Müller, Heiner, *Werke 3. Die Stücke 1*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Müller, Heiner, *Werke 4. Die Stücke 2*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Müller, Heiner, *Werke 8. Schriften*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 8, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Müller, Heiner, *Werke 9. Eine Autobiographie*, Hg. Frank Hörnigk, Bd. 9, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Müller, Heiner, „»Wolokolamsker Chaussee«, 1985-1987“, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Eine Autobiographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994, S. 342-361.

Müller, Heiner, „Zur Lage der Nation“. *Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*, Berlin: Rotbuch 1990.

Müller, Heiner/Alexander Kluge, *»Ich schulde der Welt einen Toten«. Gespräche*, Hamburg: Rotbuch 1995.

Müller, Heiner/Alexander Kluge, „Das Garather Gespräch“, *»Ich schulde der Welt einen Toten«. Gespräche*, Hamburg: Rotbuch 1995, S. 41-65.

Müller, Heiner/Matthias Langhoff, „Hamlet“, *Texte 9. Shakespeare Factory 2*, Bd. 9, Berlin: Rotbuch 1989, S. 7-123.

Müller, Heiner/Frank Hörnigk (Hg.), *Heiner Müller Werke*, 12 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998-2008.

Müller, Heiner/Robert Weimann, „Gleichzeitigkeit und Repräsentation. Ein Gespräch“, *Postmoderne – globale Differenz*, Hg. Robert Weimann/Ulrich Gubrecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 182-207.

Zbigniew, Herbert, „Fortinbras' Klage.“, *Das Land nach dem ich mich sehne. Lyrik und Prosa*, Hg. Herbert Zbigniew, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 121-122; (Orig. 1961).

Sekundärliteratur

Arnold, Heinz Ludwig, *Heiner Müller. Edition Text + Kritik*, Heftnummer 73, März 1997².

Buck, Theo (Hg.) , *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven. Literaturhistorische Untersuchungen*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1995.

Broich, Ulrich, „Formen der Markierung von Intertextualität“, *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.*, Hg. Manfred Pfister/Ulrich Broich, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 31-57.

Broich, Ulrich/Manfred Pfister (Hrsg.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.*, Tübingen: Niemeyer 1985.

Clemen, Wolfgang, *Shakespeares Monologe. Ein Zugang zu seiner dramatischen Kunst*, München: Piper 1985.

Deleuze, Gilles/Joseph Vogl, „Die Literatur und das Leben“, *Kritik und Klinik. Aus dem Französischen von Joseph Vogl*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 11-17; (Orig. „La littérature et la vie“, *Critique et clinique*. Paris: Les éditions de minuit 1993).

Deleuze, Gilles/Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977; (Orig. 1972/1980).

Deleuze, Gilles/Joseph Vogl, *Kritik und Klinik. Aus dem Französischen von Joseph Vogl*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Drawer, Christel, *Mehr als Theater. Kritikerblicke auf Ostberliner Bühnen 1973-1990 von Heinz Kersten*, Berlin: VISTAS 2006.

Eckardt, Thomas, *Der Herold der Toten. Geschichte und Politik bei Heiner Müller*, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 1992.

Eke, Norbert-Otto, *Heiner Müller. Apokalypse und Utopie*, Paderborn [u.a.]: Schöningh 1989.

Flierl, Thomas/Frank Raddatz (Hg.), *Weltenwenden 89/90. Arbeitsbuch 2009*, Heftnummer 7/8, Berlin: Theater der Zeit 2009.

Fornoff, Roger, „Theo Girshausen (Hg.): Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel. Prometh Verlag: Köln 1978“, *B: Sekundärliteratur / Kommentierte Bibliographie der Buchpublikationen*, Hg. Ingo Schmidt/Florian Vaßen, Bd. 3, Aisthesis: Bielefeld 2013, S. 330-333.

Schmidt/Vaßen, *Bibliographie Heiner Müller.*, S. 330-337.

Foucault, Michel, „Andere Räume“, *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Hg. Karlheinz Barck [u.a.], Leipzig 1992, S. 34-46.

Foucault, Michel, „Was ist ein Autor?“, *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. Jannidis Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 194-229; (Orig. *Qu'est-ce qu'un auteur?*, 1969).

Foucault, Michel, „Zum Begriff der Übertretung“, *Schriften zur Literatur.*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch 1988, S. 69-88.

Freiligrath, Ferdinand, „Hamlet“, *Ein Glaubensbekenntnis: Zeitgedichte*, Mainz am Rhein: von Zabern 1994, S. 253-257; (Orig. 1844).

Freud, Sigmund, „Der Moses des Michelangelo“, *Studienausgabe. Bildende Kunst und Literatur*, Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Bd. 10, Frankfurt am Main: S. Fischer 1997¹¹; S. 195-222; (Orig. 1914).

Freud, Sigmund, *Studienausgabe. Die Traumdeutung*, Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Bd. 2, Frankfurt am Main: S. Fischer 1996¹⁰; (Orig. *Die Traumdeutung*. 1900).

Gallas, Helga/Hildegard Brenner (Hrsg.), *Strukturalismus als interpretatives Verfahren.*, Bd. 2, Darmstadt [u.a.]: Luchterhand 1972, S. 163-200.

Haß, Ulrike (Hg.), *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*, Theater der Zeit: Berlin 2005.

Hörnigk, Frank (Hg.), *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*, Leipzig: Reclam 1990².

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

Herzinger, Richard, *Masken der Lebensrevolution. Vitalistische Zivilisations- und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers*, München: Wilhelm Fink 1992.

Irmer, Thomas, „Interview mit Dr. Thomas Irmer, Theaterkritiker und Autor über seinen Besuch des Premiereabends der *Hamlet/Maschine*“, *Die sprechenden Räume. Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne, Eine kunstpädagogische Betrachtung*, Barbara Kaesbohrer, München: UTZ 2010, S. 160-169.

Jaeger, Dagmar, *Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*, Bielefeld: Aisthesis 2007.

Kaesbohrer, Barbara, *Die sprechenden Räume. Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne, Eine kunstpädagogische Betrachtung*, München: UTZ 2010.

Keim, Katharina, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers.*, Hg. Hans-Peter Bayerdörfer/Dieter Borchmeyer/Andreas Höfele, *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Bd. 23, Tübingen: Max Niemeyer 1998.

Kemser, Dag, *Zeitstücke zur deutschen Wiedervereinigung. Form-Inhalt-Wirkung*, Tübingen: Niemeyer 2006. Hg. Christopher Balme/Hans-Peter Bayerdörfer/Dieter Borchmeyer/Andreas Höfele, *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*. Bd. 49, Tübingen: Max Niemeyer 2006.

Kott, Jan, *Shakespeare heute*. Berlin: Alexander 2013³.

Kristeva, Julia, „Le mot, le dialogue et le roman.“, *Sēmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse.*, Hg. Julia Kristeva, Paris: Éd. Du Seuil 1969.

Kristeva, Julia, „Zu einer Semiologie der Paragramme. Aus dem Französischen übersetzt von Michel Korinman und Heiner Stück“, *Strukturalismus als interpretatives Verfahren.*, Hg. Helga Gallas/Hildegard Brenner, Bd. 2, Darmstadt [u.a.]: Luchterhand 1972, S. 163-200; (Orig. 1969).

Kroesinger, Hans-Werner, „Hamlet hinter der Mauer. Notizen aus der Erinnerung zwanzig Jahre später“, *Weltenwenden 89/90. Arbeitsbuch 2009*, Hg. Thomas Flierl/Frank Raddatz, Heftnummer 7/8, Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 37-38.

Laurien, Ingrid (Hg.), *Text+Kritik. Heiner Müller*, Heftnummer 73, München: Edition Text+Kritik 1982.

Lehmann, Hans-Thies, *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten, Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*, Berlin: Theater der Zeit 2012².

Lehmann, Hans-Thies, „Raum-Zeit. Das Entgleiten der Geschichte in der Dramatik Heiner Müllers und im französischen Poststrukturalismus“, *Text+Kritik. Heiner Müller*, Hg. Ingrid Laurien, Heftnummer 73, München: Edition Text+Kritik 1982, S. 71-81.

Lehmann, Hans-Thies/Patrick, Primavesi (Hg.), *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2003.

Linzer, Martin (Hg.), *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993.

Loquai, Franz, *Hamlet und Deutschland. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler 1993.

Löschner, Sascha, *Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2002.

Ludwig, Janine, *Macht und Ohnmacht des Schreibens. Späte Texte Heiner Müllers*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009.

Lühe, Irmela von der/Susan Cocalis, *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg. Irmela von der Lühe/Susan Cocalis, Hamburg [u.a.]: Argument 1982.

Matzat, Wolfgang, *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*, München: Fink 1982.

Neumann, Walter, *Die Dramen Shakespeares*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978.

Pamperrien, Sabine, *Ideologische Konstanten – Ästhetische Variablen. Zur Rezeption des Werks von Heiner Müller*, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 2003.

Petersohn, Roland, *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption. Texte und Kontexte*, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 1993.

Reck, Hans Ulrich/Harald Szeemann (Hg.), *Junggesellenmaschinen*. Wien [u.a.]: Springer 1999.

Rüter, Christoph, „Die Zeit ist aus den Fugen. Leseprobe“, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, http://www.beck-shop.de/fachbuch/leseprobe/9783518135129_Excerpt_001.pdf, S. 5-20.

Schalk, Axel/Ercan Berna/Schweinfurth Reiner, *Splitter. Sondierungen zum Theater*. Hg. Theo Buck, *Literaturhistorische Untersuchungen*. Bd. 36, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 2003.

Schmidt, Ingo, *Heiner Müller und Shakespeare. Die Arbeit an der Differenz, Ein Reader*, Hannover: Arbeitsstelle für Theaterpädagogik 1990.

Schmidt, Ingo/Florian Vaßen, *Bibliographie Heiner Müller*, 3 Bde., Aisthesis: Bielefeld 2013.

Schmitt, Carl, *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Düsseldorf [u.a.]: Eugen Diederichs 1956.

Schulte, Christian/Brigitte Maria, Mayer (Hrsg.), *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandaufnahme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Schulz, Kristin, *Attentate auf die Geometrie. Heiner Müllers Schriften der »Ausschweifung und Disziplinierung«*, Berlin: Alexander 2009.

Schütte, Uwe, *Heiner Müller*, Köln [u.a.]: Böhlau 2010.

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

Suschke, Stephan (Hg.), *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Berlin: Theater der Zeit 2003.

Teichmann, Klaus, *Der verwundete Körper. Zu Texten Heiner Müllers*, Freiburg: Burg 1986.

Theweleit, Klaus, *Heiner Müller. Traumtext*, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1996.

Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*. Zürich-Berlin: diaphanes 2008².

Weigel, Alexander, *Das Deutsche Theater. Eine Geschichte in Bildern*, Hg. Deutsches Theater, Würzburg: Propyläen 1999.

Weimann, Robert, *Shakespeare und die Macht der Mimesis. Autorität und Repräsentation im elisabethanischen Theater*, Berlin [u.a.]: Aufbau 1988.

Weimann, Robert, *Zwischen Performanz und Repräsentation: Shakespeare und die Macht des Theaters. Aufsätze von 1959-1995*, Hg. Christian W. Thomsen/Ludwig K. Pfeiffer, Heidelberg: Winter 2000

Wonder, Erich/Hetzer-Moldern Koschka (Hg.), *Erich Wonder. Bühnenbilder Stage Design*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000.

Sekundärtexte über *Die Hamletmaschine* (nach Erscheinungsjahr sortiert)

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

Schulz Genia/Hans-Thies Lehmann, „Es ist ein eigentümlicher Apparat“, *Theater heute* 10/1979, S. 11-14.

Bertram, Christian, „Machine morte oder der entfesselte Wahnsinn. Heiner Müllers »Hamletmaschine«“, *Spectaculum* 33. *Vier moderne Theaterstücke*, Max Frisch – Heiner Müller – Botho Strauß – Peter Weiß, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 308-311.

Schulz, Genia/Hans-Thies Lehmann, „Die Hamletmaschine“, *Heiner Müller*. Stuttgart: Metzler 1980, S. 149-158.

Fehervary, Helen, „Autorschaft, Geschlechtsbewußtsein und Öffentlichkeit. Versuch über Heiner Müllers »Die Hamletmaschine« und Christa Wolfs »Kein Ort. Nirgends«“, *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg. Irmela von der Lühe/Susan Cocalis, Hamburg [u.a.]: Argument 1982, S. 132-153.

Wieghaus, Georg, „„Mein Ekel ist ein Privileg“ - Revolte und Exekution des Autors“, *Heiner Müller*. München: Beck 1981, S. 100-114.

Teraoka, Arlene Akakiko, „The entropy of bourgeois drama: Die Hamletmaschine (1977)“, *The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodernist Poetics of Heiner*

Müller, Frankfurt am Main: Peter Lang 1985, S. 87-121.

Teichmann, Klaus, „Hamlet und Ophelia (Die Hamletmaschine)“, *Der verwundete Körper. Zu Texten Heiner Müllers*, Freiburg: Burg 1986, S. 173-180.

Guntermann, Georg, „Heiner Müller: Die Hamletmaschine. Das Drama der Geschichte als Kunststück“, *Deutsche Gegenwartsdramatik. Zu Theaterstücken von Thomas Brasch, Heiner Müller, Friederike Roth, Franz Xaver Kroetz, Heinar Kipphardt, Thomas Bernhard*, Hg. Lothar Pikulik, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987, S. 41-62.

Domdey, Horst, „Mit Nietzsche gegen Utopieverlust. Zur „Hamletmaschine“ und Heiner Müllers Rezeption in Ost und West“, *Die DDR in der Ära Honecker: Politik, Kultur und Gesellschaft*, Hg. Gert-Joachim Glaessner, Opladen: Westdeutscher Verlag 1988, S. 674-689.

Wittstock, Uwe, „Nachwort“, *Revolutionenstücke*. Hg. Uwe Wittstock, Stuttgart: Reclam 1988, S. 119-146.

Eke, Norbert-Otto, „Ein inkommensurables Produkt, geschrieben zur Selbstverständigung: ‘Die Hamletmaschine’“, *Heiner Müller. Apokalypse und Utopie*, Paderborn [u.a.]: Schöningh 1989, S. 71-101.

Raddatz, Frank-Michael, „Die Emanzipation der Frau“, *Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1991, S. 162-193.

Herzinger, Richard, „Der Gewaltakt als Vereinigungsakt: Die schmerzhaft Initiation ins werdende Gattungskollektiv (‘Die Schlacht’, ‘Wolokolamsker Chausse I und II’, ‘Die Hamletmaschine’)“, *Masken der Lebensrevolution. Vitalistische Zivilisations- und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers*, München: Wilhelm Fink 1992, S. 167-194.

Hinderer, Walter, *Arbeit an der Gegenwart: zur deutschen Literatur nach 1945.*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1994, S. 334-342.

Keim, Katharina, „»Die Hamletmaschine«“, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Hg. Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer, Andreas Höfele, *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Bd. 23, Tübingen: Max Niemeyer 1998, S. 45-78.

Hauschild, Jan-Christoph, „»Die Hamletmaschine«“, *Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*, Berlin: Aufbau 2001, S. 346-354.

Jourdheuil, Jean, „Die Hamletmaschine“, *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Hg. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 221-227.

Pamperrien, Sabine, „Die Hamletmaschine“, *Ideologische Konstanten – Ästhetische Variablen. Zur Rezeption des Werks von Heiner Müller*, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 2003, S. 141-170.

Schütte, Uwe, „Shakespeare Factory“, *Heiner Müller*, Köln [u.a.]: Böhlau 2010, S. 49-53.

Vaßen, Florian, „Die Hamletmaschine/Hamlet“, *Bibliographie Heiner Müller*, Bd. II/2, Aisthesis: Bielefeld 2013, S. 1298-1371.

(Online-)Artikel aus Fachzeitschriften, Zeitungen und Datenbanken

Barker, Stephen, „Hamlet the difference machine“, *Comparative Drama* 3/46, 2012, Project Muse, http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/comparative_drama/v046/46.3.barker.html, 13.07.2014, S.401-423.

Barnett, David, „Resisting the revolution: Heiner Müller's *Hamlet/Machine* at the Deutsches Theater, Berlin, March 1990“, *Theatre Research International* 2/31, 2006, <https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+0h756767633A2F2F66726E6570752E63656264687266672E70627A+/docview/2147257/fulltextPDF?accountid=14682>, 3.12.2014, S. 188-200.

Biermann, Wolf, „Die Müller-Maschine.“, *Der Spiegel* 2/1996, Jänner 1996, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8871073.html>, 13.05.2014, S.154-161.

Greiner, Bernhard, „Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen Struktur: Heiner Müllers *Shakespeare Factory*.“, *Vorträge und Aufsätze. Jahrbuch Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West*, 1989, https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46681/pdf/Greiner_Ber_Explosion.pdf?sequence=1&isAllowed=y, 13.07.2014, S. 88-112.

Henrichs, Benjamin, „Acht Stunden sind kein Theater. Keine Inszenierung eine Demonstration: Heiner Müller, Erich Wonder und Ulrich Mühe zeigen „Hamlet / Maschine“, *Die Zeit* Heft 14, 30.3.1990, S. 59.

Kersten, Heinz, „Hamlet / Hamletmaschine nach William Shakespeare von Heiner Müller“, *Mehr als Theater. Kritikerblicke auf Ostberliner Bühnen 1973-1990 von Heinz Kersten*, Hg. Christel Drawer, Berlin: VISTAS 2006, S. 428-430.

Linzer, Martin, „Die Welt ist aus den Fugen“, *Theater der Zeit* Heft 5, März 1990, S. 10-12.

Mattysek, Matthias, „Hamlet. Requiem für einen Staat, DDR-Dramatiker Heiner Müller inszeniert „Hamlet/Hamletmaschine“ als achtstündigen Theatermarathon in Ost-Berlin“, *Der Spiegel Spezial. Welche Uni is the best?*, 26.3.1990, S. 290-293.

Nash, Douglas, „The commodification of opposition: Notes on the postmodern image in Heiner Müllers's *Hamletmaschine*“, *The University of Wisconsin Press Journals Division* 3/81 1989, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/30153179>, 16.05.13, S. 298-311.

O'Neil, Paul, „The wreck of a monstrous 'family'“, *Life Magazine* 25/67, Dezember 1969, http://books.google.at/books?id=n1AEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&lr=&hl=de&rview=1&redir_esc=y#v=twopa

ge&q&f=false, 13.05.2014, S. 20-31.

Perl, Doris, „A document in madness? Zu Heiner Müllers Umdeutung der klassischen Charaktere in der *Hamletmaschine*“, *Shakespeare-Jahrbuch*, Hg. Günther Klotz, Bd. 128, 1992, DigiZeitschriften, <http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PPN=GDZPPN001319361>, 26.08.2014, S. 157-170.

Richardson, Michael D., „*Allegories and Ends: Heiner Müller's Hamletmaschine*“, *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies*, 2/33, 2006, JSTOR Arts and Sciences III, <http://www.jstor.org/stable/27669168>, 7.11.2014, S. 77-100.

Schneider, Michael, „Bertolt Brecht und sein illegitimer Erbe Heiner Müller. Eine Streitschrift“, *neue deutsche literatur* 46/519, Mai/Juni 1998, S. 124-140.

Tihanov, Galin, „Der Einbruch der Zeit in das Spiel: Hamlet from Berlin (East)“, *Arcadia – International Journal for Literary Studies*, Vol.39/2, 2004, <https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+00756767633A2F2F6A6A6A2E71727465686C6772652E70627A+/view/j/arca.2004.39.issue-2/arca.39.2.333/arca.39.2.333.xml>, 28.11.2013, Walter de Gruyter GmbH, S. 333-353.

Walsh, Brian, „The rest is violence. Müller contra Shakespeare“, *PAJ: A Journal of Performance and Arts*. 3/Vol. 23, September 200, <http://www.jstor.org/stable/3246331>, 31.1.2014, S. 24-35.

Wille, Franz, „Heiner Müllers „Hamlet“. Mühe hat's gemacht“, *Theater heute* Heft 5, Mai 1990, S. 25-28.

Beiträge in Sammelbänden

Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, Hg. Jannidis Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 180-193; (Orig. *La mort de l'auteur.*, 1968).

Birkenhauer, Theresia, „Regiearbeit. Zusammenarbeit mit Robert Wilson“, *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Hg. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 327-338.

Broich, Margarita, „Das war wie so eine Uhr“, *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 94.

Carrouges, Michel, „Gebrauchsanweisung. Was ist eine Junggesellenmaschine?“, *Junggesellenmaschinen*. Hg. Hans Ulrich Reck/ Szeemann Harald, Wien [u.a.]: Springer 1999, S. 74-105.

Domdey, Horst, „'Maschine' in späteren Texten Heiner Müllers“, *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven. Literaturhistorische Untersuchungen*, Hg. Theo Buck, Frankfurt am Main: Peter Lang 1995, S. 167-180.

Domdey, Horst, „Mit Nietzsche gegen Utopieverlust. Zur „Hamletmaschine“ und Heiner Müllers Rezeption in Ost und West“, *Die DDR in der Ära Honecker: Politik, Kultur und Gesellschaft*, Hg. Gert-Joachim Glaessner, Opladen: Westdeutscher Verlag 1988, S. 674-689.

Eke, Norbert-Otto, „Geschichte und Gedächtnis im Drama“, *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Hg. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 53-54.

Eke, Norbert-Otto, „Zeit/Räume. Aspekte der Zeiterfahrung bei Heiner Müller“, *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven. Literaturhistorische Untersuchungen*, Hg. Theo Buck, Frankfurt am Main: Peter Lang 1995, S. 131-152.

Fischer-Lichte, Erika, „Zwischen Differenz und Indifferenz. Funktionalisierungen des Montage-Verfahrens bei Heiner Müller“, in: Hg. Erika Fischer-Lichte/Klaus Schwind, *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*, Tübingen: Stauffenburg 1991, S. 231-245.

Guntermann, Georg, „Heiner Müller: Die Hamletmaschine. Das Drama der Geschichte als Kunststück“, *Deutsche Gegenwartsdramatik. Zu Theaterstücken von Thomas Brasch, Heiner Müller, Friederike Roth, Franz Xaver Kroetz, Heinar Kipphardt, Thomas Bernhard*, Hg. Lothar Pikulik, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987, S. 41-62.

Guntner, Lawrence, „In Search of a Socialist Shakespeare: *Hamlet* on East German Stages“, *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*. Hg. Irena R. Maryk/Joseph G. Price, Toronto [u.a.]: University of Toronto Press 2006, S. 177-204.

Haag, Ingrid, „Die Bühne der Erinnerung.“, *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven. Literaturhistorische Untersuchungen*, Hg. Theo Buck, Frankfurt am Main: Peter Lang 1995, S. 101-115.

Hamburger, Michael, „Antrag“, *Das Deutsche Theater. Eine Geschichte in Bildern*, Hg. Deutsches Theater, Würzburg: Propyläen 1999, S. 304.

Karschnia, Alexander, „William Shakespeare“, *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Hg. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 164-171.

Karschnia, Alexander, „Hamlet“, *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Hg. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 218-221.

Keim, Katharina, „Vom Theater der Revolution zur Revolution des Theaters. Theater- und Dramenästhetik Heiner Müllers“, *Text + Kritik, HEINER MÜLLER*, Hg. Heinz Ludwig Arnold, Heftnummer 73, März 1997², S. 86-102.

Martin, Thomas, „Hamlet – kein Anfang, kein Ende“, *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Hg. Stephan Suschke, Berlin: Theater der Zeit 2003., S. 134.

Kind, Michael, „...daß die Leute plötzlich Gesichter kriegten“, *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater* Berlin, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 132.

Martin, Thomas, „Hamlet – kein Anfang, kein Ende“, *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Hg. Stephan Suschke, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 134-137.

Lachmann, Renate, „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“, Hg. Karlheinz Stierle/Rainer Warning, *Das Gespräch*. München: Wilhelm Fink 1984, S. 133-138.

Mattysek, Matthias, „Requiem für einen Staat“, *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater* Berlin, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 90.

Mühe, Ulrich, „In solchen Zeiten verschwinden Privilegien“, *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater* Berlin, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 98.

Müller, Harald, „Zerfressene Zeit. In Havanna spürt die „Hamletmaschine“ in der Regie von Dimitar Gotscheff dem Glutkern kubanischer Lebensverhältnisse nach: der Koexistenz von Hoffnung und Verrat“, *Theater der Zeit*, Heftnummer 2, Februar 2014, S. 13-14.

Meyer-Gossau, Frauke, „Monument Müller. Ein Bild und seine Spiegelungen“, *Text + Kritik, HEINER MÜLLER*, Hg. Heinz Ludwig Arnold, Heftnummer 73, März 1997², S. 8-21.

Primavesi, Patrick, „Heiner Müllers Theater der Grausamkeit“, *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme*, Hg. Christian Schulte/Brigitte Maria Mayer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 143-166.

Primavesi, Patrick, „Theater des Kommentars“, *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Hg. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 45-52.

Rüter, Christoph, „Die Zeit ist aus den Fugen. Leseprobe“, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, http://www.beck-shop.de/fachbuch/leseprobe/9783518135129_Excerpt_001.pdf, S. 5-20.

Schalk, Axel, „Defekte Maschine – Heiner Müllers *Hamlet* am Deutschen Theater“, *Splitter. Sondierungen zum Theater*, Hg. Theo Buck, *Literaturhistorische Untersuchungen*. Bd. 36, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 2003, S. 210-211.

Schneider, Manfred, „Utopie, Unzeit, Verlangsamung“, *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Hg. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 58-62.

Suschke, Stephan, „»Bietet doch mal was an«“, *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Hg. Stephan Suschke, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 135-137.

Suschke, Stephan, „Die Zeit ist aus den Fugen – Eine Chronologie“, *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Hg. Stephan Suschke, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 110-131.

Suschke, Stephan, „Requiem für einen Staat“, *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Hg. Stephan Suschke, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 106.

Suschke, Stephan, „Vorbemerkung“, *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 80.

Weigel, Alexander, „Anfang der Vorstellung. Heiner Müllers *Bildbeschreibung* in seinen Inszenierungen *Der Lohndrucker* und *Hamlet / Maschine* am Deutschen Theater Berlin“, *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*, Hg. Ulrike Haß, Theater der Zeit: Berlin 2005, S. 170-177.

Weigel, Alexander, „Die Archäologie des Maulwurfs“, *Text + Kritik, HEINER MÜLLER*, Hg. Heinz Ludwig Arnold, *Zeitschrift für Literatur*, Heftnummer 73, März 1997², S. 155-178.

Weigel, Alexander, „Hamlet oder der Einbruch der Zeit in das Spiel“, *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 74-77.

Weigel, Alexander, „Vom Eiswürfel zur Wüste“, *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, Hg. Martin Linzer, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1993, S. 88.

Beiträge in Nachschlagewerken und Lexika

Brauneck, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 5, Stuttgart [u.a.]: Weimar 2007.

Brauneck, Manfred/Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2007⁵.

Falk, Dietmar/Brigitte Beier, *Harenberg-Kulturführer Schauspiel. Der Wegweiser durch die faszinierende Welt des Theaters - von der Antike bis zur Gegenwart*, Mannheim: Meyers 2007⁴, S. 454-464.

Fischer-Lichte, Erika, „Dekonstruktion“, *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, S. 63-67.

Fischer-Lichte, Erika, „Figur“, *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, S. 104-107.

Kosch, Wilhelm, „Müller, Heiner“, *Deutsches Literaturlexikon. Lucius – Myss*, Hg. Dr. Karl Ludwig Lang, Bd. 10, Bern: Francke 1986, S. 1471-1477.

Primavesi, Patrick, „Zeit“, *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, S. 399.

„Scherzo“, *DUDEN. Das große Fremdwörterbuch, Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*, Hg. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion, Mannheim [u.a.]: Dudenverlag 2000², S. 1203.

Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel 1996.

Sucher, Bernd C. (Hg.), *Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker*, München: dtv 1995, S. 507-509.

Literatur zur Theatertheorie

Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt 2008⁴.

Fischer-Lichte, Erika, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen: Francke 1993.

Fischer-Lichte, Erika, *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008⁴.

Literatur zur Zeitgeschichte und Politikwissenschaft

Alemann, von Ulrich, *Grundlagen der Politikwissenschaft. Ein Wegweiser*, Hg. Ulrich von Alemann/Leo Kißler/Georg Simonis, *Grundwissen Politik*. Bd. 9, Opladen: Leske + Budrich 1995².

Alemann, von Ulrich/Erhard Forndran, *Methodik der Politikwissenschaft. Eine Einführung in Arbeitstechnik und Forschungspraxis*, Stuttgart: Kohlhammer 2005⁷.

Arendt, Hannah, *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, Hg. Ursula Ludz, München [u.a.]: Piper 1993.

Arendt, Hannah, *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, Hg. Ursula Ludz, München [u.a.]: Piper 2000². (Arendt, Hannah, *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*. New York: The Viking Press 1968).

Bahrman, Hannes/Christoph Links (Hg.), *Bilderchronik der Wende. Erlebnisse aus der Zeit des Umbruchs 1989/90*, Berlin: Christoph Links 1999.

Bahrman, Hannes/Christoph Links (Hg.), *Chronik der Wende. Die DDR zwischen 7.Oktober und 18.Dezember 1989*, Berlin: Christoph Links 1994.

Bahrman, Hannes/Christoph Links (Hg.), *Chronik der Wende 2. Stationen der Einheit, Die letzten Monate der DDR*, Berlin: Christoph Links 1995².

Bispinck, Henrik/Jürgen Danyel, *Aufstände im Ostblock. Zur Krisengeschichte des realen Sozialismus*, Berlin: Christoph Links 2004.

Černý, Jochen (Hg.), *Brüche, Krisen, Wendepunkte. Neubefragung von DDR-Geschichte*, Leipzig [u.a.]: Urania 1990.

Drechsler, Hanno/Wolfgang Hilligen/Neumann Franz, *Gesellschaft und Staat. Lexikon der Politik*, Hg. Hanno Drechsler/Wolfgang Hilligen/Franz Neumann, Gerd Bohlen, München: Franz Vahlen 2003¹⁰.

Falter, Matthias, „Was ist politisch? Eine mehrdimensionale Annäherung an Politik und das Politische“, *Theoriearbeit in der Politikwissenschaft*. Hg. Eva Kreisky/Marion Löffler, Georg Spitaler, Wien: facultas.wuv 2012, S. 67-78.

Gablentz, Otto Heinrich, *Einführung in die Politische Wissenschaft*. Hg. Ossip Kurt Flechtheim/Otto Heinrich Gablentz, Köln [u.a.]: Westdeutscher Verlag 1965.

Hahn, Annegret/Gisela Pucher/Schaller Henning/Lothar Scharsich (Hrsg.), *4. November'89*. Frankfurt am Main [u.a.]: Propyläen 1990.

Hertle, Hans-Hermann, *Chronik des Mauerfalls. Die dramatischen Ereignisse um den 9. November 1989*, Berlin: Christoph Links 1996³.

Hertle, Hans-Hermann/Gerd-Rüdiger Stephan (Hg.), *Das Ende der SED. Die letzten Tage des Zentralkomitees*, Berlin: Christoph Links 1997.

Hertle, Hans-Hermann, „Der Sturz Erich Honeckers“, *Widerstand und Opposition in der DDR*. Hg. Klaus-Dietmar Henke/Peter Steinbach/Johannes Tuchel, Köln [u.a.]: Böhlau 1999, S. S. 327-346.

Hobsbawm, Eric J., *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 2003⁶.

Kende, Péter/Eike Wolgast (Hrsg.), *Der Ungarnaufstand. Das Jahr 1956 in der Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Budapest: Akadémiai Kiadó 2007.

Kormann, Julia, *Literatur und Wende. Ostdeutsche Autoren und Autorinnen nach 1989*, Wiesbaden: Deutscher-Universitätsverlag 1999.

Metzler, Gabriele, *Einführung in das Studium der Zeitgeschichte*. Paderborn [u.a.]: Schöningh 2004.

Nonn, Christoph, *Das 19. und 20. Jahrhundert*. Paderborn [u.a.]: Schöningh 2007.

Reiher, Ruth/Rüdiger Läger (Hrsg.), *Wer spricht das wahre Deutsch? Erkundungen zur Sprache im vereinigten Deutschland*, Berlin: Aufbau 1993.

Rübesame, Hans (Hg.), *Antrag auf Demonstration. Die Protestversammlung im Deutschen Theater am 15. Oktober 1989*, Berlin: Ch. Links 2010.

Teubert, Wolfgang, „Sprachwandel und das Ende der DDR“, *Wer spricht das wahre Deutsch? Erkundungen zur Sprache im vereinigten Deutschland*, Hg. Ruth Reiher/Rüdiger Läger, Berlin: Aufbau 1993, S. 28-52.

Wolfrum, Edgar/Cord Arendes, *Globale Geschichte des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Kohlhammer 2007.

Wolfrum, Edgar, „Bundesrepublik Deutschland und DDR.“, Hg. Christof Dipper/Ulrich Speck, *1848. Revolution in Deutschland*, Frankfurt am Main: Insel 1998, S.35-46.

Wolle, Stefan, „Flucht als Widerstand?“, *Widerstand und Opposition in der DDR*. Hg. Klaus-Dietmar Henke/Peter Steinbach/Johannes Tuchel, Köln [u.a.]: Böhlau 1999, S. 309-326.

Filme und Inszenierungsaufzeichnung

Die Zeit ist aus den Fugen. Regie: Christoph Rüter, DVD, Frankfurt am Main, Berlin: Suhrkamp 2009.

Hamlet/Maschine. Regie: Heiner Müller, 4 DVDs, Berlin: Deutsches Theater 1990.

Sommer, Michael, „Hamlet politisch. Teil 3 Heiner Müller Hamlet/Maschine (1990)“, *hamletMarathon Theater Ulm*, <https://www.youtube.com/watch?v=hKIvnnvA07g>, 2010, 11.11.2014, 00:00-03:42.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: „Grundraum“, *Hamlet/Maschine*. Szenenfoto., Regie: Heiner Müller, Bühne: Erich Wonder, Berlin 1990, in: Wonder, Erich/Koschka Hetzer-Molden (Hg.), *Erich Wonder. Bühnenbilder Stage Design*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, Foto: „Wonder Factory“, S. 69.

Abb. 2: „Eiswürfel“, *Hamlet/Maschine*. Szenenfoto., Regie: Heiner Müller, Bühne: Erich Wonder, Berlin 1990, in: Wonder, Erich/Koschka Hetzer-Molden (Hg.), *Erich Wonder. Bühnenbilder Stage Design*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, Foto: „Wonder Factory“, S. 69.

Abb. 3: „Brühwürfel“, *Hamlet/Maschine*. Szenenfoto., Regie: Heiner Müller, Bühne: Erich Wonder, Berlin 1990, in: Wonder, Erich/Koschka Hetzer-Molden (Hg.), *Erich Wonder. Bühnenbilder Stage Design*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, Foto: „Wonder Factory“, S. 69.

Abb. 4: „Kampfflieger“, Longo, Robert, *Magellan.*, Kohle / Graphit auf Papier. New York 1997, in: Kaesbohrer, Barbara, *Die sprechenden Räume. Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne, Eine kunstpädagogische Betrachtung*, München: UTZ 2010, S. 215.

12. Danksagung

Mein ganz besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Frau ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister, die sich für meine Diplomarbeit Zeit genommen, mir immer wieder neue Denkanstöße gegeben hat und von Anfang an die Zuversicht hatte, dass ich diese Diplomarbeit beenden werde, da kein Thema zu schwierig ist.

Ich danke Frau Gisela Tenor, die mir die Aufzeichnung von der *Hamlet/Maschine* ausgehändigt hat. Ohne die Korrespondenz mit dem Deutschen Theater Berlin, hätte das neunte Kapitel nicht bearbeitet werden können. Diese Untersuchung wäre sinnlos gewesen, ohne zumindest einen Mitschnitt aus der Inszenierung gesehen zu haben.

Meinen Eltern, Anna und Michael Rösch, bin ich unbeschreiblich dankbar dafür, dass sie es mir ermöglicht haben zu studieren und mich in jeglicher Hinsicht unterstützt haben. Ohne sie wäre all das nicht möglich gewesen. Insbesondere danke ich meiner Mama, die mir als Historikerin und Politikwissenschaftlerin emotional als auch geistig während meines ganzen Studiums, zur Seite stand und meinem Papa, der mich immer daran erinnert hat logisch an einen Sachverhalt heran zu gehen und dabei das Wesentliche nicht aus den Augen zu verlieren.

Die ironischen Witze meiner beiden Brüder, Aaron und Simon, über meine lang andauernde Recherche und langsamen Schreibprozess haben mich in meinem Vorhaben noch mehr bestärkt. Ich danke euch dafür.

Außerordentlichem Dank bin ich meinem Lebensgefährten Philipp Paulweber verbunden, der immer für mich da war, auch wenn es nicht immer leicht war, und immer ein offenes Ohr für mich hat. Ohne ihn wäre diese Diplomarbeit nicht zu Stande gekommen.

Meinen beiden Freundinnen Cornelia Knünz und Sarah Maringele bin ich dankbar dafür, dass sie mich zu jeder Tages- und Nachtzeit seelisch unterstützt und mich aufgeheitert haben.

Ruth Pepelnik und Kristina Kühne danke ich für ihre positive Energie und die vielen aufmunternden Augenblicke, in denen ich lachen konnte.

Dann möchte ich dem Politikwissenschaftler Lukas Raneburger danken, der mir den Politik-Begriff Nahe gebracht und mich mit Literatur versorgt hat und Christoph Machreich, der mich mit seiner Art zu denken inspiriert und mir immer wieder neue Denkanstöße gibt.

Zum Schluss danke ich all den Menschen, die sich für meine Diplomarbeit interessiert und mich durch Gespräche bereichert haben. Auf diese Weise wurden mir neue Perspektiven eröffnet.

13. Abstract

Heiner Müller inszenierte 1989/90 seinen Text *Die Hamletmaschine* (1977) und eine in Zusammenarbeit mit Matthias Langhoff entstandene *Hamlet*-Übersetzung als *Hamlet/Maschine* am Deutschen Theater in Berlin. Sowohl in Shakespeares *Hamlet* als auch in Müllers *Hamlet/Maschine* wird ein historischer Wendepunkt markiert, indem ein altes Herrschaftssystem durch ein neues abgelöst wird. Handelt es sich bei Shakespeare um die Ablösung des elisabethanischen Zeitalters durch die Herrschaft der Stuarts, so ist es bei Müller der Fall der Berliner Mauer, der den Zusammenbruch der DDR und eine Zeitenwende herbeiführte.

Durch die literarische Vielschichtigkeit und „Polyperspektivität“ der *Hamletmaschine* werden politische Bezüge zur Zeitgeschichte hergestellt. Diese Untersuchung analysiert den politischen Gehalt des Textmaterials der *Hamlet/Maschine* und verfolgt die These, dass sich das Politische durch das Textherstellungsverfahren der Intertextualität und der Zitat-Montage im Text festsetzt. Durch die Anwendung von Julia Kristevas „Intertextualitätstheorie“ auf *Die Hamletmaschine* und die Hinzuziehung von Michel Foucaults Konzept der „Heterotopien“ wird eine Textanalyse vorgenommen und dargelegt, dass Politik in der Form des Textes verankert ist.

Da der Theatertext als *Hamlet/Maschine* während der sogenannten „Wende“ inszeniert wurde, ist *Die Hamletmaschine* in den realpolitischen Kontext der DDR eingebettet. Das Bühnenbild von Erich Wonder kann als Metapher für die Realpolitik verstanden werden, was an Hand von Szenenfotos aufgezeigt wird. Es werden exemplarisch Szenen-Beispiele aus einer DVD-Aufzeichnung herausgegriffen und veranschaulicht, dass die *Hamlet/Maschine* als Zeitkommentar aufgefasst werden kann und sich Politik in Form eines Kommentars in der Inszenierung ausbreitet.

14. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Magdalena Johanna Rösch
Geburtsdatum: 07. Februar 1989

Bildung

seit 10/2007	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
09/1999 - 06/2007	Bundesgymnasium Feldkirch Abschluss: Allgemeine Hochschulreife
09/1995 - 06/1999	Volksschule Röthis

Universität und Wissenschaft

10/2013 - 02/2014	Tutorin am Institut für Theater-, Film-, und Medienwissenschaft bei a.o. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister im Seminar „Bruchstellen der Moderne“ - Theaterkonzepte der Wiener Moderne
03/2014 - 07/2014	Tutorin am Institut für Theater-, Film-, und Medienwissenschaft bei a.o. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister im Seminar „Ästhetik und Poetik“ - Dramaturgien des postdramatischen Theaters

Kunst und Kultur

10/2003 - 06/2007	Jugendclub am Kornmarkttheater in Bregenz Improvisationstheater und Theatersport
09/2005 - 06/2007	Einzelunterricht für E-Gitarre am Jazzseminar Dornbirn
09/2001 - 06/2007	Ensemble und Einzelunterricht für Klassische Gitarre an der Musikschule Rankweil