

Dekonstruktion des Dramas bei Heiner Müller

Rajkovača, Katina

Master's thesis / Diplomski rad

2012

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:188646>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-05**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij njemačkog jezika i književnosti nastavničkog usmjerenja

Katina Rajkovača

Dekonstruktion des Dramas bei Heiner Müller

Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Vlado Obad

Osijek, 2012.

1

Inhaltsverzeichnis

1. Inhalt.....	1
2. Einführung.....	2
3. Begriffsbestimmung: Postmoderne, Postmainstream, postdramatisch.....	3
4. Vom prädramatischen zum postdramatischen Theater – Entstehungsgeschichte.....	6
5. Heiner Müller – Leben und Werk.....	8
6. <i>Die Schlacht</i> als Wegbereiter des postdramatischen Theaters.....	10
7. Themen: Hamlet und Medea.....	13
7.1. <i>Die Hamletmaschine</i>	15
7.2. <i>Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Agronauten</i>	19
8. Textkonstruktion und Sprache.....	23
9. Raum und Zeit.....	29
10. Körper, Frage der Identität.....	32
11. Zuschauerrolle.....	38
12. Schlussfolgerung.....	40
13. Literaturverzeichnis.....	41
13.1. Primärliteratur.....	41
13.2. Sekundärliteratur.....	41

1. Inhalt

Die Diplomarbeit beinhaltet eine Untersuchung der neuzeitlichen Strömungen im Theater, die mit der Bezeichnung postdramatisch verbunden werden können. Die theoretische Basis bildet Hans-Thies Lehmans Auseinandersetzung mit dieser Thematik „Postdramatisches Theater“. Anhand dreier Werke Heiner Müllers wird die Entwicklung vom dramatischen zum postdramatischen Theater geschildert. Das Stück *Die Schlacht* hat hierbei die Rolle eines Vorzeigewerks bzw. Zwischenwegs Müllers gradueller postdramatischer Entwicklung. Die wesentlichen Merkmale der *Schlacht*, die wichtig für diese Untersuchung sind, sind hervorgehoben und gründlich ausgearbeitet, so dass sie als Einleitung der weiteren Untersuchung gelten. *Die Hamletmaschine* und *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Agronauten* sind Repräsentanten deutscher Gegenwartsdramatisierung. Angefangen mit dem Entfallen der Handlung bis zur Körper(de)funktion, wird anhand dieser Stücke der Zerfall des Theaters verdeutlicht.

Schlüsselwörter:

- postdramatisch
- Collage
- Fragmente
- Entindividualisierung

2. Einführung

Meine Diplomarbeit dient der Untersuchung rezenter postdramatischer Theaterentwicklung. Anhand dreier Stücke Heiner Müllers werden die Merkmale dieses Theaters hervorgehoben und erleutert bzw. die Entwicklung vom dramatischen zum postdramatischen Theater dargelegt. Zuerst werden die Begriffe postmodern, postmainstream und postdramatisch definiert und differenziert, um die verschiedenen Aspekte und Bewegungen im Gegenwartstheater zu konkretisieren. Damit verbunden wird im nächsten Kapitel die Entwicklung vom prädramatischen zum postdramatischen Theater deutlich gemacht. Im Weiteren werde ich in kurzen Zügen Heiner Müllers Leben und Werk vorstellen.

Durch *Die Schlacht* versuche ich die Merkmale des postdramatischen Theaters in Müllers früheren Stücken hervorzuheben. Mit dieser Darlegung führe ich die Untersuchung ein, angefangen mit der Themenauswahl. Postdramatisches Theater rezipiert schon vorhandenes Textmaterial, so auch Heiner Müller in *Die Hamletmaschine* und *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Agronauten*. Ich begründe Müllers Themenauswahl und ihren Wert als Kritik der Gegenwartskultur- und politik. Dabei werde ich auch den Medea-Mythos nacherzählen und seine Entwicklung zum Sinnbild von Medea als Kindermörderin veranschaulichen. Nach der Ausführung der Dekonstruktion der Handlung, schildere ich den Abbau auf Text- und Sprachebene, gefolgt von Zerlegung von Zeit und Raum. Zuletzt befasse ich mich mit dem wichtigsten Aspekt des postdramatischen Theaters: dem Körper bzw. der Zerlegung der Individualität auf Körper, Stimme und Sprache. Meine Untersuchung beende ich mit der Betrachtung des Zuschauers im postdramatischen Theater und seiner Rolle, die sich vom Zuschauen zum Erleben verwandelt.

Ich hoffe durch meine Arbeit, einen kurzen Einblick in die Entwicklung, besser gesagt Dekonstruktion des Theaters und seiner Elemente in den gegenwärtigen Strömungen darzulegen und die Absicht der Regisseure und Verfasser in einem oft sehr unverständlich konstruierten Produkt anschaulich zu machen.

3. Begriffsbestimmung: Postmoderne, Postmainstream, postdramatisch

Um den Begriff postdramatisch näher definieren zu können, muss man zuerst den Begriff Postmoderne nennen und seinen Zusammenhang bzw. seine (Weiter)Entwicklung von Moderne erläutern. Der Präfix „post-“ wird heutzutage regelrecht ausgenutzt, um die rezenten Ereignisse in allen kulturellen Begebenheiten zu veranschaulichen. Es wirkt cool und mondän etwas als „post-“ zu etikettieren. John O'Neill behauptet „nothing much is to be gained from definitions of postmodernism“¹. Ihm zufolge ist der Begriff nichtssagend, man könnte aber auch hinzufügen allesagend. „Post-“ weist darauf hin, dass etwas Ähnliches, aber wiederum schon Veraltetes davor kam. Postmoderne referiert in diesem Fall auf das Ende der Moderne. Es handelt sich zunächst um eine chronologische Differenzierung zweier Epochen.

Das historische Einsetzen der Moderne wie auch der Postmoderne ist eine Frage theoretischer Interessen und Grundlagen und schwer einzugrenzender Rückdatierung. Die literarische Moderne ist mit Beginn des 20. Jahrhunderts anzusetzen. Im Mittelpunkt stehen dabei neue literarische Techniken, die vom traditionellen Kanon abweichen und durch Fragmentierung der Sprache, offene Formen, Intertextualität gekennzeichnet sind. Diese Charakteristika werden im Wesentlichen auch der Postmoderne zugesprochen, doch der größte Unterschied zwischen den Perioden ist, dass Postmoderne davon ausgeht, dass in Literatur, Film, Architektur und bildender Kunst nichts Neues mehr zu schaffen sei. Postmoderne spielt mit dem vorhandenen Material und verknüpft es zu einer Collage, wobei die Grenzen zwischen den Künsten oft verschoben und gesprengt werden. Man spricht in der Postmoderne von einem extremen Stilpluralismus.

Am runden Tisch des internationalen Festivals des neuen Theaters „Eurokaz“ in Zagreb, Kroatien im Jahre 1994 wurde darüber polemisiert, wie die neuen Strömungen im Theater zu benennen seien. Der norwegische Theatertheoretiker Knut Ove Arntzen schlug den Begriff Postmainstream, der die neuen Theaterpraxiken am Rande des etablierten Theaters bzw. des mainstream beschreiben soll, vor. Er geht davon aus, dass die Beschäftigung mit der Identität ein Teil der Entwicklung vom mainstream zum postmainstream ist. Außerdem seien

¹ Zima, Petar V. (1997): *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. A. Francke Verlag Tübingen und Basel. S. 2

Raum, Textualität und Visualität gleichwertig. Wie in der Postmoderne wird „Recycling“ des vorher entstandenen Materials als Hauptkonzept des neuen Theaters angesehen.²

Was Moderne und mainstream ausmacht, ist ein stark theoretischer und kritischer Hintergrund. Postmoderne und postmainstream werden dagegen hauptsächlich in Essays und Aufsätzen veranschaulicht und zu ihren vorangestellten Epochen in Bezug gebracht. Hans-Thies Lehmann gibt in seinem theoretischen Werk *Postdramatisches Theater*³ einen Einblick in die Strömungen und Merkmale des neuen Theaters. Er geht hierbei nicht davon aus, eine neue Regelung aufzustellen, sondern er versucht in einem Buch zusammenzufassen, was das postdramatische Theater ausmacht, indem er konkrete Beispiele der neuen Theaterrealität beschreibt und im Zusammenhang damit die Unterschiede des postdramatischen zum dramatischen Theater wiedergibt.

Lehmann unterscheidet zwischen dem prädramatischen (Theater der Antike), dramatischen (von der Renaissance bis zur Gegenwart) und dem postdramatischen Theater. Das postdramatische Theater hat sich ihm zufolge in den Lückenräumen der historischen Avantgarde (1970er Jahre) herausgebildet und hat sich durch die Medienkultur vielseitig offenbart. Den Begriff „postdramatisch“ setzt 1987 Andrzej Wirth ein, um die Darstellungsformen des Theaters der 80er Jahre, die im Zuge der Befreiung von der Dominanz des dramatischen Textes entstehen, zu bezeichnen.⁴ Drama wird immer als eine Handlung, ein Geschehen durch Personen konkretisiert. Postdramatisches Theater wäre demnach ein Theater ohne Handlungsstreifen. Theater und Drama können nicht mehr (vom Empfänger oft verwechselt) als Synonyme angesehen werden, da der Text, der vorher eine Grundlage der Theatervorstellung war, jetzt nur zu einem von den Aufführungsteilen zählt. „Im ‚nicht mehr dramatischen Theatertext‘ der Gegenwart schwinden die ‚Prinzipien von Narration und Figuration‘ und die Ordnung einer ‚Fabel‘.“⁵ Das postdramatische Theater lehnt die aristotelischen Mimesis-Regelungen, wie auch das bürgerliche Illusionstheater ab. Die Eigenschaften des postmodernen und des postdramatischen Theaters überschneiden sich,

² Hutcheon, Linda : *Postmodernistički prikaz*. Iz *Republika – časopis za književnost*: studeni/prosinac 1994, br. 11/12, Zagreb. S. 217f

³ Lehmann, Hans-Thies (2011): *Postdramatisches Theater*. 5. Auflage. Verlag der Autoren. Frankfurt am Mein.

⁴ Petrović-Ziemer, Ljubinka (2011): *Mit Leib und Körper. Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik*. transcript Verlag. Bielefeld. S. 105

⁵ Lehmann, Hans-Thies (2011): *Postdramatisches Theater*. S. 14

wobei beim postmodernen Drama immer noch ein logisches Verfahren vorhanden ist und der Zuschauer sich nicht, wie im postdramatischen Theater, verloren fühlen. Bories von Liebermann spricht vom Theater ohne Sinn:

Također mislim da se moramo suočiti s činjenicom da produkcije koje vidimo posljednih godina imaju sve manje sadržaja. Kad kažem ‚sadržaj‘, time mislim da se sve manje i manje bave društvenim kontekstom. Mnogo je produkcija u kojima gledate predivne slike, sjajne efekte, ali vrlo često trebate odgonetnuti o čemu umjetnici zapravo govore i zašto nešto rade. Ja često i svuda idem u kazalište, ali posljednih godina više ne postavljam pitanje zašto ljudi na pozornici čine ono što čine. Više ne vidim razlog.⁶

Beim postdramatischen Theater handelt es sich um eine ästhetisch hochanstrengende Herausforderung für den Verfasser wie auch den Regisseur, die Schauspieler und das Publikum bzw. alle am Theater wirkenden Elemente und Menschen. Gestaltungsmöglichkeiten der neuen Medien und der bildenden Künste sind unausschöpfbare Inspirationspunkte für das neue Theater.

Eine andere äußerst passende und treffende Bezeichnung des neuen Theaters wäre „postbrechtisches“ Theater. Brecht erstellte eine zu seiner Zeit anstößige Auffassung des Theaters. Er ging davon aus, dass das alte Theater für die neuen Verhältnisse in der Gesellschaft, Wirtschaft und Politik nicht mehr geeignet sei. Als Antwort auf die Frage, wie man das Theater modifizieren und der gegenwärtigen Zeit gerecht machen könne, ging er vom Verfremdungs-Effekt als Grundprinzip des Theaters aus. Die Aufführung soll bei den Zuschauern nicht mehr unnatürlich erweckte Gefühle erzwingen, sondern durch den objektiven Blick auf die Handlung zum Überdenken des Gesehenen führen und zum Nachdenken über alternative Ausgänge bringen. Postdramatisches Theater hat sich nicht nur vom Publikum und Schauspieler, sondern auch von seinen Einzelteilen verfremdet und akzeptiert Brechts Antwort nicht mehr. Theater kann die Menschen nicht mehr belehren, sondern kann nur durch Schock (über das Fehlen einer Handlung, obszöne Szenen, beziehungslose Texte usw.) etwas bei den Zuschauern bewirken. Wenn man Hollywood-Filme näher betrachtet, merkt man, dass Szenen des Krieges, des Mordes, der Krankheit und sexuell geprägte Szenen nie anstößig und unbetrachtbar sind. Als Zuschauer kann man diesen Vorgängen ohne viel Ekel und Bedenken zusehen. Heutzutage redet man im Zusammenhang

⁶ Hutcheon, Linda: Postmodernistički prikaz. *Republika – časopis za književnost*: studeni/prosinac 1994, br. 11/12, Zagreb. S. 230f

damit von do-it Filmen. Gewalt in jedem Sinne wird als spannend und nicht viel Unheil bewirkend projiziert da der echte Schmerz der leidenden Menschen unterdrückt und schnell überspielt wird. Die Pointe dieser Filme lautet oft: es ist nicht abträglich Gewalt anzuwenden, damit das Gute über das Böse triumphiert. Junge Menschen sind durch die Medien und ihre zweideutigen Botschaften schon ratlos genug, so dass ihnen solche Realitätsschübe gar nicht auffallen. Postdramatisches Theater möchte die Menschen schockieren, indem es den Tod, das Obszöne, das Unschöne und Kranke auf die Bühne bringt. Die Zuschauer reagieren darauf mit Ablehnung, Betroffenheit und Resonanz und nicht, wie bei do-it Filmen, mit regelloser Einwilligung.

4. Vom prädramatischen zum postdramatischen Theater – Entstehungsgeschichte

In Deutschland hatte Theater immer eine anerkannte Stellung und sollte nach Hegel als höchste Stufe der Poesie und Kunst überhaupt angesehen werden. Dem Theater steht demnach eine lange Tradition zu, was die unzähligen großen und kleinen Theaterhäuser verstreut im ganzen Land bezeugen können. Wenn der durchschnittliche Mensch an das Theater denkt, stellt er sich eine Bühne vor, auf der die Darsteller eine Geschichte (ein Drama) inszenieren, die vom Publikum, das vor der Bühne sitzt, verfolgt wird. Theater wird als text- und handlungsfixiertes Drama angesehen. Gerade diese Vorstellung sprengt das postdramatische Theater. Es verzichtet auf die Wirklichkeitsillusion und zerlegt das Theater in seine Bausteine. Jedes Element ist gleichwertig und wird nicht zufällig eingesetzt, sondern sein Aufbringen unterliegt einem bestimmten Ziel. Das postdramatische Theater unterscheidet sich maßgebend vom dramatischen Theater, indem es das Publikum zum Bestandteil der Aufführung macht. Das Spiel wird nicht mehr durch die Bühne begrenzt, sondern dehnt sich auch auf den Zuschauerraum aus. Theater kehrt zu seinen Anfängen zurück.

Die ersten theaterähnlichen Szenen waren Rituale, die man schon bei dem Steinzeitmenschen, der einen Pelz umwirft und die Jagd vorspielt, findet. Tanz, Musik und Rollenspiel bildeten eine Art Text im Unterschied zum traditionellen “literarischen” Theater. Das Urtheater entstand in der Antike zu Würdigung von Göttern. Man sagt, dass bei den Dionysus-Festspielen ein Einzelner aus dem Kollektiv hervortrat und mit dem Chor zu

polemisieren anfang. Dies seien die Anfänge des modernen Theaters. Die griechische Antike gilt als Wiege der westlichen Kunst im Allgemeinen. Aristoteles definiert die Regelung der Dichtung, die bis heute als unantastbar scheint, wogegen das postdramatische Theater jede Art von Regelung ablehnt. Im Mittelalter wird Kunst von christlichen Leitern ausgenutzt, um Gläubige zu belehren und sie durch Furcht vor Gott unterdrückt zu halten. Man spielte biblische Szenen nach, was noch heute Bestandteil der größten Feiertage ist. Mit der Zeit werden Gespräche zwischen Menschen in die Spiele eingebaut, weshalb sie realistischer wirken und sich mit dem Diesseits beschäftigen. Zu den ersten weltlichen Spielen zählen profane Fastnachtspiele, mit denen die Kirche nichts zu tun hatte. Mit dem Humanismus und der Renaissance kehren die aristotelischen Regeln wieder in den alltäglichen Bedarf und werden in den nachfolgenden Epochen den jeweiligen kulturellen und gesellschaftlichen Zuständen entsprechend adaptiert.

Mit dem Ende des 19. Jahrhunderts fängt der Abbau des Theaters an und das postdramatische Theater nimmt seinen Anlauf. Das sich wandelnde Menschenbild um etwa 1880 führte zur Krise des Dramas. Die bis dahin als selbstverständlich geltenden Konstituenten des Theaters schwinden allmählich. Die Dekomposition des Theaters hat neue Theaterformen zu Folge wie Ich-Dramatik, Stationendrama, Konversationsstück, das lyrische Drama u. Ä. Zum ersten mal wird die Zusammengehörigkeit von Drama und Theater in Frage gestellt. Texte werden durch Spaltung von Theater oft gar nicht mehr spielbar.

Das Aufkommen des Films, der Medienwelt im Allgemeinen führt zum Zeitalter des experimentellen Theaters. Jedes neue Theater entsteht als Reaktion auf die gesellschaftlichen Begebenheiten. In den 50er Jahren in Deutschland möchte man die Vergangenheit verdrängen, man öffnet sich dem Westen und der Pop-Kultur. Becket, Ionesco, Satre, Camus erfahren immense Rezeption. Beim absurden Theater schwindet die Handlung, jedoch wird streng darauf geachtet, die Einheiten einzuhalten. Bertolt Brecht verursacht mit seinem epischen Theater einen großen Umschwung in der Theaterdefinition. Es geht nun darum, aus der Aufführung zu lernen, seine eigene Meinung dazu zu bilden und das Geschehen individuell zu beenden. „Wirkliche Kommunikation erfolgt nicht über das Verstehen, sondern durch Impulse für die Eigenkreativität des Rezipienten.“⁷ Im Symbolismus kommt das Irreale, der Traum auf die Bühne; monologische Formen und eine poetische Sprache

⁷ Lehmann. S. 112

charakterisieren ein solches Theater. Die Aufgabe der Kunst sei nun die „Durchbrechung der rationalen und bewussten mentalen Prozesse, um Zugang zu den Bildern des Unbewussten zu finden.“⁸ Dada und Futurismus zogen das Publikum in Aktionen hinein. Filmische Techniken ziehen in das Theater ein: Schnitt, Collage, Montage.

All diese Veränderungen in der Theaterproduktion- und rezeption führten zur totalen Dekonstruktion des Theaters im post-Zeitalter, die in den folgenden Kapiteln im Bezug zu Heiner Müllers Werk dargelegt wird.

5. Heiner Müller – Leben und Werk

Heiner Müller (1929, Eppendorf/Sachsen – 1995, Berlin) etablierte sich vom DDR-Schriftsteller zum wichtigsten deutschen Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Von seiner Wichtigkeit für das moderne Theater spricht die internationale Heiner-Müller-Gesellschaft⁹, die sich mit der Adaption seiner Schriften auseinandersetzt und initiiert, seine Werke zu publizieren und aufzuführen. Müller selbst weigerte sich, von Biographie zu sprechen, da sie keine Bedeutung für ihn hatte.

Geboren als Sohn eines Sozialdemokraten, wird er Ende 1944 zum Reichsarbeitsdienst eingezogen. Er wird in amerikanische Gefangenschaft gebracht, der er nach Ende des Krieges entkam. In Sachsen, wohin er 1947 mit seiner Familie wiederkehrte, besuchte er einen Schriftstellerlehrgang und arbeitete bis 1951 als Hilfsbibliothekar in Frankenberg. Während seine Eltern nach Westen fliehen, zieht er nach Osten, wo er als Literaturkritiker bei der Zeitschrift „Sonntag“ arbeitet und Bertolt Brecht kennen lernt, jedoch nicht in sein Ensemble aufgenommen wird. Sein erstes Drama „Die Schlacht“ beginnt er 1951. Im Jahre 1955 wird er Mitglied des Schriftstellerverbandes und drei Jahre später Dramaturg am Maxim-Gorki-Theater in Berlin und freischaffender Schriftsteller. Die Uraufführung der Stücke „Der Lohndrucker“ und „Die Korrektur“, die sich mit dem Thema sozialistischer Aufbau befassen, erfolgt 1959. Er wird 1961, nach der Uraufführung von „Die Umsiedlerin“ aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen. Es entsteht „Philoktet“, während „Der Bau“ etwas später

⁸Lehmann. S. 112

⁹ <http://www.ihmg.de/de/gesellschaft> (29. August 2012)

verboten wird. Seine Ehefrau Ingeborg Schwenker begeht nach mehreren Versuchen 1966 Selbstmord und es entsteht das Stück „Ödypus Tyrann“. Mit seiner neuen Frau Ginka Tscholakowa reist er oft nach Bulgarien und verfasst dort „Die Horatier“. Das Stück „Mauser“, das sich an Brechts „Die Maßnahme“ anlehnt, blieb bis Ende der DDR verboten. Als Dramaturg der Deutschen Volksbühne inszeniert er seine eigenen Werke. 1974 schreibt Müller „Die Schlacht“ sowie „Traktor“. 1976/77 entsteht in Bulgarien „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“ sowie „Die Hamletmaschine“. Er erhält den Münchner Preis für Drama für „Germania Tod in Berlin“. ¹⁰

Müllers frühen Brigadenstücke beschreiben die Nachkriegswirklichkeit und spielten eine mobilisierende Rolle. Durch Einbau des Humors wollte er die ernsten Themen auflockern und er kritisierte den übertriebenen Drang, die Vergangenheit hinter sich zu lassen. In seiner zweiten Phase des Schaffens bearbeitet Müller die griechische Antike und Mythologie. Viele Autoren der DDR suchten dort ihren Halt, da heikle Themen durch diese Thematik kaschiert werden können. Schon hier distanziert sich Müller von Brecht und seinen Lehrstücken, indem er das Bestehen von Helden negiert. Im weiteren Werk setzt sich Müller mit der deutschen Geschichte auseinander, er bietet uns jedoch nur Fragmente der Geschichte an, womit seine postdramatische Entwicklung ihren Lauf nimmt. Indem er die Notwendigkeit einer Handlung durch Zersplitterung derselben leugnet und seine Werke Collagen mit keiner eindeutigen Tendenz werden, zwingt Müller das Publikum sich mit mehreren Segmenten gleichzeitig auseinanderzusetzen, womit er die heutige Situation, in der der Mensch durch Vielfalt von Informationen genötigt wird sich nicht nur auf eine Sache zu konzentrieren, wiedergibt. Dabei sind weder Persönlichkeit noch Geschlecht eine Ausnahme, weshalb diese Elemente bei ihm nicht beibehalten werden. ¹¹

¹⁰ <http://www.hdg.de/lemo/html/biografien/MuellerHeiner/index.html> (29. August 2012)

¹¹ <http://www.davids-welt.de/hm/> (29. August 2012)

6. Die Schlacht als Wegbereiter des postdramatischen Theaters

In der *Schlacht*¹² alludiert Müller an die klassische Dramaturgie, indem er das Spiel in fünf Szenen einteilt und das Personenregister vor der ersten Szene einbaut. Der erste Blick trägt, denn die Szenen sind nur thematisch miteinander verbunden, da sie das Verhalten der Leute während des Zweiten Weltkriegs darstellen. Jede Szene stellt ein eigenes Bild dar, das nicht mit den vorherigen oder folgenden in Verbindung steht. Somit kann dieses Werk mit Büchners *Woyzeck* verglichen werden da die Szenen beliebig aneinandergereiht werden könnten. Auch das „Personen“-Register verleitet zu einer falschen Annahme, da man die Figuren nicht als Personen bezeichnen kann. Es handelt sich um einzelne Figuren, die als Repräsentanten aller Deutschen (Soldaten, Arbeiter, Familien usw.) gelten.

Die erste Szene trägt den Titel *Die Nacht der langen Messer* und referiert auf die Nacht, als Hitler seine Feinde und Regimegegner töten ließ. In Form eines dialogischen Gedichts, bestreitet „Person“ A jeden Zusammenhang zu „Person“ B. Die Brüder haben keine Namen, sondern ihren Rollen werden nur Buchstaben zugesprochen da sie keinen Identitätswert haben, denn sie repräsentieren unzählige ähnliche Familienfälle. Sie führen ein Gespräch darüber, dass B als Soldat gegen die eigenen Landesgenossen gekämpft hatte und ihm A deswegen nicht die Hand geben möchte. Obwohl unter denselben Bedingungen aufgewachsen, obwohl sie in der Fabrik nebeneinander gearbeitet haben, kehrte B seinem Volk den Rücken und hat nun Blut seiner Brüder an den Händen. Hier wird die Zerrissenheit des deutschen Wesens verdeutlicht. B kann mit der Schuld nicht mehr leben und verlangt von A, ihn zu erschießen. „A: Und als die Unsern in den Kellern schrien / Die langen Messer schnitten durch Berlin / Hab ich getötet den Verräter, meinen Bruder, ihn.“ [SCH S. 241] In diesem Beispiel kommt das Lyrische des Dialogs zum Vorschein, da sich der Text durchgehend reimt. Man könnte diese Szene mit einer Stichomythie¹³ gleichstellen.

In *Ich hatte einen Kameraden* sind vier Soldaten (Niederlage bei Stalingrad, 1942) im Schnee verschollen. Sie hungern schon seit Tagen und zielen mit ihren Gewehren aufeinander, denn „Besser drei volle Mägen als vier leere“ [SCH S. 242]. Soldat 4 nimmt Soldat 1 das Gewehr ab, als er klagt, es nicht mehr halten zu können, und erschießt ihn.

¹² Müller, Heiner (2002): *Werke 3. Die Stücke 1: BD 3*. Suhrkamp. Frankfurt am Main (im Weiteren SCH)

¹³ Eine Stichomythie ist eine schnelle, versweise wechselnde Rede und Gegenrede in einem Versdrama als Ausdrucksmittel für ein lebhaftes Gespräch.

Politische Floskeln („Die Treue ist das Mark der Ehre“, „Einer für alle“ [SCH S. 242]), die hier fehl am Platz sind und außerhalb ihrer werttragenden Bedeutung eingesetzt sind, werden als Lügen enthüllt. Das schwächste Glied dient dem „Endsieg“ (SCH S. 243), indem die drei Soldaten den Soldaten 1 essen. Endsieg ist ein Begriff, den Hitler am Ende des Krieges erdachte, als schon klar war, dass Deutschland den Krieg verloren hat. Hitler forderte die Soldaten auf, bis zum letzten Mann zu kämpfen. Auch in der dritten Szene, *Kleinbürgerhochzeit*, baut Müller politische Floskeln wie „lieber tot als rot“ (SCH S. 245) ein. Zu den „Personen“ dieser Szene gehören Mann, Frau, Tochter und Hitlerbild. Ein Gemälde hat den gleichen Stellenwert wie Lebende. Der Mann tötet in einer grotesken und entsetzlichen Szene nach Vorbild Hitlers erst seine Tochter, dann seine Frau. Als er bei der Tochter zum ersten mal abdrückt, gibt es keinen Schuss, denn er hatte vergessen, die Waffe zu laden. Nachdem er auch seine Frau erschießt, setzt er sich die Waffe immer wieder an die Schläfe an und ab. Hitler steigt aus dem Gemälde und verlangt nach der Waffe, um ihm zu zeigen, wie es gemacht wird. Ein totes Bild erweckt zu Leben. Der Mann dreht das Hitlerbild um, weshalb Hitler verschwindet. „Wo ein Ende war wird ein Anfang sein“, der Mann geht, ohne sich zu erschießen, ab. Müller kritisiert die Ideologie, denn sie verdreht einem den Kopf, bricht sie aber zusammen, findet man schon eine andere, der man sich zuwenden kann.

Die vierte Szene mit dem Titel *Fleischer und seine Frau* ist in sechs Bilder eingeteilt. Das Braunhemd steht für die SA-Uniform. In dieser Szene werden widersinnige Gründe hervorgehoben, weswegen die Menschen dem Nazismus beitraten. Ohne den SA-Dienst hätten der Fleischer und seine Frau „kein Fleisch am Haken“. Müller spielt mit der Wortbedeutung und alludiert auf das Hakenkreuz, das Symbol des Nazismus. Ein feindliches Flugzeug ist bei der Stadt abgestürzt, der Fleischer verfolgt Befehle, obwohl er überhaupt nicht weiß, was sie mit dem amerikanischen Piloten machen sollen. Das zweite Bild ist ein Textkonstrukt aus militärischen Phrasen und privaten Gesprächen zwischen den SA-Soldaten, die über ihre Familie sprechen und Witze nacherzählen. Die einzelnen Phrasen sind durch Striche voneinander getrennt, so dass man sie beim behutsamen Lesen zuordnen kann. Müller setzt viel Humor ein, obwohl es sich um eine tragische Szene handelt. Auch im weiteren Bild bietet die Frau der Kundin Fleisch an und fragt „Vom Schwein?“. Darauf antwortet die Kundin lachend „Vom Amerikaner“ [SCH S. 247]. Das vierte Bild beschreibt den Traum des Fleischers:

Das Innere eines Tieres / Menschen. (Wald aus Eingeweiden.) Blutregen. An einem Fallschirm hängt überlebensgroß eine Puppe, die mit dem Sternenbanner bekleidet ist. Ebermasken in SA-Uniform schießen auf die Puppe, erst nacheinander, dann gleichzeitig. Aus den Einschusslöchern Sägemehl. (Die Schüsse ohne Laut bzw. mit Schalldämpfer.) Wenn die Puppenhülle leer ist, wird sie vom Fallschirm gerissen und zerfezt. Tanz der Ebermasken. Sie stampfen die Fetzen in das Sägemehl. [SCH S. 247]

Im postdramatischen Theater haben Puppen eine tragende Rolle, da es keine Menschen mehr gibt, die etwas authentisch erleben können. Sie erfahren eine Pseudowelt aus dem Fernsehen, ihre Eindrücke sind als Konsumträger gefälscht.

Im fünften Bild wird die Stellung der Frau gezeigt, die im patriarchalisch geprägten Land kein Sagen hatte und sich dem Willen des Mannes, der SA-Offizier geworden ist, unterordnen musste. Ihr ist das Regime egal, die Arbeit ist auch nach dem Zusammenbruch nicht schlecht und sie muss an die Kinder denken. Sie ist zerrissen zwischen ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter (soll sie ihren Mann retten und vorm Ertrinken bewahren) und ihrer existentiellen Angst vor der Zukunft, in der sie als SA-Frau vor den Russen nicht sicher ist. Im letzten Bild beichtet sie, ihren Mann ermordet zu haben. „Wenn mir der Mann den Hals abreißt, muss ich / Stillhalten. (...) Tot ist tot.“ [SCH S. 249] Sie hat ihr Schicksal in die Hand genommen, frei vor irgendetwelchen Zwängen und Gefühlen.

Die letzte Szene, *Das Laken oder die unbefleckte Empfängnis*, spielt in Berlin 1945. Ein Soldat stürzt in den Keller und fordert von einem Mann Zivilkleidung, um sich vor den Russen in Sicherheit zu bringen. Von den zwei Frauen, die auf Koffern sitzen, verlangt er ein Laken, das er draußen als Zeichen der Ergebung aufhängt. Nach einer Weile folgen ihm zwei SS-Männer mit dem zerrissenen Laken in den Keller. Sie stürzen sich auf den Verräter und schleifen ihn heraus. Doch oben flieht die SS, denn die Rote Armee ist eingetreten: „Hitler kaputt jetzt Frieden.“ Sie bringen den toten Fahnenflüchtigen in den Keller und teilen den Anwesenden Brot aus. Frieden herrscht jedoch nie, denn „Über den Toten beginnt der Kampf der Überlebenden um das Brot.“ [SCH S. 252]

Mit der *Schlacht* nimmt Müllers Entliterarisierung des Theaters seinen Lauf. In seiner Parodie des Krieges stellt er die private Sphäre im Krieg dar, womit er an Brecht festhält. Müller gesteht die Wahrheit, dass die Deutschen von Nazis begeistert waren und das alle am Krieg Schuld waren. Er zeigt die wahre Natur des Menschen, die im Krieg zum Vorschein kommt. Im Unterschied zu Brecht versucht er nicht, die Menschen zu belehren, sondern möchte sie durch ihr Spiegelbild schockieren. Obwohl die Szenen nicht aufeinander aufbauen,

besteht hier noch ein roter Faden, der sie miteinander thematisch verbindet. Auch gibt es noch einen Handlungsstreifen in den Szenen, so dass man sie verstehen und leicht aufführen kann. Man kann von keinen Individuen sprechen, sondern nur von Figuren, die ihre Rolle als Repräsentanten der Deutschen im Krieg ausüben. Müller verwischt die Grenzen zwischen den literarischen Gattungen: ein lyrisches Konstrukt und ein epischer Monolog haben den gleichen Wert wie Dialoge. Das Gespräch der SA-Soldaten im Wald ist ein fragmentarisch aufgebauter und durcheinander gebrachter Text, dessen Einzelteile und ihren Zusammenhang man jedoch noch ermitteln kann. Eine Traumlandschaft mit Puppen und wildem Tanz bildet einen wichtigen Teil des Stückes. Menschen und Objekte (wie das Hitlerbild) sind auf der Bühne ebenbürtig. Zitat-Collagen, die in Müllers neuesten Werken fast ausschließlich den Text ausmachen, stehen schon in der *Schlacht* hervor.

All diese Merkmale werden in seinen weiteren Werken so eingesetzt, dass der Zuschauer schwer einen Zusammenhang zwischen den Elementen findet und werden in den nächsten Kapiteln anhand der *Hamletmaschine* und *Medea-Material* gründlicher bearbeitet.

7. Themen: Hamlet und Medea

Während in den früheren Epochen das Theater auf die Begebenheiten im Lande und in der Welt reagierte, indem es sie wiederspiegelte, kritisierte und abstrahierte, ist das Theater heute zu wenig besucht und ist durch die modernen Medien zu sehr verdrängt worden, als dass Theater solchen Einfluss auf die Menschen ausüben könnte, dass sie aus der Aufführung lernen und sich den Begebenheiten stellen würden. Der Wechsel der Epochen stimmte im Großen und Ganzen mit dem Wandel der kulturellen und historisch-politischen Situation im Staat überein d. h. dass die Kunst auf die Veränderungen reagierte. Heutzutage stellen sich immer mehr die Frage, ob Theater die Welt noch reflektieren kann.

Eben darum geht es: Wie es das Theater schaffen kann, in einer Medienwelt Position, Situation, Erfahrungsmöglichkeiten des Zuschauers zu befragen und weiterzuentwickeln. Und wie es dafür Formen findet, die wahrhaftig sind, also sich gegen leichten Konsum sperren, und zugleich die Live-Situation des Theaters und die Möglichkeiten der ‚Ästhetik des Performativen‘ (Erika Fischer-Lichte) ins Spiel bringen – nicht zuletzt um Themen der Gesellschaft (wieder) wohlgermerkt in

künstlerischer, nicht belehrender Weise zu artikulieren und sich dabei auf einen immer weiter geöffneten Raum kultureller Divergenz einzustellen.¹⁴

Das Publikum heute wird regelrecht von allen Seiten von Informationen überfallen. Künstler wie Heiner Müller gehen davon aus, dass alles schon beschrieben wurde und nichts Neues geschaffen werden kann, sondern man kann nur das alte Material entleihen und es in einen neuen Zusammenhang bringen bzw. es zu einem neuen Produkt umformen. Bei Heiner Müller kann man sogar so weit gehen und behaupten, dass er kein authentisches Stück schrieb. Alle seine Bühnenwerke sind Neubearbeitungen berühmter Dramenstücke, Mythen oder historisch relevanter Ereignisse. Er übernimmt nicht selten ganze Zeilen als Zitate, die er so umformuliert, dass sie auf das Original referieren und ihre Funktion im neuen Sinn erfüllen. Lehmann behauptet, dass postdramatisches Theater die dramatische Handlung durch die Zeremonie ersetzt und als Dialog mit den Toten beschrieben werden kann.

Unter Zeremonie als Moment von postdramatischem Theater sei demnach verstanden die ganze Spielbreite des Ausagierens referenzloser, aber mit gesteigerter Präzision vorgetragener Abläufe; Veranstaltungen eigentümlich formalisierter Gemeinsamkeit; musikalisch-rhythmische oder visuell-architektonische Verlaufskonstrukte; paraituelle Formen sowie die (nicht selten tiefschwarze) Feier des Körpers, der Präsenz; das emphatisch oder monumental akzentuierte Ostentative der Darbietung.¹⁵

Wenn man Lehmanns Darlegung der postdramatischen Thematik Glauben schenkt und von Theater als Zeremonie ausgeht, verwundert nicht, dass gerade Mythen, religiöse Szenen (biblische wie auch andere) und alte Klassiker der Literatur, die großen Einfluss auf die Menschheit hatten, auf der Bühne wiederbelebt werden. Diese jedoch erwecken zu neuem Leben fernab jedem religiösen oder kulturellen Bezug, sondern um des Theaters Willen selbst.

Wie schon erwähnt gehört nur Heiner Müllers Spätwerk in das Zeitalter des postdramatischen Theaters, eröffnet sozusagen diese neue Periode, wenn man sie als solche benennen kann. Alle vorherigen Stücke leiten diese Entwicklung ein. Zwei Werke stehen dabei heraus: *Die Hamletmaschine* und *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Agronauten*. Schon die Titel weisen auf eine nicht übliche Darlegung der traditionellen Texte. Müller spricht von einer „Landschaft jenseits des Todes“¹⁶. Bei den Interpretationen und

¹⁴Lehmann. S. 6

¹⁵ Ebd. S. 116

¹⁶ Ebd. S. 119

Inszenierungen dieser Texte geht es um die Erfassung einer bestimmten Atmosphäre und Ablegung der Dramatik (der Handlung, des Konflikts). Wichtig dabei sind die Assoziationen, die das Publikum beim Hören der Namen wie Hamlet und Medea, hervorruft, die im neuen Theater widerlegt werden, was zur Verwirrung, oft auch Ablehnung und Wechsel der Einstellung beim Publikum hervorführt. Das postdramatische Theater fordert die Zuschauer dazu auf, nicht sofort zu verstehen, was auf der Bühne (wenn es eine gibt) vor sich geht, sondern offen zu sein für neue, überraschende und schockierende Verbindungen. Heiner Müller stellt auf der Bühne politische Stoffe dar, aber moralisiert nicht, sondern versucht die Atmosphäre der Zustände widerzuspiegeln. Dabei, sagt er „geht es um die Behandlung des Stoffes, um die Form, nicht um den Inhalt.“¹⁷

7. 1. Die Hamletmaschine

Hamlet ist in der Kunst und Kultur Synonym für einen „ewigen Intellektuellen zwischen den Zeiten und Modellfigur des Versagens von Intellektuellen“¹⁸. Hamlet ist ein Intellektueller, der die Begebenheiten in seinem Land kennt und versteht, jedoch sind ihm die Hände politisch gebunden und er muss taten- und hilflos zusehen, wie die Gesellschaft untergeht. Er weiß zu viel, als dass er, nichts Böses ahnend, handeln könnte. In jedem System werden die Alles-Durchfragenden beobachtet und unterdrückt, wenn ihr Handeln dem Regime missfällt. Man erinnere sich nur an den Nazismus und die Vielzahl von Exilanten.

Am Anfang Müllers Hamlet-Inszenierung überdenkt ein Schauspieler, der Hamlet spielt, sein eigenes Drama (Leben) und den Bezug zur Kunst. Er erkennt sich als Hamlet wieder: „Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und sprach mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa“¹⁹. Das Blabla reflektiert die belehrenden traditionellen Texte, die in der heutigen Gesellschaft nicht willkommen sind, da sie oft unverständlich und zu kompliziert, zu philosophisch sind. Genau wie Hamlet redet die Kunst nur mit sich selbst und

¹⁷ <http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/vorlesungen/literatur20/hamletmaschine.pdf> (22. Juni 2012)

¹⁸ Eke, Norbert Otto: *Heiner Müller Apokalypse und Utopie* (1989): Schriften der Uni-Gesamthochschule-Paderborn. S. 73

¹⁹ Müller, Heiner (2006): *Die Hamletmaschine*. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin. S. 1 (im Weiteren HM)

der Künstler ist dabei eine Maschine. Ihab Hassan stellt die Literatur bildlich als Lyra²⁰ ohne Saiten dar, er spricht von der Literatur des Schweigens. Auf der Lyra kann nicht mehr gespielt werden, deshalb langt die moderne Literatur nicht bis zu den Ohren des Publikums. Orpheus Lyra brachte Harmonie, die Lyra der modernen Kunst jedoch Verstimmtheit.²¹ Ruinen Europas sprechen von der Erkenntnis, dass nichts mehr da ist, worauf man bauen kann. Das erste Bild heißt *Familienalbum*, ein Album der Geschichte. Hamlet bzw. der Hamlet-Darsteller spricht von seiner Familie, vom Begräbnis seines Vaters (ER WAR EIN MANN NAHM ALLES NUR VON ALLEN [HM S. 1]), dessen Sarg er gewalttätig öffnet und seines Vaters Fleisch an die „umstehenden Elendsgestalten“ verteilt. Sein Vater bzw. das Regime, in dem er nur als „ZWEITER CLOWN IM KOMMUNISTISCHEN FRÜHLING“ [HM S. 1] erkannt wird, führt bei ihm zu Suizid-Gedanken, er wünscht sich nie geboren zu sein, so wäre ihm aller Schmerz erspart geblieben, er wäre sich „selbst erspart geliebt“ [HM S. 1]. Hamlet vergewaltigt seine Mutter, er taucht in die Urschuld des Verrates ein und versucht die Geschichte rückwärts zu drehen, um alles für ungültig zu erklären.

Das zweite Bild, *Das Europa der Frau*, stellt Ophelia dar, die sich gegen ihre Unterdrückung stellt. Frauen schreiben, sehen, hören, verstehen anders als Männer. Ihre Stimme ist genauso wichtig. Der Titel bezeugt die Verschiebung der Verhältnisse vom Europa des Mannes zum Europa der Frau. Ophelia stellt jede (sexuell) unterworfenen Frau, die in der patriarchalen Gesellschaft untergegangen ist, dar: „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“ [HM S. 2]. Der Tod ist eine Frau: berauschend, beglückend, verführend. Ophelia hat aufgehört sich zu töten und zerreißt nun alle Bilder der Männer, die sie liebte und die sie benutzten. Sie greift die Uhr, die ihr Herz war, aus der Brust, ihr Warten hat nun ein Ende und sie geht, in ihr Blut gekleidet, auf die Straße. Sie ist bereit das Kontinuum der Zeit, der Geschichte zu sprengen und im Jetzt aktiv zu wirken und mitzusprechen.

²⁰ Orpheus war in der griechischen Mythologie ein Dichter und Sänger, der von Apollon eine Lyra bekam. Mit seiner Musik beschwor er die Götter, Menschen, Pflanzen und Tiere. Sein schöner Gesang besänftigte unruhige Gewässer und übertönte sogar den Gesang der Syrenen.

²¹ Mataga, Vojislav: *Moderno postmoderno trivijalno* (2005): altagama, Zagreb, 2005. S. 76

Müller nennt den dritten Teil der Aufführung *Scherzo*²². In der Universität der Toten werfen die toten Philosophen ihre Bücher auf Hamlet, wobei die Frage von Wissen und Handeln wieder an die Oberfläche kommt. Hamlet bleibt jedoch fest stehen, auch wenn ihm die toten Frauen (aus der Szene zwei) die Kleider vom Leibe reißen. Davor betrachtet Hamlet die toten Frauen wie ein „Museums(Theater)-Besucher“ [HM S. 2]. Die Unterdrückung ist nicht aufgehoben worden und Hamlet krümmt weiterhin keinen Finger, um sie zu verhindern. Ophelia und Claudius steigen aus einem Sarg. Hamlet verdeckt sich das Gesicht, er möchte sein Idealbild von einer Frau nicht beflecken. „Ich will eine Frau sein.“ [HM S. 3] sagt er, weshalb er Ophelias Kleider anzieht und sie ihm eine Hurenmaske schminkt. Claudius, jetzt Hamlets Vater und Ophelia steigen zurück in den Sarg, während Hamlet in Hurenpose bleibt und ihn Horatio als Engel so entdeckt. Die beiden verbinden sich in einem Tanz, der immer schneller und wilder wird. „Auf einer Schaukel die Madonna mit dem Brustkrebs. [...] Der Brustkrebs strahlt wie eine Sonne.“ [HM S. 3] Eke²³ geht davon aus, dass Müller die Geschichte als „Metastase, als unendliche Fortwucherung, gegen die Konstruktion eines Sinn- und Fortschrittkontinuums“ betrachtet. Geschichte wiederholt sich immer wieder. Hamlet und Horatio beenden den Tanz mit einer erstarrten Umarmung. Sie könnten Jahrzehnte so bleiben und würden sich vorkommen, als wäre nichts verändert worden. Schon Nietzsche sprach vom Kreis einer an der Macht positionierten Gesellschaft, die, am Höhepunkt angelangt, anfängt zu verfallen bis zur Selbstvernichtung und Extinktion²⁴ (Maya, Napoleons Frankreich u. a.).

Die vierte Szene, *Pest in Buda Schlacht um Grönland*, findet im Raum 2 statt, der von Ophelia zerstört wurde. Anfangs spricht Hamlet vom friedlosen Oktober „JUST THE WORST TIME FOR A REVOLUTION“ [HM S. 3]. Er legt seine Maske und Kostüm ab und spricht weiter als seine wahre Person, nämlich Hamletdarsteller. Der Hamletdarsteller resigniert und verabschiedet sich von seiner Rolle „Ich bin nicht Hamlet.“ [HM S. 3] Die Identifikationsfrage, ein Merkmal des Hamlet-Dramas, aus der Szene eins spiegelt sich hier umgekehrt wider. Der Hamletdarsteller spricht von der Revolution, von ihrem spaziergangähnlichen Anfang, der zum Sprint aufbauscht und endlich im Zusammenbruch

²² Scherzo ist eine musikalische Satzform, die lebendig und heiter gespielt wird, aber vom heiteren Tanzansatz bis zur dämonischen, grotesken, tragikomischen Atmosphäre wandeln kann.

²³ Eke, Norbert Otto: *Heiner Müller Apokalypse und Utopie* (1989): Schriften der Uni-Gesamthochschule-Paderborn. Schöningh

²⁴ Auslöschung, Ausrottung

endete. „A BAD COLD“ [HM S. 3], so spricht er von der Kälte der Revolution, als Metapher für die verfehlten Hoffnungen und Träume. Ein längst gefallenes Denkmal, das den Anfang der Revolution einleitete, ist nun Domizil der Ärmsten. Er wird zum aktiven Mitglied der Revolution, obwohl er seinen eigenen Angstschweiß riecht. Aus Machtlosigkeit verwandelt er sich in einen Dichter, in eine Schreibmaschine und eine Datenbank, dessen Worte keinen mehr berühren:

Ich bin die Schreibmaschine. [...] Ich bin mein Gefangener. Ich füttere mit meinen Daten die Computer. Blutend in der Menge. Aufatmend hinter der Flügeltür. Wortschleim absondernd in meiner schalldichten Sprechblase über die Schlacht. [HM S. 4]

Angeekelt zieht er sich nach Hause zurück, um die Zeit „mit meinem ungeteilten Selbst“ [HM S. 4] Tod zu schlagen. Der Darsteller resigniert nicht nur vom Theater, sondern möchte nicht mehr Mensch sein, um keine Schmerzen zu fühlen, eine Maschine, eine „Hamlet-Maschine“ zu sein, um jedem Gedanken zu entkommen.

Ophelias Stimme, im zweiten Teil nach Jahrhunderten endlich frei und ungehemmt, wird in der fünften Szene (*WILDHARREND / IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG / JAHRTAUSENDE*) durch „zwei Männer in Arztkitteln“ [HM S. 5], die sie in Müllbinden einschnüren, blockiert und zugeklappt. Die durch Wahnvorstellungen verrückt gewordene Ophelia identifiziert sich als Elektra und verspricht die Welt wieder in sich zu nehmen und sie zu ersticken. Sie predigt den Aufstand, der den Tod bringt.

Die letzte Szenenanweisung lautet: „Männer ab. Ophelia bleibt auf der Bühne, regelos in der weißen Verpackung.“ [HM 97] An die Stelle der signifikanten Botschaft durch das gesprochene Wort tritt damit nun der geschundene Körper der Frau, der den Emanzipationsausbruch „Ophelias“ sprachlos weiterträgt und so lesbar wird als ein stummer Appell zur Praxis über den Text hinaus.²⁵

²⁵ Eke, Norbert Otto: *Heiner Müller Apokalypse und Utopie*. S. 104

7. 2. Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Agronauten

Medea gehört zu einer Vielzahl mythologischer Gestalten, von denen viele vergessen worden sind, ihr Name schleicht sich jedoch mit fast jeder Epoche in die Kunst immer wieder ein. Manche Mythen wurden so oft wiedererzählt, dass sie zu Symbolen menschlicher Tätigkeit wurden, so auch Medea als die Kindesmörderin. Heiner Müller bearbeitete den Medea-Mythos sogar drei mal: Medea-Kommentar, Medea-Spiel, Medea-Material.

Der historische Mythos beginnt mit Jasons Geburt als Kind des Königspaares von Iolkos. Der Stiefbruder des Königs ermordete den König und setzte sich auf den Thron. Als Erwachsener erhebt Jason Anspruch auf den Thron, den ihn Pelias verspricht, wenn ihm Jason das goldene Vlies, das von einem Ungeheuer bewacht wird, aus Kolchis bringt. Jason, direkter Nachfahre von Zeus und Apollo, nimmt die Herausforderung sofort an. Er holt viele Helden auf sein Schiff Argo. Medea sieht Jason, als er vor König Aietas steht und das goldene Vlies fordert. Ihr Vater, König Aietas, ihre Mutter eine Hexenpriesterin. Medeas Großtanten sind die Mondgöttin Selene und Eos, die Göttin der Morgenröte. Während Jason aus einer patriarchalen Welt stammt, lebt Medea in einer Gesellschaft, in der Frauen eine hohe Stellung ausüben. Hera, die Jason angetraut ist, verlangt von Eros, Medea einen Pfeil ins Herz zu schießen, so dass ihre Leidenschaft und Liebe zu Jason nie nachlässt. Medea ermöglicht es Jason das Vlies zu rauben und verspricht mit ihm nach Griechenland zu fliehen und ihn zu heiraten. In Griechenland sind Frauen den Männern untergeordnet, sie sind Eigentum ihres Mannes, Hausherrin und Gebärende. Medea, dazu Ausländerin, hat damit noch eine niedrigere Rolle. Nach einigen Ehejahren beschließt Jason die Tochter des Königs Kreon zu heiraten und die vierzehn Kinder, die er mit Medea hat, mitzunehmen. Medea schenkt der Mannräuberin ein Hochzeitskleid, das an der Haut festklebt und die Haut verbrennt. Sie versucht ihre Kinder zu retten, die jedoch von den Göttern ermordet werden.²⁶

Der Dichter Euripides hatte viele Veränderungen an dem Mythos vorgenommen, besonders den Kindermord. Die Schuld dafür liegt bei ihm nicht bei den Göttern, sondern bei Medea, die ihre Kinder aus Rache zu Jason ermordete. Sie nimmt Jason das wertvollste weg: die männlichen Erben und die Zukunft seines Geschlechts. In der Antike dominierten Männer über Frauen, nur Männer durften beim Theater mitmachen und spielten sogar die weiblichen

²⁶ <http://www.linksnet.de/de/artikel/23688> (31. August 2012)

Figuren. Renate Ullrich²⁷ geht davon aus, dass in einer patriarchalen Gesellschaft die Sympathien nicht Medea, sondern Jason galten. Genau diese Einmischung in den Mythos macht ihn so besonders, dass er immer wieder aufgesucht und bearbeitet wird: eine Frau, eine Mutter als Kindesmörderin.

Heiner Müller vollendete seine letzte Medea-Auffassung in der Zeit der Raketenstationierung in Europa, die mit sich die Angst vor einem dritten Weltkrieg brachte, so dass der Text als Warnung und Zivilisationskritik²⁸ angesehen werden kann. Dabei wird in einer männlich-weiblichen Auffassung Jason als das männliche Subjekt und Medea als Objekt der Geschichte angesehen. Eke formuliert das Stück als Vermittlung zwischen Gegenwart und Mythos.

Das erste Bild des Stückes *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Agronauten* sind fünf Beobachtungen der zerstörten Landschaft bzw. Natur und Menschheit, die nüchterne Aufnahme der Wirklichkeit. Die erste Beobachtung rückt den Agronauten auf die Spur, es wird der Ort des Geschehens konkretisiert. In der zweiten Beobachtung wird die Verschmutzung durch menschliche Hand näher bestimmt: Fischleichen im Schlamm, Kothaufen, Kondome („FROMMS ACT“²⁹), zerrissene Monatsbinden. Dies alles verweist auf Verrotung, Gewalt und Tod. „DIESER BAUM WIRD MICH NICHT ÜBERWACHSEN“ [MED S. 3] deutet von dem ewigen Kampf zwischen Mensch und Natur. Von der historischen Momentaufnahme wechselt der Text ungemerkt auf den Mythos und Jason, der durch ein Naturmaterial (Holz) erschlagen wird. Sein Tod bedeutet symbolisch das Ende der Kolonialisierung, womit Müller auf eine Utopie anspielt:

Bis ihm die Argo den Schädel zertrümmert das nicht mehr gebrauchte
Schiff
Das im Baum hängt Hangar und Kotplatz der Geier im Wartestand [MED. S.
3]

Das dritte Bild verfolgt das Absterben der Natur durch das Absterben des Inneren des Menschen: Streben nach Luxus („Rinstein der drei Wochenlöhne kostet“ [MED S.3]) und Ersetzung desselben durch Alkoholismus („Schnaps ist billig“ [MED S. 3]). Es wird wieder

²⁷ <http://www.linksnet.de/de/artikel/23688> (31. August 2012)

²⁸ Eke, Norbert Otto: *Heiner Müller Apokalypse und Utopie*. S. 104

²⁹ Müller, Heiner (2006): *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Agronauten*. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin. S. 3 (im Weiteren MED)

eine Art Utopie vorgespielt: „Traum von einem ungeheueren / Beischlaf in Chikago“ [MED S. 3] als Traum von einer besseren Welt. Dieses Bild endet auch mit Gewalt als Resultat des Elends (Blutbeschmierde Weiber / In den Leichenhallen [MED S.3]). Das vierte Bild kulminiert mit menschlichen Opfern des Regimes, die sogar im Tod von den Überlebenden verraten werden:

Die Toten starren nicht ins Fenster
Sie trommeln nicht auf Abort
Das sind sie Erde von den Überlebenden beschissen
EINIGE HINGEN AN LICHTMASTEN ZUNGE HERAUS
VOR DEM BAUCH DAS SCHILD ICH BIN EIN FEIGLING [MED S. 3]

In dem letzten Ausschnitt erscheint Medea als Gegenbild der Geschichte als Zirkel von Tod und Gewalt: „Auf dem Grund aber Medea den zerstückten / Bruder im Arm Die Kennerin / Der Gifte“ [MED S. 4]. Medea erinnert hier an Ophelia in *Hamletmaschine*, die sich der Unterdrückung widersetzt. Die Frau, die Bodenständige als Trägerin der Menschheit, die ihre Naturverbundenheit noch immer spürt (Kennerin / Der Gifte). In der griechischen Mythologie waren Göttinnen Trägerinnen des Lebens allgemein: Artemis als Göttin der Natur, Demeter als Göttin der Fruchtbarkeit und Erde wie auch Kybele, die Göttermutter.

In der zweiten Szene *Medeamaterial Landschaft mit Agronatuen* sprechen Medea, Amme und Jason, die auch moderne Menschen darstellen könnten. Nach Müller könne der Beginn des Dialogs das Stenogramm eines Streites zwischen Eheleuten sein. In diesem Teil, der an typische Seifenoper-Dialoge erinnert, wird Medeas Ausbruch wegen des Verrats des Mannes erklärt. Anfangs belügt sie sich selbst, dass ihr Mann der Tochter von Korinth nur schöne Augen macht, um seiner Familie eine bessere Zukunft zu ermöglichen:

Wohl über Kreon ihren Vater der
Uns geben kann das Wohnrecht in Korinth
Oder austreiben in ein andres Ausland
Gerade jetzt vielleicht umfasst er Jason
Mit Bitten ihre faltenlose Knie
Für nicht und seine Söhne die er liebt [MED S. 4]

Medea kann den Verlust ihrer Jugend und die Ablehnung ihres Mannes (Dreimal fünf Nächte Jason hast du nicht / Verlangt nach mir [MED S. 5]) nicht verkraften, weshalb sie sterben möchte. Jason antwortet darauf, dass sie vor ihm gar nichts war, als ob ihr Leben ohne ihn keinen Wert habe. Dass Medea sich im Spiegel nicht wiedererkennen kann, zeigt die Identitätsproblematik, die durch Jasons Ablehnung, da sich eine Frau als Ehefrau und Mutter

deklariert, verdeutlicht wird. Das Motiv der Unter- und Überordnung wird im Konflikt zwischen Jason und Medea illustriert. Aus Liebe hatte sie sich unterworfen und ihre Rolle freiwillig angenommen. Durch Jasons Verrat sieht sie ihre Vergangenheit nun klar. Sie begreift, dass sie ihren Bruder, ihr Volk geopfert hat: „Seit ich aus Kolchis auszog meiner Heimat / Auf deiner Blutspur Blut aus meinesgleichen“ [MED S.6]. Endlich perzipiert sie, dass sie am meisten sich selbst verraten und vergessen hat, wer Medea sei. Sie rechnet ihre Schuld Jason zu. Jetzt ist sie am Ende und greift zum letzten Mittel, zur Gewalt: „Heute ist Zahntag Jason Heute treibt / Deine Medea ihre Schulden ein“ [MED S. 9]. In einer Art Trance schildert Medea ganz genau, was sie macht. Sie möchte ihre Söhne töten, die Medea als Mutter entäußert haben, indem sie der neuen Braut zusagten, doch sie vollendet das Unwerk nicht, denn sie findet sich selbst wieder „Oh ich bin klug ich bin Medea ich“ [MED S. 9]. Die Szene endet damit, dass Jason vergeblich seine einst geliebte Frau herbeirufen versucht, doch sie ist nicht hier, sondern erkennt diesen Mann nicht: „Amme Kennst du diesen Mann“ [MED S. 10].

Der dritte Textteil des Stückes stellt sich von hier aus dar als eine facettenreiche Reflexion über die Selbstentfremdung des (männlichen) Subjekts, seiner Kontinuität, Substantialität, Einheit von Kontingenzenz, die bezeichnenderweise das in der sprunghaft-assoziativen Form des Textes bereits angekündigte Verschwinden des Selbst gedanklich unmittelbar mit dem Verlöschen von Erinnerung an Geschichte im Sinne eines Versprechens auf ein Anderes verbindet.³⁰

Landschaft mit Agronauten ist eine Folge düsterer Bilder der nun männlichen Selbstreflexion und –präsentation, entgegengesetzt dem weiblichen Ich (Medea) im zweiten Teil. Auch Männer leiden unter einer Identitätskrise „Soll ich von mir reden Ich wer / Von wem ist die Rede wenn / Von mir die Rede geht Ich Wer ist das [...] Ich Auswurf eines Mannes Ich Auswurf / Einer Frau“ [MED S. 10]. Er beschreibt das Leben eines Mannes durch die Jahrhunderte, von der frühen Kolonialisierung und der Absetzung der Frau bis zu Panzerschlachten, Flugzeugangriffen, Medienschlachten. Nach aller Zerstörung bleiben nur Ruinen von Städten und Ruinen von Menschen: „WAS BLEIBT ABER STIFTEN DIE BOMBEN“ [MED S. 11]. Es sind keine Wort mehr da, mit denen etwas verbessert und verschönert werden könnte, nur ein „Wortschlamm“ [MED S. 11]. Der Sprecher thematisiert

³⁰ Eke, Norbert Otto: *Heiner Müller Apokalypse und Utopie*. S. 217

die Krise der Kunst und Literatur bzw. das Schwinden derselben und ihre Unwichtigkeit in der heutigen Welt: „Ein Fetzen Shakespeare / Im Paradies der Bakterien“ [MED S. 12]. Durch den „Jugoslawischen Traum“ [MED S. 11] bespricht Müller den dritten Weg Titos zwischen Sozialismus und Kapitalismus als möglichen Ausweg, dieser scheiterte jedoch kläglich.

Das Theater meines Todes
War eröffnet als ich zwischen den Bergen stand
Im Kreis der toten Gefährten auf dem Stein
Und über mir erschien das erwartete Flugzeug
Ohne Gedanken wusste ich
Diese Maschine war
Was meine Großmütter Gott genannt hatten
Der Luftdruck fegte die Leichen vom Plateau
Und Schüsse knallten in meine torkelnde Flucht
Ich spürte MEIN Blut aus MEINEN Adern treten
Und MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft
MEINES Todes [MED S. 13]

Negiert werden Religion und Gott, ihre Untätigkeit und Machtlosigkeit während der Weltkriege werden zum Vorschein gebracht. Das drei mal groß geschriebene MEIN verweist darauf, dass nicht jemand in einem fremden, weit entfernten Land verletzt wird und stirbt, sondern dass sich der Tod auch im eigenen Lande zu Hause fühlt. Bei Heiner Müller muss man beachten, dass in einer Landschaft zwar ein einzelnes Ich spricht, es jedoch im Namen eines Kollektivs zu Wort kommt.

8. Textkonstruktion und Sprache

Es wurde schon erwähnt, dass alle Elemente, aus denen das Theater besteht, sich verselbständigen und ihre eigene Logik und Sinn im neuen Konstrukt haben. Dabei kann es oft zu unverständlichem Zusammenhängen der Elemente kommen. Nach Lehmann endet das dramatische Theater, wenn diese Elemente nicht mehr als Prinzip, sondern nur als mögliche Variante eingesetzt werden. Brechts Theorie des epischen Theaters eröffnete den Weg einer neuen Theaterästhetik, wobei bei Brecht, im Unterschied zum postdramatischen Theater, die Fabel am wichtigsten ist. Die Auflösungsprozesse auf der Ebene des Textes führen zu einem Theater, das nicht mehr auf dem Drama, der Geschichte und dem Konflikt beruht.

Epilog, Prolog, Zwischenspiele konnten im Theater eingesetzt werden, ohne das Erlebnis des Theaters groß zu stören. Richard Schechner³¹ sieht das Theater nicht mehr als „story“, sondern als „game“ an. Dramatisches Theater war Illusionsbildung, stellte eine Welt dar, die sich der Zuschauer vorstellen konnte und in die er sich hinein fühlen konnte. Im postdramatischen Theater entsteht jedoch ein fiktiver Kosmos. Das postdramatische Theater durchschneidet jeglichen Zusammenhang mit der Realität und entsteht spontan im Moment der Aufführung. Es negiert nicht die klassischen und vorher eingesetzten Techniken, sondern nimmt sie wieder auf und entwickelt sie weiter. Die Verwischung der Grenzen zwischen den Genres zählt sogar zum Grundprinzip dieses Theaters. M. Kirby³² definiert das neue Theater als solches, in dem „Performance anstelle von mimetischem Schauspiel tritt“. Es ist ein riskantes Theater, das oft viele Konventionen bricht.

Die menschliche Figur definierte sich im Drama zentral durch die Rede. Im postdramatischen Theater wird Sprache nicht als Figurenrede angesehen, wenn es überhaupt Figuren gibt, sondern als autonome Theatralik. Elfriede Jelenek spricht dabei von Sprachflächen, die anstelle von Dialogen treten. Postdramatisches Theater entwickelt eine eigene Formsprache als Reaktion auf die, durch Informationstechnologie, veränderte gesellschaftliche Kommunikation. Zu betonen ist dabei nicht die Handlung, sondern das Vorzeigen innerer und äußerer Zustände. Das Wortmaterial hat eine eigene Ästhetik, wobei die Sprachelemente isoliert und der Sprachbau zerlegt werden. Man möchte der nüchternen Sprache der großen Schriftsteller, Dramatiker und Philosophen entgegenwirken. Die Sprache offenbart sich in ihrer „performativen, autoreflexiven und sinnlichen Dimension“³³. Bei der Inszenierung postdramatischer Stücke verschmelzen Text, Stimme und Geräusche zu einer Klanglandschaft. Hans Thies Lehman unterscheidet drei Arten der Stimme im postdramatischen Theater: die schiere Physis der Stimme in Anstrengung, Keuchen, Rhythmus und Schrei; die Solo-Sprechstimme; die elektronische Stimme³⁴ und drei Arten des Stimmensatzes: Doublage, die eine verborgene Stimme mit dem Körperbild vereint; Play-

³¹ Zima, Petar V. (1997): *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. A. Francke Verlag Tübingen und Basel. S. 14

³² Lehmann. S. 53f

³³ Petrović-Ziemer, Ljubinka: *Mit Leib und Körper. Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik*. S. 114

³⁴ Lehmann. S. 275f

Back, bei der sich der Körper einer vorgegebenen Stimme fügt und Audio Landscape bzw. Stimmen ohne Körper, d. h. Off-Stimmen³⁵.

Heiner Müllers *Hamletmaschine* verweigert die herkömmliche Dramenstruktur, da es weder eine Handlung noch Charaktere gibt. Seine monologische Form verkörpert Brechts episches Theater und überbietet es, indem seine dicht angelegten dialogisch gedachten Szenen und der Prosamonolog ein bewusstseinstromähnliches Komplex bilden. „Hamletmaschine ist kein Drama. Das ist eigentlich das Ende des Dramas. Die Maschine steht, das Öl läuft raus und die Zahnräder knirschen.“³⁶ Die fünf Bilder funktionieren als selbstständige Instanzen und sind nur durch wenige Motive zusammen zu denken. Der Monolog ist auf die Gestalten Hamlet/Hamletdarsteller und Ophelia verteilt. Müller behauptete, dass die sozialistische Welt einfach kein Material für einen Dialog aufbrachte. Seine Sprache ist durch eine unvergleichliche Bildhaftigkeit geprägt, weshalb viele unterschiedliche Interpretationen und Motive daraus gezogen werden können. Man könnte auch davon ausgehen, dass die Sprache deshalb so kryptisch gehalten wurde, um der Zensur und dem Verbot im DDR-Regime zu entgehen. Auf der anderen Seite kann man trotz aller Chiffrierung eindeutig eine kritische Distanz zum Kommunismus und seinem Feind, dem Kapitalismus entschlüsseln.

In *Hamletmaschine* artikuliert sich der Sprecher in der ersten Person Singular. *Familienbaum* vereint eine Vielzahl literarischer Formen (epischer Bericht, lyrische Reflexion u. A.). Sein fragmentarischer Aufbau des inneren Monologs reflektiert die Zustände der sprechenden Person, die chaotisch und konfus, ohne jeglichen Zusammenhang, auftauchen. Ein wesentliches Merkmal des postdramatischen Theaters ist die Montage und Collage anderer Texte in das zu entwerfende Stück. Bei Heiner Müller ist dies so fortgeschritten, dass eine komplexe Textur aus Zitaten und Anspielungen entsteht. Der Sprung vom epischen Präteritum zur Zeitform des Sprechers demonstriert den Übergang vom epischen Bericht zum lyrischen Komplex hergestellt aus Zitaten. Ein verfremdetes Hamletzitat „SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE“ [HM S. 1] definiert Enttäuschung über seine Lage. Im weiteren Monolog folgt Müller dem Muster der Verleugnung Christi durch Petrus:

³⁵ Lehmann. S. 279ff

³⁶ Hauschild, Jan-Christoph: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel – Eine Biographie* (2001): Aufbau-Verlag GmbH. Erste Auflage. Berlin. S. 347

Was willst du von mir [...] Was geht mich deine Leiche an. Worauf wartest du. Die Hähne sind geschlachtet. Der Morgen findet nicht mehr statt. [HM S. 1]

Familienbaum endet mit einer direkten Ansprache Hamlets an seine Mutter und verweist auf den Ödipus-Mythos³⁷. Im *Europa der Frau* entwickelt sich der Monolog weiter in der Ophelia-Gestalt, wobei Müller andeutet, dass der Chor wie auch Hamlet diesen Text sprechen können. Auch der letzte Teil verkörpert Ophelias Monolog, der von drohender und zerstörerischer Natur ist. Nur *Scherzo* ist ein dialog-ähnliches Konstrukt, bei dem Hamlet und Ophelia je nur ein Satz zugeschrieben ist, die nicht aufeinander referieren. Die monologische Anlage des Stückes ist auch im Dialogischen geblieben. Es ist nicht wichtig, was Ophelia sagt, sondern dass sie spricht und so ihrem Rollengefängnis der Unterdrückten entflieht. Es ist ein Rollenspiel, in dem Hamlet und Ophelia ihre Rollen vertauschen. Hamlet wird zur Frau, zur Hure, Ophelia dagegen zur Unterdrückerin. Heiner Müller „verabschiedet sich von handlungstragenden Instanzen zugunsten von Sprechakten“³⁸. Der Einsatz von Collage-Technik und die Absage an Hamlet in *Pest in Buda Schlacht um Grönland* verhindern die Illusion von Persönlichkeit. Das neue, zeitgerechte „Vater unser“, reflektiert die Wirklichkeit in der DDR, wobei der Rhythmus und die Melodie des Gebets erhalten bleiben, die Wortwahl jedoch alles andere als „heilig“ ist, denn zum Vorschein kommen alle Todsünden: „Unseren täglichen Mord gib uns heute [...] An die Lügen die geglaubt werden [...] Die erniedrigten Leiber der Frauen“ [HM S. 4] In der *Hamletmaschine* geht es um die Sensibilisierung für die Missstände. Marx, Lenin und Mao sprechen gleichzeitig, jeder in seiner Sprache: „ES GILT ALLE VERHÄLTNISSE UMZUWERFEN, IN DENEN DER MENSCH...“ [HM S. 5] Die Aposiopese macht den Imperativ zum fragmentarischen Postulat. Gerade die Unvollständigkeit erzeugt umso mehr die Sehnsucht nach einem undenkbaeren Besseren. Die literarische Fehlstelle macht das Mangelhafte der gesellschaftlichen Realität erst recht bewusst. Das letzte Bild geht wieder in einen Monolog Ophelias über, die wahnsinnig geworden, sich als Elektra identifiziert. Müller demontiert nicht nur das Drama, sondern auch die Sprache und ihre nationale Einheit, indem er in Englisch formulierte Textteile einbaut.

Medeamaterial entstand aus alten und neuen Schriften Müllers und ist durchgehend ein zitiertes Produkt. *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Agronauten* ist ein in

³⁷ Ödipus ermordete seinen Vater und heiratete seine Mutter.

³⁸ <http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/vorlesungen/literatur20/hamletmaschine.pdf>

fünf abgrenzbare Teile lyrisch konstruierter Text jenseits der Verbindlichkeit von Geschlossenheit und Fabel. Es gibt kein lyrisches Ich, keinen identifizierbaren Sprecher. Er verkündet die Sinnlosigkeit der Existenz und die Eintönigkeit des Alltags bis zum Tod:

Sie hocken in den Zügen Gesichter aus Tagblatt und Speichel
Starrn jeder in der Hose ein nacktes Glied auf gelacktes
Fleisch Rinnstein der drei Wochenlöhne kostet bis der Lack
Aufplatzt Ihre Weiber stellen das Essen warm hängen die Betten in die Fenster bürsten
Das Erbrochene aus dem Sonntagszug Abflussrohre
Kinder Ausstoßend in Schüben gegen den Anmarsch der Würmer [MED S. 3]

Der Perspektivenwechsel zwischen Mythos und der Zeit des Sprechers ist fließend und schwer durchschaubar: „Die zerrissenen Monatsbinden Das Blut / Der Weiber von Kolchis“ [MED S. 3] Müllers letzte Medea-Verarbeitung repräsentiert die Dialektik zwischen dem Mythos und der heutigen Mann-Frau-Beziehung und dem Mythos und dem Kolonialismus. Während in *Hamletmaschine* Interpunktion noch vorhanden ist, fällt sie im *Medea-Material* vollkommen aus, so dass man nur schwer einen Zusammenhang zwischen den Worten findet.

Der zweite Teil des Stückes fängt als Dialog zwischen Medea und Amme an, wandelt sich zum Dialog zwischen Medea und Jason und fügt sich am Ende in den Monolog Medeas.

Medea: Du bist mir einen Bruder schuldig
Jason: Zwei Söhne gab ich dir für deinen Bruder
Medea: Du Mir Liebste du sie Jason deine Söhne
Willst du sie wiederhaben deine Söhne
Dein sind sie Was kann mein sein deiner Sklavin
Alles an mir dein Werkzeug alles aus mir [MED S. 5]

Medea erinnert sich allmählich an ihre Familie und wie sie sich und sie für Jason untergrub. Der überaus lange Monolog ist lyrisch geschrieben und erinnert an ein Epos. Je mehr sich Medea erinnert und ihr Schuldgefühl wächst, desto mehr verliert sie ihren Verstand; der Monolog wird immer konfuser und rhythmisch schneller und aggressiver. Sie beschreibt detailliert, wie sie nun vorgeht. Die Perspektive wechselt von Medeas Gedanken- und Gefühlschaos zu ihrem Handeln. Medea verflucht die Existenz ihrer Konkurrentin („SCHLAMMFOTZE“). Im postdramatischen Theater ist wichtiger, wie die Worte klingen und welche Gefühle sie ausdrücken. Besonders der Schrei als Manifestation von Angst und Tod spielt eine wichtige Rolle und kommt immer wieder zum Vorschein: „Jetzt schreit sie Habt ihr Ohren für den Schrei / So schrie als ihr ihr in meinem Leib lagt Kolchis / Und schreit noch Habt ihr Ohren für den Schrei“ [MED S. 8] Zwei mal fragt Medea, ob man Ohren für

den Schrei hat, denn der Schrei der Unterdrückten ist mausestill und wird von den Unterdrückern immer übertönt und überhört.

Landschaft mit Agronauten spiegelt Medeas Selbstgespräch im offen gestalteten monologischen Textgewebe des Mannes wider, der die Geschichte gemacht und erlitten hat. Es kommt zu einer vollkommenen Denotierung eines Erzählzusammenhanges, denn nur schwer findet man Orientierungspunkte. Als solche können die groß geschriebenen Textteile dienen, die visuell Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Diesen Effekt setzt Müller auch in *Hamletmaschine* ein. Der Text sperrt sich gegen sofortige Dechiffrierung, da sich der Textkörper allseitig auflöst. Die starke Bildhaftigkeit der Sprache wird durch Einsetzen von rhetorischen Mitteln wie adierende Zusammensetzung („NichtmehrIch“), Alliteration, Aischrologie („Wortschlamm“), Inversion, Onomatopöie („Das bellt und pfeift und zischt“), Personifikation („SEEMANSBRAUT IST DIE SEE“) und viele andere unterstützt. Alle rhetorischen Mittel in den beiden Stücken und Müllers Werk allgemein aufzuzählen benötigt eine eigene Studie, da mit Sicherheit ein Beispiel für jedes Mittel gefunden werden könnte. *Landschaft mit Agronauten* endet mit einer Ansprache bzw. einer Anforderung an den Zuschauer: „Der Rest ist Lyrik Wer hat bessere Zähne / Das Blut oder der Stein“ [MED S. 13], in der Müller den Zuschauer zum Denken und Entscheiden zwingt.

Müller negiert den Drang nach einer ästhetisch schönen und harmonisierenden Sprache. Bei ihm werden Flüche und Tabu-Wörter zum ästhetischen Prinzip, seine Sprache ist expressiv, sprachlich radikal, zynisch und hemmungslos. In den beiden Werken zeigt sich ein Verständnis von Sprache, die nicht mehr einzig als Transportmittel für Informationen dient, sondern vielmehr als eigenständiges Material. In den konventionellen Strukturen eines Textes sah Müller die gesellschaftlichen Machtstrukturen eingeschrieben. Da Worte lediglich als Zeichen für einen ausgewählten Text fungieren, ist ein Text traditionell immer an seine Mitteilung gebunden und steht in ihrem Dienste. Müller fordert jedoch Eigenständigkeit von Texten, indem sie ihre Bedeutung über Melodie und Rhythmus wiedergeben, anstatt über Informationen.

9. Raum und Zeit

Heiner Müller schreibt Stücke, die für jede Situation geschaffen sind (kleine Bühne, große Bühne, technische Möglich- und Beschränktheit u.a.). Es geht dabei darum, den Raum und die Zeit zu fühlen und zu erleben. Die Bühne kann in den Zuschauerraum dringen, und somit die Aktion näher bringen, jedoch auch weit entfernt sein, so dass man von Weitem versucht dem Geschehen zu folgen. Schauspieler können aus einem nicht zu sehendem Raum oder hinter dem Publikum hervorschauen. Der ganze Raum und die physischen Möglichkeiten des Aufführungsortes werden zum erdachten Teil der Bühnenwelt und Thema des Stückes. Das Spiel mit der Beläuchtung hilft verschiedene Raumgrößen und Raumvorstellungen hervorzubringen. Der Ort der Aufführung kann mit dem Gespielten kontrastieren und die Bedeutung des einen und des anderen ausweiten.

Postdramatisches Theater setzt Methoden ein, die zur Verwirrung des Zeitgefühls führen (Wiederholungen, scheinbarer Stillstand, Zeitsprünge, extreme Dauer, Beschleunigung). Es kommt zur Dissoziation zwischen Weltzeit und Lebenszeit. Eine subjektive Zeit des Unbewussten, des Traumes und der Erinnerung zieht in das Theater ein, die sich nicht mehr vom „Jetzt“ abgrenzen kann. Zeitverzerrungselemente fragmentieren die Erfahrungszeit. Aristoteles Poetik ging von der Überschaubarkeit als Grundelement des Theaters aus, da sie zu keiner Verwirrung führt. Im postdramatischen Theater öffnet gerade die Verwirrung den Weg der aktiv bemerkten Zeit.

Bei der ersten Inszenierung der in neun Seiten verfassten *Hamletmaschine* nahm sich Heiner Müller acht Stunden Zeit. Er sprengt das Raum-Zeit-Kontinuum und ersetzt den kausalen Geschehensablauf durch ein nur noch „hypothetisches“³⁹ Drama. *Hamletmaschine* beginnt mit einer Erinnerungsperspektive. Der rückwärtsgewandte Blick auf die Geschichte so wie ihre Vergegenwärtigung sind Hauptmerkmale sowohl der *Hamletmaschine* als auch *Medeamaterial*. In *Hamletmaschine* kann man außerdem keinen Ort und Zeitpunkt des Sprechens identifizieren. Durch die Vielfalt von unterschiedlichen Textformen wird die Dynamik des Sprechens beschleunigt oder verlangsamt. Die Erinnerungsperspektive von „Ich war Hamlet“ [HM S. 1] wechselt zur Bekundigung über seine Rolle im Jetzt „Ich bin es auch, ich spiele Hamlet.“ [HM S. 2] Im zweiten Bild *Europa der Frau* lässt Ophelia die Zeit still

³⁹ Eke, Norbert Otto: *Heiner Müller Apokalypse und Utopie*. S. 20

stehen, indem sie die Uhr anstelle ihres Herzens greift. Das Zeit-Kontinuum wird gesprengt und auf die Veränderung der Position der Frauen angespielt. Im Gegensatz zum Stillstand wird das Geschehen im *Scherzo* immer dynamischer und hektischer „Der Tanz wird schneller und Wilder. Gelächter aus dem Sarg.“ [HM S. 3] bis es wieder in Erstarrung endet „Erstarren in der Umarmung unter dem Regenschirm.“[HM S. 3] Die Szene erinnert unzweifelhaft an Rituale einheimischer Völker. Mit „Ein Engel, das Gesicht im Nacken.“ [HM S. 3] meint Müller Walter Benjamins Engel der Geschichte, der allegorisch für ein zyklisches Geschichtsverständnis steht. Nach dem Sozialismus kommt der Kapitalismus; Müller spielt auf eine unaufhaltsame Wiederkehr der Utopien an. Kommunismus kommt durch Aufstand wegen Unzufriedenheit mit dem alten System, Kapitalismus kommt wegen Unzufriedenheit mit dem Kommunismus. Der Kapitalismus wird auch wohl enden und eine neue Utopie wird kommen:

Unseren täglichen Mord gib uns heute
 Denn dein ist das Nichts Ekel
 An die Lügen die geglaubt wurden
 Von den Lügnern und niemand sonst Ekel
 An die Visagen der Macht gekerbt
 Vom Kampf um die Posten Stimmen Bankkonten
 Ekel ein Sichelwagen der von Pointen blitzt
 Geh ich durch die Straßen Kaufhallen Gesichter
 Mit den Narben der Konsumschlacht Armut
 Ohne Würde Armut ohne die Würde
 Des Messers des Schlagrings der Faust
 Die erniedrigten Leiber der Frauen
 Hoffnung der Generationen
 In Blut Feigheit Dummheit erstickt
 Gelächter aus toten Bäuchen
 Heil COCA COLA [HM S. 4]

In *Pest in Buda Schlacht um Grönland* wird zum ersten mal ein Zeit-Raum-Rahmen gegeben. Die einzelnen Etappen des Aufstands in Ungarn lassen sich ziemlich genau nachzeichnen. Die Gewissheit von Ort und Zeit wird jedoch durch Verschmelzung der Ereignisse in Ungarn, Polen und Berlin dementiert, indem von einem relativen Geschichtserlebnis (Geschichte wiederholt sich immer wieder) die Rede ist. Wieder äußert sich Hamlets Zerrissenheit von (Nicht)Handeln und dem Gefühl fehl am Platz zu sein. *Wildharrend / In der furchtbaren Rüstung/ Jahrtausende* endet mit Ophelia „reglos, in weißer Verpackung“ [HM S. 5] alleine auf der Bühne. Die Zeit ist wieder eingefroren, es können Jahrtausende vergehen (wie im Titel angedeutet) bevor sich etwas wieder regt.

Wie ein Kamerablick leitet Müller den Ort in *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Agronauten* ein: „See bei Strausberg Verkommenes Ufer Spur / Flachstirniger Astronauten“ [MED S. 1] und bezeugt die durch menschliche Hand zerstörte Landschaft, dabei auch auf die innere Landschaft des Menschen andeutend. Strausberg ist der Ort der letzten Panzerschlacht des Zweiten Weltkriegs und hat damit eine symbolische Funktion. Der offen gestaltete lyrische Ansatz des Textes erzeugt einen losen Perspektivenwechsel zwischen Mythos und der Zeit des Sprechers. Die drei Textteile steuern auf Jasons Tod zu, der in der letzten Szene konkretisiert wird: „Ich spürte MEIN BLUT aus MEINEN ADERN treten / Und MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft / MEINES TODES“ [MED S. 13] Der zyklische Ansatz der Geschichte, die sich immer wiederholt, wird dadurch präsentiert. *Medeamaterial Landschaft mit Agronauten* und *Landschaft mit Agronauten* widerspiegeln eine in Raum und Zeit stillstehende Geschichte ohne Anfang und Ende „In den Uniformen der Mode von gestern vormittag / Die Jugend von heute Gespenster“ [MED S. 11], worauf Mann und Frau unterschiedlich reagieren. Medea kann sich nicht mehr im Spiegel wiedererkennen „Wie lebst du in den Trümmern deines Leibes / Mit den Gespenstern deine Jugend Amme / Bringt einen Spiegel Das ist nicht Medea“ [MED S. 4]. In einem Erinnerungs- und Einsehmarathon beschreibt Medea ihre und Jasons Schuld und findet sich anschließend wieder, indem sie sich vergibt und alles verstummt: „Jetzt ist alles still / Die Schreie von Kolchis auch verstummt Und nichts mehr“ [MED S. 9].

Die Reduktion des Haupttitels in den Titeln der drei Szenen zeigt eine lineare Abfolge der Szenen an. Im Anhang zu *Medeamaterial* merkt Müller an, wie das Stück aufgeführt werden kann:

Der Text braucht den Naturalismus der Szene. VERKOMMENES UFER kann bei laufendem Betrieb in einer Peepshow gespielt werden, MEDEAMATERIAL an einem See bei Strausberg, der ein verschlammter Swimmingpool in Beverly Hills oder die Badeanstalt einer Nervenklinik ist. [...] setzt LANDSCHAFT MIT AGRONAUTEN die Katastrophen voraus, an denen die Menschheit arbeitet. Die Landschaft mag ein toter Stern sein, auf dem ein Suchtrupp aus einer andern Zeit oder aus einem andern Raum eine Stimme hört und einen Toten findet. [...] Die Gleichzeitigkeit der drei Textteile kann beliebig dargestellt werden. [MED S. 14]

Müller spielt in der ersten Szene auf ein Porträt der Männerwelt in der DDR an, in der Frauen untergeordnet sind und nur als sexuelle Objekte angesehen werden. Er spricht auch von der Käuflichkeit der Lust im Kapitalismus. Auf der anderen Seite ist in einer Peep Show die Bühne im Mittelpunkt, auf der eine Frau unantastbar ist. Im fast maschinenhaften Monolog

der dritten Szene ist überhaupt keine Chronologie vorhanden. Es besteht kein Gestern, kein Heute und kein Morgen. Dass alle Textteile gleichzeitig gespielt werden können, bezeugt das Nirgendwo und Überall, das Nie und Immer der geschichtlichen Erfahrung. Diese hat er jedoch schon mit der Auswahl zeitloser Methapern aus der Mythologie angedeutet, die er in beiden Stücken in Deutschland positioniert.

10. Körper, Frage der Identität

Die Figur wird entindividualisiert, denn sie zerfällt in Körper, Stimme und Sprache. Dadurch gewinnt das Stück an Dynamik und wird offener. Die Differenz zwischen der Körpersprache und dem „Sprachkörper“⁴⁰ wird aufgehoben. Der Text ist ein eigener Körper, der sich mit dem menschlichen Körper und der Welt der Dinge vermischt bis hin zur Verschmelzung zu einem komplexen Konstrukt. Lehman postuliert: „Der dramatische Prozess spielte sich zwischen den Körpern an, der postdramatische Prozess spielt sich am Körper ab.“⁴¹ Der Körper wird zum Objekt der Aufführung. Es vollzieht sich die Abkehr vom „idealen“ Körper: kranke, verstümmelte, fettleibige, dürre, alte Körper beherrschen die Bühne und zeugen von Tod, Krankheit, Verderben. Postdramatisches Theater geht vom dargestellten Schmerz zu einem in der Darstellung erfahrenen Schmerz über. Der unvollkommene Körper wird zum Maßstab. Auf der anderen Seite können überaus schöne und kräftige Körper präsent sein. In jedem Fall kann sich der durchschnittliche Zuschauer nicht mit dem Spieler identifizieren.

Die Materialität der Zeichen des Körpers wie z. B. das hörbare Atmen, der Schrei, die sichtbare Erschöpfung zählen zum Text des Theaters. Diese Bausteine der Aufführung eröffnen ein breites Spektrum an Spielmöglichkeiten. Es wird dabei nicht nach einer Balance zwischen den einzelnen Bestandteilen gesucht, sondern gewinnen die einzelnen Elemente im Zusammenhang mit den anderen phasenweise an Dominanz. Den Zuschauern zeigt sich der Blick auf den Körper dadurch als unstimmig. Diese Unstimmigkeit kommt noch mehr zum Vorschein, wenn im Hintergrund ein Film mit seiner eigenen Ästhetik gespielt wird, davor

⁴⁰ Petrović-Ziemer, Ljubinka: *Mit Leib und Körper. Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik*. S. 119

⁴¹ Lehmann. S. 367

jedoch eine vollkommen nicht zusammenhängende Darbietung vorgelegt wird. Der Text leitet nicht, wie im traditionellen Theater, die Aufführung, sondern gilt der Körper als Ausgangs- und Orientierungspunkt.

Die digitale Form macht das Theater als Anschau-Platz des Körpers nicht nur von Raum und Zeit her, sondern auch von der Geschichte her überholt. Die nicht Handlungs-orientierte Erzählstruktur des Videoclip-Verfahrens will kein „reales“ Geschehen simulieren: Die ausgewählten Erzählbilder sind beliebig und austauschbar. Die Montage mittels der Filmtechnik stellt eine Geschichte her, die es nie und nirgendwo gegeben hat. Die Bilderflut des mediatisierten Körpers hebt die Geschichte samt ihrer gesellschaftlichen Referenz auf. Mit der Funktionslogik dieser Technik verliert der Bildkörper nicht nur seine Geschichte, sondern auch seinen Körper. Die Technoästhetik hat mit dem lebenden Körper nichts mehr zu tun.⁴²

Geschlechterrollen sind fadenscheinig geworden, die Grenze zwischen Mann und Frau ist überschritten. Man bedenke nur die Errungenschaften der Medizin und Reproduktionstechnologie: die Einnahme von Hormonen kann unser Äußeres so verändern, dass wir wie ein Mann bzw. eine Frau aussehen. Ein paar chirurgische Eingriffe können den Geschlechtswechsel vollenden. In der Inszenierung von Medea des Theaters Bremen sprechen drei Männer verbunden in eine nackte Frau Medeas Text und verteilen sich in drei Sprecher, eingekleidet in Anzüge, die den nackten Körper von Frauen darstellen. Es schwindet auch die Grenze zwischen Mensch und Tier und Mensch und Maschine. Gleichberechtigt treten Menschen, Maschinen, Puppen und Körperteile auf. Der Körper wird mechanisiert bzw. er wird als eine Maschine angesehen, die von einem Motor gesteuert wird. Die einzelnen Körperteile können bewusst, ohne Zusammenhang mit den anderen, allein eingesetzt werden. Gerade damit spielt das postdramatische Theater, indem es den Menschen entkörperlicht. Nicht nur die Körper allein, sondern ihre Bewegungen und Akte (Tanz, Spiel, Stillstehen usw.) treten in den Vordergrund. Worte bzw. der Text können Gefühle wie Schmerz durch Metaphern formen. Man muss auch bedenken, dass jede Kultur ein bestimmtes Repertoire an Bezeichnungen und Gesten für Schmerz hat. Postdramatisches Theater baut auf die Inszenierung, denn nur im lebendigen Theater kann der Zuschauer gezielt erschrocken werden. Dragan Živadinov hat damit verbunden einen Mythos über den Menschen im Theater hervorgebracht:

Ja radim predstavu; 20. 4. će biti premijera, 12 glumaca iz Ljubljane potpisuje sa mnom jedan dogovor, jedan kontrakt, metafizički kontrakt, u kojem je gogovor

⁴² <http://www.inst.at/trans/9Nr/hima9.htm> (18. Oktober 2012)

sljedeći. Prva repriza te ugovorne predstave bit će deset godina kasnije, 20.4. 2005. godine – isti datum, isti kostimi, ista scenografija, isti glumci. Ako netko od glumica u tih deset godina umre, zamijenit će je high tech simbolom i taj simbol će putovati njezinim mizanscenom, tamo gdje je ona govorila, doživljavala, mislila. Vrijeme koje je ona ispunjavala govorom ja ću zamijeniti melodijom. Ako umre glumac, govor ću zamijeniti ritmom. Druga repriza bit će 2015. godine. Ako u međuvremenu još netko umre, i njega ću zamijeniti. Ostali, živi glumci glume isto onako kako su glumili 1995. Treća repriza je 1925., opet mijenjamo simbole ako netko umre, a zadnji put 2045. godine.⁴³

Heiner Müller besteht darauf, dass *Hamletmaschine* „ein Stück für einen Chor sei, denn es artikuliere eine kollektive, keine persönliche Erfahrung“.⁴⁴ Das gleiche Prinzip setzt er auch in *Medeamaterial* ein: „Wie in jeder Landschaft ist das Ich in diesem Textteil kollektiv.“ Kennzeichnend für *Hamletmaschine* ist, dass Müller es seinem Hamlet gestattet, hin und wieder aus seiner „Rolle“ herauszutreten und als „Schauspieler“ zu sprechen. Der Hamletdarsteller spricht anfangs von sich als dem Spieler von Hamlet, überschlägt jedoch in die Hamlet-Person selbst. Der Name des Mannes, der die Geschichte gemacht hat, ist auswechselbar. Der Darsteller ist nicht mehr Hamlet, er ist der Soldat und der Gefangene, die Schreibmaschine und die Datenbank. Auch Horatio kann Polonius sein. Der Hamletdarsteller stellt die Figuren der Hamlettragödie und ihre Rollen dar:

Willst du den Polonius spielen, der bei seiner Tochter schlafen will, der reizenden Ophelia, sie kommt auf ihr Stichwort, sieh wie sie den Hintern schwenkt, eine tragische Rolle. HoratioPolonius. Ich wusste, dass du ein Schauspieler bist. Ich bin es auch, ich spiele Hamlet. [HM S. 2]

In der ersten Szene spricht Hamlet voller Hass auf sich selbst und die Welt im Allgemeinen von dem Staatsbegräbnis seines Vaters, dem er erst als Beobachter und schließlich als Agierender beigewohnt hat. Müller widerspiegelt die menschliche Angewohnheit des Rollenspiels vom Zuschauer zum Handelnden, die sich in Szenen der Angst, Trauer und Verzweiflung offenbart. Mit seiner Aussage: „FLEISCH UND FLEISCH GESELLT SICH GERN“ [HM S. 1], degradiert er den Menschen zu Tieren, die ihren Instinkten nach leben. Hamlet schlägt seiner Mutter und seinem Onkel, die schon ein Paar sind, vor, sich auf dem Sarg des Vaters zu vereinigen. Heute ist nichts mehr heilig, so auch nicht der Frieden der Toten bzw. der Totenschändigung steht keine moralische Wand im Weg.

⁴³ Hutcheon, Linda : *Postmodernistički prikaz. Republika – časopis za književnost*: studeni/prosinac 1994, br. 11/12, Zagreb

⁴⁴ Hauschild, Jan-Christoph: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel – Eine Biographie* (2001): Aufbau-Verlag GmbH. Erste Auflage. Berlin. S. 21

Es erscheint Hamlets Vater, den er ebenfalls verachtet: „Hier kommt das Gespenst, das mich gemacht hat.“ [HM S. 1] Hamlet, dem die Menschheit wegen ihrer Gewalttaten verhasst ist, wird selbst zum Gewalttäter, indem er seine eigene Mutter schändet, obwohl er sein Handeln zunächst im intellektuellen Diskurs mit sich selbst hinterfragt.

Ophelias Monolog des zweiten Bildes kann gleichberechtigt vom Chor und von Hamlet gesprochen werden. Alle Sprechakte sind rollenkonform, denn die Rollenzuweisung wird immer wieder gebrochen. Ophelia verzichtet auf die Opferrolle, indem sie in die Rolle einer Rächerin schlüpft. Die körperliche Aktion, sie wirft ihre Kleider ab und reißt ihr Herz raus, bezeugt die Absage an das traditionelle Bild der Frau und ihrer Unterdrückung. Die Figur Ophelia in Shakespeares Hamlet ist ein Feigling, denn sie opfert sich selbst, anstatt sich aufzulehnen. Deshalb verwandelt sich Ophelia bei Müller in die rachsüchtige Elektra⁴⁵, die sich nicht scheut, Blut fließen zu lassen. Das Motiv des Rächens, einst eine explizit männliche Tradition, steht für einen gewaltvollen, revolutionären Akt der Emanzipation, der von Männern unterbunden wird. Das Europa der Frau ist ein Europa des extremen Feminismus, der „zugenähten Mütter“. Die klassische Rolle der Frau als Mutter (als Objekt) wird von Ophelia/Elektra zurückgedrängt. Diese neue Frau, die die Werkzeuge der Gefangenschaft zerstört, steht im Kontrast zu den Huren (Hamlet nennt seine Mutter eine Hure; er möchte eine Frau werden und verkleidet sich in eine Hure), die sonst mit dem Begriff „weiblich“ assoziiert werden. Die Grenzen zwischen Mann und Frau schwinden. Das Europa der Frau ist auch ein Europa des Intersexualismus: „Drei nackte Frauen: Marx Lenin / Mao“ [HM S. 5]. Man muss auch erwähnen, dass Shakespeares Hamlet stirbt, die mythologische Elektra aber am Leben bleibt und auch nicht verfolgt wird. Ophelia im letzten Bild ist durch Schnüre körperlich eingeschränkt, reglos bleibt sie alleine auf der Bühne. Nichts hat sich geändert, die Welt stagniert wieder und wartet darauf, dass Ophelia sich befreit. Die sinnliche Erfahrung des Körpers (gebunden sein u. Ä) steht im postdramatischen Theater im Vordergrund. Während der stagnierende Staat von Hamlet, einem Mann, repräsentiert wird, verkörpert Ophelia, die Frau, einen Gegensatz dazu. Es gelingt ihr, sich aus ihrem patriarchalen Gefängnis zu befreien, aber am Ende wird auch sie nicht zur revolutionären Kraft, da sie im Namen aller Unterdrückten einen Aufstand fordert, der den Tod bedeutet: „Nieder mit dem / Glück der Unterwerfung. Es lebe der Hass, die Verachtung, der Aufstand, der Tod. / Wenn sie

⁴⁵ Elektra ermordete ihre Mutter und ihren Liebhaber.

mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die / Wahrheit wissen.“ [HM S. 5]

Hamlet erfährt im dritten Bild einen Wechsel von Mann zu Frau: er zieht Ophelias Kleider an und sie schminkt ihm eine Hurenmaske. Er wirkt, im Gegensatz zu Ophelia, clownesk. Hamlet verbindet sich, nun als Frau, mit Horatio, der einen Engel darstellt. Im Tanz, der die inneren Zustände der Menschen passender als Worte definiert und äußert, verlieren sich die beiden und erstarren im Augenblick. *Hamletmaschine* thematisiert die Rolle eines Intellektuellen in einer Zeit des Stillstands, in der die Hoffnung auf gesellschaftliche Entwicklung erloschen ist. Auch wenn der Wunsch nach politischem Eingreifen noch vorhanden ist, steht er im Konflikt mit der Möglichkeit des Rückzugs ins Private, in die Resignation. In dem vierten Bild legt der Hamletdarsteller Maske und Kostüm ab und erteilt der Hamlet-Geschichte eine Absage. Der einst anerkannte Dichter wird in der heutigen Zeit zu einer Datenbank und Schreibmaschine. Die Funktion und Rolle des Autors wird in Frage gestellt und mit dem Zerreißen der Photographie des Autors zu Grunde gemacht. Zum letzten legt der Hamletdarsteller Kostüm und Maske an und versucht vergeblich etwas zu bewirken, aber bricht „VORM DRITTEN HAHNENSCHREI“ [HM S.5] zusammen.

Medeamaterial beginnt mit einem Sprecher und endet mit einem anderen. Der vorangehende Sprecher ist nicht identifizierbar, er dient nur als Sprechinstanz. „Bis ihm die Argo den Schädel zertrümmert und das nicht mehr gebrauchte / Schiff“ [HM S. 3] Das Werkzeug der Kolonisierung vernichtet den Kolonisator. Die männliche Besitzergreifung von Land und Landschaft, von Natur und Frauen und des eigenen Körpers, erfährt eine Auslöschung durch sich selbst. „Die zerrissenen Monatsbinden Das Blut“. Die Menstruation stand aus Mannessicht lange Zeit für Unreinheit der Frau. Es wurde als Gift und magisches Mittel angesehen, womit die Frauen die Männer verführten (Medea war eine Zauberin). Zwischen den fragmentarischen Texten ist Medea in ihrem Monolog festgeprägt. Die nicht mehr junge und schöne Medea kontrastiert mit der jungen Königstochter Korinths. Als Racheanbeterin tötet sie ihre Rivalin und ist dabei, ihren Söhnen dasselbe Schicksal zu offenbaren. Sie wandelt sich von der in Frieden und Liebe lebenden Mutter und Frau zur rachesüchtigen Barbarin: „Medea die Barbarin jetzt verschmäht / Mit diesen Händen der Barbarin“ [MED S. 9]. Auch sie gehört zu Jasons Beute, denn sie war für ihn nur ein Vorzeigeobjekt. Sie verliert ihre Identität, indem sie sich nicht mehr als Frau und geliebte Mutter bezeichnen kann: „Wär ich das Tier geblieben das Ich war / Eh mich ein Mann zu

seiner Frau gemacht hat“ [MED S. 9]. In ihrer Beziehung kommt die Ober- und Unterlegung zu Wort. Medea, die Frau im Allgemeinen, legt ihre Rolle als selbstständige Persönlichkeit ab, um die Rolle der Vorzeigefrau und –mutter anzunehmen. Gerade Frauen verlassen ihre Arbeit, um die Kinder zu erziehen, während die Männer ihren Lebensstil beibehalten. Früher oder später erkennt die Frau sich nicht mehr wieder und ersäuft in Verzweiflung. Andere finden, wie Medea, keinen anderen Ausweg aus ihrem Frust, außer Gewalt. Frauen haben bei Müller immer eine bedeutende Rolle, wobei beide, Medea als auch Ophelia, Blut an den Händen haben. Medea findet sich am Ende jedoch selbst wieder, bevor sie die größte Untat, das Ermorden ihrer Kinder, die archaisch für die Figur Medea ist, vollzieht.

Jason, der einst furchteinflößende Kolonisator, hat seinen Ruhm verloren und muss sich bei der Königstochter einschmeicheln, um eine Aufenthaltsgenehmigung zu bekommen und stirbt indem ihn ein Balken seines nun vergammelten Schiffes auf den Kopf schlägt. Die letzte Sprecher-Instanz in *Landschaft mit Agronauten* löst sich in die Zeichenlandschaft des Textes auf. Die Stimme ist anonym, es ist nicht nur Jason, der spricht, sondern ein abstrakter Mann („AUS DEM LEBEN EINES MANNES“), der sich seiner Identität nicht mehr sicher ist, denn ihm sind seine bislang gültigen Maßstäbe zur Selbstbestimmung abhanden gekommen:

Soll ich von mir reden Ich war
Von wem ist die Rede wenn
Von mir die Rede geht Ich Wer ist das
Im Regen aus Vogelkot Im Kalkfell
Oder anders Ich eine Fahne ein
Blutiger Fetzen ausgehängt Ein Flattern
Zwischen Nichts und Niemand Wind vorausgesetzt [MED S. 10]

Das verunsicherte Ich steht nun mit leeren Händen da und versucht eine Schlussfolgerung aus seiner Geschichte zu ziehen: die Kolonisierung nahm kein glückliches Ende, die zivilisatorische Entwicklung erwies sich als Irrfahrt, nichts Neues wurde geschaffen. Die Erstarrung erfährt nicht nur das Subjekt, sondern auch die Landschaft. Das Sprechen geschieht verbindungslos, ohne verknüpfende Bindewörter und endet mit der Festlegung des Sprechers auf sich selbst “MEIN, MEINEN, MEINEN, MEINES”. Die Figur schwindet in der Landschaft und verschmilzt mit ihr “Und MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft” [MED S. 13]. Zum letzten mal bringt Müller die Unwichtigkeit der Individualität und die Gleichstellung von Körper und Natur zum Ausdruck, denn der Körper stammt aus der Natur

und ist ihr Werk. Beenden könnte man das Stück auch mit den Worten: „Asche zu Asche, Staub zu Staub“.

11. Zuschauerrolle

Theater ist kein Massenmedium mehr. Es hat seine Rolle zu Gunsten von Informationsmedien eingebüßt. Heute lässt sich alles durch gute Marktanbietung verkaufen, doch Theater ist ein schwer vermarktbare Produkt, da ihm die traditionellen Theaterformen einen Ruf von Eingeschränktheit, Amodernität und Monotonie eingebracht haben. Durch die neuen Technologien werden technische Medien immer immaterieller und haben leichten Zugang zu verschiedenen Menschen- und Altersgruppen. Das konkrete Theatererlebnis hat im Gegensatz zu den Massenmedien eine Besonderheit, die sich nachträglich bemerkbar macht. Wie schon beschrieben ist das postdramatische Theater unkonventionell und risikofreudig, weshalb es ungeeignet für große Theaterhäuser ist. Solche Stücke widersprechen den Publikumserwartungen. Da sie über wenig Publizität verfügen, scheitern solche Projekte nicht selten aus materiellen Gründen.

Im Theater erfolgen Emission und Rezeption gleichzeitig. Das Spiel und das Tun der Zuschauer finden in einer gemeinsam verbrauchten Zeit statt, wobei eine gemeine Theatersituation entsteht. Das traditionelle Theater, wie auch Brechts episches Theater, hatten die Funktion, den Menschen zu belehren und zu verändern. Postdramatisches Theater möchte niemandem vorschreiben, wie er handeln soll, vielmehr möchte es den Menschen dazu anregen, sich selbst zu betrachten und seine eigenen Aktionen zu überdenken. Der Sprechraum bildet nicht nur die Bühne, sondern das ganze Theater. Das neue Theater ist technisch, tänzerisch, aktionsfreudig konzipiert, wodurch Spannung entsteht, die jedoch nicht das grundlegende Ziel ist.

Im postdramatischen Theater ist der Zuschauer nicht mehr durch die imaginäre Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum geschützt. Schon Brechts episches Theater spricht das Publikum direkt an, im neuesten Theater wird das Publikum aktiv mitwirkendes Teil der Aufführung. Die momentane Reaktion der Zuschauer auf das Gespielte wird zum festen Bestandteil der Inszenierung. Postdramatisches Theater ist subjektiv verspürbares Theater. Jeder Mensch reagiert anders auf die ihm ungewohnten und unerwünschten Zustände, was zu einer individuell bestimmten Absorption des Vorgezeigten führt. Bei den diesjährigen Dubrovniker Sommerspielen saßen die Zuschauer während Oliver Frlićs „Dantons Tod“

gefangen unter einem Brett, so dass ihnen die Köpfe vom Rest des Körpers abgetrennt wurden und das Gefühl, in einer Guillotine versperrt zu sein, gab. Manche Zuschauer verließen schon nach wenigen Minuten die Szene, da ihnen das Gefühl, sich nicht bewegen und befreien zu können, unerträglich war. Auf diesem Brett spielte sich das Stück ab, also über den Köpfen der Zuschauer. Während des Spiels waren die Schauspieler jeder Zeit bereit, die Aufführung zu beenden, im Falle dass dem Publikum die Gefangenschaft zu viel würde. Dem Regisseur wurde erst verboten, ein Huhn auf der Bühne zu schlachten, nach dem ersten Tag schon die Aufführung selbst.

Im postdramatischen Theater wird der Zuschauer oft mit der Überfülle von Zeichen (mehrere Geschehens-Stränge auf einmal, mehrere Stimmen gleichzeitig usw.) konfrontiert, so dass der Wahrnehmungsapparat überfordert wird und nicht alles verarbeiten kann. Der Mensch wird genötigt, sich aus dem Gemenge für einen Prozess zu entscheiden, dem er folgen möchte, was wiederum zu einer subjektiven Betrachtungsweise führt. Auf der anderen Seite kann auch zu wenig gezeigt, gespielt, gegeben werden, so dass dem Zuschauer ein Zusammenhang fehlt. Wir Menschen sind so konstruiert, dass wir unvolle und unbeendete Stränge instinktiv unseren Erfahrungen nach auffüllen. Mit solchen Situationen konfrontiert, sind Menschen ratlos und reagieren ablehnend und revoltierend. Es kann zu Enttäuschung kommen, wenn unsere Vorstellungen und Erwartungen über das Theater und die Aufführung nicht erfüllt werden. Andere resignieren in Verbindung mit Ohnmacht, etwas logisch aufzunehmen oder zu ändern. Postdramatisches Theater führt zu Verunsicherung und zwingt zur Einsicht, dass es zwischen dem imaginären (ästhetischen) und dem außerästhetischen Bereich keine feste Grenze gibt. Theater wird als Prozess angesehen, in dem der Zuschauer gefordert wird. Das Stück dient dabei als Auslöser und Rahmen für eine Selbsterfragung und Selbstbetrachtung. Postdramatisches Theater stellt das Publikum nicht zufrieden, sondern erscheint wie ein Rätsel, das der Zuschauer dechiffrieren soll und funktioniert als aktive Kommunikation zwischen Publikum und „Bühne“.

Das Publikum muss an das Drama seine Erwartungen stellen und das Drama muss das Publikum provozieren können, als sein Gegenüber, mit dem es ringt, das es aufjagt, das es mitreisen, treffen, überzeugen kann. Wo dieses beziehungsreiche und komplexe Gegenüber aussetzt, nicht mehr fassbar wird, erstickt das lebendige Theater.⁴⁶

⁴⁶ *Deutsche Literatur in unserer Zeit/ mit Beiträgen von W. Kayser, B. von Wiese, W. Emrich, Fr. Martini, M. Wehrli, Fr. Heer* (1959). 2. durchgelesene Auflage. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen. S. 82

12. Schlussfolgerung

Die Aufgabe der Arbeit war, in den konfusen postdramatischen Neubearbeitungen einen Zusammenhang zu finden. Alle historischen künstlerischen Neuheiten waren in ihrer Zeit nicht nachvollziehbar, weshalb ihr Wert oft erst nach dem Tod der Ersteller zum Vorschein kam. Man nehme zum Beispiel die Heilig-Kreuz-Kirche (Crkva svetoga Križa) in Nin, Kroatien. Lange Zeit war man der Meinung, dass unsachgemäßen Arbeit die Ursache für die unebenen Wände und die Tatsache, dass es keine rechten Winkel gibt, sei. Erst nach detaillierter Untersuchung fand man heraus, dass jeder Millimeter der Kirche feingemessen wurde und eine bestimmte Lichtzufuhr ermöglicht, womit man die Uhrzeit und die Jahreszeit exakt messen kann. So unterliegt auch im postdramatischen Theater jeder Bestandteil der Aufführung einem genau ausgerichteten Ziel.

Postdramatisch heißt, dass der Mittelpunkt der Aufführung nicht mehr das Drama (die Handlung) ist, sondern alle Teile des Theaters gleichberechtigt sind. Die Macht des Wortes als Informationsträger wird widerlegt, denn mehr Aussagekraft hat die Melodie und der Rhythmus des Gesagten im Zusammenspiel mit den anderen Elementen. Das Theater und Museen wurden immer als Reservate der Kunst angesehen, weshalb in der Kunst, mehr oder weniger, alles gestattet ist. Heiner Müller weckt alte Motive zu neuem Leben, denn alles, wöruher geschrieben werden kann, wurde schon veröffentlicht. Auch die Elemente Sprache, Zeit, Raum und Körper werden noch weiter in ihre Einzelteile zerlegt. Der Zuschauer verliert sich oft in dem unverständlichen Konstrukt und erfährt keine Genugtuung nach dem Spiel, sondern wird selber zum Stoff der Aufführung, indem das Spiel aggressiv auf ihn losgeht.

Was sagen historisch so aufgeladene Texte wie *Die Hamletmaschine* und *Medeamaterial* in einer Zeit, in der die Erinnerung an politische Revolutionen samt ihrer gesellschaftlichen Utopien längst zu Grabe getragen wurde? Einer Zeit, in der das Streben nach Gemeinschaft seinen Ausdruck in Communities wie Facebook und Twitter findet? Erst die Inszenierung des Privaten stiftet offenbar jene gemeinsame Identität, nach der wir noch immer suchen. Gleichzeitig gerät die letzte Utopie vom ewigen wirtschaftlichen Wachstum ins Wanken. Diese Zustände des nicht mehr und noch nicht hat Heiner Müller immer wieder aufs Neue seziert und dabei Spalten zwischen den Systemen offengelegt. Es ist Zeit, diese Werke neu zu öffnen und zu prüfen, ob deren Inhalte noch heute lesbar sind.

13. Literaturverzeichnis

13. 1. Primärliteratur:

- Müller, Heiner (2006): *Die Hamletmaschine*. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin GmbH
- Müller, Heiner (2006): *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Agronauten*. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin
- Müller, Heiner (2002): *Werke 3. Die Stücke 1: BD 3*. Suhrkamp. Frankfurt am Mein

13. 2. Sekundärliteratur:

- *Deutsche Literatur in unserer Zeit/ mit Beiträgen von W. Kayser, B. von Wiese, W. Emrich, Fr. Martini, M. Wehrli, Fr. Heer* (1959). 2. durchgelesene Auflage. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen
- Eke, Norbert Otto: *Heiner Müller Apokalypse und Utopie* (1989): Schriften der Uni-Gesamthochschule-Paderborn. Schöning
- Hauschild, Jan-Christoph: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel – Eine Biographie* (2001): Aufbau-Verlag GmbH. Erste Auflage. Berlin
- Hutcheon, Linda : *Postmodernistički prikaz. Republika – časopis za književnost: studeni/prosinac 1994, br. 11/12, Zagreb. S. 217-242*
- Lehmann, Hans-Thies (2011): *Postdramatisches Theater*. 5. Auflage. Verlag der Autoren. Frankfurt am Mein
- Mataga, Vojislav (2005): *Moderno postmoderno trivijalno*. Altagama. Zagreb
- Petrović-Ziemer, Ljubinka (2011): *Mit Leib und Körper. Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik*. transcript Verlag. Bielefeld
- Profitlich, Ulrich (Hrsg.): *Dramatik der DDR* (1987). Suhrkamp. Erste Auflage. Frankfurt am Mein
- Slabinac, Gordana: *Otimalna projekcija postmodernizma. Republika – časopis za književnost: studeni/prosinac 2001, br. 11/12, Zagreb. S. 23-34*

- Zima, Petar V. (1997): *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. A. Francke Verlag Tübingen und Basel
- <http://www.davids-welt.de/hm/> (29. August 2012)
- <http://www.hdg.de/lemo/html/biografien/MuellerHeiner/index.html> (29. August 2012)
- <http://www.ihmg.de/de/gesellschaft> (29. August 2012)
- <http://www.inst.at/trans/9Nr/hima9.htm> (18. Oktober 2012)
- <http://www.linksnet.de/de/artikel/23688> (31. August 2012)
- <http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/vorlesungen/literatur20/hamletmaschine.pdf> (22. Juni 2012)
- <http://www.lsa.umich.edu/german/hmr/232Literatur/hamletmaschine.html> (22. Juni 2012)