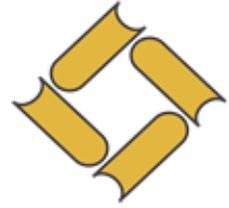




**UNIVERSITÄT IN BANJA LUKA
PHILOGISCHE FAKULTÄT
LEHRSTUHL FÜR GERMANISTIK**



**INTERTEXTUALITÄT IN POSTMODERNEN DRAMEN
VON HEINER MÜLLER**

MASTERARBEIT

Mentorin:

Prof. Dr. Andjelka Krstanović-Janković

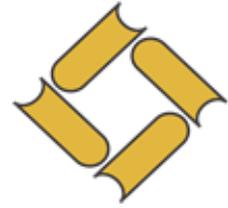
Kandidatin:

Biljana Ince

Banja Luka, Oktober 2023



**UNIVERSITÄT IN BANJA LUKA
PHILOGISCHE FAKULTÄT
LEHRSTUHL FÜR GERMANISTIK**



VON HEINER MÜLLER

MASTERARBEIT

Ausschuss für die Bewertung der Masterarbeit:

Präsident des Ausschusses: Doz. Dr. Andreja Marić

Mitglied des Ausschusses: Prof. Dr. Sanja Radanović

Mentorin: Prof. Dr. Andjelka Krstanović-Janković

Mentorin:

Prof. Dr. Andjelka Krstanović-Janković

Kandidatin:

Biljana Ince

Banja Luka, Oktober 2023



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА ЗА ГЕРМАНИСТИКУ



ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У ПОСТМОДЕРНИМ ДРАМАМА
ХАЈНЕРА МИЛЕРА

МАСТЕР РАД

Менторка:

Проф. др Анђелка Крстановић-Јанковић

Кандидаткиња:

Биљана Инце

Бања Лука, октобра 2023. године

Philologische Fakultät in Banja Luka

Thema der Masterarbeit: *Intertextualität in postmodernen Dramen von Heiner Müller*

Abstract:

Der Forschungsgegenstand ist die Untersuchung der Intertextualität in Müllers Dramen und die Präsentation und Analyse der Dramen des Dramatikers Heiner Müller, der sich in seinen Stücken mit den intertextuellen Bezügen beschäftigt hat. Der Schwerpunkt meiner Arbeit wird auf eine Text- und Prätextanalyse von intertextuellen Bezügen in ausgewählten Dramen gelegt, damit die Funktion der Intertextualität in Müllers Dramen erfasst werden kann. Für die Untersuchung wurden von mir als Korpus drei Dramen herangezogen: *Philoktet* (1958/1964), *Germania. Tod in Berlin* (1956/1971) und *Die Hamletmaschine* (1977). Bei der Textanalyse der Intertextualität richtet sich meine Arbeit nach den Theorien und Klassifikationen von Ulrich Broich und Manfred Pfister.

Schlüsselwörter:

Heiner Müller, Intertextualität, Text und Prätext, *Philoktet*, *Germania. Tod in Berlin*. *Die Hamletmaschine*.

Wissenschaftsbereiche: Geisteswissenschaften

Wissenschaftsgebiete: Sprache und Literatur

Klassifizierungsabzeichen: H530

Der Typ der ausgewählten Creative Community-Lizenz: CC BY

Mentorin: Prof. Dr. Andjelka Krstanović-Janković, außerordentliche Professorin, Philologische Fakultät, Banja Luka

Филолошки факултет у Бања Луци

Тема мастер рада: *Интертекстуалност у постмодерним драмама Хајнера Милера*

Сажетак:

Предмет истраживања је пропитивање интертекстуалности у Милеровим драмама, те презентовање и анализа драма драматичара Хајнера Милера, чији су комади прожети интертекстуалним повезницама. Тежиште рада је на анализи текста и претекста у контексту интертекстуалних повезница у одабраним драмама, како би се сагледала функција интертекстуалности. Као корпус за истраживање послужиле су три драме *Филоктет* (1958-1964), *Германија. Смрт у Берлину* (1956/1971) и *Хамлет машина* (1977). За анализу текстова и претекстова у раду је кориштена теорија интертекстуалности и класификације Улриха Броиха и Манфреда Пфистера.

Кључне ријечи:

Хајнер Милер, интертекстуалност, текст и претекст, *Филоктет*, *Германија. Смрт у Берлину*, *Хамлет машина*.

Научна област: Хуманистичке науке

Научно поље: Језици и књижевност

Класификациона ознака: Н530

Тип одбране креативне заједнице: СС ВУ

Менторка: проф. др Анђелка Крстановић-Јанковић, ванредна професорка, Филолошки факултет, Бања Лука

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
2. POSTMODERNE / POSTMODERNISMUS	2
3. BEGRIFF INTERTEXTUALITÄT	4
4. HEINER MÜLLER	7
4. 1. Leben und literarisches Schaffen.....	7
4. 2. Heiner Müllers postmoderne Stücke.....	11
4. 2. 1. <i>Philoktet</i>	11
4. 2. 2. <i>Germania. Tod in Berlin</i>	13
4. 2. 3. <i>Die Hamletmaschine</i>	22
5. INTERTEXTUALITÄT IN POSTMODERNEN DRAMEN VON HEINER MÜLLER 32	
5. 1. <i>Philoktet</i>	32
5. 1. 1. Eine textrhetorische Analyse von intertextuellen Bezügen.....	32
5. 1. 2. Die Relation zwischen dem Prätext und Folgetext.....	32
5. 1. 3. Mythen und Mythen transformation in <i>Philoktet</i>	33
5. 2. <i>Germania. Tod in Berlin</i>	35
5. 2. 1. Eine textrhetorische Analyse von intertextuellen Bezügen.....	35
5. 2. 2. Die Relation zwischen dem Prätext und Folgetext.....	35
5. 2. 3. Umgang mit der Montage.....	36
5. 3. <i>Die Hamletmaschine</i>	40
5. 3. 1. Eine textrhetorische Analyse von intertextuellen Bezügen.....	40
5. 3. 2. Die Relation zwischen dem Prätext und Folgetext.....	40
5. 3. 3. Umgang mit der Montage	41
6. FAZIT	44
7. LITERATURVERZEICHNIS	45
Primärliteratur.....	45
Sekundärliteratur	45

1. EINLEITUNG

In dieser Arbeit werden wir versuchen zu untersuchen, in welchem Ausmaß Heiner Müller Intertextualität einsetzte, und argumentieren, dass es sich dabei um ein zentrales poetisches Verfahren in der postmodernen Phase des Schriftstellers handelt. In den ersten Kapiteln dieser Masterarbeit liegt der Fokus auf der Fragestellung, was man unter Intertextualität versteht, wie auch unter Postmoderne und Postmodernismus. Im zweiten und im dritten theoretischen Kapitel wird genau definiert werden, was man unter diesen Begriffen versteht und in welchen Zeiträumen sind die Postmoderne und der Postmodernismus entstanden, wie auch die Theorie der Intertextualität nach Ulrich Broich und Manfred Pfister. Im Anschluss daran werden Müllers drei postmoderne Stücke *Philoktet* (1958-1964), *Germania. Tod in Berlin* (1956/1971) und *Die Hamletmaschine* (1977) detailliert analysiert. Bei der Befragung von Müllers Stücken wende ich die analytische und hermeneutische Methode an. Das Ziel der Masterarbeit besteht in der Darstellung und Analyse meistgenutzter Merkmale der Intertextualität, ihrer Formen und Funktionen in Müllers postmodernen Dramen. In welcher Weise sind die Texte miteinander verbunden, d.h. welche intertextuellen Kriterien werden in der Verbindung des Textes mit den Prätexten dargestellt? Im fünften Kapitel geht es um die Untersuchung im Bereich der Intertextualität in Müllers Dramen: sind die intertextuellen Bezüge in Einzeltextreferenz oder in Systemtextreferenz eingeteilt oder analysiert und ob es da zu irgenwelchen Verknotungsproblemen kommen könnte? Der Schwerpunkt liegt auf eine textrhetorische Analyse von intertextuellen Bezügen der ausgewählten Dramen. Am Ende dieser Untersuchungen und Recherchen möchten wir abschließend zu abschließenden Überlegungen gelangen und die Frage beantworten, mit welcher Absicht Müller den intertextuellen Prozess in seine postmodernen Dramen integriert. Im letzten Kapitel, dem Fazit, werden die Anfangsthese noch einmal kurz zusammengefasst und es wird gezeigt, ob die Anfangsthese bestätigt oder nicht bestätigt werden.

2. POSTMODERNE / POSTMODERNISMUS

Postmoderne / Postmodernismus ist die Bezeichnung für die kulturgeschichtliche Periode nach der Moderne, aber auch für ästhetisch – philosophische Ansätze und kulturelle Konfigurationen dieser Zeit, erklärt Ansgar Nünning im *Metzlerlexikon- und Kulturtheorie: Ansätze-Personen-Grundbegriffe*. (vgl. Nünning 1998: 438) Um den Begriff postdramatisch näher definieren zu können, muss man zuerst den Begriff Postmoderne anführen und seinen Zusammenhang, seine (Weiter)entwicklung von Moderne erläutern. Der Präfix „post“- wird heute regelrecht ausgenutzt um die heutigen Ereignisse in allen kulturellen Begebenheiten zu erklären. Es wirkt ideal und modern etwas als „post“ zu nennen. John O'Neill behauptet "nothing much is to be gained from definitions of postmodernism" schreibt Petar V. Zima in *Moderne / Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. (vgl. Zima 1997: 2) Nach Zima ist der Begriff nichtssagend oder allesagend. „Post-“, bedeutet, dass etwas Ähnliches, aber auch schon Veraltetes davor kam. Postmoderne berichtet in diesem Fall vom Ende der Moderne. Hier geht es um eine chronologische Differenzierung zweier Epochen.

Katrina Rajkovača schreibt in ihrer Arbeit *Dekonstruktion des Dramas bei Heiner Müller*, dass die Frage der Moderne und der Postmoderne theoretisch fraglich ist und mit dem Blick auf die Vergangenheit schwer zu erklären und zu definieren ist. Die literarische Moderne beginnt am Anfang des 20. Jahrhunderts. Rajkovača betont, dass im Zentrum der Moderne die Fragmentarisierung, Intertextualität und offene Formen stehen. Weiter führt sie an, dass Postmoderne mit dem vorhandenen Material spielt und kombiniert es zu einer Collage, wo der Stilpluralismus in der Postmoderne sehr extrem gekennzeichnet ist. (vgl. Rajkovača 2012: 5)

Hans-Thies Lehmann gibt in seinem theoretischen Werk *Postdramatisches Theater* (Zit. nach Rajkovača 2012: 6) einen Einblick in die Strömungen und Merkmale des neuen Theaters. Lehmann macht Unterschiede 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. Ljubinka Petrović-Ziemer schreibt in ihrem Werk *Mit Leib und Körper*, dass Andrzej Wirth 1987 den Begriff „postdramatisch“ einführt, um die Darstellungsformen der 80er Jahre, die im Zuge der Befreiung von der Dominanz des dramatischen Textes entstehen, zu bezeichnen. (vgl. Petrović-Ziemer 2011: 105) Drama wird immer als eine Handlung, ein Geschehen durch Personen konkretisiert. Postdramatisches Theater stellt ein Theater ohne Handlungsstreifen dar. Theater und Drama können nicht mehr als Synonyme angesehen werden, weil 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‘. (vgl. Lehmann 2011: 14) Rajkovača Katina schreibt in ihrer Arbeit *Dekonstruktion des Dramas bei Heiner Müller* über einen großen Unterschied zwischen dem postmodernen und dem postdramatischen Theater. Sie denkt, dass postdramatisches Theater das Publikum schockiert und zeigt, was unschön, krank oder tödlich ist. Im Vergleich mit dem postdramatischen Theater behält das postmoderne Drama ein logisches Verfahren und das Publikum fühlt sich nicht verloren, wie beim postdramatischen Theater. (vgl. Rajkovača 2012: 6-8).

Im Werk *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels* schreiben Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe, dass sich eine Frage im Postmodernismus stellt, ob man den kulturellen Kontext von westlich-kapitalistischen Gesellschaften in den 80er Jahren überhaupt identifizieren kann. In der Postmoderne geht es um eine weniger radikal Kulturbewegung. Die Moderne sucht alles, was weit vom Klassischen, Traditionellen und Historischen ist und sie entstand schon in den 60er Jahren. Das Postmoderne bekommt sein semantisches Potential nur dann, wenn man diese Relation bestimmt. Huyssen und Scherpe denken, dass Moderne zu keiner Aufklärung steht und Postmoderne zu keiner Kontraerklärung, was heute sehr oft der Fall ist. Deutsche Diskussionen sind mehr unter dem Einfluss von traditionellen Differenzierungen, wie zum Beispiel Vernunft/Mythos, links/rechts, Verstand/Sinne, Geschichte/Geschichtsverlust, usw. Deswegen gibt es Unterschiede zwischen Moderne und Postmoderne. Aber, die Rede von der Postmoderne ist so komplex, dass sich die französische Kritik mit ihrem Denken von der

deutschen Wiederbelebung von Mythos, Fundamentalismus und Essentialismus unterscheidet und widersprüchlich ist. Aber, die beiden Begriffe kann man heute als postmodern bezeichnen.

Huysen und Scherpe schreiben, dass postmodern auch ein Relationsbegriff ist und dass man ihn als Begriff heutzutage mehr in den USA als in Deutschland spüren kann. Um verschiedene Bedeutungen des Postmodernen leichter zu verstehen, gibt es viele Diskussionen aus den USA, wie auch andere Beiträge aus anderen Ländern, wie zum Beispiel aus Frankreich, England und aus der Bundesrepublik Deutschland. (vgl. Huysen, Scherpe 1986: 8-10).

Ein Grund, warum man die postmoderne Literatur nicht definieren kann, ist sicher ihr Rückgriff auf die Moderne, erklärt und schreibt Wolfgang Welsch in seinem Werk *Unsere postmoderne Moderne*. (vgl. Welsch 2008: 45)

Der Postmodernismus blühte vor allem in Frankreich und Italien. Bekannte Protagonisten sind Jacques Derrida, Michael Foucault, Jean-François Lyotard und Gianni Vattimo. Manche dieser Philosophen standen zunächst der Kommunistischen Partei nahe. Henning Ottmann, schreibt in *Politische Philosophie der Postmoderne*, dass die Postmoderne und ihr politisches Spektrum von großer Bedeutung ist. Für Henning ist der Postmodernismus nur ein Stil, ein ästhetisches Phänomen. (vgl. Henning 2012: 253, 254)

Heiner Müller ist einer der bekanntesten deutschen Dramatiker der Postmoderne. Seine bekanntesten Dramen sind sicher *Philoktet*, *Germania*, *Tod in Berlin* und *Die Hamletmaschine*, in denen man eine typisch postmodernistische Methode *Intertextualität* finden kann.

3. BEGRIFF INTERTEXTUALITÄT

1967 prägte Julia Kristeva den Intertextualitätsbegriff, der ein Etikett für ihre Forschung und ihre Arbeit vorgestellt hat. (vgl. Berndt, Tonger-Erk 2013: 7) Ulrich Broich definiert den Begriff Intertextualität, in *Das einschlägige Sachwörterbuch der Germanistik*, als „Bezug zwischen einem Text und anderen Texten“. (vgl. Broich 2000: 175)

Als Leitfaden in meiner Masterarbeit richte ich mich nach der Intertextualität und intertextueller Theorie von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Ulrich Broich hat *Intertextualität* als Theorie der Beziehungen zwischen Texten definiert. (vgl. Broich, Pfister 1985: 11) *Postmoderne, Dekonstruktion, Intertextualität* – drei Schlagworte, die in den letzten Jahren innerhalb der Literaturwissenschaften immer häufiger auftauchen, ohne dass dabei ihre Bedeutung sehr viel klarer geworden wäre. Ulrich Broich und Manfred Pfister versuchen mit ihrem Sammelband *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, der auf ein Symposium in der Shakespeare-Forschungsbibliothek der Universität München vom März 1984 zurückgeht, eine Klärung des Begriffs der Intertextualität (der mit den beiden anderen eng zusammenhängt). Je mehr ein Begriff kursiert, desto schillernder wird meist sein Inhalt, schreibt Manfred Pfister in der Einleitung: Zwecks Klärung dieses Gehalts rekonstruiert der Herausgeber dann in seinem Aufsatz *Konzepte der Intertextualität* die Geschichte des Begriffs. Pfister unterscheidet grundsätzlich zwei Konzeptionen innerhalb der Diskussion. Er spricht von universaler bzw. spezifischer Intertextualität. Die universale Intertextualität, also die radikalere Position innerhalb der Theoriebildung geht auf die französische Poststrukturalistin Julia Kristeva zurück, die den Begriff Ende der sechziger Jahre prägte. (vgl. Broich, Pfister 1985: 418) Nach Manfred Pfister (vgl. Pfister 1985: 23) kann man von der Intertextualität in einem Text dann sprechen, wenn sein Autor absichtlich den Bezug auf einen anderen Text nimmt und von dem Leser erwartet, dass er diesen Bezug als wichtig für das Verständnis des Textes erkennt. Die Bezogenheit beider Texte aufeinander wird oft durch bestimmte Intertextualitätssignale markiert. Pfister und Broich teilen die intertextuellen Bezüge in zwei Arten ein: Einzeltextreferenz und Systemreferenz. Nach Broich kann man von Einzeltextreferenz erst dann sprechen, wenn sich ein Text auf einen anderen Prätext bezieht. (vgl. Broich 1985: 49). Zu solchen Referenzen gehören z. B. Zitat, Motto, Übersetzung, Bearbeitung, Imitation, Paraphrase u.a.

In meiner Arbeit werde ich mich ausschließlich auf die Einzeltextreferenzen fokussieren, nicht auf die Systemreferenzen. Ich halte mich dabei an Erklärungen von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Der größte Teil historischer Begriffe beschreibt Einzeltextreferenzen: Das Zitat, das Motto und andere.

Ulrich Broich und Manfred Pfister geben 1985 eine Studie heraus, in deren Rahmen sie eine eigene sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch begründete Theorie zu Formen und Funktionen der *Intertextualität* anhand von anglistischen Fallstudien entwickeln. Das Buch ist in deutschsprachigem Raum sehr einflussreich – viel einflussreicher jedenfalls als Riffaterre oder Genette. Denn Broich/Pfister haben ein klares Ziel vor Augen: Sie möchten eine anwendbare Typologie der Text-Text-Beziehungen entwickeln, die den Literaturwissenschaftler/innen bei der textanalytischen Arbeit hilfreich sein soll. Im Gegensatz zu allen anderen Intertextualitätstheorien strebt hier also die Theorie zur Praxis. Allerdings kann man Broich/Pfister deshalb noch lange nicht als Revisionisten bezeichnen, denn sie beziehen ihren engen Intertextualitätsbegriff immer wieder auf den weiten, so dass man ihr Projekt als doppelte Buchführung bezeichnen kann.

Gut zwanzig Jahre später schreibt Broich den einschlägigen Artikel für das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* und bestätigt sowohl Relevanz als auch Erfolg dieses Unternehmens. (vgl. Broich 2000, 175-179; Broich 1997, 249-256) Broich/Pfister möchten das Problem der Intertextualität historisch und systematisch bearbeiten. Sie grenzen sich vom globalen Intertextualitätsbegriff der Poststrukturalisten ab und kritisieren ihn. (vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013: 146).

Die Unterscheidung zwischen Einzeltextreferenz und Systemreferenz ist steht im Zentrum bei Broich/Pfister. Einzeltextreferenz und Systemtextreferenz sind einzigartig für Broich/Pfister auf dem Feld der Intertextualitätstheorien. Broich/Pfister schlagen weitere Eingrenzungen vor, um dem Intertextualitätsbegriff noch größere Genauigkeit zu bestimmen: Auf der horizontalen Ebene ist diese Begrenzung zum Autor und zum Rezipienten von Texten und auf der vertikalen Ebene ist das Quantität (Skalierung) und Qualität (Markierung) des intertextuellen Bezugs. Im Vergleich zu Genette und Lachmann geben Broich/Pfister keine Bedeutung dem räumlichen Modell. Broich/Pfister möchten eine einfache Theorie der Intertextualität. (vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013: 147)

Um die Intensität der Intertextualität zu überprüfen und zu messen, unterscheiden und leiten Broich/Pfister sechs verschiedene Kriterien ein. Das sind: Referentialität, Kommunikativität, Autoreflexivität, Strukturalität, Selektivität und Dialogizität. (vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013: 149, 150).

Nach Broich/Pfister gibt es vier Klassen der Systemtextreferenz: Textkollektiva, Diskurstypen, Mythen und Archetypen und Gattungen. (vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013: 152). Manfred Pfister arbeitet mit Skalierungen, dh. mit dem Bezug auf sprachliche Codes oder mit dem Normensystem von Textualität, z. B. der Bezug auf Diskurstypen, politische, religiöse und philosophische Diskurse, wie auch Schreibweisen oder Gattungen, erklärt Pfister in *zur Systemreferenz*. (vgl. Pfister 1985 : 52-58)

Hink, Köhn, Pape stellen Heiner Müller als einen der Vorreiter der neuesten intertextuellen Dramatiker im *Drama der Gegenwart. Themen und Aspekte* dar. (vgl. Hink, Köhn, Pape 1989: 27).

4. HEINER MÜLLER

4. 1. LEBEN UND LITERARISCHES SCHAFFEN

Heiner Müller wurde am 9. Januar 1929 in Eppendorf geboren. Er war der Sohn eines Angestellten und einer Arbeiterin und ist in der Zeit des Antifaschismus aufgewachsen. Nationalsozialismus hat er als 16jähriger beim *Volkssturm*, Hitlers letztem Aufgebot erlebt. (vgl. Lutz 1994: 620)

Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi schreiben im *Heiner Müller. Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, dass Heiner Müller Theaterautor, Regisseur, Dichter und markante Gestalt des kulturellen Lebens in Deutschland ist. Er ist ein *Findling* auf dem Gebiet des Theaters und der Literatur. Sein Werk bleibt fremd. Als bekannter DDR-Dichter ist Müller mit seinen Dramen seit

siebziger Jahren weltberühmt in Westdeutschland, Frankreich, Italien und Nordamerika geworden. (vgl. Lehmann, Primavesi 2003: 9)

Professor Dr. Wiegmann schreibt über Heiner Müller im Band *Deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, dass Müller als Soldat in der amerikanischen Kriegsgefangenschaft war. Müller arbeitete als Buchhändler in den fünfziger Jahren. Als Müller nach Ostberlin ging, arbeitete er als Journalist. Als Mitarbeiter und Schriftsteller arbeitete er ein Jahr auch am Maxim-Gorkij-Theater in Ostberlin. Als freier Schriftsteller ist Müller sehr bekannt geworden. 1961 wurde Müller als Autor aus dem DDR-Schriftstellerverband ausgeschlossen. 1985 erhielt er den Georg-Büchner-Preis. Müller wurde 1990 zum Präsidenten der Akademie der Künste in Ostberlin gewählt. Nach der Wiedervereinigung 1989 präsentierte Müller seine monologische *Hamletmaschine* im Deutschen Theater Berlin. Seine *Hamletmaschine* war ein *Trauerstück*. 1992 wurde er zu einem der Direktoren des Berliner Ensembles plaziert.

Heiner Müller begann mit einfach gebauten Bühnenwerken und folgte Brecht mit sozialistischer Ausrichtung und Intention nach, schreibt Wiegmann weiter über Müller. Im Müllers Schauspiel *Der Lohndrucker* (1956) geht es um sozialistische Arbeiter, der für seine Kollegen einen Fortschritt im Leben will, schreibt Professor Dr. Wiegmann im Band weiter. Hier bleibt der Held selber, wie in Brechts Dramen, widersprüchlich. Er schreibt über Müllers Rückgriff auf die antiken Mythen. Müllers Intention war, Zeitkritik verschlüsselt einzuspielen. Außerdem kann man Müllers *Philoktet* als ein Stück der Postmoderne nennen. (vgl. Wiegmann 2004: 368, 369)

Reinhard Tschapke im Klappentext des Buchs *Heiner Müller. Köpfe des 20. Jahrhunderts* schreibt, dass Heiner Müller zwei Diktaturen in seinem Leben überlebt hat und dass sich seine Dramen als Gegen-Stücke betrachten können. Er schreibt von Müllers Sehnsucht nach einer besseren Welt, die frei auf Angst, Schmerz und Gewalt beruht.

Aus Tschapkes Schreiben kann man erfahren, dass Heiner Müller der wirkungsmächtigste, meistgespielte und widersprüchlichste deutsche Dramatiker nach 1945 war. (vgl. Tschapke 1996:

Klappentext) Müllers erste richtige Theateraufführung seines Lebens war eine Tournee-Inszenierung des *Wilhelm Tell* im Gasthaus. Heiner Müller hat sich mit einer Regiearbeit in der Frankenberger Oberschule beschäftigt. Von der Inszenierung des *Zerbrochenen Kruges* hat man nie wieder was gehört. Müller geht in die Schriftstellerei und probiert sich an literarischen Texten. 1948 bekam Müller für sein Hörspiel über einen den Sozialismus sabotierenden Buchhalter eine offiziell lobende Erwähnung. Müllers Vater ging 1951 vor einer drohenden Verhaftung weg. Bezeichnet als *Titoist* wurde Müllers Vater aus der Partei ausgeschlossen, der seine Familie in der DDR zurückließ. Müller fährt nach Berlin. Bei einer Hausdurchsuchung wurden alle Müllers beschriebenen Papiere und seine ersten schriftstellerischen Versuche beschlagnahmt. Aus den fünfziger Jahren stammen Müllers Produktionsstücke und seine ersten Dramen. Tschapke schreibt, dass zu solchen die folgenden gehören: *Schwarze Pumpe* (*Die Korrektur*), im *Leuna Werk* (*Der Bau* nach Motiven von Erik Neutchts Roman *Die Spur der Steine*), bei Siemens-Plania in Berlin – Lichtenberg (*Der Lohndrucker*) oder auf dem Dorf (*Die Umsiedlerin* oder *Das Leben auf dem Lande* und *Traktor*). Müller hat sich, meint Tschapke, für den politischen und wirtschaftlichen Fortschritt einer sozialistisch ausgerichteten Gesellschaft in seinen frühen Dramen interessiert. Müllers *Der Lohndrucker* lehnte sich an Brechts Tradition. Drei Hundert Jahre lang bleibt Müllers *Der Lohndrucker* unerwünscht. 1988 inszenierte Müller seinen dramatischen Erstling im Ostberliner Deutschen Theater. Müllers Texte sind von DDR-Kulturbürokraten ernst zu nehmen, aber sie wurden auch kritisiert und verboten. Walter Ulbricht sollte, schreibt Tschapke, einen gewissen Dramatiker Müller noch 1958 auf dem V. Parteitag der SED loben, aber 1965 ist Müller als Dramatiker zur zentralen Angriffsfigur der Parteipropaganda in Sachsen geworden. Sein langes Leiden an der DDR setzte so unmittelbar in den ersten Jahren und gleich mit dem besten Stück ein. Müller wollte nur positive Dinge in seinen Stücken haben, die im realen Leben nur mit der Lüge gestraft wurden. (vgl. Tschapke 1996: 12-22)

Tschapke betont, dass Heiner Müller verschiedene Preise bekam, zum Beispiel 1959 den Heinrich-Mann-Preis der DDR gemeinsam mit Inge Müller, dann 1979 den Dramatikerpreis der Stadt Mülheim für *Germania. Tod in Berlin*. Außerdem knüpft Tschapke weiter an, dass Müller auch 1985 den Georg-Büchner-Preis erhielt, 1990 den Kleistpreis als Präsident der Akademie der Künste, 1991 den Europäischen Theaterpreis und im November 1995 erhielt er den mit 30.000

DM dotierten Theaterpreis Berlin der Stiftung Preußische Seehandlung. Im Jahr 1966 wurde *Philoktet* zum ersten Mal gedruckt. In diesem Jahr hat Müllers Frau Inge Selbstmord begangen. 1968 war die Uraufführung von Müllers *Philoktet* in München. 1972 war Müller dramaturgischer Mitarbeiter am Berliner Ensemble und seine Texte erschienen 1974 fortan in einer Werkausgabe des Westberliner Rotbuch-Verlages. 1977 entsteht Müllers *Hamletmaschine*, Müller wechselt an die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. 1979 erhielt Müller den Dramatikerpreis der Stadt Mülheim für *Germania. Tod in Berlin*. Im Jahr 1985 erhielt Müller den Georg-Büchner-Preis und 1986 den Nationalpreis Erster Klasse der DDR und war Mitglied der Akademie der Künste in Westberlin. Am Ende 1990 erhielt Müller den Kleistpreis und war auch Präsident der Akademie der Künste (Ost). 1991 erhielt er noch den Europäischen Theaterpreis und 1995 den Theaterpreis Berlin der Stiftung Preußische Seehandlung. 1992 erschien Müllers Autobiografie unter dem Titel *Krieg ohne Schlacht*. In diesem Jahr war Müllers Heirat mit der Fotografin Brigitte Mayer. 1993 waren Stasi-Vorwürfe gegen Müller, kann der Leser weiter im Tschapkes Buch erfahren und Müller gibt regelmäßige Kontakte zu. Im gleichen Jahr waren erste Opernregie in Bayreuth und Müller inszeniert Wagners *Tristan und Isolde*. (vgl. Tschapke 1996: 91-93) Müller, der sein Publikum *nicht mit Harmonien aufmöbeln* will, bedient sich in seinen neueren Werken einer radikalen Collagetechnik, die die Dialektik der Geschichtsbewegung noch deutlicher betont (*Germania. Tod in Berlin*). In den letzten Jahren arbeitete Müller häufig mit dem amerikanischen Regisseur Robert Wilson zusammen. *Wolokolamsker Chaussee* ist ein Lehrstück, eine Parabel, deren Spannweite reicht vom sowjetischen Befreiungskampf vor Moskau bis zum Niederschlagen der Aufstände in Berlin und Prag. In *Ich bin ein Neger* interpretiert Müller seine Dankrede anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises und gibt Auskunft über sein Leben und Werk.

Manfred Brauneck schreibt im *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur*, dass Müllers Autobiographie *Krieg ohne Schlacht vom Leben in zwei Diktaturen* berichtet. (vgl. Brauneck 1984: 581). In der neuen gesellschaftspolitischen Situation versucht Müller aktiv, durch die Übernahme kulturpolitisch wichtiger Funktionen und zahlreiche Stellungnahmen öffentlich Einfluss zu nehmen. Er wird zum vielgefragten Kommentator. Interviews der Vergangenheit

werden ergänzt (*Gesammelte Irrtümer*, Band I, 1986 und Band 2, 1990); politisch vorherrschende Themen werden in der Sammlung *Zur Lage der Nation* (1990) verhandelt; die eher kunst- und geschichtsphilosophischen Überlegungen finden sich *jenseits der Nation* (1992), führte Bernd Lutz im *Metzler Autoren Lexikon* an. (vgl. Lutz 1994: 624)

1994 hatte Müller schwere Krebserkrankung und Operation in München, Rekonvaleszenz in den Vereinigten Staaten. Er starb am 30. Dezember 1995 in Berlin. Nach seinem Tod war seine Beisetzung am 16. Januar 1996 auf dem Dortheenstädtischen Friedhof in Berlin. (vgl. Tschapke 1996: 93)

4. 2. HEINER MÜLLERS POSTMODERNE STÜCKE

In diesem Unterkapitel werden drei postmoderne Dramen von Müller und seine Protagonisten ausführlich vorgestellt, analysiert und beschrieben.

4. 2. 1. *Philoktet*

Walter Jens beschreibt in der *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, dass *Philoktet* ein Schauspiel von Heiner Müller ist, dessen Uraufführung am 13. Juli 1968 im Residenztheater in München stattfand. Das Stück entstand zwischen 1958 und 1964, in einer Zeit, in der Müller mit seinen *Stücken aus der Produktion*, zu denen neben *Der Lohndrücker* (1958) vor allem *Der Bau* (1963/64) zählt, zunehmend auf Widerstand stieß. (vgl. Jens 1991: 35)

Auf der Fahrt nach Troja haben die Griechen Philoktet auf der unbewohnten Insel Lemnos gelassen, da er durch einen Schlangenbiss eine schwärende Wunde am Bein davongetragen hat, die sehr gestunken hat. Zehn Jahre später meutern Philoktets Soldaten und benötigen von ihm seinen Bogen, der unfehlbar ist, beschließt Odysseus, den Feldherrn herbeizuholen. Da er mit dessen Hass rechnet, wählt er sich zum Begleiter Neoptolemos, Sohn des Achill, der sich mit Lügen das Vertrauen des Philoktet erschleichen und diesen auf das Schiff der Griechen locken

soll. Es ist der Zwang zur Pflicht, der hier handlungsleitend wird, obgleich vor allem Neoptolemos seine Ideale nicht einfach aufgeben will. Er kann sich nur schwer in das Kalkül des Odysseus einfügen, den er selbst hasst, da dieser einst nach dem Tod des Achill dessen Rüstung und Waffen an sich genommen hat; und als es ihm schließlich gelingt, mit Lügen das Vertrauen des Philoktet zu erschleichen und den Bogen zu erlangen, überwiegt sein Mitgefühl, und er gesteht diesem die Wahrheit. Philoktet wiederum, nach zehn Jahren Einsamkeit und Sprachlosigkeit geradezu hilflos in seiner Sehnsucht nach einem anderen Menschen, nach einem Gegenüber (*Bleibt. Lasst mich nicht zum zweitenmal den Geiern*), sieht sich erneut getäuscht und verweigert sich dem Ansinnen des Odysseus, ihn nach Troja zu begleiten, er sinnt nur noch auf den Tod dessen, der Sohn abermals belogen hat: *mein Leben selber / Hat keine Wahrheit mehr als deinen Tod*. Während bei Sophokles schließlich Herakles auf einer Wolke erscheint und Philoktet befiehlt, sich Odysseus anzuschließen, gibt es bei Müller nur eine gewaltsame Lösung, provoziert durch die Schwäche des Neoptolemos. Als Philoktet Odysseus umbringen wollte, erstach ihn Neoptolemos hinterrücks; die Pflicht hat gesiegt. Odysseus bringt den Leichnam des Philoktet ins Lager der Griechen und gibt vor, die Trojer hätten ihn getötet.

Das Werk mit seiner spröden Sprache und der Konstruktion eines Extremfalls steht ganz in der Tradition der Lehrstücke BRECHTS. Das Stück, das in der DDR nicht aufgeführt werden konnte, war – in der Inszenierung durch H. Lietzau – der erste Bühnenerfolg des Dramatikers in der Bundesrepublik, betont Jens. (vgl. Jens 1991: 35)

Was ist Philoktet anderes als ein Ausgeschlossener? Müllers Bearbeitung zeigt die tragische Fabel des Versuchs, das Opfer, den Ausgestoßenen, zurückzugewinnen für den Kampf, in dem er gebraucht wird.

Müllers Stück lässt sich in sieben Szenen gliedern.

Philoktet ist die komplizierteste Figur. Als Philoktet erkennen muss, dass er einem Freund, dem Griechen vertrauen soll und dass sein Vertrauen missbraucht wurde, verbirgt er sich in seine Identität: den namen- und grenzenlosen Hass. Philoktet symbolisiert das ausgestoßene Subjekt

aus der Geschichte, dessen Identität nun vom Ausschluss bestimmt ist. So verlor er den Bezug zur Zeit selbst, dem Medium von Geschichte, erklärt Genia Schulz. Für Odysseus sind alle Menschen Einsatzmittel im Dienst, das Brauchen und Gebrauchtwerden bestimmen die Identität. Nur als Objekt existiert das Subjekt, sonst ist es ein Nichts. Odysseus Identität besteht nur im Prozeß des Kampfes. Neoptolemos lebt seine Wut im Trojanischen Kampf aus, wie auch sein Lehrer unter der wachsenden Last der Gemordeten, Ausgestoßenen, Leidenden.

Philoktet ist die erste von Müllers Antikenbearbeitungen. Odysseus als Figur musste durch List in den Kampf getrieben werden. Er weiß seine eigene Reduktion. Die Reflexivität existiert noch immer, schreibt Schulz in ihrem Buch *Heiner Müller*. (vgl. Schulz 1980: 71-83)

Hermann Wiegmann schreibt, dass Odysseus im *Philoktet* der rein rationale Zweckdenker ist und will die Waffe in der Schlacht um Troja einsetzen. Odysseus ist ein typischer Vertreter der Moderne, der alles der instrumentellen Vernunft unterwirft. Adorno benennt das Merkmal der Moderne als disziplinierendes Vernunftdenken, das zu einer organisierenden Despotie führt, die letztlich nicht Auschwitz verhindern konnte. Wiegmann meint, dass man *Philoktet* auch als ein Stück der Postmoderne nennen kann. (vgl. Wiegmann 2004: 369)

4. 2. 2. *Germania. Tod in Berlin*

Genia Schulz schreibt vom Müllers Drama *Germania. Tod in Berlin* in ihrem Buch *Heiner Müller*, dass dieses Drama, wie auch *Schlacht / Traktor*, zur Reihe der Selbstbearbeitungen gehört. 1956 entstand Müllers Drama *Germania. Tod in Berlin*. (vgl. Schulz 1980: 129) *Germania* ist die Gestalt einer Frau im Waffenschmuck, die das deutsche Volk vorstellt. Schulz beschreibt weiter, dass es um ein Land der Krieger wie das alte Rom in Müllers Drama geht. Ein Volk in Waffen beendet am Ende des Dramas mit dem Tod im (gespaltenen) Berlin.

Das Drama wurde in der Form einer Abhandlung, eines Traktats aufgeschrieben, in dem Müller das Thema *Germania/DDR* ist die Szenen gliedert und vorstellt. Zu fast jedem Titel gibt es zwei sich spiegelnde Szenen, wobei die zweite immer eine Alltagsszene aus der DDR

darstellt, betont Schulz in ihrem Buch. Die Szenen enthalten die Periode vom Gründungstag 1949 über den Todestag Stalins im Februar 1953 bis zu den Ereignissen um den 17. Juni. In der ersten Szene kann man die Geschichte Deutschlands und die kommunistische Bewegung finden, aus der Welt-Literatur und aus dem eigenen Werk Müllers, schreibt Genia.

Genia Schulz beschreibt weiter, dass das Stück mit der Niederlage der Novemberrevolution nach dem 1. Weltkrieg (*Die Straße 1*) anfängt. Sie betont, dass *Die Straße 2* den gleichen Schauplatz am Gründungstag der DDR zeigt, die das demokratische Erbe der bürgerlichen 48er Revolution und der Novemberrevolution zu Ende führen wollte.

Schulz hat festgestellt und beschrieben, was beide Szenen verbindet: das ist die Hervorhebung derjenigen Kräfte, die der Revolution im Wege stehen: der Opportunismus, das Kleinbürgertum, die Kälte der Geschäftemacher, die Geldgier, das reaktionäre Denken. Zwischen Prostitution und Opportunismus muss die Parallele gezogen werden, aber nicht verfestigt: gegen die Polizei üben die eben noch sich in den Haaren liegenden Huren Solidarität. Die Besonderheit der Szene besteht vor allem darin, schreibt Schulz, dass Müller aller Feierlichkeit vorbeugt, indem er die Staatsgründung der DDR im Spiegel dieses Milieus zeigt. Mit der ersten Szene wurden die Schwierigkeiten der Erneuerung vorgestellt und Müller erzählte von der Geschichte des deutschen Bürgertums, schreibt Schulz. (vgl. Schulz 1980: 129, 130) Die Familie wurde privat vorgestellt und die Revolution gegenüber.

Brandenburgisches Konzert 1 zeigt zwei Clowns in der Manage, knüpft weiter Schulz in ihrem Buch an. Zwei Clowns spielen Friedrich II. und den Müller von Potsdam und allegorisch wird die deutsche Misere durchgespielt. Der Feudalabsolutismus steht in Kontrast über das Bürgertum und das Bürgertum will die Aristokratie nachahmen. Das Kommando hat Feudalismus als Militarismus, der sich masochistisch unterwirft und ist am Krückstock aufgerichtet, den es gegessen hat. Schulz schreibt, dass beide Clowns vor dem plötzlich auftauchenden Löwen auf ein Seil flüchten und da halten sie kurze Zeit zusammen, um dann aus Mangel an Selbstdisziplin das rettende Seil nach oben loszulassen. Sie fallen auf den Löwen, der

sich als kraftlose Maskerade zeigt, sich spaltet und lässt zwei Seiten der Geschichte. (vgl. Schulz 1980: 130)

Brandenburgisches Konzert 2 zeigt eine andere Art, mit Friedrich II., dem Repräsentanten des Feudalabsolutismus, schreibt Schulz. Ein Maurer wollte als Aktivist im Auftrag des Staates das Denkmal des großen Preußen von seinem angestammten Platz gerückt. Er hat das auf preußische Weise gemacht: durch Pflichterfüllung über Gebühr. Da er das Denkmal wirklich verschoben hat, wurde er von der Staatsmacht zum kalten Buffet auf Schloß Sanssouci eingeladen. Da verdirbt sich sein Magen mit ungewohnten Speisen. Kurze Zeit wurde er alleine gelassen und setzte sich auf den berühmten Armsessel, wo der alte Fritz starb und wird von ihm in Gestalt eines Vampirs heimgesucht. Mit Friedrichs Krücke konnte sich der Aktivist von verschiedenen Angriffen schwer verteidigen. Als ein Genosse mit einem proletarischen Mahl erscheint, verschwindet der Vampir. Die neue Regierung tritt in seine Spur und das Volk gewöhnt sich an den Staat.

Genia Schulz schreibt, dass die Paarung der Szenen die Differenz und Kontinuität deutlich macht. Die preußische Bürokratie und die Bestechung der Produzenten hören auf und herrscht eine sozialistische Staatsmacht. Das *Brandenburgische Konzert* setzt sich fort. Es gibt eine neue preußische Bürokratie und man kommt bis zum Widerstand des Volks gegen Sozialismus. Der Vampir der alten Verhältnissen ist noch da und Restauration ist nicht ausgeschlossen. (vgl. Schulz 1980: 130, 131)

Hommage à Stalin (1 und 2) heißen die nächsten beiden Szenen, in denen Stalin als Vorbild der Künstler erscheint, der Sozialismus in einem Lande als ästhetisches Modell, der Staat als Gesamtkunstwerk, der Sozialismus als kollektiver Kult um eine (mythische) Person. Hommage ist aber auch der Treueeid der Vasallen, wie ihn die Nibelungen bis zur Konsequenz der Selbstzerfleischung halten. Nibelungentreue als deutsche (politische) Tugend hat auch in der Arbeiterbewegung nach der Novemberrevolution zu grausigen Folgen geführt. Die Hörigkeit der

deutschen Kommunisten, die ihrer eigenständigen Führer durch die Konterrevolution beraubt worden waren, und aus Pflichtgefühl und Unselbständigkeit die sowjetischen Staatsinteressen vor die eigene politische Analyse stellten, hat den Widerstand der beiden Arbeiterparteien gegen den Faschismus sabotiert. Stalin selbst hat dessen Sieg begünstigt, weil er ihn für historisch unvermeidlich erklärte und nach seinem notwendigen Zusammenbruch den automatischen Sieg der sozialistischen Revolution prognostizierte.

Die beiden Hommage-Szenen sind durch *Lärm* miteinander verbunden. Die erste endet mit dem Lärm der Schlacht, dem Bruderkampf, der Selbstzerfleischung der Nibelungen im Kessel von Stalingrad. Der Lärm geht in den Lärm des neuen Deutschlands über: Kneipe, Sirenen, Glockenläuten, die neuen Einschnitt markieren: Sirenen und Glockenläuten signalisieren den Todestag Stalins – Trauer, Erleichterung und Warnung zugleich. (vgl. Schulz 1980: 130-132)

Wieder wird der Tod des Alten und die Geburt des Neuen, wie bei der Schilderung des sozialistischen Staatsgründung, im Kneipenmilieu angesiedelt. Ein Betrunkener schwärmt von den Kriegserlebnissen und stellt so eine direkte Verbindung zur vorangegangenen Szene her.

Die Entmenschlichung durch die *Schlacht* lässt einen reinen Neubeginn nicht zu. Der Tod wird in das neue Germania/DDR als düsteres Erbe hineingetragen, die Menschen sind verroht und opportunistisch nur aufs Überleben bedacht. Bitter ist diese *Hommage* à Stalin: ohne es zu wissen und zu wollen, erweisen die von der Realität zynischer Machtkämpfe geprägten Individuen ihm in jedem ihrer Verhaltensweisen die Ehre.

Da der Sozialismus selbst sich vom allgemeinen Gemetzel nicht mehr abhebt, sondern tief in ihn verstrickt ist, sind alle Hoffnungen überschattet vor Trauer und Skepsis, und diese Wahrheit findet Ausdruck durch die geheimnisvolle Figur des *Schädelverkäufers*, der plötzlich in der realistischen Szenerie der Kneipe erscheint. Marx nannte das revolutionäre Proletariat den *Totengräber* der bürgerlichen Gesellschaft. Der Marxist Müller nimmt dieser hoffnungsträchtigen Denkfigur ihre Zukunftsgewissheit. Müllers barocke Figur ist zugleich Allegorie auf den melancholischen Marxisten, der in alle Zukunftsprojektionen das Memento

Mori einträgt. Dem jungen Maurer, der eine Hure für eine Jungfrau hält und sie heiraten will (deutlich lässt sich im Folgenden diese Hure als die kommunistische Partei entschlüsseln), bietet er fürs *neue Heim* einen Totenschädel als Erinnerungsstück an, der der naiven Euphorie des Aufbaus und des Neubeginns entgegengehalten wird: Wie kann man dem Marxismus noch vertrauen, der sich in der Analyse des Faschismus so gründlich täuschte?

In der Zeit Stalins und der Weltschlächtereien fällt ein langer Schatten auf alle utopischen Hoffnungen, daher wird gegen den Geschichtsoptimismus das Memento Mori gesetzt – nicht der Geschichtspessimismus. Die Identifikation mit der barocken Melancholie, *nachdem* die Geschichte abgelaufen ist, ermöglicht die Erinnerung an die Opfer der Geschichte ohne Ressentiment und Wehleidigkeit. Deutlich porträtiert der Autor Müller sich selbst, gerade auch als Verfasser von *Germania. Tod in Berlin*.

Die beiden folgenden Szenen 7 und 8 *Die heilige Familie* und *Das Arbeiterdenkmal* greifen das von der finsternen Figur des Schädelverkäufers nahegelegte Thema des Weiterwirkens der reaktionären Kräfte auf, in einer grotesken (westlichen) und einer tragischen (östlichen) Variante. Im Westen sieht man, wie die militärische Niederlage des Hitler-Faschismus sein Weiterleben in veränderter Form nicht ausschließt. An der DDR wird im Kontext des 17. Juni gezeigt, wie stark auch dieses *Germania* noch bedroht ist.

Szene 7, *Die heilige Familie*, führt in chaplinesker Parodie die Geisterstunde der deutschen Geschichte vor: Im Führerbunker Hitlers wird im Verwechselfpiel die heilige Familie zur Produktionsstätte eines Welterlösers: Hitler als Gottvater, Josef Goebbels als Maria, *Germania* als Stammutter Hitlers und Hebamme beim gebärenden Goebbels, der einen Contergan-Wolf (die BRD) zur Welt bringt, einen mißgestalteten Nachkommen, dem die alliierten drei Könige trotz seines grauenhaften Anblicks mit Gaben huldigen. *Germania*, das deutsche Volk, ist keine kämpfende Frau und Mutter mehr, sondern wird, nachdem sie ihre Geburtshilfe geleistet hat, gefoltert und vernichtet von dem, den sie selber groß gezogen hat.

Szene 8, *Das Arbeiterdenkmal*, ist eine Verarbeitung des 17. Juni 1953, des *Tags der Einheit*, der in Wahrheit die endgültige Entzweiung Germanias, ihren Tod in Berlin gebracht hat. Es handelte sich zunächst um einen Aufstand von bewussten, an die Kampftradition der Arbeiterbewegung anknüpfenden Arbeitern, die nicht den Sozialismus, nicht den Staat DDR angreifen wollten. Sie machten von ihrem verfassungsmäßigen Streikrecht Gebrauch und verlangten die Rücknahme der erhöhten Normen, die den *Neuen Kurs* garantieren und realisieren mussten, der eine Steigerung des Lebensstandards vorbereiten und den forcierten Aufbau der Schwerindustrie verlangsamen sollte. Gerade die nicht-proletarischen Schichten wurden von der Arbeiterregierung begünstigt und umworben, nur die Arbeiter selbst sollten – als staatstragende Klasse – mit Opfern diesen Kurs ermöglichen. So ergab sich das Paradox, dass ausgerechnet die *herrschende* Arbeiterklasse wieder die Benachteiligte sein musste, die sie immer schon gewesen war. Viele Arbeiter sind ehemalige Nazis und Nationalsozialisten wurden im Rahmen der Entnazifizierung aus den Ämtern in die Produktion geschickt. Im Augenblick der Krise bricht das Verdrängte wieder hervor. Darum lässt Müller in dieser Szene die ehemaligen Nazis die ersten sein, die einen Streik begrüßen – unter demagogischer Berufung auf die alte Proletariertadition. Mit Unterstützung aus dem Westen meint sie rechnen zu können: *der Russenstaat* soll gestürzt werden, die deutsche Nation soll leben. Der Bauarbeiter Hilse, die zentrale Figur auf dem Bauplatz (der DDR) am 17. Juni, ist eine tragische Weiterführung der Figur der Aktivisten aus der Szene *Brandenburgisches Konzert 2* und der Garbe-Gestalt aus dem *Lohndrücker*. Er ist der Arbeiter, der an seine Regierung glaubt und den spontanen Aufstand sabotiert, weil er sieht, dass Antikommunisten und alte Nazis den Streik wollen. Aber er übersieht, dass auch junge Arbeiterkollegen, Kommunisten sich daran beteiligen. Staats- und Regierungstreue wie die Arbeiter der Sozialdemokratie steht er auf der verlassenen Baustelle mit zwei Kellen, als müsse er für die Kollegen mitarbeiten; Rocker fordern ihn zum Streik auf und steinigen ihn nach seiner Weigerung zum *Arbeiterdenkmal*, zum Märtyrer einer unbegriffenen Geschichte.

Szene 10 spielt in einem Gefängnis der DDR am selben 17. Juni. Ein oppositioneller Kommunist wird eingeliefert. Er trifft hier jedoch nicht auf Gesinnungsgenossen, sondern auf Saboteure, Gewalttäter und – wiederum – seinen Nazi-Bruder, den er, wie Müllers Selbstzitat

deutlich macht – in der Nacht des Reichstagsbrands nicht wirklich, sondern nur *für sich*, für sein Bewusstsein, sein Gedächtnis getötet hatte. Die feindlichen Brüder haben sich in ihrer Selbstzerfleischung geschlagen. Die Feinde des Systems und der Nazi-Bruder erschlagen den *Vaterlandsverräter* und *Russenknecht* in dem Augenblick, als der Aufstand unterdrückt wird.

Der Kommunist kann im Gefängnis seines eigenen Staates von seinen Gegnern niedergeschlagen werden.

Die Spiegelszene *Die Brüder I* ist ein Text aus *Tacitus' Annalen* über Germania. In ihm wird von 2 Brüdern berichtet, Flavus, dem Klugen, der eigenen Vorteil sucht und sich deswegen in fremdem Dienst bewährt, und dem prinzipientreuen Armenius, der die Ehre des Vaterlandes über alles stellt. Verkehrt wird die Konstellation der feindlichen Brüder gespiegelt, in der der umsichtige Opportunist der Nazi ist und der KPD-Bruder als standfester Ehrenmann auftritt – diesmal nicht im Dienst der Nation, sondern der Partei, der übergeordneten Sache.

Vor das letzte Szenenpaar *Tod in Berlin 1 und 2* hat Müller ein *Nachtstück* gesetzt, eine Mischung aus surrealer Prosa und Anweisung zu einer Pantomime. Titel und Anlage der Pantomime wecken mancherlei Assoziationen. *Nachtstück* ist ein Begriff aus der Musik (Notturmo) und Malerei (ein Bild, dessen nächtliche Dunkelheit durch Mondschein oder Feuer ein wenig erhellt ist), der an den Nihilismus der grotesken *Nachtwachen* des Bonaventura oder an E. T. A. Hoffmanns oft grausige *Nachtstücke* denken lässt, auch an Figuren Müllers, wie Kleist und Lessing in *Leben Gundlings* oder *Ophelia/Elektra* in der *Hamletmaschine*. Zu vergleichen ist die Pantomime zudem mit Brechts *Badener Lehrstück vom Einverständnis*, in dem ein Mann sich von zwei Clowns nach dem Bibelspruch *Wenn dich dein Auge ärgert, reiße es aus* Stück für Stück demontieren lässt. Der Mensch des *Nachtstücks* ist vielleicht eine Puppe, überlebensgroß, mit Plakaten bekleidet, einem Gesicht ohne Mund, die sich im Verlauf der Szene selbst zerstückelt. Am Ende weint sie mit jedem Auge eine Träne und bekommt dann (dem antiken Ödipus bei Erkenntnis der Wahrheit seines Schicksals gleich) die Augen mit zwei Beckett-Stacheln ausgestochen. Unentscheidbar, ob diese Groteske Selbst-Demontage Bild für

Germania selbst, für den Kommunisten, das Bewusstsein des Autors, oder als dies zusammen ist. Deutlich ist nur eine poetische Logik, nach der alle Figuren der Selbstzerstörung, Fragmentierung und verzweifelten Trauer hier noch einmal in einer Pantomime zusammengefasst werden.

Tod in Berlin 1 und 2 zeigt nach dem letzten Aufschrei das Ende Germanias in ihrer Hauptstadt, nachdem sie wie im Nachtstück in ihre einzelnen Glieder nach und nach zerrissen wurde. Die erste Szene besteht nur aus einem Zitat. Georg Heyms Sonett von 1910, Berlin VIII (III), antizipiert das Scheitern der Novemberrevolution im Bild der niedergeworfenen Jakobinerherrschaft, Symbol für den Untergang aller *roten* Volksaufstände, von der Pariser Kommune bis zur Degeneration der kommunistischen Revolution in unserem Jahrhundert. Robespierres Strickweiber stricken *zu den Klängen der Marsaillaise, dem alten Sturmgesang* auf dem Armenfriedhof den Toten Mützen aus Ruß.

Tod in Berlin 2 führt in Analogie zum Schluß von G. Hauptmanns Drama *Die Weber* das Schicksal Hilses zu Ende und schließt die Ereignisse um den 17. Juni symbolisch ab, wobei der Text kreisförmig auf seinen Anfang zurückgeht, die gescheiterte Novemberrevolution, die Spaltung der Arbeiterbewegung und dann Deutschlands. Damit wird das Generalthema der vielen Assoziationsräume von *Germania. Tod in Berlin* angeschlagen. Der verlorene Weltkrieg führte nicht zu Bürgerkrieg und Revolution.

Hilse, das *Arbeiterdenkmal*, liegt im Sterben. Die Ursache des Todes ist verborgener Krebs, den die Ärzte bei seiner Einlieferung entdeckten. Müllers Hilse stirbt am Glauben an die Staatspartei.

Den Strebenden besucht der junge Maurer zusammen mit der Hure 1, um die er immer wieder hartnäckig geworben hat. Der alte Arbeiterveteran hört, wie der junge Maurer – sein Nachfolger gleichsam – in seiner Braut eine Hure erkannt und – akzeptiert hat. Er selbst zieht eine Parallele zwischen Hure und Partei. Der schmerzlose Tod ermöglicht ihm eine utopische Vision: die

Hure/Braut der jungen Arbeiterklasse sieht er als Jungfrau, als die von geschichtlicher Gewalt und Realpolitik unberührte Rosa Luxemburg, eine poetische Vision der roten Rosa als Ophelia (Das Wasser hat dich nicht behalten, Rosa), und eine politische Vision von einem Tag der Einheit, an dem Germania, das deutsche Volk, friedlich unter roten Fahnen *über Rhein und Ruhr* ein neues Deutschland aufbaut. (vgl. Schulz 1980: 132-139).

Es ist undenkbar, über Müllers Dramen zu schreiben, ohne etwas über die Charaktere der Protagonisten, Männer und Frauen zu sagen. Friedrich II. erscheint als homosexueller Clown.

Alexandra von Hirschfeld beschreibt in ihrem Buch *Frauenfiguren im dramatischen Werk Heiner Müllers*, dass die Nibelungen auf der Bühne masturbieren, weil sie vergessen haben, was Frauen sind. Hitler ißt Soldaten und will seinen Rachen mit Benzin ausspülen. Goebbels ist schwanger und bringt einen Contergan-Wolf zur Welt. Die Personen aus dem Volk werden nicht positiv dargestellt und Deutschland wird als Land der Erpresser, Dirnen, Opportunisten und Mörder beschrieben und vorgestellt. (vgl. Hirschfeld von 2000: 84-97)

Müllers Frauenfiguren sind gegen sich selbst aggressiv und sind nur mit dem gegenseitigen Abschlagen zufrieden. Der Mann macht die Mutter verantwortlich. Männer zeigen ihre Herrschaft nur durch das Töten. Ein Beispiel dafür ist die Szene *Hommage à Stalin I*, die sehr brutal konstruiert ist. Die Nibelungen heißen Gunter, Hagen, Gernot und Volker und sitzen auf toten Soldaten und schlagen sie. Drei Soldaten reißen im Schneetreiben des Kessels von Stalingrad einem jungen Soldaten den Arm aus, um ihn abzunagen. Der Tod, Gewalt und Unterdrückung sind Mechanismen zur Demonstration von Macht, was Alexandra von Hirschfeld in ihrem Buch besonders stark ausdrückt. Müller allegorisierte Germania. Sie ist nicht nur ein Symbol eines Einheitswunsches, sondern auch eines Nationalstolzes. Hitler steht in der Szene *Die heilige Familie* als Gottvater im Führerbunker und Goebbels als Jungfrau Maria. Germania bleibt nur die Funktion der Hebamme, erklärte Alexandra von Hirschfeld. (vgl. Hirschfeld von 2000: 88, 90)

4. 2. 3. *Die Hamletmaschine*

Nach der Wiedervereinigung 1989 präsentierte Müller *Die Hamletmaschine*, die als Monolog aufgeschrieben wurde, im Deutschen Theater Berlin. Müllers Stück galt als Trauerstück. 1992 avancierte Müller zu einem der Direktoren des Berliner Ensembles. (vgl. Wiegmann 2004: 368) Heiner Müllers *Die Hamletmaschine* ist ein Stück in fünf Bildern, das nur wenige Drehbuchtextseiten umfasst und eher wie ein Fragment wirkt. Wiegmann beschreibt weiter, dass Müllers *Hamletmaschine* den Hamlet-Stoff nach Shakespeares berühmter Tragödie hat. Der Stoff konnte auf den Bericht in den *Gesta Danorum* des dänischen Geistlichen mit dem schönen Namen saxo Grammaticus zurückgreifen und hat immer wieder auf spätere Schriftsteller gewirkt, so auch wie auf Döblins *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende* und auf Brittings *Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß* und andere. Der Titel ist eine Anspielung auf die Wiederholbarkeit des Tragischen und Bösen, das sich in einem verheerenden Mechanismus ereignet. (vgl. Wiegmann 2004: 369)

Müller montiert Monologe, schreibt Wiegmann, und dabei verwendet Zitate aus der Shakespeare-Vorlage, die er teils verändert. Er verwendet auch eine Schockästhetik, die auch die derbste und vulgärste Sprache nicht scheut. Seine intertextuellen Spiele und Bezüge, die man in diesem Drama finden kann, sind hier offensichtlich. (vgl. Wiegmann 2004: 369)

1977 schreibt Müller zwei Texte, *Leben Grundlings* und *Hamletmaschine*. Die Texte haben sich mit der Selbstreflexion des politischen Schriftstellers und des marxistischen Intellektuellen befasst. *Die Hamletmaschine* stellt die Problematik des marxistischen Intellektuellen angesichts der kommunistischen Geschichte in Europa dar, worüber Genia Schulz in ihrem Buch *Heiner Müller* schreibt. (vgl. Schulz 1980: 149)

Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa. Das sind die ersten Müllers Sätze in der *Hamletmaschine*, so führt weiter Schulz an. Das Ich wurde in einem Namen, einem Text der Vergangenheit vorgestellt, als ein Held einer tragischen Geschichte. Müller betrachtet Shakespeares Text nicht nur als Haus,

sondern als Ruine, wie hier zu Beginn Hamlet das ganze alte Europa. Durch die Trümmerlandschaft sind die Szenen so vorgestellt, schreibt Schulz: (vgl. Schulz 1980: 149)

Die erste Szene heißt FAMILIENBAUM: Hamlet, das Ich, erinnert sich; der einsame Melancholiker am Meer. Beim Staatsbegräbnis des Vaters, (das Gespenst, das mich gemacht hat) stoppte er den Leichenzug, warf Leichenteile als grausige Nahrung unter das Volk: orgiastische Übersteigerung des Ekels an der Ehe von Mörder und Witwe, wie sie Shakespeares Dänenprinz zu Beginn seines Dramas zur Schau stellt. Ein Leitmotiv ist das Wort Fleisch – die lüsterne, eklige, todgeweihte, faulende, verschlungene Fleischlichkeit; das tierische Leben ekelt Hamlet an, der sich weigert, vom Gespenst des Vaters sich in die Geschichte zerren zu lassen. Müller, dessen Theater mit dem des Barock durch viele unterirdische Verbindungsgänge kommuniziert, übersetzt den naturgeschichtlich-maschinellen Ablauf des Trauerspiels der Welt, wie es dem Blick des Melancholikers des 17. Jahrhunderts sich darbot, in eine moderne Konstellation. Gerade der marxistische Intellektuelle hat einen Röntgenblick in den Geschichtsablauf gewonnen – und keineswegs muss das Ergebnis Optimismus sein. Seinem analytischen Sehen kann auch ein Gerippe sichtbar werden, die Geschichte als eklig-unheimliche Zeugung, unkeusche Paarung von Mörder und Witwe.

In maßloser Verachtung will Hamlet alle Geschichte rückgängig machen. Die Geburt wird revoziert. (Der Mutterschoss ist keine Einbahnstraße), alle Produktion/Geburt rückgängig gemacht. Doch nur als Wunschbild. Erst die Ophelia/Elektra der letzten Nummer in der *Tiefsee* wird diese Haltung erreichen. Hamlet, jede Verantwortung verweigernd, will - das symbolisiert der Inzest mit der Mutter – aus der Geschichte zurück in einen zeitlosen Raum der willfähigen Natur, die sich ihm, statt der Geschichte, hingeben soll.

Hamlet tötet seine Geliebte und reißt ihr das Herz aus, als wolle er sich weiden an ihm inmitten eines Festmahls, bei dem die Gäste vielleicht ihn selbst zu verzehren hofften. Die Verschmelzung Hamlets mit Ophelia strukturiert den Text: Ophelia/Hamlet werden zu zwei Aspekten einer Szenerie des Bewusstseins, die immer wieder in ihre Teile zerfällt: in der die eine

(weibliche) der Wunsch der anderen (männlichen) ist: in der aus dem männlichen-menschlichen Ekel eine (maschinelle) Kraft werden soll. *Hamletmaschine* zeigt, dass dieser Prozess misslingt.

In der zweiten Szene, DAS EUROPA DER FRAU, wird Europa als *Enormous room* (nach E. Cummings gleichnamigen Roman) zum gigantischen Gefangenenlager, in dem sich die Frau von der Selbstmörderin zur Mörderin emanzipiert. Wenn ihr Herz eine Uhr ist, die im Rythmus einer Zeit des Körpers schlägt und zu schlagen aufhört, dann tritt sie aus der Geschichtszeit heraus.

Immer wieder erniedrigt und getötet, bezieht sie aus Hass und Aggression gegen sich selbst die Kraft zur Zerstörung, die Hamlet fehlt. Die Frau, nachdem ihr Gewalt widerfuhr, bringt sich selbst auf das Niveau der Gewalt, das Hamlet nie erreicht. Aber die Stimme Ophelias ist zugleich auch die des Chors und Hamlets – die Personenangabe im Text: Ophelia (Chor/Hamlet). Im Chor mit dem Mann Hamlet artikuliert die Stimme der Frau den Wunsch, zur Gewalt greifen zu können, oder, wie der Hamletdarsteller in der vierten Szene es will, gleich Macbeth, Richard III. Und Raskolinkoff Mörder zu sein. Diese Ophelia wird in ihrem Schlussmonolog zum bösen Racheengel, zur Elektra, die ihren Hass nicht – wie die Elektra in Sartres *Fliegen* – zurücknimmt, sondern als Schlusskanal artikuliert. Jedoch: verumumt in Müll, umschwommen von Müll, den Leichenteilen, verkörpert sie am Ende eine Welt des Schweigens.

Ophelia ist die weibliche Hamletmaschine. Sie ist als maschinelle, stumme, mörderische und selbst mortifizierte Kraftapparatur zur Übertragung eines Energiestroms vorgestellt. So kann Hamlet, in seinen Ekel versunken, nicht werden, behauptet Schulz in ihrem Buch *Heiner Müller*. (vgl. Schulz 1980: 149-151)

Die dritte Szene, ein *SCHERZO*, unterbricht die Tragödie. Tote Philosophen und marxistische Klassiker, die später als Frauen *lebendig* werden, werfen Bücher auf Hamlet. Das Ballett, das von Selbstmörderinnen getanzt wurde, kann von Hamlet nicht innerlich betrachtet werden. Die Frauen, die tod sind, reißen ihm die Kleider vom Leib. Nackt, wie Ophelia in ihrem Monolog, trifft Hamlet auf Ophelia als Hure, die als seine Mutter, zusammen mit Claudius, aus einem Sarg

tritt, beschreibt Schulz weiter die Handlung im Müllers Drama. Der Sarg enthält mit der Aufschrift HAMLET 1 die Identität von Mörder und Opfer, Hure, Jungfrau und Mutter, Hamlet als Vater und Hamlet als Sohn, Theaterfigur und Zuschauer. Hamlet will zur Frau werden und Ophelia schminkt ihn, so dass er wie eine Hure aussieht. Danach hat sich eine Stimme aus dem Sarg gehört, die wie ein Gottesgebet gewesen wäre. Hamlets Freund Horatio tanzt mit der Hure Hamlet. Schulz zitiert hier Müllers Zitat: (vgl. Schulz 1980: 151)

Was du getötet hast, sollst du auch lieben. (Müller 2001: 548)

Die Bedeutungselemente des Müllers Textes sind sehr schwer zu verstehen, erklärt Schulz. Das bedeutet, dass ihr Zusammenhang sehr schwer entwickelt sein kann, führt weiter Schulz an. Der Leser fühlt sich weit entfernt von Szenen um Ophelias Grab, die wie bei Shakespeare erinnert. Die christliche Ikonographie der beiden Frauen Eva und Maria und ihre sexuelle Symbolik stellen in mehreren Anspielungen das Thema Mann/Frau dar, die eine *absurde* Variante shakespeareischer Geisterszenen sind.

Schulz weist weiter darauf, dass Hamlets Versuch, den Mann in sich zu töten, vom Ekel an der Geschichte zum Hass, wie ihn Ophelia hat, zu kommen. Hamlet scheitert in der Szene 4 (*Pest in Buda Schlacht Um Grönland*) und will aus seiner Rolle aussteigen. Er wird zum Hamletdarsteller, um sich aus der Literatur zu emanzipieren. Er erfasst die triviale Realität des politischen, immer unpolitischer werdenden Alltags kontemplativ. Er packt ihn selbst von neuem der altbekannte Ekel. Hamlet steht im Bann seiner Rolle, ist ein Melancholiker und seine Sprache in seiner Rolle führt ihn und am Ende nimmt er sie wieder auf sich. Der Ausbruch passiert nicht aus dem Text der Tradition, der Sprache und der Literatur, erklärt Schulz. (vgl. Schulz 1980: 151, 152)

Die Szene, in der der marxistische Intellektuelle steht, ist sehr konkret: Stalins Tod und die Folgen. Der Name Stalin war ein Inbegriff der Teilung vom linken Bewusstsein. Dieses Bewusstsein sieht den Kommunismus, die Theorie und Praxis der Emanzipation, das sich ständig verwandelt. Es gibt den blutigen Terror, der nicht nur die Körper, sondern auch dieses

Bewusstsein ändern kann. Es geht um die Naivität und um die Bewunderung der praktischen Gewalt. Die Bühnenarbeiter stellen Fernseher und Kühlschrank. Sie sind die Requisiten des Wohlstands, die ein Agent der Geschichte werden, der den Repräsentanten der Ideologie und der blutigen, realen Geschichte tauscht. (vgl. Schulz 1980: 153)

Der Vater, der vom Nachfolger ermordet wurde, ist praktisch der Marxismus in der Stalins Gestalt. Hamlets Mutter wird hier als Jungfrau Maria vorgestellt und wird auch allegorisch als Geliebte und Hure und als die kommunistische Partei in der Rolle dargestellt. Sie hält ihre Söhne an. Sie müssen den Vaternord vergessen und dem Neuen Dänemark (Deutschland) schön zu tun. Es geht hier um eine politische Allegorie mit dem realen Hintergrund, betont Schulz. (vgl. Schulz 1980: 153)

Schulz schreibt, dass der ganze Text in der *Hamletmaschine*, wie auch die Historie in der vierten Szene, auf das Wesentliche beschränkt ist. Sie führt weiter an, dass Müller den 17. Juni 1953 und den Ungarnaufstand darstellt, wie sie zu einer verworrenen Figur der Geschichte des Marxismus zwischen Humanismus und Terror zusammengepresst sind. Müller wollte zeigen, wie sich der marxistische Intellektuelle bemüht, der Leiche Herr zu werden. Die Leiche vom Stalins Vater, der Geschichte, der Deformation des Sozialismus, der blutigen Gewalt, ist untrennbar von der inneren Last einer kulturellen und literarischen Tradition. Hier schlüpft Hamlet am Ende der Szene in die literarische Rüstung. Die Leiche auf dem Rücken ist nicht abzuwerfen, betont Schulz. Dem Volk wurde die Leiche vorgestellt, die Hamlet zerstückelt hat um sie zu essen. Der Intellektuelle, der den stumpfen Schwert als Tranchiermesser hatte, wurde von Ekel geschüttelt und bleibt im Bann vom Volk. Hass und Verehrung bleiben für die Kraft. Die Geschichte kann machen, um ihn zu spalten. (vgl. Schulz 1980: 154)

Schulz schreibt weiter über diese Szene im Müllers Drama, dass nach Hamlets Abgang Ophelia Hamlets Sprache im Fluten einer sprechend schweigenden Verweigerung übernimmt und aufnimmt, die der Mann nicht erreicht.

Hamlet ist wieder in seiner Rüstung. Er ist mit der ekelhaften Wirklichkeit und mit ekelhaftem Selbst konfrontiert. Er kehrt nach Hause zurück und akzeptiert, dass er alleine ist, lebt so und macht mit, betont Schulz.

Schulz führt weiter an und schreibt in ihrem Buch *Heiner Müller*, dass Müllers Hamletdarsteller zum Hamlet wird. Es bleibt nur Wunsch, nur Gebet um einen Mörder. Es gibt keine Aktion und die Kontemplation wird zum Wunsch nach Selbstaflösung: (vgl. Schulz 1980: 153-155)

Ich will nicht mehr essen trinken atmen eine Frau lieben einen Mann ein Kind ein Tier. Ich will nicht mehr sterben. Ich will nicht mehr töten...Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen Beine zu gehen kein Schmerz kein Gedanke. (Müller 2001: 553, 554)

Schulz schreibt, dass Müllers Hamlet und sein Rückzug, wie auch Hamlets Ekel, auf zerbrochenen Leibern beruht. Es herrscht eine reale geschichtliche Gewalt auf der Welt, in die der intellektuelle Mensch nicht automatisch, wie der körperlich Unterdrückte hineingezogen wird.

Marx, Lenin, Mao als Frauen sprechen ihren Text: ES GILT ALLE VERHÄLTNISSE UMZUWERFEN IN DENEN DER MENSCH... Hamletdarsteller trägt wieder Kostüm und Maske. Ein beliebter Bluthund kriecht in den Panzer.

Schulz schreibt, dass Müller die Revolutionäre als eine Kraft zum Hass darstellt. Müller verbindet das mit mit Frauen Ophelia und Elektra. Hamlet mischt sich in die Aktion und spaltet mit dem Beil als Mordwaffe die Schädel der Frauen Marx, Lenin und Mao. Er wird Stalins Double und ist blindwütig, wie sein blutiger Vater und Shakespeares Hamlet. (vgl. Schulz 1980: 155)

Schulz erklärt, dass Müller über die militärischen Panzer in Budapest, Prag und Berlin schreibt und dass die Maschine weiterläuft. Die Frau übernimmt die Hamlets Rolle. Die Frau hat Hamlet verraten. Zeit und Bewegung wurden negiert und die Frau sitzt im Rollstuhl.

Ophelias Schlusswort ist in der Szene 5 dargestellt. Müllers Titel dieser Szene lautet: *WILDHARREND / IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG / JAHRTAUSENDE* wird die *Nymphe* (Shakespeare) im Rollstuhl von Männern in Arztkitteln eingeschnürt (vgl. die Ophelia im Irrenhaus in den *Nachtwachen* des Bonaventura), schreibt Schulz. Wegen Ophelias Hassmonolog verbinden sie Männer zur Mumie. Ihre Reglosigkeit wird total. Die Szenenanweisung heißt *Tiefsee*. Ophelia betrachtet das als Schrei des Racheengels im Akt der Fesselung und nicht als eine positive Utopie der Befreiung.

Die sanfte Ophelia wurde mit der hassenden Elektra identifiziert. Ophelia soll Hamlets Ekel mit ihrem Hass tauschen und wird erstickt. Am Ende bleibt die einzige Alternative, dass Ophelia als jene Hamletmaschine wird, die Hamlet und Hamletdarsteller nicht werden können. (vgl. Schulz 1980: 155, 156)

Der komplizierte Müllers Text wurde auf 9 Seiten aufgeschrieben und hat 5 Szenen. Am Ende bleibt Ophelia und der Ton ist ausgeschaltet. Ophelia wurde im Gewebe der weißen Mullbinden in einer Tiefsee verpackt. Vom BLABLA zum Schweigen. Aber, das ist kein echtes Schweigen. Die Maschine kann man hier hören. Schulz beschreibt noch, dass Müllers Drama eine Tragödie darstellt, in fünf Akten vorgestellt. Sie vergleicht diese Akten mit Akten der klassischen Tragödie. Von der Ruine Europas hinab in die Tiefsee, auf deren Brandung Hamlet zu Beginn des Textes blickt.

Hamletmaschine versucht das ideologische Zeitkontinuum zu ändern, in dem alles noch immer seinen Sinn hat. (vgl. Schulz 1980: 157, 158).

Hermann Wiegmann schreibt, dass Müllers Hamlet keinen Vater hat, da er Müller seine Mutter weggenommen hat. Deswegen hasst Hamlet seinen Vater. Hier geht Müller auf den Ödipuskomplex, den Freud erklärt, dass der Vater sich als Konkurrent zur Liebe der Mutter zeigt. Ophelia steht an der Seite aller Frauen, die von Männern demütigt und unterdrückt waren. Sie wollen sich deswegen rächen.

Wiegmann beschreibt die letzte Szene, dass sie mit einem Zitat aus Hölderlin anfängt: ein Wildharrend / in der furchtbaren Rüstung / Jahrtausende. Ophelia hat sich in Elektra verwandelt, die sich an ihre Mutter für den Vaternord rächen will. In der Regieanmerkung ist das so, dass Ophelia in einem Rollstuhl sitzt. Leichen und Leichenteile treiben an ihr vorüber. Wiegmann denkt, dass dieses kurze Stück mit schockierenden Arrangements ausgestattet wurde. (vgl. Wiegmann 2004: 369, 370).

Der Autor führt gespaltene Personen vor. Er verbindet Shakespeare-Figuren Hamlet und Ophelia mit ihren Vorläufern, den antiken Figuren Orest und Elektra.

Alexandra von Hirschfeld in ihrem Werk *Frauenfiguren im dramatischen Werk Heiner Müllers* beschreibt Hamlet, dass er den Tod allen Müttern wünscht und dass man die Weiben zunähen soll. Hamlet denkt, dass die Welt ohne Mütter sein soll. (vgl. Hirschfeld von 2000: 67, 68)

Hirschfeld kritisiert die afrikanische Praxis der Frauenbeschneidung. Damit wurde gemeint, dass Frauenorganen genäht werden sollen, was auch eine brutale Form der Männerdomination über Frauen darstellt.

Die Frau als Mutter in der HAMMLETMASCHINE ist anders betrachtet. Der Vater muss für den Schlachtvorgang und für den blutigen Geschichtsverlauf verantwortlich sein. Die Konjunktiv-Form zeigt Hamlets Wunschvorstellungen, erklärt Hirschfeld. Hamlet zeigt Hass gegen seine Mutter. Mutterschoß ist für ihn eine Schlangengrube. Das assoziiert alles auf die Schuld der Frau, die aus dem Paradies vertrieben sein sollte. Hamlet will seine Mutter vergewaltigen und diese Phantasie beginnt mit Worten: (vgl. Hirschfeld 2000: 68)

Ich werde dich wieder zur Jungfrau machen, damit dein König eine blutige Hochzeit hat. (Müller 2001: 546, 547).

Hamlet hofft, dass er durch die Vergewaltigung seiner Mutter als *Jungfrau*, seine Existenz negieren kann. Müller wollte Rache üben. Hirschfeld schreibt, dass der Mörder Müllers Vaters ähnlich wie Jason zeigt, dass die Macht häufig über eine Frau führt.

Hamlet klagt seine Mutter als Hure und Prostituierte an. Sie steht jedem Mann zur Verfügung. Deswegen darf sie vergewaltigt werden.

Hirschfeld schreibt über Müllers Meinung, dass jede Frau Jungfrau, Mutter und Hure ist. Müller sieht jede Frau als tod. Diesen Aspekt kann man bei Müller im ganzen Werk finden. Die Mütter produzieren die Schlächter. So ist die Mutter eine Mörderin. Aus ihr entsteht das Leben. Sie bestimmt die Klassenlage. Als Mörderin nimmt sie es wieder zu sich. Der Mann tötet nur.

Nach Müller ist der Schoß Grab, Grube, Loch, schreibt Hirschfeld. Irgendwann kommt der Mann in den Schoß. Die Frau gebärt, mordet und schlachtet auch. Das kann man alles unterbrechen, wenn man die Frau als Mutter tötet. Müller kommt hier bis zu einem Problem: das ist die Metaphorik der Frau. Man stellt sich die Frage, wie kann man den Tod der Frau überwinden und wann kann dann die Frau Mutter werden?

In der zweiten Szene in *HAMLETMASCHINE Das Europa der Frau* erklärt Ophelia ihre ehemalige geschichtliche Position. Ophelia verhält sich aggressiv gegen Männer. Ophelias Revolte ist eine universelle. Sie richtet ihre Aggression nicht länger gegen sich selbst, sondern gegen die Verursacher und zerstört ihr Gefängnis, das bürgerliche Heim. Ophelia gräbt die Uhr aus ihrer Brust. Das bedeutet die Beendigung der Mechanik, die ihrer Unterdrückungsgeschichte anhaftet, merkt Hirschfeld. (vgl. Hirschfeld 2000: 68-71)

Ophelia zeigt sich geschminkt wie eine Hure. Hamlet möchte eine Frau werden und auch eine Maschine.

Die Subjekt-Objekt-Beziehung wird ersetzt. Hamlet will nur noch Maschine sein und hat keine Gefühle mehr. Er wollte die unterdrückte Frau spielen.

Hamlet stellt jetzt den Endpunkt der männlichen Figuren dar, die als Schlächter und Krieger konzipiert sind. Ophelia lehnt ihre geschichtliche Opferrolle ab und damit auch die Mutterschaft. Hamlet kann seine Rolle nicht mehr identifizieren. In der Neuorientierung wollen sich Männer und Frauen von der Vergangenheit befreien. Das würde zur Beendigung der Geschichte und Barbarei, der Vorgeschichte / Eiszeit und des Beginns einer menschlichen Geschichte führen. Hamlet endet in der Rüstung bei Schnee und Eiszeit. Bei Ophelia gibt es schon Tiefsee, also Wasser, das nach Schnee und Eiszeit kommt. Ophelia / Elektra befreit sich von der Unterdrückung, die über Jahrtausende gedauert hat.

Hirschfeld beschreibt Müllers Drama weiter, dass den fünf Szenen seines Dramas fünf Abschnitte entsprechen, die Mann und Frau in gleicher Anzahl zugeordnet sind. Der erste und der vierte Abschnitt gelten Hamlet und der zweite und fünfte Ophelia, der dritte *Scherzo* betitelt, gehört beiden. (vgl. Hirschfeld 2000: 71-79)

Auf der klassischen Bühne spielten nur Männer. Das Weibliche existierte nur in der Kostümierung des Mannes.

Im klassischen Theater und in der literarischen Avantgarde wird das weibliche Subjekt mit Abwesenheit und Tod gleichgesetzt, betont Hirschfeld. (vgl. Hirschfeld 2000: 79, 80)

Immer wieder hinterfragt Müller Weiblichkeit und Männlichkeit. Der Kampf der Geschlechter ist die Folie für sein Verständnis von Geschichte als Schlachthaus. Für Müller produzieren Frauen die Schlächter.

Hirschfeld fragt sich, ob es überhaupt einen Ausweg aus blutigem Dilemma von Macht, Krieg und Tod gibt? Müllers Lösungsformel lautet: Tod den Müttern. Damit hat auch das Schlachten sein Ende. (vgl. Hirschfeld 2000: Klappentext)

5. INTERTEXTUALITÄT IN POSTMODERNEN DRAMEN VON HEINER MÜLLER

In diesem fünften Kapitel werde ich mich mit der Frage der Intertextualität nach dem Untersuchungsmodell von Ulrich Broich und Manfred Pfister beschäftigen. Das Modell wird bei der Analyse mit Beispielen von Prätexten und Nachfolgetexten im Bezug auf intertextuelle Bezüge und einer textrethorischen Hinterfragung in Müllers postmodernen Dramen angewandt.

Der Schwerpunkt wird auf eine textrethorische Analyse von intertextuellen Bezügen in ausgewählten Dramen gelegt. Den Sinn des Textes kann man leichter verstehen, wenn man die Intertextualität und ihre Bezüge verwendet.

5. 1. *Philoktet*

5. 1. 1. Eine textrethorische Analyse von intertextuellen Bezügen

Müllers *Philoktet* ist in mehrere intertextuelle Netze eingespannt. Einerseits bezieht er sich durch Ursprung der Handlung und das Figureninventar auf die griechische Mythologie. Andererseits steht das Stück als Transformation eines konkreten Prätextes auch mit diesem (und wiederum den dazu gehörten Prätexten) in Verbindung. Weiterhin ist Müllers Drama autotextuell eingebettet in einen Rahmen weiterer Mythenbearbeitungen des Autors. (vgl. Aust 2014: 13)

5. 1. 2. Die Relation zwischen dem Prätext und Folgetext

Der größte Unterschied zwischen dem Text und Prätext in Müllers Drama *Philoktet* ist das Ergebnis der Handlung. (vgl. Aust 2014: 16)

Wo bei Sophokles Herakles erscheint und so göttliche Intervention dazu führt, dass Philoktet anstandslos mit nach Troja reist, wird er bei Müller von Neoptolemos getötet, während er gerade Odysseus bedroht. (vgl. Müller 1969: 50)

Jemand, der im Prätext überlebt und ergeben mitreisen will, stirbt im Nachfolgetext.

5. 1. 3. Mythen und Mythen transformation in *Philoktet*

Die mythologische Basis für Müllers Drama und alle weiteren *Philoktet*-Bearbeitungen findet ihren Ursprung im Sagenkomplex um den Trojanischen Krieg. Kurz: durch den überreichen Fundus der griechischen Mythologie (nach Abenstein 2012: 11) einer vielfältigen Evolution unterworfen, hochgradig intertextuell und nicht allzu definitiv festlegbar. (vgl. Aust 2014: 6)

Hier stellt sich die Frage, was war das Ziel von Müller bei der Transformation des Mythischen in *Philoktet* und auf welche Weise die Transformation vollzogen wurde. Was ist das Mythische dann eigentlich in *Philoktet*? Gibt es da im Drama *Philoktet* Dämonen, Götter, Helden oder sind alle Figuren realistisch? Stirbt *Philoktet* am Ende als der normale Mensch, oder als jemand anderer, als eine mythische Figur, als Dämon, als Monströse? In *Philoktet* gibt es keine Dämonen, keine Götter und keine Göttinnen. Das Ende des Dramas *Philoktet* ist ganz klar und endet mit einem natürlichen Tod, nicht mit dem Tod, der von einem Dämon verursacht wurde, sondern von einem Mörder, Sieger und "Terroristen"?

Götter sind in *Philoktet* nur zitiert, aber sie haben kein Gewicht:

Allein in deiner Hand liegt jetzt das ganze
Denn was ich dabei kann ist beten um
Ein wenig Schläue mehr für dich zum schlauen
Hermes, Athene auch helf dir zum Sieg
Die Göttin, die der Gott sich aus dem Kopf schnitt. (Müller 2000: 298)

Mit keiner Zeile wird in Müllers *Philoktet* inhaltlich angedeutet, der Sieg über Troja könne als Allegorie auf den Sieg im Klassenkampf gedeutet werden und der Sieg im Klassenkampf ist das unbefragbare Ziel politischer Praxis.

Neoptolemos ist trotz allem ein 'Terrorist', weshalb er auch in der späteren Zuspitzung der Situation nicht zögert, Philoktet zu ermorden, um Odysseus zu retten. (vgl. Gódde 2000: 427-435)

Müller ist an dem Phänomen der Lüge interessiert. In *Philoktet* geht es um eine Betrugs-Kette ohne Ende: die Griechen überlisten Odysseus, der im Namen der Griechen zunächst Achill, dann Neoptolemos betrügt – und dieser hintergeht schließlich Philoktet. Sie alle wollen nicht tun, was sie tun. Wie das im Prolog lautet, der Mensch ist dem Menschen Todfeind. Mann kann feststellen, was Susanne Gódde anführt, dass Müller das alte Spiel der innerliterarischen Verfremdung spielt. (vgl. Gódde 2000: 423-425)

Müller hat nur Lüge, Täuschung und Gewalt in seinem Drama dargestellt und hat viele Motive und Handlungselemente aus der antiken Tragödie übernommen und amplifiziert. (vgl. Aust 2014: 15)

Mythologische Grundrisse sind durch drei zentrale und einzige Figuren des Dramas, Philoktet, Odysseus und Neoptolemos, ihr Verhältnis, die Sprache und die Sprechweise der Figuren, sowie die Ausgestaltung und Fokalisierung bestimmter Elemente der mythischen Handlung, mögliche Brechungen mit Elementen des klassischen Dramas und der griechischen Vorgänger vom Autor analysiert. Müllers *Philoktet* stellt eine Bearbeitung des Stoffes dar, die zum Teil signifikante Abweichungen vom Mythos und anderen Bearbeitungen enthält, begründete Aust Robin-M. (vgl. Aust 2014: 5)

Aust kommentiert weiter, dass es hier nicht um die konkrete Realität des Kalten Krieges geht, sondern um die abstrakten Handlungsmuster aller Kriege. (vgl. Aust 2014: 39, 40)

Müller verändert den Mythos, *entmythologisiert* die Folie, indem er in seiner Fassung den jungen Neoptolemos dem Philoktet das Schwert in den Rücken rammen lässt, als dieser den Odysseus töten will. Am Ende steht also der Mord an Philoktet und die Instrumentalisierung seiner Leiche. Die Gewaltfrage wird verfremdet. Müller fragt sich und sucht nach der Lücke im

System, für die im Text der stinkende Fuß, die Wunde des Philoktet steht. Die Lücke stellt den Fehler im System als utopischer Freiraum menschlicher Gemeinschaft dar. (vgl. Burger 2010: 35-42)

5. 2. *Germania. Tod in Berlin*

Die intertextuellen Bezüge sind nach Szilvia Górá in ihrer Arbeit *Deutschlanddiskurs in Dramen von Heiner Müller und Volker Braun in Germania. Tod in Berlin* gleichrangig vorhanden. Das Stück ist von keiner dominanten literarischen Vorlage gekennzeichnet. Es ist deutlich erkennbar, dass *Germania. Tod in Berlin* über intertextuelle Verweise verfügt, die sich auch auf Texte desselben Autors beziehen. (vgl. Górá 2008: 78)

5. 2. 1. Eine textrethorische Analyse von intertextuellen Bezügen

In *Germania. Tod in Berlin* wird von Müller der Diskurs des deutschen Bruderkonflikts am stärksten für die Szenen *DIE BRÜDER 1 / 2* genau vorgestellt. Es ist der Verrat, der die brüderliche Beziehung zerstört. Die Folge des Verrats sind Zerrissenheit und Bruderzwist. Mit dieser Thematik in engem Zusammenhang erscheinen auch andere Motive – wie die Mutter, als zentrale Figur, die Blutschuld, der Hund als Tiermetaphorik, Messer und Blut als Gewaltmechanismus. Der Bruderkonflikt als deutscher Archetyp wird als Krieg innerhalb des deutschen Volkes gedeutet. In diesem Sinne sieht der Dramatiker die gesellschaftliche Solidarität als fragwürdig an, da schon die Bruderliebe zweifelhaft ist. Der Motiv- und Metaphernkomplex des Stückes ist durch das Kannibalismus erweitert. In diesem Sinne bestimmen die Brutalität und die Inhumanität das menschliche Wesen und den zwischenmenschlichen Verkehr. Auch Brüderschaft und Kameradschaft scheinen nur noch alte Illusion und sinnlose Lösungen zu sein. (vgl. Górá 2008: 64, 65)

5. 2. 2. Die Relation zwischen dem Prätext und Folgetext

In der Relation eigener Prätexte trifft *Germania. Tod in Berlin*, wo man überschriebenes Szenenpaar im *HOMMAGE À STALIN 1* und *HOMMAGE À STALIN 2* findet, nennt Gó r als Beispiel. (vgl. Gó r 2008: 129)

5. 2. 3. Umgang mit der Montage

Mit der Identifizierung der Intensität der intertextuellen Bezüge ist der Umgang mit der Montage nach sechs Kriterien – nach Referenzialität, Kommunikativität, Autoreflexivität, Strukturalität, Selektivität und Dialogizität zu erschließen.

Szilvia Gó r schreibt über sechs Kriterien von Ulrich Broich und Manfred Pfister in ihrer Dissertation, die zur Klärung der intertextuellen Bezüge dienen. Solche Kriterien kann man in diesem Drama finden. Zu solchen Kriterien gehören: Referenzialität, Kommunikativität, Autoreflexivität, Strukturalität, Selektivität und Dialogizität. (vgl. Gó r 2008: 77-87)

Bei Müller konnte man beobachten, dass er die **Referenzialität** am intensivsten in *Germania. Tod in Berlin* produzierte. Intertexte gibt es in zwei Szenen und sie sind in *DIE BRÜDER 1* und *TOD IN BERLIN 1* bloßgelegt. In ihren Parallelszenen verweist Gó r auf die ursprünglichen Kontexte und Anknüpfung an sie. (vgl. Gó r 2008: 84-87)

Folgende Erklärungen und Beispiele dieser Kriterien sind:

Das Kriterium der Referenzialität:

Vergils *Ekloge* und Müllers *Germania* wird dadurch markiert, dass die Figur *Schädelverkäufer*, der ehemalige Historiker, in der Szene *HOMMAGE À STALIN 2* aus Vergils *Ekloge* zitiert, vergleicht Szilvia Gó r. (vgl. Gó r 2008: 77)

*Ich arbeite beim Tiefbau. Sozusagen. Wir transportieren Friedhöfe unter Ausschluss der Öffentlichkeit.
Umbetten, wie es in der Sprache der Hinterbliebenen heißt. Ich bin ein Hinterbliebener, ich bette um.*

UNDER BLUOMEN UNDE GRAS. Wir arbeiten nichts. Unter Alkohol, wegen der Infektionsgefahr.

GRAUT LIEBCHEN AUCH VOR TOTEN:(...) Kennen Sie Vergil.

SCHON ENTSTEIGT EIN NEUES GESCHLECHT DEM

ERHABENEN HIMMEL

SCHLIESST DIE EISERNE ZEIT UND BEFREIT VOM

SCHRECKEN DIE LÄNDER:

SEHT WIE ALLES ENTGEGEN ATMET DEM

NEUEN JAHRHUNDERT

DAS GEFLÜGELT HERAUFKOMMT MIT GESCHENKEN

DER ERDE: (...) (Müller 2001: 351, 352)

Die Sätze sind vom Schädelverkäufer rezitiert.

Man kann bemerken, dass die Szene *Tod in Berlin 1* aus zwei Versen besteht und diese zwei Verse sind ein Zitat aus dem Sonett von Georg Heym *BERLIN VIII*, was bedeutet, dass Müller auch die Fremdzitate verwendet.

Ein Armenkirchhof ragt, schwarz, Stein an Stein.

Die Toten schau den roten Untergang

Aus ihrem Loch. Er schmeckt wie starker Wein.

Sie sitzen strickend an der Wand entlang

Mützen aus Ruß dem nackten Schläfenbein

Zur Marseillaise, dem alten Sturmgesang.

(Müller 2001: 373, 374)

Das Kriterium Dialogizität kann man in der Szene *Die Heilige Familie* finden. Drei Gestalten, Hitler, Goebbels und Germania sind drei Teile einer dreiteiligen religiösen Einheit, so dass man eine Parodie in dieser Szene finden kann. Die Gattung Parodie ist ein Beispiel für das Kriterium Dialogizität nach Broich/Pfister.

Das Kriterium der Strukturalität kann man in der Szene *Brandenburgisches Konzert 1* finden. In dieser Szene gibt es zwei Clowns, die Friedrich II und den Müller von Potsdam spielen. Der König von Preußen zwingt den Müller, den Krückstock zu verschlucken.

Ich werde dir zeigen, was eine Naturgewalt ist.

Schlägt ihn. Ich bin der erste Diener meines Staates.

Clown 2 leckt an dem Krückstock und fängt an, ihn aufzuessen.

Den Stock essend, richtet er sich an ihm auf, bis er stocksteif dasteht.

Marschmusik, die in Schlachtendonner übergeht.[...]. (Müller 2001: 338)

In der gleichen Szene verwendet Müller auch Übersetzungen und die Fremdsprache Französisch. Das kann man aus den Wörtern ET TU, BRUTE (vgl. Müller 2001: 338) einsehen.

Das Kriterium Kommunikativität ist ein Grad der Bewusstheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität und der Deutlichkeit der Markierung im Text selbst. Broich/Pfister meinen, dass Prätexte in diesem Fall vor allem aus der „Weltliteratur“ stammen oder aus jeweils aktuellen Texten. (vgl. Berndt, Tonger-Erk 2013: 149) Als Beispiel kann man das Ende der Szene *Tod in Berlin 2* nehmen, wo der junge Maurer Hilse stirbt und diese Szene erinnert an den Schluss von Gerhard Haputmanns Drama *Die Weber*.

Mädchen Ich kann sie ohne Augen sehn-

Der junge Maurer souffliert.

Die roten Fahnen –

Der junge Maurer souffliert.

Über Rhein und Ruhr.

Der sterbende Maurer lächelt.

Hilse: Ists euch zu still draußen in Friedrichsfelde.

Mädchen: Nein. Manchmal hören wir die Kinder spielen.

Sie spielen Maurer und Kapitalist.

Hilse lacht: Und keiner will der Kapitalist sein.

Mädchen: *Ja. Der Herzton hat aufgehört. Stille.* (Müller 2001: 377)

Das Kriterium Selektivität kann man im Titel der Szene *DIE HEILIGE FAMILIE* (vgl. Müller 2001: 353) finden. „Heilig“ kann man als eine biblische Einheit betrachten.

Nach dem Kriterium der Autoreflexivität erfolgt eine Metakommunikation über die Intertextualität zwischen dem Autor und dem Leser im Drama, schreibt Gór in ihrer Arbeit. (vgl. Gór 2008: 85) In der Szene *Hommage à Stalin 2* kann man von einem Monolog eines Betrunkenen sprechen. Da geht es um eine Selbstreflexivität, wo der Betrunkene über seine Teilnahme einem sowjetischen Feld selber spricht.

Das war kein Krieg mehr. Wir hätten Gras gefressen, aber ich hab Kein Gras
gesehn. Wir haben keinen Knochen Gefragt, ob er vom Pferd ist oder ICH HATT
EINEN KAMERADEN. Aber der Mensch gewöhnt sich. (Müller 2001: 348, 349)

Da *Germania. Tod in Berlin* über eine stärkere Kommunikativität verfügt als *die Schlacht*, ist die Autoreflexivität in *Germania. Tod in Berlin* auch stärker. (vgl. Gór 2008: 85).

Gör schreibt und kommentiert auch, dass Müllers *Germania. Tod in Berlin* durch provozierende Montage gekennzeichnet ist, welche die starke Dialogizität bestätigt.

Aus der Gegenüberstellung von Geschichte und Gegenwart folgt die zeitliche Diskontinuität in einem demontierten Netz von intertextuellen Bezügen in kommunikativer und dialogischer Weise. Aus der Gegenüberstellung der intertextuellen Verweise und damit der Erfahrungsbereiche ergibt sich eine Technik, durch die Müller mit Konfrontationen und scharfen Kontrasten arbeitet, welche auf einen Erkenntnisschock abzielen. (Gör 2008: 89)

Jede technische Szene hat ihre Parallelszene im Stück, ist gepaart. Das Stück wurde auch verboten, da es von der DDR vorstellte.

Warum hat Müller die Technik in diesem Stück verwendet? Diese Technik der Collage und Montage hat Müller gedient, Vorgeschichte und Aktualität der DDR einander gegenüberzustellen, kommentiert Schulz in ihrem Werk *Heiner Müller*. (vgl. Schulz 1980: 129)

5. 3. *Die Hamletmaschine*

5. 3. 1. Eine textrhetorische Analyse von intertextuellen Bezügen

Hamletmaschine weist eine Vielzahl intertextueller Bezüge auf Texte anderer Autoren und eigene Texte auf. (vgl. Hörnigk 2001: 594)

5. 3. 2. Die Relation zwischen dem Prätext und Folgetext

Als Beispiel für die Strukturalität, bzw. syntagmatische Integration der Prätexte in den Text, kann die Beziehung zwischen William Shakespeares *The Tragedy of Hamlet* [...] und Heiner Müllers *Hamletmaschine* dienen, welche die Tragödie auf neun Seiten in fünf Abschnitten verdichtet. Der Text steigt mit dem berühmten Monolog des Prinzen ein, den bei Müller ein *Hamletdarsteller* spricht, indem er ihn zum *BLABLA* kondensiert: (vgl. Berndt, Tonger-Erk 2013: 150)

Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLA-BLA, im Rücken der Ruinen von Europa. Die Glocken läuteten das Staatsbegräbnis ein, Mörder und Witwe ein Paar, im Stehschritt hinter dem Sarg des hohen Kadavers, die Räte heulend in schlecht bezahlter Trauer. (Müller 2001: 545)

Neben den Eigenzitate werden auch Fremdzitate in den Text montiert. Die Beispiele der eingebauten Fremdzitate sind exemplarisch zu verstehen.

Fremdzitat: Müller nimmt einen Teil des Marx-Zitats und montiert es in seinem Drama:

ES GILT ALLE VERHÄLTNISSE UMZUWERFEN, IN DENEN DER MENSCH [...]. (Müller 2001: 553)

So finden sich zum Beispiel in *Hamletmaschine* Verweise auf Shakespeares *Hamlet* und andere Shakespeare-Texte, Zitate aus Hölderlin („WILDHARREND“) (vgl. Müller 2001: 553), aber auch Zitate aus Müllers eigenen Texten („Zweiter Clown im kommunistischen Frühling“ aus *Bau*), was es auch als Eigenzitat „Zweiter Clown im kommunistischen Frühling“ (vgl. Müller 2001: 545) in der ersten Szene *FAMILIENBAUM* in *Hamletmaschine* gibt.

5. 3. 3. Umgang mit der Montage

Müllers *Die Hamletmaschine* ist wahrscheinlich der dichteste Montage-Text des Autors und schon in der ersten Szene sieht sich der Leser einem komplexen Gefüge aus Wiederholungen und Fragmenten gegenüber, die mit- und gegeneinander arbeiten. (vgl. Dettmer 2012: 123, 124) Hier davon ein Beispiel:

Ich stoppte den Leichenzug, stemmte den Sarg mit dem Schwert auf, dabei brach die Klinge, mit dem stumpfen Rest gelang es, und verteilte den toten Erzeuger FLEISCH UND FLEISCH GESELLT SICH GERN an die umstehenden Elendsgestalten. Die Trauer ging in Jubel über, der Jubel in Schmatzen, auf dem leeren Sarg besprang der Mörder die Witwe SOLL ICH DIR HINAUFHELFEN ONKEL MACH DIE BEINE AUF MAMA. Ich legte mich auf den Boden und hörte die Welt ihre Runden drehn im Gleichschritt der Verwesung.

I'M GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE FOR GRIEF
AN THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW
RICHARD THE THIRD I THE PRINCEKILLING KING
OH MY PEOPLE WHAT I DONE UNTO THEE
WIE EINEN BUCKEL SCHLEPP ICH MEIN SCHWERES
GEHIRN
ZWEITER CLOWN IM KOMMUNISTISCHEN FRÜHLING
SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE
LETS DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON

Hier kommt das Gespenst das mich gemacht hat, das Beil noch im Schädel. (Müller 2001: 545)

Der Leser sieht hier Hamlet in einer alternativen Version, aber nicht völlig getrennt vom Sheakespear'schen Universum. Hamlet ist ein Gefangener der Originaltexte. Ob es um *Hamlet* oder *Richard III* oder das Buch Micha des Alten Testaments geht, bleibt er trotz Veränderungen erkennbar. So auch ist Müller selbst verortet. Der zweite Clown ist eine Referenz auf Müllers DER BAU aus dem Jahre 1964, kommentiert Dettmer. (vgl. Dettmer 2012: 124)

In der *Hamletmaschine* ist das Prinzip der Intertextualität durch die Technik des im Voraus bestimmten Anzitierens erkennbar, schreibt Katharina Keim. (vgl. Keim 1998: 47)

Müller hat die Technik der Collage und Montage verwendet. Er wollte damit einen Kontrast zwischen der Vorgeschichte und sozialistischer Realität machen. Die Aufwärtsentwicklung wird zum komischen Lustspiel und der einzelne Mensch wird entfremdet und steht im Mittelpunkt des dramatischen Interesses.

Der Beginn dieser Entwicklung war *die Hamletmaschine*. Müller fanatisiert das Bild der Frau als Mutter. So möchte Müller damit ihre Gebärfähigkeit gleichwertig mit Mordlust ansehen. (vgl. Hirschfeld von 2000: 84, 85)

Heiner Müller verwendet Fremdzitate, Zitate anderer fremden Autoren, zum Beispiel das Wort *Hamletmaschine*.

Die Textverarbeitung selbst wird im Text deutlich. Die Differenzen in den Wiederholungen erhellen den Prozess der Geschichtsschreibung als solchen: Es wird gesammelt und ausgewählt, editiert und neu erzählt. So kommt Katharina Keim zu der treffenden Beobachtung:

Mit der Technik des überdeterminierten Anzitierens führt das Drama nicht nur seinen eigenen literarischen Produktionsmechanismus vor, sondern rückt auch die *Dialogizität* von Texten als ein Merkmal gesellschaftlicher Bedeutungsproduktion überhaupt ins Bewusstsein. (Keim 1998: 89)

Katrin Dettmer hat Keims Zitat in ihrer Dissertation *Die Berührung der Toten: Geschichte und Performanz in Heiner Müllers Dramatik* als wichtig angeführt. (vgl. Dettmer 2005: 96)

Hier kann man bemerken, dass Heiner Müller, neben dem Kriterium *der Referenzialität*, auch das Kriterium *der Dialogizität* verwendet hat.

Die Hamletkonstellation wird mittels intertextuellen Bezügen zur

exemplarische[n] Bezugsgröße für die europäische Revolutionsgeschichte. Dadurch welt des[/der] Rezipienten[/Rezipientin] fließend und die Trennung zwischen bühnen-interner und –externer Kommunikation problematisch. (Keim 1998: 50f)

Als nächstes Kriterium, das Kriterium der *Selektivität*, kann man auch in der Hamletmaschine finden, und das im vierten Bild *PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND*. Das ist Müllers Karikierung des Vaterunsers im vierten Bild:

Fernsehen der tägliche Ekel Ekel [...]
Unseren Mord gib uns heute
Denn Dein ist das Nichts Ekel. (Müller 2001: 551)

Nach Kommentaren von Genia Schulz und Hans-Thies Lehmann in ihrem Werk unter dem Titel „Es ist ein eigentümlicher Apparat“ nimmt Müller einen Teil des Marx-Zitats heraus, setzt es in Majuskeln und montiert es in seine Hamletmaschine: *ES GILT ALLE VERHÄLTNISSE UMZUWERFEN, IN DENEN DER MENSCH...* (Müller 2001: 553) Auf diese Weise wird auf der intertextuellen Ebene ein neuer Diskurs aufgemacht. Gegen Ende des vierten Bildes treten auf der Kommentar-Ebene Marx, Lenin und Mao auf und sprechen den Ausschnitt aus dem oben angeführten Marx-Zitat in ihrer Sprache. Der Hamletdarsteller, gezwungen von den ökonomischen Verhältnissen, erscheint wieder in seiner Rolle, indem er Maske und Kostüm wieder anzieht. (vgl. Schulz, Lehmann 1979: 13)

6. FAZIT

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Intertextualität in postmodernen Dramen und in der Literatur im Allgemeinen eine wichtige Rolle spielt und wird heute häufig verwendet. Man untersucht die Intertextualität und das Verhältnis von Text und Prätext sowie die Verwendung einzelner Textbezüge in drei genannten Stücken des deutschen Dramatikers Müller.

Mit der Untersuchung der Intertextualität in dieser Arbeit konnte man feststellen, dass Heiner Müller die Intertextualität in seinen Dramen benutzt hat, damit er seine Unzufriedenheit mit seinem Leben im Sozialismus in der DDR ausdrückt. Müller interessiert sich thematisch für Geschichte, die Entwicklung der Menschheitsgeschichte, die Frage der zwischenmenschlichen Beziehungen, das Schicksal seiner nach dem Krieg geteilten Heimat, die Hoffnung auf eine sozialistische Gesellschaft und die Frage einer humanen Gesellschaft durch eine breitere historische Beobachtung.

7. LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur:

Hörnigh, Frank (Hrsg.), *Heiner Müller, Werke 4. Die Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.

Hörnigh, Frank (Hrsg.), *Heiner Müller, Werke 3. Die Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000.

Hörnigh, Frank (Hrsg.), *Heiner Müller, Werke 9, Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Eine Autobiographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000.

Müller, Heiner, *Philoktet/Herakles 5*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969.

Sekundärliteratur:

Abenstein, Reiner, *Griechische Mythologie*. 3. Auflage. Paderborn: Schöningh Verlag, 2012. S. 11. In: Aust, Robin-M., *Fürs Leben können Sie bei uns nichts lernen. Mythos und Mythenanformation in Heiner Müllers Philoktet*. Wien: Uni 2014. Düsseldorf: Uni, 2014.

Aust, Robin-M., *Fürs Leben können Sie bei uns nichts lernen. Mythos und Mythenanformation in Heiner Müllers Philoktet*. Wien: Uni 2014. Düsseldorf: Uni, 2014.

Berndt, Franke / Tonger – Erk, Lily, *Intertextualität, eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH&Co. KG, 2013.

Brauneck, Manfred (Hrsg.), *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Rowohlt Verlag, 1984.

Broich, Ulrich, *Intertextualität*. In: Fricke, Werner u.a. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin: de Gruyter, 2005.

Broich, Ulrich, *Intertextualität*. In: Fricke, Werner u.a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 2. Berlin, New York: 2000.

- Broich, Ulrich / Pfister, Manfred, *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985.
- Broich, Ulrich, Zur Einzeltextreferenz. Tübingen: de Gruyter 1985b. In: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985.
- Broich, Ulrich: *Intertextuality*. In: Bertens, Hans/Fokkema Douwe (Hrsg.): *International postmodernism*. Amsterdam. Philadelphia, 1997.
- Burger, Katharina, *Wir sind niemand und wir haben nichts. JENSEITS DES TODES HM3 HEINER MÜLLER ANTIKENMATERIAL*. Wien: Universität, Wien 2010.
- Gödde, Susanne, (Hrsg.), *Skenika: Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption: Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst-Dieter Blume*: Darmstadt: Wiss. Buchges., 2000. S. 419-435.
- Gör, Szilvia, *Deutschlanddiskurs in Dramen von Heiner Müller und Volker Braun*. Dissertation. Piliscaba: Katholische Péter-Pázmány-Universität, Lehrstuhl für Germanistik, 2008.
- Genette, Gérard, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993.
- Greiner, Bernhard, Carl-Schurz-Haus (Hrsg.), *Die Postmoderne – Ende der Avantgarde oder Neubeginn? Essays*. Deutsch-Amerikanisches Institut Freiburg und Georg-Scholz-Haus Waldkirch: zweite Auflage. Eggingen: Klaus Isele Edition, 1991.
- Henning, Ottmann, *Politische Philosophie der Postmoderne* (Lyothard, Foucault). In: *Geschichte des politischen Denkens*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2012.
- Hirschfeld von, Alexandra, *Frauenfiguren im dramatischen Werk Heiner Müllers*. Marburg: Tectum Verlag, 2000.
- Huyssen, Andreas, Scherpe, Klaus R., *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1986.
- Jens, Walter, *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Studienausgabe. Band 12: Mp-Pa. München: Kindler Verlag, 1991.

- Keim, Katharina, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1998. In: Dettmer, Katrin, *Die Berührung der Toten: Geschichte und Performanz in Heiner Müllers Dramatik*. Berlin: Humboldt Universität zu Berlin, 2005.
- Köhn, Lothar, *Drama aus Zitaten. Text - Montage bei Heiner Müller*. Völker Braun und Botho Strauß. Hubert Ohl zum Geburtstag. In: Walter Hink/Lothar Köhn/Walter Pape: *Drama der Gegenwart. Themen und Aspekte*. Schwerte: Katholische Akademie, 1989.
- Lachmann, Renate, *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/Main, 1990. In: Berndt und Tonger - Erk, *Intertextualität – eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, 2013.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2011.
- Lehmann, Hans-Thies / Primavesi, Patrick (Hrsg.), *Heiner Müller. Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 2003.
- Lutz, Bernd (Hrsg.), *Metzler Autoren Lexikon: deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Zweite überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1994.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.), *Metzlerlexikon- und Kulturtheorie: Ansätze-Personen-Grundbegriffe*, Weimar: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 1998.
- Petrović-Ziemer, Ljubinka, *Mit Leib und Körper. Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011.
- Pfister, Manfred, *Konzepte der Intertextualität*. In: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985.
- Pfister, Manfred, *Zur Systemtextreferenz*. In: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985.
- Rajkovača, Katina, *Dekonstruktion des Dramas bei Heiner Müller*. Osijek: Philosophische Fakultät, 2012.

- Rösch, Magdalena Johanna, *Politik in Heiner Müllers Hamlet/Maschine* (1990), Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 2014.
- Schulz, Genia/Lehmann, Hans-Thies, „Es ist ein eigentümlicher Apparat“. In: *Theater heute*. Heft 10/1979. Berlin: 1979.
- Schulz, Genia, *Heiner Müller*. Stuttgart: Metzler Verlag, 1980.
- Tschapke, Reinhard, *Heiner Müller. Köpfe des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Morgenbuch Verlag Volker Spieß, 1996.
- Welsch, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- Wiegmann, Hermann, *Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen&Neumann Verlag, 2004.
- Zima, Petar V., *Moderne / Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen und Basel: A. Franke Verlag, 1997.

Biografie des Autors

Biljana Ince wurde am 28. April 1967 in Banja Luka geboren. Dort hat sie die Grund- und Mittelschule abgeschlossen. 1992 hat sie Pädagogische Akademie abgeschlossen und auch 2001 Philosophische Fakultät erfolgreich absolviert. Sie ist Deutschlehrerin geworden. Seit 2009 bis 2013 studierte sie Deutsche Sprache an der Pädagogischen Hochschule in Karlsruhe und sie hat zehn Jahre in Deutschland gelebt und gearbeitet. Seit 2002 wurde sie vom Justizministerium Banja Luka als ständiger gerichtlicher Dolmetscher für die deutsche Sprache ernannt und seit 2018 ist sie Mitglied des Dolmetschervereins der Republik Srpska geworden. In der Freizeit übersetzt sie von der deutschen Sprache ins Serbische und umgekehrt.

Biljana Ince arbeitet unbefristet als Deutschlehrerin im Gymnasium in Mrkonjić Grad. Sie hat eine langjährige Berufserfahrung als Deutschlehrerin von fast 20 Jahren und hat viele Deutschseminare in ihrem Land besucht, wie auch in Deutschland. Zusammen in der Besprechung mit ihrer Mentorin Prof. Dr. Andjelka Krstanović-Janković hat sie dieses Thema für die Masterarbeit ausgewählt.

Биографија аутора

Биљана Инце је рођена 28. априла 1967. године у Бањалуци. Тамо је завршила основну и средњу школу. 1992. је завршила Педагошку академију и такође успјешно завршила Филозофски факултет. Постала је професор њемачког језика. Од 2009. до 2013. је студирала њемачки језик на Педагошком факултету у Карлсруеу и живјела је и радила десет година у Њемачкој. Од 2002. је именована од Министарства правде Бања Лука за сталног судског тумача за њемачки језик и од 2018. је постала члан удружења судских тумача Републике Српске. У слободно вријеме преводи са њемачког на српски језик и обрнуто.

Биљана Инце је у сталном радном односу као наставник њемачког језика у Гимназији у Мркоњић Граду. Она има дугогодишње радно искуство од готово 20 година као наставник њемачког језика и похађала је много семинара њемачког језика у њеној земљи, као и у Њемачкој. Заједно у договору са њеном менторком проф. др Анђелка Крстановић-Јанковић је изабрала ову тему за мастер рад.

Изјава 1

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је
мастер/магистарски рад

Наслов рада „Интертекстуалност у постмодерним драмима Хајнера Милера“

Наслов рада на њемачком језику „Intertextualität in postmodernen Dramen von Heiner Müller“

- резултат сопственог истраживачког рада
- да мастер/магистарски рад, у цјелини или дијеловима, није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Бањој Луци, 25. октобра 2023. године

Потпис кандидата

Татјана Милић

Изјава 2

Изјава којом се овлашћује филолошки факултет/Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци да мастер/магистарски рад учини јавно доступним

Овлашћујем филолошки факултет/ Академију умјетности Универзитета у Бањој Луци да мој мастер/магистарски рад, под насловом

„Интертекстуалност у постмодерним драмима Картера Милера“

који је моје ауторско дјело, учини јавно доступним.

Мастер/магистарски рад са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату, погодном за трајно архивирање.

Мој мастер/магистарски рад, похрањен у дигитални репозиторијум Универзитета у Бањој Луци, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (*Creative Commons*), за коју сам се одлучио/ла.

① Ауторство

2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – дијелити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – дијелити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Бањој Луци, 25. октобра 2023. године

Потпис кандидата
Билбана Милић

Изјава 3

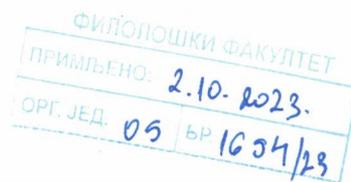
**Изјава о идентичности штампане и електронске верзије
мастер/магистраског рада**

Име и презиме аутора Билбана Мроче
Наслов рада Интертекстуалност у постмодерним драмима "Карера Милера"
Ментор проф. др Анђелка Крстановић-Јанковић

У Бањој Луци, 25. октобра 2023. године

Потпис кандидата
Билбана Мроче

**НАУЧНО-НАСТАВНОМ ВИЈЕЋУ
ФИЛОЛОШКОГ ФАКУЛТЕТА
УНИВЕРЗИТЕТА У БАЊОЈ ЛУЦИ**



ПРЕДМЕТ: Извјештај о прегледу и оцјени мастер рада Биљане Инце

На 171. сједници Научно-наставног вијећа Филолошког факултета Универзитета у Бањој Луци, одржаној 11. 9. 2023. године, рјешењем број **09/3.1532-186/23**, именована је Комисија за оцјену мастер рада *Intertextualität in postmodernen Dramen von Heiner Müller* кандидаткиње Биљане Инце, у сљедећем саставу:

1. Др Андреја Марић, доцент за ужу научну област Српска књижевност и култура са компаратистиком и теоријом књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци, предсједник,
2. Др Сања Радановић, редовни професор за ужу научну област Специфични језици – њемачки језик на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци, члан,
3. Др Анђелка Крстановић-Јанковић, ванредни професор за ужу научну област Специфичне књижевности – њемачка књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци, ментор.

Уз захвалност на указаном повјерењу, Научно-наставном вијећу подносимо сљедећи

ИЗВЈЕШТАЈ

Мастер рад *Intertextualität in postmodernen Dramen von Heiner Müller*, кандидаткиње Биљане Инце, садржи укупно 51 страницу текста и састоји се од сажетка на њемачком и српском језику, увода, четири поглавља која су даље рашчлањена на потпоглавља, закључка и литературе. Поголавља су издиференцирана према тежиштима појединачних аспеката истраживања и носе наслове *Postmoderne/Postmodernismus, Begriff Intertextualität, Heiner Müller, Intertextualität in postmodernen Dramen von Heiner Müller*.

У уводном дијелу кандидаткиња представља предмет истраживања – интертекстуалност у постмодерним драмама њемачког драматичара Хајнера Милера (1929–1995), презентујући укратко хронологију истраживања према назначеним поглављима. Корпус

истраживања чине три драме: *Germania. Tod in Berlin*, 1956/1971 (*Германија. Смрт у Берлину*), *Philoktet*, 1958–1964 (*Филоктет*) и *Hamletmaschine*, 1977 (*Хамлет машина*). Указујући на хипотезе у односу на питања у којој мјери Милер интегрише књижевни поступак интертекстуалности и да ли се интертекстуалност може у Милеровим постмодерним драмама сагледавати као доминантни поетолошки принцип, кандидаткиња поставља себи циљ истраживања – да на основу пропитивања назначених теза дође до закључних разматрања која се тичу функције интертекстуалности у драмама Хајнера Милера. Методолошки оквир постављен је у односу на теорију интертекстуалности Манфреда Пфистера и Улриха Бројха, а аналитичка и херменеутичка метода најављују се као примјерене у избору приступа пропитивању корпуса.

Прво поглавље рада посвећено је појму постмодерне. Ослањајући се на запажања Ансгара Нининга, као једног од водећих њемачких теоретичара новијих културолошких струјања, на почетку поглавља се указује на Нинингово појашњење да је постмодерна културно-историјски период последице модерне, који се односи и на естетско-филозофске концепције и културолошке конфигурације новијег времена. У даљем тексту се према теоретичарима Онилу, Зими, Леману и др. наводе аспекти за разграничавање модерне и постмодерне, са посебним освртом на појам „постдраматичан“ њемачког театролога Ханса Тиса Лемана, који у домену постдраме препознаје драмске форме као књижевне форме без конкретне фабуле, као форме у којима се позориште и драма не сагледавају више као синоними, будући да текст који је традиционално основа за позоришно извођење у постдрамском позоришту постаје тек један од многих сегмената представе, гдје се поништавају принципи нарације, принципи сукцесивности сижера и уопште умјетничке фигурације грађе. Такође, указује се на домен игре са већ постојећим књижевним поступцима попут фрагментирања, интертекстуалности, протежирања отворених форми, деконструкције, шокирања реципијента, при чему је стилски плурализам у постмодерни екстремно изражен.

Хајнер Милер, као један од најпознатијих њемачких драматичара постмодерне, у свој драмски опус интегрише управо типичан постмодерни књижевни поступак – интертекстуалност, запажа кандидаткиња, да би се у наредном поглављу ближе посветила појашњењу појма интертекстуалности.

У другом поглављу разматра се интертекстуалност као књижевни поступак и образлаже се детаљније методологија истраживања. Кандидаткиња наводи да се у мастер раду

методолошки оријентише према теорији интертекстуалности Манфреда Пфистера и Улриха Бројха, истичући њихову веома утицајну студију на њемачким просторима и шире, а објављену под насловом *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (1985). Пфистер и Бројх дефинишу интертекстуалност као однос текста према другим текстовима. Кандидаткиња појашњава двије могуће концепције виђења интертекстуалности по Пфистеру и Бројху – универзалну, која се ослања на шири универзалистички концепт постструктуралиста, те специфичну у домену књижевних текстова. Надаље, указује на двије различите врсте интертекстуалних поступака по истим теоретичарима – референција у односу на појединачне текстове и системска референција. Имајући у виду начин разврставања књижевног феномена интертекстуалности, те протежирање специфичне референције, Пфистер и Бројх се дистанцирају од глобалистичког приступа интертекстуалности. Кандидаткиња појашњава да се према овим теоретичарима може говорити о системској референцији, те о појединачној референцији „wenn sich ein Text auf einen anderen Prätext bezieht“ („ако текст успоставља однос према неком другом претексту“), нпр. цитат, мото, превод, прерада, имитација, парафраза и др. У даљем излагању наглашава да ће фокус рада бити на референцији према појединачним претекстовима.

Да би се у тексту испитала природа и интензитет интертекстуалности Пфистер и Бројх предлажу шест критерија које кандидаткиња наводи: референцијалност, комуникативност, аутореклексивност, структуралност, селективност и дијалогичност, критерији који ће у четвртом поглављу послужити за анализу и тумачење Милерових текстова.

Треће поглавље посвећено је животу и књижевном дјелу Хајнера Милера. Кандидаткиња исцрпно наводи биографске податке, доводећи их у контекст са тематским тежиштима у књижевним дјелима Хајнера Милера. У повезницама између живота и дјела посебно се истиче живот Милера у социјалистичком друштву у Источној Њемачкој, те његова скепса према режиму и преокупација питањем судбине његове домовине и проблематике револуционарног успостављања хуманијег друштва – теме које ће кандидаткиња у изабраном корпусу дефинисати као кључне. Такође, у овом поглављу хронолошки се наводе и етапе у драмском стваралаштву писца – од комада писаних у свјетлу социјалистичког реализма, па до постмодерне фазе писца.

У завршном дијелу поглавља кандидаткиња презентује изабрани корпус – *Германија. Смрт у Берлину*, *Филоктет* и *Хамлет машина*, а у односу на радњу, ликове и тематска тежишта у овим комадима.

Између осталог, појашњава да лик Германије у ратничком руху у комаду *Германија. Смрт у Берлину* представља у ствари њемачки народ. Радња је фокусирана на земљу ратника а наоружани народ своди се у епилогу на смрт у (подијељеном) Берлину. У сценским паровима рефлектује се историја Њемачке и истовремено савременост у комунистичком друштву са циљем поетске фигурације конфронтације историје Њемачке и њене савремености, те кључних обиљежја ове земље која блокирају историјски напредак: опортунизам, малограђанство, хладноћа предузетника, похлепа за новцем, реакционарна стајалишта, а све то приближено рецепијенту поступком фрагментирања, поетиком ружног у виду шокантних сцена, гротеском, протежирањем доминатног мотива братоубилачког устројења и порива за самоуништењем.

У *Филоктету* кандидаткиња исцрпно предочава садржај грађе за ову драму – Софоклову истоимену трагедију, да би указала на дијегетичку трансформацију штофа. Констатује да се код Милера не појављују богови, да је радња смјештена у оквир овоземаљског, а да се трагична фабула плете око жртве која се наново жели регрутовати као пуко средство у борби. Неоптолем као носилац идеала хуманости и истовремено поданик Одисеја са јасним дужностима према надлежном биће тај који ће изопштеног и наново превареног Филоктета, управо због своје слабости потчињавања, усмртити. Одисеј, прототип начела сврсисходности и с тим у вези инструментализације људи, сагледавајући „више циљеве“ доноси леш Филоктета Грцима и објављује лаж да су га Тројанци усмртили – да би међу ратницима повећао мотивацију за даљу борбу. Кандидаткиња сумира поенту комада у сљедећем: „Nur als Objekt existiert das Subjekt, sonst ist es ein Nichts.“ („Субјекат постоји само као објекат, иначе он је ништа.“)

Хамлет машина, наводи кандидаткиња, састоји се из пет слика, исписаних на девет страница, и рецепира се у литератури као фрагмент. Као грађу Милер у комаду користи Шекспировог *Хамлета*. По историчару књижевности Херману Вигману наслов асоцира на понављање трагичног и злог. У комаду је примијењена естетика шока, зачињена вулгарним језиком, а у монологе се укључују цитати из Шекспирове драме који се или дословно цитирају, или варирају. Драма се тематски фокусира на позицију савременог интелектуалца у односу на комунистичку историју у Европи, те на рецепијента преноси утисак ауторефлексије политичког писца. Цјелокупна историја редукована је на слику

„парења“ између убице и удовице, а месо као лајтмотив протеже се кроз све слике, асоцирајући на чињеницу да је цјелокупна историја Европе показала и доказала анимално-нагонску природу човјека. Хамлетова преокупација је заустављање историје, односно заустављање рађања поништавањем репродуктивних органа жене. Смјењивањем слика, а у историјској констелацији, мушкарца као машине за убијање и жене као машине за рађање, смјењује се и доминација два главна лика – Хамлета и Офелије. Оба принципа, и женски и мушки, негативно су обојени. На микроплану, жеља за обустављањем историје трансформише се у Хамлетову жељу за самоуништењем. Хамлетово гађење према историји и према револуционарима у савременом добу евоцира се у слици суме лешева који симболишу реалну слику протока историје. Тиме се и идеолошка матрица лијевог крила (Лењин, Стаљин, Мао) своди путем мотива мржње на историјски континуитет поништавања човјека као хуманог бића.

Четврто поглавље под насловом *Intertextualität in postmodernen Dramen von Heiner Müller* (*Интертекстуалност у постмодерним драмама Хајнера Милера*) посвећено је анализи и тумачењу интертекстуалних повезница у назначеним драмама.

Кандидаткиња наводи да су у драми *Германија. Смрт у Берлину* претекстови равноправно заступљени, при чему се не уочава доминација једног литерарног предлошка. Истовремено се идентификују и ауторови текстови као претекстови, нпр. преписан сценски пар *HOMMAGE À STALIN 1* и *HOMMAGE À STALIN 2* препознаје се као Милеров текст. Кандидаткиња уочава да је од Пфистерових интертекстуалних критерија у драми најзаступљенија референцијалност. У том контексту идентификоване су Вергилијеве *Еклоге* у сцени *HOMMAGE À STALIN 2*, у којој трговац лобањама цитира Вергилија. Како се тумачи, трговац рецитије Вергилијеве стихове „und zeigt damit eine Verzweiflung über seine Lage in der DDR“ („и тиме исказује очај својим положајем у НДР“). Сцена *Tod in Berlin 1* која се састоји из два стиха препознаје се као цитат сонета Георга Хајма *Berlin VIII*. Уочава се и критериј дијалогичности: „Das Kriterium Dialogizität kann man in der Szene *Die Heilige Familie* finden. Drei Gestalten, Hitler, Goebbels und Germania sind drei Teile einer dreiteiligen religiösen Einheit, sodass man eine Parodie in dieser Szene finden kann. Die Gattung Parodie ist ein Beispiel für das Kriterium Dialogizität nach Broich/Pfister.“ („Критериј дијалогичности проналазимо у сцени *Света породица*. Три драмска лика, Хитлер, Гебелс и Германија, три су дијела религиозног тројства као јединства, тако да се уочава пародија у овој сцени. Пародија као књижевна врста примјер је критерија дијалогичности по Бројху/Пфистеру“.) Критериј структуралности кандидаткиња препознаје у сцени *Brandenburgisches Konzert 1*, у којој су Фридрих II и

Милер од Потсдама представљени као два клоуна. Интертекстуалност у овој сцени додатно је наглашена поступком превођења и употребом страних ријечи, конкретно француског језика. Критериј комуникативности као критериј који показује у ком степену се претекст свјесно перципира од стране аутора и публике, као што показује и степен интенционалности и очигледности маркирања, кандидаткиња препознаје и описује у сцени *Tod in Berlin 2*, гдје лик Хилзеа умире, чиме се успоставља очигледна веза са драмом Герхарта Хауптмана *Die Weber (Ткачи)*. Критериј селективности изводи се из термина „свето“ као библијској конотацији, што је дато у наслову сцене *DIE HEILIGE FAMILIE (Света породица)*. Према критерију ауторефлексивности присутна је метакомуникација о интертекстуалности између аутора и читаоца, а она се уочава у сцени *Hommage à Stalin 2*, у којој пијаница у монологу евоцира своје учешће на совјетском ратишту у виду ауторефлексивности. Генерално, запажајући изражену комуникативност текста, кандидаткиња указује на велики интензитет ауторефлексивности у овој драми. Ослањајући се на тумачења Силвије Гер, наводи да поступак монтаже претекстова у виду провоцирајућих уметака додатно потврђује снажну дијалогичност текста а све са циљем конфронтације историјских етапа Њемачке и изазивања спознајног шока код реципијента.

У драми *Филоктет*, у сагледавању природе интертекстуалних повезница, уочава се очигледно извориште у грчкој митологији у погледу инвентара ликова и радње, али се истовремено указује и на чињеницу дијегетичке трансформације конкретног претекста као и на повезнице са истим. Осим тога, драма је аутотекстуално умрежена у низ других Милерових митолошких обрада.

На пољу трансформације Софоклове трагедије као претекста највише се уочава разлика у односу на епилог. Имајући у виду чињеницу да је сага о Тројанском рату као грађа из грчке митологије безброј пута адаптирана и модификована кроз историју књижевности, еволуција грађе има за посљедицу да ова прича исказује висок степен интертекстуалних повезница, које се често не могу у потпуности издиференцирати. Кандидаткиња у вези са трансформацијом претекста поставља сљедећа питања: Шта је то митско у Милеровом *Филоктету*? Постоје ли и у Милеровој обради демони, богови и јунаци, или су сви ликови реалистични? Да ли Филоктет на крају умире као просјечан човјек, или као митска фигура, као демон, као монструм? Закључци кандидаткиње иду у правцу потврђивања стајалишта да се Милеров текст трансформише у реалистичну раван, и то у погледу више кључних сегмената. Као примјер наведено је да се у Милеровом тексту богови цитирају, али да немају значај за радњу, јер Неоптолем ће убити Филоктета из

властитог порива – да би заштитио лукавог Одисеја. Милер, наводи се у даљем тексту, у тематски фокус ставља лаж. Грци обмањују Одисеја који ће манипулисати Неоптолемом, а потом Неоптолем задобија повјерење Филоктета путем лажи, да би га на крају усмртио. Цјелокупна радња, дакле, сагледава се као један низ континуираних превара, при чему ниједан драмски лик не извршава превару вољно, него је унапријед детерминисан. Из свега произлази поента, запажа кандидаткиња, да је човјек човјеку смртни непријатељ.

Милер се послужио митолошком грађом на начин да његов текст показује сигнификантна одступања од предлошка у погледу ликова – код Милера имамо само три лика као носиоце радње, одступања су очигледна и у погледу констелације ликова, начина говора, раскида са нормативним елементима класичне драме. Водећи се Аустовим тумачењима, кандидаткиња наводи да је у *Филоктету* фокус ауторове интенције представљање рата као бесмисленог прекида свакодневног живота, у коме се сваки покушај испољавања индивидуалности показује безначајним. У контексту изложене анализе интертекстуалних повезница сумира да се драма *Филоктет* може сагледавати као демитологизација претекста и да је интенција аутора, а према тумачењу Катарине Бургер, да се упита и истражи шта су пропусти у систему, за шта метафорички у тексту фунгира рана која заудару. Пропусти се сагледавају као грешке у систему, а систем као утопијски простор слободе људске заједнице.

У драми *Хамлет машина* кандидаткиња издваја Шекспирову трагедију *Хамлет* као претекст. Овај предлошак сагледава као примјер за критериј структуралности, односно синтагматичку интеграцију претекста. Указује и на чињеницу да Милер у овој драми користи текстове других аутора (нпр. цитат из Хелдерлинове пјесме, Шекспировог *Хамлета*, *Краља Ричарда Трећег*, Библију), али и властите текстове, попут цитата из његове драме *Ваи*. Постоје и друге асоцијативне повезнице, нпр. мотив мучнине који се може довести у везу са Сартровим романом и Ничеовим списима. Претекстови се дословно цитирају, или се варирају, при чему се преузимају цијеле реченице или само фрагменти из предложака, често интегрисани и на страном језику. *Хамлет машина* се сагледава као текст који је најгушће прожет монтажом претекстова, у коме се фрагменти и понављања стално преплићу, допуњују, међусобно конфронтирају. Овим поступцима се поетски фигурише алтернативна верзија Хамлета, који, међутим, није у потпуности одвојен од Шекспировог универзума, напротив – Хамлет остаје заточеник оригиналних текстова.

Надаље, колико год да се претекстови варирају, остају препознатљиви укрштањем у лику Хамлета. Ослањајући се на интерпретацију Катарине Кајм, кандидаткиња наводи да је у овој драми принцип интертекстуалности примијењен техником интегрисања цитата, при чему је и сам наслов Шекспиров цитат. Техником монтаже Милер постиже контраст између прошлости и социјалистичке реалности: „Die Aufwärtsentwicklung wird zum komischen Lustspiel und der einzelne Mensch wird entfremdet und steht im Mittelpunkt des dramatischen Interesses.“ („Развој се претвара у комедију, а отуђени појединац постаје жариште драмског интересовања.“) С тим у вези важан интертекстуални моменат је и цитирање Маркса. При крају четврте слике појављују се Маркс, Лењин и Мао и цитирају исјечак из Марксовог дјела. Нескривеним интегрисањем других текстова, чиме је изражена комуникативност, и то одабиром, понављањима, супротстављањем истих итд. разоткрива се, а према тумачењу Катарине Кајм, процес књижевног стварања али и важност дијалогичности између текстова као обиљежја стварања значења у оквиру друштвене равни. Путем технике монтаже, осим критерија структуралности, комуникативности и референцијалности, долази до изражаја и критериј дијалогичности. Критериј селективности кандидаткиња проналази у четвртој слици, конкретније у Милеровом карикирању Молитве Господње. Констелација Хамлета посредством књижевног поступка интертекстуалних повезница у дубинској структури приче разоткрива везу са европском историјом револуција.

У закључним разматрањима истакнуто је да је интертекстуалност важан књижевни поступак у књижевности уопште, те да се на дискурзивној равни доминантно примјењује у Милеровим постмодерним драмама, што потврђује почетне тезе. Функција интертекстуалности код Хајнера Милера може да се сагледа као ауторова интенција да изрази своје незадовољство животом у социјалистичком режиму у Источној Њемачкој. Поменута интенција у уској вези је са тематским комплексом у цјелокупном стваралаштву писца – питање развоја људске историје, проблем међуљудских односа, судбина Милерове домовине, подијељене након рата, те питање хуманог друштва уопште, закључује кандидаткиња.

Из пописа литературе као завршног дијела рада видљиво је да је кандидаткиња користила релевантну литературу у вези са проблемом истраживања.

Закључак и приједлог

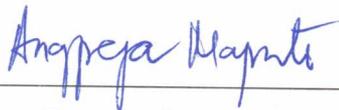
Резултати истраживања до којих је дошла Биљана Инце у мастер раду под називом *Intertextualität in postmodernen Dramen von Heiner Müller* истичу важност интертекстуалног књижевног поступка у постмодерни. Ослањајући се на теорију и критерије интертекстуалности Пфистера и Бројха кандидаткиња је на корпусу постмодерних драма Хајнера Милера указала на природу односа између текста и претекстова, на начине на који Милер интегрише предлошке у своје драме, те на чињеницу да је интертекстуалност у Милеровим драмама базични принцип фигурације дискурса, који доминатно детерминише рецепцију радње. С тим у вези издиференцирана је и функција овог књижевног поступка, гдје се, како кандидаткиња закључује, цитирањем, модификацијом, принципом понављања, те супротстављања текста са претекстовима изоштрава интенција писца да сучељавањем прошлости и његове садашњости отвори питање хуманог друштва у ширем историјском контексту.

Комисија са задовољством констатује да је кандидаткиња успјешно обавила задатак који јој је постављен приликом одобрења теме. На основу свега наведеног, Комисија предлаже Научно-наставном вијећу да мастер рад кандидаткиње Биљане Инце под називом *Intertextualität in postmodernen Dramen von Heiner Müller* прихвати, а њу упути на усмену одбрану рада пред комисијом у истом саставу.

У Бањој Луци, 2. 10. 2023. године

Комисија:

1. Др Андреја Марић, доцент за ужу научну област Српска књижевност и култура са компаратистиком и теоријом књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци, предсједник



2. Др Сања Радановић, редовни професор за ужу научну област Специфични језици – њемачки језик на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци, члан



3. Др Анђелка Крстановић-Јанковић, ванредни професор за ужу научну област Специфичне књижевности – њемачка књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци, ментор

