

***Karriere einer Putzfrau* oder die Stimme der Subalternen : eine Relektüre
Hamlets durch das Prisma von Heiner Müllers *Hamletmaschine***

*The aim of this paper is to contribute to a better understanding of the process of literary affiliation at work in the writings of E. S. Özdamar : to the masters of the great European tradition on the one hand and to certain 20th century German writers on the other. The example of her short story *Karriere einer Putzfrau* (A Cleaning Woman's Career) allows us to throw light on the forms taken by this double positioning, both in the Western canon (represented by Shakespeare) and in modern German literature (in this case B. Brecht and H. Müller). An intertextual reading shows that these references are constitutive both of the text itself and of its 'literariness', in the sense that taking them into account is the only way to avoid a narrowly referential (and thus ethnicising) interpretation which would mask its discursive strategy and its ethical and philosophical underpinnings.*

La présente étude entend contribuer à une meilleure compréhension du processus de filiation littéraire tel qu'il s'élabore dans l'œuvre d'E. S. Özdamar, avec les maîtres de la grande tradition européenne d'une part et avec certains auteurs allemands du XX^e siècle d'autre part. L'exemple du bref récit *Karriere einer Putzfrau* (*Carrière d'une femme de ménage*) permet d'éclairer les modalités de cette double inscription dans le canon occidental (représenté ici par Shakespeare) et dans le champ littéraire allemand contemporain (en l'occurrence B. Brecht et H. Müller). Une lecture intertextuelle montre que ces références sont constitutives tant du texte lui-même que de sa « littéarité », au sens où seule leur prise en compte permet d'échapper à une interprétation étroitement référentielle (et donc ethnicisée) qui en occulterait la stratégie discursive et les enjeux éthico-philosophiques.

Emine S. Özdamar verdankt ihren literarischen Durchbruch einem autobiographisch inspirierten Roman « orientalischer » Prägung, der bereits im Titel ein exotisches Ambiente versprach und den Bezug zur mystischen Tradition des Islam festlegte.¹ Seit diesem Roman, für den sie 1991 als erste Autorin nicht-deutscher Herkunft mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis ausgezeichnet wurde, wurde ihr Werk lange Zeit durch die doppelte Brille des Orientalismus und des Biographismus gelesen. Dieses etwas einseitige Interpretationsraster weicht erst allmählich einem differenzierteren Blick auf ein Werk, dessen Autorin ihrerseits nie einen Hehl

* Christine Meyer ist Dozentin für Germanistik an der Université de Picardie Jules Verne (Amiens) und Mitglied der Forschungsgruppe « Centre d'Études des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires » (CERCLL, EA 4283). Kontakt : meyer.chris@free.fr.

¹ E. S. Özdamar : *Das Leben ist eine Karawanserei – hat zwei Türen – aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*, Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1992.

aus ihren westlichen Inspirationsquellen und insbesondere ihrer Bewunderung für Brecht machte. Ich möchte mit der vorliegenden Untersuchung einen Beitrag zum besseren Verständnis dieses Traditionsbildungsprozesses leisten. Am Beispiel der Erzählung *Karriere einer Putzfrau. Erinnerungen an Deutschland*² lässt sich zum einen der Bezug zum westlichen Kanon (Shakespeare), zum anderen der intertextuelle Dialog mit zeitgenössischen deutschen Autoren (Brecht, H. Müller) beleuchten. Wie sich zeigen wird, sind diese intertextuellen Bezüge strukturbestimmend und für die Interpretation des Textes maßgeblich.

Die Erzählung, die in den frühen 1980er Jahren entstand³ und zwei Jahre vor der *Karawanserei* erschien, geht auf eine mehrjährige Auseinandersetzung der Autorin mit Shakespeares *Hamlet* zurück, welche mit dem Beginn ihrer Arbeit an der Ostberliner Volksbühne einsetzte. Mit einem Empfehlungsschreiben für den Brecht-Schüler und damaligen Intendanten dieses Hauses Benno Besson ausgestattet, erhielt die junge Schauspielerinnen nach ihrer Flucht aus der Türkei 1976 von ihm die Erlaubnis, den Proben zu Brechts *Der Gute Mensch von Sezuan* beizuwohnen, sich davon Skizzen zu machen und Bessons Inszenierungsnotizen für ihre daheimgebliebenen Freunde ins Türkische zu übersetzen. Ihr Vertrag wurde für die Inszenierung der *Bauern* von Heiner Müller durch Fritz Marquardt verlängert. In der Folge beteiligte sie sich als Regieassistentin an der Inszenierung von Goethes *Bürgergeneral* durch Karge/Langhoff, sowie am *Hamlet*, den Besson 1977 in einer eigens bestellten Übersetzung durch Heiner Müller und Mathias Langhoff auf die Bühne brachte. Inzwischen kaufte ihr der Theaterverband der DDR ihre Skizzen zum *Bürgergeneral* ab, was ihr den Erwerb einer Schreibmaschine ermöglichte. Damit unternahm sie ihren ersten Schreibversuch: eine aktualisierende Bearbeitung des Shakespeare-Dramas, dessen Handlung sie in den türkischen Kontext des 20. Jahrhunderts verlegte. Dieses erste Theaterstück, das sie *Hamlet/Ahmet* betitelte, sollte nicht zustande kommen; doch anhand der knappen Zusammenfassung, die sie davon in *Seltsame Sterne starren zur Erde* geliefert hat, kann man sich ein ungefähres Bild seines Entwurfs machen:

Hamlet ist eine türkische Dorfgeschichte. Hamlet ist ein türkischer Bauer, sein Vater war Großgrundbesitzer und ist von seinem eigenen Bruder vergiftet worden, damit dieser den Grund und Boden seines Bruders bekommt. Dazu heiratet er die Frau seines Bruders,

² E. S. Özdamar: *Karriere einer Putzfrau. Erinnerungen an Deutschland*, in: *Mutterzunge. Erzählungen*, Berlin: Rotbuch, 1990, S. 110-127. Seitenangaben zu dieser Erzählung (abgekürzt als *KP*) beziehen sich auf diese Ausgabe und werden im Artikel wo notwendig in Klammern referenziert.

³ Ihre Entstehung fällt in die Zeit von E. S. Özdamars Arbeit am Schauspielhaus Bochum (1979-1984), wo sie in verschiedenen Inszenierungen in stummen Putzfrauenrollen auftrat. Diese Darbietungen wurden von der Theaterkritik vielfach schlicht übersehen: Die schauspielerische Leistung wurde als Störung des Theaterabends missverstanden, die türkische Schauspielerinnen konnte nur eine «echte» Gastarbeiterin sein, die ihren Arbeitsauftrag falsch verstanden hatte und unversehens ausgerechnet während der Vorstellung ausführte. Als direkten Auslöser für das Verfassen der Erzählung nennt E. S. Özdamar indessen eine Bemerkung, die sie dem Regisseur Matthias Langhoff gegenüber im Scherz machte, als sie in einem von ihm inszenierten Stück statt eines Eimers mit Putzlappen auf einmal einen Staubsauger in die Hand bekam: Nun habe sie offenbar «als Putzfrau Karriere gemacht». Vgl. Hamburger Poetikvorlesung von 2014 (erscheint demnächst in einem von Ortrud Gutjahr herausgegebenen Band).

Hamlets Mutter. Solche Ereignisse gibt es immer wieder in der Türkei. Wenn ein Mann stirbt, heiratet der Bruder dessen Frau. Mein Stück heißt *Hamlet/Ahmet*. Sein toter Vater erscheint den Hirten als Geist, die Hirten holen den Dorflehrer. Der Lehrer behauptet, daß der Geist sich den Hirten zeigt, weil es im Dorf keine Traktoren gibt. In den Nachbarsdörfern besitzen die Bauern Traktoren aus Deutschland, die sie von dort mitgebracht haben. Als Ahmet mit dem Geist seines Vaters spricht und erfährt, daß sein Onkel ihn ermordet hat, muß er Blutrache schwören. Als er anfängt, verwirrte Reden zu halten, schickt ihn sein Onkel als Arbeiter nach Deutschland. Von dort bringt er einen Traktor mit, und am Ende ist er Besitzer einer Apfelplantage und läßt seinen Onkel, seine Mutter und seine Frau Ophelia dort arbeiten. Der Geist seines Vaters steht als Vogelscheuche auf dem Acker.⁴

Diese erste *Hamlet*-Bearbeitung war offenkundig noch stark von Brecht beeinflusst: In marxistischer Denktradition wird zum einen der soziohistorische Übergang von einer autarken feudalen Gesellschaft zu einem verarmten und rückständigen, vom industrialisierten Europa abhängigen Agrarland betont, zum anderen die maßgebliche Rolle der Ökonomie im geopolitischen Kontext der 1970er Jahre (asymmetrisches Verhältnis zwischen dem Auswanderungsland Türkei und dem «Wirtschaftswunder»-Deutschland, aus dem die Türkei die von ihren eigenen Arbeitskräften hergestellten Maschinen wiederum importierte). Die zwischenmenschlichen Beziehungen sind Klassenverhältnisse und die Familientragödie findet ihre Lösung in der wirtschaftlichen Ausbeutung, bzw. löst sich darin auf.

In ihrem neuen Projekt, das in der Erzählung *Karriere einer Putzfrau* seinen konkreten Ausdruck fand, befreit sich E. S. Özdamar sowohl von Shakespeare als auch von Brecht. Sie geht von der Dramenform zur Ich-Erzählung über, verlagert den Schwerpunkt des Quellentextes und verleiht ihm eine Fortsetzung. Im Mittelpunkt steht nicht mehr Hamlet, sondern Ophelia, und der Plot der Shakespeare-Tragödie – die Forderung nach Rache für den Königsmord, die Opferung des Liebesverhältnisses und der Selbstmord der verschmähten Braut – wird nur noch im Hintergrund eines epischen Berichtes angedeutet, der von der (im metaphorischen Sinn) «posthumen» Geschichte Ophelias handelt – bzw. einer Frau, die von sich selbst sagt: «In meinem Land war ich Ophelia» (*KP*, S. 110), was in diesem Zusammenhang wohl nur bedeuten kann: «war ich in einer ähnlichen Situation wie Shakespeares Ophelia». Denn als Auslöser der Handlung fungiert ein Militärputsch, der zur Errichtung der Diktatur führt und den Ehemann der Ich-Erzählerin, einen «reich[en] Sohn mit einem Einzel-Kind-Drama» (*ibid.*), dazu bewegt, seine aus niedrigeren Verhältnissen stammende Gattin zu verlassen unter dem Vorwand, sich im Widerstand gegen das Unrechtsregime engagieren zu wollen. Als Prototyp des willenschwachen bürgerlichen Intellektuellen kündigt er großspurig seine Absicht an, in seinem Land «die Demokratie wiederaufzubauen» (*KP*, S. 111), denkt aber in Wirklichkeit nur daran, sich vor der Gefahr zu schützen, die *ihm* im Fall einer Verhaftung seiner Frau drohen würde. Er folgt darin dem Rat

⁴ E. S. Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde. Berlin – Pankow 1976/77*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2003, S. 194-195.

eines Freundes, « Sohn eines Arztes, selbst ein Medizinstudent », der seine eigene Frau unter der Folter sterben sah und daraus die Lehre zog :

Wer schweigt, lebt länger. [...] Natürlich stimmt es nicht, daß Frauen mehr reden, aber zu zweit spricht man zuviel, allein kann man auch schweigen, Mylord, es muß kein Geist vom Grabe aufstehen, uns das zu sagen. (KP, S. 111)

Wie Hamlet entledigt sich der feige Ehemann also einer lästig gewordenen Gefährtin, indem er sie grob dazu auffordert, « ins Kloster » zu gehen oder sich einen anderen Mann zu suchen.⁵ Er setzt die Scheidung mit Hilfe seiner eigenen Mutter durch, die vor Gericht aussagt, ihre Schwiegertochter sei eine schlechte Hausfrau gewesen (« Diese Frau hat meinen Sohn zugrunde gerichtet, die Bettwäsche war schwarz, sie ist eine Zigeunerin [...] », *ibid.*).

Emine S. Özdamar hat auch hier wieder den zeitgenössischen Konrext eingebracht und die Auswanderung zu einem zentralen Bestandteil ihrer aktualisierend-fortsetzenden Bearbeitung gemacht. Zurückgewiesen und diffamiert, « ertrunken im schwarzen Bach [ihrer] Bettwäsche » (KP, S. 111), flüchtet die neue Ophelia nach Deutschland, wo sie als Putzfrau « wieder in die Welt » (KP, S. 113) kommt. In ihrem Erfahrungsbericht über diese neue Lebensphase gibt sie in holprigem Deutsch und scheinbar distanzierendem Tonfall – halb naiv, halb schelmisch – eine Reihe lose zusammenhängender, immer wieder von Träumen unterbrochener Anekdoten über die erniedrigende Tätigkeit einer Gastarbeiterin in einem wohlhabenden Land zum Besten (sie ist « Frau Scheiße », dank welcher « Deutschland sauber bleibt »).⁶ Diese erste Sequenz ihrer « Erinnerungen an Deutschland » führt mit reichlich abstoßenden und grotesken Details, begleitet vom Sound des deutschen Schlagerrepertoires der Jahre 1920-1970,⁷ die ganze Schäbigkeit und Verachtung vor, die sie bei ihren Arbeitgebern vorfindet. Eines Tages stößt sie auf eine Trödlerin, die ihr sagt, dass sie « mit [ihrer] Schönheit » auch hätte « Schauspielerin sein können am Theater » (KP, S. 120). Sie beginnt daraufhin von einer Schauspielkarriere zu träumen, die sie für die erlittenen Demütigungen entschädigen würde. So nimmt die Frau, die « als Ophelia ertrunken [ist] in [ihrem] Land », weil sie « die Leiche von einem Mann [war], der Hamlet spielen wollte und sollte » (KP, S. 113-114), Rache am Leben, indem sie sich ausmalt, dass sie die Rolle der Ophelia auf der Bühne spielen könnte – und noch viele andere mehr :

⁵ « Geh in ein Kloster ! Geh ! Leb wohl. Oder wenn du durchaus heiraten willst, heirate einen Narren, denn kluge Männer wissen ganz gut, was für Monster ihr aus ihnen macht ! » (KP, S. 110) Es handelt sich bei dieser Stelle um ein kaum verändertes Zitat aus A. W. Schlegels *Hamlet*-Übersetzung (III, 1) : « Geh in ein Kloster, leb wohl ! Oder willst du durchaus heiraten, nimm einen Narren, denn gescheite Männer wissen allzu gut, was ihr für Ungeheuer aus ihnen macht. In ein Kloster, geh, und das schleunig ! Leb wohl ! » (*Hamlet, übersetzt von A. W. Schlegel*, Gütersloh : Sigbert Mohn Verlag, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-5600/4>).

⁶ « Ich als Putzfrau, Deutschland bleibt sauber [...] » (KP, S. 114)

⁷ So werden u.a. zitiert : die Comedian Harmonists mit dem Lied « Ich hab' für dich 'nen Blumentopf bestellt » (1930), KP, S. 118, Richard Fall mit « Was machst du mit dem Knie, lieber Hans » (1928), KP, S. 126, Bully Buhlan mit « Heut liegt was in der Luft » (1958), KP, S. 117, und Dorthe Kollo mit « Wärscht du doch in Düsseldorf geblieben » (1968), KP, S. 125.

Ich dachte – Warum nicht – Warum nicht. Das Bettlaken in der Hand, dachte ich an alle anderen Toten, die auf der Bühne ihre Rollen spielen ! Die Bösen gewinnen im Leben, aber die Toten dürfen auf der Bühne ihren Blödsinn machen. (KP, S. 120)

Unter den Toten, die auf der Bühne « ihren Blödsinn machen » dürfen, zählt sie außer Ophelia noch eine ganze Reihe anderer Verlierer der Geschichte auf (Geistesranke, Ausgestoßene, Selbstmörder, Ermordete, *poètes maudits*), denen ein literarisches Nachleben beschieden war :

Hamlet, Ophelia, Richard III, Nathan der Weise, Georg Heym, die Stumme Kathrin, Woyzeck, das Pferd, Danton, Robespierre, Frl. Julie, Van Gogh, Artaud, Marie, Rimbaud, die Totengräber, alle Narren von Shakespeare, alle toten Boten, Matrosen, Medea, Cäsar... (Ibid.)

Auf den ersten, « sachbezogenen » Teil ihres Erinnerungsberichtes folgt nun eine lange halluzinatorische Sequenz, in der die Protagonistin, beginnend mit dem Satz « *Blödsinn habe ich selbst genug* », die « Fiktion in der Fiktion » einer unbändigen, schwer übersichtlichen Dramenhandlung ausspinnt, in welcher außer den bereits erwähnten Figuren noch Kleopatra, Messalina, Brutus, Adolf Hitler und Eva Braun, Nathan der Weise und sogar Plastikschlangen mit Boxhandschuhen eine Rolle spielen. Schauplatz des Geschehens ist eine zum « *einzig[e]n Männerpissoir* »⁸ umgestaltete Bühne und als Auslöser dient ein Interview, in dem Cäsar als « *Hauptpisser* » vor die Presse tritt und seine Absicht kundtut sich dafür einzusetzen, « *daß dieses Pissoir weniger Gestank haben wird als vorher* » (KP, S. 120). Dazu bedient er sich Kleopatras, die « *die Pißbecken saubermachen* » soll – und dies sogar tut, aber : « *als Rache fickt sie mit mehreren Männern, die dorthin pissen kommen und alle kriegen Trichomonaden – wie Limonaden* » (KP, S. 120). Wie man sieht, entbehrt die derbe, in rasantem Tempo fortschreitende Handlung nicht einer gewissen historischen Stringenz. Klassen- und Geschlechterkampf werden im Zerrspiegel der Karikatur erbarmungslos parodiert, was zu überraschenden und skurrilen Wendungen führt. Jedoch lässt sich diese Sequenz nicht auf ein eindeutiges Interpretationsmodell festlegen : Mit Bedacht hat die Autorin jeden Versuch unterminiert, den « Wahn » ihrer Protagonistin übermäßig zu intellektualisieren. Als Leitmotiv ist höchstens der Komplex von Macht und Ordnung auszumachen, der in immer neuen Variationen offengelegt und auf den Kopf gestellt wird. So ist Medea eine radikale Feministin, die zur kompromisslosen Abschaffung der Geschlechterrollen aufruft : Sie « *kämpft dafür, daß die Frauen auch ins Männerpissoir reinkommen dürfen und streichelt dabei die Eier von Brutus* » (KP, S. 120). Hamlet « besetzt » das Männerpissoir zusammen mit seinem Freund Horatio, Medeas Kindern und den Statisten ; er ruft damit Hitler und Eva Braun auf den Plan, die den Anarchistenhaufen an herrschen : « *Wenn ihr so weitermacht, geht lieber in die andere Hälfte, Euer Platz ist hinter der Mauer, und die schöne Autobahn könnt ihr dann nicht mal in Euren Träumen betreten* » (KP, S. 122). Nathan der Weise als « Friedensnobelpreisträger » wird von Eva Brauns Hund gebissen, der ihn wissen lässt, *er* sei hier derjenige, der entscheide, « *wer der Jude ist* », und zwar : « *alles Jude, alles Jude* » (KP, S. 124). In dieser obszönen Vision einer buchstäblich aus den Fugen geratenen Geschichte sind in karnavalesker Verzerrung nicht nur Täter und Opfer, historische Figuren und literarische Gestalten, Fantasiegeschöpfe und

⁸ « *Die Bühne ist ein einziges Männerpissoir* » (KP, S. 120). Die gesamte Theater-Traum-Sequenz ist durch Kursivschrift vom übrigen Text hervorgehoben.

sprechende Tiere bunt durcheinander gemischt, sondern auch Fakten der Weltgeschichte und Versatzstücke der populären Massenkultur (Coca-Cola, Fernsehen, Fußball...).

Diese haarsträubende Intrige, eingebunden in einen ebenfalls über weite Strecken (alp-)traumhaft verfremdeten epischen Bericht, lässt sich mit Blick auf Shakespeares Tragödie unschwer als Übertragung der « Spiel-im-Spiel »-Szene ausmachen (III, 2), in der Hamlet den Mord an seinem Vater von Schauspielern nachstellen lässt, um die zuschauenden Schuldigen, seinen Onkel und seine eigene Mutter, der Tat zu überführen. Der Passus schließt bei Özdamar mit einer abrupten Rückkehr zur Realität : « *Dann ist Ende* » (KP, S. 126). Die Ich-Erzählerin begibt sich darauf in ein Theater, an dem sie sich für eine Schauspielerrolle bewirbt, jedoch – wie man schon ahnt – wiederum nur eine neue Putzstelle bekommt. Die « Bretter, die die Welt bedeuten » wird sie nur betreten, um sie zu bohren, in einer ewigen Wiederholung ihrer entwürdigenden Tätigkeit. Folgerichtig endet die Erzählung mit einer Arbeitsanweisung (« Hier ist die Bohnermaschine, die Bühne wird täglich gebohrt, haben sie gesagt », KP, S. 126-127), die die Erzählerin innerlich bis zur Benommenheit wiederholt : « nein, hier ist die Bohnermaschine haben sie gesagt, die Bohne wird täglich geböhrt, die Bohne wird täglich gebohrt, nein, nein, die Bühne wird täglich gebohrt » (*ibid.*). Der im unpersönlichen Passiv ausgedrückte Befehl, der sie als Person buchstäblich auslöscht, reproduziert fast wörtlich die bereits in ihrer ersten Arbeitsstelle erhaltene Weisung : « Die Treppen werden täglich geputzt » (KP, S. 117) : Der Kreis hat sich geschlossen.

Das elisabethanische Drama dient hier als intertextueller Bezugsrahmen für eine zeitgenössische Parabel über die ruhmlose « Karriere » einer Frau, die aus ihrem Land flüchten musste, weil es unter das Joch der Diktatur geraten war. Diese gebrochene Frau, die « so viele Tote hinter [sich] » lässt (KP, S. 113), kommt in Deutschland in Umständen « wieder in die Welt » (*ibid.*), die kaum beneidenswerter sind als ihre bisherigen. Ihr Zufluchtsland, das ihr auf den ersten Blick wie ein « grüner Garten »⁹ vorkommt, erweist sich bei näherer Betrachtung als ebenfalls von Hass und Gewalt erfüllt. Die politische Problematik, die im Mittelpunkt des Dramas stand (Unterwerfung oder Rebellion?), bleibt indessen auch in dieser aktualisierenden Bearbeitung signifikant, so dass der Shakespearesche Subtext als Matrix einer grenz- und epochenübergreifenden Reflexion über Machtverhältnisse fungiert. In ihrer neuen *Hamlet*-Umschreibung bezieht E. S. Özdamar einen Standpunkt, der sich in gleich mehrfacher Hinsicht als Parteinahme für « subalterne » Interessen beschreiben lässt : erstens in der nachdrücklichen Betonung des Gefalles zwischen Ost und West, Nord und Süd, Stadt und Land, zweitens in der Hervorhebung des asymmetrischen Machtverhältnisses zwischen den Geschlechtern (sei es in der Türkei oder in Deutschland), drittens in der Gewichtung sozialer und politischer Subordination in modernen demokratischen Gesellschaften, welche insbesondere in der Deklassierung, Ausbeutung und Marginalisierung der eingewanderten Bevölkerung zum Ausdruck kommt. Die Erzählhaltung wird in programmatischer Weise durch

⁹ « Und ich Wasserleiche bin in einem grünen Garten angekommen. Als Ophelia ertrunken in meinem Land, wieder in die Welt gekommen in Deutschland als Putzfrau » (KP, S. 113).

extreme Untersicht bestimmt – jene « Froschperspektive » eben, aus der die zum Putzen, Scheuern und Bohnern niederknien Gastarbeiterin (als in die Knie gezwungene Ophelia) ihr Aufnahmeland bloß ausschnittsweise (und kaum von seiner vorteilhaftesten Seite) wahrnimmt. Diese subjektive Blickführung, die alles Unschöne und Körperlich-Materielle in ein schonungslos grelles Licht stellt, wird durch das gelegentliche kontrastive Anklingen des hohen Pathos der Tragödie noch übersteigert. So erwidert die Protagonistin z. B. auf die verlogenen Erklärungen ihres Mannes, weshalb er sie verlassen müsse, in den Worten der « echten » Ophelia (in Schlegels Übersetzung) : « Oh Welch ein edler Geist ist hier zerstört ! » (KP, S. 111) Auf der Motivebene kommen zu solch vereinzelt Zitat noch diverse Elemente hinzu, die als mehr oder weniger entfernte Anleihen an Shakespeare aufgefasst werden können (Träume, Wahnsinn, Gespenst, Schlange...).

Einige Interpreten, die an der Derbheit des Textes Anstoß nahmen, suchten seine subversive Sprengkraft damit zu relativieren, dass sie der Autorin « mildernde Umstände » zusprachen. So führt etwa Norbert Mecklenburg die « verzweifelte Aggressivität » (*sic*) der Protagonistin und Ich-Erzählerin auf eine persönliche « Kränkung » zurück, die E. S. Özdamar angesichts der zeitweiligen Unterbrechung ihrer Schauspielkarriere infolge der Emigration nach Deutschland erlitten habe. Was ihn allerdings nicht daran hindert, die mangelnde Gelassenheit und Großmut zu bedauern, die die Autorin seines Erachtens damit an den Tag lege :

Und wieder stellt sich die bange Frage, ob nicht die Impulse von Kränkung, Zorn und Bitterkeit stellenweise ins Denunziatorische umzuschlagen drohen. Aus Schmach wird Schmähung. [...] [Hier] steht der Migrationsaspekt menschlicher Erniedrigung durch Verhältnisse der Arbeitswelt im Vordergrund. Der Aspekt der Beleidigung, des politischen Exils, klingt am Rande mit (93, 104f.). Der Aspekt der Befreiung durch Migration, den die Autorin selbst auch erfahren hat, spielt keine Rolle. [...] Nicht jede türkische Putzfrau in Deutschland war in ihrer Heimat Ophelia. In diesem Motiv schwingt also vielleicht auch selbsterfahrene Kränkung mit, sei es durch den Karrierebruch infolge politisch motivierter Emigration, sei es durch eine ganz gewöhnliche Lehrlingerfahrung am Theater, erst einmal als Mädchen für alles dienen zu müssen, und sei es als Putzfrau.¹⁰

Weit davon entfernt, die Schriftstellerin vom Verdacht der Missgunst oder gar Undankbarkeit gegenüber der deutschen Gesellschaft reinzuwaschen, dient die psychologische Erklärung also letztlich dazu, ihr auch noch soziale Verachtung zu attestieren : Frau Özdamar, eine Intellektuelle aus der Oberschicht, die ihre Heimat ohne wirtschaftliche Not verlassen hat, nimmt sich heraus, die proletarischen Gastarbeiterinnen zu verhöhnen, indem sie ein entstellendes Bild ihrer Lebensumstände und Befindlichkeiten zeichnet.

In Wirklichkeit tritt E. S. Özdamar mit *Karriere einer Putzfrau* in die Fußstapfen Heiner Müllers, der, nachdem er *Hamlet* gemeinsam mit Mathias Langhoff für Bessons Inszenierung

¹⁰ Norbert Mecklenburg : « Leben und Erzählen als Migration : intertextuelle Komik in *Mutterzunge* von Emine Sevgi Özdamar », in : *Text + Kritik Sonderband : Literatur und Migration* (Text + Kritik IX/06, Zeitschrift für Literatur), München : Edition Text + Kritik, 2006, S. 84-96, hier S. 92-93.

übersetzt hatte, seine eigene Bearbeitung des Dramas lieferte : *Die Hamletmaschine*, 1977 verfasst und zwei Jahre später im Théâtre Gérard Philippe in Saint-Denis bei Paris uraufgeführt.¹¹ Dieses kurze Theaterstück in fünf « Abschnitten » (von der klassischen Tragödienform ist nur das Gerüst übriggeblieben) machte den Ostberliner Brecht-Erben und Provokateur über Nacht international bekannt und ihn von der Prenzlauer-Berg-Avantgarde in den Ruf des repräsentativen Dramatikers der Postmoderne. Bereits hier hat der Shakespearesche Tragödienheld als *dramatis persona* ausgedient. An seiner Stelle tritt zu Beginn des Stücks (im Abschnitt « Familienalbum ») ein « Darsteller » auf, der in der Vergangenheitsform verkündet : « Ich war Hamlet », bevor er in äußerster Verknappung den Plot des Prätextes – gleichsam als Urszene – resümiert :

Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa. Die Glocken läuteten das Staatsbegräbnis ein, Mörder und Witwe ein Paar, im Stechschritt hier dem Sarg des Hohen Kadavers die Räte, heulend in schlecht bezahlter Trauer [...] (*HM*, S. 89)

Seine Beziehung zum Original-Hamlet erläutert derselbe Darsteller etwas später im Modus der Verneinung :

Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen. [...] Mein Drama findet nicht mehr statt. Hinter mir wird die Dekoration aufgebaut. Von Leuten, die es nicht interessiert, für Leute, die es nichts angeht. Mich interessiert es auch nicht mehr. Ich spiele nicht mehr mit. (*HM*, S. 93)

Auch dieses Werk war das Ergebnis einer langjährigen Auseinandersetzung seines Verfassers mit Shakespeares *Hamlet* gewesen : Bevor er *Die Hamletmaschine* schrieb, hatte Heiner Müller unter dem Titel *Hamlet in Budapest* eine erste Bearbeitung davon konzipiert, in der die Handlung des elisabethanischen Dramas in den Kontext des ungarischen Aufstandes von 1956 verlegt war.¹² Das Projekt, das er seit den 1960er Jahren mit sich trug, war aus dem Impuls heraus entstanden, die Erstarrung des sozialistischen Systems und das Ende der Utopien anzuprangern. Diesen ersten Entwurf hatte Müller nach seinem Einsatz als Übersetzer des *Ur-Hamlets* fallen gelassen. Auf knapp neun Seiten lieferte er stattdessen eine Fassung, in der die Verlegung des Dramas in die heutige Zeit bloß noch im Irrealis erwogen wird : « Mein Drama, wenn es noch stattfinden würde », sagt der Hamletdarsteller, « fände in der Zeit des Aufstands statt » (*HM*, S. 93-94). Eine Hypothese, die Müller mit Blick auf die Ereignisse in Budapest 1956 und in Berlin 1953 folgendermaßen durchspielt :

Der Aufstand beginnt als Spaziergang. Gegen die Verkehrsordnung während der Arbeitszeit. Die Straße gehört den Fußgängern. Hier und da wird ein Auto umgeworfen. [...] Aus dem Ruf nach mehr Freiheit wird der Schrei nach dem Sturz der Regierung. [...] Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front,

¹¹ Heiner Müller : *Die Hamletmaschine*, in : *Mausier*, Berlin : Rotbuch/Verlag der Autoren, 1978, S. 89-97. Im Folgenden wird unter dem Kürzel HM auf diese Ausgabe hingewiesen.

¹² Siehe dazu Heiner Müller : *Manuscrits de « Hamlet-Machine »*, transcription de Julia Bernhard, trad. de Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger, Paris : Minuit, 2003.

zwischen den Fronten, darüber. Ich stehe im Schweißgeruch der Menge und werfe Steine auf Polizisten Soldaten Panzer Panzerglas. Ich blicke durch die Flügeltür aus Panzerglas auf die andrängende Menge und rieche meinen Angstschweiß. Ich schüttle, von Brechreiz gewürgt, meine Faust gegen mich, der hinter dem Panzerglas steht [...] (HM, S. 94)

Im Fall einer Erhebung von der Art, wie sie die erstarrten Regimes mehrerer Ostblockstaaten in den 1950er Jahren erlebten, wäre das Zaudern des Shakespeareschen Helden also nur mehr als Unfähigkeit denkbar, auf dieser oder jener Seite Stellung zu beziehen, bzw. als totale Beliebigkeit der Positionierung : Ein heutiger Hamlet würde in jedem Lager stehen, d. h. in keinem. Die Verabschiedung des tragischen Helden verweist auf das Scheitern der Ideologien in einem zur Schutthalde verkommenen Europa, in dem der Mensch, der sich einst als Subjekt der Geschichte wähnte, nur noch dessen Spielball ist, ein verängstigtes Individuum, das mehr oder weniger zufällig in Ereignisse hineinschlittert, über die er keinen Überblick und keine Handhabe mehr hat. Folglich, so der Hamletdarsteller weiter :

Mein Drama hat nicht stattgefunden. Das Textbuch ist verlorengegangen. Die Schauspieler haben ihre Gesichter an den Nagel in der Garderobe gehängt. In seinem Kasten verfault der Souffleur. Die ausgestopften Pestleichen im Zuschauerraum bewegen keine Hand. Ich gehe nach Hause und schlage die Zeit tot, einig / Mit meinem ungeteilten Selbst. (HM, S. 95)

Der Rückzug des Tragödienhelden mündet in Resignation. Es bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich mit seiner Handlungsunfähigkeit abzufinden und sich von den Ablenkungen, mit denen ihn die moderne Gesellschaft reichlich versorgt, betäuben zu lassen :

Fernsehen Der tägliche Ekel Ekel
Am präparierten Geschwätz Am verordneten Frohsinn
Wie schreibt man GEMÜTLICHKEIT
Unsern Täglichen Mord gib uns heute
Denn Dein ist das Nichts Ekel
An den Lügen die geglaubt werden
Von den Lügnern und niemandem sonst Ekel [...]
Geh ich durch Straßen Kaufhallen Gesichter
Mit den Narben der Konsumschlacht Armut
Ohne Würde Armut ohne die Würde
Des Messers des Schlagrings der Faust
Die erniedrigten Leiber der Frauen
Hoffnung der Generationen
In Blut Feigheit Dummheit erstickt
Gelächter aus toten Bäuchen
Heil COCA COLA
Ein Königreich
für einen Mörder [...] (HM, S. 95)

Der Ekel, der den Hamletdarsteller angesichts seiner eigenen Feigheit erfüllt, ergreift schließlich auch vom « Autor » Besitz, dessen Bild just in dem Augenblick auf der Bühne erscheint, als der Schauspieler die Worte ausspricht :

In der Einsamkeit der Flughäfen
Atme ich auf Ich bin
Ein Privilegierter Mein Ekel

Ist ein Privileg
Beschirmt mit Mauer
Stacheldraht Gefängnis (*HM*, S. 96)

Diese luzide Einsicht des Autors in seine eigene Lage (der « Ekel » ist im kommunistischen Staat ebenso ein Privileg des Schriftstellers wie die Reisefreiheit), löst eine selbstzerstörerische Reaktion aus (« Zerreißung der Photographie des Autors », *HM*, S. 96), gefolgt von einem noch stärkeren Rückzug des Hamletdarstellers, der sich nun zu einer radikalen Lebensverweigerung steigert :

Ich breche mein versiegeltes Fleisch auf. Ich will in meinen Adern wohnen, im Mark meiner Knochen, im Labyrinth meines Schädels. Ich ziehe mich zurück in meine Eingeweide. Ich nehme Platz in meiner Scheiße, meinem Blut. Irgendwo werden Leiber zerbrochen, damit ich wohnen kann in meiner Scheiße. Irgendwo werden Leiber geöffnet, damit ich allein sein kann mit meinem Blut. Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn. Mein Gehirn ist eine Narbe. Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen Beine zu gehen kein Schmerz kein Gedanke. (*Ibid.*)

Vor diesem zentralen Monolog war im zweiten Abschnitt unter dem Titel « Das Europa der Frau » die kontrapunktische Rolle Ophelias eingeführt worden, verkörpert von einer Figur, die ihrerseits von sich behauptet : « Ich bin Ophelia » und dieses Statement – im Präsens – wie folgt erläutert :

Die der Fluß nicht behalten hat. Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern Die Frau mit der Überdosis AUF DEN LIPPEN SCHNEE Die Frau mit dem Kopf im Gasherd. Gestern habe ich aufgehört mich zu töten. Ich bin allein mit meinen Brüsten meinen Schenkeln meinem Schoß. Ich zertrümmere die Werkzeuge meiner Gefangenschaft den Stuhl den Tisch das Bett. Ich zerstöre das Schlachtfeld das mein Heim war. Ich reiße die Türen auf, damit der Wind herein kann und der Schrei der Welt. [...] (*HM*, S. 91-92)

Im Unterschied zu der leeren Hülse, die einst Hamlet « war », inzwischen aber jeden Anspruch aufgegeben hat, auf die Geschichte einzuwirken, ist diese « Ophelia », die als Kollektivfigur (mittels Anspielung auf authentische Gestalten wie Rosa Luxemburg, Ulrike Meinhof sowie Heiner Müllers eigene Frau Inge)¹³ alle geschundenen und geopfert Frauen der Geschichte in sich umfasst, sehr wohl lebendig. Mit ihrer « Wiederauferstehung » kommen die Opfer zu Wort und erhalten die Möglichkeit, ihren Auflehnungsdrang zu artikulieren und ihren Willen zu bekunden, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen (« Gestern habe ich aufgehört mich zu töten »). Diese Rehabilitierung Ophelias haben manche Interpreten als feministische Positionierung Heiner Müllers ausgelegt,¹⁴ wobei sie sich u. a. auf eine Aussage stützen, die

¹³ Siehe dazu Florence Baillet : *L'utopie en jeu*, Paris : CNRS éditions, 2003, S. 86.

¹⁴ Siehe u. a. Frank-Michael Raddatz : *Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*, Stuttgart : Metzler, 1991. Raddatz zufolge unterscheiden sich Müllers Frauenfiguren von den Männerfiguren darin, dass sie « die Gewalt oder das Leiden, mit dem sie konfrontiert werden, nicht länger gegen sich, sondern als Aggression nach außen, gegen die Männergesellschaft [wenden] » : « Die weibliche Emanzipation koinzidiert mit einem Gewaltbegriff, der einer Kriegserklärung an das Patriarchat gleichkommt. » (S. 22)

dieser im 3. Abschnitt (« Scherzo ») einer Figur in den Mund legt, die er diesmal wirklich « Hamlet » nennt: « Ich will eine Frau sein » (*HM*, S. 92).¹⁵ Ob dies allerdings für die Zukunft der Menschheit mehr Hoffnung verspricht, bleibt fraglich. Spätestens am Schluss, als die Ophelia-Darstellerin als vollständig bandagierte, im Rollstuhl zusammengekauerte « Elektra » auf die Bühne gerollt wird und eine fulminante Hasstirade hält, in die neben Aussagen Ulrike Meinhofs auch solche von Charles Mansons Komplizin Susan Atkins einmontiert sind, darf man bezweifeln, ob Müller in das emanzipatorische Potential der Frauen viel Hoffnung setzt. Wenn man in diesem düsteren Abschluss durchaus eine Lehre erkennen will, so ist sie wohl eher in der Warnung der Täter vor der Geringschätzung ihrer Opfer zu finden, sowie vielleicht in der indirekten Aufforderung an das Publikum, im richtigen Leben doch noch nach einer brauchbaren Alternative zur endlosen Gewaltspirale zu suchen.¹⁶

Wie Müller hat E. S. Özdamar eine erste Phase des Umschreibens durchlaufen, in der sie noch recht nah an der Vorlage blieb: Ihr *Hamlet/Ahmet* ist ein « Hamlet in der Türkei » sowie Müllers erster *Hamlet*-Entwurf ein « Hamlet in Budapest » war. Im zweiten Schritt wechselte sie vom Drama zur epischen Erzählung, wie Müller in der *Hamletmaschine* auf Distanz zur herkömmlichen Dramenform ging¹⁷ und mit der reinen Monologform ein postdramatisches Konzept entwickelte, das in letzter Konsequenz auf die « Zerstörung »¹⁸ des klassischen Dramas abzielte. Und schließlich verzichtete sie darauf, die Handlung des kanonischen Prätextes in die heutige Zeit zu verlegen, und gab ihr stattdessen eine « Fortsetzung ». Diese weiterführende Transposition beruht im Wesentlichen auf zwei Modifikationen des Handlungsverlaufs, die für Müllers Umarbeitung ebenfalls kennzeichnend sind: die Verabschiedung Hamlets als zentrale, handelnde Figur und die « Wiederauferstehung » Ophelias. Wenn diese beiden Abweichungen vom Original-Plot jeweils verschiedene Formen annehmen (etwa in der Blickführung: Übersicht *vs.* Froschperspektive), so ist der Sprachduktus in beiden Texten auffallend ähnlich: Beide Autoren bedienen sich einer distanzierten Kunstsprache, die sich bei Özdamar lediglich durch einen ununterbrochenen Erzählfluss und eine fremdartige Färbung unterscheidet (« Deutsch mit Akzent »). Die ersten Worte von *Karriere*

¹⁵ Damit wird der Abschnitt « Scherzo » zum Pendant der Theaterszene im *Hamlet*.

¹⁶ Siehe dazu Francine Maier-Schaeffer: *Heiner Müller et le 'Lehrstück'*, Berne: Peter Lang, 1992, S. 237-273. « La vue d'Ophélie/Electre réduite, après la proclamation de sa liberté, dans son fauteuil roulant à l'immobilité et au silence, produit plus d'effet sur le spectateur que la démonstration d'une libération réussie. La retombée insoutenable de l'élan libérateur – ,rouler toujours la même pierre au sommet de toujours la même montagne' – est infiniment plus productive dans le sens même de Brecht, où le spectateur est appelé à imaginer une ,contre-proposition'. » (S. 264)

¹⁷ « Was ich schon in Bulgarien gemerkt hatte, war die Unmöglichkeit, mit dem Stoff zu Dialogen zu kommen, den Stoff in die Welt des sogenannten real existierenden Sozialismus-Stalinismus zu transportieren. Es gab da keine Dialoge mehr. Ich habe immer wieder zu Dialogen angesetzt, es ging nicht, es gab keinen Dialog, nur noch monologische Blöcke. » Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1992, S. 294.

¹⁸ « Mein Hauptinteresse beim Stückeschreiben ist es, Dinge zu zerstören. Dreißig Jahre lang war Hamlet eine Obsession für mich, also schrieb ich einen kurzen Text, Hamletmaschine, mit dem ich versucht habe, Hamlet zu zerstören. » Heiner Müller: « Walls/Mauern. Interview mit Sylvère Lothringer », in: *Rotwelsch*, Berlin: Merve, 1982, S. 81.

einer Putzfrau hören sich dessen ungeachtet wie ein Nachhall auf die Tiraden der *Hamletmaschine* an : « Ich bin die Putzfrau, wenn ich hier nicht putze, was soll ich denn sonst tun? In meinem Land war ich Ophelia » (*KP*, S. 110).¹⁹ In beiden Fällen dient die Shakespearesche Vorlage auf der Rezeptionsebene nur noch als Kontrastfolie für die zeitgenössische Handlung, und auf der Handlungsebene als fortan unerreichbares Leitbild für Figuren, denen nichts anderes übrigbleibt, als imaginäre « Rollen » durchzuspielen.

War das Stück *Hamlet/Ahmet* als aktualisierende Bearbeitung der Shakespeareschen Tragödie im Prisma der Brechtschen Theatertheorie konzipiert, so lässt sich *Karriere einer Putzfrau* also als Gegenentwurf zur Umschreibung desselben Dramas durch Heiner Müller verstehen. Die hier bezogene Stellung ist in erster Linie als Standpunkt einer Frau festzumachen (und nicht als männliche Projektion auf eine vermeintliche weibliche Position) – einer Frau zumal, die aus einem Land stammt, welches zu Europa in einem deutlichen Inferioritätsverhältnis steht. Die Verabschiedung Hamlets ist diesmal komplett : Nach seiner Trennung von Ophelia kommt der « reiche Sohn mit Einzel-Kind-Drama » auf der Handlungsebene nicht mehr vor, bis er in der Theater-Traum-Sequenz als groteske Hampelmann-Figur wieder auftaucht – ein aufgeblasener Geck, der sich auf der Bühne besäuft und Orgasmen simuliert.²⁰ Die regressive Struktur, die sich bei Müller noch als sozialer Rückzug und erbitterte Lebensverweigerung ausdrückte (« ich ziehe mich zurück in meine Eingeweide »), ist hier zur weitaus trivialeren Form des Mamasöhnchen-Infantilismus gesteigert. In den Augen der Frau, die er aus Opportunismus verstoßen hat, ist « Hamlet » nichts als ein bequemer, konsumverwöhnter Spießler :

Ophelia sagt zu ihm : « Hamlet, tue nicht so – gib dir nicht Mühe, ich weiß, du willst gerade an dein Morgen, wo du dir dein Begräbnis vorstellst, denken – aber du denkst, daß du bei der Sparkasse vorbeigehen sollst und vom Delikatessenladen den Espresso-Cafe holen sollst, weil du denkst – warum nicht, wenn ich es mir leisten kann, dann willst du mit deiner Mama telefonieren, weil sie jemand kennt, der die Adresse weiß von einer Dreizimmerwohnung, und du willst deinen Lieblingskäse holen, bevor du mit deiner Mama telefonierst. [...] » (*KP*, S. 124)

Freilich ist die Figur, die an seiner statt hier die Hauptrolle spielt, jene Frau, die « in [ihrem] Land Ophelia [war] », auch keine Rebellin. Aber sie ist zumindest weder eine Selbstmörderin noch eine Terroristin, und verkörpert mithin weder im Guten noch im Bösen die Zukunft der Menschheit. Sie ist bloß eine Frau, deren Hände bis zu den Ellbogen buchstäblich in Unrat stecken : Selbst zu Abschaum degradiert von ihrem pseudo-intellektuellen Ehemann aus gutem Haus, wird sie konsequenterweise auf die erniedrigendste Tätigkeit überhaupt festgenagelt – die

¹⁹ Auf die anfängliche Selbstaussage folgt hier im Konditionalsatz eine rhetorische Frage, die den Erwartungen des Lesers bezeichnender Weise schon nicht mehr ganz entspricht. Dieser würde an dieser Stelle eher einen Konditionalsatz erwarten wie : « wenn ich hier nicht putze, wer soll es denn sonst tun ? » Indem Özdamar einen Gemeinplatz des Diskurses über Arbeitsmigranten (denen die deutsche Gesellschaft ruhigen Gewissens die « Drecksarbeit » überlässt) durch eine auf die Situation der Sprecherin ausgerichtete Überlegung ersetzt, legt sie den Schwerpunkt von vornherein auf die soziale Lage der Putzfrau, eher denn auf die kollektiven Interessen der deutschen Gemeinschaft.

²⁰ « Hamlet ist besoffen und kriegt seine gespielten Orgasmen. » (*KP*, S. 124)

« Scheiße » der anderen zu beseitigen. Als Projektionsfläche für männliche und imperialistische Herrschaftsfantasien bleibt ihr allenfalls der Wunsch, sich allen Demütigungen und Schindereien zum Trotz schlecht und recht durchzuschlagen – durch pragmatische Anpassung und heimliche Verhöhnung.

Das Weltbild, das uns diese schrille « Opheliamaschine »²¹ bietet, steht der Müllerschen Weltanschauung nicht etwa konträr gegenüber, sondern ergänzt diese um eine neue Perspektive. E. S. Özdamar tritt damit in einen intertextuellen Dialog mit einem von ihr hochgeschätzten Theatermacher und -erneuerer, dem sie gleichwohl auf kollegialer Augenhöhe begegnet.²² Was sie Müllers desillusioniertem Stück hinzufügt, ist zwar kaum als Hoffungsbotschaft zu werten, doch treibt es dessen Pessimismus auch nicht auf die Spitze : Indem sie den Fokus auf die Niederungen richtet, in Höhe der Treppen und Fußböden, Mülltonnen und Kothaufen, über die gebückt die Putzfrau ihre Arbeit verrichtet,²³ untergräbt sie nicht nur jede Heroisierung (der Unterdrückter *und* ihrer Opfer), sondern auch jegliche Versuchung, angesichts des trostlosen Weltzustandes in melancholisches Pathos zu verfallen. Aus diesem Blickwinkel stellt sich die Geschichte weniger als eine Folge in Blut und Tränen endender Revolutionen dar, denn als eine Anhäufung von Unrat, Urin, Kot und Sperma ; und der « Traum » (oder « Scherz » bzw. *Scherzo*) einer Frau, die vom Weltgeschehen nur diesen kümmerlichen Ausschnitt mitbekommt, nimmt die Form einer anarchischen Verwüstung des « einzigen Männerpissoir[s] » an, auf das sich für sie das Welt drama beschränkt. Der ganze Ernst, die ganze nostalgische Emphase, die in Müllers Stück noch vorhanden waren, fehlen hier vollends : Wenn die « Scheiße », in die man zu versinken droht, nicht nur metaphorischer Natur ist, kehrt sich der Ekel, der einen ergreift, nicht gegen die eigene Person (als Wunsch, ins Nichts zurückzukehren oder gar selbst zur « Maschine » zu werden), ebensowenig mündet er in Welthass und Zerstörungswut (wie von Müllers zur « Elektra » mutierten Ophelia verkörpert). Vielmehr flöst er einem das Verlangen ein, dem Druck standzuhalten und sich so gut es geht durchzuwursteln. Die Frage, um die es hier geht, ist denn auch nicht so sehr, ob und wie eine Schreckensherrschaft beendet werden soll und kann, als vielmehr ob diejenigen, die am meisten Grund hätten sich aufzulehnen, auch nur die Möglichkeit haben, ihren Trotz und

²¹ Ein Stück mit diesem Titel wurde unlängst von der amerikanischen Schriftstellerin, Dramaturgin und Theaterwissenschaftlerin Magda Romanska verfasst. Es ist als feministische ‚Entgegnung‘ auf das Stück Heiner Müllers konzipiert und wurde im Juni 2013 von der City Garage Theatre Company in Santa Monica (Kalifornien, USA) uraufgeführt : <http://www.citygarage.org/opheliemachine/> (zuletzt abgerufen am 25.04.2016). Der Text wurde im Original bis heute nicht veröffentlicht, liegt aber in einer italienischen Übersetzung von Maria Pia Pagani vor : Magda Romanska : « Opheliamachine », *Mimesis Journal*, 3, 1/2014, S. 11-24. M. P. Pagani lieferte zu ihrer Übersetzung auch eine einleitende Analyse : « Da Elsinore alla tecnosolidità americana », *ibid.*, S. 4-10.

²² S. *Seltsame Sterne starren zur Erde* (Anm. 4) : « Er zeigt die Realität hinter der Realität » (S. 118). Oder in Bezug auf die Generalprobe zu Müllers *Bauern* (Eintrag vom 24. Mai 1976) : « Der erste Durchlauf hat fünfeinhalb Stunden gedauert. Man sieht, daß eine intensive Arbeit gemacht worden ist, aber was werden die Zuschauer denken ? Ich kann darauf keine Antwort geben. Können sie diese Länge aushalten ? Wollen sie etwas über die Geschichte der DDR sehen ? Ich kenne die deutschen Zuschauer nicht. Der Text von Müller ist hinreißend [...] » (S. 126).

²³ Sie bekommt somit von der Welt nur ein endloses Vorbeiziehen von Füßen mit : « [...] da habe ich einen Eimer gekriegt. Die Treppen. Lange, lange Trepen. Viele Füße. Füße rauf, Füße runter. Eine Nacht habe ich geträumt, im Zimmer liefen zwei Füße nur bis zum Knie [...]. » (*KP*, S. 117)

ihre Bitterkeit zu artikulieren. Oder besser gesagt : wie sie sich für ihren Auflehnungsdrang Gehör verschaffen könnten.

Letztendlich läuft das Problem, das hier umrissen wird, also auf jene Frage hinaus, die die feministische und postkoloniale Theoretikerin Gayatri C. Spivak 1988 in einem berühmt gewordenen Essay aufwarf: *Can the Subaltern Speak?*²⁴ Wobei die « Subalternen », jene Menschen also, die von der Öffentlichkeit ausgeschlossen sind, an sich wohl gemerkt durchaus in der Lage sind, für sich selbst zu sprechen – schließlich besitzen sie ebenso viel Innenleben wie jede(r) andere auch.²⁵ Nur verfügen sie nicht über die institutionellen Mittel, ihren Widerstand als Form des Protestes anerkennen zu lassen, so dass ihnen ein Sprechen im Sinne von « darstellen » und « vertreten » unmöglich ist.²⁶ Die Antwort lautet also nein : Die Subalternen finden für ihren Emanzipationsdrang in der Öffentlichkeit per definitionem kein Gehör. Bei Özdamar wird die Frage nach der Sprachmächtigkeit der Ausgegrenzten nicht explizit im Text beantwortet, sondern – ganz im Sinn der Brechtschen Theatertheorie – dem Leser überantwortet. Denn von ihm hängt es ab, ob die Antwort am Ende nicht doch noch positiv ausfallen könnte : Das Sprechen einer solchen « Ophelia » wird erst dann eine Chance haben vernommen zu werden, wenn die Öffentlichkeit bereit sein wird hinzuhören. In dieser unausgesprochenen Aufforderung, über den Text hinaus weiterzudenken, liegt das Ziel, das der Erzählung eingeschrieben ist.

Der intertextuelle Bezug auf *Die Hamletmaschine* ist also für dieses Werk als textkonstitutiv anzusehen, da dessen grundlegende Problematik ohne Berücksichtigung des dialogischen Spiels mit Müllers Stück nicht zu erfassen ist. Eine solche Lesart macht es freilich unmöglich, dem Urteil Norbert Mecklenburgs zuzustimmen, für den die Vehemenz dieser « Erinnerungen an Deutschland » auf eine persönliche Abrechnung der Autorin mit der deutschen Gesellschaft zurückzuführen ist. Diese psychologisierend-moralisierende Deutung scheint mir in ihrer Einseitigkeit bezeichnend zu sein für die Verblendung, zu der selbst bei den besten Literaturwissenschaftlern die Überbewertung der « ethnischen » Dimension gegenüber der poetologischen Reflexion in den Werken eingewanderter Autoren führen kann.

²⁴ Gayatri Chakravorty Spivak : « Can the Subaltern Speak ? », in : Cary Nelson, Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana : University of Illinois Press, October 1, 1988, S. 271-313.

²⁵ Siehe dazu « Resistance that cannot be recognized as such », in : *Conversations with Gayatri Spivak*, edited by Swapan Chakravorty, Suzana Milevska, and Tani E. Barlow, London : Seagull Books, 2006, S. 57-86.

²⁶ Spivak gebraucht die Begriffe « darstellen » und « vertreten » auf Deutsch und erläutert sie unter Rückgriff auf Marx' Schrift *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* als die beiden komplementären Facetten von « Repräsentation » : einmal als « sprechen für » und zum anderen als « sich selbst darstellen ». In : *Can the Subaltern Speak ?* (Anm. 24), S. 276 ff.