

Enden?

Das »tödtlichfactische Wort« und das »tödtendfactische Wort«

Mit der Rede vom *tödtlichfactischen Wort*¹, das Hölderlin der griechischen Dichtkunst zuschreibt, und dem *tödtendfactischen Wort*², das er der vaterländischen Vorstellungsart zuordnet, richtet Hölderlin eine Grenze zwischen einer Poesie der Alten³ und einer modernen Poesie⁴ ein. Wach für eine Vorstellung von Grenze, die allererst in einem Zug von Überschreitung, in der Umkehr und Untreue⁵ Grenze *wird*, öffnet sich die Frage danach, was die Trennlinie zwischen *tödtlichfactischem Wort* und *tödtendfactischem Wort* ausmacht.

Wenn Tod geschieht – da das *tödtlichfactische Wort* eintrifft – und nicht »eigentlich« geschieht, wie es mit dem *tödtendfactischen Wort* zur Debatte steht, steht das Wort zwischen Ereignis und Nicht-Ereignis, zwischen Eintreffen und Erwarten des Wortes, das tötet und nicht tötet.

Im dritten und letzten Teil der *Anmerkungen zur Antigonä* schreibt Hölderlin:

»Deswegen, wie schon in den Anmerkungen zum Oedipus berührt ist, die dialogische Form, und der Chor im Gegensatz mit dieser, deswegen die gefährliche Form, in den Auftritten, die, nach griechischerer Art, nothwendig factisch in dem Sinne ausgehet, daß das Wort mittelbarer factisch wird, indem es den sinnlicheren Körper ergreift; nach unserer Zeit und Vorstellungsart unmittelbarer, indem es den geistigeren Körper ergreift. Das griechischtragische Wort ist tödtlichfactisch, weil der Leib, den es ergreift, wirklich tödtet. (...) / Und so ist wohl das tödtlichfactische, der wirkliche Mord aus Worten, mehr als eigentümlich griechische und einer vaterländischeren Kunstform subordinirte Kunstform zu betrachten. Eine vaterländische mag, wie wohl beweislich ist, mehr tödtendfactisches, als tödtlichfactisches Wort seyn; nicht eigentlich mit

1. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 418.

2. Ebd.

3. Ebd., *Anmerkungen zum Oedipus*, 249.

4. Ebd.

5. Ebd., 258; *Anmerkungen zur Antigonä*, 419f.; vgl. grundsätzlich Nägele, *Mechané*, 43-57.

Mord oder Tod endigen, weil doch hieran das Tragische muß gefaßt werden, sondern mehr im Geschmache des Oedipus auf Kolonos, so daß das Wort aus begeistertem Munde schrecklich ist, und tödtet, nicht griechisch faßlich, in athletischem und plastischem Geiste, wo das Wort den Körper ergreift, daß dieser tödtet.«¹

Geht man den Vorstellungen, die sich hier in dem, was sie, und daran immer schon geknüpft, wie sie etwas zu lesen geben, nach, dann kann man zunächst wiederholend sagen: Das *griechischtragische Wort* ist *mittelbarer factisch* derart, daß es den *sinnlicheren Körper* ergreift; das *tödtendfactische Wort* hingegen ist *unmittelbarer*, indem es den *geistigeren Körper* ergreift. Ein Unterschied zwischen *tödtlichfactischem* und *tödtendfactischen Wort* ist lesbar in den Gegensatzpaaren von *mittelbarer factisch* und *unmittelbarer factisch*, *sinnlicheren* und *geistigeren Körper*. Eine Wirkung des mehrfach verwendeten Komparativs – das Wort ist mehr unmittelbar als mittelbar (und umgekehrt), der getroffene Körper ist mehr sinnlich als geistig (und umgekehrt) – ist, daß sich die Frage des Maßes mitspricht: der/das eine und der/das andere gestalten sich weniger, mehr, überschießend, entziehend, auf jeden Fall in Relation zu einem anderen.

Es heißt weiter, daß das eine Wort *wirklich tötet* und das andere Wort *nicht eigentlich mit Mord oder Tod endet, weil doch hieran das Tragische muß gefaßt werden*. Und dann kommt unerwartet eine Nuancierung des Tragischen der vaterländischen Kunstform: *so daß das Wort aus begeistertem Munde schrecklich ist, und tödtet*. Widersprüchlich wird das *tödtendfactische Wort* vorgestellt. Es schiebt den tödlichen Effekt auf, tötet nicht den *sinnlicheren Körper*, es trifft den *geistigeren Körper*, der nicht zu töten ist, zum einen; zum anderen gibt es das Wort aus *begeistertem Munde*, es ist *schrecklich* und *tödtet*.

Nicht Gott spricht, wie beim *griechischtragischen Wort*, von einem anderen Ort, aus der Ferne durch das Wort; nicht Gott schickt das den Tod bringende Wort, welches den Leib erfaßt und wirklich einen Menschen tötet. (Ungewiß bleibt, ob der Mensch, ergriffen vom Wort sich und/oder den anderen tötet.) Hier, in der modernen Fassung des Tragischen, kommt das Subjekt zu Wort. Das *Wort aus begeistertem Munde* kennt die Ferne Gottes nicht, hört kein Wort, das die Abwesenheit schlechthin, den Tod, das Ende zuträgt.

Gott fehlt. Spricht nicht. Unterbricht nicht die Ankunft des Todes. Das wäre eine Ähnlichkeit, eine Gemeinsamkeit zwischen der Erfahrung der Alten und des modernen Subjekts. Ein wesentlicher Unterschied jedoch zwischen dem aus *begeistertem Munde* kommenden Wort und dem *tödtlichfactischen Wort* liegt in der Weise der Vergessenheit.

Antigonä vergißt nicht, daß Gott fehlt – *Mein Zeus berichtete mirs*

1. FHA 16, Anmerkungen zur Antigonä, 417ff.

nicht – und damit ist er als Fehlender da. Und er zeigt sich auch abwesend, in der *Gestalt des Todes gegenwärtig*, indem er den Gang Antigönas ins Grab nicht aufhält. Als *gesezlos* erfährt Antigönä *Gott*, wie Hölderlin schreibt, er bringt *gesezlos* das Gesetz des Todes.¹ Im Schweigen, das das Schweigen bringend, spricht Gott. Eine Leerstelle.

Anders im *Oedipus auf Kolonos* in der Lesart Hölderlins, anders beim *tödtendfactischen Wort*. Hier spricht der Mensch. Aus *begeistertem Munde* kommt das Wort, nicht von einem anderen, nicht von einem anderen Ort wird es zugetragen. Ein Bezug zur Ferne, zum anderen fehlt. Abwesenheit fehlt und schlägt um in akute Präsenz und Fülle. Ohne Ende Begeisterung, das macht es *schrecklich*. Wieso aber läßt sich das so sagen?

»Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, daß das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reinigt.«²

»Die tragische Darstellung beruhet (...) darauf, daß der unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen (...), daß die unendliche Begeisterung unendlich, das heißt in Gegensätzen, im Bewußtseyn, welches das Bewußtseyn aufhebt, heilig sich scheidend, sich faßt, und der Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist.«³

Im Zorn, vielleicht sogar im Haß, paaren sich Gott und Mensch, die Grenze der Unterscheidung ist übergangen, sie ist los, *gränzenlos im Eineswerden*. Der *unmittelbare Gott* erscheint als ein Gott, der sich nicht durch das Wort mitteilt. Unmittelbar trifft er den *geistigeren Körper* des Subjekts, das den *sinnlicheren Körper*, die »eine Hälfte«⁴ nach Hölderlin, vergißt. Es kennt im Augenblick der Gegenwärtigkeit Gottes den *sinnlicheren Körper* nicht (mehr). Wo dann befindet sich das Subjekt, das jene Erfahrung der Begeisterung macht, die *schrecklich ist*? Die Grenze von Unterscheidbarkeit überhaupt von dem einen und dem anderen, von Zorn, Haß und Begehren, Liebe fehlt.⁵ Im *Eineswerden* ist

1. Ebd., 416.

2. Ebd., *Anmerkungen zum Oedipus*, 257.

3. Ebd., *Anmerkungen zur Antigönä*, 417.

4. Ebd., 412.

5. Vgl. Sigmund Freud: »Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia«, in: ders.: *Zwang, Paranoia und Perversion*, Studienausgabe Bd. VII, Frankfurt am Main 1982, 186ff.; Jacques Lacan: *Die Psychosen. Das Seminar Buch III*, übersetzt von Michael Turnheim, Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, Weinheim, Berlin 1997, 52.

der andere abgeschafft. Es ist eine »tote Liebe«¹ in dem Grade, wie sie die Andersheit des anderen verwirft. Der andere ist eine Leerstelle, die nicht, wie sie Antigonä erfährt, Marke von Verdrängung ist, in der Gott als Fehlender erscheint. In der Verwerfung, jenem instabilen Punkt, der benachbart zur Verdrängung liegt, ist der andere, der Name des Vaters, der den Mangel dem Subjekt und ins Sprechen zuträgt, ausgeschlossen.²

Kein Sprechen zum anderen und kein Sprechen vom anderen gibt es. Es, das Phantasma des Gleichen, spricht aus *begeistertem Munde*. Es spricht vom Tod des anderen und kippt in eine Erschöpfung, Entleerung, in der *das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reinigt*.

Hält man an diesem Punkt inne und nimmt die Unterscheidung Hölderlins vom *tödtlichfactischen* und *tödtendfactischen Wort* erneut auf, kann man sagen, daß sich eine poetologische wie politische Haltung darin formuliert. Der Bezug zu einem anderen, zur griechischen Tragödie, wie der Bezug zu einer Andersheit überhaupt, und sei es im Auf-ruhr³, tut not. Was das für ein Denken heute bedeuten könnte, wird mit den Überlegungen zur *Hamletmaschine* von Heiner Müller fortgesetzt. Er liest, beinahe 180 Jahre später, den Begriff vom *tödtlichfactischen Wort* auf.

Wenn das Töten nicht aufhört ... Die Hamletmaschine von Heiner Müller

In einem Brief an den Regisseur Mitko Gotscheff, der 1983 die Philoktet-Tragödie in der Bearbeitung Heiner Müllers in Sofia inszeniert hat, schreibt Müller:

»(...) daß bei Stücken dieser Machart [bedingt durch ihr Material, Menschheit des Übergangs in der Verwerfung der Epochen] nur der Schauspieler den Zufall ins Spiel bringen kann, sein Körper der Kies, in den der Text sich einschreibt und verliert mit der gleichen Bewegung, Substitut für andere Körper, die dem Massaker der Ideen ausgesetzt sind, dem tödtlichfactischen Wort, das Hölderlin aus der Sophokleischen Tragödie grub, damit er sich die Stirn daran zerschlagen konnte, weil es seine Gegenwart nicht mehr begriff, dem Wort als Tatsache, dem Mord aus Worten, dem Terror, der einsetzt, wenn Praxis theoretisch wird, wie die Jagd des Oedipus nach der Wahrheit des Orakels.«⁴

Müller nimmt Bezug auf das *tödtlichfactische Wort* und übersetzt

1. Ebd., 300.
2. Ebd., 192.
3. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 420.
4. Müller, *Herzstück*, 103.

es in das *Wort als Tatsache*, den *Mord aus Worten*. Der aus der sophokleischen Tragödie ausgegrabene Begriff, so Müller, findet um 1800 keine Resonanz, weil *seine Gegenwart es nicht mehr begriff*. Müller weckt in Rücksicht auf Hölderlin, der das Narkotikum *seiner Gegenwart* in den *Anmerkungen* zur Sprache bringt, das *tödtlichfaktische Wort* aus einer Art Schlaf. Mit einer historischen Distanz zur Epoche des Idealismus und einer spekulativen Dialektik, die Hölderlins Sophokles-Übersetzungen und *Anmerkungen* als Ausdruck der Krankheit des Dichters und nicht als eine Analytik eines historischen Prozesses und des dichterischen Wortes deuteten, gilt Müllers Aufmerksamkeit der *Verwerfung* und genau darüber der Wirksamkeit des *tödtlichfaktischen Wortes* heute.

Dem *Massaker der Ideen*, wie Müller schreibt, ist das moderne Subjekt ausgesetzt in dem Maße, wie die Frage des Körpers, seines Einsatzes, der sich eben nicht kalkulieren und verwerten läßt, verworfen ist; und eben in dem Unmaße, wie die Frage des Schmerzes, der Leidenschaft des Körpers, der auch ein Wort-Körper ist, verstummt vor dem Zwang zur Wahrheit. »Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.«¹ So heißt es am Ende der *Hamletmaschine*.

Unkommentiert in dem Brief bleibt das *tödtendfaktische Wort*. Als Signum der Moderne vermerkt Müller den Verlust eines Denkens, welches die komplexen Verstrickungen und den Zug des Flüchtigen um den Wort-Körper übersieht und welches wiederum die Gewaltsamkeit eines Denkens erkennt, das auf der Fiktion von Identität, einer Logik der Identität von *Wort* und *Tatsache*, von *Theorie* und *Praxis* fußt. In der Leugnung des Zufalls, seinem Effekt einer Verrückung und eines Verrückten, in all diesen Leugnungen spricht sich die Vorstellung einer verlustlosen Übersetzbarkeit aus. Sie ist Bedingung für ein Denken der Egalität, der Austauschbarkeit des Einzelnen, des Toten und des Lebenden, eine Bedingung auch für Terror.

Müller zufolge gelingt es der Inszenierung von Gotscheff das »Strukturproblem« der Philoktet-Tragödie, das in »der Unersetzlichkeit des lebenden zur Verwertung des toten Philoktet« liegt, umzusetzen und als Problem der Moderne auszustellen. Dies geschieht im Umschlag nach Marx von der »Tragödie zur Farce«, mit einer »Trickkiste«. Odysseus »zerrt« sie »aus der Kulisse (...) und aus der Kiste das Double, die teilbare Puppe, die den (unteilbaren) Helden ersetzen wird, gibt er den

1. Heiner Müller: »Die Hamletmaschine«, in: Frank Hörnigk (Hg.): *Heiner Müller. Material*, Göttingen 1989, 41-49, hier 49. Vgl. weitere Materialien, Manuskripte der Hamletmaschine, in: *Heiner Müller. Généalogie d'une Œuvre à venir*, Académie Expérimentale des Théâtres, Théâtre/Public 160-161.

Blick in eine Zukunft frei, die mit der Auswechselbarkeit des Einzelnen technisch ernst macht.«¹

Sechs Jahre vor der *Sofia*-Inszenierung stellt Müller in dem *Hamletmaschinen*-Text einen Sarg zweimal auf die Bühne. Die *Hamletmaschine* beginnt mit einem Staatsbegräbnis des Vaters, dessen Sarg aufgebrochen wird, um die Leichenteile des toten Vaters zum Verzehr auszuteilen; das andere Mal erscheint ein geöffneter Sarg als Requisite, ähnlich wie die Trickkiste, aus dem Claudius und Ophelia heraustreten und in den »Claudius/Hamlet/Vater«² hineingehen. Das Phantasma einer ewigen Austauschbarkeit als *Strukturproblem* der Moderne, das die Nichtersetzbarkeit des Einzelnen übergeht, dirigiert den *Hamletmaschinen*-Text. Müller entwirft die Wiederholbarkeit und Auswechselbarkeit von Toten und Lebenden als eine die Moderne prägende Vorstellung, die das *tödlichfactische Wort* und damit die Erfahrung einer Grenze, welche die Nicht-Passage transportiert, nicht kennt.

Wie im folgenden entlang der *Hamletmaschine* und der aus dieser Maschine entspringenden Zerrbilder gelesen wird, treibt der monotone Gang des Terrors den Aufschub der Unterbrechung auf die Spitze und umgekehrt. Unter der Hand, die schreibt und die Schreibmaschine³ betätigt, wirkt das *tödendfactische Wort*: ohne Ende droht Tötung. Die Negierung der Grenze und eines Denkens der Grenze gibt dem Phantasma des Gleichen statt.

Währenddessen gerinnt das *tödlichfaktische Wort* zu einem Affekt, zur Tat. Der *Mord aus Worten*, das *Wort als Tatsache* verschleiern etwas in der Kürze und schleppen doch ein Detail der Geschichte des Wahnsinns, der die Grenze des Todes und der Nichtübersetzbarkeit überspringen glaubt zu können, mit.

In Hölderlins Sophokles-Übersetzungen und *Anmerkungen* konstituiert sich das Tragische an der Grenze des Sinns und im Zuge einer Kritik an einer Wahnhaftigkeit von Vernunft derart, daß die Vernunft den Nicht-Sinn des Sinns zu schließen sucht. Während das *tödlichfactische Wort*, das den Mangel ins Denken holt, und das *tödendfactische Wort* ineinander verschränkt sind und den phantasmagorischen Tausch, der sich um die Spaltung des Sinns zwischen Tod und Aufschub des Todes abspielt, ausstellen, schreibt sich der Wahn, es zu wissen, zirkulär in der *Hamletmaschine* fort und ein in das Wissen vom Wahnsinn. Nicht einfach der Wahnsinn, aber der Wahn, die Wahrheit restlos zu wissen und über den Tod des anderen zu demonstrieren, und, in einer Art double bind, das Wissen vom Wahnsinn produziert phantasmatische Bühnenbilder, Geschichten aus Läsionen, die eines verbindet: die

1. Müller, *Herzstück*, 107.

2. Müller, *Die Hamletmaschine*, 44.

3. Ebd., 46.

maschinelle Wiederholung der Geste, die auf den auf das Leben übergreifenden Tod zielt, daß die Geschichte zerspringt.

In dem mittleren der fünf Teile der *Hamletmaschine* heißt es:

»3 / SCHERZO / Universität der Toten. Gewisper und Gemurmelt. Von ihren Grabsteinen (Kathedern) aus werfen die toten Philosophen ihre Bücher auf Hamlet. Galerie (Ballett) der toten Frauen. Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern usw. Hamlet betrachtet sie mit der Haltung eines Museums (Theater-)Besuchers. Die toten Frauen reißen ihm die Kleider vom Leib. Aus einem aufrechtstehenden Sarg mit der Aufschrift Hamlet1 treten Claudius und, als Hure gekleidet und geschminkt, Ophelia. Strip-tease von Ophelia.«¹

Bücher, an die philosophisches und anderes Wissen auch gebunden sind, werden von namenlosen und toten Philosophen auf Hamlet, diesen Hamlet aus der *Hamletmaschine*, geworfen. Man könnte auch sagen, die Humanität und die Wissenschaften, die im Dienste der Humanität stehen, werden verworfen. Das notiert eine verschwenderische Seite des Einfalls, die Institution Universität in eine *Universität der Toten* zu transformieren, in der sich eine Fülle an toten Gestalten äußerst lebendig aufhalten. Die toten Philosophen werfen Bücher, die unterschiedlich toten Frauen gestikulieren und reißen Hamlet, der als Zuschauer das Geschehen betrachtet, Kleider vom Leib. Totentanz mit Zuschauer.² Der eine und die andere entsteigen aus einem aufrechtstehenden Sarg, Ophelia enkleidet sich. Die Verdrehung von Toten und Lebendigen unterstützt den Abschied eines Entwurfs vom Subjekt, das, wenn es spricht, lebt, da ist und zum Guten so da ist. Das Subjekt wird monströs vorgestellt, indem es tot und lebendig auf der Bühne des Entwurfs der *Hamletmaschine* steht.

Neben der »Verabschiedung des Lehrstücks«³, dem vielfachen Bruch mit Theaterkonventionen und Perspektiven, stellt dieses Bühnenbild eine weitere Sentenz zum Abschied dar: Vorstellungen von Tradition, Geschichte, Wissen und seine Monumente, wie die Institution Universität, befinden sich in Irritation und Bewegung, vielleicht aber auch in einer Starre, in einer Art Versteinerung, die sich in der

1. Ebd., 44.

2. »Der Raumentwurf von Svetlana Zwetkova verbannt das Publikum auf die Bühne, den Ort des Exils. Zwischen der Brandung des leeren Zuschauerraums und der Maschine des Theaters, Fahrstuhl, Brücken, Drehscheibe, deren Gebrauch den Schauspielern vorbehalten ist, spielt es keine Rolle mehr, Strandgut der eignen Geschichte, die der Text aus dem gefrorenen Meer seiner Erinnerung schneidet. (...) Der Novize hat sich den Helden einverleibt, das Vorbild, und tanzt mit dem Toten, eine erotische Figur der Initiation.« Müller, *Herzstück*, 108f.

3. Vgl. Hörnigk, *Heiner Müller. Material*, 40.

Gewißheit der Austauschbarkeit von Daten, der verlustlosen Reproduktion des Sinns und der Ersetzbarkeit von Toten und Lebenden manifestiert. Müller schreibt zur Versteinerung:

»Das Kapitel Philoktet beschreibt den ersten Schritt auf seinem Marsch in die Versteinerung, den ersten Arbeitsgang des Bildhauers, der die Geschichte ist, an der Skulptur, Odysseus der Pragmatiker das Werkzeug. Die Lektion, die das Kommandounternehmen Lemnos für den Rekruten bereithält: Blut heilt Wunden. Wenn die Plastik aus dem Leim gerät, werden die Fugen mit Blut verschmiert. Blut wird seine zweite Haut sein. Wenn es getrocknet ist, steht das Denkmal.«¹

Mit der *Universität der Toten* gerät die Institution Universität, die in diesem Zusammenhang als *Plastik* lesbar ist, *aus dem Leim*. Die Bezeichnung *Universität der Toten* bewahrt so vielleicht das, was man nicht mehr sieht, da es die Fugen der Festung verdichtet hat und im Gemäuer eingetrocknet ist: das Blut. Es fließt nicht mehr, gibt nicht mehr Zeichen von Leben und nicht mehr von Tod. Das Blut ist nicht mehr Effekt der Wunde, die noch blutend von einer Verwundung spricht, es wird zum Garant einer Schließung der Wunde. Wenn die Wunde geschlossen ist, nicht mehr sichtbar und berührbar, und zu einem Denkmal wird, welches das Tote einschließt, indem das Monument das Tote ersetzen glaubt zu können, dann, im Verschwinden der Verwundbarkeit, ist mit der Haltung einer spurlosen Ersetzbarkeit das Lebendige und das Tote aus der Institution, sei es als Text, Theater, Universität, verbannt.²

Die Überschrift *Universität der Toten* berührt diesen Zug der Aussparung, indem er auf das der Institution Verworfenen, Tote, verweist und darüber die Frage nach dem Lebendigen stellt, während die Bezeichnung *Scherzo* ein anderes beunruhigendes Moment der Institution aufruft. Denn die launige Satzbezeichnung aus der Musik variiert in ihren Akzentuierungen im Laufe der Musikgeschichte zwischen raschen rhythmischen Einfällen, Kapiolen und dem Capriccio. Dieses rührt an das Bizarre und ruft wiederum Zeichnungen, Radierungen, Bilder aus der Malerei hervor. Wie ist in dieser Bühnenbildeinstellung ein Schmunzeln und Schauern, ein Wispern und Murmeln unter Toten in der Universität vorstellbar? Was hat dieses verrückte Bild der *Universität der Toten* mit dem Charme und der Unruhe eines Scherzo zu tun? Und was hat diese verschwenderische und karge Skizze von der Institu-

1. Müller, *Herzstück*, 105.

2. »Die Institution ignorieren zu wollen heißt, die Tatsache zu leugnen, daß sie zualterererst ein Phänomen der Schrift ist und daß sie Identifizierungen lenkt.« Pierre Legendre: »Die verordnete Psychoanalyse. Anmerkungen zur Auflösung der École freudienne de Paris«, in: *Das Andere Denken. Zur Ethik der Psychoanalyse*, Fragmente. Schriftenreihe zur Psychoanalyse, Bd. 39/40, Kassel 1992, 280.

tion Universität mit »Europa« zu tun? Denn der zweite, dem *Scherzo* voranstehende Teil der *Hamletmaschine* wird mit *Europa der Frau* titulierte. Vorerst sei hier bemerkt, daß der Name *Europa* als ein mythologischer Bezug mit den den Text durchziehenden Zeitsprüngen durch die abendländische Geschichte wie auch die Zuschreibung eines Geschlechtes und seine Verknüpfung mit einem Kontinent in Frage stehen.

Friedrich Nietzsche hat das Bild der eilenden, auf Positivität bedachten Wissenschaft in ein tragisches gewendet. In dem berühmten Zitat aus »Die Geburt der Tragödie« heißt es:

»Nun aber eilt die Wissenschaft, von ihrem kräftigen Wahne angespornt, unaufhaltsam bis zu ihren Grenzen, an denen ihr im Wesen der Logik verborgener Optimismus scheitert. Denn die Peripherie des Kreises der Wissenschaft hat unendlich viele Punkte, und während noch gar nicht abzusehen ist, wie jemals der Kreis völlig ausgemessen werden könnte, so trifft doch der edle und begabte Mensch, noch vor der Mitte seines Daseins und unvermeidlich, auf solche Grenzpunkte der Peripherie, wo er in das Unaufhellbare starrt. Wenn er hier zu seinem Schrecken sieht, wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beißt – da bricht die neue Form der Erkenntnis durch, die tragische Erkenntnis, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht.«¹

Hier hört man den Blick des Ödipus im Akt der Blendung gerichtet an die Wissenschaft. Das sokratische Triebrad – »ich weiß – ich weiß nicht« – bricht auseinander. Der Wahn des Wissens in dem Schema der sokratischen Logik scheint auf. Ödipus nun, nur eine Maske des Dionysos, wie es dort heißt, und Sokrates, geben sich die Hand. In dieser Geste ist ein Übergang von Tragödie zur Philosophie markiert, bleibt man in der Spur Nietzsches. Die Philosophie und die Geschichte stehen im Zeichen des Tragischen. Wenn nun die Universität in der *Hamletmaschine* zur *Universität der Toten* wird, scheint hier der Punkt nach dem Akt der Blendung auf. Man starrt nicht mehr ins *Unaufhellbare* und befindet sich im Wissen des Terrors. Ja, sogar umgekehrt weiß man den Terror, der aus dem Wissen einer dialektischen Ökonomie kommt. Die Formulierung Müllers *wenn Theorie*, und damit Wissensdiskurse, *praktisch wird* und ihre gegenläufige Bewegung, *wenn Praxis theoretisch wird*, benennt die (scheinbar) unentzerrbare kausale Spiegelung von Theorie und Praxis. Mit ihr entwirft sich die Frage der Unterbrechung des Spekulären.

In der *Hamletmaschine* präsentiert sich ein Wissen der Endlich-

1. Friedrich Nietzsche: »Die Geburt der Tragödie«, in: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hgg.): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe*, KSA 1, Berlin, New York 1988, 101.

keit¹ vom Menschen als Ursprung seiner Allmacht, die Ohnmacht ist. Grund und Abgrund von Universalität und Totalität durchziehen und produzieren, ursprünglich und affektreich, den Mythos des Ursprungs umkreisend, die *Hamletmaschine*. Die Souveränität des Wissens und auch die der Universität stehen zur Debatte. Von daher werden die Fragen nach Widerstand und nach Formen der Unterbrechung, wenn das Töten nicht aufhört, auf das Feld der Wissenschaften, die Ordnung der Theorien zurückgeworfen. So wird in Anlehnung an Etienne Balibars Frage »Gibt es einen ›Neo-Rassismus?«² zu diskutieren sein, ob die Tragödie des unaufhaltsamen Laufs der Gewalten in der »Verkennung im ›Willen zum Wissen«³ sich heute auch auf dem Feld der theoretischen Analysen abspielt. Wenn Theorie praktisch wird, Wissen und Wissensfiguren sich realisieren, wenn also eine Praxis dem Phantasma einer unterschieds- und restlosen Abbildbarkeit von Theorie unterliegt, dann ringelt sich wahrlich die Logik um sich selbst. Die *Hamletmaschine* beginnt am Endpunkt der Geschichte, die in die Öffnung eines Sargs zielt. Es heißt:

»Die Hamletmaschine

1

FAMILIENALBUM

Ich war Hamlet. 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 hinter dem Sarg des Hohen Kadavers die Räte heulend in schlecht bezahlter Trauer WER IST DIE LEICH IM LEICHENWAGEN / UM WEN HÖRT MAN VIEL SCHREIN UND KLAGEN / DIE LEICH IST EINES GROßEN / GEBERS VON ALMOSEN das Spalier in der Bevölkerung, Werk seiner Staatskunst ER WAR EIN MANN NAHM ALLES NUR VON ALLEN. 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 GESELT 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

1. Vgl. Müller, *Die Hamletmaschine*, 41. »Ich war Hamlet.«
2. Etienne Balibar: »Gibt es einen ›Neo-Rassismus?« in: Etienne Balibar, Immanuel Wallerstein (Hgg.): *Rasse Klasse Nation*, übersetzt von Michael Haupt, Ilse Utz, Hamburg 1992, 23–38.
3. Ebd., 26. Mit dieser Anspielung auf Foucault tritt eine Kontroverse, wie Angelika Magiros in *Foucaults Beitrag zur Rassismustheorie*, Hamburg 1995, (bes. 117ff.) zeigt, zwischen Foucault und Balibar zutage: Gründet sich der Rassismus auf dem Zug der Verkennung des anderen oder im Zwang, den anderen zu erkennen? Ist der Rassismus eine unendliche Spirale oder eine Verzahnung von unterschiedlichen diskursiven rassistischen Strukturen?

SOLL ICH DIR HINAUFHELLEN ONKEL MACH DIE BEINE AUF MAMA. Ich legte mich auf den Boden und hörte die Welt ihre Runden drehn im Gleichschritt der Verwesung.«¹

Hamlet, der war, legt sich auf den Boden. Man weiß nicht, ob das Gesicht gen Boden oder Himmel oder seitlich gewendet ist. Er *hörte die Welt ihre Runden drehn*. Der eben noch herausgeschrieene und agierte Wechsel von Lust und Mord und Lebenden und Toten, im Tumult der Zitationen, spielt sich oben auf dem geöffneten Sarg ab, dann, liegend auf dem Boden, *hörte er die Welt ihre Runden drehn im Gleichschritt der Verwesung*. Das Drama Hamlets ist längst schon geschrieben, in dem Maße, wie es nie stattgefunden hat.² So beginnt die *Hamletmaschine* mit dem paradoxen Satz, dessen Unmöglichkeit in der Kluft von Rede und Schrift aufscheint: *Ich war Hamlet*. Es ist ein Satz, ein Monolog, der aus niemandes Munde kommt, denn eine Regieanweisung, die etwa lautete, Hamlet Punkt oder Doppelpunkt – *Ich war Hamlet* – fehlt. Und: es gibt keine Orientierung, ob aus dem Familienalbum heraus oder in es hineingesprochen wird, oder sogar noch nicht einmal das eine, nicht das andere zutrifft. Das Familienalbum, das Geschichten in Worten und Bildern festhält, steht über dem Monolog. Und es untersteht der Maschine. Sie fährt fort: *Ich war Hamlet*. Das Maschinelle treibt den Triumph des Ich – *Ich war Hamlet* – und bin jetzt ein anderer – und den Triumph des Todes – *Ich war Hamlet* – an den Rand des Denkbaren. Im exzentrischen Wechsel von Jubel und Schmerz, Lust und Zerstörung operiert das Theater am Rand der Geschichte. Die Wunde, die Wunden der Geschichte sind gezeichnet von den Extremen der Humanität auf dem Fundament einer Universalgeschichte – *Ich hörte die Welt ihre Runden drehn* – und dem Aufstand gegen die Humanität, den Aufstand gegen die Universalgeschichte, die auf Identität setzt. Die Identität und das Denken der Identität, die wiederum die Differenz hervorbringen: *Ich war – Ich war*. Im Gleichschritt wird die Aufhebung des Identischen praktiziert. Der tote, auferstandene andere Hamlet, Ophelia, Elektra, Europa tauschen die Kleider. Hamlet/Ophelia wird zum Hamletdarsteller, der kommt und geht. Hamlet legt in dem von Ophelia zerstörten Raum Maske und Kostüm ab. Der Hamletdarsteller sagt:

»Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen. Meine Gedanken saugen den Bildern das Blut aus. Mein Drama findet nicht mehr statt. (...) Mein Drama, wenn es noch stattfinden würde, fände in der Zeit des Aufstand

1. Müller, *Die Hamletmaschine*, 41.

2. Ebd., 46.

statt.¹ (...) Mein Drama hat nicht stattgefunden. Das Textbuch ist verlorengegangen. Die Schauspieler haben ihre Gesichter an den Nagel in der Garderobe gehängt.«²

Horatio, sein Freund, der andere, kommt zu spät für seine Gage, kein Platz mehr für den anderen im Trauerspiel des einen. In seinem Kasten verfault der Souffleur. Die ausgestopften Pestleichen im Zuschauer-raum bewegen keine Hand. »Ich gehe nach Hause und schlage die Zeit tot, einig / mit meinem ungeteilten Selbst.«³ Das Ich ist in der *Hamletmaschine* als immer schon der andere inszeniert. Ich ist der andere, und damit ist die Opposition vielfältig aufgehoben, indem sie die Austauschbarkeit in der Negation einer Differenz zum anderen umsetzt. So ist der Blick aus der Maschine in die Grabkammer ein gnadenloser und offener Blick, der das Denken der Grenze, der Grenze von ich und du, von Leben und Tod, Subjekt und Objekt, Schauspieler und Publikum, Theater und Geschichte aufgegeben hat. Die *Hamletmaschine* formuliert und umreißt die Welt der Geschichte, welche die Frage nach der Grenze verloren hat, in der das Sprechen ins Leere geht, das Textbuch verloren ist. Statt ihrer kommt das Phantasma der grenzenlosen Wiederholung, die sich auf der Grenze zwischen Tod und Begehren und dem Gleichschritt der Verwesung abspielt. In *GERMANIA 3. GESPENSTER AM TOTEN MANN* sagt Stalin, der trinkt: »Wer zählt die Toten, wenn die Gräber leerstehn.«⁴ Er kann es sagen, weil es keine Frage mehr ist.

Wenn aber die Frage fehlt, ist es mit der Kritik, gelesen als eine Form von Unterbrechung und Infragestellung einer jeweiligen Gesetzmäßigkeit und deren Geschichte, aus.⁵ Die Frage nach der Kritik ruft das Gesetz auf, von deren Übertretung die *Hamletmaschine* monoton zeugt. Die Rede ist von dem Gesetz, das die Scheidung bestimmt. Es ist jenes Gesetz, das sagt, was vernünftig und nicht vernünftig, recht und unrecht ist. Es urteilt: du ja, du nicht. Das Gesetz lautet Ja – Nein. Es ist ein Gesetz der Dualität. Das Denken und Entscheiden gemäß des Gesetzes der Opposition folgt der Struktur im Nein, dem anderen das Recht zu verweigern und zugleich im Ja, dem anderen das Recht zu erteilen. Von wo aber kommt dieses Recht? Es knüpft an den theologischen Diskurs, den einen Gott, der das Sagen hat, an das Dogma, den Lehrsatz, der den Ort der Wahrheit ausweist. Es kommt von dem Ort, an dem man weiß, wie man zu sprechen hat, wie man zu sein hat, und wie man zu sein hat in einer Gemeinschaft. Sonst ist man draußen. So normal geht

1. Ebd., 45.

2. Ebd., 46.

3. Ebd., 46.

4. Heiner Müller: *GERMANIA 3. GESPENSTER AM TOTEN MANN*, Köln 1996, 10.

5. Vgl. grundsätzlich Jacques Derrida: *Die unbedingte Universität*, übersetzt von Stefan Lorenzer, Frankfurt am Main 2001.

die Urteilsfindung. Dabei die Herstellung der Normalität über die Funktion des Urteils zu erwähnen, scheint banal, weil sie unhintergebar scheint. So ist es eben. Im Vergessen aber, daß der Akt der Entscheidung ein gewaltsamer ist, schickt er sich an, still und unscheinbar zu wirken. Er geht über die Grenze.

Einerseits weiß das Gesetz der Scheidung, das Tote vom Lebendigen zu unterscheiden, denn gerade aus der Übertretung des Gesetzes, mit der das Tote und Lebendige nicht zu unterscheiden, austauschbar vorgestellt sind, kommt der Ruf nach Unterscheidbarkeit, welcher als Ruf nach Differenz zu hören ist. Andererseits fixiert gerade dieser Ruf nach einer Differenz das Gesetz der Grenze, die als schließende und öffnende und zu übertretende Schranke gedacht wird, und übersieht auf diese Weise eine Vorstellung von Grenzen, die unverfügbar und diskontinuierlich allererst iterativ¹ sich herstellen. Ein Udenkbares als etwas, das sich einer Ökonomie von Spaltung und Umkehr entzieht, und als Nicht-Passage, die sich nicht überspringen läßt, ist als unruhiger, unübersetzbarer Punkt von Geschichte lesbar, der Geschichte schreibt.

Das Wissen um die Ökonomie der Spaltung im Sinn, in der Spaltung von Vernunft und Wahnsinn, die Geschichte macht, wird vielfältig in der *Hamletmaschine* exponiert. Es wird ausgesagt in der Unmöglichkeit, der Grenze der Scheidung zu entinnen, weil sie sich immer wie von selbst reproduziert – dort in der Maschine. Die *Hamletmaschine* zeichnet so den gewaltsamen Lauf der Aufhebung der Differenz, von Leben und Tod, Mann und Frau, Revolution und Konterrevolution, von Terror und Wahnhafteigkeit der Vernunft in der Auflösung des geschichtlichen Bühnenraums nach. Der Topos der Bühne als Geschichte und umgekehrt, die Geschichte als Bühne der Repräsentation, sie zerspringen. Wechselweise und unrhythmisch trifft die Maschinerie ins Zentrum von Totalität. In der Rede *Shakespeare eine Differenz* heißt es: »Die Narben schrein nach Wunden und die Macht / ist über sie gekommen wie ein Schlag. Der Clinch von Revolution und Konterrevolution als Grundfigur der Mammutkatastrophen des Jahrhunderts.«² Die Frage nach dem Verhältnis von vernunftloser Gewalt und gewaltloser Vernunft, die im Dienste der Humanität und Wissenschaft steht, diese Frage, die sich in der *Antigonä* und den *Anmerkungen* zu den Trauerspielen immer wieder von neuem stellt, spielt in der *Hamletmaschine* keine Rol-

1. Vgl. Jacques Derrida: *Schibboleth. Für Paul Celan*, übersetzt von Sebastian Baur, Peter Engelmann (Hg.), Wien 1986.
2. Heiner Müller: *Shakespeare Factory 2*, Berlin 1994, 228. Vgl. Nikolaus Müller-Schoell: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*. *Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt am Main, Basel 2002, bes. 412-420.

le mehr. Die Frage nach der Grenze scheint verloren. An die Stelle des verlorenen Textbuches tritt der Taumel der Rache, das Wissen um den unmöglichen Widerstand im Aufstand, sofern er sich gegen den anderen richtet:

»4

PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND

(...)

Hamletdarsteller. (...) Der Aufstand beginnt als Spaziergang. Gegen die Verkehrsordnung während der Arbeitszeit. Die Straße gehört den Fußgängern. (...) Gruppen bilden sich, aus denen Redner aufsteigen. Auf dem Balkon eines Regierungsgebäudes erscheint ein Mann mit schlecht sitzendem Frack und beginnt ebenfalls zu reden. Wenn ihn der erste Stein trifft, zieht auch er sich hinter die Flügeltür aus Panzerglas zurück. Aus dem Ruf nach mehr Freiheit, wird der Schrei nach dem Sturz der Regierung. Man beginnt die Polizisten zu entwaffnen, stürmt zwei drei Gebäude, ein Gefängnis eine Polizeistation ein Büro der Geheimpolizei, hängt ein Dutzend Handlanger der Macht an den Füßen auf, die Regierung setzt Truppen ein, Panzer. Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber. Ich stehe im Schweißgeruch der Menge und werfe Steine auf Polizisten Soldaten Panzer Panzerglas. Ich blicke durch die Flügeltür aus Panzerglas auf die andrängende Menge und rieche meinen Angstschweiß. Ich schüttle von Brechreiz gewürgt, meine Faust gegen mich, der hinter dem Panzerglas steht. Ich sehe, geschüttelt von Furcht und Verachtung, in der andrängenden Menge mich, Schaum vor meinem Mund, meine Faust gegen mich schütteln. Ich hänge mein uniformiertes Fleisch an den Füßen auf. Ich bin der Soldat im Panzerturm, mein Kopf ist leer unter dem Helm, der erstickte Schrei unter den Ketten. Ich bin die Schreibmaschine. (...) Mein Drama hat nicht stattgefunden. Das Textbuch ist verloren gegangen. 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.«¹

Die Dramaturgie dieser Passage schreitet auf die Aussage *Ich bin die Schreibmaschine* zu. Sie ist bestimmt von einer Rhythmik, die das phantasmatisch-blinde »Ich sehe mich mich sehen«² produziert. Am Ende kippt das Faktum, die Apparatur, um und entwirft Bilder der Ermüdung und Apathie.

Die *Hamletmaschine* befindet sich in einer souveränen und bewegungslosen erstarrten Position, weil sie weiß. Sie weiß um die Ökonomie der Opposition. Diese wird in der Szene der politisch historischen Landschaft, als Szene des Wissens aus Opposition, die Identität über die Vernichtung des anderen macht, reproduziert. Die toten Zu-

1. Müller, *Die Hamletmaschine*, 44ff.

2. Lacan, *Vom Blick als Objekt Klein a*, 81ff.

schauer sind reglos, Ich geht nach Hause und schlägt die Zeit tot, einig mit seinem *ungeteilten Selbst*. Die *Hamletmaschine* selbst gerät zur Uniform, die gleich schreitet, gleich liebt und tötet, schmatzt, schlechte Tränen weint, das Fleisch des anderen begehrt.

Damit ist nach Jacques Lacan ein »Paradox des Genießens«¹, das über den Tod des anderen geht, theatralisiert und eine Grenze der Überschreitung schlechthin angezeigt. Im Unterschied aber zur *Antigone/ä* wird der Hamletdarsteller nicht einen Funken Glanz² hinterlassen haben. Denn die Faszination der *Hamletmaschine* liegt im Gleichschritt, die der *Antigone/ä* in der Geste der Anerkennung des Verschiedenen. Abgewandt von der transzendentalen, referentiellen und metaphorischen Seite des Signifikanten ›Vater‹, ›Gott‹, dreht es sich in der *Antigone/ä* um (s)eine materiale, namenlose, tödliche Leere, die zu Fall kommt. Darin liegt die Erfahrung der Abkehr der Götter und die Erfahrung ihrer Abwesenheit in Hölderlins *Antigonä*. Der Name des Vaters fehlt. Er ist allein in *Gestalt des Todes gegenwärtig*.³

Hamlet hingegen öffnet den Sarg und verteilt den toten Erzeuger. Mit der Totenmahlzeit kehrt der tote Gott wieder und dient. Er dient der Wiederholung der Tötung und Einverleibung. Die *Hamletmaschine* materialisiert den Tod Gottes und macht ihn darüber wieder lebendig. Darin liegt ihre Form der Überschreitung. Das Gesetz, das im Namen des Vaters steht, das Gesetz demnach, das sich vom anderen herschreibt, stützt sich auf dieses wirksame Phantasma. Es begehrt den Leib des anderen, es begehrt, ihn, den Vater, zu töten ein zweites Mal und immer wieder.⁴ Überschreitend harrt die *Hamletmaschine* auf der Seite des Gesetzes. Anstelle des Glanzes der *Antigonä* rückt die Aktion der Zerstückelung in der *Hamletmaschine*. Die Zirkularität des Stücks innerhalb dieser Tragödie und im Rahmen des großen Mythos Geschichte, wie Müller ihn kommentiert und darstellt, liefert einen Grund von Totalität. Die *Hamletmaschine* fixiert das Wissen vom Gleichschritt von Lust und Mord, der Differenz und der Differenzlosigkeit. Gebunden in 5 Teile präsentiert sich die eine große Szene der Auseinandersetzung in der Identität, die man in der Wiederholung weiß. Müller sagt zum Verhältnis von Maschine und Geschichte: »Der Einbruch der Zeit in das Spiel konstituiert den Mythos. Der Mythos ist ein Aggregat, eine Maschine,

1. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, 293ff., bes. 326.

2. Ebd.

3. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 417.

4. Vgl. Karl-Josef Pazzini: »Tertius datur. Skizze zur Funktion des Vaters in Bildung«, in: Werner Friedrichs, Olaf Sanders (Hgg.): *Bildung/Transformation. Kulturelle und gesellschaftliche Umbrüche aus bildungstheoretischer Perspektive*, Bielefeld 2002, 85–109, bes. 105f.

an die immer neue und andre Maschinen angeschlossen werden können.«¹

Man kann in der *Hamletmaschine* ein Genießen am Scheitern des anderen, der zugleich derselbe, das vielfach geteilte und *einig ungeteilte Selbst* ist, lesen. Man ist im Wissen, daß Ich nur geht über die Vernichtung und Einverleibung des anderen. Man ist im Wissen der Maschine, im maschinellen Zerstückelungsprozeß, der sich auch im radikalen Zitationsverfahren äußert. In der Auflösung und Kritik am Universalismus, in der Zerstörung der Geschichte des Fortschritts, die sich aus Revolution und Konterrevolution schreibt, kehrt das Zentrum wieder. Die Absolutheit des Ich findet in der letzten Szene Ausdruck. Elektra spricht aus Ophelias Munde: *Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen. Männer ab. Ophelia bleibt auf der Bühne, reglos in der weißen Verpackung.*² Der Name Elektra zitiert den Mythos der Blutrache, die drei großen griechischen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides und u. a. die Oper von Richard Strauss nach dem Text von Hugo von Hofmannsthal. Die Überschrift *2 / DAS EUROPA DER FRAU*³ verbindet einen topographischen und historischen Verweis mit dem Mythos (der) Europa und der Gattungsbeschreibung Frau. Im folgenden aber fallen die Frauenbilder – Ophelia, Die Frau am Strick, Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern, Die Frau mit der Überdosis, usw. – mit »Ich«, »Europa«, »Elektra«, »Hamlet« ineinander. Denn auch das teilen Hamlet und Ophelia: Sie sind immer schon tot, immer schon viele und darüber, wie unmöglich, immer schon vielfältig tot. Mit diesem dramatischen Verfahren, das ein Denken von Anfang und Ende, Mann und Frau auflöst, wird in der Zitation einer Kleistschen Szene des Kleidertausches⁴ und der heilloosen Verstrickung der Geschlechter, Genealogien und Zitate der Zug der Trennung herausgefordert. Oh, filia, möchte man rufen. Und dieser Ruf tut not, denn damit kommt die Geste der Unterbrechung zum Vorschein, der ewig gleiche Schlag der Uhr, die ein Herz ist, zum Stillstand. Die »gegenrhythmische Unterbrechung«⁵ wird als Aufgabe an die Inszenierung weitergegeben.

DAS EUROPA DER FRAU souffliert in der Zirkulation um das Ich das Szenario von Hamlets Aufstand. In der Inszenierung des unmöglichen Ich, das immer schon gestorben, immer schon zerstört präsent ist, kreist es um dasselbe. »Ich lege Feuer an mein Gefängnis. Ich werfe

1. Müller, *Shakespeare Factory* 2, 229.

2. Müller, *Die Hamletmaschine*, 49.

3. Ebd., 43.

4. Heinrich von Kleist: »Die Familie Schroffenstein«, in: *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, Bd.1, Helmut Sembdner (Hg.), München 1987, 140ff.

5. FHA 16, *Anmerkungen zum Oedipus*, 250.

meine Kleider in das Feuer. Ich grabe die Uhr aus meiner Brust die mein Herz war. Ich gehe auf die Straße, gekleidet in mein Blut.«¹ Diese Figur des ›Ich gegen mich‹ setzt sich fort von der Regieanweisung »Fotografie des Autors« zur Regieanweisung »Zerreißung der Fotografie des Autors«:

»Fotografie des Autors.

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.

Zerreißung der Fotografie des Autors.

Ich breche mein versiegeltes Fleisch auf (...).«²

Ich verbindet Hamlet/Ophelia/Autor. Es greift die Kategorie des Autors mit der Aktion des Zerreißens der Fotografie an. Unentscheidbar bleibt, ob im Riß die Originalit vernichtet wird oder gerade darüber wiederkehrt. Denn Müller und Shakespeare und all die anderen Autoren, die in der Maschine zirkulieren, werden allererst dieses Abbild gemäß der Zitationstechnik des Stücks produziert haben. Die Kopie des Bildes, die im Begriff der Entzweigung steht, kann leer und reich an Signifikanten sein. Sie kann aber auch nur das eine unbekannte/bekannte *Ich* zeigen. Das hat Folgen für die Rede über das Ich. Sie variiert zwischen *Ich, allein, will mich* und *Ich will mich zerstören* und *Ich ist, sofern der andere nicht ist*. Dieses extreme hin und her mündet in den Wunsch *Ich will eine Maschine sein*.³ Damit ist die Filiation aufgerufen. Sie kommt – zusätzlich betont durch die Verflechtung und Auflösung der Hierarchie von Figuren, Rollen und Autorschaft, aus dem Stück, mit den Kategorien, die herkömmlich ein Theaterstück rahmen und hervorbringen – reichlich in Unordnung: In den rastlosen Skandierungen eines genealogischen, kontinuierlichen Denkens kommt eine Vorstellung, ein poröses Bild von gestreuter Asche auf.

Indem die *Hamletmaschine* auf der Kontinuität eines maschinellen Prozesses von Geschichte insistiert, ist die Figur der Totalit ständig gegenwärtig und lesbar. Das Grau der Asche wird über den phantasmagorischen Zirkel des Ungeteilten und zugleich Gestreuten als verloren theatralisiert. Die traurige Seite des Tragischen ist nicht da. Aus genau diesem Fehl kommt unscheinbar ein anderes Wehe hervor. Ein unhrbarer Klagelaut gesellt sich neben die Drohgebärde am Ende der Tragödie und neben die maschinellen Geburtssche: *Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wis-*

1. Müller, *Die Hamletmaschine*, 43.

2. Ebd., 47.

3. Ebd.

sen.¹ Dieser zuletzt gesprochene Satz steht in Beziehung zur anfänglichen Rede Hamlets *im Rücken die Ruinen Europas*². Im nachhinein und mit einer anderen Akzentuierung nimmt Hamlet die zerstörten Räume von Ophelia, Elektra, Europa vorweg und füllt die Metapher der Ruine mit einem Reich an Sinn im Prozedere des Zerfallens. Die *Hamletmaschine* ist aus dem Nichts, aus dem Nichts anderem als der Maschine von Anfang an in die Grenze von Leben und Tod versetzt. In der zweifachen Betonung des Anfangssatzes *Ich war Hamlet*. Darin und daraus kann sie sich in der unermüdlichen und monotonen Überschreitung wiederholen. Müller spricht in dem Brief an Gotscheff von der

»Transformation der Fabel vom Stellplatz der Widersprüche zur Zerreißprobe für die Beteiligten, den Widerstand der Körper gegen die Notzucht durch den Sachzwang der Ideen, das WORT DAS MORD WIRD. Die totale Zerreißprobe, der die menschlichen Kollektive in unserm vielleicht (wenn der Widerstand leer läuft und seinen Platz zwischen den Polen verfehlt) letzten Jahrhundert ausgesetzt sind, wird die Menschheit nur als ein Kollektiv überdauern. Der kommunistische Grundsatz KEINER ODER ALLE erfährt auf dem Hintergrund des möglichen Selbstmords der Gattung seinen endgültigen Sinn. Aber der erste Schritt zur Aufhebung des Individuums in diesem Kollektiv ist seine Zerreißung, Tod oder Kaiserschnitt die Alternative des NEUEN MENSCHEN. Das Theater simuliert den Schritt, Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung.«³

Die Heraufkunft von Totalität wird für den Schauspieler, Zuschauer und Leser zu einer Zerreißprobe, die der Autor vor Augen führt und zum Widerstand gegen die *Alternative des Neuen Menschen* derart herausfordert, als die Alternative keine Alternative ist, solange sie sich in der Figur der Opposition *entweder Tod oder Kaiserschnitt* wiederholt. So gesehen *simuliert* das Theater *den Schritt* der Vernichtung als Geburtsakt, in dem sie im Modus der maschinellen Reproduktion nicht schreitet. Indem das ›auf der Stelle treten‹ eine Weise ist, den Schritt zu simulieren, wie es Gotscheff Jahre später in der Germania III-Inszenierung am Schauspielhaus in Hamburg noch einmal in Szene setzt, drängen sich wiederholt die Fragen auf, wie und von woher Widerstand denkbar und praktikierbar ist, wenn er nicht in der Form der Überschreitung den totalitären Zug der Vernichtung des anderen reproduzieren will. Daß die Frage so stellbar wird und vor einer Antwort verweilt, ist ein Effekt der Hast des Hamletmaschinentextes. Dort setzt sich die Überschreitung fort bis hin zur Auflösung der theatralen Konventionen. Die Regieanweisungen gehen in den Text über, die Funktion der Rolle des

1. Ebd., 49.

2. Ebd., 41.

3. Müller, *Herzstück*, 103.

Schauspielers, des Publikums ist aufgegeben. Müller schreibt in einem Brief an Steinweg:

»Stücke werden heute mehr als 1957 für das Theater geschrieben als für das Publikum. Ich werde nicht die Daumen drehen bis eine (revolutionäre) Situation kommt. Aber Theorie ohne Basis ist nicht mein Metier, ich bin kein Philosoph, der zum Denken keinen Grund braucht, ein Archäologe bin ich auch nicht, und ich denke, daß wir uns vom Lehrstück bis zum nächsten Erdbeben verabschieden müssen. Die christliche Endzeit der Massnahme ist abgelaufen, die Geschichte hat den Prozeß auf die Straße verlagert, auch die gelernten Chöre singen nicht mehr, der Humanismus kommt nur noch als Terrorismus vor, der MolotowCocktail ist das letzte bürgerliche Bildungserlebnis. Was bleibt: einsame Texte die auf Geschichte warten. Und das löchrige Gedächtnis, die brüchige Weisheit der Massen, vom Vergessen gleich bedroht.«¹

Was aber bedeutet es, wenn man die Produktion und Funktion des Maschinellen, die Funktion der oppositionalen Struktur vergißt oder anerkennt oder hinnimmt, weil man weiß, und weil man weiß, daß man ihr nicht entkommen kann? Etienne Balibar analysiert in seinen Überlegungen zum Rassismus die Verschränkung von Theorie und Rassismus. Unter Rassismus versteht er dabei »ein totales soziales Phänomen, daß eine Vielzahl von Praxisformen wie Gewaltanwendung, Mißachtung, Intoleranz, gezielte Erniedrigung, Ausbeutung meint«. Praxisformen, die, so heißt es, »in der Tat nicht gehen ohne Theorie«.² Ein Fundament ist die Stereotypisierung von Subjekt und Objekt und der Zwang, sich als Gemeinschaft wahrzunehmen, der eine Folge aus dieser Stereotypisierung, die sich längst nicht mehr allein aber auch noch und unterschwellig biologistisch auf äußerliche Stigmata beruft. Die Funktion der theoretischen Ausarbeitung des Rassismus scheint nun vielmehr

»in der Tatsache [zu liegen] daß diese Theorien den wissenschaftlichen Diskurstyp nachahmen, indem sie sich auf sichtbares »Beweismaterial« stützen (...) Genauer gesagt ahmen sie die Art und Weise nach, in der der wissenschaftliche Diskurstyp »sichtbare Tatsachen« auf »verborgene Ursachen« zurückführt und bilden so die Vorhut einer spontanen Theoriebildung, wie sie sich innerhalb des Rassismus der Massen vollzieht. Ich möchte mich hier zu dem Gedanken vorwagen, daß sich im Rassismus auf eine unauflösbare Weise die zentrale Funktion der Verknennung (ohne die Gewalttätigkeit nicht einmal für diejenigen, die sie ausüben zu ertragen wäre) mit einem »Willen zum Wissen« vermischt, d. h. mit einem heftigen Begehren nach Erkenntnis, nach einer unmittelbaren Einsicht in die gesellschaftlichen Verhältnisse.«³

1. Zitiert aus: Hörnigk, *Heiner Müller. Material*, darin: »Verabschiedung des Lehrstücks«, 40; vgl. Schuller, *Moderne. Verluste*, 75f.
2. Balibar, *Gibt es einen »Neo-Rassismus«?*, 23.
3. Ebd., 25f.

Balibar zufolge ahmt der Rassismus einerseits den wissenschaftlichen Diskurstyp nach, indem er seine Rechtfertigung aus einer vertrauten Beweislogik, aus einer gewöhnlichen Erkenntnisfigur zieht: Sie produziert Wissen, indem sie das Unsichtbare ins Sichtbare, das Unsagbare ins Sagbare kehrt.¹ Andererseits hat sich die Spirale des Wissens noch einmal gedreht. Rassismus und Antirassismus stehen gegeneinander und drehen sich gleichermaßen unter umgekehrten Vorzeichen um den Signifikanten »Rasse«². Indem der Antirassismus, der den Rassismus bekämpft und kritisiert, einer Theorie folgt, welche die kulturelle Differenz postuliert, ereignet sich im Modus einer Rückwendung eine neue Art Rassismus, der auf den Argumenten basiert, welche die Rede von der »Schädlichkeit jeder Grenzverwischung und der Unvereinbarkeit der Lebensweisen und Traditionen«³ wiederholen. Man nennt diese Art »differentiellen Rassismus«. Die Kulturvermischung steht der kulturellen Identität entgegen. Nicht mehr vorrangig der biologische und genetische Kulturalismus ist dabei entscheidend. Vielmehr spielt die Zugehörigkeit zur Kultur, die gleichfalls von der theoretischen Ebene reguliert wird, eine Rolle. Der differentielle Rassismus erklärt nun die Aggressivität der Rassisten damit, daß die Angst vor der Verwischung der Differenz, die Aggressivität auslöse, es sei eine »natürliche« Reaktion.⁴ Mit dieser Geste der psychologischen Erklärung in der Berufung auf natürliche Aggressivität, ist aber die doppelte Räson verdreifacht. Mindestens. Und zwar insofern der Rassismus, Balibar zufolge, sich verschoben hat auf die Ebene der Theorie, die auf dem Feld der Kulturanthropologie liegt. Die Funktion der Opposition der antirassistischen Theorie in der Kritik an der rassistischen Theorie produziert erneut einen theoretischen Rassismus, der wiederum gehalten ist im Widerspruch von Universalität und Singularität.

Eine Lektüre von Angelika Magiros⁵ aufnehmend, kann man sagen, daß Balibar die Spirale des Universalismus, den phantasmagorischen Taumel auf der Ebene der Kulturanthropologie verortet, theoretisch exponiert und in Frage stellt. Michel Foucault wendet sich einer Analytik der Bio-Macht aus einem anderen Blickwinkel zu. Er geht den theoretischen Entwürfen eines Denkens von Grenzen zwischen Sprache, Körper und Episteme, gelesen als eine Gesamtheit von Regeln, welche die diskursiven Praktiken in einer gegebenen Kultur oder einer Epoche bestimmt, nach, rekonstruiert deren Ein- und Ausschlüsse in

1. Vgl. Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, übersetzt von Walter Seitter, Frankfurt am Main 1988, bes. 162ff.
2. Balibar, *Gibt es einen »Neo-Rassismus«?*, 25.
3. Ebd., 28.
4. Ebd., 30.
5. Vgl. Magiros, *Foucaults Beitrag zur Rassismustheorie*.

Machtbeziehungen und Herrschaftsverhältnissen und stößt dabei immer wieder anders auf die Figur eines Ungedachten in den historischen Prozessen. Das Theorem eines Ungedachten, eine Leerstelle im Denkbaren, läßt den scheinbar geradlinigen Lauf von Geschichte porös werden. Eine Analytik von Transformationsprozessen als wissenschaftliche Praxis, die je nach Wahl des historischen Ausschnitts und der konfigurierten Quellen die Beziehung zwischen dem Subjekt der Analyse und dem Objekt des Gegenstandes beweglich macht, konstruiert in der Abkehr vom Diskurs der Oppositionen einen epistemologischen Raum der Erfahrung als diskursive und subjektkritische Übersetzungsform und läßt auf dem Weg der Herausbildung von Theoremen und Geschichte, Diskontinuierliches aufscheinen. Diskontinuitäten mit auf eine epistemologische Ebene zu ziehen, ist eine andere Geste der Analyse als die gleichermaßen notwendige Entzifferung der komplexen Spirale im Rahmen des Universalismus. Marianne Schuller schreibt die Frage der Grenze fort:

»Als Grundlage aller empirischen Positivitäten ist der Tod nicht mehr, wie für das klassische Denken, eine äußerlich vorgegebene Rhythmik, die den Menschen trifft, vielmehr bildet er die nicht darstellbare Grenze im Zentrum der Empirizität des Wissens und des Subjekts. (...) Die folgende Untersuchung wendet sich dem harten Gesetz der Grenze als Signatur der Moderne zu. (...) Es werden sich Modi von Verlust »zeigen«, die das Verlangen von den Dingen und von sich selbst immer wieder neu entzünden. Die Leere im Modus der Abwesenheit Gottes oder eines souveränen Subjekts, das spätestens seit Nietzsche und Freud aus seiner Höhle gefallen ist, höhlt auch die Sprache. Sie wird zum instabilen Ort eines Verlustes, der einen zwischen Fülle und Leere oszillierenden Sprachstrom verursacht.«¹

Die Hamletmaschine theatralisiert Grenzen von Wissen, Grenzen des Menschen und der Sprache. Grenzziehung und Negierung von Grenzziehung geschieht von Ereignis zu Ereignis. Die Ereignisse, die in Gestalt von Zitaten den Text strukturieren, werden diskontinuierlich und logisch stringent mit dem sich wiederholenden Akt des Zerstörens im Scharnier zwischen Tod und Leben, Sprechen und Aktion aneinandergereiht. Noch gefaßt in die 5-teilige Tragödienstruktur kommt eine vielfach unterbrochene Vorstellung von Geschichte auf die Bühne. Nicht mehr, wie es bei Hölderlin heißt, wird der *Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig*². Vielmehr werden eine Vielzahl von zerstückelten Fakten durch die Erfahrungen von Literatur, Mythos und moderner Geschichte aus der Maschine geworfen.

1. Schuller, *Moderne. Verluste*, 9ff.

2. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigona*, 417.

»Der Mensch«, um mit Maurice Blanchot zu sagen, was *Die Hamletmaschine* in anderer Weise zu lesen gibt,

»ist das gewagteste aller Lebewesen, weil er sich selbst dem Wagnis aussetzt. (...) Der Mensch wagt sein Leben, aber unter dem Schutze des allgemeinen Tages, im Licht der Nützlichkeit, des Guten und des Wahren. Mitunter, in der Revolution, im Krieg, unter dem Druck der geschichtlichen Entwicklung, setzt er seine Welt aufs Spiel, aber immer im Hinblick auf eine größere Möglichkeit, um die Ferne zu verringern, zu schützen, was er ist, um die Werte, an die seine Macht gebunden ist, zu schützen – mit einem Wort, um den Tag zu gestalten und auszudehnen oder ihn nach Möglichkeit zu bestätigen.«¹

Die Kunst, welche diesen Zug des Menschen, der an das Gute und das Wahre und an deren Kehrseite, den Haß und das Böse, gebunden zu sein scheint, die Kunst der modernen Tragödie vermag das Wagnis des Menschen an seine Grenzen zu führen.

So verweist die *Hamletmaschine* auf ein Dokument, Shakespeares Hamlet, den Müller zusammen mit Matthias Langhoff 1976 übersetzt. Bei der eher Wort zu Wort Übersetzung Hamlets, anders als bei Macbeth², verändert sich die Shakespearesche Einteilung von 5 Aufzügen und Szenen. Sie wird bei Müller zu 20 Teilen. Die *Hamletmaschine* wiederum ist in 5 Teile gegliedert, erinnert also an die 5-teilige Gliederung Shakespeares und der griechischen Tragödie. Zugleich vollzieht sich in der Verschiebung von 5 zu 20 zu 5 Teilen eine Vierteilung und eine Vervierfachung. Die Vierteilung ist auch eine Art der Hinrichtung. Von Hamlet zur *Hamletmaschine* geschieht ein unsichtbarer Prozeß, der in der Gewalt der Übersetzung über den Tod des anderen geht. Die Vernichtung des anderen findet eine Form im Delir der Zitation: Shakespeare, Dostojewski, Conrad, Euripides, Hölderlin, Dokumente, Marx, Lenin, Mao, Pest in Buda³ ...

Die Trennung dieses Eigennamens spielt die ursprünglich getrennten deutschen Städte Buda und Pest, die um 1872 zu einer Stadt, Budapest, zusammengeschlossen wurden, an. Zugleich zitiert sie Kriegszustände, die sich in Ungarn aber auch woanders und vielerorts in Europa und außerhalb Europas ereigne(te)n. Buda heißt mit deutschen Namen Ofen. Der Name Pest transportiert ein epidemisches Krankheitsbild und den Zustand einer Einverleibung, Pest in Buda, und einer Spaltung. Die der Überschrift PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND folgende Regieanweisung »Raum 2, von Ophelia zerstört. Leere Rüstung, Beil im Helm« verbindet über die Ikonographie und das Instrument *Beil* Ophelia/Elektra/Macbeth/Müllers Übersetzung und

1. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 64.

2. Vgl. Heiner Müller: *Shakespeare Factory 1*, Berlin 1985, 183-239.

3. Müller, *Die Hamletmaschine*, 44.

Übersetzungsverfahren und die Revolution in Budapest im Oktober und November 1956. Die Funktion des Beils ist zu trennen. Der Akt der Spaltung geht per Hand und über eine Aktion. So kommen die Technik des Zitierens – das *Wort als Tatsache*, der *Mord aus Worten* – und die Ereignishaftigkeit des Realen in Mythos und Geschichte zur Darstellung. »Der Ofen blakt im friedlosen Oktober.«¹ Die Hoffnung der Revolution, die Lüge der Konterrevolution² stützen den Aufstand auf der Straße und in den Fabriken. Es bleiben die Mechanismen der Spaltung und Einverleibung, die den Asphalt der Geschichte durchziehen. Müller titulierte sie. Er läßt sie Hamlet in der *Hamletmaschine* wiederholen. Fortlaufend und haufenweise, und das ist mit der Gewalt der Zitationstechnik gemeint, reihen sich ähnliche und heterogene Ereignisse aneinander. Nähert man sich dem dramatischen Verfahren Müllers und verknüpft es mit den Szenen aus der Geschichte, so drängt sich ein unmögliches Bild auf. Das Beil und Müllers Zitationsweise splitten das eine (*einig/ungeteilte*) Bild von Geschichte. Das Stück *Die Hamletmaschine* errichtet in der Zerstörung des Monuments *Geschichte*, ihr, der Geschichte, ein Kenotaph: ein Massengrab.

Das Wissen über die Spaltung des Sinns und der Unverfügbarkeit einer Sinnkontinuität von Geschichte formuliert zugleich in der Auflösung der wahren Geschichte eine neue Wahrheit von Geschichte: Sie fragt nicht mehr. Sie sagt den Verlust der Frage aus. Sie trifft damit auf den Terror im Namen der Wahrheit. So richtet sie sich auch an die Universität. Das Bild der *Universität der Toten* ist ein *Scherzo*, das nie leicht und melodisch war und in die Nähe des Capriccio, der Groteske rückt. Und vielleicht noch nicht einmal mehr das. Vielleicht müßte man heute die letzten dunklen Carceri-Radierungen eines Piranesi noch um eine Stufe, eine Spirale weiter gedreht denken. Dann aber wird das Blatt schwarz oder weiß wie Ophelia, die am Ende der *Hamletmaschine* ganz und unbeweglich in weiße Mullbinden gewickelt ist. Ein klinisches Bild, das die Totalität der Wunde und der Unverwundbarkeit in ihrer extremen Bildlichkeit, starr und unirritierbar, herauslöst.

1. Ebd. Mit der Zeitangabe sind (zumindest) zwei Revolutionen zitiert: die Oktoberrevolution von 1917 und die ungarische Revolution von 1956. Die Verweiskraft der Signifikanten zeigt in unterschiedliche Richtungen: In Ofen stand die erste ungarische Buchpresse (die eine Maschine ist), die Offizin des Andreas Hess (1472), in: Brockhaus Enzyklopädie, Wiesbaden 1967, Band 3, 408. Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm vermerkt zu »Blaken«. (...) *glühen* (Vgl. black); Black (...) *placke tinte, tinta* (...) nhd. *bleich* (...) blâc (...) *blaken, ardere, brandschwarz*. Bd.2, Spalte 59, 62.
2. Vgl. Claude Lefort: »L'insurrection hongroise. Paris 1956/57. Une autre révolution« 1977, übersetzt v. anonym, in: *POLITICS-POETIC. Das Buch zur documenta X*, Ostfildern 1997, 204–207.

Dieses fixe Bild der Differenz und Differenzlosigkeit, nahezu im Gleichschritt, scheint die Folie, das Parkett zu sein, auf dem die *Hamletmaschine* sich abspielt. Und zwar nach der Aufklärung und nach der Kritik an der Aufklärung. Im Wissen, daß »sich der Sinn dank Zwangssystemen der Signifikanten-Maschinerie konstituiert, durch die Analyse der Tatsache, daß es Sinn nur dank den Zwangswirkungen von Strukturen gibt (...).«¹

Es gibt eine Ähnlichkeit im Gestus der *Hamletmaschine* bezüglich der Exposition der unaufhaltsamen Wiederholung von Zerstörung mit dem Essay »Genieße dein Opfer!« von Slavoj Žižek.² Die Gangart des Textes ist präzise, orientiert sich an Fakten und springt von einem Ort zum anderen, rasant. Im Blick auf den Bosnienkrieg 1994, über den Schirm des Fernsehers, aus Literatur, Alltag, Film und sozialen Milieus bis hin zur kleinsten Einheit der Information benennt der Essay die Uniformierung, Stereotypisierung und Ausgrenzung des anderen durch das Denken der Identität und Humanität. Der Essay sagt die Formierung der Struktur, die zirkulär scheint, aus. Zahlreich notiert er den Verlust der Grenze. Immer, unentwegt, überall, differenziert und universal. Dabei wird der Text allmählich dem Bild, der Szene ähnlich, die er aus einem Roman von Patricia Highsmith zitiert: Eine lebendige Schildkröte wird von der Mutter ins kochende Wasser geworfen. Am Rand des Topfes trifft ihr Blick den kleinen Jungen, den ohnmächtigen Zeugen, der im Entsetzen der Sinnlosigkeit des Ereignisses seine Mutter mit einem Messer tötet.³ Der Essay selbst gestaltet sich unter der Hand zu einem entgeisterten Blick. Denn die Analyse ähnelt dem ohnmächtigen Zeugen, der Entsetzliches vernimmt, aber, und dies ist die eine Ähnlichkeit zur *Hamletmaschine*, sie weiß, wie es funktioniert, daß es so funktionieren muß. Und doch weiß sie nicht, dies ist die andere Ähnlichkeit zur modernen Tragödie, wie dieses Wissen, dieser Lauf unterbrochen werden kann. Die Frage nach Formen des Unterbrechens, Formen des Widerstands scheint auf, am Rand der *Hamletmaschine* wie im Essay. Sie scheint da auf, wo der Übergang vom Theaterstück zur Inszenierung, der Übergang von der wissenschaftlichen Analyse zum Handeln angezeigt ist. Handeln meint hier transformieren, fortschreiben, analysieren, innehalten genau an der Stelle, wo sich der Blick auf die Formierungen des Subjekts und des Wissens richtet.

Der Essay wie das Theaterstück pulsieren. Sie rasen. Nicht aber in eine unreflektierte Leere, in eine Leere aus Reflexion. Aus Wissen.

1. Michel Foucault: *Was ist Kritik?*, übersetzt von Walter Seitter, Berlin 1992, 23.
2. Slavoj Žižek: »Genieße dein Opfer!« Symbolische Gewalt und die Universalisierung des Opferbegriffs, in: *Lettre International*, Heft 26, 3. Vierteljahr, Berlin 1994, 22-27.
3. Ebd., 25.

Da ist Ödipus, und da ist der Hölderlinsche Begriff vom *tödtlichfactischen Wort*, welches nicht geht ohne das *tödtendfactische Wort*.

Wenn Praxis theoretisch wird und Theorie praktisch wird, wird es kritisch in der Spirale der Räson. Die Kluft zwischen dem Akt der Aussage und der Aussage droht zu schwinden. Genau dieses Schwinden des Akts markiert Žižek am Ende seines Essays. Er schließt mit dem Satz: »Es gibt keinen Weg, Gewalt zu vermeiden; allein schon das neutrale Medium der Information, (...) ist bereits gezeichnet von unvermeidlicher Gewalt.«¹ Damit gibt Žižek zu bedenken, daß das Faktum immer schon Etappen und Produktionsschleifen verschiedenster Art durchlaufen hat. Darüber ist die Information nicht ohne Gewalt. Ein Glaube an die Neutralität des Faktums wiederum würde in der Leugnung des gewaltsamen Akts seiner Herstellung die Gewalt verdoppeln.

Die strenge Textur der *Hamletmaschine* zitiert den *tragischen Transport*, der *eigentlich leer, und der ungebundenste*² ist. In der Hingabe an den einen und an den einen Gott der Wahrheit, wird dieser, so Hölderlin, in der *Gestalt des Todes gegenwärtig*³. Müller läßt Ophelia/Hamlet/Hamletdarsteller, die wechselnd ineinander übergehen und damit den Namen, die Geschichte und die Rolle abschälen, sagen, wie man schon weiß: *Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen*. Eine Grimasse des Wissens droht sich in einem mit Fleischermessern zerfurchten Schlafraum zu zeigen. Wenn im Akt des Übersetzens die Grenze von Übersetzbarkeit vergessen und der Zug von Entstellung geleugnet wird, als müsse es immer schon so und notwendig sein, wenn in der Vorstellung einer Identität von Theorie und Praxis das Diskontinuierliche von Geschichte negiert wird, dann klopft der Wahnsinn. Wie nun die Maschine und das Wissen des Maschinellen unterbrechen?

Müller transportiert diese Aufgabe an den Übersetzungsprozeß in der Realisation der Inszenierung. Er schreibt,

»daß bei Stücken dieser Machart (...) nur der Schauspieler den Zufall ins Spiel bringen kann, sein Körper der Kies, in den der Text sich einschreibt und verliert mit der gleichen Bewegung.«⁴

Die Metapher vom Kies, Sandkorn und monetärer Einsatz, evoziert den Affekt, ein Flüchtliges, Unkalkulierbares und die Vorstellung eines Rieselns. Der Körper, damit ist auch der Schriftkörper gemeint, stellt sich der Idee einer zu fixierenden und wissenden Wahrheit entgegen. Die-

1. Ebd., 27.

2. FHA 16, *Anmerkungen zum Oedipus*, 250.

3. Ebd., *Anmerkungen zur Antigona*, 417.

4. Müller, *Herzstück*, 103.

sen Funken Widerstand und Unverfügbarkeit teilt die Literatur mit einer Vorstellung von Geschichte, die sich nicht restlos wissen, rekonstruieren und abbilden läßt, mit dem Feld der Theorie:

»Die Beziehungen zwischen Theorie und Praxis sind viel partieller und fragmentarischer. Einerseits ist eine Theorie immer lokaler Natur, sie bezieht sich auf einen kleinen Bereich; sie kann aber auch in einem anderen, mehr oder weniger entfernten Bereich Anwendung finden. Die Applikationsbeziehung impliziert keine Gleichheit. Andererseits stößt die Theorie, wenn sie ihr Gebiet durcharbeitet, auf Hindernisse, auf Mauern, die es notwendig machen, daß sie von einem anderen Diskurs (der möglicherweise ein anderes Gebiet bearbeitet) abgelöst wird. Diese Überleitung von einem theoretischen Punkt zum anderen wird von der Praxis bewerkstelligt; die Theorie hinwiederum verbindet eine Praxis mit der anderen. (...) Wir haben es mit etwas ganz anderem zu tun: mit einem System von Relais in einer Vielfalt von theoretischen und praktischen Elementen. (...) Es gibt keine Repräsentation mehr, es gibt nur Aktion: die Aktion der Theorie und die Aktion der Praxis in einem Netz von Beziehungen und Übertragungen.«¹

An diesen Punkt der Bejahung der Differenz könnte eine Literaturwissenschaft, weil und in dem Maße, wie sie Wissen transformiert, anknüpfen: indem sie die Literatur aus ihrem Wissen heraus sprechen läßt. Es gibt zwischen Literatur und Literaturwissenschaft Berührungspunkte. Sie liegen in der theoretischen Figur der Grenze, die Sprache, Wissen und Wissensfiguren überschreibt, verschiebt und unterläuft. Diese Punkte der Überschneidung nicht zu vereinheitlichen, sie singular und in ihrer Nachbarschaftlichkeit zu entfalten, hieße, das Phantasma des Zirkels und der Restlosigkeit des wahren Wissens zu unterbrechen. So könnte man mit Sinn und aufgrund einer politischen und kritischen Haltung, der Kälte universitärer Wissensformierungen, die auf Vereinheitlichung und liberale Pluralität zielen, mit vielleicht einem anderen Scherzo begegnen.

1. Gilles Deleuze im Gespräch mit Foucault, in: »Die Intellektuellen und die Macht«, in: *Von der Subversion des Wissens*, übersetzt von Walter Seitter, Frankfurt am Main 1993, 106-115.