

## THEMATISCHER SCHWERPUNKT: Aggressivität

<http://dx.doi.org/10.18778/2196-8403.2010.03>

UWE SCHÜTTE

### **Schnitte, Einstiche, Öffnungen – Stichpunkte zu einer einschneidenden Literatur (Kleist, Büchner, Jahn, Heiner Müller)**

Artykuł poszukuje śladów diachronicznych w literaturze niemieckiej dotyczących poetyki noża. W centrum uwagi znajdują się prace różnych autorów, od roku 1800 do późnego XX wieku, których teksty charakteryzuje wspólna, a zarazem różnie wyrażana tendencja do przekraczania granic poprzez emocjonalnie nacechowany język, jak również transgresyjne pragnienie ujawnienia radykalnej prawdy, przez co zyskują miano literatury ekstremistycznej. Koncentrując się w różnym stopniu wokół metafory noża, teksty stają się formą przemocy wobec ciała ludzkiego zaatakowanego gwałtownie nożem.

Der Aufsatz verfolgt anhand mehrerer Stichproben die diachronen Spuren einer Poetik des Messers in der deutschen Literatur. Die Werke der behandelten Autoren aus der Zeit um 1800 bis zum späten 20. Jahrhundert können aufgrund ihrer gemeinsamen, wenngleich unterschiedlich ausgeprägten Tendenz zu Grenzüberschreitung durch affektive Aufladung von Sprache und dem Ausdruck eines radikalen Wahrheitswillens einem Begriff extremistischer Literatur zugerechnet werden, die sich in jeweils unterschiedlicher Ausprägung um die Metapher des Messers zentriert, das dem menschlichen Körper gewaltsam zu Leibe rückt.

This essay traces the tradition of what could be described as a poetics of the knife in German literature. Dealing with texts by writers from around 1800 until late twentieth century, examples of aesthetically extremist literature are being considered. What unites the various authors is that an emotionally charged language, as well as a transgressive desire to reveal the truth believed to be located inside the human body characterize their texts. Writing turns into a form of opening up of bodies which is why the texts examined feature bodies being violently attacked by knives.

Eines der Merkmale gegenwärtiger oder, wenn man so will, postmoderner Kunst ist das durch den sogenannten ‚performative turn‘ bedingte Hervortreten einer Ästhetik des Performativen. Paradigmatisch dafür steht natürlich die Performance-Kunst, in der die Attacke auf den eigenen Körper zu den bevorzugten Techniken zur Erzeugung kathartischer Schockwirkungen gehört. Im deutschsprachigen Raum lassen sich die Anfänge selbstgewählter Körperverletzung zu künstlerischen Zwecken bis in die 1960er Jahre zurückverfolgen. Die Wiener Aktionisten beispielsweise malträtierten immer wieder den eigenen Körper bis aufs Blut und überschritten fast jedes denkbare Tabu. Man denke nur an Günter Brus, der sich mit Rasierklingen wiederholt öffentlich Schnittwunden zufügte oder im Audimax der Universität Wien unter Absingen der Nationalhymne in die Staatsflagge defäkierte. Nicht gegen den eigenen Körper gerichtet, dafür aber umso blutiger ist das Aufschlitzen der Tierleiber in dem bis heute immer opulenter gestalteten und längst schon in den etablierten Kunstbetrieb eingemeindeten ‚Orgien-Mysterien‘-Theater des Herrmann Nitsch.

Im Bereich der Musik eröffnet sich für den ‚Performer‘ die interessante Perspektive, sein Publikum nicht nur optisch, durch das Schauspiel erlittener Körperverletzungen und Schmerzen, zu affizieren, sondern auch akustisch zu attackieren. Ein Beispiel dafür liefert die Mitte der 1970er Jahre entstandene Gruppe „Throbbing Gristle“, die Erfinder der Industrial-Musik. Die Band machte sich für ihre brachialen Konzerte Erkenntnisse des US-Militärs zunutze: Bei infernalischer Lautstärke, unterstützt von ultraschnellen Stroboskop-Attacken, experimentierten „Throbbing Gristle“ mit der Wirkung von Tieffrequenzen, die bei den Zuhörern körperliches Unwohlsein auslösten, d.h. Reaktionen wie Schwindelgefühle, Übelkeit, unfreiwilliges Erbrechen oder Epilepsieanfälle, ein veritables Hören mit Schmerzen also, wie auch eine Vorwegnahme dessen, was sich knapp zwanzig Jahre später im Camp Delta auf Guantanamo Bay als tatsächliche akustische Folter abspielen sollte.

Bevor es aber um echte wie metaphorische Messer in der Literatur geht, stehe noch ein letzter Seitenblick in die Bildende Kunst. Die Malerei ist der Literatur ja insofern am engsten verwandt, als sie – etwa im Gegensatz zu extremer Musik – den Körper des Rezipienten nicht aktiv zu attackieren vermag. Wie dennoch eine einschneidende Wirkungsästhetik in der Bildenden Kunst aussehen könnte, führen die Bilder von Francis Bacon mit manchmal bestürzender Eindringlichkeit vor Augen, weil es in Bacons Ikonografie der Gewalt nicht um die Darstellung erlebter historischer Gewalt geht, sondern um das Sichtbarmachen des Gewalttätigen an sich. In einem Interview mit DAVID

*Stichpunkte zu einer einschneidenden Literatur*

SYLVESTER (1987:81) erklärte Bacon mit Bezug auf seine Erlebnisse während des deutschen Bombenterrors auf London:

But this violence of my life, the violence which I have lived amongst, I think is different to the violence in painting. When talking about the violence of paint, it is nothing to do with the violence of war. It's to do with an attempt to remake the violence of reality itself.

Diese primordiale ‚violence of reality itself‘ hat offenbar einiges zu tun mit dem, was Hölderlin als ‚aorgisch‘ und Lacan als das ‚Reale‘ beschreiben. Letzteres, so SLAVOJ ŽIŽEK (2003:76),

ist zugleich das Ding, zu dem man unmöglich direkten Zugang haben kann und das Hindernis, welches diesen direkten Zugang verhindert; das Ding, das sich unserem Zugriff entzieht und der verzerrende Schirm, der dafür sorgt, daß uns das Ding entgeht.

Oder anders gesagt: „Das Reale ist das verleugnete X, aufgrund dessen unsere Sicht der Realität anamorphotisch verzerrt ist.“ (ŽIŽEK 2003:75) Dass die Sicht auf die Welt keine ungehinderte ist, betonte auch Bacon: „We nearly always live through screens – a screened existence. And I sometimes think, when people say my work looks violent, that perhaps I have from time to time been able to clear away one or two of the veils or screens.“ (SYLVESTER 1987:82) Wie die extremistische Malkunst Bacons versucht, der Realität die Maske vom Gesicht zu reißen, um das ekelhafte, aber dafür wirkliche Antlitz des Menschen freizulegen, lässt sich recht anschaulich in seinen zahlreichen Porträts beobachten. In ähnlicher Weise will auch die ‚einschneidende‘ Literatur den Zugang zum elusiven ‚Realen‘ finden, indem sie den verzerrenden Schleier des Alltäglichen zertrennt, um eine unzugängliche, dafür aber umso bedeutsamere Wahrheit herauszupräparieren. Der Gewaltakt, die Oberfläche – d.h. das Oberflächliche – aufzutrennen, ist eines der vorranglichsten Ziele jener quasi sezierend vorgehenden Literatur, deren erratische Traditionslinie anhand einiger Stichproben im Weiteren kurz umrissen werden soll. Das von den behandelten Autoren bei dieser Operation verwendete Instrument ist naturgemäß die Sprache. Dies ist aber keine gewöhnliche Sprache, auch keine durchschnittliche Literatursprache, sondern eine durch affektive Energie aufgeladene, gleichsam ‚geschärfte‘ Sprachform. Entsprechend geht es in den einschlägigen Texten auch immer wieder um ein Werkzeug, um eine Waffe, die es ermöglicht, das dem Blick Verborgene freizulegen – das Messer.

Beginnen lässt sich mit einem, vielleicht sogar dem Paradigma extremistischer Literatur: Kleists *Penthesilea*. Viel gäbe es zu sagen über die darin gestaltete Entfesselung der Grenzen überschreitenden Macht der Affekte.

Kleist's Drama provoziert Katharsis durch Ekel – eine ungeheuerliche Neueuerung. Statt, wie noch in *Familie Schroffenstein*, auf das ‚Modell Shakespeare‘ zurückzugreifen, wendet sich Kleist für die *Penthesilea* dem extremen Motivmaterial antiker Tragödien zu: abstoßende Krankheiten, unmenschliche Schmerzen, folgenschwerer Rechtsbruch, blutige Greuel, psychische Exzesse samt Wahnsinn, Raserei und Suizid. Wo Körper zerreißen, im Krieg und im Liebestaumel, da wird auch die Sprache zerrissen. Gigantische Schlachtgetümmel verdichten sich in *Penthesilea* zu heterogenen Wortkaskaden. Das Schlachtfeld bei Troja als Ort der Handlung ist auch ein Kampfplatz der Sprache. Die Materialschlachten, der ganze „Schreckenspomp des Kriegs“ (KLEIST 1993:404) werden im Material der Sprache nachgestellt, deren Texttrümmerlandschaften von den Verheerungen des Kampfes zeugen. Kleist versucht nicht nur Handlung in sinnliche Sprache zu überführen, sondern die Protagonistin des Dramas – in einer Art Zirkelschluss – wieder zu dem zu machen, woraus sie besteht: Sprache. Denn die Amazonenkönigin, so SIGURD MARTIN (1999:41), „agiert im übertragenen Sinne wie ein hochgradig literarischer Text. Ihr Verhalten läßt sich nicht vorhersehen und dem Kontext anpassen, ihr Gesicht erscheint Odysseus im entscheidenden Augenblick ‚von Ausdruck leer‘ (V 64), also nicht lesbar“.

‚Unlesbar‘ ist auch ihr Suizid, weil dessen Ausführung keinen wirklichen Sinn ergibt. Die Forschung hat dementsprechend im Laufe der Jahrzehnte Dutzende unterschiedliche Deutungen hervorgebracht, ohne das Rätsel widerspruchsfrei zu lösen. Diese exegetische Inkommensurabilität ist ein typisches Merkmal extremistischer Literatur und führt zwangsläufig dazu, dass solche Texte entweder ausgegrenzt oder mit einem hypertrophierten Exegeseapparat überzogen werden. Wir erinnern uns: Es ist ein merkwürdiger, höchst eigentümlicher Dolch, mit dem Penthesilea im 24. Auftritt Selbstmord begeht:

PENTHESILEA  
Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,  
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,  
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.  
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers  
Hart mir zu Stahl; tränk es mit Gift sodann,  
Heißätzendem, der Reue, durch und durch;  
Trag es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,  
Und schärf und spitz es mir zu einem Dolch;  
Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust:

*Stichpunkte zu einer einschneidenden Literatur*

So! So! So! So! Und wieder! – Nun ists gut.  
*Sie fällt und stirbt.* (KLEIST 1993:427)

War die Ermordung des Achill ein ‚lapsus linguae‘, so ist auch das Selbstopfer Penthesileas zunächst als Resultat der Performanz eines Sprechakts zu begreifen, in dem der Unterschied zwischen eigentlicher und metaphorischer Rede aufgehoben wird. Der Dolch ist für Penthesilea tödlich, nicht obwohl, sondern weil er (wie das Drama) aus Worten geschmiedet ist. „Worte, die nicht sprechen, Worte, die Körper durchdringen, Worte, die kein Objekt der Vorstellung sind, [...] esoterische Worte, Worte des Werdens“, schreibt MATTHIEU CARRIÈRE (1981:79). Sprache und Körper sind gegeneinander austauschbar geworden durch die Dekonstruktion der Differenz zwischen Signifikat und Signifikant. Bei dieser Lesart stehenzubleiben bedeutet aber, einen entscheidenden Hinweis des Textes zu ignorieren. Nicht die Rede, sondern ‚ein vernichtendes Gefühl‘ mutiert zu dem gehärteten Material, aus dem Penthesilea das Selbstmordinstrument verbal schmiedet. Das Tödliche ist der Affekt, „dessen Wirkung sie extrem metaphorisch in Rede überträgt. Nicht mit ihrem Wort tötet sie sich, sondern mit ihrem Gefühl, dessen Unausprechliches sie in Sprache zu fassen unternimmt und dabei umso stärker hervorreibt“ (SCHMIDT 2003:126). Dieser Affekt ist noch grundlegender, noch radikaler als das System der Sprache, weshalb er in den tiefsten Schächten des ‚Busens‘ haust. Aus dem gebrochenen Herz wird ein tödliches Erz, und das ‚vernichtende Gefühl‘ ist der Ausdruck der primordialen Energie, die Penthesilea durchpulst, um sich in der Ausdrucksform Sprache zu materialisieren.

PORT (2002:103) moniert die Unmöglichkeit, den Willen als Waffe gegen sich selbst zu wenden: „Solch eine Souveränität des Willens in der intentionalen Verfügung über die Affekte übertrifft alles, was sich der Idealismus an Subjektautonomie erträumt hat“, was die Selbstmordszene für ihn „zu einer Vorführung mit durchaus parodistischem Akzent werden“ lässt. Abgesehen davon, dass Menschen nach einem Schicksalsschlag durchaus ihren Lebenswillen verlieren können und sich insofern intentional zu Tode zu bringen vermögen, übersieht eine solch rationalisierende Deutung die unfassbare Macht jener Energie, die Kleists Heldin „in unbegriffner Leidenschaft empört“, als Penthesileas Auge erstmals „auf den Peliden trifft: / Und Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab / Das Antlitz färbt, als schlüge rings um ihr / Die Welt in helle Flammenlohe auf.“ (KLEIST 1993:324f.) Ihr Erröten repräsentiert deutlich mehr als nur „ein in der Tragödienliteratur gern benutztes Pathos-Signal, weil es „im Medium des Vergleichs als Epiphänomen mit einer Katastrophe apokalyptischer Größenordnung assoziiert wird“ (PORT 2002:103f.). Die Gefühlswallung Penthesileas ist Ausweis des Umstands, dass ihr bei der

ersten Begegnung mit Achill eine Offenbarung vom baldigen Ende der zwei Liebenden zuteil wird, welche die Beobachter nur als Erröten dekodieren können und nicht als rötlichen Vorschein des Blutes, mit dem sie nach der Zerfleischung des Geliebten besudelt sein wird. Für Penthesilea steht die Welt daher tatsächlich in hellen Flammen, weil die sie durchpulsende Dynamik den Subjekthorizont überschreitet und teilhat an einer extremistischen Kraft, die im Inneren brodelnd und durch ihren Ausbruch den Normbereich transzendiert. Die beständige Hyperbolik in den Metaphorisierungen der Affektausbrüche zeugt nicht nur von einem Mangel an Verständnis unter den Dramenfiguren, sondern von einem Notstand an Bezeichnungsmöglichkeiten für diese Eruptionen. Die Hyperbolik bringt „ein Geschehen ‚vor Augen‘, für das es an diskursiven Begriffen mangelt“ (PORT 2002:104), weil keine Sprache existiert, mit der Griechen oder Amazonen die rasenden Impulse in Worte fassen könnten. Folglich stockt die Sprache, es entstehen sprachlose „Pause[n] voll Entsetzen“ (KLEIST 1993:414). Denn, wie BENJAMIN (1974/I/1:253) im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* anhand des Märtyrerdramas formuliert, „die Herrschaft der Affekte“ bedingt einen „Ausnahmestand der Seele“ der das diskursive System suspendiert. Geeignete Worte zu finden vermag höchstens ein Schriftsteller im Medium der Literatur, zumal ein Autor wie KLEIST (1993:701), der weiß, wovon er spricht. „Eine Empfindung, aber mit ihrer ganzen Kraft darzustellen, das ist die höchste Aufgabe der Kunst...“, erklärt er im November 1801 gegenüber Adolfin von Werdeck. In der so unfassbaren wie unbegreiflichen Selbstmordszene der *Penthesilea* gestaltet er dieses ultimative Ziel. Das ‚Gedanken-Harakiri‘ entzieht sich – wie der rätselhafte Vorfall in Kleists Anekdote *Der Griffel Gottes* – einem restlosen Verständnis. „[D]ie Schriftgelehrten mögen ihn erklären“ (KLEIST 1993:263), was ihnen aber, trotz aller Kasuistik, immer aufs Neue misslingt.

In Georg Büchners schmalen Werk gibt es eine Stelle, die eine exemplarische Illustration des extremistischen Impetus repräsentiert, mit Worten in die Welt einzugreifen: Es ist die Szene, in der Lenz, in einen Sack gekleidet und bestreut mit Asche, zu dem toten Kind in Fouday geht. Flehend erbittet er vor dem Leichnam, dass Gott „das Kind beleben möge [...]. Dann erhob er sich und faßte die Hände des Kindes und sprach laut und fest: Stehe auf und wandle!“ (BÜCHNER 1992/1:242) Anders als bei Jesus im Hause des Jairus, zeitigt dieses ‚Talitha kum!‘<sup>1</sup> keine Wirkung: „[D]ie Wände hallten ihm

---

<sup>1</sup> Vgl. Mk 5, 41-42: „Er faßte das Kind an der Hand und sagte zu ihm: Talitha kum!, das heißt übersetzt: Mädchen, ich sage dir, steh auf. Sofort stand das

nüchtern den Ton nach, daß es zu spotten schien, und die Leiche blieb kalt.“ (BÜCHNER 1991/1:242) Das extremistische Experiment misslingt aus offenkundigen Gründen: Lenz ist verrückt. Der Riss, der etwa in Kleists *Erdbeben in Chili* durch die Welt ging, verläuft bei ihm auch durch die Psyche. Schreiben und sezieren, Feder und Messer gehören beim Experimentator Büchner aufs Engste zusammen. „Ich sitze am Tage mit dem Scalpell und die Nacht mit den Büchern“ (BÜCHNER 1992/2:460), schreibt er Ende 1836 an den Bruder Wilhelm. Messer sind insbesondere in Büchners letztem Stück allgegenwärtig. Der proletarische Antiheld Woyzeck schneidet damit etwa Stöcke zu oder rasiert seinen Vorgesetzten. Einmal träumt ihm, er habe ein Messer im Kopf. Messer stechen auch metaphorisch immer wieder aus dem Text hervor. Der Hauptmann zieht den Vergleich zwischen Woyzeck und einem Rasiermesser, an dem man sich schneidet. Als er am Ende das Mordinstrument in den Teich wirft, steht über der nächtlichen Szene „[d]er Mond [...] wie ein blutig Eisen!“ (BÜCHNER 1992/2:169)

Der peripetische Punkt des ‚Messerdramas‘ *Woyzeck* ist die Szene, in der die eingebildeten Stimmen den Befehl zur Ermordung Maries geben: „He was, was sagt ihr? Lauter, lauter, stich, stich die Zickwölfin tot? Stich, stich die Zickwölfin tot. Soll ich? Muß ich? Hör ich’s da auch, sagt’s der Wind auch? Hör ich’s immer, immer zu, stich tot, tot.“ (BÜCHNER 1992/2:164) Woyzeck freilich kennt aber keinen eingebildeten ‚idealen‘ Dolch wie jenen Penthesilea; mit seinem hart verdienten Geld kauft er beim Juden ein billiges Messer: „Ich geb’s Euch so wohlfeil wie ein’ andern, Ihr sollt Euren Tod wohlfeil habe, aber doch nit umsonst.“ (BÜCHNER 1992/1:166) An die Stelle höchster Autonomie im Suizid bei Kleist tritt bei Büchner der sinnlose Mord. Woyzecks Bluttat ist kein eruptiver Ausbruch, keine göttliche ‚mania‘ wie bei Penthesilea, vielmehr hängt der Proletarier als hilflose Marionette an den Fäden eines ihn missbrauchenden Ausbeutungssystems als Arbeiter auf dem untersten Existenzniveau. Bereits in der (vermutlich) ersten Szene sieht man Woyzeck bei der Arbeit: Woyzeck und Andres schneiden als Nebenverdienst in ihrer dienstfreien Zeit Stöcke für den Major, d.h. sie fertigen die Züchtigungsinstrumente an, mit denen sie diszipliniert werden. Woyzeck übt fünf Tätigkeiten zugleich aus (Soldat, Bursche des Hauptmanns, Versuchskaninchen des Doktors, Anschauungsobjekt des Professors und Faktotum der Offiziere), ohne mehr als nur notdürftig davon leben zu können. „Woyzecks ‚Freiheit‘ ist eine frühe, krasse Variante der Freiheit des freien Lohnarbeiters.

---

Mädchen auf und ging umher. Es war zwölf Jahre alt. Die Menschen gerieten außer sich vor Entsetzen.“

Sein Leben verkaufen zu müssen, um zu leben“, bemerkt POSCHMANN (1983:262) dazu. Woyzeck ist ein Vorläufer der ‚working poor‘ unserer neoliberalen Gegenwart mit mehreren Teilzeit- und Minijobs. Berufliche Tätigkeit, so wird vorgeführt, verschafft dem arbeitenden Menschen, ganz wie im Fall heutiger Praktika bzw. der de facto unbezahlten Lehraufträge der Privatdozenten, keinen Lebensunterhalt, sondern perpetuiert das ökonomische Elend.

Heiner Müller betitelte seine 1985 gehaltene Büchner-Preisrede aus gutem Grund *Die Wunde Woyzeck*. Denn zum Messer gehört unauflösbar ihr Pendant, die Wunde. Am Beginn des dritten Abschnitts heißt es darin, auf einen Essay Adornos anspielend:

DIE WUNDE HEINE beginnt zu vernarben, schief; WOYZECK ist die offene Wunde. Woyzeck lebt, wo der Hund begraben liegt, der Hund heißt Woyzeck. Auf seine Auferstehung warten wir mit Furcht und/oder Hoffnung, daß der Hund als Wolf wiederkehrt. Der Wolf kommt aus dem Süden. Wenn die Sonne im Zenith steht, ist er eins mit unserem Schatten, beginnt, in der Stunde der Weißglut, Geschichte. (MÜLLER 2005/8:282f.)

Extremistische Literatur wie die ‚Messerdichtung‘ *Woyzeck* will durchaus, dass man sich an ihr schneidet und sticht, denn sie intendiert eine Provokation, eine Zumutung an den Rezipienten. Als literarische Drohgebärde spricht sie dabei, siehe Müller, nicht selten mehr oder weniger offen apokalyptische Warnungen aus, in denen sich das Politische und das Metaphysische auf explosive Weise miteinander verbinden. Der *Hessische Landbote* ist ein paradigmatisches Beispiel dafür. Extremistische Literatur ist der Hallraum eines ver-rückten Sprechens, eines kollektiven, minoritären Sprechens, eines ausgeschlossenen Sprechens, das ein anderes Wissen ausdrückt als jene Lügen, die allenthalben als Wahrheit feilgeboten werden.

Büchner ist in so vielem ein Wegbereiter des Späteren, so auch für Hans Henny Jahnn. Dieser ist ein exemplarischer Vertreter extremistischer Literatur in der an literarischem Extremismus überreichen Moderne. Das 19. Jhd. nach Büchner hingegen ist kein Zeitalter des literarischen Extremismus mehr. Allenfalls Grabbe verdient Erwähnung. Was hingegen Schriftsteller betrifft, die das Messer statt der Feder zur Hand nehmen, ist wohl zu verweisen auf Adalbert Stifter, der nach seinem Rasiermesserschnitt in die eigene Kehle in der Nacht vom 25. Januar 1868 noch zwei Tage leiden musste, bevor der Exitus eintrat, endlich.

Knapp fünfzig Jahre später schneiden sich die europäischen Nationen im großen Maßstab gegenseitig die Kehle auf. Den Paradigmenwechsel, der sich mit dem Wahnsinn des Ersten Weltkriegs im Kontext extremistischer Litera-

*Stichpunkte zu einer einschneidenden Literatur*

atur vollzieht, illustriert die folgende Reminiszenz Jahnns an eine Episode seiner Jugend:

Ich ging zu verrückten Versuchen an mir selber über. Unter meinen Chemikalien war auch Chloroform. Ich stellte mir die Aufgabe, zu untersuchen, ob man in der Narkose zuerst das Bewußtsein oder die Schmerzempfindung verliere. Ich narkotisierte mich wohl gegen hundertmal und brachte mir dann in bestimmten Abständen Wunden bei. Ich konstatierte, daß das Schmerzempfinden bei weitem früher verschwand, daß ich mir von einem gewissen Zeitpunkt an ohne Schmerzen beliebige Wunden beibringen konnte [...]. (MUSCHG 1994:68f.)

War Woyzeck das Opfer überlegener Instanzen, die seinen Körper durch Maßnahmen wie das Erbsenexperiment schädigten, richtet der Schüler Jahn sein extremistischen Experimentiergeist rücksichtslos gegen den eigenen Körper, indem er durch die freiwillige Zufügung von Schnittwunden in den Oberschenkel eine Art von Mimesis der Verletzungen auf dem Schlachtfeld unternimmt.<sup>2</sup> In sadomasochistischer Weise verletzen sich Jahn und sein Geliebter Gottlieb Harms später auch wiederholt gegenseitig in einem erotischen Kontext.

Jahnns Debüt drama *Pastor Ephraim Magnus*, während des Ersten Weltkriegs im norwegischen Exil verfasst, ist ein absonderliches Repositorium an Greuel und Schauerlichkeiten, die in der deutschen Literatur ihresgleichen suchen. So berichtet Ephraim Magnus in einer Szene, wie er den von ‚rigor mortis‘ erfassten Leichnam seines hingerichteten Bruders liebkoste: „Ich streichelte seinen Leib, umklammerte sein Glied, das im Tode groß geworden war; aber die Haut ging entzwei. – Es war entsetzlich.“ (JAHNN 1994/*Dramen* 1:111). Ein Entsetzen, das auch den Leser erfassen dürfte. So explizit wie nirgends sonst nach *Penthesilea* basiert Jahnns Dramatik auf dem Affekt des Ekels. „Es wird dunkler und wegloser“, beklagt Ephraim an anderer Stelle, um ganz im Stil eines klassischen Bildungsromanhelden anzuschließen: „Kann man nicht Bücher lesen, daß einem geholfen würde? [...] Ich will nun jeden Abend aus Büchern vorlesen. Es sind soviel Bände in der Bibliothek, fromme und andere.“ (JAHNN 1994/*Dramen* 1:124f.) Die nachfolgende Szene zeigt seine Schwester Johanna bei der Lektüre in der Sakristei: „*Abend. Die Kerzen flackern. In der Bibliotheksecke steht eine Folterbank*“, lautet die Bühnenanweisung. (JAHNN 1994/*Dramen* 1:125) Sie ist ein dunkles Bild dafür, dass selbst das Lesen nicht mehr hilft. Am Ende der Szene wird Ephraim auf der Streckbank von Johanna gemartert und kastriert. Die Bibliothek als Folterkammer – ein Ort, an dem alle Hoffnungen verfliegen, die einst in die Lite-

---

<sup>2</sup> Eindeutig hier auch der Vorgriff auf die Automutilationen der Aktionisten.

ratur investiert wurden. Es gibt nicht viele Szenen von vergleichbarer Verstärkungskraft in der deutschsprachigen Literatur. Die Intensität, mit der sich Jahn daran machte, das Wahre hinter dem Ekelhaften und Häßlichen zu entdecken, ohne geringste Konzessionen an moralische, ökonomische oder bühnentechnische Erfordernisse dramatischer Literatur zu machen, kennzeichnet ihn von seinem schreckenerregenden Debüt an als extremistischen Schriftsteller ‚par excellence‘.

Exemplarisch dafür ist die Gerichtsverhandlung, in der Jakob Magnus dem Richter die Einzelheiten seines Lustmords an einer Prostituierten und das darauffolgende Aufschlitzen der Leiche schildert. In der modernen Literatur wird zwar öfter sezziert<sup>3</sup>, doch Jahnns Explizierung der grausigen Details in *Pastor Ephraim Magnus* stellt vergleichbare Schilderungen weit in den Schatten. Es herrschen nicht nur intertextuelle Beziehungen zwischen den Gerichtsprozessen in *Pastor Ephraim Magnus* und *Dantons Tod*, sondern die grausige Autopsie der Frauenleiche ist auch in Bezug zu setzen zu den Experimenten Büchners im Rahmen seiner Dissertation. Der Barbensezierer markierte nämlich eine zentrale Obsession für Jahn. Wichtiger noch als Büchners Experimente mit Skalpell und Feder sind aber die anatomischen Arbeiten von Leonardo da Vinci, auf die Jahn 1916 durch den Erwerb der sechsbändigen Faksimileausgabe der *Quaderni D'Anatomia* stößt. Das Universalgenie der Renaissance diente ihm vor allem als Projektionsfläche für eigene Größenphantasien. Er hielt sich gleichfalls für einen Ausnahmekünstler, der, wie da Vinci, zwangsläufig an der Dummheit seiner Zeitgenossen verzweifeln muss:

Leonardo da Vinci rast, schillt, mahnt, die Menschen möchten nicht so oberflächlich sein [...] Ich weiß im Grunde nicht, wie ich gesund werden soll, wenn schon Leonardo 1400 daran [allgemeine Dummheit, US] krankte, und Holbein auch und andere auch. [...] Ich werde demnächst öffentlich sagen, daß ich mich zu den Auserwählten rechne und daß die Welt im Großen und Ganzen voll Gesindel ist. (JAHNN 1994/*Briefe* 1:119)

Nicht von ungefähr lautet die Anklage gegen den Rest der Welt auf Oberflächlichkeit, denn dem Genie, das führen die anatomischen Studien Büchners und Leonardos vor, kommen das Privileg und der Fluch zu, die Oberfläche sozialer Vereinbarungen wie des menschlichen Körpers zu durchdringen:

---

<sup>3</sup> Vgl. etwa Gottfried Benns *Rönne*-Novellen und *Morgue*-Gedichte als auch die knapp 300 Sektionsprotokolle, die Benn 1912/13 als Assistenzarzt des Charlottemburger Westend-Krankenhauses anfertigte.

*Stichpunkte zu einer einschneidenden Literatur*

Es gehört Genie dazu, um diese letzte Schönheit von Innen genießen zu können – und deshalb, mit Verlaub, rechne ich mich zu diesen unmenschlichen Bestien, die überall opponieren aus Widerspruchsgeist und da selig werden, wo andern Ekel ankommt. (JAHNN 1994/*Briefe* 1:167)

Jakobs schaurige Suche nach der inneren Wahrheit, dem verborgenen Wissen über den Menschen, beginnt mit dem Aufschlitzen der Scheide und setzt sich fort über den Bauch bis zu den Brüsten. Vor Gericht entschuldigt er die bestialische Zerfleischung in Jack-the-Ripper-Manier durch Verweis auf seinen rücksichtslosen Willen zum Wissen als der Bürde jeden Genies:

Man muß einen Menschen durchwühlen, ob man auf etwas in ihm stößt. Dieses habe ich nur getan, und es war mein Recht, und ich nahm es mir, wie Leonardo da Vinci sich's nahm oder dieser oder jener außerdem, denn ich glaubte ursprünglich an die Wonne und an die Geheimnisse aller Dinge. (JAHNN 1994/*Dramen* 1:97)

Jakob vertritt die gleiche skeptische Position wie Danton im Gespräch mit Lacroix, doch verwirklicht er, was Danton/Büchner noch als viel zu extreme Schlussfolgerung erschien, um dem ‚Geheimnis‘ auf die Spur zu kommen, das zugleich Makel und Kennzeichen des Menschen ist: „Es wurde ein Fehler gemacht, wie wir geschaffen wurden“, erklärt Danton, „es fehlt uns was, ich habe keinen Namen dafür – aber wir werden es einander nicht aus den Eingewiederen herauswühlen, was sollen wir uns drum die Leiber aufbrechen?“ (BÜCHNER 1992/1:39) Als Jakob dann das Gekröse der Ermordeten durchwühlt, muss er feststellen, dass selbst diese ultimative Transgression nicht zum ersehnten Wissen führt: „Ich hatte das große Recht, restlos enttäuscht und ernüchtert zu werden wie da Vinci auch“, klagt er vor Gericht (JAHNN 1994/*Dramen* 1:97). Diese Enttäuschung ist freilich notwendige Folge seines unmöglichen Begehrens. Sie ähnelt der Unzufriedenheit von Kindern, die ŽIŽEK (2003:146) beim hektischen Öffnen von ‚Überraschungseiern‘ beobachtete: Ohne die Schokoladenhülle zu beachten, wollen die Kinder zuerst an das Plastikspielzeug im Inneren gelangen.

Veranschaulichen diese kleinen Schokoladeliebhaber nicht auf vollkommene Weise Lacans Motto: ›Ich liebe Dich, aber unerklärlicherweise liebe ich etwas in Dir, das mehr ist als Du selbst, und daher zerstöre ich Dich?‹ Und ist dieses Spielzeug nicht tatsächlich das ›Objekt a‹ in seiner reinsten Form, der kleine Gegenstand, der die zentrale Leere unseres Begehrens füllt, der verborgene Schatz ›agalma‹, in der Mitte des Dings, das wir begehren?

Es ist die radikale Bereitschaft zu zerstören, um in den Besitz des begehrten Objekts, des wahrhaftigen Wissens zu gelangen, die Jakob auslebt. Während den Kindern aber zumindest noch der kompensatorische Schokoladengenuss zum Trost über die Enttäuschung bleibt, dass das Begehrte im Augenblick

des Erlangens entgegen der ursprünglichen Hoffnung nichts Geheimnisvolles oder Wunderbares mehr bereithält, wird Jakob von der Gesellschaft als Verbrecher und abartiger Lustmörder zur Verantwortung gezogen.<sup>4</sup> Die beklemmende Leichenschändung durch Jakob gipfelt in der brutalen Zerstörung des Gesichts: „Zuletzt schälte ich die Haut vom Gesicht, weil ich meinte, es müßte ein Gesicht hinter dieser Maske verborgen sein; aber ich fand nur rohes blutiges Fleisch.“ (JAHNN 1994/*Dramen* 1:98) Das wiederum erscheint wie ein Vorgriff auf die Porträts deformierter Gesichter, die Francis Bacon mehr als fünfzig Jahre später gemalt hat.

Ein in Erich Wulffens Fallstudie zur *Psychologie des Verbrechers* (1908) aufgefundener Fall von Leichenschändung, der sich 1904 in Kulmbach zuge- tragen hat, wirkt wie ein reales Pendant zur Fiktion Jahnns: Ein gewisser Albrecht Beyerlein gab vor Gericht einen Frauenmord aus sexuellen Motiven zu. Dabei habe er mit

[...] seinem Taschenmesser der Leiche zuerst die Schamteile ausgeschnitten, dann den Bauch aufgeschlitzt und zuletzt die Brüste abgeschält. Daß er Milz und Gebärmutter herausgerissen habe, darauf könne er sich nicht mehr besinnen. Ein Büschel Haare habe er ihr ausgerissen und durch die ausgeschnittene Scham in den Leib gestopft. (Zit. nach SCHÄFER 1996:59; das Foto der Leiche in SCHÄFER 1996:60)

Die bedrückenden Analogien zwischen den erwähnten authentischen Mord- fällen und den von Jahnns erdachten Mutilationsschilderungen belegen, dass die extremistische Phantasie des Schriftstellers wie eine Sonde in die Tiefen der menschlichen Psyche eintaucht, um auf ein dunkles Potential hinzu- weisen, das sich in dieser exaltierten Form perverser männlicher Sexualität zwar nur selten und vereinzelt zeigt, als vernichtender Impuls aber durchaus mit noch viel schlimmeren Folgen in kollektiver Aggression aufbrechen kann – im Krieg nämlich. Seinen Richtern erklärt Jakob: „Sie [haben] in allem Recht, meine Herren, denn Sie haben die Gewalt. – Sie führen Krieg; Sie haben viele Kanonen, ich habe leere Hände, weil ich nicht Menschen grund- los morden mag.“ (JAHNN 1994/*Dramen* 1:95) Vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs, so die kaum zu überlesende Botschaft, ist Jakobs grauen- erregendes Handeln nicht verwerflicher als die Gewaltmoral jener Gesell- schaft, die ihn zum Tod verurteilt.

---

<sup>4</sup> Ein naheliegendes rezentes Beispiel wäre der Fall des ‚Kannibalen von Rothen- burg‘, der den Penis seines Opfers abtrennte, um ihn gemeinsam mit ihm zu verzehren, sich aber über den Geschmack des angebrannten Geschlechtsteils höchst enttäuscht zeigte.

Radikal veranschlagte Jahn die Wirkungsabsicht des *Pastor Ephraim Magnus*. Das Stück sollte erbarmungslos die „Wahrheit“ der Verhältnisse benennen, um so „einen Spiegel [zu] konstruieren der, den Mitmenschen vorgehalten, sie erschrecken, aufrütteln, bessern müßte.“ (JAHNN 1994/*Fluß ohne Ufer* 3:535f.) Diese Intention ist als klassische Beschreibung einer Katharsis kaum erstaunlich, lässt angesichts der extremen Häufung an Themen wie Nekrophilie, Kannibalismus, Kastration, Blasphemie, Inzest und Verwesung aber durchaus aufhorchen, spricht Jahn doch ‚nota bene‘ nicht von einem Zerrspiegel. Vielmehr betreibt er eine die verrotteten Zustände im Staate Deutschland entblößende Strategie, die – gleich Jakob bei der enthäuteten Prostituierten – die wilhelminische Verlogenheit durch extreme Intensivierung demaskieren will, um so das Grauen, soll heißen: die grauenhafte Wahrheit, freizulegen.

Von der Moderne soll es nun weitergehen zur Literatur der Nachkriegszeit: Dazwischen nämlich hat sich etwas Entscheidendes verändert: Versuchte der eruptive Ausbruch des literarischen Extremismus im *Pastor Ephraim Magnus* das reale Grauen der Historie ästhetisch zu übertreffen, so verkehrt sich mit der Extremisierung der Politik in den 30er Jahren des 20. Jhd.s das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion. Vernichtungskrieg und Holocaust, samt den Exzessen des Stalinismus, überstiegen sämtliches vorstellbare Maß. Dadurch entstand sprachloses Entsetzen. Vor der Gaskammer versagen die Worte und Schockstrategien wie Jahnns Erzeugung kathartischen Schreckens durch Übertreibung, die sich ohnehin moralisch verbieten. Literarisch antworten ließ sich allenfalls durch einen poetischen Extremismus, wie ihn beispielsweise Paul Celan in seinen hermetischen Gedichten verwirklichte. Oder durch den literarischen Gegenentwurf des dokumentarischen Theaters, wie Peter Weiss' *Ermittlung* vorführt.

Eine ‚école du mal‘, für die in Frankreich Namen wie de Sade, Baudelaire, Genet oder Bataille stehen, konnte sich im deutschsprachigen Raum nie herausbilden, weil das Land der Dichter und Denker bekanntlich zugleich auch die Heimat der Richter und Henker war. BOHRER (2004:55) hat in *Imaginationen des Bösen* auf das Folgende hingewiesen:

Im Zeitalter erfahrener und bevorstehender Katastrophe geriet der deutsche literarische Diskurs, und vornehmlich der deutsche, unter die Kontrolle eines außerästhetischen Verantwortungsdenkens, das sich am allerletzten leisten wollte, das sogenannte Andere der Vernunft als Böses zu akzeptieren. Das heißt bei Licht besehen: radikale Literatur, d. h. Literatur außerhalb eines moralisch-politischen Konsenses – diese Grenze bleibt konstitutiv für große Literatur – blieb auch fernerhin das Atypische.

Diese Situation spitzte sich zu nach der Erfahrung des Nationalsozialismus, denn, so BOHRER (2004:44) weiter, „angesichts des real Bösen wurde das imaginativ Böse tabuisiert. Für die Literatur schien nur eine Alternative offen: das Gute zu wollen.“

Zu den wenigen Ausnahmen von dieser Regel gehört in der Nachkriegsliteratur ein anfänglicher Protegé Bohrers, Rainald Goetz. Im *Merkur* veröffentlichte Goetz im Juni 1985 den Text *Der Attentäter*, in dem der von radikalem Hass auf die Welt und die Gesellschaft getriebene Ich-Erzähler aus Kommandoschriften der RAF zitiert und seine Aggressionen in einer Gewaltphantasie über die brutale Ermordung eines Kleinkindes sublimiert. Dieses wird durch wiederholtes Schlagen des Kopfes auf die Schreibtischkante getötet, was an das Ende des kleinen Juan in Kleists *Erdbeben in Chili* erinnert – und insofern eine **Schnittstelle** zur Traditionslinie einer Ästhetik des verspritzten Gehirns gehört, die hier allerdings nicht zur Debatte steht. Es ist leicht zu erraten, worauf das **Stichwort** Goetz nun hinaus will: erst (Sprach-)Dolch, dann Messer und Skalpell – und nun: Rasierklinge. Am Nachmittag des 25. Juni 1983 machte Goetz durch eine Einschreibung besonderer Art sein blutiges Entrée in den Literaturbetrieb. Stilisiert als eine Art Literaturpunk mit Turnschuhen, gefärbten Haarsträhnen und Hundehalsband ums Handgelenk schnitt er sich während seiner Lesung vor den im Klagenfurter Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb erstmals anwesenden Fernsehkameras mit einer Rasierklinge in die Stirn und las mit blutüberströmten Gesicht aus seinem Text *Subito*. Das war eine geschickt eingefädelte Skandalaktion, an der Verleger (Siegfried Unseld), Lektor (Joachim Unseld) und Juror (Marcel Reich-Ranicki) beteiligt waren. In Marketingsprache: Rainald Goetz wurde durch einen PR-trächtigen Auftritt lanciert als aufregend neues Produkt am Literaturmarkt mit subkultureller ‚credibility‘, wobei man den Stirnschnitt erfolgreich als Logo seiner Markenidentität ‚Sensationsbluter‘ etablierte. Das gilt es nie aus den Augen zu verlieren. Dennoch darf man dabei nicht stehenbleiben. *Subito* nämlich ist ein polemischer Angriff auf den medialisierten Marketingcharakter der Klagenfurter Veranstaltung, in der es primär um die Interessen der Verlage und um die Selbstinszenierung der Juroren geht. Beim Bachmann-Wettbewerb, heißt es daher in *Subito*, „[...] geht es ja nicht um die fade Literatur, sondern um die lustige Hüftschußkritik“ (GOETZ 1986:17). Die empörte Reaktion der dergestalt attackierten Jurymitglieder wird bereits im Text antizipiert:

Du sagst es 119mal, nämlich das Wort Scheiße, und schon ist alles Sagenwerte über Klagenfurt gesagt. In dem Moment [...] wacht ein Kritiker auf und findet: Sehr seltsam. Was ist das? Das ist doch keine Literatur. Wir wollen doch Kunst

### *Stichpunkte zu einer einschneidenden Literatur*

vorgelesen bekommen. [...] So geht das nicht. Hören Sie auf zum lesen Herr Goetz. Schnauze Kritiker, sage ich zum Kritiker, der mir das sagt, jetzt bin ich dran [...]. (GOETZ 1986:15)

Wie DOKTOR / SPIES (1997:107) zu Recht betonen, darf die selbstreflexive Dimension der Klagenfurter Skandalaktion nicht unterbewertet werden:

Der Coup der Aktion von Rainald Goetz liegt darin, zu einem Zeitpunkt, an dem auch der exaltierteste Text nicht mehr ausgereicht hätte, die literaturbetriebssystematischen Grenzen zu überschreiten, die Struktur dieses Literaturbetriebs zu einem medialen ‚take off‘ zu benutzen.

Ihm gelang eine Uminstrumentalisierung der Medien, die vorführte, dass Dissidenz unter den Bedingungen der Postmoderne unweigerlich vereinnahmt wird und allenfalls durch ein manipulatives Spiel mit den medialen Rahmenbedingungen ausgedrückt werden kann. Extrem kritisch ist GOETZ (1986:9) aber auch gegenüber der Qualität seines Textes.

Das ist doch ein Krampf, denen was vorzulesen, was eh in meinen Roman hinein gedruckt wird, eine tote Leiche wäre das, die ich mitbringen täte und hier voll tot auf den Tisch hin legen täte [...] es muß doch BLUTEN, ein lebendig echtes rotes Blut muß fließen, sonst hat es keinen Sinn, wenn kein gescheites Blut nicht fließt.

Das Leben(digkeit) symbolisierende Blut ist der Gegenpol zum anderen, in Klagenfurt vorherrschenden Körperprodukt, der Scheiße. Folglich öffnete Goetz sich die Stirn und las im Weiteren die folgende Kernstelle vor:

In mir brennt es von innen, es brennt vor so viel Lebenbrennen, und außen ist die glatte Haut. Aber mit meiner Rasierklinge enttarne ich die Lüge. Mit ruhiger Hand setze ich die Rasierklinge auf eine beliebige Stelle unversehrter Haut und schneide gut sichtbar und tief in die Epidermis ein. Die so hergestellte Spalte ist für einen Augenblick von hell weißen Wundrändern eingefasst und beginnt dann langsam, vom Wundgrund her, sich mit Blut zu füllen, das spannt dann zwischen den Rändern eine das Hautniveau erhabene Wölbung, Blutkuppel, die dann, sobald stetig von unten her nach sickernde Flüssigkeit die Oberflächenspannung gesprengt hat, zugleich ausläuft und in sich zusammensackt, schließlich den Blick freigibt auf den jetzt rot glänzenden Spalt und die jetzt rot überfluteten Wundränder. Das frische helle Blut sucht nun, der Schwerkraft gehorchend, seinen Weg nach unten und bildet so eigensinnige Ornamente auf der Haut. (GOETZ 1986:16)

Mit an akademischer Nüchternheit geschultem Blick, unweigerlich muss man an Büchner denken, schildert der in Alter Geschichte und Medizin promovierte Goetz die Vorgänge mit wissenschaftlichem Vokabular in literarischer Sprache. In Anbetracht des blutüberströmten vorlesenden Autors muss diese Stelle als sprachliche Explikation der physiologischen Vorgänge verstanden werden, d.h. im Sinne Austins als performativer Akt, da hier ein Sprechakt

mit dem Vollzug einer Handlung zusammenfällt. Jedoch ist wohlgermerkt nicht die konkrete Rede davon, wie Blut über das Gesicht läuft und auf ein Manuskript tropft, vielmehr wird allgemeiner das extremistische Schreibprogramm einer blutigen Ästhetik der Selbstverletzung entworfen, in dem die Rasierklinge den Stift und das Blut die Tinte ersetzt. Das Zitat taucht im Debütroman *Irre* von 1983 verbatim wieder auf in einem Abschnitt, der schildert, wie Raspe, das ‚alter ego‘ von Goetz, „an Armen, Beinen und Hals mit zahlreichen Schnittwunden geschmückt, verziert von frischen Blutrinnalen, die Rasierklinge an einem Lederriemen um den Hals gebunden“ (GOETZ 1983:19) auf eine Faschingsparty geht, was zu entsetzten Abwehrreaktionen bei den Gästen führt. Dort trifft Raspe auf eine Person, die seinem autoaggressiven Hang Verständnis entgegenbringt, was zu wiederholten Unterhaltungen führt, in denen man „eine Theorie der Selbstverletzung“ entwirft (GOETZ 1983:20). Deren Inhalt bleibt zwar verborgen, doch dürfte der Titel einer im Münchner Lenbachhaus befindlichen und Goetz daher höchstwahrscheinlich bekannten Installation von Joseph Beuys deren Programm explizieren: *Zeige deine Wunde*.

Der Gesellschaft wird an den Körperwunden vorgeführt, was sie in den Seelen der Menschen anrichtet. Elfriede Jelinek hat in der *Klavierspielerin* anhand des Psychogramms der Erika Kohout ein schockierendes Fallbeispiel für die Psychopathologie des insbesondere an weiblichen Jugendlichen beobachtbaren selbstverletzenden Verhaltens (SVV) geliefert. Bei Goetz wird durch die stolze Ausstellung der Schnittwunden der individuelle Akt der Autoaggression jedoch von der individual- bzw. familienpsychologischen Ebene ins Politisch-Soziale verschoben. Wo die Macht des Wortes versagt, die herrschenden Obszönitäten unserer Gesellschaftsordnung zu benennen, da erscheint die Selbstverletzung als ein Akt zivilen Ungehorsams, als eine blutige Fluchtlinie. In den Konzentrationslagern gehörte bekanntlich die Eintätowierung der Häftlingsnummern zu den Mechanismen der Erniedrigung. Auch ist überliefert, dass SS-Männer den KZ-Insassen Davidsterne in die Stirn ritzen. Der selbstgesetzte Schnitt bei Goetz lässt sich vor einem solch extremen Hintergrund lesen als Strategie der Eigeneinschreibung in Abwehr und zugleich Kenntlichmachung sozialer Fremdeinschreibung. Der Schnitt ins eigene Fleisch ist eine Sichtbarmachung, ein Analogon zum ‚Riss in der Schöpfung‘, den Büchner konstatierte. Die werbewirksame Bluttat von Klagenfurt wird so auch lesbar als theatralische Wiederholung der realen Verletzung durch das Symbolische im Prozess der ursprünglichen Einschreibung, nämlich der Einschreibung des kulturellen Gesetzes, dem der Körper unterworfen wird und die ihre literarische Konkretisierung in Form des

*Stichpunkte zu einer einschneidenden Literatur*

Foltergeräts aus Kafkas *Strafkolonie* erfahren hat. Kafka, in dessen Werk allenthalben schnittbereite Messer und scharfe Schwerter lauern, sprach im Mai 1916 in einem Brief an Felice Bauer von der „Messerwirkung“ der Literatur, die diese für ihn selbst da haben soll, wo nicht explizit von Stichwaffen, Schneidwerkzeugen oder Foltergeräten gehandelt wird. Im Tagebuch notiert er im November 1910: „Ich werde in meine Novelle hineinspringen und wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte.“ (KAFKA 1990:126) Kafkas Texte, so resümiert MENNINGHAUS (1999:435), „[...] sind bizarre Tänze von Körpern und Messern“, die durchzogen sind vom Verlangen, „alle Körper geritzt, aufgeschlitzt, zerteilt, gefoltert, ja geschlachtet zu sehen“. Schreiben als Körperverletzung also. Das Wort als Waffe. Der ultimative Traum extremistischer Literatur. Das heißt letztlich aber auch: Lesen als schmerzhafter Akt der Erkenntnis, als einschneidende Erfahrung. Damit korrespondiert ein das Werk Kafkas durchziehendes Phantasma der Unverletzbarkeit. MENNINGHAUS (1999:430) hat die darin in unterschiedlicher Form wiederkehrende Idee blutloser Schnitte ins Fleisch nachgewiesen: „Die obsessiven Vorstellungen von Selbstverstümmelung dienen einer märchenhaften Logik der Immunisierung gegen die Verwundbarkeit durch Messer, Stiche und Schnitte.“ Damit aber dürfte auch eine extremistische Hoffnung auf Seiten der Leser von Literatur identifiziert sein: der Wunsch nach der Schutzwirkung der Literatur, das Lesen als Immunisierung gegen die beständigen Beleidigungen, Erniedrigungen und Verletzungen denkender Individuen in unserer spätkapitalistischen Gegenwart. Insofern besitzt auch eine Poetik des Messers – zwei Schneiden.

Zuletzt stehe hier ein Blick auf Heiner Müller. Auch er war ein Wahrheits-suchender, der nach einem Leben in zwei Diktaturen und der Erfahrung eines Krieges ohne Schlacht erkannt hatte, dass die letzte und tiefste Wahrheit in der körperlichen Existenz des Menschen begründet liegt. Die Biopolitik der Herrschaft über den Körper stand immer schon im Fokus seiner literarischen Arbeit und Ästhetik. Die beispielsweise in *LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI* vorgeführte preußisch-(ost)deutsche Tradition politischer Unterdrückung durch Repression, Disziplinierung und Verwundung des Untertanenkörpers – was auch rhetorische Verletzungen von schneidender Ironie bis derber Beschimpfung einschließt – illustriert eines der zentralen poetologischen Statements MÜLLERS (2008/10:211): „Körper und ihr Konflikt mit Ideen werden auf die Bühne geworfen. Solang es Ideen gibt, gibt es Wunden, Ideen bringen den Körpern Wunden bei.“ Im ungeheuerlichen Werk Müllers bündeln sich viele der zuvor angesprochenen Motive, was insofern kaum erstaunt, als er Kleist,

Büchner, Kafka und Jahn wie auch die Vertreter der französischen ‚école du mal‘ als literarische Ahnväter betrachtete. Neben seinem Präzeptor Brecht stützte sich Müller aber vor allem auf einen Vorläufer, dessen Werke ihn zeitlebens auf unterschiedliche Weise begleiteten – als Übersetzungsvorlagen, literarische Anregung oder Ausgangsmaterial radikaler Zertrümmerung, um aus den Bruchteilen ein inkommensurabel Neues zu schaffen wie *Die Hamletmaschine*. Dies ist Shakespeare, den er 1984 auf den Operationstisch legt und literarisch sezziert, um ihm einen in der Schreib- und Gegenwarts-perspektive des Autors verankerten Kommentar einzupflanzen, der aus einem heterogenen Textgemisch unterschiedlichster Ausprägung besteht, das verschiedenste Ausformungen an- und Aufgaben wahrnimmt (u.a. epischer Kommentar, lyrischer Exkurs, essayistische Abschweifung, selbstkritische Reflexion).

Insofern dem Frankenstein’schen Monster gleichend, repräsentiert Müllers radikal umformende Bearbeitung von Shakespeares (vermutlich) erstem Stück zugleich die letzte Auseinandersetzung mit dem großen Vorbild. Die Anatomie-Metapher des Titels bezieht sich daher u.a. auf die Zerlegung des elisabethanischen Textkörpers, der durch die in Blocksatz gesetzten Kommentarabschnitte wie durch ein Skalpell zerschnitten wird, um dessen innere Struktur freizulegen. „Textanatomie bedeutet die Freilegung von Strukturen, auch Gewalt am Text. Shakespeare auf dem Operationstisch, nach der Prozedur ein anderer.“ (PETER 2006:26) Die radikale Veränderung der Vorlage demonstriert bereits der erste Kommentarsatz durch die paradox wirkende Aussage „EIN NEUER SIEG VERWÜSTET ROM DIE HAUPTSTADT/ DER WELT“ (MÜLLER 2002/5:101), verdichten doch diese neun Worte das ganze Drama in der Vorwegnahme, dass der am Textanfang stehende Sieg über die Goten schließlich zum ‚Fall of Rome‘ führen wird. Während Shakespeare den aus dem zehnjährigen Feldzug gegen die Goten samt Kriegsbeute zurückkehrenden Feldherren Titus Andronikus im ‚falschen Bewußtsein‘ seiner prä-marxistischen Epoche beschreibt als „the good Andronicus,/ Patron of virtue, Rome’s best champion,/ Successful in the battles that he fights/ With honour“ (I/1, 64-67), dekuviert Müller den Ruhm-und-Ehre-Diskurs als Deckmantel einer ausbeuterischen Kolonialisierungspolitik:

ROM WARTET AUF DIE BEUTE SKLAVEN FÜR  
DEN ARBEITSMARKT FÜR DIE BORDELLE FRISCHFLEISCH  
GOLD FÜR DIE BANKEN WAFFEN FÜR DAS ZEUGHAUS  
DAS VOLK AN WÜRSTCHENBUDEN UND IM BIERZELT  
AUF SEINE LEBENDEN UND TOTEN HELDEN [...]  
DAS GROSSE ROM DIE HURE DER KONZERNE

NIMMT SEINE WÖLFE WIEDER AN DIE BRUST  
IM STAUB DER SIEGER KRIECHEN DIE BESIEGTEN.  
(MÜLLER 2002/5:101f.)

Das als ‚Hauptstadt der Welt‘ eingeführte Machtzentrum des römischen Imperiums – so machen die vielen anachronistischen Elemente deutlich – steht daher für die westlichen Metropolen und den Expansionsdrang des Kapitalismus.<sup>5</sup> Zu den Gewichtsverschiebungen, die Müller durch seine Bearbeitung vornimmt, gehört speziell die Fokussierung auf die Gestalt des schwarzen Erzbösewichts Aaron, welcher zum eigentlichen Protagonisten des Stückes avanciert und jene (moralische) Demontage und (körperliche) Zergliederung des Feldherren Titus Andronikus orchestriert, von der im Titel die Rede ist, wie er auch durch seine Intrigen maßgeblich zum ebendort annoncierten Sturz des Imperiums beiträgt: Der Neger ist „SEIN EIGNER REGISSEUR / ER ZIEHT DEN VORHANG SCHREIBT DEN PLOT UND SOUFFLIERT“, denn er spielt „MIT GEZINKTEN KARTEN SEIN SPIEL AUF DEM THEATER SEINER SCHWARZEN RACHE.“ (MÜLLER 2002/5:115) Der Kommentarteil gewährt Aaron breiten Raum, seine Taten, Pläne und Intrigen darzulegen. Dabei bedient Müller sich dezidiert einer Theatermetaphorik, um die konventionelle Fiktion einer geschlossenen Dramenhandlung, wie sie Shakespeares Stück repräsentiert, zu zerstören:

Die epische Einführung der Figuren, die Dekonstruktion ihres politisch-fiktiven Rollenspiels aus der Sicht des Autors kommt einer neuen Funktionsverteilung der Rollen gleich. Die Erzählerperspektive trifft die Kulissen einer als ‚Realität‘ inszenierten Theatervorstellung, die nun mittels der Darstellung einer als Theater inszenierten fiktiven Wirklichkeit durch den Autor ausgehöhlt wird. (WEIMANN 1989:117)

Der schwarze Gote Aaron, durch Hautfarbe wie ‚Nationalität‘ doppelt als Außenseiter kodiert, ist Träger jenes Naturhaft-Bösen, Chaotischen und Regellosen, das die scheinbar unverrückbare Ordnung Roms ins Taumeln bringt, indem Müller ihn verbindet „[...] mit der experimentellen Denkfigur eines äußersten Einspruchs, die zugleich eine andere Weltperspektive in das Koordinatensystem des alten Textes einträgt“ (WEIMANN 1989:117). Oder wie der Kommentar erklärt: „DER NEGER SIEHT DAS RÖMISCHE TRAUERSPIEL/ AUS DER KULISSE SEINES WELTTHEATERS/ DER NEGER SCHREIBT EIN ANDRES ALPHABET/ GEDULD DES MESSERS UND GEWALT DER BEILE.“ (EKE 1991:306) Müllers Deviation

---

<sup>5</sup> Schon Jahre vorher schrieb Müller in seinem umfanglichen Brief an den Regisseur Dimiter Gotscheff: „Das neue Rom heißt USA.“ (MÜLLER 1998/8:261)

von der Vorlage zeigt sich insbesondere in den Einschüben, die explizit als Exkurse gekennzeichnet werden, weil in ihnen teilweise weit über die Dramenhandlung hinausgegriffen wird. In ANATOMIE TITUS ANDRONIKUS EXKURS ÜBER DEN KRIMINALROMAN entwirft Müller ein alptraumhaftes, an die Gewaltphantasien in *Pastor Ephraim Magnus* gemahnendes Szenario, das den aufgrund der Intrigen Aarons geschassten Titus in einem unterirdischen Gewölbe verortet: „WAS TREIBT DER GENERAL IM RUHESTAND/ IN SEINEM KELLER HEIMLICH IN DER NACHT/ BEI SPINNEN UND GEWÜRM IM SCHEIN DER FACKELN“ fragt der Kommentar eingangs, um dann zu enthüllen: „EIN GERÄUSCH VON BEILEN UND MESSERN/ DER RÖMER LERNT DAS ALPHABET DES NEGERS.“ (MÜLLER 2002/5:159f.) Durch den (vermeintlichen) Sieg über die Goten schleppte der Feldherr in seinem Triumphzug zugleich das Andere, das nomadische Gegenprinzip zum Stadtstaat Rom ein, das sich gleich einem Virus ausbreitet, um die Ordnung zum Zerfall und zum Zusammenbruch von Titus Andronikus zu führen. Den einst selbstbeherrschten Schlachtenlenker ergreift durch die Affektübermacht von Hass und Racheverlangen ein deterritorialisierender Wahnsinn, was im Kommentar entsprechend ausgedrückt wird durch die Alphabet-Metapher, wodurch Müller einen ursächlichen Zusammenhang herstellt und ein Äquivalenzverhältnis von Gewalt und Schrift behauptet. Titus, der ruhmreiche Feldherr, sucht jene Wahrheit, die ihm seinen so gänzlich unerwarteten Absturz verständlich macht. Von Helfern lässt er Unschuldige töten und die Leichen in sein Verlies liefern, um sie zu sezieren und dann zu verbrennen:

BEI NACHTUNDNEBEL GREIFEN SEINE WÖLFE  
DEN NACHWUCHS FÜR DEN FRIEDHOF SEINES HERZENS  
IN KATAKOMBEN DURCH DIE SCHEISSE ROMS  
BEGEIFERT VON DER KONKURRENZ DER RATTEN  
GEHT DER TRANSPORT DER FELDHERR MIT DEM HANDBEIL  
STUDIERT MIT EIFER DEN ZUSAMMENHANG  
DER TEILE KNOCHEN MUSKELN UND GEWEBE  
AUS DENEN SICH DAS TIER ZUSAMMENSETZT  
DAS IHM GEDIENT HAT IN SO VIELEN SCHLACHTEN  
ALS ROTER TEPPICH AUF DEM PFAD DES RUHMS  
WÜHLT IN DEM LABYRINTH DER EINGEWEIDE  
DEN SITZ DER SEELE MIT DEM MESSER SUCHEND<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Müllers Freund Thomas Reichert berichtet, dieser habe nach einer treffenden Formulierung gesucht, die den „faszinierenden Wechsel in Titus Haltung beschreibt: Die vom guten Menschen, der alles mit sich machen läßt, zum guten

*Stichpunkte zu einer einschneidenden Literatur*

Was haust in uns das hurt lügt raubt und mordet  
TAUCHT SEINEN ARMSTUMPF IN DIE OFFNEN LEIBER  
[...] DAS EISEN BRICHT DEN SCHLAF DER TOTEN NICHT  
VIELLEICHT WIRD FEUER IHRE ZUNGEN LÖSEN  
(MÜLLER 2002/5:160f.)

Die zentrale Frage, die Titus umtreibt und sich in der Abweichung vom Versalsatz des Kommentars einen gleichsam (ein)flüsternden Ausdruck verleiht, erinnert kaum übersehbar an die Klage, die auch Büchner in seinem ‚Fatalismus-Brief‘ ausstieß: „Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?“ (BÜCHNER 1992/2:377) Büchner wie Müller wussten, dass Literatur, wird sie zu einem Instrument, um in das Innere des Menschen, und damit der Dinge, vorzudringen, von solch sezierenden Operationen nicht unaffiziert bleiben kann, genauso wenig wie der Autor. Davon geht gegen Ende des Exkurses die Rede: „DAS SCHWARZAUFWEISS/ DER LITERATUR ES IST DIE MÖRDERGRUBE/ DER VERS IST NOTZUCHT JEDER REIM EIN TOD.“ (MÜLLER 2002/5:161)

Ungleich deutlicher herausgestellt wird die Verquickung von Sprache und Gewalt, wie auch von Beschreibendem und Beschriebenen, an jener auffälligen Stelle in Shakespeares Stück, in der der gerade auf der Jagd befindliche Titus-Bruder Marcus im Wald zufällig auf die unmittelbar zuvor von den Gotenprinzen vergewaltigte und verstümmelte Titus-Tochter Lavinia trifft. Anstatt Entsetzen über den grauenhaften Anblick seiner Nichte zu äußern, steigert Marcus sich in einen absonderlichen, poetische Metaphern und Vergleiche herbeibeschwörenden Monolog, um den Anblick der nun sprachunfähigen Verstümmelten – rhetorisch höchststilisiert und kulturgeschichtlich anspielungsreich – zu beschreiben: „Alas, a crimson river of warm blood, / Like to a bubbling fountain stir’d with wind, / Doth rise and fall between thy rosed lips, / Coming and going with thy honey breath. [...]“<sup>7</sup> MÜLLER (2002/5:125f.) nun kommentiert dies:

---

Menschen, der seine Peiniger völlig kalt tötet. So ging es einige Tage, bis er plötzlich, an einem Nachmittag, aus seinem Raum stürmte, wie ein Rumpelstilzchen auf- und abhüpfte und rief: ‚Thomas! Ist das nicht toll geklaut, ist das nicht toll geklaut?‘ [...] überraschend dieser Ausbruch kindlichster Freude: ‚Den Sitz der Seele mit dem Messer suchend‘.“ (REICHERT 2005:60)

<sup>7</sup> Shakespeare: *Titus Andronicus*, II/4. Vgl. weiter: „And notwithstanding all this loss of blood- / As from a conduit with three issuing spouts- / Yet do thy cheeks look red as Titan’s face / Blushing to be encount’red with a cloud O, had the monster seen those lily hands / Tremble like aspen leaves upon a lute / And

Uwe Schütte

DER DICHTER SINGT SEIN LIED BEHÄLT HUMOR  
HUMOR DES FLEISCHERS ODER DER VERZWEIFLUNG  
DAS RESULTAT DER GOTISCHEN LIEBESKUNST  
DAS BLUT IM MUND ERSTICKT NICHT SEINE STIMME  
SIE SCHWINGT SICH AUF ZU NICHT GEHEUREN HÖHN  
ER BINDET SCHAMLOS SICH DIE MASKE VOR  
DES GEILEN ONKELS KENNER VIELER KÜNSTE

Der apostrophierte Dichter ist Shakespeare, dessen Text und Haltung Müller hier beanstandet, denn ihm „wird sein Dichten vorgeworfen als Ungeheuerlichkeit, als Fragwürdiges, als Mangel an Scham“ (LEHMANN 2002:356). Da der Onkel den schauerhaften Anblick Lavinias in gewählten Worten kommentiert, repräsentiert die just zitierte Passage aus dem *SHAKESPEAREKOMMENTAR* den Kommentar eines Kommentars, in dem Müller sich fragt, ob Shakespeare „vielleicht die Stimme deshalb nicht bricht, weil sie selbst Teil dessen ist, was sie spricht“ (LEHMANN 2002:357). Dass auf Seiten des Autors ein durchaus amoralisches Einverständnis mit der Gewalt herrschen muss, hat Müller in Interviews immer wieder betont:

Du mußt einverstanden sein auch mit der Gewalt, mit der Grausamkeit, damit du sie beschreiben kannst. Was andere damit machen, und daraus für sich machen, ist eine ganz andere Frage. Aber ohne das Einverständnis auch mit der Brutalität, auch mit Gewalt, kannst du sie nicht beschreiben. (MÜLLER (2008/11:640)

Im *SHAKESPEAREKOMMENTAR* schwenkt daher der Fokus vom getadelten Vorgänger um zur Selbstkritik in der erschreckenden Erkenntnis: „UND SEINE MASKE WÄCHST AUF MEINE HAUT/ WARUM BRICHT NICHT SEINE STIMME NOCH MEINE/ DIE SEINEN BLUTGETRÄNKTEN TEXT IHM NACHSINGT“, und mehr noch:

IN MEINEN TRÄUMEN [...]  
WARTET EIN MÖRDER STUMM AUF SEINE ZEIT  
DER MANCHMAL AN DIE DÜNNE DECKE KLOPFT  
ALS OB ER DIE BEWOHNER NECKEN WILL  
Hier bin ich Ich bin hier Und nicht mehr hier.  
WENN SIE MIT KNÜPPELN WILD IN SEINER TÜR STEHN  
KLOPFT ER AUS EINEM ANDERN ZIMMER SCHON  
Hier bin ich Yes it is me the mocking killer  
(MÜLLER 2002/5:126)

---

make the silken strings delight to kiss them, / He would not then have touch'd them for his life! / Or had he heard the heavenly harmony / Which that sweet tongue hath made, / He would have dropp'd his knife, and fell asleep, / As Cerberus at the Thracian poet's feet.“

*Stichpunkte zu einer einschneidenden Literatur*

Der in den Träumen der Müller gleichsetzbaren Autorinstanz herumspukende Mörder ist aufzufassen als jene Kraft, die Müller immer wieder zum Schreiben des Schrecklichen der eigenen wie der kollektiven Geschichte hintreibt oder als Personifikation des Über-Ichs, in der sich die Einsicht ausdrückt, dass zwischen der Grausamkeit und der

[...] Darstellung der Grausamkeit ein inneres Folgeverhältnis [besteht]. Und das Bild des Schreckens – in dem Kunst das Verstummen überwindet – erzeugt seinerseits den neuen Schrecken. Zwischen Untat und Untat, Verbrechen und Rache/Strafe ‚vermittelt‘ gleichsam die Kunst der Darstellung. So schreibt sich die Geschichte der Gewalt durch Opfer und Täter hindurch und schreibt sich fort – eine Gewalt, die dergestalt in die Zivilisation mitschreibt. (LEHMANN 2002:361)

Dieser im Kopf herumspukende Mörder, so Müller dann unverblümt, steckt

IM GRAUEN MANTEL MEINES NIEMANDSNAMENS  
DEIN MÖRDER WILLIAM SHAKESPEARE IST MEIN MÖRDER  
SEIN MORD IST UNSRE HOCHZEIT WILLIAM SHAKESPEARE  
MEIN NAME UND DEIN NAME GLÜHN IM BLUT  
DAS ER VERGOSSEN HAT MIT UNSRER TINTE  
(MÜLLER 2002/5:126)

Vom ‚inneren‘ Mörder getrieben, beherrscht und gequält zu werden ist die Jahrhunderte überspannende Verbindung zwischen dem elisabethanischen Bühnendichter und dem DDR-Dramatiker mit dem Allerwelts- und damit auch Niemandsnamen. In solcher Gleichsetzung ist ein wenig Überheblichkeit, Größenwahn und auch Koketterie enthalten, zweifellos, aber eben auch ein Quäntchen Wahrheit. Beweis dafür ist etwa der *SHAKESPEAREKOMMENTAR*, den Müller mit einer poetologischen Nachbemerkung schließt, quasi einem Selbstkommentar zum Kommentar, in dem es programmatisch heißt:

Der Text das Messer, das den Toten die Zunge löst auf dem Prüfstand der Anatomie; das Theater schreibt Wegmarken in den Blutsumpf der Ideen. Wenn dem Kommentator die Rolle des Totenführers gegeben wird, muß der Lernprozeß der Toten gezeigt werden, der Tod als Aufgabe, DISMEMBER REMEMBER, Lektion, die gelernt werden muß. (MÜLLER 2002/5:193)

Derartig schmerzhaft, weil einschneidende Lehren zu erteilen, hat sich Müllers Schreiben immer wieder vorgenommen. Am Ende der *Hamletmaschine* etwa zitiert er ein Diktum der mit Charles Manson assoziierten Susan Atkins, indem er Ophelia/Elektra eine Drohung ausstoßen lässt, gerichtet an die Metropolen der Welt, im Namen der Opfer, womit nun auch abschließend ein scharfer Schnitt gesetzt sei: „Wenn sie mit Fleischarmessern durch eure Schlafzimmer gehn, werdet ihr die Wahrheit wissen.“ (MÜLLER 2001/4:554)

## Literatur

- BENJAMIN, WALTER (1974): *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt (M.).
- BOHRER, KARL-HEINZ (2004): *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*. München.
- BÜCHNER, GEORG (1992): *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*. Hrsg. von Henri Poschmann. Frankfurt (M.).
- CARRIÈRE, MATHIEU (1981): *Für eine Literatur des Krieges. Kleist*. Basel.
- DOKTOR, THOMAS / SPIES, CARLA (1997): *Gottfried Benn – Rainald Goetz. Medium Literatur zwischen Pathologie und Poetologie*. Opladen.
- EKE, NORBERT OTTO (1991): ‚Der Neger schreibt ein andres Alphabet‘. *Anmerkungen zu Heiner Müllers dialektischem Denk-Spiel ‚Anatomie Titus Fall Of Rome Ein Shakespearekommentar‘*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 110:294-315.
- JAHNN, HANS HENNY (1994): *Werke in Einzelbänden*. Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Hamburg.
- GOETZ, RAINALD (1983): *Irre*. Frankfurt (M.).
- (1986): *Subito*. In: GOETZ, RAINALD: *Hirn*. Frankfurt (M.), 9-21.
- KAFKA, FRANZ (1990): *Tagebücher in der Fassung der Handschrift*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Paisley. Frankfurt (M.).
- KLEIST, HEINRICH (1993): *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Helmut Sembdner. München.
- LEHMANN, HANS-THIES (2002): *Kommentar und Mord*. In: LEHMANN, HANS-THIES: *Das politische Schreiben*. Berlin, 354-365.
- MARTIN, SIGURD (1999): *Die Übersicht verlieren. Von der Schwierigkeit des Sehens in und des Lesens von Kleists Werken*. In: JEZIORKOWSKI, KLAUS (ed.): *Kleist in Sprüngen*. München, 39-51.
- MENNINGHAUS, WINFRIED (1999): *Ekel, Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt (M.).
- MUSCHG, WALTER (1994): *Gespräche mit Hans Henny Jahnn*. Aachen.
- MÜLLER, HEINER (1998): *Werke*. Hrsg. von Frank Hörnigk. Frankfurt (M.).
- (2001): *Werke*. Bd. 4. Hrsg. von Frank Hörnigk. Frankfurt (M.).
- (2002): *Werke*. Bd. 5. Hrsg. von Frank Hörnigk. Frankfurt (M.).
- (2005): *Werke*. Bd. 8. Hrsg. von Frank Hörnigk. Frankfurt (M.).
- (2008): *Werke*. Bd. 10. Hrsg. von Frank Hörnigk. Frankfurt (M.).
- (2008): *Werke*. Bd. 11. Hrsg. von Frank Hörnigk. Frankfurt (M.).
- PETER, ANNE (2006): ‚Im Blutstrom blättern‘ oder *Shakespeare auf dem Operationstisch. Heiner Müllers Lektüre von Titus Andronicus*. In: *Theaterwissenschaftliche Beiträge* 2006:26-30

*Stichpunkte zu einer einschneidenden Literatur*

- PORT, ULRICH (2002): ›In unbegriffner Leidenschaft empört‹? Zur Diskursivierung der (tragischen) Affekte in Kleists ›Penthesilea‹. In: *Kleist-Jahrbuch 2002*:94-108.
- POSCHMANN, HENRI (1983): *Georg Büchner, Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*. Berlin (Ost).
- REICHERT, THOMAS (2005): *Ist das ein Stück. Eine kleine Geschichte zu Heiner Müllers ‚Bildbeschreibung‘*. In: HASS, ULRIKE (ed.): *Heiner Müllers Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Berlin, 55-60.
- SCHÄFER, ARMIN (1996): *Biopolitik des Wissens. Hans Henny Jahns literarisches Archiv des Menschen*. Würzburg.
- SCHMIDT, JOCHEN (2003): *Heinrich von Kleist. Dramen und Erzählungen*. Darmstadt.
- SYLVESTER, DAVID (1987): *Interviews with Francis Bacon*. London.
- WEIMANN, GUNDULA (1989): *Zur Funktion des Antihelden im Text ‚Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar‘ von Heiner Müller*. In: *Shakespeare Jahrbuch 125*:116-120.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (2003): *Die Puppe und der Zwerg. Das Christentum zwischen Perversion und Subversion*. Frankfurt (M.).