

Tier Titus

Anatomie des Animalischen

Jan Philipp Stange

Der die Katze hielt unter den Messern der Spielkameraden, war ich.
Ich warf den siebenten Stein nach dem Schwalbennest,
und der siebente war der, der traf.
Wenn der Mond stand weiß gegen das Fenster der Kammer, im Schlaf
War ich ein Jäger, von Wölfen gejagt, mit Wölfen allein.
Einschlafend hörte ich in den Ställen die Pferde schrein.¹

Dieser Text ist um 1954 entstanden. Heiner Müller hat ihn in verschiedene Schichten seines Gesamtwerks eingegraben, zunächst mit *Tiergarten* unterschrieben, 1975 als *Wüsten der Liebe*, 1977 als Teil der *Todesanzeige* und 1992 mit *Kindheit* betitelt. Man darf vermuten, dass diese Spannweiten von Kindheit bis Tod, von Garten bis Wüste, dem Gedicht eine Schlüsselstelle in Müllers Werk zuweisen. Es bindet ein Extrakt von Müllers Motiven, dessen Konzentration unverkennbar durch das Prisma des Tierischen verdichtet wird. Bei der Lektüre hört man unterdrückte Schreie, die erst im letzten Wort explosionsartig ausbrechen und das Destillat aus Grausamkeit dispensieren. Das Trauma kommt zur Sprache durch das Tierische. Das Unsagbare wird durch die Maske des Animalischen ein Ungesagtes.

Die Menschen folgen den Tieren seit sie denken können. Dabei begleitet sie der anthropologische Diskurs, der jedoch als negative Spiegelung des animalischen Diskurses erscheint. Die Frage ‚Was ist der Mensch?‘ deckt die Frage ‚Was ist das Tier nicht?‘. Ein Mensch in einer bestimmten kulturellen Ausprägung als weißer, männlicher, Fleisch fressender Homo Sapiens begründet sein Selbstverständnis mit seiner Überlegenheit gegenüber den Tieren, die er sich folgeschwer als reine Mängelwesen konstituiert.² Das Ergebnis dieser ontologischen Strategie ist ein äußerst gespanntes Verhältnis. Ein Gegendiskurs, der

¹ Hier der letzten publizierten Version folgend: Müller, Heiner, *Die Gedichte*, Berlin: Alexander 1992, S. 59.

² Das Kriterium, das dieser Superiorität zugrunde liegt, wurde dabei in einem derartigen Variantenreichtum bestimmt, dass selbst die Erwähnung von Aristoteles' *zoon politikon* nur eine drastische Verkürzung durchscheinen lässt. Dieser Aufsatz wird sich bei der Beschreibung dieses Diskurses sehr zurückhalten und es vorerst bei der kritischen Anspielung auf Gehlens anthropologische Projektion der Mensch-Tier-Relation auf sein Staat-Mensch-Verhältnis belassen.

die Vorläufigkeit jeder Lektüre ausstellt. Ich spüre dem Tierischen so weit nach, wie es Heiner Müller als Chiffre eines im weitesten Sinne ‚Anderen‘ dient. Meine These ist, dass sich die Verwertung von tierischen Motiven besonders gut für Müllers Strategie eignet, die Erosion von Sinnzusammenhängen auszustellen. Die unbedingte Fremdheit des Tierischen zersetzt in ihrer fliehenden Dynamik eindeutige Bedeutungsmuster. Im Mittelpunkt dieser Analyse steht nicht das Tier als ein dem Menschen Entgegengesetztes, sondern die Grenze als Trennendes und Verbindendes. Ich untersuche den Transit dieses Grenzüberganges, nämlich Übergriffe zwischen den verschiedenen Konzepten von Mensch und Tier. Es geht darum, Motive zu bestimmen, die inner- oder außerhalb des Menschen etwas Nichtmenschliches beschreiben, das vom Tier her kommt oder in Richtung des Tieres geht. Für diese Arbeit ist interessant, wie das Konzept ‚Mensch‘ durch eine Abzäunung produziert wird.

Erste Spuren

Am Anfang steht die Beobachtung, dass es im Text kreucht und fleucht. In *ANATOMIE* begegnet dem Leser ein zoologisches Spektrum von Wölfen bis Wespen, von Elefanten bis Fliegen und von Fröschen bis Dinosauriern, dabei immer wieder auch ‚das‘ Tier. Es lässt sich also zunächst eine signifikante Häufung animalisch durchsetzter Rhetorik konstatieren. Im 10. Abschnitt wird der klärungsbedürftige Titel des Stücks in einen direkten Zusammenhang mit dem Tierischen gerückt, denn

DER FELDHERR / MIT DEM HANDBEIL / STUDIERT MIT EIFER DEN
ZUSAMMENHANG / DER TEILE KNOCHEN MUSKELN UND GEWEBE / AUS
DENEN SICH DAS TIER ZUSAMMENSETZT⁴

und kurz darauf wird der römische Heerführer Titus in diesem Kontext „ZWISCHEN DEN TRÜMMERN SEINER ANATOMIE“⁵ verortet. Auf der Schwelle zur Rache der Androniken an der tückischen Gotin Tamora, deren Arglist ihr inzwischen zur kaiserlichen Inthronisierung verholfen hat, ordnet Heiner Müller ein (Selbst-)Studium des Titus’ an, der die Anatomie des Animalischen untersucht. Der rätselhafte Titel des Stücks verweist über diesen Umweg auf die Dimension des Tierischen, ohne dass die Dynamik des *ἀνά τμή* (gr. auf,

⁴ Heiner Müller, „ANATOMIE TITUS FALL OF ROME EIN SHAKESPEARE-KOMMENTAR“, *Texte. 9. Shakespeare Factory 2. Stücke*, Berlin: Rotbuch 1994, S. 124–225, hier S. 189. Aus Platzgründen müssen die Zeilenumbrüche des Originals durch Schrägstriche ersetzt werden.

Textstellen, die im Folgenden in Kurzform (Müller, „ANATOMIE“) zitiert werden sowie einzelne Begriffe, die ohne Quellenangaben stehen, stammen aus diesem Stück, welches der vorliegenden Besprechung zugrunde liegt.

⁵ Ebd.

Schnitt) durch diese Bezugnahme arretiert wird. Das Studium des Zusammenhangs zielt auf die Erkenntnis des singulären Tieres, dessen zergliederte, vereinzelte Elemente – abgetrennt durch Zeilenumbruch – syntaktisch in beiden Richtungen zusammengefügt werden. ‚Das‘ Tier tritt nur in der Fragmentierung auf oder anders: in der Zertrümmerung. Es wird umkreist von literarischen Formen der Dissoziation und der Kombination. Die Chirurgie der anatomischen Auftrennung als konstant präsent Element tritt auf verschiedenen Ebenen auf: als beständige Zerstückelung der Protagonisten in ihre Einzelteile, als Zerlegung konstanter Bedeutungsmuster und als Zerklüftung und Demontage der Textmaterialität. Die Kommentartexte in ihren gewaltigen Versalien schlagen Schneisen in die Landschaft des Textes. Dem Leser begegnet eine „totale Zerreißprobe“ auf figuraler, dramaturgischer, graphischer und rhetorischer Stufe.⁶ Im oben genannten Abschnitt rechnet Müller die Splitter seiner Dramaturgie selbst vor. Den Beobachtern der Inszenierungen fiel vor allem die Gewalttätigkeit der Theaterschlacht auf, die als Reminiszenz an Jarrys *König Ubu* erscheint. Tatsächlich betreibt das Stück Geschichte als Schlachtbank. Rache und Gegenra- che verschulden 35 Leichen, davon einige Enthauptungen, vier abgehackte Hände, eine herausgeschnittene Zunge, eine Vergewaltigung, Kannibalismus – am Ende sind fast alle Protagonisten tot. In der Inflation der Opfer⁷ entfaltet sich die Wirkung der Groteske. Die Körper erfahren eine Entwertung in einer jede Verhältnismäßigkeit auflösenden Barbarei, die eindringlich die Frage nach der Humanitas stellt.

Die Farce wird auch im Epilog *EINHEIT DES TEXTES* weiter betrieben. Müller stellt die Behauptung der Einheit allerdings nur auf, um sie zu zerlegen: „DISMEMBER REMEMBER“.⁸ Diese Wendung tritt in den Entwürfen zum Stück gehäuft auf, teilweise mit direktem Bezug zum menschlichen Körper und dem Tierischen.⁹ Müller insistiert auf der Dialektik von ‚Zergliedern‘ und ‚Vergliedern‘, das auch ein Erinnern, ein Vergegenwärtigen sein soll. Im Fall von *ANATOMIE* irritiert darüber hinaus die Frage, welches von beiden man vor sich hat: Tragödie oder Kommentar? Der explizierende Gestus des Kommentierens

⁶ Im Anschluss an eine Passage in Müllers Brief an Gotscheff, vgl. Nikolaus Müller-Schöll, „Zerreißprobe Kollektiv (der Buchstaben, Worte, Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine, Maschinen)“, *Theatrogaphie. Heiner Müllers Theater der Schrift*, Hg. Günther Heeg/Theo Girshausen, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 227–238, hier S. 227.

⁷ Genauer: Opfer und Täter sind ununterscheidbar. Das Opfer-Motiv als Konstituens der Tragödie (vgl. Walter Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, *Gesammelte Schriften*. Bd. 1: *Abhandlungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 203–409, hier S. 285) wird bei Müller nur über die Farce vermittelt. In *ANATOMIE* gibt es dementsprechend nicht unbedingt einzelne Träger des Tragischen. Das Tragische, wenn man von Tragik sprechen will, entsteht eher in „Konstellationen“ (vgl. ebd., S. 311).

⁸ Müller, „ANATOMIE“, S. 225.

⁹ Vgl. Entwürfe zu *ANATOMIE*, Heiner-Müller-Archiv, HMA 5199/17.

wird spätestens dann verabschiedet, wenn auf den *SHAKESPEAREKOMMENTAR* der kryptische Kommentarkommentar zur *EINHEIT DES TEXTES* folgt. Die vermeintlichen Kommentarteile in donnernden Versalien erweisen sich nicht unbedingt als additive Konfigurationen, die den dramatischen Text begleiten. Sie sind Störfeuer, weisen voraus, und die Shakespeare-Vorlage zurück. Ihre Typographie vollführt die Bewegung der Zerklüftung, die aus der linearen Einspurigkeit des uniformen Textes ein verschlängeltes Labyrinth entstehen lässt. Indem Müller Shakespeares Dramaturgie, diese „Mischung aus Schlangen- und Raubkatzenbewegung“,¹⁰ verschärft, entfaltet sich ein multidimensionaler Text-Raum, der von Paratexten umrankt wird. Fotografien, Flugblätter, Entwürfe und speziell die vier Exkurse dezentralisieren die Monotonie des Textes. In jedem Fall kann von einer formalen Einheit des Textes, die auf die Normativität der aristotelischen Dramenkonzeption anspielt, keine Rede sein.

Goten ad portas // Ein Rest vom Tier

Hinter der humanistischen Tradition steht der beharrliche Versuch, das menschliche Vernunftwesen vom animalischen Einfluss zu säubern. Die Literatur der Aufklärung ist darum bemüht, das mittelalterliche Menschentier aus seiner dunklen Höhle zu vertreiben. Im Licht des Tages wird das alte Projekt der Unterwerfung der „Natur unter das Selbst“¹¹ besiegelt. Die Vielfalt der Kreaturen wird im totalitären Konzept des ‚einen Tiers‘ unter die Einheit des singulären Untertanen subsumiert. Aufklärung als die radikalisierte „mythische Angst [vor dem] Draußen“¹² vergrößert die Einfriedungen, bis sich das Unbekannte im allumfassenden Ganzen aufgelöst hat. Die stumme Armseligkeit der Kreatur erinnert den aufgeklärten Menschen sowohl an das präzivilisatorische Chaos als auch an seine eigene Konzeptualität. Deshalb wird das animalische Souvenir als potentielle Infragestellung des Konstrukts ‚Mensch‘ verdrängt. Heiner Müller knüpft an Motive an, die dem zivilisierten Menschen seine tierische Vergangenheit vorwerfen. Dabei unterläuft er die Logik ‚extra/intra muros‘, wie am Beispiel der Goten gezeigt werden kann:

TITUS ANDRONIKUS DER SEIT ZEHN / JAHREN / GEGEN DIE GOTEN KRIEG
FÜHRT DIE AUS / WALD / UND STEPPE AN DEN TROG DER STÄDTE / DRÄNGEN /
VON WÖLFEN DEZIMIERT MISSERNTEN / STÜRMEN¹³

¹⁰ André Müller, „Dichter müssen dumm sein“, *Die ZEIT*, 14. 08. 1987.

¹¹ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer 1988, S. 38.

¹² Ebd., S. 22.

¹³ Müller, „ANATOMIE“, S. 126.

Die Goten als Inbegriff des Fremden, das sich aus dem Orient nähert, werden im Stück beständig mit Attributen des Tierischen versehen: Die Charakterisierungen der gotischen Protagonisten wie der Tamora als „Gotenziege“ noch ausgeklammert, wird das Kollektiv als „kriechen[d]“, „Beutefleisch“ und „Gotenschwarm“ etikettiert. Das Volk der Goten dient Shakespeare wie Müller als Allegorie für den Einfall des asiatischen Fremden, des Nomadischen in das Abendland. Müller demontiert jedoch gleichzeitig die Zuschreibung. Einerseits drängen sie sehr tierisch „AUS / WALD / UND STEPPE AN DEN TROG DER STÄDTE“, werden in dieser Bewegung aber selbst „VON WÖLFEN DEZIMIERT“. Bereits in jener ersten Nennung changieren verschiedene Konzepte des Tierischen. Eindringlich metaphoriert, droht der römischen Zivilisation einerseits der Einfall der Horden in das Eigenheim. Andererseits treiben Herden zur Futterstelle, die ihrerseits selbst vom aggressiven Fremden versehrt werden. ‚Dezimieren‘ bezeichnet zudem die genuin römische Praxis einer drastischen Bestrafung bei militärischer Subordination. Die Notlage durch Missernten weist auf Sesshaftigkeit hin, Stürme auf die Odyssee. Die Ambivalenz dieser Kennzeichnung unterläuft beispielhaft die Tendenz der Interpreten, feste Bedeutungsmuster in die Motive zu injizieren, die nur mit Auslassungen haltbar sind.¹⁴ Die Goten sind nämlich keine rachsüchtigen Wölfe, die den Fall Roms einleiten. Das Tierische ‚steht‘ nicht für etwas, sondern ‚bewegt‘ sich zwischen Bedeutungsebenen. Müller verwendet das Tierische als dynamisches Element der Entstellung. Dabei werden klassische Dualismen aufgebrochen. Der „ideologische Kontrast“ zwischen Reich und Barbaren, der auch als Limes „zwischen Mensch und Tier“ funktioniert, wird untergraben.¹⁵ Die Demarkationslinien zwischen Zivilisation und Nomadentum, Kultur und Natur, Mensch und Wolf gleichen sich bei Müller im Grad ihrer Auswischung. „Der Gote ist ein Neger ist ein Jude“, enthüllt Lucius, „[wenn] ihr das Fell ihm abzieht kennt ihr ihn“.¹⁶ Sie verkörpern das Divergente des europäischen Abendlandes, das Verdrängte und Nomadische, das Undarstellbare, das eine vorläufige und diffuse Darstellung durch die Chiffre des Tierischen erfährt.

Bei der Auswahl des Stoffes muss Müller das Koordinatensystem der Schauplätze interessiert haben, das die Vorlage bereitstellt: Ein Londoner aus dem Empire verortet sein Stück im Rom der Kaiserzeit. Ein Ostdeutscher aus Berlin entzerrt diese Achse des „Commonwealth von Rom“ zu einem Relationsnetz, denn Rom, London, New York und Moskau sind Galionsfiguren, die alle das gleiche meinen: Sie wollen Hauptstadt der Welt sein, die eins

¹⁴ Vgl. z. B. Uwe Schütte, *Arbeit an der Differenz. Zum Eigensinn der Prosa von Heiner Müller*, Bd. 60: *Beihefte zum Euphorion*, Heidelberg: Winter 2010, S. 246: „die barbarischen Goten erweisen sich in der Shakespeare-Adaption als jene rächenden ‚Wölfe‘ [...], die als Katalysatoren den Untergang des Imperiums einleiten“.

¹⁵ Jean-Christophe Rufin, *Das Reich und die neuen Barbaren*, Berlin: Volk und Welt 1991, S. 23f.

¹⁶ Müller, „ANATOMIE“, S. 222.

wird durch die Hegemonie des Kapitols. „ROM DIE / HAUPTSTADT / DER WELT“¹⁷ ist Metonymie einer Zivilisationsgeschichte, deren Entstehungsmythos eng mit dem Tierischen verknüpft wird. In der weithin bekannten mythologischen Urszene Roms werden die Geschwister Remus und Romulus von einer Wölfin gesäugt und aufgezogen. Die Milch der Mamma Lupa ermöglicht die Geburt der Zivilisation. Müller schreibt diese Szene mit einer Inversion fort: Im Siegeszug der feierlichen Heimkehr des Feldherrn Titus sind die Rollen der Wölfin und der Säuglinge vertauscht: „DAS GROSSE ROM DIE HURE DER KONZERNE / NIMMT SEINE WÖLFE WIEDER AN DIE BRUST“.¹⁸ Müller verweist hier wahrscheinlich einerseits auf die Polysemie des lateinischen ‚lupa‘ als Wölfin und Hure. Gleichzeitig markiert dies eine Umwertung des mythologischen Stoffes, der zwar deutlich „WIEDER“ aktualisiert, jedoch dabei völlig neu arrangiert wird. Das Wölfische spannt sich an im Kreuz horizontaler Metonymie und vertikaler Metapher. Vor der Folie des römischen Entstehungsmythos' wird das Bild der säugenden Wölfin unterminiert. Es ist alles andere als klar, wie wölfisch Rom als Keimzelle der Staatlichkeit und wie menschlich die Wölfe als heimkehrende Krieger dargestellt werden. Die Grenze zwischen Mensch und Tier, die im Mythos metaphorisch übergangen wird, ist in Müllers Rekurs auf den Beginn des Staates, den er auch als Beginn der Repräsentation sieht, zur Unkenntlichkeit defiguriert. In dieser Region der Unbestimmtheit schließen sich Innen und Außen der menschlichen Abzäunung nicht länger aus.

Lucius inter muros

Die Figur Lucius markiert den Übergang zwischen Römern und Goten. Als Ausgestoßener, dann Überläufer, Racheengel und schließlich Kaiser befeuert der Sohn des Titus' die Dramaturgie der Vergeltung. Besonders interessiert mich dabei der Moment seiner kulturellen Assimilation, die ihm Rom entfremdet, damit er Rom von Fremdem säubern kann. Die Metamorphose des Grenzgängers zwischen Zivilisation und Barbarei wird vom Tierischen verdichtet: Nach seiner Flucht wird ein Gote ihn

HALB / VERTIERT / UND ROH INS LAGER VOR DEN / HÄUPTLING SCHLEPPEN /
Ein Hund oder ein Römer / Ein Römischer Hund / Er bellt Latein / Bald wird er gotisch
winseln / Wer bist du¹⁹

Der Latinisierung der gefangenen Goten²⁰ wird die Verwilderung des Patrizierkindes Lucius entgegengesetzt. Beide Bewegungen werden von gegenläufigen Erschütterungen

¹⁷ Ebd., S. 126 und S. 222.

¹⁸ Ebd., S. 128.

¹⁹ Ebd., S. 166.

²⁰ Vgl. ebd., S. 134: „DIE SÖHNE FRECH IM RÖMISCHEN KOSTÜM / STOTTERN LA-
TEIN“.

unterbrochen. In Lucius' Fall gerät das Tierische zum Ausgangs- und Endpunkt der Kultivierung. Die Vertierung nimmt sich zunächst auf das rohe, nackte Leben zurück, wobei sich eine syntaktische Ambiguität einstellt. „ROH“ ist auch als Adverb zum Verschleppungsvorgang denkbar und damit Schnittmenge, die als Verweis auf die gemeinsame Sterblichkeit, also als kulturelle Verwandtschaft in einem präzivilisatorischen Stadium zu werten ist. Darauf folgt mit der Normalisierung des Schriftbildes die semantische Wanderung des Hündischen. Zunächst disjunktiv zum Römischen aufgestellt, mündet die symbiotische Verknüpfung in die Verlautbarung des Tierischen, die als nicht-menschliche Äußerung die Sprache des Menschen auf die „Sprache überhaupt“ ausfächert, die Sprache jenseits der Bedeutung umkreist, gleichzeitig aber auf die unentrinnbare Sphäre der Sprachlichkeit zurückwirft. Die Übersetzung zwischen gotisch und lateinisch, winseln und bellen, verweist die Sprache auf ihre Mittelbarkeit. Die Zersetzung der animalischen Nichtsprachlichkeit als Abgrenzungskriterium zwischen Kultur und Natur löst die fundamentale Opposition zwischen Mensch und Tier auf. Zivilisation und Barbarei, Römer und Goten stehen einander nicht länger antithetisch gegenüber. Im Tierischen verbirgt sich erneut die Aufweichung der Abgrenzungsmetaphorik. Es läuft aber ausdrücklich nicht darauf hinaus, dass die Animalität als positiver Gegenpol zur überkommenen Zivilisation in Stellung gebracht wird. Müller propagiert weder eine Kehrtwende zur Natur noch die Rhetorik der Tierschützer.

Der Transformationsprozess im Text wird von einer dreiseitigen Grafik stillgelegt.²¹ Die Irritation über Illustrationen in dramatischen Texten verstärkt sich, wenn das Umblättern aufdeckt, dass es sich dreimal um die gleiche, einseitige Photographie handelt, deren letzte Reduplikation erheblich aufgehellt wurde. Das Motiv zeigt vier an Pfählen aufgehängte Hunde und ist ein Ausschnitt von einer Aufnahme, die ein Forscher 1901 in Ostsibirien eingefangen hat.²² In einem früheren Entwurf bringt Müller die geopferten Schlittenhunde auch textlich in einen Zusammenhang mit Lucius, der in dem Kommentar als heimatlos charakterisiert und zwischen kulturellen Räumen verortet wird, Stadt und Steppe in einer chiastischen Konstruktion des Blicks verschränkt.²³ In der von widerstreitenden, atmosphä-

²¹ Müller, „ANATOMIE“, S. 167–169.

²² John Perkins, *To The Ends Of The Earth*, New York: Pantheon Books 1948, S. 158: Der Bildband zeigt Expeditionen in zu Beginn des 20. Jahrhunderts „unerschlossene“ Gebiete. Examinierungen der Ureinwohner zielten auf die Analyse der Wanderungsbewegungen zwischen Asien und Amerika über die einzige, die Kontinente teilende und verbindende Meerenge ab: „on a clear day the New World was visible from the Old“ (ebd., S. 136). Die Fotografie wurde in einer kleinen Siedlung der Koryak aufgenommen.

²³ Vgl. HMA 3604/4: „Er war ein Römer und er ist kein Gote / Das Nichts persönlich nennt er seine Heimat / Und seine Muttersprache ist sein Schweigen / Ein Schlittenhund am Himmel aufgehängt / An seinen Hinterbeinen wie ein Fixstern / Im Sturzflug auf den Mittelpunkt der Erde / Und an den Vorderbeinen auch am Himmel / Weg von der Erde stürzend aufgehängt / So schnell bewegt in der verschiedenen Richtung / Daß sich kein

rischen Kräften gesättigten Konstellation des Schlittenhundes, der zwischen Himmel und Erde dialektisch stillsteht wie der ‚glücklose Engel‘ zwischen Paradies und Zukunft, auf Geschichte wartend wie der Schlittenhund auf seine Eschatologie, allegorisiert sich die komplexe Position des ‚Zwischen‘ von Lucius. Es erfolgt

IM DAMPF DER DROGEN DIE ZWEITE / GEBURT / DER MUTTERSCHOSS IST EINE /
BEUTEWANNE / UND AUS DER WÄSCHE STEIGT DAS NEUE / TIER²⁴

Lucius' Wiedergeburt wird als animalisch durchsetzter (Gehirn-)Waschgang inszeniert. Bertolt Brechts Wendung des neuen Tiers verweist auf eine Spezies nach dem Menschen, die den Menschen auflöst.²⁵ Lucius überlebt seine Humanität. Der Prozess der Sozialisierung wird in verschiedenen Schichten vom Tierischen unterlaufen. Müller wirft den Menschen auf das Tier zurück. Es entsteht eine Collage von zivilisationskritischen Gesten, die Vorstellungen von Identitätswerdung und kultureller Prägung unterminiert. Der Mensch tritt auf als neues Tier, das in der unergründlichen Singularität des Tierischen seine ambivalente Zerrissenheit verbirgt.

Der Nager Aaron

ANATOMIE ist durchzogen von einer Galerie der Erniedrigungen und Kränkungen, die sich aus der Zuweisung von tierischen Namen oder Attributen speisen. Das Staccato der Denunziation lässt sich gut am tierisch unterfütterten Rassismus gegenüber dem „rabenfärbnen“ „Höllenhund“, dem „Schwarzwild“ Aaron ablesen. Müller hat außerordentlichen Gebrauch von jener Figur der Personifikation gemacht, die den Gegner „in die Zone der Vernichtung“²⁶ weist. Welche Charakteristika der Verweis auf das Tierische jeweils herabwürdigt, ist in jedem Fall differenziert zu betrachten. Die Regelhaftigkeit erschöpft sich in der Inversion der Idee des europäischen Menschen, die sich in der „Unterscheidung vom Tier“²⁷ ausdrückt und die Würde des Humanen mit der tierischen Unvernunft begründet.

Haar auf seinem Fell krümmt / Wenn er die Augen schließt sieht er die Stadt / Die
Steppe blickt aus ihm wenn er sie aufschlägt / Verwüstung eines Mannes [Variante:
„einer Seele“] durch die Landschaft“. Dass dieser Text getilgt wurde, verweist auf Müllers
Technik, dass das, was den Zusammenhang herstellen würde, „die ‚Übergänge‘ oder
„Motivierungen“ [...] weggelassen wird“ (Müller-Schöll, „Zerreißprobe Kollektiv“, S. 235).

²⁴ Müller, „ANATOMIE“, S. 170.

²⁵ Vgl. Bertolt Brecht, „Fatzer“, *Werke*. Bd. 10/1: *Stückfragmente und Stückprojekte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 387–530, hier S. 427f.: „Wir aber wollen uns / Setzen an den Rand der Städte und / Auf sie warten. Denn jetzt muß / Kommen eine gute Zeit; denn jetzt bald / Tritt hervor das neue Tier, das / Geboren wird, den Menschen aus- / zulösen“.

²⁶ Vgl. Heiner Müller, „DAS LIEBESLEBEN DER HYÄNEN“, *Werke*. Bd. 8: *Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 463–465, hier S. 464.

²⁷ Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 262.

Das universale Projekt der Gegenüberstellung von Mensch und Tier, das als Grundlage der Subjektphilosophie ein Arsenal an Ausschlussmechanismen und Entstellungen bereitstellt, benutzt Müller als Brennstoff für seine Titus-Maschine.

Einige Interpreten tendieren zur Verkürzung von Aarons Rolle zum revolutionären Subjekt im „Nord-Süd-Konflikt“ oder zur Personifizierung des ‚edlen Wilden‘, der als „schweifendes Tier“ das vitalistische Gegenmodell einer irgendwie nietzscheanisch gedachten, überkommenen europäischen Rasse vertritt.²⁸ Bei Müller funktioniert Tamoras Scherge dagegen als „experimentelle Denkfigur“,²⁹ deren unablässig erneuerte tierische Disposition sich nicht als schlichtes Pendant zum zivilisierten Menschen abrunden lässt. Der Wilde, der „schwarze Hund“ an der Kette, der beständig als tierisch denunziert wird, avanciert zum Regisseur, zum Dompteur und zum Jäger, lässt „SEINE WÖLFE IHREN REISSZAHN / ÜBEN / AM REH DES TAGES TÖTEN SEINEN / HIRSCH“.³⁰ Er „SCHREIBT EIN ANDRES ALPHABET / GEDULD DES MESSERS UND GEWALT DER / BEILE“,³¹ die blutigen Buchstaben einschreibend in die Körper, die seinen Weg kreuzen. Jener „Terror der Alphabetisierung“, wie ihn Titus' Tochter Lavinia erfährt, macht Sprache zum Messer. Müller zitiert seinen eigenen Text *Herakles 2*, der die „Personalunion von Feind und Schlachtfeld“, von Wald und Hydra behauptet. In der Figur des Aaron kulminiert diese kollektive Universalisierung der Fremdheit. Der Gestus der Demontage erfasst die Fundamente des okzidental Denk-systems, ohne ihm die orientale Exotik als Erlösung zu kolonisieren. Aaron erscheint nicht als vitaler Gegenentwurf zum Europäer Lucius. Vor der Eruption der Andronikischen Gegenrache ordnet Müller eigens einen kryptischen *Exkurs über den Neger* an. Als Ausschnitt aus einer Sammlung von Schriften aus psychiatrischen Anstalten deklariert und auch im Schriftbild deutlich unterschieden, unterbricht der Text den dramatischen Verlauf. Er beinhaltet einen verworrenen Versuch, das Eigentümliche des Negers zu definieren:

Es könnte nämlich die Frage entstehen, was ist ein Neger? und die Antwort darauf erfolgen: Ist ein Neger etwas Verständliches, so ist doch ein Nager etwas Bekannteres und sehr gut kann der schwarz sein darum heißt das: die schwarzen Nager sehn. Aber fehlgeschossen! Dieser schwarze Nager ist blind, und wenn wir ihn auch sehn können, kann er uns doch nicht sehn, und somit ist das Sehen von Schwarzen in unserer Zone,

²⁸ Richard Herzinger, „Der Krieg der Steppe gegen die ‚Hure Rom‘. Vitalistische Zivilisationskritik und Revolutionsutopie in den Texten Heiner Müllers“, *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven, Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993*, Hg. Theo Buck/Jean-Marie Valentin, Wien: Lang 1995, (= Literaturhistorische Untersuchungen 25) S. 39–60, hier S. 48. Insbesondere Richard Herzingers Auffassung ist entgegenzutreten, der das Stück als Heilsgeschichte des Kommunismus liest, an der Müller „gegen alle Störungen der Realität festhält“ (ebd.).

²⁹ Norbert O. Eke, *Heiner Müller*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 155.

³⁰ Müller, „ANATOMIE“, S. 142.

³¹ Ebd., S. 156.

soweit sie Mitglieder einer eigenen Welt hier sind, unmöglich; sie müßten uns in dem Falle auch sehn können.³²

Der Ausschnitt demonstriert nicht nur die Unzulänglichkeit der Epistemologie und das Inkommensurable jeder Erkenntnis, sondern vor allem das Ungenügen der Sprache. Wie unverzagt Neger und Nager in ihrer Unverständlichkeit gleichgeschaltet und die semantischen Felder gepflügt werden, drückt sich doch in jedem Wort nur die irreduzible Verfehlung der Sprache aus.³³ Das Definiendum entzieht sich seiner Verhaftung, wie der Neger im Nager abwesend anwesend ist. Die orthographische Ähnlichkeit setzt eine bodenlose Verschiedenheit frei. Vielleicht nimmt Müller direkt auf Derridas Neologismus der „différance“ Bezug, der gleichsam mit dem Vokalwechsel von *e* zu *a* die unbezähmbare und unentbehrliche Differenz zwischen Signifikanten beschreibt. Die Exponiertheit der „différance“ besteht – sehr verkürzt – darin, als „Verschwinden zu verschwinden“.³⁴ Diese Beziehung der Ähnlichkeit zwischen Sprache und Schrift als das „Gleiche, das nicht identisch ist“,³⁵ lässt sich verschiedentlich auf das Verhältnis von Mensch und Tier projizieren. Das Gemeinte und das Tierische zeigen sich nur als Spur, der wir unablässig folgen. Da der Mensch die fliehende Bedeutung aber nie erlegen kann, ähnelt er in seiner Begriffsstutzigkeit dem Tier, ohne mit ihm identisch zu sein. Sprache „teilt sich selbst mit“,³⁶ spricht und verspricht sich. Dieses Versprechen lässt das Tierische im Menschen anklingen, spätestens wenn Lavinia die Zunge herausgeschnitten wird, damit sie ihre Schänder nicht verraten könne. In ihrer Entmündigung, ihrer „Pantomime“ verkörpert sie das Gestische des Theaters. Das Verständnis von Sprache als Verständigungsinstrument erfährt tiefgreifende Erschütterungen. Dies provoziert eine Annäherung der Konzepte des ‚animal rationale‘ und der stummen Kreatur. Einer omnipräsenten Sprachlosigkeit korrespondiert das wiederkehrende Motiv der Inhibition des Erhörens. Tamoras Flehen um ihren erstgeborenen Sohn wie auch Titus' Bitten um seine Söhne vor dem merkwürdig ausgestorbenen Senat und Saturnin bleiben ohne Resonanz. Zur Sprache gesellt sich der Blick. Die Sehversuche im oben genannten Abschnitt münden in der Unmöglichkeit, das Andere sichtbar zu machen; das Andere selbst ist blind: Das Sehen versieht sich zur Unkenntlichkeit. Die Fremdheit, die im Versprechen

³² Ebd., S. 188.

³³ Vgl. Jacques Derrida, *Die différance. Ausgewählte Texte*, Bd. 18338: *Reclams Univesal Bibliothek*, Stuttgart: Reclam 2004, S. 116. Vgl. auch die Ähnlichkeit jenes Nagers mit dem Maulwurf, der den „konstruktive(n) Defaitismus“ hypostasiert (Nikolaus Müller-Schöll, *Das Theater des ‚konstruktiven Defaitismus‘. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt a. M. [u. a.]: Stroemfeld 2002, S. 584ff.).

³⁴ Derrida, *Die différance*, S. 114.

³⁵ Ebd., S. 132.

³⁶ Walter Benjamin, „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, *Gesammelte Schriften*. Bd. 2: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, S. 140–157, hier S. 142.

der Sprache und im Versehen des Blicks zur Sprache kommt, hinterlässt ihre Spuren durch das Tierische.

Die Vielschichtigkeit der Beziehung von Tier und Mensch lässt sich auch an der Frage der Kleidung sichtbar machen. Mit der Bewusstwerdung der eigenen Nacktheit in der biblischen Urszene verweist den Menschen seine Garderobe auf das Tier.³⁷ Die Blöße kaschiert der Mensch mit der toten Hülle des Tiers. Heiner Müller hebt die Kleidung als Kostüm oder als Uniform in einer Dialektik des Verbergens und Enthüllens hervor. So spannen sich Aarons Muskeln „GEGEN DAS FREMDE TUCH“, das „RÖMISCHE LIVREE“.³⁸ Zeigt das „schwarze Fell“ einerseits sein tierisches Wesen an, erfährt die Kongruenz zwischen Hülle und Innerem mehrfache Irritationen: Erst wenn „ihr das Fell ihm abzieht kennt ihr ihn“. Das Verhältnis von Schale und Kern, Lebewesen und Logos wird einer Umwertung unterzogen, die sowohl die Kartesische Spaltung als auch den Gedanken der Einheit torpediert. Die Membran verdeckt und enthüllt das Animalische im Humanen. Dies geschieht im gleichen Maße, wie sich der Mensch, das Animalische durch das Ausschließen eines Inneren entäußernd und unterwerfend, es sich gleichsam überwirft.

Spuren ins Offene

Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsre Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.³⁹

Das Tierische transportiert die motivische Besonderheit, dass es nur in absoluter Potentialität vorkommt. Darstellungen des Tiers an sich sind letztendlich ununterscheidbar von Aspekten der Transformation. Deleuze und Guattari bringen es in ihrer Kafka-Auslegung auf den Punkt: „alles im Tier ist Verwandlung; die Verwandlung ist gleichzeitig ein Mensch-Werden des Tiers und ein Tier-Werden des Menschen“.⁴⁰ Agamben nennt das die Koin-

³⁷ Mit der Ausweisung aus dem Paradies machte Gott „Adam und seinem Weibe Röcke von Fellen und kleidete sie“ (Genesis 3, 21).

³⁸ Müller, „ANATOMIE“, S. 134.

³⁹ Entnommen aus der achten von Rilkes *Duineser Elegien* (Rainer M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Erste Gedichte*, Wiesbaden: 1955, S. 714).

⁴⁰ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Bd. 807: *Edition Suhrkamp*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 50. Der Aspekt der „Tier-Werdung“, der sich z. B. zur Untersuchung der Reh-Werdung Lavinias sowie der Klaue-Werdung von Titus' Hand eignet, wird ausführlich in einer umfassenderen Abschlussarbeit entwickelt, die diesem Aufsatz zu Grunde liegt.

zidenz der „Humanisierung des Tieres“ mit der „Animalisierung des Menschen“.⁴¹ Das Tierische unterläuft vermeintliche Oppositionen und lässt die Rhetorik vibrieren. Im ständigen Entzug begriffen, ist das Tierische nicht restlos begreifbar. Der Rest, das Übrige, wird im Tierischen ausgestellt. Müller muss diese Darstellungsweise des Inkommensurablen sehr interessiert haben. Der „REST GEHÖRT DEM KAISER“, der „REST IST POLITIK“ sowie Tamoras „Geschäft“ und „Pantomime“, während sich die „Gestorbenen“ und Titus zu Resten erübrigen. *ANATOMIE* hinterlässt und besteht aus Bruchstücken. Das Tierische figuriert dieses Fragmentarische, weil sich seine unbedingte Fremdheit schlicht nicht in Gänze erfassen lässt. Es weist auf die Ränder, zu deren Beschreibung die Worte fehlen. In seinen Skizzen hat Müller unzählige Male menschliche Profilansichten gezeichnet, die sich alle in einem Punkt ähneln: Die Kanten des Antlitz' sind vervielfacht, sie verändern und veräußern das Gesicht.⁴² Es scheint, als werde die Silhouette von ihrer Kontur befreit. Dieselbe Dynamik vollzieht das Tierische bei Heiner Müller. Er verwertet diese Definitionslücke als Öffnung, indem er das Tierische im Text letztlich freilässt. In einem Entwurf notiert er auf einigermaßen paradoxe Weise, Titus Andronikus sei eine Form der Suche.⁴³ Deleuze und Guattari schreiben über Kafka:

der Ausdruck prescht vor, er geht den Inhalten voraus, sei's um die starren Formen zu präfigurieren, in die sie bald eingezwängt werden, sei's um sie über eine Flucht- oder Transformationslinie ins Freie zu lassen.⁴⁴

Der Text selbst erscheint hier als tierisch. In diesem Zusammenhang drängt sich Müllers Metapher für den angemessenen Umgang eines Schauspielers mit *Hamlet* auf: „Der Shakespeare-Text ist der Coyote. Und man weiß nicht, wie der sich verhält“.⁴⁵ Er bezieht sich dabei auf die Performance *I Like America and America Likes Me*, bei der Joseph Beuys 1974 drei Tage mit einem Kojoten in einem Galerieraum verbracht hatte.⁴⁶ Das Verhältnis von

⁴¹ Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Bd. 2441: *Edition Suhrkamp*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 86.

⁴² Zum Beispiel HMA 4814/2, 4935/4, 4991/20.

⁴³ Vgl. HMA 3603/1: „TA nicht ein Vogel der ein / Käfig, sondern ein Käfig der / ein Vogel sucht (eine Form / Struktur durch ein Inhalt).“ Dabei wird allerdings nicht klar, ob die Figur, die Vorlage oder *ANATOMIE* selbst gemeint ist.

⁴⁴ Deleuze/Guattari, *Kafka*, S. 118.

⁴⁵ Heiner Müller/Robert Weimann, „Gleichzeitigkeit und Repräsentation. Ein Gespräch, *Postmoderne – globale Differenz*, Hg. Robert Weimann/Hans Ulrich Gumbrecht, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 916) S. 182–207, hier S. 195.

⁴⁶ Bislang ist weitgehend unentdeckt geblieben, dass *ANATOMIE* bei näherem Hinsehen eine erstaunliche Referenzdichte auf Joseph Beuys offenbart. Es lassen sich einige Linien zu Beuys nachzeichnen, die nahe legen, dass sich Heiner Müller auf dessen intensive Beschäftigung mit dem Tierischen bezogen hat. Auf der dritten *Experimenta* im

Mensch und Tier zueinander war von einer Fremdheit gezeichnet, die keiner der beiden zu überwinden versucht hatte. Beuys gestand dem Kojoten sein Anderssein zu. Von den indianischen Ureinwohnern Nordamerikas verehrt, wurde der Kojote während der Kolonisierung Amerikas fast ausgerottet. In dieser Emblematisierung erscheint der Text als bedrohte Art, die Müller vor der Bedeutungskolonisation des literarischen Sprechtheaters schützen will.

Ich habe an einigen Textstellen zu zeigen versucht, wie das Tierische das ‚Andere‘ verbirgt. Das Offene dient dem Anderen als Refugium, als verräumlichte Ortlosigkeit, wo sich das Anderssein ereignen kann. Der okzidentale Bezugsrahmen ist nach Lévinas von einer „Allergie“ vor dem Anderen, das Anderes bleibt, befangen.⁴⁷ Der Blick auf das Tierische konzentriert diese Aversion. Müller schreibt die Fremdheit des Tierischen in den Text ein. Das utopische Moment, das in seiner Aussetzung verharrt, bietet den Rahmen für eine Annäherung an das radikale Anderssein des Anderen, ob menschlich oder tierisch.⁴⁸ Den Zugang ermöglicht die Installation einer Schwelle des „nackten Lebens“, die auf eine Verbundenheit zwischen Mensch und Mensch, Mensch und Tier sowie Tier und Tier rekurriert.⁴⁹

Das eingangs zitierte Gedicht hat Müller während des jahrzehntelangen Schreibprozesses vor allem in einem Punkt variiert: Er hat den Schlussvers schließlich mit „Einschlafend“ begonnen, nachdem er dem Schreien der Pferde zunächst ein wachendes kognitives Zentrum „vor dem Einschlafen“ gegenüber gestellt hatte. Mit der vorläufig letzten Version trifft Müller präzise die Schwelle, an der sich der Traum dem Wachen mitteilt. Das Tierische steht auf beiden Seiten dieser Schwelle, aller Schwellen – vielleicht ist es die Schwelle selbst. Das ist die Frage.

Mai 1969 in Frankfurt a. M. hatte Beuys Shakespeares *Titus Andronicus* in einer Kombination mit Goethes *Iphigenie* gezeigt. Dabei rezitiert Beuys monoton Textfragmente, während er zu einem lebendigen Schimmel, der auf einer theatral arrangierten Koppel gras, in Verbindung tritt. Vgl. auch HMA 5375/1, darin handschriftlich: „Butterberg Beyus [sic!“.

⁴⁷ Emmanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg [u. a.]: Alber 1992, S. 210: „Die abendländische Philosophie fällt mit der Enthüllung des Anderen zusammen; dabei verliert das Andere, das sich als Sein manifestiert, seine Andersheit. Von ihrem Beginn an ist die Philosophie vom Entsetzen vor dem Anderen, das Anderes bleibt, ergriffen, von einer unüberwindbaren Allergie“.

⁴⁸ Vgl. Emmanuel Lévinas, *Eigennamen. Meditation über Sprache und Kultur*, München [u. a.]: Hanser 1988, S. 60f.: „als ginge man im Zugehen auf den anderen Menschen über das Menschliche hinaus, in die Utopie. Und als wäre die Utopie nicht der Traum, das Los einer unter einem Fluch stehenden Irrfahrt, sondern die ‚Lichtung, durch die der Mensch sich zeigt: ‚Im Licht der Utopie. / Und der Mensch? Und die Kreatur? / In diesem Licht‘“ (Zitate nach Celan).

⁴⁹ Agamben, *Das Offene*, S. 116.

I LOVE HIM AS A MATE.
I LOVE HIM FOR THE ROUNDNESS OF HIS COUNTER WEIGHT ON HIS FOR.
I LOVE HIM FOR THE ROUNDNESS OF HIS THIBS.
I LOVE HIM FOR THE NARROWNESS OF HIS RAILING.
I LOVE HIM FOR THE ELEGANT LINES OF HIS

