

SHAKESPEARE-FACTORY.  
MACHINE CÉLIBATAIRE. HAMLETMASCHINE.

Andy Warhol. Marcel Duchamp. Heiner Müller

Von Anja P o m p e (HU Berlin)

Der Beitrag geht den Beziehungen nach, die zwischen Heiner Müllers ›Hamletmaschine‹, Marcel Duchamps Hauptwerk ›Das große Glas‹ und der Kunst Andy Warhols bestehen. Dabei konzentriert er sich auf die Auflösung der Werkindividualität. Mit diesem Ziel fragt er nicht nur nach der Dekonstruktion der Idee des autonomen Künstlers in Marcel Duchamps ›Großem Glas‹ und in Heiner Müllers ›Hamletmaschine‹, sondern erhellt auch, wie Müllers Stück Autorschaftskonzepte aufgreift und fortschreibt, die Andy Warhols Kunst legendär machen sollten.

The article discusses the relations between Heiner Müller's ›Hamletmaschine‹, Marcel Duchamp's magnum opus of glass and the art of Andy Warhol. This implies a dissolution of the individuality of the work of art. With this aim in view it does not only consider the deconstruction of the concept of the autonomous artist in Marcel Duchamp's ›Large Glass‹ and in Heiner Müller's ›Hamletmaschine‹ but also explains how ideas of authorship are followed up in Müller's text, which were to confer a legendary distinction on Andy Warhol's achievement.

Einmal publiziert, ist der Text wie eine Apparatur, deren sich jeder auf seine Weise und nach seinen Möglichkeiten bedienen kann: es ist nicht sicher, daß der Erbauer sie besser verwendet als irgendein anderer.

PAUL VALÉRY<sup>1)</sup>

Schau die [...] unsterblichen Werke: Nicht bloß lästig unsterblich sind sie fast alle, sondern scheußlich unsterblich, [...]. Wieviel freundlicher wäre die Welt, wären all die Unsterblichkeiten verstummt, verräumt, verweht.

PETER HANDKE<sup>2)</sup>

Wie das Verhältnis von Autor und Werk jenseits der Idee individueller Urhebererschaft zu bestimmen ist, fragt nicht erst Michel Foucault im Anschluss an Roland Barthes in seinem für die Literaturtheorie bedeutsam gewordenen Essay

---

<sup>1)</sup> PAUL VALÉRY, Betrachtung zum Cimetière Marin, in: PAUL VALÉRY, Zur Theorie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge. Übertragen von KURT LEONHARD, Frankfurt/M. 1962, S. 176–189, hier: S. 189.

<sup>2)</sup> PETER HANDKE, Zurüstungen für die Unsterblichkeit. Ein Königsdrama, Frankfurt/M. 1997, S. 109f.

›Was ist ein Autor?,<sup>3)</sup> sondern die Literatur der frühen Moderne von Anfang an.<sup>4)</sup> In den Antworten, die sie im Rückgriff auf alternativ vorhandene Autorschaftsmodelle immer wieder gegeben hat, finden sich Formen präfiguriert, mit denen die Avantgarde der Jahrhundertwende den Autor hinter den Leser, das Werk und die Sprache zurückdrängen wird.<sup>5)</sup> Dabei spielt die Vermutung, ein Ich als schöpferischer Werkursprung existiere gar nicht, weil das Subjekt nur eine Erfindung für die an sich chaotische Natur sei, verwandlungsfähig, polymorph, nicht konsistent, und der Autor nur ein Bearbeiter fremder Vorlagen, insinierter Vorgaben sei, eine große Rolle. Auch für Heiner Müller war sie zeitlebens prägend, wie das Motto seiner 1992 erschienenen Autobiografie ›Krieg ohne Schlacht‹ zeigt: „Soll ich von mir reden Ich wer | Von wem ist die Rede wenn | Von mir die Rede geht Ich wer ist das.“<sup>6)</sup> Arthur Rimbauds Dekonstruktion der ersten Person Singular evozierend,<sup>7)</sup> zitieren die Verse, die Müller seiner Autobiografie voranstellt, eine Passage aus dem dritten Teil seines 1983 in Bochum uraufgeführten Triptychons ›Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten‹,<sup>8)</sup> einem Text, der in wichtigen Teilen bis in die fünfziger Jahre zurückgeht<sup>9)</sup> und die Auflösung der Autoridentität konsequent vollzieht. Zugleich erinnern sie an das ebenfalls schon in den fünfziger Jahren begonnene, aber vermutlich erst später vollendete ›Alte Gedicht‹.<sup>10)</sup> Es heißt: „Nachts beim Schwimmen über den See der Augenblick | Der dich in Frage stellt Es gibt keinen anderen mehr | Endlich die Wahrheit Daß du nur ein Zitat bist | Aus einem Buch das du nicht geschrieben hast | Dagegen kannst du lange anschreiben auf dein | Ausbleichendes Farbband Der Text schlägt durch.“<sup>11)</sup> Mit der ›Hamletmaschine‹, 1977 nach einem längeren Aufenthalt in den

<sup>3)</sup> ROLAND BARTHES, Der Tod des Autors, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hrsg. von FOTIS JANNIDIS, GERHARD LAUER, MATIAS MARTINEZ, SIMONE WINKO, Stuttgart 2000, S. 185–193. – MICHEL FOUCAULT, Was ist ein Autor?, in: ebenda, S. 198–229.

<sup>4)</sup> Vgl. BRITTA HERRMANN, „So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?“ Über ‚schwache‘ und ‚starke‘ Autorschaften, in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hrsg. von HEINRICH DETERING, Stuttgart und Weimar 2002, S. 479–500. – CLAUDIA STOCKINGER, Tod und Auferstehung des Autors im Architekt. Clemens Brentanos philologisch-poetische Gründung Prags, in: ebenda, S. 220–240.

<sup>5)</sup> Vgl. ANJA POMPE, Pop als Avantgarde. Theorie und Geschichte des avantgardistischen Pop-Projektes, in: DIES., Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip, Köln, Weimar, Wien 2009, S. 13–72.

<sup>6)</sup> Vgl. HEINER MÜLLER, Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiografie, in: DERS., Werke. 12 Bde., hrsg. von FRANK HÖRNIGK, 1. Aufl., Frankfurt/M. 1998ff., hier: Bd. 9 (2005): Eine Autobiografie.

<sup>7)</sup> Vgl. Arthur Rimbaud an Paul Demeny. 15. Mai 1871, in: RIMBAUD. Sämtliche Werke. Französisch und deutsch, übertragen von SIGMAR LÖFFLER und DIETER TRAUTMANN, Leipzig 1976, S. 394–399.

<sup>8)</sup> HEINER MÜLLER, Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten, in: DERS., Werke (zit. Anm. 6), Bd. 5 (2002), Stücke 3, S. 71–84, hier: S. 80.

<sup>9)</sup> Vgl. UWE SCHÜTTE, Heiner Müller, Köln, Weimar, Wien 2010.

<sup>10)</sup> Vgl. KATHARINA EBRECHT, Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder, Würzburg 2001.

<sup>11)</sup> HEINER MÜLLER, Altes Gedicht, in: DERS., Werke (zit. Anm. 6), Bd. 1 (1998), Die Gedichte, S. 42.

Vereinigten Staaten und Bulgarien verfasst und von Müller selbst immer wieder als „Epochenmarke“ seiner „Theaterarbeit“ bezeichnet,<sup>12)</sup> erreicht die Negation autonomiästhetischer Autorschaft ihren Höhepunkt.<sup>13)</sup> Zwar verläuft die Werkgenese wie angedeutet keineswegs linear, weil Projekte oft erst nach langjähriger Unterbrechung bzw. mehrfacher Überarbeitung beendet werden, sodass die Werkgeschichte im Ganzen eher einem „Schichtungs- und Schichtengefüge“<sup>14)</sup> entspricht. Gleichwohl nimmt darin die ›Hamletmaschine‹ eine herausragende Stellung ein, denn aus der schon früh beobachtbaren Tendenz zur Auflösung der Verbindung von Autorschaft und neuzeitlicher Subjektidee entsteht mit ihr ein Drama, das die *mens auctoris* im Zitatcharakter des Werkes, im breiten Spektrum eingespielter Diskurse und in einer eminenten Offenheit verschwinden lässt. Insofern setzt sie fort, was schon früh erkennbar ist, sei es die Idee einer Verselbstständigung der Sprache im Schreibprozess analog zu Rimbaud, eine Idee, die der Sprache als Produkt anonymer Gegenseitigkeit „Autorfunktion“ zuweist, das Schöpferische also nicht mehr allein im Subjekt verortet, das seinerseits entmachtet wird, oder sei es die im ›Alten Gedicht‹ formulierte Bestürzung, sich vergeblich zu bemühen, Vorgaben zu leugnen oder zu ignorieren, weil das eigene Schaffen doch nur in Abhängigkeiten und Unterordnungen gründet und daher jeden Autonomieanspruch verfehlt. Was das ›Greuelmärchen‹ dazu thematisiert, setzt die ›Hamletmaschine‹ um.

„Dreißig Jahre lang habe ich versucht“, heißt es da, „mit Worten mich aus dem Abgrund zu halten, brustkrank vom Staub der Archive und von der Asche, die aus den Büchern weht, gewürgt von meinem wachsenden Ekel an der Literatur, verbrannt von meiner immer heftigeren Sehnsucht nach Schweigen [...] Ich fange an meinen Text zu vergessen. Ich bin ein Sieb. Immer mehr Worte fallen hindurch.“<sup>15)</sup>

Dass Müller zur Realisierung dieser Idee auf Konzepte der Avantgarde zurückgreift und eine über Brecht hinausgehende Theaterarbeit intendiert,<sup>16)</sup> zeigen seine ›Verabschiedung des Lehrstücks‹, ein auf das Jahr 1977 datiertes Schreiben an Rainer Steinweg, und seine New Yorker Rede, die er 1979 unter dem Titel ›Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen‹ verfasst. In Ersterem begründet er, warum er seine Haltung zum Lehrstück, dessen Bedeutung er auf Zeiten des geschichtlichen Umbruchs beschränkt, nicht resümieren kann: „[...] mir fällt zum Lehrstück nichts mehr ein. [...] Stücke werden“, erklärt er, „heute mehr [...],

<sup>12)</sup> NORBERT OTTO EKE, Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, Paderborn 1989, S. 106.

<sup>13)</sup> Vgl. HEINER MÜLLER, Hamletmaschine, in: DERS., Werke (zit. Anm. 6), Bd. 4 (2001), Stücke 2, S. 543–554. Im Folgenden durch Angabe der Seite in Klammern zitiert.

<sup>14)</sup> EKE, Heiner Müller (zit. Anm. 12), S. 15.

<sup>15)</sup> HEINER MÜLLER, Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen, in: DERS., Werke (zit. Anm. 6), Bd. 4 (2001), Stücke 2, S. 509–537, hier: S. 534.

<sup>16)</sup> Vgl. JOACHIM FIEBACH, Nach Brecht – von Brecht aus – von ihm fort? Heiner Müllers Texte seit den siebziger Jahren, in: Brecht 88. Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausende, hrsg. von Brecht-Zentrum der DDR, Berlin 1987, S. 178–188.

für das Theater geschrieben statt für ein Publikum“, das aufgeklärt werden müsse. Stattdessen gehe es um „einsame Texte, die auf Geschichte warten“<sup>17)</sup> bzw. um „Kunstwerke“, die keine „Meisterwerke“, keine „Komplicen der Macht“<sup>18)</sup> mehr seien. Schon die „großen Texte des Jahrhunderts“, so Müller in seiner New Yorker Rede, haben an der „Liquidation ihrer Autonomie“ gearbeitet. Neben Brecht und Rimbaud verweist er auf Lautréamont, Kafka, Joyce, Majakowski, Artaud und Beckett und hält fest, dass ihm die „Arbeit am Verschwinden des Autors“ als „Widerstand gegen das Verschwinden des Menschen“ bedeutsam sei, weil das Aufgehen der Autorstimme im „universellen Diskurs“ nichts und niemanden ausschließe.<sup>19)</sup> Auch wegen solcher Bekenntnisse hat man die ›Hamletmaschine‹ und nachfolgende Texte im Zeichen von Foucaults Idee einer subjektlosen Textgenerierung gelesen und der literarischen Postmoderne zugerechnet,<sup>20)</sup> was, wie inzwischen bemerkt, wenn auch „nicht falsch“, so „auch nicht ganz richtig“<sup>21)</sup> ist, resultiert doch die offenkundige Nähe zu allen neueren Ansätzen einer Dekonstruktion weniger aus der Verarbeitung ihrer Theoreme, als vielmehr aus einer fortschreitenden Radikalisierung der schon früh angelegten Tendenz zur Auflösung der emphatischen Autorschaft. In der ›Hamletmaschine‹ findet sie ihre „muster-gültige Realisierung“.<sup>22)</sup> Bereits der Titel des 1978 in Brüssel auf Französisch uraufgeführten Stückes evoziert die Substitution des Kunstwerks als museales Original individueller Schöpfung. Denn nicht nur auf eine Selbstcharakterisierung des Shakespeareschen Hamlet als Maschine in einem von Polonius zitierten Brief an Ophelia (II. Akt, 2. Szene) geht er zurück,<sup>23)</sup> sondern vor allem auf die Negation der organischen Zeugung in Anlehnung an Marcel Duchamp und Andy Warhol. Darauf hat Müller selbst verwiesen, wenn er in seiner Autobiografie erklärt, dass

<sup>17)</sup> HEINER MÜLLER, Verabschiedung des Lehrstücks, in: DERS., Werke (zit. Anm. 6), Bd. 8 (2005), Schriften, S. 187.

<sup>18)</sup> HEINER MÜLLER, Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York, in: DERS., Werke (zit. Anm. 6), Bd. 8 (2005), Schriften, S. 208–212, hier: S. 211.

<sup>19)</sup> Ebenda, S. 212.

<sup>20)</sup> Vgl. HANS-THIES LEHMANN, Raum-Zeit. Das Entgleiten der Geschichte in der Dramatik Heiner Müllers und im französischen Poststrukturalismus, in: Heiner Müller. Text und Kritik, hrsg. von LUDWIG ARNOLD. München 1982, S. 71–81. – ROLF GÜNTER RENNER, Ende des Subjekts und der Geschichte: Heiner Müller, in: ROLF GÜNTER RENNER, Die Postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne. Freiburg/Br. 1988, S. 319–330. – MARTIN BUCHWALDT, Die Sprache des Außen. Zur Subjektproblematik in der „Hamletmaschine“ von Heiner Müller, in: „Unverdaute Fragezeichen“: Literaturtheorie und textanalytische Praxis, hrsg. von HOLGER DAUER, St. Augustin 1998, S. 45–58.

<sup>21)</sup> SCHÜTTE, Heiner Müller (zit. Anm. 9), S. 11.

<sup>22)</sup> HELMUT KIESEL, Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert, München 2004, S. 448.

<sup>23)</sup> Vgl. BERNHARD GREINER, Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Shakespeare Factory und Robert Wilsons Inszenierung, in: Die Postmoderne – Ende der Avantgarde oder Neubeginn? Essays, hrsg. von Carl-Schurz-Haus, Deutsch-Amerikanisches Institut Freiburg und dem Georg-Scholz-Haus Waldkirch, Eggingen 1989, S. 75–96, hier: S. 79.

er im Zusammenhang mit dem Plan der Germanistin Betty Weber, bei Suhrkamp alle seine Shakespeare-Texte in einem Band zu veröffentlichen, durch Andy Warhol zunächst auf „Shakespeare-Factory“ gekommen sei, ihn das „auf die *Junggesellenmaschine* von Duchamp und auf *Hamletmaschine* als Stücktitel“ gebracht habe.<sup>24)</sup>

Inwieweit sich Bezüge zu Duchamp und Warhol in dem nur wenige Druckseiten umfassenden Text nachweisen lassen, sei nachfolgend erläutert, mithin die Auflösung der Werkindividualität im Anschluss an die historische und die Pop-Avantgarde erhellt. Dazu wird zunächst die Dekonstruktion der Idee vom autonomen Künstler, der seine Werke aus sich selbst heraus zeugt und gebiert,<sup>25)</sup> in Marcel Duchamps Hauptwerk dargelegt und anschließend gezeigt, dass die ›Hamletmaschine‹ nicht mehr nur wie das ›Große Glas‹ das Umschlagen des Begehrens autonomer Schöpfung in Phantasien der Selbstvernichtung thematisiert, etwa über die viel zitierte „*Zerreißung der Fotografie des Autors*“ (552, Kursivsetzung im Original), sondern analog zu Konzepten im Umkreis von Andy Warhol die Phantasien der Selbstvernichtung realisiert. Der programmierte Mechanismus der Selbstzerstörung besteht dabei in einer hypertroph verwendeten Zitatmontage am Ende des Stücks. So transzendiert Ophelias großer Schlussmonolog das traditionelle Verfahren der Bezugnahme auf Einzeltexte, jenes Verfahren also, dass an sich schon geltend macht, wovon im ›Alten Gedicht‹ bereits die Rede war, nämlich, dass jeder Text an Vorgaben und Traditionen gebunden bleibt, mithin für die Entstehung eines Werkes mehr als nur ein Autor nötig ist.

Die Verkehrung des Begehrens nach schöpferischer Potenz aus sich selbst heraus in Gewalt und Vernichtung, die die ›Hamletmaschine‹ fokussiert, spielt bekanntlich für die surrealistische Ikonographie eine große Rolle. Erinnerung sei an die frühen Gemälde von Rene Magritte, an Werke von Salvador Dalí, Max Ernst, Óscar Domínguez und André Masson aus den dreißiger Jahren, an Skulpturen von Alberto Giacometti, Fotografien von Hans Bellmer und Man Ray oder die Filme von Luis Buñuel im Anschluss an Antonin Artaud und dessen Idee von einem *Theater der Grausamkeit*.<sup>26)</sup> Eng verbunden mit der Unerfüllbarkeit des Verlangens,<sup>27)</sup> die in Aggression umschlägt oder umzuschlagen droht und zum Inbegriff surrealistischer

<sup>24)</sup> MÜLLER, Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiografie (zit. Anm. 6), S. 231.

<sup>25)</sup> Vgl. JOCHEN SCHMIDT, Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik. 1750–1945. Bd. 1. Darmstadt 1985. – INA SCHABERT und BARBARA SCHAFF, Autorschaft. Genius und Genie in der Zeit um 1800, Berlin 1994.

<sup>26)</sup> Vgl. UWE SCHNEEDE, Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006. – SILVIA EIBLMAYER, Die Frau als Bild: Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.

<sup>27)</sup> Vgl. ANNA MILLER und FRANZISKA ZIELONKA, „L'irritante perception d'un manque“. Surrealistische Ein-Sichten in die Unerfüllbarkeit des Begehrens, in: Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus, hrsg. von VERENA KRIEGER, Hamburg 2006, S. 169–189.

Kunst wird, ist die Auseinandersetzung mit dem Ideal des Androgyn, des Menschen jenseits der Dualität der Geschlechter. Sie bestimmt, dabei Bretons Konzept von der „Notwendigkeit der Wiedererschaffung des ursprünglich Androgynen“<sup>28)</sup> durchaus verschieden gewichtend, die Werke von Dali, Man Ray, Bellmer und Masson ebenso wie die geschlechtslosen Selbstinszenierungen von Claude Cahun, die Gemälde von Meret Oppenheim oder die Plastiken von Louise Bourgeois.<sup>29)</sup>

Marcel Duchamps Hauptwerk aus Glas, das eher einer technisch-optischen Installation denn einem Gemälde gleicht, nimmt beide Komplexe zeitlich gesehen vorweg. In den Jahren 1912 bis 1915 in Paris entworfen und zwischen 1915 und 1923 in New York entstanden, gestaltet es nämlich sowohl die unerfüllbare Begierde in einem bewusstlosen, maschinell-technischen Schöpfungsmechanismus als auch das Umschlagen des unstillbaren Verlangens in Phantasien der Selbstvernichtung und Zerstörung. Damit geht es über die Idee vom Autor als einer geschlechtslosen Maschine hinaus. Der Vorstellung vom Künstler als einem „psychische[n] Automatismus“<sup>30)</sup> ist das ›Große Glas‹ daher nicht verpflichtet. Es verwirft stattdessen die Möglichkeit einer natürlichen wie unnatürlichen Zeugung als originäre Schöpfung an sich. Mit anderen Worten: So wie es die Werkentstehung in Analogie zum „Bild der Geburt“ verneint, das wie Walter Benjamin schreibt, „zwei Seiten“ ein und desselben Vorgangs erfasst, nämlich die eine Seite, die „mit der schöpferischen Empfängnis zu tun“ hat und „im Genius das Weibliche“ betrifft, und die andere Seite, die in der „Vollendung den Schöpfer neu [gebiert]“<sup>31)</sup> so verneint es auch das Konzept einer mechanischen Werkentstehung in Analogie zur Idee der Zeugung jenseits der binären Geschlechtergrenzen. Es dekonstruiert den genialen Künstler, der wirkende Natur aus sich selbst heraus ist, also kein Äußeres, ein vorgängiges Gesetz der Gestaltung etwa oder einen Impuls tradierter Vorgaben benötigt, mithin Werke hervorbringt, die ebenfalls nichts als Natur sind, autonom gezeugt und zur Welt gebracht.<sup>32)</sup>

<sup>28)</sup> ANDRE BRETON, Manifeste des Surrealismus, hrsg. von RUTH HENRY, Reinbek/Hamburg 1993, S. 130.

<sup>29)</sup> Vgl. INES OBEREGGER, Die androgyn Emanzipation – Selbstinszenierungen jenseits der Weiblichkeit bei Claude Cahun, Meret Oppenheim und Louise Bourgeois, in: KRIEGER (Hrsg.), Metamorphosen der Liebe (zit. Anm. 27), S. 75–102.

<sup>30)</sup> BRETON, Manifeste des Surrealismus (zit. Anm. 28), S. 26. Vgl. dazu: VERENA KRIEGER, Das Unbewusste als künstlerischer Akteur, in: DIES., Was ist ein Künstler. Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007, S. 124–127.

<sup>31)</sup> WALTER BENJAMIN, Nach der Vollendung (1928/29), in: DERS., Gesammelte Schriften. Bd. IV.1. Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen, hrsg. von ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, Frankfurt/ M. 1991, S. 438. – Vgl. dazu: ELISABETH BRONFEN, Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1994, S. 185f. – JULIA KRISTEVA, Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt/ M. 1978, S. 32ff. – SIGRID WEIGEL, Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbek/Hamburg 1990, S. 237f.

<sup>32)</sup> Vgl. CHRISTIAN BEGEMANN, Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik, in: DETERING (Hrsg.), Autorschaft. Positionen und Revisionen (zit. Anm. 4), S. 44–61.

Die Stelle aber, die die Negation der Vorstellung von Zeugung und Geburt hinterlässt bzw. die Negation dessen, was einerseits als natürliche Zeugung des Werkes im Weiblichen, andererseits als Geburt des männlichen Autors nach der Vollen- dung des Werks gedacht wird, bleibt frei. Sie wird nicht durch die Idee einer wie auch immer gearteten geschlechtslosen Anonymität besetzt, sei es ein maschinell Unbewusstes oder eine diachron-synchron gestaltete Kooperationsgemeinschaft. Allenfalls eine rezeptionsästhetisch gedachte Form der Zusammenarbeit deutet sich insofern an,<sup>33)</sup> als die unbemalten Glasflächen einen Hintergrund ergeben, der den Blick der Betrachter entweder ins Nichts führt und so als „Symbol einer großen Fiktion“<sup>34)</sup> gelesen werden kann oder auf den Ausstellungsraum mit seinen Besuchern fällt, die dadurch wie ein Teil des Kunstwerkes wirken. Entscheidend bleibt aber die Negation der Zeugung und Geburt des Künstlers wie seiner Werke in ein und derselben Einheit, gewissermaßen gottesgleich. Die Absage an den Mythos vom männlichen Genie, das „aus der Hand der Natur [kommt] wie die Pallas aus dem Haupte des Zeus, in völliger Größe und Reife“<sup>35)</sup>, ist das eigentliche Thema des unvollendet gebliebenen Werks mit dem Titel ›Die Braut von ihren Junggesellen entblößt, sogar‹, genannt ›Das Große Glas‹, ausgestellt heute im Philadelphia Museum of Art.

Es zeigt zwei übereinander angeordnete Glassplatten, auf denen jeweils aus verschiedenen Materialien bestehende Körper und Formen abgebildet sind.<sup>36)</sup> Was diese im Einzelnen genau bedeuten, offenbart Duchamps Kommentar, den er 1934 als ›Grüne Schachtel veröffentlicht.<sup>37)</sup> Nach den darin enthaltenen fak- similierten Skizzen, Textentwürfen und Notizen, die eine Art „Handbuch der Metaphern und allegorischen Zeichen“<sup>38)</sup> ergeben, entspricht die Zweiteilung des Glaskörpers in der Mitte durch ein Scharnier, das Duchamp auch als Kleid der Braut oder Horizont bezeichnet, der Trennung zwischen der unberührten Braut, der jungfräulichen Weiblichkeit also, in der oberen Hälfte des Glases und der Junggesellenmaschine in der unteren. Letztere besteht neben einer Schokola- denreibe im Zentrum, die die Onanie der Junggesellen symbolisiert, aus einem

<sup>33)</sup> Nach Claudia Stockinger ist die Kooperation mit dem Leser eine der drei möglichen For- men sympoetischer Autorschaft. Die anderen beiden sieht sie in der „gemeinsame[n] Text- produktion, bei der mehrere Verfasser [...] für das Endprodukt verantwortlich zeichnen“ und der diachronen Zusammenarbeit gegeben. Vgl. STOCKINGER, Tod und Auferstehung des Autors im Architekt (zit. Anm. 4).

<sup>34)</sup> HANS BELTING, Eros und Technik – Kunst als Perspektive, in: DERS., Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998, S. 367–369, hier: S. 368.

<sup>35)</sup> EDWARD YOUNG, Gedanken über die Original-Werke, hrsg. von GERHARD SAUDER, Hei- delberg 1977, S. 32.

<sup>36)</sup> Abbildungen der einzelnen Bestandteile enthält der Beitrag von Alfred Nemeček. Vgl. da- her: ALFRED NEMEČEK, Marcel Duchamp. Sein Schatten erhellt die Kunst der Moderne, in: art. 1 (1999), S. 12–25 und S. 80.

<sup>37)</sup> Vgl. MARCEL DUCHAMP. Die Schriften. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte, hrsg. von SERGE STAUFFER, Zürich 1994.

<sup>38)</sup> HERBERT MOLDERINGS, Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skep- tizismus, Düsseldorf 1997, S. 58.

Schienengleiter mit Wasserrad, der auf die Frustration der Freier deutet, und neun kolbenartigen, mit Bleidraht eingefassten Körpern, die dazu dienen, ein Leuchtgas zu erzeugen, ferner aus sieben in einem Halbkreis angeordneten Kegeln und drei durch Verspiegelung aufgetragenen Figuren. Das gesamte Gebilde des oberen Teils, das die Braut symbolisiert, regiert den unteren, männlich codierten, indem es diesen zur Überwindung der Horizont-Linie bzw. zur Entkleidung der Weiblichkeit veranlasst. Dazu soll das explosive Leuchtgas, das an männliche Spermien erinnert, in die obere Sphäre geleitet werden, was jedoch nicht gelingt,<sup>39)</sup> sodass die Erfüllung des Begehrens, die Entkleidung, die auf Zeugung zielt, auf künstlerische Schöpfung im Weiblichen, im Sinne von Ursprung, Empfängnis, Inspiration,<sup>40)</sup> fehlschlägt. Bleibt dem weiblichen Teil damit nur die Lust an der imaginierten Entkleidung, steht dem männlichen allein der süßliche Trost der Onanie zur Verfügung.

Das Begehren nach Schöpfung aber, die in ihrer Vollendung auch den Schöpfer gebiert, bleibt unerfüllt. Denn der Funke springt nicht über, zündet nicht, setzt folglich keine Kraft frei, die zu Zeugung und Geburt führt, sondern offenbart, indem sich das Begehren jeweils selbst genügt und aufzehrt, nur die Unerfüllbarkeit des Sehns nach potentieller Ganzheit in sich selbst. Die Offenbarung der Unmöglichkeit, gottesgleich Zeuger und Gebärer in einem zu sein, führt in der Folge zu Phantasien der Selbstvernichtung, um dem Verlangen nach einer Geburt, wie sie noch nie gewesen ist, neu und unvergleichlich, für immer zu entkommen. Darauf deuten die Rede vom „letzten Zustand“ der Braut bzw. von der Braut als ein „weiblicher Gehenker“ wie auch die ersten Entwürfe, in denen die Junggesellen als „Angreifer“ erscheinen, welche die Jungfrau mit „florettähnlichen Instrumenten traktieren“.<sup>41)</sup> Diese Vernichtungsphantasien sind gegen die Verheißungen des weiblichen Teils gerichtet, genauer, gegen das Versprechen der Braut, sich nach der Vollendung des Werks in der Geburt des männlichen Künstlers überwinden zu lassen. Denn das „Weibliche erschöpft sich mit der Vollendung“, es „stirbt“, so Benjamin, „ab“.<sup>42)</sup> Die Überwindung des Weiblichen bleibt aber aus, weil die Vollendung des Werks nicht gelingt, da die Braut weder empfängt noch gebiert. Infolgedessen weicht es nicht wie erhofft einer „zweiten Geburt“ als Befreiung des Künstlers in einen reinen Zustand. „Was im Meister mit der vollendeten Schöpfung stirbt“ und „dasjenige [...] an ihm ist, in dem sie empfangen wurde“,<sup>43)</sup> lockt stattdessen

<sup>39)</sup> Vgl. THEO STEINER, *Das Große Glas*, in: DERS., *Duchamps Experiment. Zwischen Wissenschaft und Kunst*, München 2006, S. 108–117. – DIETER DANIELS, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte*, Köln 1992.

<sup>40)</sup> Vgl. NIKOLAUS LOHSE, *Dichterische Inspiration? Überlegungen zu einem alten Topos und zur Frage der Entstehung von Texten*, in: *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*, hrsg. von AXEL GELLHAUS, Würzburg 1994, S. 287–309. – FRIEDRICH OHLY, *Metaphern der Inspiration*, in: *Euphorion* 87 (1993), S. 119–171.

<sup>41)</sup> MOLDERINGS, *Marcel Duchamp* (zit. Anm. 38), S. 61.

<sup>42)</sup> BENJAMIN, *Nach der Vollendung* (zit. Anm. 31), S. 438.

<sup>43)</sup> Ebenda, S. 438.



unaufhörlich weiter, ohne dass ein Entkommen der unerfüllbaren Verheißung in Aussicht ist, weil die Maschine endlos weiter läuft.

Richten sich die Selbstvernichtungsphantasien, die auf die Bilder der Gewalt und Zerstörung surrealistischer Provenienz vorausdeuten, erinnert sei etwa an Massons Werk ›Pygmalion‹ (1939), das die Selbstauslöschung des Künstlers im Angriff auf sein Werk darstellt,<sup>44</sup> daher vor allem gegen das weiblich gedachte Versprechen einer Geburt des Autor-Ich als Genie, wenden sie sich genauso gegen die Idee einer leblosen, maschinellen Schöpfung bzw. das Modell unbewusster Künstlerschaft. Denn das ›Große Glas‹ verheißt zwar die Möglichkeit einer solchen, verfehlt und negiert sie aber im Scheitern der mechanischen Zeugung. Indem Duchamp auch das Konzept einer geist- und seelenlosen Schöpfung verwirft, verweist er darauf, dass dieses Konzept, das noch der ›Malmaschine‹ (1990) von Rosemarie Trockel oder den Maschinen-Arbeiten von Rebecca Horn eingeschrieben ist,<sup>45</sup> wohl gegen die Hypertrophierung des individuellen Schaffens gerichtet ist, die Maschine aber nur an die Stelle des genialen Künstlers tritt.

Dies gilt mit Einschränkung auch für Müllers ›Hamletmaschine‹. Denn Hamlet lehnt zwar den Anspruch genialer Herrschaft ab, die er als Anmaßung entlarvt und zurückweist – in diese Richtung deutet vor allem die Alptraumszene vom blasphemischen Aufbrechen des väterlichen Sarges und die kannibalistische Verteilung der darin enthaltenen Leichenteile –, doch im 4. Bild formuliert der Hamletdarsteller nach der „*Zerreißung der Fotografie des Autors*“ ein Bekenntnis zu einer Maschinenexistenz, die an die Stelle des genialen Künstlers treten soll: „Ich ziehe mich zurück in meine Eingeweide. [...] nehme Platz in meiner Scheiße, meinem Blut. [...] Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen Beine zu gehen kein Schmerz kein Gedanke“ (552f.). Den Wunsch Andy Warhols nach einem bewusstlosen Maschinensein zitierend,<sup>46</sup> weist es zurück auf das Ende des 1. Bildes, wo sich Hamlets Auflehnung gegen den väterlichen Genieanspruch in die Vision versteigt, die Leiche seines Vaters in den „Abtritt“ zu „stopfen“, auf „daß der Palast [...] in königlicher Scheiße“ (547) ersticken möge. Über die Referenz auf Andy Warhol evoziert der Rückzugswunsch in ein selbstvergessenes Dasein ohne Schmerz eine Kreativität als „quasi-industrielle Angelegenheit“.<sup>47</sup>

<sup>44</sup>) Vgl. SILVIA EIBLMAYER, André Masson, in: DIES., Die Frau als Bild (zit. Anm. 26), S. 98–100. – Zum Pygmalion-Stoff als Allegorie der Darstellungs- bzw. Zeugungsprobleme des Künstlers vgl.: Pygmalion. die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, hrsg. von MATHIAS MAYER und GERHARD NEUMANN, Freiburg/Br. 1997. INKA MÜLLER-BACH, Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der Darstellung im 18. Jahrhundert, München 1998.

<sup>45</sup>) Vgl. VERENA KRIEGER, Malmaschinen, in: DIES., Was ist ein Künstler (zit. Anm. 30), S. 165–169.

<sup>46</sup>) LOTHAR ROMAIN, Andy Warhol, München 1993, S. 90.

<sup>47</sup>) Vgl. VERENA KRIEGER, Der verschwundene Autor, in: DIES., Was ist ein Künstler (zit. Anm. 30), S. 161–165, hier: S. 164.

Der transzendente Wunsch, Maschine zu sein, gründet also nicht nur in der „Sehnsucht nach dem Ende aller Selbstzerfleischung“<sup>48)</sup>, sondern auch in der Weigerung, Verantwortung für das eigene Schaffen zu übernehmen. Solcherart affirmiert er Verfahren der Kunstproduktion, in denen die Spuren individueller Gestaltung verborgen bleiben, denkt man etwa an Warhols Verwendung der Fotografie, des Siebdrucks oder des *blotted-line*-Verfahrens,<sup>49)</sup> und Werke, die nichts mehr sind als „Träger von Bildern entweder im Verhältnis eins zu eins oder in Serien“.<sup>50)</sup> Damit findet sich der genieästhetische Schöpfungsbegriff zwar von Grund auf negiert, an die Stelle des väterlichen *inventore* individualistischer Prägung, verhasst und verachtet, worauf neben der erwähnten Alptraumscene auch Hamlets Weigerung deutet, Rache für den Vätermord zu übernehmen (546), tritt die Idee des technisch versierten Künstlers, dessen „Fähigkeit zu sehen und zu entscheiden, was sichtbar werden soll“,<sup>51)</sup> maßgeblich ist. Er schafft Neues insofern, als er mittels maschineller Verfahren eine neue Sichtweise für etwas schon Vorhandenes findet. Die Reproduktion des wohl berühmtesten Porträts der abendländischen Kunstgeschichte, die ›Mona Lisa‹, die Warhol 1963 zu einem Original verarbeitet, das aus dicht gereihten, kleinformatigen Schwarzweiß-Drucken besteht, symbolisiert diese Idee des Kunstschaffens.<sup>52)</sup> Darüber hinaus impliziert Warhols „Entlastungsutopie“<sup>53)</sup> im Mund des Hamletdarstellers, denkt man etwa an die Serie der ›Do-it-yourself-Bilder, die Einsicht in die Bedeutung, die dem Rezipienten bei der Zerstörung der auratischen Schöpfungsidee zukommt.<sup>54)</sup>

Gleichwohl dominiert im gesamten Stück das Umschlagen des unstillbaren Begehrens in Phantasien und Szenarien der Selbstzerstörung. So ersehnt auch Hamlet wie die Junggesellen Duchamps dem Zeugungsdiktat im Angriff auf die Frau als Ursprung und Quelle des Diktats entgehen zu können. Von symbolischer Bedeutung ist dabei in erster Linie die Vergewaltigung der Mutter, die er als Rücknahme seiner Existenz imaginiert: „Jetzt werde ich dich wieder zur Jungfrau

<sup>48)</sup> AXEL SCHALK, Heiner Müllers Maschinentheater, in: Sprache im technischen Zeitalter (1983), Heft 87. S. 242–250, hier: 248.

<sup>49)</sup> Vgl. ANNETTE SPOHN, Andy Warhol, Frankfurt/ M. 2008, S. 72f. – NINA TESSA ZAHNER, Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert, Frankfurt/M. und New York 2006.

<sup>50)</sup> HANS BELTING, Andy Warhols „viertausend Meisterwerke“, in: DERS., Das unsichtbare Meisterwerk (zit. Anm. 34), S. 437–442, hier: S. 438.

<sup>51)</sup> GERHARD RICHTER, Interview mit Benjamin H. D. Buchloh, 1986, in: DERS., Text. Schriften und Interview, hrsg. von HANS-ULRICH OBRIST, Frankfurt/M. und Leipzig 1993, S. 123–155, hier: S. 131.

<sup>52)</sup> Vgl. ANDY WARHOL, Thirty Are Better Than One, 1963. Vgl. dazu: SPOHN, Andy Warhol (zit. Anm. 50), S. 102.

<sup>53)</sup> NORBERT OTTO EKE, Die Hamletmaschine, in: DERS., Heiner Müller, Stuttgart 1999, S. 135–143, hier: S. 141.

<sup>54)</sup> Vgl. ANDY WARHOL, Do It Yourself (Landscape), 1962. – DERS., Do It Yourself (Sailboats), 1962. – DERS., Do It Yourself (Seascape), 1962. – Vgl. dazu: ROMAIN, Andy Warhol (zit. Anm. 47), S. 60–62.

machen. Mutter, [...] Erkennst du die Frucht deines Leibes“ (546f.). Dieses Verlangen nach Aufhebung der eigenen Geburt, nach Rückkehr „in einen zeitlosen Raum der Natur“<sup>55)</sup> korrespondiert mit Hamlets Begehren, eine Frau zu sein. Im 3. Bild an Ophelia gerichtet, die sich zuvor noch als klassisches weibliches Opfer vorgestellt hat, entspricht es einer Selbstausslöschung des männlichen wie des weiblichen Teils der Schöpfung. Denn das männliche Sehnen nach einem weiblichen Opferstatus, gefolgt von der Ablegung der vorgeschriebenen Rolle im nächsten Bild, wenn es heißt „Ich bin nicht Hamlet. [...] Mein Drama findet nicht mehr statt. [...] Ich spiele nicht mehr mit“ (549), wird von Ophelias Entschluss begleitet, ihrer Festlegung auf Empfängnis, Geburt und Verfall fortan nicht mehr zu entsprechen. Zwar stellt sich Ophelia zunächst noch als typisches Opfer der schöpferischen Zeugung vor, als die Frau, „[d]ie der Fluss nicht behalten hat. Die Frau am Strick. Die Frau mit dem Kopf im Gasherd“ (547), lehnt dann aber den Freitod ihrer Vorgängerin ab, ist mithin nicht mehr willens, die vorbestimmte „Tilgung und Abtötung“<sup>56)</sup> zu erleiden, um die Hamlet sie ihrerseits benedict. Sie kündigt stattdessen die Hingabe an den Zusammenhang von Schöpfung und Zerstörung des Weiblichen auf und erklärt das Kontinuum ihrer Überwindung für beendet: „Gestern habe ich aufgehört zu sterben. Ich bin allein mit meinen Brüsten meinen Schenkeln meinem Schoß.“, heißt es im 2. Bild und weiter, „Ich zertrümmere die Werkzeuge meiner Gefangenschaft [...]. Mit blutigen Händen zerreiße ich die Fotografien der Männer die ich geliebt habe und die mich gebraucht haben [...]“ (547f.).

Über Ophelias Leiche soll kein Weg mehr führen. Ihre Geschichte als Opfer der „zweiten Geburt“<sup>57)</sup> soll sich nicht mehr ereignen. Sie soll umgeschrieben und zurückgenommen werden. Daher spricht am Ende Elektra aus ihr, gewandt „[a]n die Metropolen der Welt. Im Namen der Opfer“ (554). Sie verkündet eine gewaltige Utopie des Ausbruchs aus dem Kreislauf der Unterdrückung, indem sie Rache schwört für das „Glück der Unterwerfung“ (554) im Gebrauch ihrer Fortpflanzungsorgane als tödliche Waffen:

„Ich stoße allen Samen aus, den ich empfangen habe. [...] verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. [...] nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. [...] erstickte [sie] zwischen meinen Schenkeln. [...] begrabe sie in meiner Scham. [...] Es lebe der Haß, die Verachtung, der Aufstand, der Tod.“ (554)

Doch so wie das mit *Scherzo* überschriebene Zwischenspiel bereits ein Gegenbild zu Ophelias Revolte im 2. Bild liefert, indem es darauf verweist, dass der

<sup>55)</sup> GENIA SCHULZ, Die Hamletmaschine, in: DIES., Heiner Müller, Stuttgart 1980, S. 149–158, hier: S. 150. – Vgl. auch: ALEXANDRA VON HIRSCHFELD, Hamletmaschine – Tod den Müttern, in: DIES., Frauenfiguren im dramatischen Werk Heiner Müllers, Marburg 2000, S. 67–81. – EVA C. HULLER, Hamletmaschine – Mythenüberblendungen vor dem 20. Jahrhundert, in: DIES., Griechisches Theater in Deutschland. Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß, Köln, Weimar, Wien 2007, S. 204–214.

<sup>56)</sup> BRONFEN, Nur über ihre Leiche (zit. Anm. 31), S. 185.

<sup>57)</sup> WEIGEL, Topographien der Geschlechter (zit. Anm. 31), S. 237.

Furor gegen die Unterdrückung der Weiblichkeit in Autoaggression umschlägt,<sup>58)</sup> hebt auch die Regieanweisung des 5. Bildes den Aufruhr als selbsterstörerisches Racheversprechen auf, denn am Ende bleibt nur eine geschundene Weiblichkeit auf der Bühne zurück, gefesselt an einen Rollstuhl, eingeschnürt in einen Mullverband, handlungsunfähig und von Männern zum Schweigen gebracht. Analog dazu ist Hamlet in die Rüstung seines Vaters als Sinnbild der genieästhetischen Tradition gestiegen, was als Verurteilung, in diesem „Panzer zu erstarren“, gelesen worden ist.<sup>59)</sup> Insofern dominiert das Umschlagen des Begehrens nach autonomer Schöpfung in Gewalt und Selbstzerstörung.

Dennoch bleibt der Destruktion ein utopisches Potential immanent. Zum einen, weil das „zum Schweigen gebrachte Mahnmal [...] in der Verhüllung auch als Zustand der Verpuppung gedeutet werden kann.“<sup>60)</sup> Zuschauerreaktionen am Ende der deutschen Erstaufführung in Essen schienen dieser Lesart zu folgen, denn hier begann das Publikum, Ophelia aus dem verharrenden Schlussbild zu befreien.<sup>61)</sup> Zum anderen jedoch, weil Ophelias Botschaft einlöst, was sie verkündet. Dies insofern, als ihre Rede im Unterschied zu den Monologen zuvor nicht gekennzeichnete Zitate enthält,<sup>62)</sup> sei es eine Passage aus Joseph Conrads Novelle ›Heart of Darkness‹, eine Formel aus Sartres Vorwort zu Frantz Fanons ›Die Verdammten dieser Erde‹ und ein Wort von Susan Alkins aus der Manson-Bande.<sup>63)</sup> Indem sich Ophelias Rede damit als ein anonymer polyphoner Text präsentiert, geht sie über die Zitatmontage des gesamten Stücks hinaus, die ohnehin schon deutlich macht, dass jedes Schöpfen „in steigendem Maße korporativ und kooperativ“<sup>64)</sup> gestaltet ist. Mit anderen Worten: Dadurch, dass Ophelias Schlussmonolog Texte aufruft, die nicht mehr als Quellen markiert sind,<sup>65)</sup> macht dieser nicht nur

<sup>58)</sup> JÜRGEN EGYPTIEN, Totentanz der Revolution. Heiner Müller: Die Hamletmaschine, in: Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945, Darmstadt 2006, S. 127–134, hier: S.133.

<sup>59)</sup> Vgl. GEORG GUNTERMANN, Heiner Müller: Die Hamletmaschine. Das Drama der Geschichte als Kunst-Stück, in: Deutsche Gegenwartsdramatik, hrsg. von LOTHAR PIKULI, HAJO KURZENBERGER, GEORG GUNTERMANN. Bd. 1, Göttingen 1987, S. 41–69, hier: S. 53.

<sup>60)</sup> BUCHWALDT, Die Sprache des Außen (zit. Anm. 20), S. 45–58, hier: S. 41. – Vgl. auch: ERIKA FISCHER-LICHTE, Zwischen Differenz und Indifferenz. Funktionalisierungen des Montageverfahrens bei Heiner Müller, in: DIES., Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen und Basel 1997, S. 173–186.

<sup>61)</sup> Vgl. EKE, Heiner Müller. Apokalypse und Utopie (zit. Anm. 12), S. 104.

<sup>62)</sup> Zu den verschiedenen typografischen Markierungen in der ›Hamletmaschine‹ vgl. KATHARINA KEIM, Typographische Markierung der Interferenz, in: DIES., Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers, Tübingen 1998, S. 51–55.

<sup>63)</sup> Vgl. FISCHER-LICHTE, Zwischen Differenz und Indifferenz (zit. Anm. 60), S. 173–186.

<sup>64)</sup> MARTHA WOODMANSEE und PETER JASZI, Die globale Dimension des Begriffs der Autorschaft, in: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, hrsg. von FOTIS JANNIDIS, GERHARD LAUER, MATIAS MARTINEZ, SIMONE WINKO, Tübingen 1999, S. 391–419, hier: S. 391.

<sup>65)</sup> Eine Markierung ist eine Aufforderung an den Leser, einen Prätext präsent zu halten. Dabei kann zwischen impliziter und expliziter Markierung unterschieden werden. Vgl. dazu: HEINRICH F. PLETT, Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik, in:

die Einsicht geltend, dass jedes Werk ein Zuvor enthält, welches im Modus der Verwandlung Aktivierung erfährt, sondern situiert darüber hinaus das dichterische Subjekt im Assoziationsbereich des Fremden, entgrenzt es zu einem anonymen Kollektivsubjekt, das Textteile, Gedanken und Zitate aufruft, die hinsichtlich ihrer Herkunft und Botschaft unbestimmt bleiben können und sollen. Ein Autor in diesem Verständnis ist ein in eine Pluralität von Texten entgrenzter Schöpfer. Diese Entgrenzung am Ende der ›Hamletmaschine‹ hat Kontinuität und ist doch speziell, denn von der früher geübten Aneignung der eigenen Tradition, die die Form der Genealogie besaß – begriff sich doch der Künstler vor der Hinwendung zum Irregulären als in einer poetischen Erbfolge stehend und sah sich gezwungen, seine Abkunft durch Angabe der Vorgänger zu belegen –, unterscheidet sie sich durch die Empfänglichkeit für verschiedene, nur anonym oder subjektlos verfügbare Überlieferungen, die als ebenbürtig angenommen und in den Bewusstseinshorizont gehoben werden. Das traditionelle Verfahren der Bezugnahme auf Einzeltexte bleibt zwar erhalten, wie die vielen Markierungen von Selbst- und Fremdzitaten im Stück signalisieren, wird aber derart hypertroph verwendet, dass die Autorisierungsfunktion zerstört wird. Nicht mehr um ästhetische Dignität geht es daher, nicht um Unangreifbarkeit, Kohärenz oder Plausibilität hinsichtlich einer bearbeiteten Tradition,<sup>66)</sup> sondern um die vollständige Zerstörung des Anspruchs auf Wahrheit und Dauer.

Freilich folgt die ›Hamletmaschine‹ damit einer bestimmten Tradition. Denn die Zerstörung der *auctoritas* im Angriff auf eine kohärente Werkbedeutung weist zurück auf das Konzept der Kreativität als zerstörerischer Akt. Nicht nur in der Malerei des Kubismus und Futurismus nimmt sie früh Gestalt an, erinnert sei an die Auflösung der Ganzheit des Körpers, nicht nur in der dadaistischen Dichtkunst findet sie sich wieder, denkt man etwa an die Zerstörung von Sinnzusammenhängen in Wort- und Bildcollagen, sondern in der gesamten avantgardistischen Moderne.<sup>67)</sup> Das zeigen auch die vielen Proklamationen, in denen das Destruktive immer wieder als innovative Kraft beschworen wird. So rufen die Futuristen dazu auf, „Traditionen wie wurmstichige Brücken“<sup>68)</sup> in die Luft zu sprengen und alle Fesseln zu zerschlagen, wobei sie ihr Plädoyer für die „Zerstörung der

---

Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hrsg. von ULRICH BROICH und MANFRED PFISTER, Tübingen 1985, S. 78–98. – ULRICH BROICH, Formen der Markierung von Intertextualität, in: ebenda, S. 31–47.

<sup>66)</sup> Vgl. Intertextualität in der frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven, hrsg. von WILHELM KÜHLMANN und WOLFGANG NEUBER, Frankfurt/M., Berlin, Bern u.a. 1994.

<sup>67)</sup> Vgl. VERENA KRIEGER, Kreativität als destruktiver Akt, in: DIES., Was ist ein Künstler (zit. Anm. 30), S. 155–161.

<sup>68)</sup> Vgl. FILIPPO T. MARINETTI, Tod dem Mondschein!, in: „Die ganze Welt ist eine Manifestation.“ Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste, hrsg. von WOLFGANG ASHOLT und WALTER FÄHNDERS, Darmstadt 1997, S. 7–11, hier: S. 8.

Syntax<sup>69)</sup> und die Befreiung der Phantasie mit ideologischen und institutionellen Destruktionsbeschwörungen verbinden, während die Dadaisten den „unzählbaren Wahnsinn“ zur „Zersetzung“ der Welt<sup>70)</sup> verkünden und die Surrealisten das „Barbarenum“<sup>71)</sup> der Verwirrung und Zerklüftung für eine neue, freie Kunst.

Innerhalb der amerikanischen Avantgarde der fünfziger Jahre, die ihrerseits zur Orientierungsgröße der Pop-Avantgarde hierzulande wird, erlangt das Zerstörungsparadigma erneut Bedeutung. Erinnert sei hier an Werke, die sich entweder selbst vernichten, wie Jean Tinguelys ›Hommage à New York,‹<sup>72)</sup> jene gewaltige Schrottmaschine, die am 17. März 1960 im Garten des New Yorker Museums of Modern Art in die Brüche ging, oder an Werke, die von Anfang an nicht oder nur im Verschwinden existieren. So radiert Robert Rauschenberg 1953 mit ›Erased de Kooning Drawing,‹ eine Zeichnung von Willem de Kooning aus, Eva Hesse fertigt 1966 mit ihrer ersten Skulptur ›Hang up,‹ (1966) ein „Werk als ein Nicht-Werk“<sup>73)</sup> an bzw. ein Werk, das wie Jasper Johns ›Canvas,‹ (1966) lediglich einen leeren Bilderrahmen präsentiert, ergänzt um eine gewaltige Stahlrohrschleife, während Marcel Broodthaers 1972 ein unsichtbares Werk ausstellt, „dessen Status sich durch die Absperrung auf den geschützten Museumsbesitz reduziert.“<sup>74)</sup>

Andy Warhol fasst mit seiner ›Unsichtbaren Skulptur,‹ diese Parolen der Zerstörung noch einmal zusammen. Dazu lässt er sich am 8. Mai 1985 im Schaufester eines New Yorker Nachtclubs in einer Pose fotografieren, die seine androgyne Erscheinung noch betont. Die Werkbezeichnung, die währenddessen zu lesen war, trifft jedoch erst zu, nachdem er bereits gegangen ist. Erst seine Abwesenheit lässt die Skulptur entstehen. Wo ein Künstler ist, ist noch kein Werk, und wo ein Werk ist, ist viel und anderes mehr als nur ein Künstler. Liefse sich so das Motto dieser Skulptur formulieren, sei auch betont, dass Warhol mit dem Verzicht auf

<sup>69)</sup> Vgl. DERS.: Zerstörung der Syntax – Drahtlose Phantasie – Befreite Worte, in: ebenda, S. 39–43.

<sup>70)</sup> Vgl. TRISTAN TZARA, Manifest Dada 1918, in: ebenda, S. 149–155, hier: S.154f.

<sup>71)</sup> Vgl. GEORGES ALTMANN, Zunächst und immer Revolution!, in: ebenda, S. 352f. – LJUBOMIR MICIĆ, Manifest an die Barbaren des Geistes und des Denkens auf allen Kontinenten, in: ebenda, S. 357–359.

<sup>72)</sup> HANS BELTING, Bühnen und Aktionen – Die Befreiung vom „Werk“, in: BELTING, Das unsichtbare Meisterwerk (zit. Anm. 34), S. 437–442. – Abbildungen zum Ablauf der maschinellen Selbsterstörung enthält der Band zur Ausstellung im Wolfsburger Kunstmuseum ›L'Esprit de Tinguely,‹. Vgl. L'Esprit de Tinguely, hrsg. von Kunstmuseum Wolfsburg 2003, S. 40–47.

<sup>73)</sup> Vgl. EVA HESSE. Zit. nach: EDWARD LUCIE-SMITH, Die großen Künstler des 20. Jahrhunderts. 100 Lebensbeschreibungen, München und Wien 1999, S. 339–341. – Zur Installation ›Hang up,‹ in Anlehnung an Jasper Johns ›Canvas,‹ vgl. PETRA REICHENSPERGER, Eva Hesse. Die dritte Kategorie, München 2005, S. 101–104. – Eva Hesse. 1936–1970. Skulpturen und Zeichnungen. Katalog, hrsg. von Kestner-Gesellschaft Hannover. 17. August bis 23. September 1979, Hannover 1979.

<sup>74)</sup> HANS BELTING, Der Werkbegriff der künstlerischen Moderne, in: Das Jahrhundert der Avantgarden, hrsg. von CORNELIA KLINGER und WOLFGANG MÜLLER-FUNK, München 2004, S. 65–79, hier: S. 68. – Vgl. auch: HANS BELTING, Marcel Broodthaers – Das Museum als Erinnerung, in: DERS., Das unsichtbare Meisterwerk (zit. Anm. 34), S. 475–479.

rezeptionslenkende Vorgaben die Bedeutung der koproduzierenden Rezeption unterstreicht. Denn der Künstler, der nicht ist, wo sein Werk ist, ist auch nicht mehr Ursprung im Sinne der *auctoritas*. Was Duchamp mit der ›Fontaine‹ (1917)<sup>75)</sup> eher als mit dem ›Großen Glas‹ betont, nämlich die Absenz des Autors im Wahrnehmungsakt, setzt die ›Unsichtbare Skulptur‹ um. Die ›Hamletmaschine‹ geht ihr darin zeitlich gesehen voraus und verwirklicht zugleich, was Müller als eine dreißig Jahre andauernde „Obsession“ beschrieben hat, die darin bestanden habe, „Hamlet zu zerstören“, weil es von jeher sein stärkster Impuls gewesen sei, „Dinge bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen“.<sup>76)</sup>

---

<sup>75)</sup> Zur Autorschaft der *Fontaine* Vgl. ARTHUR C. DANTO, Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt/M. 1993. – Zur Autorschaft literarischer Readymades vgl. MATIAS MARTINEZ, Autorschaft und Intertextualität, in: JANNIDIS/LAUER/MARTINEZ/WINKO (Hrsgg.), Rückkehr des Autors (Anm. 64), S. 465–479. – ANJA POMPE, Ränder der Poesie. Peter Handkes Readymades im Literaturunterricht der Sekundarstufe, in: Informationen zu Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Unterricht 35 (3/2011), S. 117–123.

<sup>76)</sup> HEINER MÜLLER, Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts, in: DERS., Werke (zit. Anm. 6), Bd. 10 (2008), Gespräche 1, S. 175–223, hier: S. 217f.

